

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno X n. 1, 2004

La rivista è stampata con il contributo dell'Università di Bologna
Alma Mater Studiorum.



Rivista di analisi e teoria musicale

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Direzione: Mario Baroni, Rossana Dalmonte

Direttore responsabile: Johannella Tafuri

Comitato scientifico: Anna Rita Addressi, Roberto Agostini, Franco Fabbri, Piero Gargiulo, Francesco Giomi, Carlo Jacoboni, Luca Marconi, Susanna Pasticci, Massimo Privitera, Egidio Pozzi, Guido Salvetti, Giorgio Sanguinetti, Johannella Tafuri, Paolo Troncon

Consulenti: Bill Drabkin, Philippe Vendrix, Jean-Jacques Nattiez, Michel Imberty, Margaret Bent

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Redazione, grafica musicale, layout e copertina: Ugo Giani

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

Stampa: Genesi Gruppo editoriale, Via R. Luxemburg 4, 06012 Città di Castello (PG).

Abbonamento annuo:	Non soci	€ 20
	Soci GATM, SidM, SIEM, AIMI, IASPM	€ 10
	Numero singolo	€ 15
	da versare a: LIM Editrice srl c/c postale n° 11748555	

LIM Editrice srl

Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca

Tel. 0583 394464 Fax 0583 394469

www.lim.it lim@lim.it

ISBN 88-7096-222-9

Le «strutture tonali» nei repertori polifonici

a cura di
Piero Gargiulo e Marco Mangani

<i>Premessa</i>	v
Piero Gargiulo <i>«Quello che sia modo». Teoria modale e prassi polifonica nella trattatistica del primo Cinquecento</i>	3
Marco Mangani <i>Le «strutture tonali» della polifonia: appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale</i>	19
Margaret Bent <i>La grammatica della musica antica: presupposti per l'analisi</i> (trad. di Marco Mangani)	41
Frans Wiering <i>La concezione interna ed esterna dei modi</i> (trad. di Daniela Capogreco e Massimo Privitera)	95
Marco Della Sciucca <i>Modi e articolazioni (interruptiones) delle specie nel Lucidarium di Marchetto da Padova</i>	117
Francesco Rocco Rossi <i>Modalità e polifonia nella Missa Vinus vina vinum di Guillaume Faugues: un connubio possibile</i>	137
Rodobaldo Tibaldi <i>Sulla prassi liturgico-musicale del primo Seicento: modi e toni nella Cartella musicale e nell'Organo suonarino di Adriano Banchieri</i>	163

PREMESSA

Il termine inglese *tonality* e l'aggettivo *tonal* che ne deriva presentano una rilevante sfumatura semantica rispetto ai termini italiani «tonalità» e «tonale». Questi ultimi, infatti, si riferiscono tanto al concetto astratto («la tonalità armonica», «il sistema tonale») quanto al dato concreto («la tonalità di Re minore» etc.); non così in inglese, dove, quando ci si riferisce al dato concreto, si preferisce il termine *key* (*major key*, *key signature* etc.). Per avere un'idea più chiara di ciò che stiamo affermando, basti pensare al seguente esempio: nel manuale in linea del più diffuso programma informatico per la videoscrittura musicale e la realizzazione di *file* MIDI non si trova alcuna occorrenza del sostantivo *tonality* e l'aggettivo *tonal* compare un'unica volta, all'interno della parola composta *microtonal*; il termine *key* ricorre invece 96 volte.

Ciò non toglie che anche i musicologi anglosassoni abbiano, per un certo periodo, avvertito un disagio nell'estendere l'impiego di *tonal/tonality* al di fuori del repertorio della *common practice*, e in particolare alla cosiddetta «musica antica» (*early music*), dal momento che, anche nella loro lingua, quei termini si presentavano carichi di implicazioni legate alla tonalità fondata sulla sintassi armonica. L'accezione esclusivamente astratta del termine, tuttavia, che fa riferimento non a una determinata situazione, ma alla rete delle relazioni che governano in generale il parametro delle altezze, ha consentito che oggi si possa parlare di *Tonal structures in early music* (è il titolo del volume dal quale sono tratti gli articoli di Frans Wiering e di Margaret Bent che si propongono qui in traduzione) senza dover ricorrere alle virgolette: il lettore anglofono è ormai consapevole che in questo caso ci si riferisce alle relazioni tra i suoni in senso lato, non in rapporto a uno specifico sistema.

Noi, al contrario, quelle virgolette abbiamo ritenuto opportuno mantenerle. La decisione è parsa inevitabile poiché, a motivo della loro accezione concreta, i termini italiani sono ancora troppo legati a *un* particolare tipo di tonalità, quello appunto basato sulle norme della concatenazione accordale. E troppo forte è ancora, nel linguaggio corrente della musicologia italiana, la tentazione di contrapporre «modale» a «tonale», come se si trattasse di due criteri d'organizzazione del parametro delle altezze sì storicamente e fattivamente distinti, ma teoreticamente equivalenti; tentazione che si lega all'altra, solo apparentemente contrapposta, di concepire il regno del «modale» come un paradiso perduto ricco di seduzioni ceciliae, da cui l'uomo sarebbe stato cacciato per aver addentato la mela dell'armonia triadica spinto dal serpente del basso continuo.

Vediamo adesso, in estrema sintesi, il contenuto del presente fascicolo.

Nel primo dei due articoli introduttivi Piero Gargiulo propone un quadro del concetto di modalità in polifonia, così come delineato da alcuni teorici italiani del primo Cinquecento, anche valorizzando testimonianze meno investigate rispetto alla consolidata tradizione e comunque fornendo una visione complessiva dei problemi, nell'iter che porta dal *Thoscanello* (1523) di Pietro Aaron alle *Istitutioni Harmoniche* (1558) di Gioseffo Zarlino e che evidenzia le finalità dei trattatisti più intenti a cercare una relazione sempre più intensa tra dettami speculativi ed esigenze pratiche: quelle che proprio Aaron mostra di valorizzare come più convinto e innovativo precursore.

A seguire, Marco Mangani fa il punto sullo stato del dibattito moderno: il contributo di Meier e la conseguente dialettica con Dahlhaus circa la legittimità della classificazione dei modi polifonici in autentici e plagali; le riflessioni di Powers e l'evoluzione del suo pensiero; le estensioni 'all'indietro' e 'in avanti' dell'indagine sulle *tonal structures*; le recentissime considerazioni di Wiering sull'approccio storico alla modalità polifonica, con la suddivisione del percorso dei modi in quattro fasi distinte.

Dopo i contributi di Margaret Bent e Frans Wiering qui proposti nelle rispettive traduzioni (si ringraziano gli autori per aver concesso la loro cortese autorizzazione), tre saggi espressamente commissionati offrono altrettanti spunti d'indagine su teoria e composizione modale dal Trecento al Seicento.

Marco Della Sciuca, rileggendo alcune parti del *Lucidarium* di Marchetto da Padova, esamina la questione dei modi commisti, cioè quelle melodie che presentano al proprio interno movenze tipiche di modi diversi rispetto a quello proprio di base e valorizza soprattutto la cosiddetta *interruptio* (ossia l'articolazione interna della specie), nella misura in cui consente con maggior efficacia la riconoscibilità modale e nella convinzione che il concetto di commistione sia un elemento essenziale alla comprensione di un repertorio, il gregoriano, che si fonda per buona parte proprio su raffinatissimi giochi di variazioni modali.

Francesco Rocco Rossi analizza la *Missa Vinus vina vinum* del franco-fiammingo Guillaume Faugues, compositore del tardo Quattrocento inserito da Tinctoris tra i musicisti più rappresentativi (insieme a Ockeghem, Regis, Busnois, Dunstaple, Binchois, Du Fay), quali appaiono elencati nel prologo del *Liber de arte contrapuncti*. Anticipatore, nelle sei messe pervenute, di importantissime novità compositive (impiego di *cantus prius factus* strumentale, uso sistematico della parodia e utilizzo del canone strutturale *tenor-contr*), Faugues offre con la *Missa Vinus vina vinum* una valida antitesi alla diffusa convinzione circa l'impossibilità di applicare una qualsivoglia forma di analisi modale alla polifonia quattrocentesca: vi si oppone infatti proprio l'assetto di questa messa, elaborata su un *cantus firmus* la cui ambigua natura modale (V modo o V modo trasposto alla quarta superiore) è di volta

in volta chiarita dalle voci circostanti che, con il loro regolare avvicendamento, concorrono a determinare la struttura formale del brano.

Rodobaldo Tibaldi fa il punto della situazione sulla teoria degli otto modi all'inizio del Seicento (visti soprattutto attraverso la descrizione che ne dà Banchieri sia nella *Cartella musicale*, sia nell'*Organo suonarino*) e la loro intersezione con i toni salmodici usati in un contesto polifonico, contribuendo così a chiarire che alcuni degli equivoci sorti dalla lettura di Banchieri (come attestano alcune fonti coeve) e dalla continua commistione tra modi e toni siano da attribuire solo in parte alle parole del teorico, quanto piuttosto derivino sostanzialmente dalla prassi liturgico-musicale. Riflettendo sulle commistioni tra gli otto modi di canto fermo, gli otto toni salmodici e i dodici toni per lo più di tradizione zarliniana, il saggio indaga anche in testimonianze di repertorio, per rilevare presenze o assenze della teoria esposta da Banchieri.

Ci auguriamo che questo numero della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» contribuisca a far sì che per i repertori polifonici, in un prossimo futuro, sia possibile parlare di strutture tonali in senso lato, evitando il ricorso alle virgolette.

Firenze, novembre 2004

P.G. e M.M.

LE «STRUTTURE TONALI»
NEI REPERTORI POLIFONICI

Et da le questioni et disputationi troppo
alte et oscure, mi sono astenuto:
et de le cose pertinenti a la pratica
sì di cantare come di comporre canti,
niente ho lasciato che necessario mi sia paruto.

[Pietro Aaron, *Toscanello in musica*, 1529]

Piero Gargiulo

«QUELLO CHE SIA MODO».

TEORIA MODALE E PRASSI POLIFONICA NELLA TRATTATISTICA
DEL PRIMO CINQUECENTO

Nel *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze intorno al canto fermo et figurato* (c. 1550) Pietro Aaron dedica un'unica citazione a Marchetto da Padova, l'insigne trattatista trecentesco:

Conchiudendo per la sentenza di Marchetto Padovano, che quando un canto harà maggiore ascenso, che dissenso, senza alcun dubbio esso sara chiamato Autentico. Et se parte maggiore sarà nel graue, si dirà Plagale, la quale Oppenione da ogni Auttore è confermato.

Decisiva appare questa menzione che Aaron, nell'ultimo dei suoi scritti, rivolge al predecessore (comunque già ampiamente citato nei precedenti trattati), di cui si ufficializza una definizione di «canto» (ovvero di espressione esecutiva) essenziale e quasi scarna nei termini espositivi, ma quanto mai funzionale ai fini della «prattica» musicale coeva. Attraverso un'esplicita citazione, rivelatrice dell'attenta lettura che Aaron dedica all'insigne modello di studio,¹ si ribadisce infatti la necessità di offrire agli interpreti una chiave di accesso per individuare le caratteristiche della melodia, assimilarne i tratti più peculiari e assicurarne la più corretta e migliore resa interpretativa.

Intenti e finalità che sempre Aaron non aveva mancato di evidenziare già cinque anni prima, quando nella stampa del *Lucidario in musica* (1545), aveva riservato sempre all'«ecellente Marchetto» e al suo *Lucidarium* del 1317 altri significativi richiami, sempre a proposito di «ascenso» e «disenso», ovvero dell'estensione superiore e inferiore dei modi, oltre le loro finales (all'acuto o al grave): pur non immuni da qualche imprecisione, i dettami del teorico padovano apparivano al «con-

¹ Aaron, *Compendiolo*, [30]. Pur non menzionando il trattato di Marchetto, il riferimento di Aaron è al *Lucidarium in arte musice plane* (1317), in cui Marchetto aveva riservato un intero capitolo («trattato»¹¹) alla discussione sui modi. Sulla data del *Compendiolo* (non riprodotta nella stampa) condivido l'indicazione di Powers, rispetto al tradizionale «c. 1545» censito in RISM (*Écrits imprimés concernant la musique*, München-Duisburg 1971) e ribadito anche in B. Blackburn, *Aaron Pietro*, in Grove 2nd edition, London 2001, 1, 2–4).

sumato Musico Pietro Aron» sostanziali nella definizione, chiara e univoca, di un lungo e complesso iter speculativo, che nel volgere di due secoli aveva impegnato numerosi teorici nella definizione di «modo» e, soprattutto, nell'applicazione della teoria modale alla produzione polifonica: quella sacra – messe e mottetti – del Quattrocento fiammingo (diffusasi in Italia tramite le stampe protocinquecentesche di Petrucci) e quella profana del madrigale, con l'avvio, fino agli anni Quaranta del Cinquecento, della sua prima straordinaria fioritura.

Non a caso già nei primi due capitoli del suo *Trattato della natura e cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (1525) lo stesso Aaron aveva posto l'accento su «come el cantore debbe giudicare el tuono», citando varia gamma di generi e repertorio polifonico e individuando nella «fine» (ossia la finalis) di ciascun «tuono» e nel Tenore, «parte stabile et ferma, cioè che tiene et piglia tutto il concento della harmonia», i supporti necessari all'esecutore per comprendere la vera natura del «modo et ordine», che egli deve saper assegnare a tutti «gli canti che di volontà del compositore son fatti»:

[...] la quale fine così da me è diffinita, [...] non è altro che una magistral terminatione del canto introdotta a cognoscere el tuono, [...] acciò che meglio sia compreso la natura et forma di tutti gli tuoni [...]

Dico che uno Introito, un Kyrie, una Gloria, un Graduale, un Alleluya, un Credo, un Offertorio, un Santus, uno Agnus Dei, un Post comunione, un Risponsorio, un Deo gratias, uno Psalmo, uno Hymno, un Magnificat, un Motetto, una Canzona, Frottole, Bargerette [*sic*], Strambotti, Madrigali et Capitoli saranno tutti giudicati per el suo tenore, perché più facilmente si considera la sua natural forma che nella parte del soprano.²

Alla fine del ventennio che distanzia il *Trattato* dagli ultimi due scritti di Aaron – e in particolare tra la stampa del *Lucidario* e quella del *Compendiolo*, giunge poi, a coronare le sue illuminanti intuizioni, la pubblicazione del *Dodekachordon* (1547), il trattato dello svizzero Heinrich Loriti (a tutti meglio noto con lo pseudonimo di Glareanus) che si qualifica, proprio tramite una ridefinizione degli assetti modali, come un ponderato tentativo di mediare la teoria modale medievale con le nuove esigenze imposte dalla prassi musicale coeva. Appena undici anni dopo, le *Istituzioni harmoniche* (1558) di Gioseffo Zarlino avrebbero ancora più corposamente riaffermato, attraverso una lettura ancora più serrata del significato e delle funzioni modali, tutta l'importanza di una relazione sempre più coerente tra *musicus* e *cantor*, ormai non più separabili da quella condizionante «distantia» che – in dieci secoli di

² Aaron, *Trattato*, capp. I e II. Cfr. anche il cap. VIII, per le citazioni che l'autore riserva ad altri canti della messa, a proposito della «natura» delle cadenze. Dopo la prima attestazione del termine «madrigale» in un «privilegio» concesso nel 1521 a Bartolomeo Tromboncino (una sorta di *copyright* con cui le autorità veneziane vietavano di stampare composizioni senza il consenso dell'autore), quella di Aaron è, in assoluto, la seconda testimonianza sull'impiego del termine, oltre che, a tutt'oggi documentata, la prima che compaia in un trattato di teoria musicale.

trattatistica – prima Boezio e Guido d'Arezzo, poi Marchetto da Padova e poi ancora lo stesso Aaron (nel primo dei suoi trattati, i *Libri tres de institutione harmonica*)³ avevano siglato nei loro scritti con quasi identica formulazione.

Lecito, in questo percorso di costante tendenza a posizioni concettualmente più duttili e più disponibili al vivo confronto con la 'prattica' musicale, è dunque ripercorrere le tappe essenziali della trattatistica (in particolare italiana) attraverso le testimonianze fornite da altre figure di teorici che da fine Quattrocento a metà Cinquecento hanno concorso a delineare, da diverse prospettive, i riferimenti più utili a garantire una continuità 'speculativa' (ossia connotata da alto livello di conoscenza e preparazione scientifica), in grado di non confondere gli interpreti, quanto invece di guidarli a un livello di rendimento esemplare e soprattutto restitutivo della vera «cognitione» di «quello che sia modo»,⁴ nella riflessione teorica e nel riscontro esecutivo.

Spiccano innanzitutto, in questo itinerario, alcuni contributi di fine Quattrocento. Il *Liber de natura et proprietate tonorum* del fiammingo Johannes Tinctoris, scritto a Napoli nel 1476 e finalizzato, per dichiarazione esplicita dell'autore, a valutare lo sviluppo della musica polifonica attraverso l'estensione del sistema esacordale e l'eccezionalità di alcune «finales irregulares» (cap. 19);⁵ il *Musices opusculum* (1487), in cui il parmense Nicola Burzio aveva raccomandato ai cantori di acquisire la massima familiarità con «i tropi, o, per usare il termine dei pratici, i toni» e di conoscerne con misura il senso etico e gli effetti [Powers 2001, 798–799];⁶ la *Theorica musice* (1492) e la *Practica musice* (1496), opere del lodigiano Franchino Gaffurio (il trattatista più illustre del Quattrocento italiano, *musicae professor* al Ginnasio milanese fondato da Ludovico Sforza), avevano poi riservato interi capitoli alla dottrina dei modi, individuando in particolare un preciso numero di categorie di *ambitus* modale e di relative melodie [Powers 2001, 792],⁷ citando esempi di produzione musicale coeva (Dunstaple, Binchois, Du Fay) e ribadendo l'inattaccabile validità dell'esacordo guidoniano contro le tendenze 'moderniste' sostenitrici della sua sostituzione con l'ottava.⁸

³ Cfr. Aaron, *Libri tres*, 19: «Magnam igitur dicimus inter musicum et cantorem esse distantiam», ove si richiama in particolare la locuzione con cui Guido d'Arezzo nelle *Regulae Rhythmicæ* (c.1000) aveva espresso il medesimo concetto: «Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica».

⁴ Cfr. Zarlino, *Institutioni harmoniche*, 359. L'espressione, già utilizzata dall'autore nella prima edizione del suo trattato (1558) – intitola il cap. I della quarta parte («Quello che sia modo. Et delle sue spetie», in cui l'autore dedica ben 30 capitoli alla trattazione sui modi, pp. 359–415).

⁵ Cfr. l'edizione moderna del trattato di Tinctoris in Seay 1975. Un utile richiamo al teorico fiammingo è in Powers 2001, 796.

⁶ Cfr. Burzio, *Musices*, parte II, cap. 5.

⁷ Cfr. Gaffurio, *Practica musice*, Libro I, cap. 8 [Miller 1969].

⁸ La ben nota polemica vide Gaffurio schierato contro lo spagnolo Bartolomeo Ramis de Pareja e il già citato Burzio (sostenitori della teoria dell'«ottocordo»), ma soprattutto contro il bolognese Giovanni Spataro, con cui il lodigiano ebbe un nutrito e polemico scambio di lettere e di veri e propri trattati, concepiti a rispettiva difesa delle proprie convinzioni teoriche.

Ma anche il *Breviloquium musicale* (1497) fa guadagnare al suo autore, il minore conventuale Bonaventura da Brescia, una meritevole collocazione, per aver incluso nel suo «piccolo opuscolo de canto» sezioni di specifico rilievo su mutazioni, intervalli, consonanze e, soprattutto, una serie di capitoli (XXIII–XXXIII) dedicati ai «toni» e corredati da specifici apparati inerenti le categorie di autentico e plagale, le loro differenze melodiche, le regole e le eccezioni. Notevole sarà la recezione e la fortuna di questo agile manuale fino al primo Seicento,⁹ redatto «non ut magnus musicus, sed ut cantor inter minores minimus», come sottolinea lo stesso Bonaventura, nell'incipit che introduce i capitoli del trattato.

Il Cinquecento, aperto dai *Libri tres de institutione harmonica* (1516) e dal *Toscanello de la musica* (1523) che qualificano Pietro Aaron come «the first theorist to undertake a thorough-going study of polyphonic repertory in modal terms» [Powers 2001, 805], trova poi nel già citato *Trattato* (1525) dello stesso Aaron l'evidenza della sempre più urgente correlazione tra la teoria modale (i tre generi di finalis, le specie di quarta e quinta, il «processo» che governa il movimento modale delle voci, le «differentiae» dei toni salmodici, il dettagliato prospetto delle cadenze) e il repertorio polifonico (messe, mottetti, chansons) con i relativi autori, in prevalenza franco-fiamminghi.¹⁰

Altrettanto interesse, pur con minore specificità in materia propriamente modale, suscitano altri due trattati, editi nello stesso anno: il *Libellus rudimentis musices* (1529) e la *Musica theorica* (1529). Nel primo, opera del sacerdote e organista veronese Biagio Rossetti, una serrata sequenza di definizioni, in forma di domanda e risposta, offre al lettore preziose occasioni di soddisfare il proprio desiderio di conoscenza. Lo si può notare nei passi che seguono, in cui colpisce soprattutto l'ultima asserzione, a beneficio della nuova funzione che investe la musica pratica:

Quid est consonantia? Est duarum vocum dissimilium simul compacta concordia.
Quid est dissonantia? Est dura collisio et aspera vocis permixtio.

⁹ Cfr. Bonaventura da Brescia, *Breviloquium musicale*. Editto il 27 luglio 1497 per i tipi di Angelo Briannico, il *Breviloquium* costituisce la prima stampa della *Regula musice plane* (27 settembre 1497), titolo che fu dato alle successive ben 20 edizioni del trattato (l'ultima è del 1550). Bonaventura è ricordato anche da Adriano Banchieri (in *Conclusioni del suono dell'organo*, 33), per la sua definizione dell'ottava («Regina sopra ogni altra consonanza»).

¹⁰ Tra i più insigni autori citati nel *Trattato* (capp. III–V) e poi nella «Aggiunta del Toscanello a compiacenza degli amici fatta», contenuta nella seconda edizione del *Toscanello* (1529) e non inclusa nella prima (1523), figurano Desprez, Agricola, Mouton, Carpentras, Compère, Busnois, Fevin, De La Rue, Isaac, Lhéritier, Ockeghem, Obrecht, De Orto, Richafort, Verdelot e, unico degli italiani, il romano Costanzo Festa, di cui si registra la prima citazione in assoluto di un brano (il mottetto *Gaude Virgo* citato nel cap. III) in uno scritto teorico (il solo nome del compositore è comunque menzionato anche nell'«Aggiunta» del *Toscanello*). Su tali esempi di repertorio, che dimostrano l'ampia conoscenza di Aaron delle stampe di Petrucci (tramite cui si diffondeva la produzione franco-fiamminga), cfr. Powers 1992, 9–52 e Judd 1995, 121–152. Da ricordare nel *Toscanello* (cap. XXXVIII) è anche la citazione riservata al celebre motivo dell'*homme armé*, che secondo Aaron sarebbe stato «trovato» per la prima volta da Antoine Busnois.

Quid est theorica? Est cognitio veritatis et illuminatio intellectus.

Quid est pratica? Pratica est illa quae habet theoricam subiectam demonstrare.¹¹

Significativo comunque è anche il riferimento agli otto modi, che Rossetti associa alle consuete e sempre più autorevoli fonti di studio che hanno ispirato il suo scritto, con peculiare risalto per Gaffurio:

[...] qui totius musices scrutari desiderat vias, habet Boetium, habet Guidonem aretinum, Marchetum patavinum, et D. Franchinum Gaforum, qui in sua pratica in libro theoricae octum tonorum significationes proprietatesque ostendit, verum etiam in tempore quo et a quibus personis inventi fuere.¹²

Nel secondo trattato, il sacerdote modenese Lodovico Fogliano si distingue invece per alcune originali disquisizioni sugli intervalli, definite nel titolo stesso «non prius tentatae speculationes»: si tratta del concetto di intervalli «dissoni», che «aiutano a comprendere la qualità per cui tra loro differiscono le consonanze e la quantità che a ciascuna consonanza compete».¹³ Utilizzando valori frazionari di nuova costituzione, Fogliano è il primo ad illustrare il numero impressionante di tutti i «dissoni» che contribuiscono a formare un intervallo cosiddetto consonante e fa apprezzare i risvolti di un concetto (la dissonanza) valutato sempre con estrema prudenza dai teorici coevi, se pur ineludibile per i futuri sviluppi della teoria modale.¹⁴

A seguire, sempre in arco cronologico ravvicinato, è un'altra coppia di scritti, anch'essi pubblicati nel medesimo anno: il *Recanetum de musica aurea* (1533, ma ultimato già nel 1531) del marchigiano e frate agostiniano Stefano Vanneo e le *Scintille di musica* (1533) del parmense Giovanni Maria Lanfranco, anch'egli sacerdote. In entrambi si ritorna a porre l'accento specifico e puntuale sugli otto modi, con lucidità espositiva e concretezza di esiti.

Distinguendo formalmente «tonus» da «modus» e «tropus», ma riconoscendone l'equivalenza («nos etiam tonos, modos, tropos, appellamus»), Vanneo dedica numerosi capitoli – con altrettanto esaustivo corredo di esempi musicali – alla loro «formatione» (ossia la struttura o disposizione scalare), «compositione» (basata sull'articolazione delle specie di quinta e di quarta) e «modulatione» (possibilità di cambiarne la natura e la sonorità); alla suddivisione tra «impares» (autentici) e «pares» (plagali), «regulares» (precedenti con regola e retto ordine) e «irregulares» (os-

¹¹ Densa di significati, nonostante in altro luogo del trattato [7] Rossetti avesse ribadito il consueto concetto («omnis musicus est cantor, sed non omnis cantor est musicus»), è l'ultima affermazione, qui tradotta: «La pratica ha il compito di dimostrare la teoria, che le è sottomessa».

¹² Rossetti, *Libellus*, [10].

¹³ Cfr. la premessa al facsimile [Massera 1969].

¹⁴ Determinanti, sul finire del secolo, saranno gli approfondimenti di Vincenzo Galilei, come ad esempio in un passo del suo ultimo trattato [Galilei 1589, 35], ove si afferma che «gl'intervalli dissonanti che ha in sé il Sintono, non vi nascono più a caso o più pensatamente che vi naschino i consonanti».

sia secondari, nonché carenti di perfezione); alle *differentiae* di ambito (modi – autentici e plagali – perfetti, imperfetti, «plusquamperfaecti», misti, commisti¹⁵ e di estensione (quest'ultima nei consueti termini latini di «ascensus et descensus»); al «Modulus modorum omnium modulantium», che riepiloga, in un prospetto di elegante fattura grafica e di funzionale consultazione 'visiva', tutte le caratteristiche essenziali a ciascuno di essi.

L'autore cita poi Burzio per la corretta definizione delle note d'impianto (le «litterae finales» D E F G): «finales diximus, quia in his omnes definunt toni, vel ut Nicolaus Burtius asserit»; distingue e descrive – sempre avvalendosi di esempi in notazione su tetragramma – l'intonazione di «principium», «mediatio» e «finis» dei salmi («solemnnes» e «simplices») e propone al cantore, con dichiarato intento didattico-pratico, due quartine di versi per meglio ricordare le formule modali dell'«intonationis initium»:

Quos omnes tonos ut facili memoriae thesauro commendes hos subiicimus ediscendos versiculos:

Primus habet tonus Fa sol la, Sextus et idem.

Ut re fa Octavus, sit Tertius atque Secundus.

La sol la Quartum, dant Ut mi sol tibi Quintum.

Septimus at tonus, Fa mi sol tibi monstrat.

Vel sic.

Primus cum Sexto, Fa sol la semper habeo.

Tertius et Octavus, Ut re fa sicque Secundus.

La sol la Quartus, Ut mi sol sit tibi Quintus.

Septimus Fa mi fa sol, sic omnes esse recorder.¹⁶

Dopo aver catalogato ordinatamente le forme salmodiche proprio attraverso la classificazione modale («Generalis omnium tonorum applicatione») e aver dedicato l'intero terzo libro del *Recanetum* al contrappunto, Vanneo entra ancora più decisamente nei risvolti pratici della disciplina musicale, pronunciandosi sugli oneri del compositore, se non vorrà diventare «doctis ludibrio» o «Musicus non musicus». La sezione conclusiva del suo trattato è infatti dedicata ad alcune importanti indicazioni sul corretto andamento delle voci in polifonia e sulle finalità espressive di quell'«harmonicus concentus» («hilaris, suavis, plenus, iucundus, resonans») cui occorre mirare, per non cadere in barbarismi o gravi errori. Altrettanta accortezza va rivolta agli effetti generati dall'impiego delle parole, come Vanneo specifica infine nel capitolo «De tonorum qualitate»: saper scegliere cioè quale tono serva meglio alla natura e alla comprensione del testo da musicare, specie nel repertorio sacro. Necessario è pertanto ispirarsi a opportuni esempi di conduzione polifonica,

¹⁵ Su queste ultime tipologie di ambito modale e sulle indicazioni fornite con estrema precisione da Marchetto da Padova nel *Lucidarium*, tra i primi trattati a documentare tale suddivisione, cfr. il saggio di M. Della Sciucca in questo volume.

¹⁶ Vanneo, *Recanetum*, lib. I, cap. LVIII.

riscontrabili in certa prevalente produzione franco-fiamminga, che l'autore seleziona indicando messe e mottetti di insigni musicisti come Willaert, Lhéritier, Carpentras, Jachet de Mantua e del romano Costanzo Festa (già citato in Aaron), tutti menzionati con sincero plauso per il contributo «in missis et artificiosis mottettis».¹⁷

Anche Lanfranco, con disinvoltata linearità espositiva (resa certo più agevole dall'esposizione in volgare), affronta specificamente la materia in oggetto, all'inizio della Parte Terza delle *Scintille* («Dei modi chiamati tuoni»), fino al capitolo («Della general cognitione de Tuoni»), in cui espone sistematicamente tutti i mezzi tramite cui «si cognosce il Tuono», ovvero sia possibile giungere alla sua corretta e certa individuazione. Accanto a connotazioni già tipiche (l'estensione, le specie di quinta e quarta), l'autore sottolinea l'importanza del quinto grado della scala (*repercussio*), valendosi del termine italiano «ripercussione» («la qual è la melodia et intervallo proprio di ciascun canto: si fa dagli estremi della Quinta di ciascun Tuono»), valorizzando la «distintione» (letteralmente una momentanea interruzione dell'andamento melodico, in altro passo definita «nel canto figurato cadenza») e la «transportatione» (che consente di trasportare il canto ad altro modo, tramite le alterazioni in chiave).

Giunto poi al capitolo della «formatione dei Tuoni», Lanfranco ne passa in rassegna gli *ethoi* tradizionali, menzionando Marchetto per il primo modo (che «si canta per *be* quadro») e Gaffurio («si accomoda agli affetti gravi dell'animo et ai movimenti gravi del corpo»); elogia la «sentenza» di Aaron per il secondo modo («atto a confortar il languente et afflitto spirito»; accenna al «dubbio» di classificare correttamente il primo e secondo modo, quando non rispondano ai requisiti regolari («come vuole Guido Aretino»); descrive le «due nature» del settimo modo, ancora citando Gaffurio («di incitazione lasciva et di moderata contenenza»); conclude, ricordando nuovamente il parere di Aaron, sull'ottavo modo («si convien nei luoghi allegri, ma di modesta contenenza pieni»).¹⁸ Esorta infine il compositore a saper sempre dimostrare la «capacità di conservare o modificare il Modo», attraverso una buona scelta di andamenti cadenzali, specie per l'*exordium* e per la *finis*.

L'importanza delle fonti teoriche citate – e non a caso proprio sui modi – traspariva del resto sin dalla premessa delle *Scintille* («Della divisione dell'opera»), quando, prima della «Tavola» dei capitoli, Lanfranco aveva elencato dodici nomi «di coloro dietro alle cui pedate nei nostri ragionamenti noi siamo seguiti».¹⁹ La lista di nominativi, ordinata per cronologia di autore, annovera, tra gli altri, i pluri-

¹⁷ Su Costanzo Festa cfr. la nota 10. Jachet è sicuramente quello «de Mantua», attivo nel repertorio sacro, spesso confuso o scambiato con il coevo fiammingo Jachet Berchem.

¹⁸ Cfr. Lanfranco, *Scintille*, Parte Terza, 109 e 111.

¹⁹ L'espressione ricorda la medesima con cui il fiorentino Cosimo Bartoli (*Ragionamenti Accademici* [...], Venezia 1567, Libro III, c. 36) definirà il magistero impartito da Verdelot al più giovane Archadelt: «Dietro alle pedate del quale [Verdelot] caminando poi Archadelt [...]».

menzionati Boezio, Guido d'Arezzo, Marchetto, Burzio, Gaffurio, Spataro, Aaron e si conclude con l'inedita e particolare citazione di Glareanus, in sottinteso e plausibile riferimento al suo *Isagoge in musicen* (Basle 1516), unico trattato che anticipi il *Dodekachordon*, non ancora edito nell'anno di stampa delle *Scintille*.²⁰ Ma, a confermare l'altrettanto sensibile attenzione di Lanfranco al repertorio polifonico, erano state – sempre nella prefazione al trattato – alcune elogiative citazioni di compositori «antichi, se antichi è lecito chiamarli» (Desprez, De La Rue, Agricola, Mouton, Richafort) e «viventi» (Willaert, C. Festa, Jachet, Hesdin (quest'ultimo un'autentica rarità tra i musicisti citati), quasi tutti già menzionati nel *Trattato* e nel *Toscanello* di Aaron:²¹ nel predominante magistero fiammingo, si riconferma infatti la presenza di Costanzo Festa, proprio come in Aaron e anche in Fogliano, ma si assicura al genere sacro la preminenza, che Lanfranco segnala quasi a perorare un nuovo itinerario per «la povera musica alle cose divine consacrata», non esitando a constatare:

come sei tu alcuna volta stratiata: perché io veggio et odo et purtroppo spesso le tue divine consonanze nelle misurate cantilene essere divenute ostacolo di parole tali che gran vergogna di vederle scritte non che di udirle cantare.²²

Premesse incoraggianti, come fin qui proposto dalla rassegna di testimonianze, consentono dunque al ventennio successivo di accogliere la determinante sequenza dei contributi teorici prima menzionati, che sarà utile qui rielencare:

- il *Lucidario in musica* (1545) di Aaron
- il *Dodekachordon* (1547) di Glareanus
- il *Compendiolo* (c. 1550) di Aaron
- le *Istitutioni harmoniche* (1558) di Zarlino

Non sussistono dubbi di sorta, come ampiamente noto e come prima accennato, a riconoscere la valenza decisiva dei trattati di Glareanus e Zarlino. Scelgo, tra i numerosi supporti bibliografici, alcune incisive definizioni di Powers per ricordare la prima opera come «synthesis of medieval tradition, both practical and theoretical, with Renaissance classicizing humanism, original system building and musical analysis» [Powers 2001, 807]; la seconda come «synthesis of modality and polyphony», in cui l'autore «adopted Glarean's system of the 12 modes [...], added to it the polyphonic modal functions [...] and succeeded in bringing polyphonic texture, modal structure and modal ethos under the rule of a single unifying musical principle» [Powers 2001, 812].

²⁰ Cfr. Glareanus, *Isagoge* [ed. Turrell 1959] e anche Powers 2001, 803.

²¹ Il francese Nicolle des Celliers de Hesdin (dal nome della località in cui nacque), fu cantore di cappella di Enrico II e maestro dei *pueri cantores* nella cattedrale di Beauvais, ove se ne attesta la morte nel 1538. Fu autore di una messa, un magnificat, una decina di mottetti e chansons.

²² Lanfranco, *Scintille*, Parte Prima, 33.

Ma non altrettanto netta e chiarificatrice è stata la tendenza degli studiosi a individuare segnali di ‘modernismo’ modale nelle fonti teoriche protocinquecentesche o sufficientemente vicine per cronologia ai due attestati baluardi della trattatistica rinascimentale e in particolare proprio per gli scritti di Pietro Aaron, cui ho voluto dedicare l’esordio di questo saggio. Lo stesso Powers, encomiabile per la sua consistente rivisitazione di cinque secoli di teoria modale, ha in certi casi trascurato testimonianze significative (come quelle di Bonaventura, Rossetti, Vanneo e, in parte, di Lanfranco)²³ e, pur concedendo ampio risalto proprio ad Aaron in diversi paragrafi della sua esauriente voce enciclopedica [Powers 2001, 805–806] e in altri articoli di rilievo [Powers 1992, 9–52], ha valorizzato talora solo in parte pienamente la straordinaria serie di intuizioni che si devono al teorico fiorentino, nonché alla lungimiranza concettuale e alla fine eloquenza espositiva che ne animano costantemente l’intera produzione teorica.

Se già nel *Trattato* (1525) erano state esemplari l’applicazione della teoria modale di Marchetto al repertorio polifonico, la ricchezza di citazioni dalla coeva produzione petruciana, l’individuazione ‘prattica’ del modo (dal tenore e dalla finalis, dagli intervalli e dalle specie di quinta e di quarta), la classificazione delle cadenze, il *Lucidario* (1545) – dedicato «alli spiriti armonici et gentili» – si era altresì avvalso di una veste inconsueta, con una serie di «oppenioni, oppositioni, resolutioni»,²⁴ tramite cui il teorico precisava, con obiettivo rigore, il susseguirsi ordinato di uno o più pareri altrui, della propria contestazione o disapprovazione e infine dei propri intenti di mediazione, con equilibrio e misura di giudizio. Ispirate dalla sicura convinzione che «l’arte del comporre l’harmonia non consiste solamente nella pratica [...] ma anchora nell’havere buona Theorica et cognitione della verità»,²⁵ si succedono le «osservazioni su alcuni Tuoni da Marchetto non bene intesi», la «Risposta allo eccellente don Franchino intorno alcune sue oppenioni», l’«Oppositione fatta dallo excell. messer Giovanni Spadaro», la «Dichiaratione di alcuni segreti nel contrapunto», ovunque corredate dal puntuale richiamo alla pratica del repertorio con osservazioni «circa i Mandriali a Note nere», o, più in generale, «intorno le compositioni».²⁶

Nel quarto e ultimo dei libri in cui si articola il trattato, Aaron mostra addirittura la sua ampia confidenza con un nutrito numero di ragguardevoli «cantori a libro» (esecutori di polifonia), «cantori a liuto» (esecutori di monodie o improvvisa-

²³ Cfr. Powers 2001, 792. L’unica citazione per il teorico parmense («part III of Lanfranco’s *Scintille*») ne sottolinea il contributo tra i teorici italiani – da Gaffurio a Ponzio – di attestata preminenza. Cfr. Wiering 1998, 93 e 106 per un più puntuale e specifico richiamo rispettivamente a Lanfranco e a Rossetti.

²⁴ Aaron, *Lucidario*, Libro Terzo, 83: «Sappi candidissimo, et humanissimo mio Lettore, se nell’opera nostra saranno Oppositioni, senza alcuna invidia, et malvolglienza, dannoio sono state condotte, ma per amore et utilità di quegli che imparar desiderano».

²⁵ Aaron, *Lucidario*, Libro Secondo, 51.

²⁶ Aaron, *Lucidario*, Libro Secondo, capp. 1, 2, 14 e *passim*, con numerose citazioni anche per gli immancabili Marchetto, Guido d’Arezzo e per lo spagnolo Bartolomeo Ramis de Pareja.

tori) e «donne a liuto e libro», soprattutto di area norditaliana, che l'autore non esita a valorizzare a paragone di Francesi, Tedeschi, Inglesi e Spagnoli e a contrasto della loro «falsa oppenione» («a torto [...] tal nome di imperfettione danno a gli Italiani») e che sente di elogiare «per non defraudarli di quello che loro meritamente si conviene». Tra i nominativi della prima categoria, per la terza volta in un trattato, se pur citato nelle vesti di cantore (come in effetti fu presso la corte papale), s'incontra il nome di Costanzo Festa; così come tra i «cantori a liuto» (ma anche raffinatissimi compositori) figurano gli insigni Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Ippolito Tromboncino, tutti annoverati con il qualificato titolo di «Messer».²⁷

Ma ancora di più nel *Compendiolo*, concepito con altra veste formale e contenutistica (una sorta di prontuario, che procede per serrate definizioni, per modalità d'impiego immediato e funzionale e ancora una volta con citazioni di riguardo per Marchetto e Gaffurio), potrà riscontarsi il taglio originale, non meno ricco di interesse e di stimoli. Divisa in canto fermo e figurato, l'opera si presenta come una densa collettanea di «sentenze [...] da molti eccellenti musici dichiarate», riserva ai «Tuoni» ben ventidue capitoli (sui cinquanta complessivi della prima sezione) e si concentra poi sui molteplici aspetti del comporre: una vera e propria 'grammatica' della musica, con specifica e varia gamma di definizioni, tra cui si distinguono sia quelle dedicate ad alcuni concetti di solida tradizione («Harmonia è modulatione di voci»; Sinfonia è temperamento di grave et acuto di suoni concordanti»), sia quelle ispirate da una più rara occorrenza lessicale («Diasfonia è voce discrepante et dissonante»; Eufonia è soavità di voce et dalli Autori è chiamata melos»).

A tale lucidità espositiva concorre indubbiamente quasi ovunque la scelta di un lessico è a dir poco singolare per l'epoca e che proprio nel *Compendiolo* trova agio e sostanza di espressione.²⁸ Ed è a mio avviso anche da questo linguaggio innovativo (o comunque di più inedito impiego) che si rafforza la completezza del contributo di Aaron. La lettura di tutti i suoi trattati – anche quando la materia si fa più complessa – incoraggia il lettore e non finisce di sorprenderlo, sia con la variegata terminologia di alcuni singoli vocaboli decisamente moderni: ad esempio, nel *Trattato*, «modulo» come combinazione sonora vocale o strumentale; «processo» come sviluppo dell'andamento melodico e come guida al movimento modale delle voci, [Powers 2001, 805]; o ancora nel *Lucidario*, ove accanto a termini come

²⁷ Aaron, *Lucidario*, Libro Quarto, 86–87.

²⁸ Aaron, *Compendiolo*, [53]. Interessante [29] è anche la definizione di quelle «modulationi ne' giorni feriali le quali non hanno la forma di potere essere giudicati [giudicate] di alcuno tuono. Tali Antifone son dette Canto eufoniago, cioè latinamente buona sonorità. Eu graece buona, phoni voce significa». La fortuna del lessico aaroniano sarà documentata in particolare nei trattati di Angelo Berardi, editi tra il 1681 e il 1693, che in più luoghi mostrano di attingere a numerose scelte terminologiche del terico fiorentino, nominato nella «Nota di diversi Autori c'hanno scritto della Musica tanto speculativa, quanto pratica» [Berardi, *Ragionamenti musicali*, 180]: cfr. Gargiulo 2000, 60, nota 29.

«battuta» (in luogo del più consueto *tactus*), «sesta» (che sostituisce il concetto di esacordo) o ancora «maestro di cappella», si segnala il frequente uso di metafore e di alcune locuzioni di estrema e intensa suggestione, come quelle riservate alla musica: «materia difficilissima subblime et alta», distanziata da «tutte le arti et scienze» e unica a poter recare «qualche sostentamento [...] alla miseria humana», come «divina rapitrice degli animi nostri». ²⁹

Giungendo all'epilogo di queste riflessioni, pare dunque lecito assicurare a Pietro Aaron il ruolo-cardine di un precursore, che anticipa con magistrale tempismo concetti speculativi e pratici di determinante rilievo sulla teoria modale e sulle applicazioni al repertorio sacro polifonico (si pensi anche alle citazioni del *Miserere* e dello *Stabat Mater* di Desprez), ³⁰ [Strunk 1950, 215; Powers 1992 e 2001, 805–806; Collins Judd 1995, 135–140]. Un intento operativo che sa unire requisiti di alta cultura («eccellente scienziato») ad attestati meriti nella disciplina musicale («eccellente et consumato musico») e che raccoglie – come si è cercato di dimostrare – l'eredità di Tinctoris e Gaffurio, guidando, nella continuità con i non secondari contributi di Fogliano, Vanneo, Lanfranco, verso le conquiste di Glareanus e Zarlino, per lasciare, al crocevia di metà Cinquecento, un'altra eredità ai protagonisti della materia musicale (teorici, compositori, esecutori): la più corretta ed esemplare «cognitione» 'theorica' e 'prattica' di «quello che sia modo».

²⁹ Aaron, *Lucidario*, Libro Primo, 8 («Pietro Aron alli spiriti armonici et gentili»).

³⁰ I due capolavori sacri di Desprez sono citati in Aaron, *Trattato*, rispettivamente capp. V [17] e VI [18].

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti teoriche e musicali

- AARON P. (1516), *Libri tres de institutione harmonica*, Bologna, Facsimile, Bologna 1969.
- AARON P. (1523), *Thoscanello della musica*, Venezia.
- AARON P. (1525), *Trattato della natura et cognitione*, Venezia, Facsimile, Bologna 1966.
- AARON P. (1529), *Toscanello in musica* Venezia, Facsimile, Bologna 1969.
- AARON P. (1545), *Lucidario in musica* Venezia, Facsimile, Bologna 1968.
- AARON P. (c. 1550), *Compendiolo di molti dubbi*, Milano, Facsimile, Bologna 1969.
- BANCHIERI A. (1609), *Conclusioni del suono dell'organo*, Bologna, Facsimile, Bologna 1969.
- BERARDI A. (1681), *Ragionamenti musicali*, Bologna.
- BONAVENTURA DA BRESCIA (1497), *Breviloquium musicale*, Brescia, Facsimile, Milano 1960.
- BONAVENTURA DA BRESCIA (1497), *Regula musice plane*, Brescia, Facsimile, New York 1975.
- BURZIO N. (1487), *Musices opusculum*, Bologna, Facsimile, Bologna 1969.
- FOGLIANO L. (1529), *Musica theorica*, Bologna, Facsimile, Bologna 1969 [Massera 1969].
- GAFFURIO F. (1496), *Practica musice*, Milano (trad. ingl. in «Musicological studies and documents», ed. C. A. Miller, XXI, 1969) [Miller 1969].
- GALILEI V. (1589), *Discorso intorno alle opere di messer Gioseffo Zarlino*, Venezia.
- GLAREANUS H. (1516), *Isagoge in musicen*, Basle (trad. ingl. cur. F. B. Turrell, «Journal of Music Theory», III, 1959, 97–139).
- GLAREANUS H. (1547), *Dodecachordon*, Basle, Facsimile, Hildesheim-NewYork 1969 (trad. ingl. in «Musicological Studies and Documents», ed. C. A. Miller, VI, 1965).
- LANFRANCO G. M. (1533), *Scintille di musica*, Brescia, Facsimile, Bologna 1970.
- MARCHETTO DA PADOVA (c.1317), *Lucidarium [...] in arte musice plane*, ed. J. W. Herlinger, Chicago-London 1985.
- RAMIS DE PAREJA B. (1482), *Musica pratica*, Bologna, ed. J. Wolf, Leipzig 1901.
- ROSSETTI B. (1529), *Libellus rudimentis musices*, Verona, Facsimile, Verona 1971.
- SPATARO G. (1521), *Errori de Franchino Gafurio*, Bologna.
- TINCTORIS J. (1476), *Liber de natura et proprietate tonorum* in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, Corpus Scriptorum de Musica, XXIII, vol. I, ed. A. Seay, Roma 1975, 65–104 [Seay 1975].
- VANNEO S. (1533), *Recanetum de musica aurea*, Roma, Facsimile, Bologna 1968.
- ZARLINO G. (1573), *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Facsimile, Ridgewood, NJ 1966.

Saggi, articoli, monografie

- COLLINS JUDD C. (1995), *Reading Aron reading Petrucci: The music examples of the Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni (1525)*, «Early Music History», 14, 121–152.
- COLLINS JUDD C. (1998, ed.), *Tonal structures in early music*, New York-London.
- GARGIULO P. (2000), *La Professione Armonica. Il lessico della musica nei trattati di Angelo Berardi*, in *Le parole della musica III*, cur. F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, 49–63.
- POWERS H. S. (1981), *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of American Musicological Society», XXXIV/3, 428–470.

- POWERS H. S. (1992), *Is mode real?: Pietro Aaron, the octenary system, and polyphony*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», XVI, 9–52.
- POWERS H. S. – WIERING F. (2001), *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, 16, 775–823.
- STRUNK O. (1950), *Source Readings in Music History*, New York 1950.
- WIERING F. (1998), *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. C. Collins Judd, New York–London, 87–107.
- WIERING F. (2001), *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New York–London.

Marco Mangani

LE «STRUTTURE TONALI» DELLA POLIFONIA:
APPUNTI SULLA RIFLESSIONE NOVECENTESCA
E SUL DIBATTITO ATTUALE

L'analisi della *chanson* di Du Fay *Helas ma dame* che Heinrich Besseler proponeva nel 1950 (si veda in questo volume l'Es. 7 dell'articolo di Margaret Bent) sintetizza efficacemente l'approccio alle «strutture tonali» della polifonia antica che, sulla scia di Hugo Riemann, fu seguito in misura prevalente nella prima metà del ventesimo secolo (Korte 1929). Si trattava, in sostanza, di mostrare come il Quattrocento avesse già 'intuito' il futuro sviluppo della tonalità armonica, pur senza possedere ancora gli strumenti teorici necessari a definirne correttamente le strutture; nella visione dei seguaci di Riemann, ovviamente, tali strumenti coincidevano con la concezione funzionale dell'armonia elaborata dal maestro. Questo approccio fortemente evoluzionistico ha avuto i suoi sostenitori ancora nella seconda metà del Novecento, quando alla visione funzionalista se n'è affiancata una di stampo schenkeriano (si vedano le note 1 e 32 dell'articolo di Margaret Bent); peraltro, la maggiore coscienza storica sviluppatasi nel tempo ha consentito che a un improponibile schenkerismo ortodosso si affiancasse, nell'analisi della polifonia antica, un atteggiamento che possiamo considerare parte della più generale ricerca di uno «schenkerismo corretto» in grado di adattarsi alle esigenze dei diversi repertori.

Oggi risulta fin troppo facile liquidare con disinvoltura gli approcci evoluzionistici: essi rappresentano una fase ben precisa del pensiero musicologico moderno, e negare che abbiano dato anche dei frutti significativi sarebbe negare l'evidenza. Tuttavia, è indubbio che un salutare 'bagno' nelle fonti musicali e teoriche d'epoca, nonché lo sviluppo di metodologie d'indagine sulle tecniche compositive più attente all'oggetto nel suo contesto che non ai suoi rapporti con una presunta evoluzione seriore, abbiano consentito e stiano consentendo una visione complessiva del problema al tempo stesso più attendibile e più efficace sul piano analitico.

Le critiche nei confronti degli approcci evoluzionistici cominciarono a prendere una consistenza considerevole proprio intorno agli anni cinquanta, soprattutto grazie ai primi lavori di Bernhard Meier (1952). Ciò che veniva in particolar

modo respinto era l'idea che la musica della prima metà del quindicesimo secolo potesse essere analizzata alla luce di una linea di basso portatrice d'armonia (*Harmonieträger*), che in un'analisi come quella di Bessler già citata veniva individuato nella voce del *contratenor*: l'obiezione è che, quand'anche il *contratenor* venga effettivamente a trovarsi nella parte più grave della composizione, esso «in quanto voce aggiunta, non ha alcuna funzione di sostegno degli accordi. La struttura a due voci esiste indipendentemente da lui» [Apfel 1962, 217] (per i dettagli della questione, si rinvia ancora al saggio di Margaret Bent). Inoltre, la concezione evoluzionistica stava lasciando il posto, come si è già accennato, a una maggiore consapevolezza storica, quando non a una vera e propria concezione storicista della musicologia. Ciò faceva sì che l'interesse di molti studiosi si andasse spostando sulla letteratura teorica coeva al repertorio indagato, al fine di comprendere i sistemi musicali dall'interno, anziché alla luce della presunta origine naturale dell'armonia funzionale, origine affermata con forza da Riemann.

L'acquisizione di una prospettiva storica non sempre coincide, tuttavia, con l'abbandono della visione evoluzionistica: in molti casi, si trattò di discutere del momento nel quale il trapasso dalla concezione antica alla tonalità moderna era individuabile, nonché dell'esatta natura di tale trapasso, argomenti sui quali si erano peraltro sempre avute opinioni discordanti. È ancora questa, in sostanza, la linea direttrice delle *Untersuchungen* di Carl Dahlhaus (1967), un'opera che resta per molti versi fondamentale. Quell'opera, che in primo luogo riassumeva e rafforzava con grande originalità le critiche alla visione riemanniana della polifonia quattrocentesca, si poneva il problema di distinguere i diversi parametri del linguaggio musicale soggetti a modificazione, mettendo così in luce non uno, ma più momenti della storia musicale come punti del percorso evolutivo. In primo luogo, tale percorso si riconosceva prevalentemente nel mutare della funzione e della disposizione delle cadenze; inoltre, si cercava di tracciare un quadro preciso della fase di passaggio dalla modalità al dualismo maggiore/minore («die Stufen des Nicht-Mehr und Noch-Nicht»); ancora, si individuavano in precisi capitoli della produzione musicale del primo Cinquecento (i mottetti di Josquin, le frottole di Cara e Tromboncino) alcuni presupposti del futuro linguaggio tonale; infine, i mutamenti nel ritmo e nella forma caratteristici dei madrigali di Monteverdi venivano assunti a momento chiave dello sviluppo del sistema tonale. Accanto a una serie di osservazioni ancor oggi imprescindibili, e nel contesto della consueta solidità teoretica di Dahlhaus, l'evoluzionismo di fondo introduceva tuttavia nelle *Untersuchungen* alcune forzature oggi difficilmente sostenibili: valga, per tutte, l'identificazione delle tonalità josquiniane di Do e di La come «Vorformen des Dur und Moll».

Nel frattempo, in un rapporto costantemente dialettico con Dahlhaus, proseguiva le sue indagini Bernhard Meier, che nel 1974 dava alle stampe un monumentale trattato, estrema sintesi della sua fiduciosa concezione della modalità po-

lifonica. (Raccomandiamo di far sempre riferimento alla traduzione inglese del 1988, sulla quale è intervenuto l'autore stesso.)¹ Per la ricchezza delle citazioni dai teorici e delle esemplificazioni dal repertorio, nonché per la chiarezza 'scolastica' (in senso medievale) della trattazione, il libro costituisce ancora oggi, a nostro avviso, il punto di partenza imprescindibile per ogni discorso sulla modalità, qualunque sia l'orientamento che si assume in seguito. Il volume è diviso in due parti. Nella prima, lo studioso affronta i concetti generali, partendo dalla teoria modale della tradizione monodica e affrontando quindi i problemi legati alla traslazione del concetto in ambito polifonico, ivi compresi il dualismo autentico/plagale, la costruzione delle cadenze e il loro significato in relazione al modo. La seconda parte è invece dedicata al modo come veicolo d'illustrazione del testo poetico, dove giocano un ruolo decisivo le deviazioni intenzionali rispetto alla norma. Prima delle conclusioni, il libro affronta anche il caso di quelle sezioni omoritmiche nelle quali è ravvisabile un uso già consapevole del dualismo tra terza maggiore e terza minore all'interno della triade.

L'essenza del trattato di Meier risiede in quello che potremmo definire un atteggiamento 'positivo' nei confronti della modalità: il modo d'appartenenza di un brano polifonico è, per lo studioso tedesco, sempre decidibile. A tale scopo vengono definiti, sulla scorta dei teorici del Cinquecento, alcuni parametri: oltre all'ambitus del *tenor*, si individuano il piano cadenzale e l'*exordium*, ossia il profilo melodico dell'inizio della composizione, con le sue implicazioni imitative. Il piano cadenzale rivela in genere quale sia la *repercussa*, ossia la nota più importante dopo la *finalis* (si parla sempre dei casi 'regolari', nei quali cioè non intervengono consapevoli deviazioni espressive): ad esempio, un brano con *finalis* a Sol (e nessuna alterazione in chiave) il cui piano cadenzale insista su Re è ascrivibile al settimo modo, laddove un'insistenza su Do con la stessa terminazione si riferisce all'ottavo modo (nel gregoriano, Re e Do sono le rispettive *repercussae* del *tetrardus* autentico e del *tetrardus* plagale). Le altre cadenze sono ordinate gerarchicamente sulla base delle *differentiae*, ossia delle terminazioni variabili dei toni salmodici associati ai rispettivi modi (qui, comunque, Meier deve fare i conti con le oscillazioni della teoria da Aaron in poi). Per quanto riguarda l'*exordium*, l'importante è che la linea melodica iniziale configuri in qualche maniera (da sola, o congiuntamente alla sua imitazione) le proprietà essenziali del modo, come l'ordine della specie di quinta e della specie di quarta o, ancora una volta, l'intervallo tra la *finalis* e la *repercussa*. Così, ad esempio, il seguente incipit di Rore (*Com'avran fin le dolorose tempre*, Meier 1974, trad. ingl., 227)

¹ Del trattato di Meier è in corso una traduzione italiana, curata da Alberto Magnolfi nell'ambito delle attività del gruppo di lavoro sui repertori pre-tonali del GATM.

Esempio 1



delinea chiaramente un terzo modo, poiché sfrutta melodicamente la relazione tra Mi e Do (rispettivamente, *finalis* e *repercussa* del frigio); mentre un *exordium* come il seguente, di Willaert (*In qual parte del ciel*, *ibid.*),

Esempio 2



insiste sulla *finalis* (Mi) e sulla *repercussa* (La) del quarto modo.

Occorre precisare che, quando in Meier 1974 si parla di modalità a proposito del repertorio, ci si riferisce sempre al sistema degli otto modi tradizionali: l'acquisizione della classificazione di Glareanus da parte delle raccolte ordinate modalmente sarebbe stata oggetto in seguito di un altro volume, dedicato alla musica strumentale [Meier 1992].

Nel recensire il libro di Meier, Carl Dahlhaus riapriva i termini di una polemica che aveva già visto contrapporsi i due studiosi a seguito, in particolare, di Meier 1953 e 1957. Non era stato l'approccio storico in sé a provocare il dissenso di Dahlhaus, secondo il quale, anzi, «per sapere cosa siano i modi, si deve conoscere la loro storia.» [Dahlhaus 1967, 174, trad. ingl., 192] Ciò che era stato contestato a Meier nell'ambito delle *Untersuchungen* era invece proprio la mancanza di un'integrazione tra l'approccio storico e la prospettiva evoluzionistica. Per Meier, il fatto che le regole di costruzione melodica della monodia fossero esposte generalmente all'inizio dei trattati, laddove alle regole della condotta polifonica erano riservate le sezioni conclusive, corrispondeva «alla coscienza dell'epoca, che non conosce la moderna tonalità fondata sulle triadi e sul loro collegamento, ma solo la modalità delle melodie monodiche, ampiamente predeterminata secondo modelli variabili; e che, intendendo alla lettera la definizione di *cantus compositus*, considera un brano polifonico come un'aggiunta progressiva, governata dal contrappunto intervallare, di voci concepite in termini modali.» [Meier 1953, 180] Questa netta contrapposizione tra una composizione contrappuntistica fondata sugli intervalli e una composizione armonica fondata sulle triadi era, per Dahlhaus, il limite della visione di Meier, la cui ipotesi di fondo risulterebbe dunque «'storica', in quanto pone l'accento sulla distanza che separa il passato dall'attualità e da ciò che per noi è abituale», ma al tempo stesso «'antistorica', perché preclude la possibilità di concepire i mutamenti storici in termini di sviluppo.» [Dahlhaus 1967, 180, trad. ingl., 200]

Tornando sulla questione nella recensione a *Die Tönarten*, Dahlhaus (1976) si soffermava soprattutto su un aspetto della visione di Meier, ossia l'accettazione dell'idea aaroniana secondo la quale è possibile predicare la natura di autentico o plagale di un modo polifonico. Anche su questo argomento, Dahlhaus si era già espresso nelle *Untersuchungen*, individuando una contraddizione tra due diversi pronunciamenti della teoria cinquecentesca. Da una parte, si sottolineava infatti la natura intrinsecamente mista dell'ambito complessivo di un brano polifonico, per cui «in compositis cantionibus quilibet authentica cum suo plagio, et vice versa plagius cum authentica [...] commiscentur» (Schneegaß, *Isagoges*); ossia, una coppia *cantus/tenor* d'ambito autentico comporta un *altus* e un *bassus* entrambi plagali, e viceversa. Dall'altra parte, tuttavia, a partire da Tinctoris, e soprattutto da Aaron, si era consolidata la tesi secondo la quale sarebbe l'ambito del *tenor* a determinare la natura dell'intero edificio polifonico. Per Dahlhaus non sussistono dubbi su quale dei due pronunciamenti teorici debba esser preso per buono: solo nel caso in cui si abbia una composizione successiva delle diverse voci a partire da un *cantus firmus* è possibile parlare di un modo normativo del *tenor*. In caso contrario, se cioè la concezione delle diverse voci è simultanea e non si basa su un *cantus firmus* (ed è questa, secondo Dahlhaus, la sostanza della polifonia cinquecentesca),² la norma non può esser ritenuta valida; tanto più che, nei casi sempre più frequenti di organico a cinque voci con un *quintus* che si configura come un secondo *tenor* (Palestrina), supporre un *fundamentum relationis* smembrato tra due voci «appare come un'intrinseca contraddizione» [Dahlhaus 1967, 183 e 184-185, trad. ingl. 201-202 e 204]. Abbiamo visto, peraltro, quale fosse l'opinione di Meier al riguardo: in forte polemica con Dahlhaus, egli continuava a individuare nell'ambito del *tenor*, nell'*exordium* e nel piano cadenzale i parametri appropriati per la classificazione modale di un brano polifonico. Le posizioni erano inconciliabili, e tali rimasero. Fino a che, nel dibattito sulle «strutture tonali» della polifonia, non si inserì uno studioso dal forte orientamento etnomusicologico.

² Vale la pena di sottolineare come in realtà fosse stato proprio Aaron a propugnare la concezione simultanea delle voci, individuando nella composizione successiva (che egli definisce a partire dal soprano) una procedura datata e non più rispondente al gusto del tempo. (Nella citazione seguente, si è ammodernata con decisione la grafia, ma senza intervenire su scempie e geminate; l'enfasi è nostra): «La immaginazione di molti compositori fu che prima il canto si dovesse fabricare, di poi il tenore, e dopo esso tenore il contrabasso. E questo avvenne perché mancorno dell'ordine e cognizione di quello che si richiede nel far del contralto. E però facevano assai inconvenienti nelle loro composizioni, perché bisognava, per lo incommodo, che vi ponessino unisoni, pause, salti ascendenti e discendenti difficili al cantore overo prononzante, in modo che detti canti restavano con poca soavità e armonia: perché facendo prima il canto over soprano, di poi il tenore, quando è fatto detto tenore manca alcuna volta il luoco al contrabasso e, fatto detto contrabasso, assai note del contralto non hanno luoco [...] Onde li moderni in questo meglio hanno considerato, come è manifesto per le composizioni da essi a quatro, a cinque, a sei e a più voci fatte, delle quali ciascuna tiene luoco commodo, facile e grato, perché considerano insieme tutte le parti, e non secondo come di sopra è detto». [Aaron, *Thoscanello*, p. 76].

I pronunciamenti di Harold S. Powers sulla questione della modalità polifonica sono tra le pagine più studiate, citate e (talvolta) male interpretate della recente musicologia. Le sue riflessioni sono maturate parallelamente alla realizzazione del ponderoso quadro storico del concetto occidentale di 'modo' che è confluito nella voce *Mode* del *New Grove* [Powers 1980]. Esse si fondano quindi su una conoscenza estesa e minuziosa dei termini storici del problema, e l'identificazione dello studioso americano con una sorta di 'anti-Meier', pur non priva di concreti addentellati, finisce per risultare semplicistica, se non correttamente interpretata. A riprova di quanto si sta affermando, sarà opportuno ricordare qui che Powers non ha mai mancato di riconoscere esplicitamente il suo debito nei confronti di Meier: in un saggio generalmente identificato come una manifestazione della sua fase più radicale in fatto di modalità, Powers afferma che le *Bemerkungen* di Meier (1957) detengono il primato quanto a una corretta visione della concezione modale del sedicesimo secolo, «per aver dimostrato in modo oggettivo come certe raccolte di polifonia vocale fossero state consapevolmente ordinate in maniera da rappresentare le categorie del sistema degli otto modi» [Powers 1992/1, 20 n. 24]. Ciò ha una conseguenza molto importante, che non sempre viene debitamente sottolineata: intervenendo nella polemica tra Meier e Dahlhaus circa la legittimità della classificazione dei modi polifonici in autentici e plagali, Powers dà sostanzialmente ragione a Meier; proprio le raccolte ordinate modalmente mostrano con chiarezza che, almeno a partire dal primo libro dei madrigali di Rore (1542), per la coscienza non solo dei teorici, ma anche di alcuni compositori ed editori, la distinzione tra autentico e plagale risultava effettivamente significativa. Tuttavia, ciò su cui il dissenso di Powers è radicale (alla prova dei fatti, molto più radicale di quello di Dahlhaus), è la valutazione della rilevanza che tale coscienza modale rivestiva in sede di processo compositivo e che riveste, di conseguenza, ai fini dell'analisi.

Il punto di partenza della critica di Powers, che 'esplose' in un saggio [Powers 1981] ancor oggi esemplare per chiarezza e acume, può esser così liberamente riassunto: nessun teorico penserebbe di negare che la sesta sinfonia di Beethoven sia in Fa maggiore; almeno entro certi limiti cronologici, il sistema tonale, oltre che un concetto teorico, è un fattore incontrovertibile della composizione musicale. Ma l'assegnazione di un brano polifonico a una determinata categoria modale è un'operazione tutt'altro che scontata, e non è raro riscontrare forti discrepanze a tal proposito tra i teorici del Cinquecento. Inoltre, se non esistono divergenze su quante e quali siano le tonalità, la teoria modale cinquecentesca si divide, a partire da Glareanus (1547), in due 'scuole', quella degli otto modi tradizionali e quella del *dodecachordon*. Se è vero, d'altro canto, che il problema della classificazione modale diviene di vitale importanza a partire dal *Trattato* di Aaron (1525), non è tuttavia possibile affermare che il teorico italiano, nel proporre i suoi esempi di repertorio, ci riveli come la musica fosse composta secondo i modi; egli, «piuttosto, cercava di conciliare un dato repertorio (quello contenuto nelle stampe pubblicate da

Ottaviano Petrucci e Andrea Antico tra il 1500 e il 1522)³ con un dato sistema (gli otto modi ecclesiastici della teoria del canto gregoriano)» [Powers 1981, 433]. Ne consegue che il concetto aaroniano di «modo» non indica un parametro preesistente all'atto della composizione, ma la categoria secondo la quale si deve classificare un determinato brano. Se si guarda invece alla sostanza musicale della polifonia cinquecentesca, si nota che la varietà delle possibili combinazioni è assai più ampia di quella che la sola classificazione modale sembra suggerire. Per raggiungere una comprensione più esatta delle «strutture tonali» del repertorio polifonico occorre dunque, secondo Powers, procedere innanzitutto a una serie di considerazioni di natura 'oggettiva' che prescindano dall'impalcatura teorica della modalità, un'impalcatura che ha molto più a che vedere con la dimensione culturale del sedicesimo secolo (una sintesi dai tratti variabili fra la tradizione medievale e i nuovi orientamenti di stampo umanistico) che non con la stretta dimensione delle tecniche compositive. È proprio questa visione 'culturale' della modalità polifonica a suggerire a Powers di ricorrere a una distinzione di capitale importanza per l'antropologia in genere e per l'etnomusicologia in particolare: la distinzione tra l'approccio *emic* e l'approccio *etic* a una data cultura.

La distinzione ha origine in linguistica dalla differenza tra la «fonetica» (studio 'esterno' dei suoni linguistici, ossia delle loro caratteristiche articolatorie, indipendentemente dalla loro eventuale funzione in un dato sistema linguistico) e la «fonemica», o «fonologia» (studio 'interno' dei suoni linguistici, ossia della loro funzionalità ai fini della determinazione del significato nel contesto di un dato sistema linguistico); le desinenze dei rispettivi aggettivi inglesi (*phon-etic* vs. *phon-emic*) sono così divenute, in antropologia, i termini distintivi dei due possibili approcci. Si ha un approccio *emic* quando ci si pone dal punto di vista della cultura studiata, cercando di comprenderla dall'interno, immedesimandosi in essa il più possibile; si ha invece un approccio *etic* quando ci si pone da un punto di vista esterno, cercando di osservare il più possibile in maniera oggettiva i diversi aspetti del sistema indagato.

Prima di formulare qualunque ipotesi circa le categorie modali cui assegnare i singoli brani polifonici, è dunque necessario, secondo Powers, procedere a un approccio *etic*, classificando il repertorio in base a quelli che egli definisce «marcatori minimali»: 1) il sistema, ossia l'insieme delle classi d'altezze utilizzate (*cantus durus* vs. *cantus mollis*), indicato dalla presenza o meno del bemolle in chiave; 2) l'estensione complessiva delle voci, stabilita dalla combinazione delle chiavi («chiavi naturali», col *cantus* in chiave di soprano (c1), vs. «chiavette», col *cantus* in chiave di sol (g2)); 3) la sonorità conclusiva, contrassegnata dalla classe d'altezze del suo suono più grave. Ad esempio, la combinazione di marcatori minimali « $\flat$ – g2 – F» descrive un brano il cui insieme di classi d'altezze prevede il Si $\flat$, le cui voci hanno

³ Per una rassegna completa (e corretta) delle fonti degli esempi di Aaron, cfr. Collins Judd 1995.

un'estensione complessiva 'alta' (la chiave di Sol sulla seconda linea per il *cantus* si accompagna in genere alla chiave di mezzosoprano (c2) per l'*altus*, a quella di contralto (c3) per il *tenor* e a quella di baritono (F3) per il *bassus*), e la cui sonorità conclusiva è costruita sopra la classe d'altezze Fa. Se si tiene conto di tutte le possibilità combinatorie, i tre marcatori minimali definiscono un complesso di 24 «tipi tonali» (*tonal types*) ed è raro che un compositore si limiti a impiegarne solo otto o dodici. In alcuni casi, proprio grazie alle raccolte ordinate modalmente, sulle quali aveva già richiamato l'attenzione Meier, è possibile constatare come i tipi tonali avessero anche per i compositori un significato modale. Il punto centrale della riflessione di Powers, tuttavia, è che in tali raccolte «si può dire che un tipo tonale *rappresenti* un modo secondo uno schema categoriale; ma ciò non equivale a dire che il tipo tonale in questione è quel modo» [Powers 1981, 439]. In seguito, tale concetto sarebbe stato espresso con un'argutissima metafora:

Vestire un attore di camice e casula, ed equipaggiarlo con pastorale, mitra e anello, non costituisce un'investitura: l'uomo non è un vescovo, è un attore che rappresenta un vescovo; ma nella misura in cui i paramenti e l'equipaggiamento assomigliano a quelli propri di un vescovo, e non viene indossato niente che sia inappropriato a un vescovo, la rappresentazione sarà ritenuta adeguata. [Powers 1996, 226]

Come lo stesso Powers ha riconosciuto, né l'idea dell'approccio *etic* (per quanto non ancora espressa mediante questo termine) né il concetto di tipo tonale sono, al momento in cui egli decide di servirsene, totalmente nuovi: la strada era già stata tracciata a suo tempo da Siegfried Hermelink (1960), che attraverso un'intensa frequentazione del repertorio palestriniano aveva individuato un complesso di venti tipi tonali, ed era giunto a sua volta a rigettare la pertinenza del sistema modale. Uno dei limiti di Hermelink, tuttavia, era stato quello di basare buona parte delle sue osservazioni sulla convinzione non provata che il ricorso alle «chiavette» (g2-c2-c3-F3) fosse un preciso indicatore di trasposizione. Ma soprattutto, la novità del saggio di Powers consisteva nel fatto di cimentarsi con la vastissima conoscenza delle questioni legate alla modalità polifonica che era maturata nel frattempo grazie, in larghissima parte, al titanico lavoro di Meier. Ed è più chiara, a questo punto, la natura del dissenso di Powers rispetto allo studioso tedesco. Fintanto che questi sostiene la pertinenza delle categorie modali considerando i pronunciamenti dei teorici e le raccolte ordinate modalmente, la sua posizione è perfettamente condivisibile; ma cessa di esserlo appena egli cerca di applicare i criteri della teoria modale in sede di analisi del repertorio:

Se c'è una difficoltà di ordine logico nell'approccio di Meier, si tratta... del fatto che egli considera i modi ecclesiastici della polifonia non solo come categorie tonali *emic*, [valide] per la cultura [che le ha elaborate], cosa sulla quale ha certamente assoluta ragione, ma anche come entità precompositive, cosa sulla quale può aver ragione solo in alcuni casi. Meier non ha operato alcuna distinzione tra il modo come pro-

prietà della musica e il modo come categoria, col risultato che la «modalità» diviene una sorta di universale. [Powers 1981, 442]

Criteri quali il primato del *tenor* o il piano cadenzale (e qui Powers concorda con Dahlhaus) non hanno un coerente riscontro nella musica, per lo meno non tale da giustificarne un impiego analitico o da consentire di invocarli come ulteriore argomento a sostegno della pertinenza delle categorie modali.

L'articolo del 1981 è in realtà diviso in due parti. La prima, che si è riassunta sin qui nei suoi termini generali, è la più nota e citata; ma la seconda non è meno importante. In essa, Powers affronta in maniera diretta alcune raccolte polifoniche cinquecentesche ordinate secondo il criterio modale, con lo scopo di comprendere quale sia, nell'intenzione dei compositori e degli editori, la corrispondenza tra i tipi tonali e le categorie modali. Non è questa la sede per entrare nei dettagli, ma è opportuno sottolineare come in quelle pagine si pongano alcune delle questioni sulle quali la ricerca ha avuto in seguito la necessità di tornare: in particolare, va segnalata l'attenzione dedicata al problema dello statuto modale dei tipi terminanti sulla classe d'altezze La, e in particolar modo del tipo $\sharp - g_2 - A$, problema sul quale sarebbe in seguito tornato lo stesso Powers (1996) in un dialogo a distanza con Peter Bergquist (1996). L'aspetto tuttavia più noto dell'ulteriore impegno di Powers sul versante della modalità è proprio quello teorico e culturale: da una parte, l'analisi 'interna' del *Trattato* di Aaron lo avrebbe condotto a mettere in luce lo spiccato carattere medievale del teorico toscano, in contrapposizione alla sintesi fra la tradizione medievale e il classicismo umanistico operata da Glareanus [Powers 1992/1]; dall'altra, percorrendo l'evoluzione del concetto di modo *dopo* la fase della polifonia cinquecentesca, lo studioso sarebbe giunto alla conclusione che tale concetto si risolve in una costruzione culturale tipicamente europea [Powers 1992/2].

Tutto ciò lascia comunque aperto l'altro problema fondamentale: quello dell'analisi. Bisogna osservare, d'altra parte (e avanziamo qui una considerazione di carattere del tutto personale), che l'avvento all'inizio degli anni novanta di quello che Kofi Agawu (1996) ha definito «the new musicological regime»⁴ non ha certamente favorito i percorsi analitici basati sull'idea della relativa oggettività dell'approccio *etic* (da molto tempo, crediamo, nessun musicologo dotato di senso ha più immaginato di poter attingere all'Oggettività Assoluta); anzi, ha teso a non favorire i percorsi analitici *tout court*. Questo non ha impedito che in realtà si sviluppasse un ampio dibattito sul problema dell'analisi della polifonia, e che si registrassero negli anni alcuni contributi importanti. Gli articoli di Frans Wie-
ring e Margaret Bent tradotti in questo fascicolo, con le rispettive bibliografie, offrono al lettore un quadro dettagliato di alcune delle tematiche principali che

⁴ Di questo «regime» (si raccomanda la pronuncia anglofona, onde stemperare l'impatto del vocabolo) il saggio di Kerman 1991 può esser considerato a buon diritto come la carta costituzionale.

si stanno dibattendo in questo periodo, quadro al quale desideriamo aggiungere le scarne considerazioni che seguono.

Innanzitutto, è opportuno ricordare che lo stesso Powers, che aveva a suo tempo preso le mosse da un'indagine sulla modalità palestriniana [Powers 1974], non ha mai abbandonato la prospettiva analitica, né ha rinunciato a confrontarsi con il problema della modalità *nella* musica laddove lo ha ritenuto pertinente [Powers 1982, 1989, 1996]. Né mai, d'altra parte, Powers ha avanzato la pretesa che i suoi «marcatori minimali» fossero delle categorie analitiche: «[I tipi tonali] sono marcati a livello minimo – e sottolineo, solo a livello minimo e solo marcati, non caratterizzati – dall'armatura di chiave, dalla triade finale e dall'insieme delle chiavi» [Powers 1992/1, 12]. Inoltre, laddove esistano prove concrete dell'orientamento modale dei compositori (come nel caso delle raccolte ordinate modalmente), lo studioso ammette senz'altro la possibilità di tener conto di ciò in sede analitica:

La convergenza nel sedicesimo secolo [della prassi compositiva polifonica e della teoria modale polifonica] necessita di essere esaminata separatamente nei [rispettivi] ambiti, e con differenti generi di strumenti intellettuali: nella seconda parte del sedicesimo secolo i compositori affrontavano la cosa alla loro maniera, usando i tipi tonali polifonici come rappresentazioni dei modi, e noi possiamo occuparcene con metodo analitico. [Powers 1992/1, 21]

L'orientamento attuale, tuttavia, è quello di non rinunciare alle categorie della modalità polifonica neppure per l'analisi del repertorio precedente. Introducendo la raccolta di saggi che ospita anche i due lavori qui tradotti, Cristle Collins Judd ha richiamato questo aspetto, legandolo alla condivisa necessità (qui ribadita anche da Margaret Bent) di tener conto dell'orientamento storico nell'analisi, ma invocando al tempo stesso un'esigenza di ordine comunicativo:

come comunità non abbiamo espulso il «modo» – e non è probabile che ciò accada presto – nonostante le rimostranze di Powers, non da ultimo perché esso rimane (o sembra rimanere) un utile strumento descrittivo nel caso di repertori per i quali ci sentiamo in possesso di ben pochi strumenti analitici adeguati. [Collins Judd 1998, 8]

Così, ad esempio, un approccio decisamente modale è stato proposto nel corso degli anni novanta per le *chansons* quattrocentesche [Perkins 1996, Strohm 1996]. Non era pensabile, tuttavia, che il mantenimento di tale prospettiva potesse risolversi in un puro e semplice ritorno a Meier, poiché è sempre più evidente che la problematicità delle attribuzioni modali evidenziata da Powers è un dato col quale occorre fare i conti. In quest'ottica, Collins Judd ha proposto di indagare a tappeto le esemplificazioni che i teorici traggono dal repertorio, dando un primo esauriente saggio a proposito del *Trattato* di Aaron [Collins Judd 1995] e proseguendo quindi fino alla realizzazione di un volume incentrato su

Aaron, Heyden, Glareanus e Zarlino [Collins Judd 2000];⁵ in precedenza, la stessa studiosa aveva offerto un'analisi di alcuni capitoli del repertorio basata sulla nota affermazione di Glareanus secondo la quale, all'atto del comporre, i musicisti penserebbero sostanzialmente in termini di tre «tonalità», ossia Ut, Re e Mi [Collins Judd 1992]. L'approccio storico alla modalità polifonica è inoltre ripensato nel libro di Frans Wiering (2001). Lo studio suddivide il percorso dei modi in quattro fasi distinte: gli inizi incerti, dalla fine del tredicesimo secolo al 1476 (Tinctoris); l'accettazione generale, dal 1476 al 1547 (Glareanus); la controversia, dal 1547 al 1620; e la graduale scomparsa, dal 1620 alla fine del diciottesimo secolo. Dello stesso autore si ospita qui una riconsiderazione della teoria modale, che, come si può leggere, rappresenta un orientamento distinto (anche se non antitetico) rispetto a quello espresso dalla frase di Collins Judd riportata poc'anzi.

Un aspetto che segna l'originalità della ricerca attuale è infine costituito dall'estensione dell'ambito cronologico, all'indietro e in avanti, entro il quale si compiono le indagini relative alle «strutture tonali». Da una parte, gli anni novanta hanno visto prodursi alcuni significativi lavori che impostano su basi nuove l'approccio al linguaggio dell'*ars nova* francese, e segnatamente al repertorio profano di Machaut. In questo caso, pur nella diversità delle prospettive, si registra un generale consenso circa la scarsa, o nulla, pertinenza del concetto di modalità. Le composizioni profane arsnovistiche, secondo questi approcci, mostrano un chiaro primato della voce superiore, e lasciano intendere dei criteri organizzativi del parametro delle altezze che niente hanno a che vedere con la tradizione della monodia gregoriana. I diversi tentativi di pervenire a un approccio analitico pertinente [Lef-ferts 1995, Plumley 1996] sono per il momento approdati alla concezione «process-based» di Sarah Fuller, che ripensa il problema dell'analisi al di fuori della tradizionale ricerca di «unità» e «coerenza tonale»:

Provvisoriamente, il presente approccio accantona il criterio dell'«unità» e ammette la possibilità di analizzare le relazioni tra le altezze all'interno di una *ballade* polifonica, di un *rondeaux* o di un *virelai* come qualcosa d'altro che non delle relazioni «coerenti e unitarie». Piuttosto che ammettere *a priori* il «privilegio della nota finale», l'approccio si occupa della proiezione temporale delle relazioni tra le altezze, del modo come gli eventi in una *chanson* invitano un ascoltatore a percepire un orientamento tonale mentre si svolgono nel tempo. Questo approccio può esser definito come contestuale e basato sul processo. Il suo scopo non è quello di ricostruire i pro-

⁵ Partendo da un'analoga prospettiva, ha preso avvio da poco più di un anno un gruppo di lavoro specifico presso la Facoltà di Musicologia di Cremona, coordinato da Daniele Sabaino e da chi scrive, che ha già realizzato una prima indagine sulle esemplificazioni zarliniane dei modi IX e X, ponendone in luce le aporie e proponendo al tempo stesso, per alcuni dei brani interessati, degli approcci analitici alternativi; l'indagine ha affrontato anche lo spinoso problema delle citazioni zarliniane tratte dal repertorio monodico. Cfr. Mangani – Sabaino 2003. Altre considerazioni, sul non meno problematico aspetto del cosiddetto «ethos modale», sono state avanzate da Sabaino in occasione del convegno *Petrarca in musica*, Arezzo, 18–20 marzo 2004, i cui atti sono in preparazione.

cedimenti compositivi, ma di comprendere come gli ascoltatori e i cantanti possano divenire consapevoli delle relazioni tonali ascoltando o eseguendo una *chanson*. È inevitabile che questi ascoltatori e questi cantanti (come io stessa) siano quelli del tempo presente, ma il tipo di consapevolezza che qui evoco comporta delle intuizioni che rientravano presumibilmente nelle capacità dei corrispettivi esponenti del quattordicesimo secolo, per quanto essi non le abbiano espresse distintamente a parole. [Fuller 1998, 62]⁶

Anche l'*ars nova* italiana ha conosciuto un inedito approccio analitico. Pur movendo da premesse metodologiche necessariamente autonome, date le peculiarità del repertorio indagato rispetto alla coeva produzione profana francese, Sabaino (1999) giunge a conclusioni non del tutto dissimili da quelle di Fuller appena citate, quando iscrive le tensioni e le risoluzioni d'una ballata landiniana entro un asse temporale tonalmente direzionato. Sul possibile ruolo della concezione modale nel contesto di questo 'direzionamento' Sabaino sospende il giudizio, non ritenendo che esistano argomenti sufficienti né per asserirlo, né per negarlo apoditticamente.

L'altra fruttuosa estensione della ricerca, che probabilmente ci aiuterà in modo decisivo a capire la nostra stessa dimensione tonale e a distinguere, anche in essa, *emic* da *etic*, riguarda il percorso compiuto, in modo vario e nella diversità delle aree geografiche, durante il diciassettesimo secolo. Ci piace qui sottolineare che, ancora una volta, a scrivere una pagina fondamentale sull'argomento è stato Harold Powers (1998), dedicandosi a un aspetto centrale del problema, quello dei toni salmodici, di cui Michael R. Dodds (1998) approfondisce un aspetto particolare nel contesto dello stesso volume, e sul quale il lettore trova un contributo di Rodobaldo Tibaldi nel presente fascicolo. Mentre un altro aspetto significativo è quello della tradizione inglese, rimasta estranea alla teoria continentale della modalità polifonica (si vedano, ancora nell'ambito di Collins Judd 1998, ed., i saggi di Jessie Ann Owens e di Candace Bailey). Ciò che è chiaro, allo stato attuale, è che ogni tentativo di tracciare un coerente quadro evolutivo della tonalità nel corso del Seicento è destinato al fallimento: un complesso di pratiche, precettistiche, riflessioni teoriche e fraintendimenti è confluito, all'inizio del secolo successivo, in una reinterpretazione complessiva che ha generato la teoria tonale (per una panoramica, si rinvia a Barnett 2002).

Prima di concludere, vorremmo ora proporre una considerazione di carattere generale.

La tradizionale dicotomia tra «presentismo» e storicismo sembrava esser stata superata, in anni recenti, nella direzione del dialogo gadameriano invocato a suo tempo da Thomas Christensen (1993). Abbandonati, di entrambe le prospettive precedenti, gli elementi di presunta oggettività che vengono generalmente (e a

⁶ Per l'ulteriore evoluzione degli studi su Machaut, si veda Leach 2003 (ed.).

nostro avviso un po' equivocamente: Helmholtz docet)⁷ definiti «positivisti», si parte dal presupposto che lo storico interroga il passato nella piena consapevolezza di essere immerso nel proprio tempo (e nei propri pregiudizi, non necessariamente di ostacolo), e ascolta le risposte che il passato gli dà, senza tuttavia concludere, con eccesso di relativismo, che ogni interpretazione di tali risposte sia ugualmente legittima:

Il tempo che separa il testo dalla nostra lettura altera necessariamente la sua ricezione. Saremmo ingenui se pensassimo che si possa o si debba leggere il testo ignorando i significati e i cambiamenti che su di esso si sono accumulati nel tempo, o se negassimo le mutate circostanze nelle quali noi leggiamo il testo medesimo. Ma dire che leggiamo un testo in modo differente non implica che tutte le interpretazioni siano relative, che il testo non possieda un significato immanente. [Christensen 1993, 30]

Il problema, a nostro avviso, è proprio in quel significato immanente: perché è tutto da dimostrare che la creatività e la conoscenza seguano, nel tempo, lo stesso tipo di percorso, come vorrebbe l'assunto ermeneutico. Non si tratta di resuscitare l'idea sette-ottocentesca di progresso, ma semplicemente di constatare che l'occidente è condannato, come forse nessun'altra civiltà, a riflettere sui modi del proprio operare: e non è detto che le riflessioni più prossime a quel «significato immanente» in termini cronologici siano anche le più prossime ad esso in termini di pertinenza esplicativa (questa, e non altra, può essere l'unica sensata accezione del concetto di relativa obiettività). Non è detto, in altre parole, che una riflessione svolta oggi, avvalendosi di ciò che abbiamo imparato, superando visioni approssimative e standardizzate, non possa dirci, su un qualsiasi atto creativo del passato, qualcosa di più e, soprattutto, di più vicino al suo significato immanente, di quanto non riuscissero a fare i contemporanei dell'atto creativo stesso. Per restare nell'ambito che qui ci interessa, un esempio molto chiaro, a nostro avviso, è costituito dal problema dell'isoritmia. Nel saggio che pubblichiamo in traduzione in questo fascicolo, Margaret Bent ci ricorda che il medioevo non ha un termine specifico per questo aspetto della composizione polifonica; e sottolinea che tale mancanza non deve esser considerata come un difetto, ma come una chiara manifestazione delle categorie di pensiero dell'epoca. Tutto ciò è indubbio, e non tenerne conto significherebbe avere una visione distorta del problema. Non pare tuttavia che la disciplina si stia orientando verso un semplice ritorno alle categorie medievali della *ta-lea* e del *color*. È vero che, in altra sede, la stessa Bent ha definito queste categorie come strumenti analitici «più flessibili» del concetto omnicomprensivo di «isorit-

⁷ È nota la consapevolezza della storicità e del carattere mutevole della musica espressa da Helmholtz: «Ne segue il principio, non ancora ben presente ai nostri teorici e storici della musica, che il sistema delle scale, delle tonalità e del loro tessuto armonico non poggia su leggi naturali immutabili, ma è la conseguenza di principi estetici che sono soggetti al cambiamento con lo sviluppo progressivo dell'umanità, e che lo saranno ancora in futuro». [Helmholtz 1863, citato in Dahlhaus 1967, 51, trad. ingl., 59-60]

mia», ma ha immediatamente precisato che, in ogni caso, tali termini «erano distinti meno chiaramente» [Bent 2001, 618]. E più avanti aggiunge:

La ricerca recente ha contestato l'appropriatezza del persistente termine «mottetto isoritmico», a fronte di analisi sempre più raffinate, di nuovi repertori, e di forme anomale generalmente poste ai margini della categoria del mottetto in quanto non «isoritmiche» [Bent 1992, Kügle 1997, cap. 3]. Un termine più neutro e più generale o un repertorio di termini specifici si adatterebbero meglio all'ampia gamma delle tecniche strutturanti. [Bent 2001, 622]

La voce del *New Grove* da cui traiamo questa citazione traccia anche una storia del termine «isoritmia», a partire dalla sua introduzione nel lessico musicologico ad opera di Friedrich Ludwig (1904). Inoltre, si rileva come tale concetto sia stato caricato di significati estrinseci nel periodo della netta affermazione delle tecniche seriali; vi si vedeva una conferma delle tendenze correnti, in quanto si trattava di una «costruzione intellettuale che, nella sua forma più pura, poteva dar conto di ogni nota delle composizioni» (ibid.) Nel caso della riflessione attuale, però, non sembra potersi riscontrare un simile carico ideologico «presentista» nella ricerca dei termini appropriati: piuttosto, *si compie il tentativo di esprimere al meglio un aspetto del significato immanente dell'opera indagata*. E, a costo di venir deferiti al tribunale del «new musicological regime» (cfr. *supra*), diremo che la differenza tra noi e Ludwig sta nella quantità di cose che si fanno. Lo dice Margaret Bent: nuovi repertori, casi di confine, analisi più raffinate. Del resto, non si deve credere che il ricorso a concetti «anacronistici» per l'analisi del passato sia una prerogativa dei musicologi:

... molti termini che utilizziamo per definire il medioevo sono una creazione recente. «Religione», nel senso in cui lo intendiamo, appare nel XVI secolo, «feudalità» appare nel XVII secolo e «crociata» nel XVIII... Questo non mi vieta di usare questi termini e di introdurne altri, anch'essi «anacronistici», come «intellettuali»... [Le Goff 2003, trad. it., 117]

Cosa accadrebbe se un medievista dovesse rinunciare a quei termini? Di Jacques Le Goff tutto si potrà dire, ma non che sia uno storico «positivista». E, proprio come noi dobbiamo cercare di condurre le nostre analisi muovendo da una nozione il più possibile precisa dei termini storicamente appropriati, così, ad esempio, Le Goff ha il merito di aver ripensato totalmente il concetto espresso dal termine «feudalità», liberandolo dalle incrostazioni che su di esso si sono depositate a partire dalla rivoluzione francese. Ma la paralisi comunicativa no, quella nessuno ce la può chiedere! Chi di noi sarebbe disposto a rinunciare a un libro fondamentale come *Les intellectuels au Moyen Age* (Le Goff 1957) perché applica ai dotti medievali una categoria elaborata solo nell'Ottocento? E cosa accadrebbe se oggi enunciassimo il teorema di Pitagora con il linguaggio di Euclide, o risolvessimo le equazioni utilizzando le lunghe formulazioni discorsive del Cinquecento? Del resto, uno storicista *emic* come Bernhard Meier ha classificato le clausole delle diverse voci di

una cadenza polifonica ricorrendo a etichette (*cantizans*, *altizans*, *tenorizans*, *basizans*) del tutto estranee alla teoria cinquecentesca.

Analizzare oggi un mottetto in termini di isoritmia (in attesa di definizioni migliori) è un'operazione molto diversa dall'analizzare, alla Besseler, una *chanson* di Dufay in termini di armonia funzionale. In quel caso, si parte dal presupposto che la creatività musicale dell'occidente abbia subito un'evoluzione progressiva, e che ciò che nella creatività del passato è degno di essere studiato, compreso e apprezzato siano gli elementi che 'precorrono' le 'conquiste' successive. In questo senso, il ricorso al dialogo di Gadamer è un antidoto eccellente, ma può non bastare: e se Margaret Bent muove una critica al modello ermeneutico sbilanciata, per così dire, verso la storia, noi vorremmo muoverne una sbilanciata verso l'attualità (o meglio, vorremmo dichiarare il modello ermeneutico un punto di partenza, non una sintesi). Perché, come si diceva, rispetto alle analisi evoluzionistiche di riemanniani e schenkeriani doc, la ricerca di modelli analitici pertinenti, anche se travalicanti il linguaggio del passato che si indaga, non comporta la rivendicazione di una superiorità creativa: significa semplicemente cercare di essere 'più bravi' nel capire cose che non siamo stati bravi a fare. Questa non è una pretesa di superiorità: in primo luogo, non è sempre detto che l'impresa riesca; inoltre, tale aspirazione non si legittima in base a un presunto primato antropologico, ma al contesto nel quale viviamo, favorevole a certi approcci e magari sfavorevole ad altri. Ci sono moltissime cose nelle quali gli 'antichi' (poiché quella che stiamo vivendo assomiglia molto a una replica aggiornata della *querelle des anciens et des modernes*) erano 'più bravi' di noi, ci sono abilità che, con l'andare del tempo, si sono smarrite. A noi è toccato di sviluppare l'indagine e la concettualizzazione in campo artistico, e non è da escludere che questa sorte finisca per avere conseguenze indesiderate sulla creatività. Ma sarebbe d'altro canto ozioso discettare sulla legittimità di tali concettualizzazioni, di tali razionalizzazioni: sarebbe un discettare sulla legittimità stessa della musicologia, e allora coerenza vorrebbe che ci dimettessimo tutti.

Sia chiaro: l'assunto di fondo del saggio di Margaret Bent, ossia che ogni analisi che voglia dirsi valida debba partire dalle 'loro' concettualizzazioni del proprio fare, è assolutamente condivisibile. Anzi, diremo di più: se noi oggi siamo 'più bravi' di Besseler & Co., è proprio perché, grazie a Margaret Bent e agli altri studiosi che muovono in quella direzione, l'analisi musicale ha preso coscienza di ciò. Non si tratta solo di un antidoto alle forzature dell'evoluzionismo, ma anche di un potente argine contro la deriva decostruzionista. Serve, in altre parole, a consentire quella che Umberto Eco ha definito «la falsificazione delle misinterpretazioni»; serve a non cercare (e, quel che è peggio, trovare) quello che non ci può essere:

È economico sospettare che Leopardi fosse ossessionato dal suono del nome di Silvia, mentre è meno economico fare quello che ha fatto anni fa un mio studente, che ha esaminato tutte le poesie di Leopardi in cerca di improbabili acrostici della parola

malinconia... Non sto affermando che non sia fruttuoso cercare messaggi nascosti in un'opera poetica: sto dicendo che, mentre è fruttuoso farlo per il *De laudibus sanctae crucis* di Rabano Mauro, è fuori luogo per Leopardi. Perché? Perché l'Enciclopedia Romantica, a quel che si sa, non contemplava l'acrostico come artificio poetico. [Eco 1990, 113]

Ogni discorso sulla musica del passato, dunque, deve presupporre che siano stati fissati nel modo migliore possibile i termini storici della questione. Ma si ferma qui il compito del musicologo? Neppure Margaret Bent, a giudicare dal titolo stesso del suo saggio, sembra pensarlo. E allora, il problema dell'analisi della musica antica va forse ulteriormente riconsiderato.

Nell'ambito del suo saggio, Margaret Bent fa spesso riferimento alla linguistica e a Chomsky. I paragoni più calzanti, a nostro avviso, piuttosto che quelli relativi agli omonimi all'interno di uno stesso sistema linguistico («flying planes», o il nostro «la vecchia porta la sbarra»), sono quelli che riguardano lo slittamento semantico di alcuni termini nel corso della storia di una lingua («lewd», «gay», o il nostro «però»). Ma prima dobbiamo intenderci. Perché, se si afferma che «la teoria antica... non conferisce alcuna identità né alcuna funzione alle triadi», definendo al tempo stesso tale teoria come una grammatica, allora non si afferma affatto, in realtà, «la semplice presenza di una triade come fonema» nella musica antica, ma si afferma invece che la triade *non* è un fonema della musica antica. Per definizione, il fonema è infatti il suono linguistico considerato in quanto entità di un particolare sistema: se un suono non svolge alcuna funzione in una data lingua, può restare un *fono*, ma non è un *fonema*, come avviene per la *c* velare dello scrivente, spirantizzata in posizione intervocalica, atto di *parole* di un parlante toscano. Perché in una data lingua un suono articolato sia un fonema, occorre che in quella stessa lingua esista almeno una «coppia minima» distinta in base a quel suono, come avviene in inglese con *ship* e *sheep* e in italiano con *pésca* e *pèsca*; mentre, per restare all'italiano, non esiste alcuna coppia minima *casa/hasa*.

Tornando alla triade (la cui vicenda assumiamo qui come *exemplum* d'un problema più generale), affermare che nella musica antica essa non svolge alcuna funzione significa affermare che in quel contesto non c'è alcun fenomeno la cui natura venga decisa in base alla presenza o meno di una triade, o alla scelta di una triade piuttosto che un'altra. E allora, forse, converrà specificare ulteriormente il concetto di musica «antica». Se per il repertorio cui fa riferimento Margaret Bent non possiamo che prendere atto di ciò che ella autorevolmente ci dice, le cose mutano radicalmente quando passiamo a considerare l'esperienza musicale del Cinquecento: e non solo perché, a partire da Zarlino, si registra una crescente consapevolezza teorica di quella che Lippius definirà la *trias harmonica* (si vedano a tal proposito Dahlhaus 1967 e Rivera 1980); ma anche (e, per quanto ci riguarda in questa sede, soprattutto) perché quell'esperienza presenta una notevole quantità di fenomeni che non sono in alcun modo interpretabili in termini contrappuntistici, e che si il-

luminano invece non appena li si consideri in termini accordali; fenomeni che vanno ben al di là degli esempi di impiego consapevole delle triadi ‘maggiori’ e ‘minori’ a scopo di illustrazione del testo poetico elencati, peraltro meritoriamente, da Meier alla fine del suo trattato.⁸ Naturalmente, resta indiscutibile che il ‘significato’ della triade nel Cinquecento (e nel tardo Quattrocento) è ben diverso da quello che essa assume nel contesto dell’armonia tonale, con tutto il complesso di nuove definizioni che ne consegue; c’è stato, in altre parole, uno slittamento semantico (che nel nostro caso è in realtà piuttosto uno slittamento sintattico e strutturale, ma non è questa la sede per riprendere la spinosa questione della semantica musicale). Non c’è dubbio, quindi, che l’analisi di quei passi della musica del sedicesimo secolo che si presentano in forma di successioni accordali richieda strumenti adeguati, e non possa in alcun modo dare per scontati concetti come quello di funzione armonica, coerenza tonale, proiezione della tonica e simili.⁹ Ma, e qui sta il punto, la teoria del Cinquecento, nonostante sia al riguardo molto più eloquente di quanto si è generalmente portati a pensare, non ci offre tutti gli strumenti necessari. Ciò è certamente significativo della mentalità dell’epoca: ma dedurne che, se la teoria non ne parla, quei fenomeni non ci sono sarebbe un salto logico del tutto arbitrario (e rischieremmo di far la fine del don Ferrante manzoniano: «*His fetus*, vale a dire su questi bei fondamenti, non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s’attaccò; andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle»). Del resto, «Aristotele era convinto che le donne avessero meno denti degli uomini; benché si fosse sposato due volte, non gli venne mai in mente di verificare questa affermazione...» [Russell 1952, cap. 1]. In ogni caso, se Aristotele non lo ha fatto, dobbiamo farlo noi: sarebbe comico (oltre che politicamente deplorabile) se ci riferissimo alla donna dell’età ellenistica come a un essere sdentato, solo perché questo ci dice il grande filosofo.

Mettere a punto degli strumenti *ad hoc* per comprendere quelle manifestazioni musicali del passato che i teorici dell’epoca non ci spiegano adeguatamente non è un illegittimo anacronismo, ma una sfida alla quale, crediamo, la musicologia non

⁸ Meier 1974, trad. ingl., 406–421. Un aspetto del problema, quello del madrigale arioso, fu affrontato a suo tempo con il consueto acume da Howard Mayer Brown (1990), anche se non ci sentiremmo di sposarne *in toto* la metodologia. Recentemente, Bonnie J. Blackburn (2001) ha mostrato come la nozione di accordo, distinta da quella di intervallo verticale nell’ambito del contrappunto, fosse già sostanzialmente presente ad alcuni teorici del primo Cinquecento (Spataro, Aaron, Gaffurio), proponendo poi un approccio analitico alle sezioni omoritmiche dei *motetti missales* milanesi. In un altro contesto, anche la sensibilità della cadenza “con sincopa tutta cattiva” sembra aver assunto alla fine del Cinquecento una dimensione accordale, rispetto alla quale, ad esempio, Gesualdo crea delle intenzionali deviazioni di natura cromatica [Mangani 2001].

⁹ Condividiamo parola per parola, a tal proposito, quanto ha scritto Blackburn: «A mio avviso, la paura dell’anacronismo ci ha inutilmente scoraggiati dallo studiare l’armonia nei termini del quindicesimo secolo, senza [cioè] alcuna inclinazione a considerare la musica nei termini dell’armonia tonale funzionale». [Blackburn 2001, 3] Non è male peraltro ricordare che, nonostante il concetto di equivalenza dei rivolti si affermi ben dentro il Settecento, l’idea del rivolto si fa strada abbastanza presto, ed è già chiara a Lippius [Rivera 1980].

può in alcun modo sottrarsi. È dubbio, d'altra parte, che quelle manifestazioni, quando assumono le rilevanti proporzioni dell'omioritmia accordale cinquecentesca, possano essere spiegate come licenze (o, per dirla con Chomsky, «trasformazioni») rispetto alla grammatica del contrappunto. Anche in questo caso, non ci mancano gli elementi per costruire un appropriato quadro storico di riferimento; la diffidenza con la quale un certo filone della cultura umanistica del Quattrocento guarda alla polifonia (è solo un esempio) contribuisce non poco a chiarirci certi orientamenti compositivi del primo Cinquecento, orientamenti che poi si sono mescolati ad altri, modificandoli e venendone modificati. Quello che ci manca è un approccio sistematico della teoria dell'epoca a questo tipo di fenomeni. Tocca a noi, quindi, *nel rispetto del quadro storico* (è questa la grande differenza che ci separa da Bessler), mettere a punto gli strumenti adeguati, senza cadere vittime di quel timore reverenziale di stampo culturalista (esiste un culturalismo 'storico', a fianco di quello antropologico) che ci imporrebbe di evitare accuratamente i termini 'anacronistici'. Quel timore reverenziale, d'altro canto, è un'arma a doppio taglio, e il culturalismo è messo sotto assedio da più parti, non da ora e non solo in ambito musicologico:¹⁰

Sono evidenti i pericoli nascosti dietro un approccio culturalista alle società. Oltre al fatto che, reificando e irrigidendo indebitamente le nozioni, questo svia l'attenzione dagli aspetti problematici, instabili o dialettici della cultura... esso privilegia un linguaggio il cui uso profano, anche quando vuole essere eticamente corretto, può condurre a una visione segregazionista del mondo o delle società complesse: il rispetto delle differenze, il diritto alla differenza, la nozione di società multiculturale possono fornire un linguaggio elegante e l'alibi a una ideologia del ghetto e dell'esclusione. [Augé 1994, trad. it., 111]

La questione si fa inoltre ancora più urgente se si assume il punto di vista di Chomsky. Nella sua prospettiva, infatti, la grammatica non è un insieme di precetti atto a regolare dei comportamenti, ma una teoria generale della competenza linguistica: una competenza che, non bisogna dimenticarlo, è innata. «Innata» non significa «propria della cultura dei nativi»: per Chomsky il dispositivo di acquisizione del linguaggio (LAD) non è un prodotto culturale, ma un corredo biologico¹¹ (è noto come, sul ruolo dell'essenza della natura umana, Chomsky mal s'intendesse con Foucault). Dunque, c'è per il linguaggio un sostrato universale, ed è compito del linguista scoprirlo: «La grammatica universale potrebbe essere definita come lo studio delle condizioni che devono essere soddisfatte dalle grammatiche di tutte le

¹⁰ Anche gli studiosi di *popular music* (settore nel quale l'ossessione culturalista ha dilagato) mettono ormai in discussione il culturalismo, e non esitano a teorizzare la necessità di uno «schenkerianismo modificato». Cfr. Middleton 1990, trad. it., 235–240 e 272–292.

¹¹ La questione dei rapporti tra linguaggio e cervello è in realtà complessa e tuttora dibattuta. Per un'introduzione elementare ai termini essenziali della questione si rinvia a Yule 1996, trad. it., 183–195. Sui rapporti tra musica e cervello, cfr. Peretz 2002.

lingue umane» [Chomsky 1967, trad. it., 120]. In un certo senso, potremmo concepire lo studio delle singole lingue, nella prospettiva di Chomsky, come una sorta di ripiego necessario, nell'impossibilità di pervenire alla grammatica universale in maniera diretta. Non è questo, chiaramente, il nostro problema, visto che noi ci occupiamo di oggetti di rilevanza estetica, e non puramente comunicativa. Ma è opportuno sottolineare che, se si parla di grammatica in senso chomskiano, non si può sfuggire alla spinosa questione degli universali, né la si può risolvere in senso culturalista, cioè negativamente.¹² Nel confronto tra «noi» e «loro» arriva insomma prima o poi il momento (per la linguistica, così come per l'antropologia e per la ricerca storica) nel quale la domanda «cosa ci distingue?» lascia il posto alla domanda «cosa ci accomuna?».

D'altra parte, come giustamente ci ricorda Margaret Bent, «la grammatica [...] consente l'articolazione corretta di un pensiero complesso [...] senza che ad essa sia necessario far ricorso in modo consapevole». La teoria musicale del passato tutto intendeva essere, fuorché una grammatica nel senso di Chomsky: non è dunque arbitrario supporre che le sfuggissero (poiché sfuggono a tutte le grammatiche tradizionali) alcuni aspetti della sua prassi di riferimento, frutto di una competenza almeno in piccola parte, come tutte le competenze, inconsapevole. A noi spetta perciò il compito di esplicitare quella competenza, mediante l'elaborazione (per usare ancora una volta le parole di Margaret Bent) di termini «neutri» e «generali» e di «repertori di termini specifici».

¹² Cfr. Nattiez 2000 per una recente difesa degli universali musicali, nonché per una netta presa di distanza dal culturalismo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti teoriche

- AARON P. (1523), *Thoscanello de la musica*, Venezia.
- AARON P. (1525), *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venezia, Facsimile, Bologna 1969.
- (I trattati di Aaron sono inoltre pubblicati su CD-Rom: AARON P., *Complete italian treatises*, ed. A. E. Ceulemans, in *Thesaurus musicarum italicarum*, ed. F. Wiering, vol. 2, Utrecht – Louvain-la-Neuve, 2003).
- GLAREANUS H. (1547), *Dodecachordon*, Basle, trad. ingl. in «Musicological Studies and Documents», VI, 1965.
- SCHNEEGAB C. (1591), *Isagoges musicae libri duo*, Erfurt.
- TINCTORIS J. (1476), *Liber de natura et proprietate tonorum* in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, «Corpus Scriptorum de Musica», XXIII, vol. I, ed. A. Seay, Roma 1975, 65–104.

Saggi, articoli, monografie

- AGAWU K. (1996), *Analyzing music under the new musicological regime*, «Music Theory Online», 2–4.
- APFEL E. (1962), *Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität*, «Die Musikforschung», 15, 212–227.
- AUGÉ, M. (1994), *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, trad. it., Torino, 2000.
- BAILEY C. (1998), *Concepts of key in seventeenth-century English keyboard music*, in Collins Judd 1998 (ed.), 247–274.
- BARNETT G. (2002), *Tonal organization in seventeenth-century music theory*, in *The Cambridge history of western music theory*, ed. Th. Christensen, Cambridge, 407–455.
- BENT M. (1992), *The late-medieval motet*, in *Companion to medieval and renaissance music*, ed. T. Knighton and D. Fallows, London, 2a ed. Oxford, 1997, 114–119.
- BENT M. (2001), *Isorhythm*, in *New Grove²*, vol. 12, 618–623.
- BERGQUIST P. (1996), *The modality of Orlando di Lasso's compositions in "A minor"*, in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, hrsg. B. Schmid, München, 7–15.
- BESSELER H. (1950), *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig.
- BLACKBURN B. J. (2001), *The dispute about harmony c. 1500 and the creation of a new style*, in *Théorie et analyse musicale*, ed. A. E. Ceulemans e B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve, 1–37.
- CHRISTENSEN TH. (1993), *Music theory and its histories*, in *Music theory and the exploration of the past*, ed. C. Hatch – D. W. Bernstein, Chicago and London, 9–39.
- CHOMSKY N. A. (1967), *The formal nature of language*, trad. it. in ID., *La grammatica trasformativa. Scritti espositivi*, cur. A. De Palma, Torino 1975, rist. 2001: 107–160.
- COLLINS JUDD C. (1992), *Modal types and Ut, Re, Mi tonalities: Tonal coherence in sacred vocal polyphony from about 1500*, «Journal of American Musicological Society», 45, 428–467.
- COLLINS JUDD C. (1995), *Reading Aron reading Petrucci: The music examples of the Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni (1525)*, «Early Music History», 14, 121–152.
- COLLINS JUDD C. (1998, ed.), *Tonal structures in early music*, New York-London.

- COLLINS JUDD C. (1998), *Introduction: Analyzing early music*, in Collins Judd 1998 (ed.), 3–13.
- COLLINS JUDD C. (2000), *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge.
- DAHLHAUS C. (1967), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, trad. ingl. O. Gjerdingen, Princeton, 1990.
- DAHLHAUS C. (1976), Recensione e replica a Meier 1974, «Die Musikforschung», 29, 300–303 e 354–356.
- DODDS M. R. (1998), *Tonal types and modal equivalence in two keyboard cycles by Murschhauser*, in Collins Judd 1998 (ed.), 341–372.
- ECO U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano.
- FULLER S. (1998), *Exploring tonal structure in French polyphonic song of the fourteenth century*, in Collins Judd 1998 (ed.), 61–86.
- HERMELINK S. (1960), *Dispositiones modorum*, Tutzing.
- KERMAN J. (1991), *American musicology in the 1990s*, «The Journal of Musicology», 9, 131–144.
- KORTE W. (1929), *Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik*, Münster.
- KÜGLE K. (1997), *The manuscript Ivrea, Biblioteca capitolare 115: Studies in the transmission and composition of ars nova polyphony*, Ottawa.
- LEACH E. E. (2003, ed.), *Machaut's music: New interpretations*, Woodbridge.
- LEFFERTS P. (1995), *Signature-systems and tonal types in the fourteenth-century French chanson*, «Plainsong and Medieval Music», 4, 117–147.
- LE GOFF J. (1957), *Les intellectuels au Moyen Age*, Paris, trad. it. Milano, 1989.
- LE GOFF J. (2003), *À la recherche du Moyen Age*, Paris, trad. it., Roma-Bari, 2003.
- LUDWIG F. (1904), *Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier*, «Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft», 5, 177–224.
- MANGANI M. (2001), *Alcuni aspetti del cromatismo di Gesualdo*, «Philomusica Online» 2001–2002, (http://philomusica.unipv.it/intro_02.html).
- MANGANI M. – SABAINO D. (2003), *Modo novo or modo antichissimo? Some remarks about la-modes in Zarlinò's theoretical thought*, in *Early music: Context and ideas*, Kraków, 36–49 (consultabile anche sul sito www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/papers.html).
- MAYER BROWN H. (1990), *Verso una definizione dell'armonia nel sedicesimo secolo: sui «madrigali ariosi» di Antonio Barré*, «Rivista Italiana di Musicologia», 25, 18–60.
- MEIER B. (1952), *Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», 9, 27–44.
- MEIER B. (1953), *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartlehre des 15. Jahrhunderts*, «Musica DisCIPLINA», 7, 175–197.
- MEIER B. (1957), *Bemerkungen zu Lechners „Motectae sacrae“ von 1575*, «Archiv für Musikwissenschaft», 14, 83–101.
- MEIER B. (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, trad. ingl. con revisioni dell'autore, ed. E. S. Beebe, New York, 1988.
- MEIER B. (1992), *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying popular music*, Buckingham, trad. it. con introduzione di F. Fabbri, Milano, 1994.
- NATTIEZ J. J. (2000), *L'etnomusicologia: strutturalismo o culturalismo?* Intervista rilasciata a I. Schulte-Technoff, «Musica/Realtà», 61, 109–131.
- OWENS J. A. (1998), *Concepts of pitch in English music theory, c. 1560-1640*, in Collins Judd 1998 (ed.), 183–246.
- PERETZ I. (2002), *La musica e il cervello*, in *Enciclopedia della musica*, dir. J. J. Nattiez, con M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, Torino, vol. 2, 241–270.

- PERKINS L. S. (1996), *Modal species and mixtures in a fifteenth-century chanson repertory*, in *Modality in the music of the fourteenth and fifteenth centuries*, ed. U. Günther, L. Finscher and J. Dean, Neuhausen-Stuttgart, 177–202.
- PLUMLEY Y. (1996), *The grammar of 14th century melody: Tonal organization and compositional process in the chansons of Guillaume de Machaut and the Ars Subtilior*, New York-London.
- POWERS H. S. (1974), *The modality of “Vestiva i colli”*, in *Studies in Renaissance and Baroque music in honor of Arthur Mendel*, ed. R. L. Marshall, 31–46, Kassel, trad. it. in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, cur. P. Fabbri, Bologna, 1988, 189–206.
- POWERS H. S. (1980), *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 12, 376–450.
- POWERS H. S. (1981), *Tonal types and modal categories in renaissance polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 428–470.
- POWERS H. S. (1982), *Modal representation in polyphonic offertories*, «Early Music History», 2, 43–86.
- POWERS H. S. (1989), *Monteverdi's model for a multimodal madrigal*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, cur. F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, 185–219.
- POWERS H. S. (1992/1), *Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16, 9–52.
- POWERS H. S. (1992/2), *Modality as a European cultural construct*, in *Secondo convegno europeo di analisi musicale: atti*, cur. M. Baroni e R. Dalmonte, Trento, 207–219.
- POWERS H. S. (1996), *Anomalous modalities*, in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, hrsg. B. Schmid, München, 221–242.
- POWERS H. S. (1998), *From psalmody to tonality*, in Collins Judd 1998 (ed.), 275–340.
- RIVERA B. V. (1980), *German music theory in the early 17th century. The treatises of Johannes Lippius*, Ann Arbor.
- RUSSELL B. (1952), *The impact of science on society*, London, trad. it. Milano, 1970.
- SABAINO D. (1999), *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata Contemplar le gran cose*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta*, cur. A. Delfino e M. T. Rosa-Barezzani, Firenze, 259–321.
- STROHM R. (1996), *Modal sounds as a stylistic tendency of the mid-fifteenth century: E-, A-, and C finals in polyphonic song*, in *Modality in the music of the fourteenth and fifteenth Centuries*, eds. U. Günther, L. Finscher, J. Dean, Neuhausen-Stuttgart, pp. 149–175.
- WIERING F. (2001), *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New York-London.
- YULE G. (1996), *The study of language*, 2a ed., Cambridge, trad. it. (*Introduzione alla linguistica*) cur. G. Bernini, Bologna, 1997.

Margaret Bent

LA GRAMMATICA DELLA MUSICA ANTICA:
CONDIZIONI PRELIMINARI PER L'ANALISI*

*Per Harold Powers nel suo
settantesimo compleanno*

Data la mia attuale convinzione che le musiche del mondo abbiano un ambito molto maggiore di variabilità rispetto alle lingue del mondo, tanto nell'ordine quanto nel tipo di complessità, mi risulta difficile immaginare che un modello sviluppato in modo realmente soddisfacente per la dettagliata spiegazione strutturale di un determinato linguaggio musicale si modifichi così facilmente in un altro, tanto più se il modello originale è stato elaborato a partire dalla linguistica anziché dalle discipline musicali.

[Powers 1980, 48]

L'analisi 'oggettiva' è uno strumento, utile principalmente per suggerire o confermare delle ipotetiche relazioni tra differenti stili musicali [...] L'analisi 'critica' non ha come risultato una misurazione statistica dello stile o la dimostrazione di una qualsivoglia relazione, ma piuttosto, idealmente, un modello formale per uno stile relativamente indipendente e artisticamente controllabile all'interno di una cultura, e dovrebbe perciò essere in grado di dar conto delle manifestazioni individuali di quello stile...

[L'autore] trascura di prendere in sufficiente considerazione la possibilità di esercitare l'analisi musicale critica come se ci si trovasse all'interno della cultura in oggetto, sia in quanto nativi, sia in quanto stranieri con una formazione da nativi.

[Powers 1966, 171, 167]

* Articolo originale:

MARGARET BENT, *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in C. COLLINS JUDD (ed.), *Tonal structures in Early Music*, New-York-London 1998, 15-60.

(Le note in corsivo sono del traduttore)

Devo al mio amico e collega Harold Powers una pluriennale gratitudine, per le tante istruttive conversazioni che stanno dietro al presente saggio, a lui dedicato. Egli non è tuttavia responsabile per le opinioni che il saggio esprime, né per ciò che egli stesso avrebbe meglio formulato, e neppure, in realtà, per il mio uso di laceri brandelli dei suoi scritti, presi e usati fuori dal contesto in uno spirito di ammirato tributo.

Storia e analisi

Quindici anni or sono, Philip Brett invocava una maggiore attenzione alla «musica in sé»: «Penso realmente,» scriveva allora, «che occorra penetrare nelle intenzioni e nell'anatomia della musica antica, partendo da un'attenta lettura della musica in sé, in relazione non a un qualsivoglia metodo astratto, ma ai dati reali della materia considerata» [Brett 1982, 348]. Pur riconoscendo l'importanza e la specifica collocazione dei fattori esterni, egli sosteneva che dovremmo affrontare la logica interna della musica nei suoi termini propri, senza introdurre modelli estranei o 'metodi' estrinseci, siano essi analitici o critici. Brett contestava le nuove mode in fatto di critica, che «a un osservatore sembrano per lo meno avere la tendenza a dirigere l'attenzione sulla critica e sui meccanismi del responso critico, sviandola così ancora una volta dall'opera, nonché dalle intenzioni e dalla concezione del compositore». Egli non svolgeva questo assunto, né esemplificava in che maniera ciò avvenisse, e il suo stesso lavoro ha preso da allora una diversa direzione. La sua affermazione era, in parte, una risposta alla richiesta di Kerman che la critica prendesse il posto dell'analisi [Kerman 1980–81 e 1985]. Kerman osservava anche la tendenza degli studi sulla musica antica a deviare intenzionalmente dalla considerazione della musica in sé. «La musica in sé» suona indubitabilmente come una buona cosa. Ma con ciò si intende spesso l'abito moderno di cui rivestiamo la musica antica ascoltandola oggi, attraverso trascrizioni moderne o con il condizionamento dei secoli intercorsi (e in special modo della precettistica armonica ottocentesca), gravandola del modo in cui a noi oggi piace sentirla risuonare; tutto questo non equivale certo a considerarla «nei suoi termini propri». Per alcuni è assiomatico che noi dovremmo occuparci piuttosto della nostra reazione, basata sull'esperienza (un'esperienza necessariamente contemporanea), piuttosto che dell'indagine basata sull'oggetto. (Forse sarebbe meglio dire basata sul processo.) Per altri, il desiderio di assimilare i 'capolavori' medievali al canone occidentale, negli stessi termini delle sinfonie di Beethoven, è venuto a significare che essi possono essere ascoltati e analizzati nello stesso modo. C'è posto per i più disparati tentativi nelle direzioni più diverse, ciascuno recante un frutto differente, indirizzato verso differenti questioni e avente differenti limitazioni: nessuna attività toglie necessaria-

Ulteriori ringraziamenti, per le fruttuose discussioni condotte nel corso di vari anni, vanno a tanti studiosi, amici e colleghi; tra di essi, in epoca più recente, sono inclusi coloro che hanno commentato gli stadi preliminari di questo intervento: Bonnie Blackburn, Patrick Boyde, Suzannah Clark, Cristle Collins Judd, Andrew Kirkman, Elizabeth Leach, Adelyn Peck Leverett, John Milsom, Jonathan Walker e Rob Wegman. Essi non sono responsabili per le posizioni che ho assunto qui, e in alcuni casi possono anche non concordare con esse. Formulazioni precedenti della tesi qui esposta e dei relativi esempi sono state lette in forma di relazione nelle seguenti occasioni: *New York Chapter* dell'*American Musicological Society* nel 1989; *Geiringer lecture* a Santa Barbara nell'aprile 1985 (con esemplificazioni di Alejandro Planchart e di *Musica Antiqua*); all'Università del North Carolina, Chapel Hill; a Londra, presso la *Royal Musical Association* nel 1996; e prima ancora a Princeton, nel 1993, in occasione del sessantacinquesimo compleanno di Harry.

mente validità a qualunque delle altre. Il presente saggio si propone di mostrare in qual modo ci si possa effettivamente accingere a recuperare, nella più ampia misura possibile, il senso grammaticale dell'opera nei termini ad essa più appropriati. Il perseguimento di questo particolare obiettivo esclude necessariamente alcune altre imprese con esso incompatibili, e qualifica come validi o non validi alcuni assunti di partenza per l'analisi. Questo saggio riafferma inoltre un ruolo per la teoria storicamente appropriata nell'analisi della musica antica, specialmente per quanto concerne i suoi fondamenti contrappuntistici elementari. E suggerisce infine la possibilità di sviluppare delle consuetudini improntate alla teoria nel momento in cui si analizza la musica antica al livello più elementare, consuetudini costruite su dei fondamenti che consentono loro di andare oltre i manuali di contrappunto senza violarne gli insegnamenti, e che sono a loro volta improntati alla musica composta e portati a compimento nel contesto di un'esecuzione intelligibile. Le generalizzazioni che si proporranno qui di seguito si riferiscono principalmente (salvo indicazione contraria e *mutatis mutandis*) alla musica del quindicesimo secolo, con alcuni sguardi sui secoli quattordicesimo e sedicesimo. Se dobbiamo sviluppare un orecchio per la musica di quel periodo, se vogliamo ascoltare ciò che resta di quelle voci piuttosto che sovrapporvi la nostra, allora che sia un orecchio opportunamente accordato sulla *loro* sintassi musicale, anziché rabberciato *ad hoc* a partire dalla nostra.

In diverso modo, Kerman e Treitler hanno propugnato generi di scrittura intorno alla musica che vanno al di là del rigoroso focalizzarsi sulle note proprio dell'analista, Kerman esortando a una critica di stampo umanistico [Kerman 1980–81 e 1985], Treitler accentuando il contesto storico e culturale [Treitler 1966, 1967 e 1969]. Seguendo tali direttrici, l'attenzione alle note in quanto tali ha effettivamente assunto una posizione arretrata in molta della saggistica musicologica recente, ampliando così il divario tra critica e analisi e offuscando l'ambito di competenze che esse condividono. Queste posizioni hanno contribuito a una polarizzazione attorno a due estremi: da una parte una storiografia musicale attenta al contesto, condotta a una certa distanza dalle partiture, o addirittura facendo a meno di esse, dall'altra un'analisi formalistica di quelle partiture senza riguardo per i fattori storici. I due schieramenti si sono posti per lo più in termini conflittuali, anziché complementari, e non solo quando si tratta di musica antica: ciò, oltre che inutile, è riprovevole. Le fughe precipitose dettate dalla moda sono invariabilmente seguite dalla carestia nei campi evacuati. Gli storici e i critici sono giustamente sospettosi nei confronti di quei metodi analitici estrinseci che si annunciano come formalisti, positivisti o universali: «Nel rimuovere la nuda partitura dal suo contesto per analizzarla come un organismo autonomo, l'analista rimuove quell'organismo dall'ecologia che lo sostiene.» [Kerman 1985] Recentemente, questa ecologia è stata posta al di sopra di tutto nell'ambito del contesto storico, sociale e culturale [Treitler 1966, 1967 e 1969 e Tomlinson 1984], come parte essenziale dell'indagi-

ne storico-musicale, separabile tuttavia generalmente dalle note in quanto tali. Gli studi realmente validi hanno sempre combinato le considerazioni ad ampio raggio sul contesto con una profonda attenzione alle note, non necessitando nel far ciò di alcuna nuova etichetta. Tra questi, includo i lavori migliori di studiosi quali Kerman e Lowinsky, a dispetto delle loro divergenze ideologiche [Kerman 1965, Lowinsky 1965 e la risposta di Kerman *ibid*]. Ma, ancora una volta, imputo a Kerman di aver causato non pochi danni a questi studi, liquidando come positivismo (definito in maniera semplicistica) molti lavori solidi e innovativi che in realtà hanno un orientamento del tutto opposto [Kerman 1985 e risposta in Bent 1986].

L'elemento storiografico nell'approccio alla musica antica è inteso generalmente in due sensi: in primo luogo, la raccolta delle necessarie informazioni relative al contesto storico (sul compositore, sulle circostanze dell'esecuzione e sulla committenza); in secondo luogo (ed è l'oggetto principale del presente saggio), l'applicazione della teoria 'storica', ossia contemporanea alla musica indagata. Nel primo caso si ha quello che potremmo chiamare il livello biografico, che in relazione all'analisi musicale tratta l'elemento storiografico come principalmente, o esclusivamente, verbale e discorsivo. Alcuni aspetti dell'indagine 'biografica' possono in realtà risultare centrali per la sostanza musicale; questi possono includere la scelta di un *cantus firmus*, le disponibilità d'organico per l'esecuzione come fattore determinante per la trama della scrittura musicale, nonché gli aspetti testuali, di genere e di stile musicale determinati dal contesto o dalla committenza. Ma gli aspetti culturali e sociologici più esterni possono risultare di limitatissima rilevanza per la comprensione dell'effettiva sostanza musicale della polifonia medievale. La ricerca biografica e relativa al contesto non conferisce alla storiografia un ruolo diretto ai fini dell'edizione, dell'esecuzione, dell'ascolto, o di quella estensione professionale dell'ascolto che è l'analisi. Il genere di scrittura proprio della critica inclina spesso pesantemente verso la componente verbale e le strategie di recezione verbalizzata, operando a una certa distanza dal linguaggio delle note ed evitando di affrontare in termini tecnici l'effettivo funzionamento della struttura musicale. Affermare che tale genere di scrittura ha poco da offrire alla disciplina dell'analisi non significa mancargli di rispetto [Agawu 1993 e 1996]. Per chiarire meglio la distinzione: la storiografia relativa al contesto è una questione del tutto diversa dal ricorso alla teoria antica. Entrambi gli approcci sono stati identificati come 'storicisti' ed esposti come fantocci al pubblico ludibrio da parte dei teorici che incitano a una visione a-storica¹ e degli studiosi di musica medievale che adottano la prospettiva degli

¹ «Le analisi schenkeriane delle *chansons* del quindicesimo secolo colmano una lacuna presente nella documentazione. Quella lacuna esiste perché abbiamo delle domande, e vogliamo delle risposte, su cose che abbiamo trovato nella musica, cose che siamo stati capaci di trovare grazie alla nostra esperienza (formazione, etc.) dell'organizzazione tonale. Dati i limiti dei trattati rinascimentali, un modo di «spiegare» l'organizzazione delle altezze, a livello locale come a livello generale, è dato dall'analogia con la musica tonale. Nella peggiore delle ipotesi tali analisi sono inconsistenti,

ascoltatori moderni.² Nel delineare la relazione tra l'analisi musicale e la storia della musica, Ian Bent presenta «l'informazione storica e quella analitica [come] interconnesse in un rapporto di reciprocità, basato sul fatto che hanno in comune tutto quello che riguarda l'oggetto di studio ma operano con metodi perfettamente complementari» [Bent-Pople 2001, 527, trad. it., 4]. Ma in pratica, a dispetto di quest'immagine di perfezione, l'elemento storiografico è spesso, per l'analisi, puramente contestuale, favorendo piuttosto le conoscenze *intorno* alla musica che non quelle *sulla* musica.

Un aspetto di queste difficoltà è stato affrontato costruttivamente da Reinhard Strohm, che osserva come il tradizionale interesse per lo stile, proprio dello storico della musica, sia stato soppiantato da un interesse (formalistico) per la struttura, sulla base dell'autorità rivendicata dai progressi tecnici dell'analisi [Strohm 1995]. Egli deplora come riduttive le visioni che storici e analisti hanno delle reciproche attività: da un lato, gli storici sarebbero una sorta di catalogatori i cui risultati sono di scarso interesse per gli analisti; dall'altro, gli analisti sarebbero impegnati a sviluppare degli universali sistematici, 'scientifici', a-storici, privi di utilità per lo storico che cerchi di venir a capo delle specifiche connessioni tra la musica e il suo contesto storico-geografico. In realtà, egli giunge a sostenere che molti professionisti dell'analisi fanno ciò di cui sono stati ingiustamente accusati gli storici: «essi riducono le loro metodologie a una tecnica specifica, cosicché non hanno più bisogno di preoccuparsi dei singoli brani di musica». La domanda opprimente che scaturisce dai sistemi analitici universali, ossia «come funziona la musica?», è di solito troppo ampia e generale per entrare nel campo delle immediate preoccupazioni di uno storico; essa occupa la zona dove l'analisi incontra la filosofia e l'estetica. Allo storico, sostiene Strohm, non basta chiedere «come funziona la musica?», ma deve anche chiedere «come funzionava la musica?», cercando «di inserire l'opera in una storia del pensiero musicale; ciò pone la persona stessa di colui che indaga in relazione col filo di quel pensiero». Egli prosegue, distinguendo tutto ciò tanto dalla «critica» quanto dal «contesto storico» (gli obiettivi propugnati da Kerman e Treitler, che avversano entrambi l'«analisi strutturale»), e incoraggia gli storici della musica – con esempi – a escogitare metodi analitici tagliati su misura per i loro interessi specifici, al fine di tracciare il «filo del pensiero compositivo nella storia.» Strohm cita l'esortazione di

inefficienti o scarsamente persuasive, ma mai sbagliate *a priori*. Anche se contraddicono l'evidenza storica di cui disponiamo, esse possono essere intellettualmente attuabili.» (Schubert 1994, 17).

² «Quando cerchiamo di parlare della musica medievale, fra le diverse imposizioni restrittive di natura ideologica, ne abbiamo di fronte due che ostacolano con particolare vigore ogni tentativo di confrontarsi con qualcosa di più della superficie musicale. La prima è la concezione secondo la quale la sola lettura (o «interpretazione») accettabile di un'opera musicale è quella diffusa al tempo in cui essa è stata prodotta. La seconda è la convinzione che la polifonia fosse costruita in fasi successive, e che, di conseguenza, le relazioni verticali all'interno della musica abbiano un'importanza molto minore rispetto all'integrità delle linee orizzontali.» (Leech-Wilkinson 1984, 9).

Dahlhaus in favore di una «analisi che assuma quale punto di partenza le questioni di tecnica compositiva, anziché tracciare un panorama di storia della cultura in cui poter inserire la musica.»³ Anch'io propongo di rivolgersi a questo terreno intermedio definito da Dahlhaus, per integrare in tal modo il contributo di Strohm. Sosterrò degli approcci tecnici storicamente fondati all'analisi della musica antica, basati sulla teoria e sui repertori musicali corrispondenti, semplici tecniche che necessitano di esser dominate e interiorizzate a livello grammaticale, prima che tanto una valida attività analitica quanto una valida interpretazione possano aver ulteriormente luogo. In aggiunta, ci sarà da chiedersi non solo come funzioni una particolare teoria per i contesti ai quali decidiamo di applicarla, ma come funzionasse per i musicisti dell'epoca la *loro* teoria.

Nessun critico, neppure un analista topico,⁴ può evitare di considerare il passato musicale da una prospettiva attuale. Ma... l'approccio tramite il linguaggio comune, proprio dei critici che si basano sull'analisi topica, permette una separazione tra la sensibilità presente e le sensibilità correnti del tardo diciottesimo secolo, consentendo un dialogo in continua evoluzione tra un passato svanito e un presente evanescente. [Powers 1995, 43]

È stato anche sostenuto che l'analisi, in quanto parte dell'indagine storiografica, dovrebbe esser condotta come un dialogo col passato.⁵ Benché il modello ermeneutico possa esser talvolta d'aiuto, esso finisce per offrire un compromesso difficile: la voce del passato è stata spesso un partner non alla pari nel dialogo. I brani musicali accettando di svelare i loro segreti nel processo dialogico solo se le domande sono sufficientemente raffinate: «Sonate, que me veux-tu?» non basta.⁶ Nessun moderno criterio 'neutrale' e nessuna metodologia a-storica sono in grado di dare

³ Citato e tradotto in Strohm 1995, 69, nota 24, da Dahlhaus 1988, 146–148.

⁴ Non esiste una traduzione italiana di uso consolidato dell'espressione *topical analysis*, riferita alla definizione del concetto di *topic* esposta in Ratner 1980 (di cui Lanza 1999, 275 annunciava l'imminente traduzione); forse, anche perché la musicologia italiana sembra fino ad ora aver preferito altri approcci, non necessariamente migliori, al cosiddetto «stile classico». La *topical analysis* si riferisce alla ricerca degli «argomenti» trattati in un brano di musica strumentale, argomenti che venivano percepiti come tali dagli ascoltatori: i riferenti di questi «segni» musicali sono a loro volta di natura musicale (ad esempio: 2/4 e tema triadico = «marcia», gradi congiunti e fraseggio legato = «cantabile», uso dell'imitazione = «stile erudito», etc.), tanto che la produzione strumentale del secondo settecento si configura, secondo questa teoria, come un vero e proprio *metalinguaggio*. Tali «argomenti» erano spesso oggetto della trattatistica coeva, anche se una loro classificazione sistematica è stata tentata solo in epoca moderna. Date le implicazioni retoriche del problema, e la comune radice nel termine greco *topos*, ci è parso che l'aggettivo «topico/a», derivato dal sostantivo «topica», che indica la teoria dei luoghi comuni nella retorica classica, fosse tutto sommato la traduzione più appropriata per rendere questo passo di Powers: passo che, sia detto per inciso, suggella una brillante confutazione dell'approccio «adorniano» allo stile di Mozart proposto in McClary 1986. Si rinvia inoltre ancora a Powers 1995 per una disamina degli ulteriori sviluppi dell'approccio di Ratner.

⁵ Treitler e, più recentemente, Christensen 1993.

⁶ L'autrice fa qui riferimento a una celebre frase del letterato e filosofo (nonché librettista) Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657–1757) che, secondo quanto riferisce Rousseau, avrebbe con questa domanda espresso il suo disappunto nei confronti del crescente predominio della musica strumentale, disappunto che lo stesso Rousseau condivideva peraltro pienamente. Cfr. Rousseau 1768, 452.

risposte significative in relazione a un brano di musica del quindicesimo secolo, a meno che la 'grammatica' specifica per quella musica non condizioni la domanda. Una metodologia non può esser sensibile al linguaggio particolare della musica pre-tonale, a meno che quel linguaggio non sia stato tenuto in considerazione nella formulazione del metodo analitico (nel qual caso si tratterebbe effettivamente, in una certa misura, di un metodo sensibile alla storia). Se aspiriamo a un vero dialogo, e non a un monologo da ventriloqui, il nostro compito è quello di ricostruire il più precisamente possibile, in assenza di testimonianze dirette, i linguaggi, le grammatiche e i dialetti propri degli specifici repertori, come faremmo se affrontassimo i loro corrispettivi verbali. Nel caso di quelle musiche che hanno mantenuto una tradizione esecutiva ininterrotta fino ai giorni nostri, «abbiamo immagazzinato fin dall'infanzia un patrimonio inconscio di materiale di comparazione, che si è agglomerato assumendo un valore normativo per le attività della critica e dell'analisi comparativa» (Kerman); questo patrimonio non può aiutarci nel caso di musiche molto più antiche, o basate su premesse molto diverse, rispetto a quelle con le quali siamo in contatto in tal modo. Non è un caso se le partiture a stampa e le incisioni di esecuzioni di Mozart sono attualmente pressoché scevre da note sbagliate, mentre nelle edizioni e nelle esecuzioni di Machaut i barbarismi abbondano tutt'ora. Il problema è diffusissimo nel caso di stili poco familiari, e a voler esser maligni potremmo dire che i curatori delle edizioni e gli esecutori non comprendono la grammatica di quegli stili abbastanza bene da distinguere, come fanno in Mozart, tra note che sono evidentemente giuste e note che sono evidentemente sbagliate.

I metodi analitici sono talvolta discussi come se la scelta fosse semplicemente una questione di preferenza o di scuola dell'analista, dove qualsiasi metodologia può esser applicata a qualsiasi musica. Analisi tra loro differenti possono certo risultare egualmente valide, ma non se partono da premesse erranee [Cook 1987, 228, ed. it., 257]. Certi tipi di analisi o di affermazioni analitiche possono esser qualificati come giusti o sbagliati, appropriati o inappropriati, a seconda che essi tengano conto o meno della particolare grammatica che sorregge la musica. Esempi di analisi giuste o appropriate sono quelli che partono da premesse oggettive quali la corretta individuazione di un *cantus firmus* o di una serie, la tonica di un brano di musica tonale, il controsoggetto di una fuga, il nucleo *discantus-tenor* di una *chanson* del quindicesimo secolo, il modello di una messa parodia, la risoluzione di un canone mensurale; e che riconoscono tali cose come condizioni primarie, ovvero preliminari all'analisi, tanto che si tratti di materiale preesistente quanto di tecniche. Affermazioni vere possono essere anche quelle relative alle articolazioni strutturali di un mottetto isoritmico, determinate dalle ripetizioni delle sue *talee* e dei suoi *colores*, alle loro reciproche relazioni temporali e alla segmentazione del testo poetico, ossia al numero delle parole o dei versi rispettivamente nel *tripulum* e nel *duplum*. Un analogo peso si dovrà dare quando la persona celebrata dal mottet-

to è nominata in uno snodo che divide secondo una proporzione significativa le parole o i versi del testo poetico, o sottolineata con accordi di fermata, o collocata in corrispondenza di un'articolazione strutturale della musica. Tali osservazioni e tali scelte saranno state generalmente parte della consapevole pianificazione di un brano da parte del compositore, e devono esser prese in considerazione come fatti che stanno alla base dell'analisi. Laddove le premesse o le affermazioni dell'analista sono di natura tale da poter esser giudicate vere o false, si può ipotizzare un primo livello dell'intenzione compositiva, che non ha niente a fare con la «intenzionale fallacia» dell'interpretazione. A parte gli eventuali casi discutibili, tali aree possono esser considerate incontrovertibili, diversamente dagli atti interpretativi, che nel loro susseguirsi riflettono le inclinazioni e le preoccupazioni proprie dell'analista e possono anche discostarsi da quelle del compositore. Una precisa comprensione di tali requisiti fondamentali è tanto importante per una corretta interpretazione della musica, quanto lo è la conoscenza del calcolo sessagesimale per capire l'astronomia antica, o la conoscenza di sterline, scellini e penny per la comprensione della valuta britannica precedente il sistema decimale. Dopo tutto ciò, si può cominciare con l'edizione interpretativa, l'esecuzione e l'analisi.

Nelle applicazioni della metafora «musica come linguaggio», dovremmo occuparci delle diverse tradizioni musicali in termini musicali, in ciò comprendendo non solo le tradizioni della musica che studiamo, ma anche le tradizioni del modo in cui noi studiamo la musica. [Powers 1980, 54–55]

Un tipo tonale è identificabile al minimo mediante i suoi tre marcatori, e può dunque esser osservato in modo oggettivo, prescindendo interamente dal suo contesto musicale o culturale; esso è «scientifico», «*etic*». Il «modo», al contrario, è indissolubilmente connesso alla cultura musicale del sedicesimo secolo, non come dottrina viva della musica liturgica ed eredità medievale, ma anche come concetto musicale sperimentato dai membri della cultura, siano essi di orientamento umanistico piuttosto che tradizionale; esso è interamente «*emic*» e richiede di esser studiato nei termini suoi propri...⁷ [Powers 1981, 439]

Harold Powers ha portato alla luce alcune importanti distinzioni, come quella tra il concetto *etic* di *tonal type* e quello *emic* di modo, o la contrapposizione tra il carattere ben determinabile delle tonalità⁸ e quello altamente indeterminato delle attribuzioni modali [Powers 1981, 1982 e 1992]. Il suo lavoro svela i percorsi del tutto soggettivi che negano il presunto carattere normativo di molti teorici antichi, mostrando come essi siano dei semplici informatori. Si può giudicare un'analisi come sbagliata o inappropriata, non tanto perché è in conflitto con questa o quella affermazione della teoria coeva, ma se ci induce a non tenere in

⁷ Per un riassunto essenziale delle teorie espresse da Powers nell'articolo qui citato, si rinvia all'introduzione del presente fascicolo.

⁸ L'autrice usa in questo caso il termine «*keys*», riferendosi dunque alle tonalità nel senso proprio dell'armonia tonale.

considerazione quella corrente principale che è costituita dall'insegnamento del contrappunto da parte di molti teorici nel corso di un lungo periodo, insegnamento integrato e corroborato dalla musica. Powers ha sottolineato come l'insegnamento elementare del contrappunto resti piuttosto costante nell'arco di un lungo periodo, e come esso non debba esser confuso con il «teorizzare creativo e altamente ingegnoso» [di Aaron e Glareanus sulla modalità, che ci dice] «come le cose *dovrebbero* esser considerate, non come *erano* considerate» [Powers 1992/1, 18]:

I testi di contrappunto tendono ad assomigliarsi l'un l'altro, tanto nei principi fondamentali di movimento delle parti che essi espongono quanto nei tipi e negli ordinamenti delle regole che essi forniscono, mentre nessuno può accusare i testi di armonia di, poniamo, Heinrich Schenker e Hugo Riemann, o di Allen Irvine McHose e Walter Piston (o, se è per questo, di Arnold Schönberg, Paul Hindemith e Roger Sessions), di essere reciprocamente compatibili, vuoi nelle premesse vuoi nella pratica. [Powers 1992/1, 10]

L'errata identificazione di una serie, del soggetto di una fuga, dell'inizio di una ripresa, della ripetizione di un *rondeau*, oppure la mancata identificazione di un *binium discantus-tenor*, sono tutti presupposti in grado di invalidare un'analisi che da essi derivi. Per la verità, un appropriato fondamento analitico non dovrebbe sorreggere solamente l'analisi, ma dovrebbe aver condizionato in precedenza l'edizione, o la versione, che si sta analizzando. Nel caso della musica antica, ciò può spesso significare prendere in considerazione molteplici versioni di uno 'stesso' brano, con o senza parti aggiunte o opzionali. Le analisi possono risultare erronee anche in relazione alla tradizione etnica, come quando si pretende di individuare dei moduli armonico-tonali nella musica indiana, operazione che equivale, per incongruenza, all'anacronistica individuazione di moduli seriali in Liszt o in Mozart,⁹ o dell'armonia tonale in Du Fay¹⁰ (e forse, in certi casi, perfino della modalità in polifonia). Un'analisi indifferente rispetto al dato temporale può osservare la presenza di costellazioni che assomigliano a delle serie, o a delle triadi, ma ciò non assicura che esse si conformino al modo in cui i compositori di musica seriale o tonale le usano, né che esse siano intese come tali. La separazione tra correttezza grammaticale e valore semantico è indagata da Steven Pinker analizzando delle frasi mediante i diagrammi ad albero.¹¹ Con la frase «Idee verdi incolori dormono furiosamente» Chomsky dava corpo all'insensatezza semantica all'interno di una corretta struttura grammaticale. Ci sono esempi ancor più affini alle questioni musicali qui affrontate: (1) i casi che riguardano i verbi transitivi e intransitivi, dove regole innate permettono «Melvin pranzò», ma non «Melvin pranzò la pizza», oppure

⁹ Per una discussione del finale della sinfonia in Sol minore KV 550, cfr. Jalowetz 1944, 387.

¹⁰ Si veda, ad esempio, Lowinsky 1981, 190-191.

¹¹ Pinker 1994. Si veda in part. il cap. 4, «Come funziona il linguaggio», che propone molti esempi di distinzioni che hanno degli approssimativi equivalenti musicali. Alcune frasi usate da Chomsky potrebbero non esser state ideate da lui. La mia fonte diretta qui è Pinker.

«Melvin divorò la pizza», ma non «Melvin divorò» (p. 112); (2) ambiguità grammaticali di un tipo che genera spesso umorismo, come ad esempio «*discuss sex with Dick Cavett*»¹² (pp. 102–103) e molti analoghi titoli di giornale («*Regan wins on budget, but more lies ahead*»,¹³ p. 119). In esempi di questo tipo c'è sempre, accanto al senso principale, un significato secondario più o meno consapevolmente incongruo. Siamo ben lontani, ovviamente, dal definire un valore semantico per la musica, ma l'ambiguità grammaticale vi è spesso presente, laddove una successione costruita nei termini della musica antica può prestarsi a una diversa (ma generalmente imperfetta) ricostruzione nei termini dell'armonia settecentesca, invertendo tensione e risoluzione, antecedente e conseguente, in modo del tutto analogo a questi esempi, che presentano unità di senso suscettibili di differenti segmentazioni, o l'impiego di uno stesso vocabolo una volta come sostantivo e l'altra come verbo. Gli esempi musicali che si daranno più avanti nel corso del presente saggio si riferiscono ad alcuni di questi aspetti. Sempre in ambito musicale, un caso interessante di fraintendimento interculturale è costituito da un esperimento di P. Hopkins: egli riferisce del responso dato da tre ascoltatori, ciascuno di una diversa estrazione culturale, posti di fronte alla musica norvegese per *hardingfele*, nonché dell'incomprensione originata in varia natura e a vari livelli dalla loro incapacità di organizzare tale musica secondo il rispettivo orizzonte primario d'attesa in termini di coerenza.¹⁴ Il musicista occidentale non riusciva a soddisfare quel suo preconconcetto che vuole la ritmica subordinata alle strutture relative alle altezze; il musicista indiano non riusciva a trovare gli attesi moduli ritmici estesi; il greco razionalizzava ciò che ascoltava nei termini delle strutture ritmiche additive dei Balcani. La «cornice interpretativa di base che ciascun musicista apportava nello

¹² *Pinker fa qui riferimento all'annuncio di una trasmissione televisiva: «Dr. Ruth will discuss sex with Dick Cavett» (Cavett è un attore spesso ospite di programmi televisivi). A seconda della segmentazione, si può intendere «Dr. Ruth parlerà con Dick Cavett dell'argomento 'sesso'» oppure «Dr. Ruth parlerà dell'argomento 'sesso con Dick Cavett'». È il caso classico dell'ambiguità strutturale derivante dalla dislocazione del sintagma preposizionale, spiegato dalla teoria chomskiana, almeno fino all'elaborazione della teoria standard estesa, alla luce delle regole trasformazionali. Cfr. Yule 1996 (trad. it., 119–120) e Cardinaletti 1994.*

¹³ *Anche questa frase può esser letta in due modi: «Regan sistema il bilancio, ma molto resta da fare» oppure «Regan sistema il bilancio! (Altre bugie più avanti)». In questo caso, tuttavia, interviene un'ambiguità di tipo lessicale, con cambiamento della categoria grammaticale: «lies» è inteso una volta come verbo («rimane», «resta»), una volta come sostantivo («bugie»).*

¹⁴ *Citato in Cook 1990, 140–142, nell'ambito di un articolo che, presentando molti punti di contatto con i problemi visti qui, si occupa della trascrizione della musica non occidentale e del jazz. Egli prosegue col dire che «ascoltando la musica indiana e la musica di Machaut in quanto musica, siamo destinati a fraintenderla, perché la nostra concezione della 'musica' è quella occidentale contemporanea» e che (151–152) «ascoltare la musica col proposito di stabilire dei fatti e formulare delle teorie e ascoltarla col proposito dell'immediata gratificazione estetica sono due cose fondamentalmente diverse». Sono d'accordo, pur con l'importante precisazione che, mentre noi possiamo ascoltare la musica indiana eseguita da musicisti indiani che «parlano» la lingua nativa, non abbiamo esecutori nativi di Machaut, e le esecuzioni di Machaut che noi ascoltiamo non sono modellate su quelle basi. Il mio punto di vista, in questo caso, è che noi possiamo fare alcuni passi in avanti, migliorando il livello di alfabetizzazione grammaticale che siamo disposti a tollerare nelle esecuzioni, anche se non potremo mai recuperare il suono nativo.*

svolgere il compito assegnato si dimostrava incapace di modificazioni strutturali; tutto ciò che ognuno di essi riuscì a fare fu di provare ad adattare in differenti modi ciò che ascoltava a quella cornice».

Un recente articolo richiama la spedizione del Kon-Tiki di Thor Heyerdahl, che aveva sperimentato la possibilità tecnica di replicare un determinato viaggio usando una zattera di balsa. L'autore distingue giustamente un simile esperimento, dove si cerca di *essere* quegli antichi esploratori, di pensare e di mangiare come loro, dal mero esercizio del gusto per l'antiquariato, che è cosa del tutto diversa; ma dimenticava di tener conto del valore di una tecnica storicamente informata, e relegava con asprezza la storiografia al suo ruolo 'biografico': «nell'analisi della musica antica la testimonianza storica gode unicamente del privilegio di fornire uno sfondo che casualmente coincide con la musica stessa dal punto di vista cronologico... fa color locale e 'atmosfera' d'epoca... Heyerdahl in gonnellino d'erba». [Schubert 1994, 18]. Questa visione dell'analisi «in costume dell'epoca» [Strohm 1995] non riesce ad andare oltre l'aspetto cosmetico; il gusto sentimentale per l'antiquariato e l'anacronismo creativo non sono precisamente delle preoccupazioni appropriate per l'analisi, che non dovrebbe essere come la produzione di un dramma in costume alla Merchant e Ivory [*il produttore e il regista di numerosi film, tra cui il celebre Camera con vista, N.d.T.*] con le antenne della televisione coperte da uno spruzzo d'aerografo. Piuttosto, non disporre di una conoscenza esauriente dei vincoli e delle differenze storicamente dimostrabili sarebbe come mettere il motore di un fuoribordo alla zattera Kon-Tiki e affidare la navigazione a un computer. Non conta solo la destinazione, ma anche il viaggio, non solo il 'cosa', ma anche il 'come', che pone la destinazione sotto una luce diversa. Ci sono cose che possono essere stabilite in termini puramente tecnici, senza dover seguire la dieta degli antichi esploratori, indossare i loro abiti, o entrare nelle loro teste; cosa questa che ovviamente non potremmo fare neppure se volessimo. La comprensione degli aspetti tecnici è invece un obiettivo realistico, per quanto modesto, una base necessaria per ogni analisi valida; ed è precisamente questa dimensione che scarseggia vistosamente nelle analisi della musica antica basata sul contrappunto.¹⁵

Se la maggior parte degli analisti non è riuscita ad affrontare la musica antica in un qualunque modo significativo, nonostante i diversi tentativi di forgiare nuovi strumenti, ciò è proprio perché, occupandosi della «musica in sé» senza un'appropriata preparazione tecnica storicamente fondata, vuoi in un modo che si presume neutrale a partire da assiomi necessariamente universali, vuoi guardando a come 'noi' la sentiamo o la vediamo, si è destinati al fallimento. Un approccio a-storico

¹⁵ L'unica eccezione è Sarah Fuller, la cui serie di profonde analisi dedicate a Machaut prende davvero in considerazione la teoria appropriata, anche se non la indirizza a un livello altrettanto elementare di quello che mi interessa in questa sede; inoltre ella assegna un maggior valore alla «percezione intuitiva» moderna, che pone a fianco dei «modi di pensiero propri del quattordicesimo secolo». Cfr. in particolare Fuller 1986.

non può che essere sterile, se applicato a repertori che non ne modellano le tecniche. Ciò non ha niente a che fare con le informazioni storiche *circa* i brani, ma con il nostro modo di cogliere le specificità del loro linguaggio musicale, partendo dall'interiorizzazione degli aspetti fondamentali della loro grammatica musicale, intrinsecamente coerente e al tempo stesso peculiare. Qualunque sia il suo attuale status sotto altri aspetti, e qualunque sia il grado di universalità che permea alcune delle sue affermazioni, la teoria generativa della musica tonale di Lerdahl e Jackendoff non pretendeva di essere universale, neppure per la musica europea. Essa definiva lo scopo di una teoria della musica come «una descrizione formale delle intuizioni musicali di un ascoltatore esperto in un idioma musicale», proseguendo col definire varie gradazioni dell'esperienza dell'ascoltatore, dalla meno sofisticata a quella «perfetta» [Lerdahl-Jackendoff 1983, 1]. È precisamente questa esperienza in un determinato idioma quella che qui intendo sostenere.

Occorre adesso affrontare le difficoltà insite nel formalismo e nell'analisi anacronistica (o 'presentista'). Pochi vorranno ammettere senza ulteriori specificazioni di essere 'presentisti' o 'storicisti'; prendo a prestito questi termini leggermente peggiorativi semplicemente per comodità [Christensen 1993]. Gli analisti cosiddetti 'presentisti' considerano futili i tentativi di ricostruire i termini propri della musica. Ciò che conta è come noi la sentiamo ora, dicono; dovremmo chiarire «ciò che attualmente vediamo e udiamo nella musica... in termini che abbiano un senso per noi». ¹⁶ Alcuni sono convinti che, dal momento che «la musica in sé» non è totalmente recuperabile (il che è innegabile), non vale neppure la pena di tentarne una ricostruzione parziale. L'addomesticamento della musica antica, il minimizzarne le peculiarità, l'estremizzazione di ciò che il suo suono superficialmente moderno ha in comune con gli stili più tardi: tutto ciò può avere un ruolo nell'apprezzamento elementare della musica, ma non è abbastanza valido per degli studi seri. Adottare una posizione presentista per la difficoltà di abbracciarne una storicamente fondata significa ammettere una sconfitta. E screditare o dequalificare sotto ogni aspetto la ricerca dell'adeguatezza storica per il fatto che essa non è completamente realizzabile significa gettar via il bambino con l'acqua sporca. Queste due posizioni così radicali non riescono a distinguere gli estremi *etic* e *emic* dello spettro e confondono gli aspetti superficiali irrecuperabili del suono musicale con il suo senso grammaticale profondo, che è invece recuperabile. Cercare degli echi 'rilevanti' delle nostre consuetudini nei campi della formazione e dell'ascolto in una musica composta su premesse totalmente differenti significa esser partecipi di una forma di politica dell'identità che accetta una visione ingenuamente evoluzionistica, secondo la quale il culmine è costituito dalla tonalità armonica al suo stadio maturo; i nostri valori tecnici e culturali possono semplicemente non trovarsi in quel contesto, e nel cercare delle precoci

¹⁶ Leech-Wilkinson 1984, 9. *Lo studioso è in seguito tornato sulla questione: cfr. Leech-Wilkinson 2003.*

conferme a tale processo potremmo perdere ciò che è invece intrinseco. Credo che le ragioni addotte da chi rifiuta l'elemento storiografico nell'analisi siano erranee, e cercherò di suggerire quale potrebbe esserne il ruolo.

Il 'formalista' rivendica di collocare l'analisi su basi scientifiche, di essere obiettivo proprio nei confronti di ciò che rende inservibile lo 'storicismo' (e presumibilmente, per la stessa ragione, il 'presentismo'), e segnatamente della nostra incapacità di viaggiare nel tempo. Ma neppure i metodi formalistici possono sottrarsi al condizionamento della loro propria epoca, come nessun metodo che risalga lungo il passato può sperare di sottrarsi al condizionamento dell'epoca moderna. Allen Forte ha dichiarato che «una conoscenza della storia è totalmente inadeguata a comprendere i documenti musicali» e che «solo adesso, con lo sviluppo dei modi contemporanei del pensiero teorico, gli studiosi cominciano a comprendere in modo più completo molti dei documenti classici di teoria musicale» [Forte 1986]. In effetti una pura e semplice «conoscenza della storia» è inadeguata per cimentarsi con le note, ma tale conoscenza non è stata sufficientemente distinta dalle tecniche storicamente appropriate. Altri sono spazientiti dalla riluttanza dei musicologi avversari al formalismo di affrontare «il progresso puramente tecnico del metodo dell'analisi musicale» [Agawu 1993, 90]. Ed è stato affermato che gli storicisti tendono a identificare gli strumenti analitici esclusivamente con quelli contemporanei; il che non equivale affatto a chiedere (come nel mio caso) che gli strumenti analitici siano in sintonia con le tecniche e col vocabolario dell'epoca, nella misura in cui questi possono esser ricostruiti ed estesi, proprio per evitare ciò che è incompatibile col loro modo di analizzare la loro musica. Nella misura in cui essi *esistono*, dovrebbero sorreggere qualsiasi metodo sviluppato da noi. Possiamo almeno preoccuparci che gli strumenti disponibili cui facciamo ricorso siano appropriati, per prevenirci da un'analisi la cui fallacia è dimostrabile, e adattare quegli strumenti al caso in questione senza pericolo di un corto circuito. «Il passato è una terra straniera: loro laggiù fanno le cose in modo diverso». [Hartley 1953, prologo]

Il presentismo anacronistico e il formalismo a-storico convergono. Il formalismo non può raggiungere la neutralità a cui aspira perché, per quanto riguarda la musica antica, si configura a partire da un insieme di aspettative estranee. Tanto gli approcci formalistici quanto quelli che cercano le origini dell'armonia tonale nella musica antica 'modale' si propongono di dimostrare delle qualità che *a priori* si stabilisce debbano esserci, come la coerenza tonale, il moto diretto verso una meta, i prolungamenti, le elaborazioni. Che si tratti davvero delle giuste categorie da ricercare, non viene in alcun modo provato, né all'interno della musica stessa né a partire da una teoria significativa; né ci viene detto perché dovremmo aspettarci il tipo di coerenza che l'analista cerca di dimostrare in quel particolare repertorio; peggio ancora, i criteri di piano tonale, consonanza e dissonanza, conclusione, tensione e risoluzione, sulla base dei quali vengono definite le qualità in questione e le deviazioni da esse non sono resi sufficientemente espliciti. Si presume così

l'esito di un processo evolutivo rispetto al quale l'armonia medievale sarebbe uno stadio precoce o primitivo, non un mondo a sé. Alcune caratteristiche di quel mondo sono effettivamente sopravvissute, trasformandosi e divenendo caratteristiche del nostro mondo; ma tale occasionale sopravvivenza non può esser stata prevista allora, né tali caratteristiche particolari sono le uniche a meritare il nostro interesse e il nostro sforzo di comprensione. Tutti i metodi analitici che traggono i loro criteri e le loro procedure da linguaggi musicali diversi rispetto a quello della musica presa in considerazione (e segnatamente dall'armonia tonale), oppure da principi universali che si dichiarano neutrali, sono condannati all'anacronismo, e in effetti offrono un contributo piuttosto misero all'identificazione, e ancor più alla spiegazione, dei fenomeni musicali centrali e ricorrenti. Era contro questa importazione di metodi estranei, presentisti o formalisti, che Brett avanzava la sua istanza in favore di un'analisi appropriata, ossia coerente con la musica affrontata.

La grammatica diadica del contrappunto

Le regole che determinano i vincoli per l'insieme simultaneo non possono esser considerate *a priori* come appartenenti allo stesso genere, o poggianti sulle medesime fondamenta, delle regole che determinano i vincoli per la successione lineare. Possono benissimo essere simili, ma possono anche benissimo non esserlo. Mi sembra che i vincoli per l'insieme debbano essere compresi prima di tutto nei loro propri termini, separatamente e comparativamente all'interno delle culture musicali, guardando a quelli che sembrano costituire i principi fondamentali di ciascuno alla luce degli altri. Chiamerei questo studio «contrappunto comparativo.»

[Powers 1980, 39]

È attraverso la notazione, la 'loro' notazione, che avviene il primo incontro con la musica, o di prima mano, o attraverso gli editori e gli esecutori; la possibilità di accedere al suono della musica è perduta. Entro i limiti della musica scritta, molte prospettive diventano chiare quando noi ci poniamo così 'di fronte alla musica' nei suoi termini propri e nel suo proprio linguaggio notazionale.¹⁷ La notazione del rinascimento è debolmente prescrittiva per il nostro standard; quando è tradotta in forma moderna essa acquisisce un peso prescrittivo che la rende eccessivamente particolareggiata, e ne distorce il carattere aperto originale. Gli accidenti, all'epoca 'accidentali' piuttosto che sostanziali, come avviene oggi con la diteggiatura, potevano esser prescritti espressamente o meno; ma ciò che per la notazione moderna è indispensabile poteva risultare allora perfettamente chiaro a un cantore versato nel contrappunto senza bisogno di alcuna indicazione scritta. Ogni cantore legge-

¹⁷ Per alcune delle differenze cfr. Bent 1994/2.

va la propria parte, realizzando le formule cadenzali e gli intervalli melodici di quarta secondo un insieme di principi melodici preliminari, attenendosi in prima istanza a delle aspettative correnti circa la dimensione verticale (dimensione che, tuttavia, per il brano in questione non gli era nota a priori) (Ess. 1a, 2a-c). Ascoltando l'altra parte (o le altre parti), poteva darsi che l'aspettativa corrente del cantore venisse subordinata alla stringente necessità di correggere gli intervalli armonici diminuiti di quinta o d'ottava (Es. 2d),¹⁸ o che fosse necessario conformarsi a una decisione assunta in precedenza (nell'Es. 1b la cadenza Mi-Fa è favorita dalla discesa del *tenor*, mentre nell'es. 1c essa si conforma alla sospensione Fa-Mi).¹⁹ La musica prende forma, dunque, dalla combinazione della notazione con le necessarie nozioni di contrappunto; le due cose sono complementari. Non è possibile comprendere la musica né a partire dalle sole regole del contrappunto, né sulla base della notazione letta secondo il suo 'valore nominale'.²⁰

La via privilegiata per la corretta resa di una notazione debolmente prescrittiva consiste nell'integrarla secondo quanto presumibilmente avrebbero fatto all'epoca, armati di una pratica esercitativa approssimativamente coincidente con quella condivisa da cantori e compositori, e che i compositori presumevano nei loro cantori quando affidavano i loro brani alla notazione; vale a dire, in relazione a quanto visto fin qui, la disinvoltura nel contrappunto pratico. Presi congiuntamente, notazione e contrappunto offrono in partenza un grado più forte di prescrittività ai fini della realizzazione musicale. L'ideale sarebbe che sviluppassimo quelle capacità musicali (molto diverse dalle nostre) determinate in chi canta dalla lettura diretta degli originali, acquisendo un'esperienza di prima mano delle costrizioni e delle libertà insite nella notazione, e sviluppando al tempo stesso il senso della violenza che si esercita su di una notazione (antica) dotata di un *default* 'debole' (se priva di un complementare esercizio contrappuntistico che la rafforzi), quando le si conferisce una forma (moderna), che richiede di esser letta secondo lo standard della moderna notazione a *default* 'forte'. Il cantore legge la propria parte tenendosi pronto a reinterpretarla, a modificare le proprie aspettative su come vada letta una notazione debolmente prescrittiva (non a *cambiare la notazione!*), reagendo prontamente a ciò che *sente*. La linea di *default* che si scorre con lo sguardo,²¹ con le sue

¹⁸ Per un esempio di ciò, si veda quello che Aaron trae dalla *Missa l'homme armé super voces musicales* di Josquin, discusso in Bent 1994/1, 312 ed es. 13.

¹⁹ *L'autrice impiega qui le voces esacordali: la cadenza mi-fa dell'esempio 1b è la successione di semitono ascendente do♯-re nella voce superiore, ornamentata mediante la formula «alla Landino»; la sospensione fa-mi dell'es. 1c è la successione di semitono discendente mib-re nel tenor.*

²⁰ Cfr. Bent 1996, § 5, dove si sostiene che il «valore nominale» è una caratterizzazione insostenibile della notazione moderna.

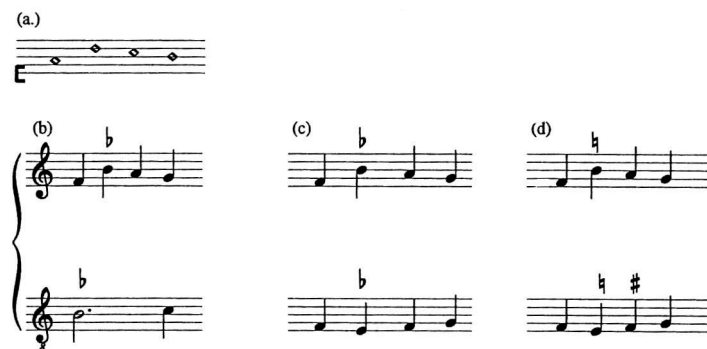
²¹ *Il concetto di «default», mutuato dal linguaggio dell'informatica, riveste come si vedrà un ruolo determinante nella concezione del rapporto tra teoria e notazione propria dell'autrice. Si è preferito mantenere il termine inglese, rendendolo talvolta più esplicito mediante l'espressione «valore di default»: si tratta, del resto, di un termine entrato ormai anche nell'uso comune della lingua italiana. In questo passo specifico, inoltre, il legame con il linguaggio informatico è ulteriormente rafforzato dall'impiego del verbo to scan (scorrere): al traduttore,*

implicazioni circa le articolazioni melodiche (rendere giuste le quarte lineari, creare i semitoni cadenzali) è controllata dal, e talvolta subordinata al, contrappunto così come lo si ascolta. Il ‘percorso’ che viene ‘modificato’ non è la *trascrizione in notazione moderna*, ma l’aspettativa di come si debba realizzare la notazione originale [Bent 1996, § 5].

Esempio 1. Formule cadenzali



Esempio 2. Quarte melodiche



Anche se si possiede una certa esperienza, tutto ciò richiede più tempo che non la lettura della partitura edita modernamente, un’attività più passiva. Per i brani traditi in manoscritti mutili, copiati male o difficili da leggere, un’edizione può rivelarsi l’unica via d’accesso realistica. Ma l’utilizzo delle partiture moderne, cui tutti vogliamo e dobbiamo ricorrere, non esclude che noi impariamo ad applicare loro quell’esperienza che ci deriva dall’uso della notazione originale.

Le regole di contrappunto che più spesso richiedono una pronta risposta da parte dei cantori (altrimenti note come le regole della *musica ficta*) sono poche e

tuttavia, è mancato il cuore di usare l’orrido, anche se diffusissimo, «scannerizzare».

semplici: le consonanze perfette devono essere realmente tali e devono esser raggiunte correttamente. Il contrappunto si apprendeva da giovani, si praticava, si consolidava attraverso l'esercizio e si interiorizzava, assieme alle regole della grammatica latina. In quanto grammatica che governa la successione degli intervalli verticali, esso era prima di tutto un esercizio di natura pratica e pedagogica. Le norme del contrappunto governano gli intervalli armonici a due voci secondo la successione «nota contro nota» – «punctus contra punctum» – (una tradizione perdurata fino a Fux e alla codificazione delle specie contrappuntistiche). L'aspetto lineare è incidentale (ossia accessorio, ma non trascurabile), esattamente come lo è nella più tarda teoria armonica. Il fondamento diadico, ossia a due voci, del contrappunto dei secoli quattordicesimo e quindicesimo può esser individuato prontamente esaminando la musica. Esso spiega molte di quelle cose che, partendo da premesse triadiche, ricevono una spiegazione debole, forzata, o non ne ricevono affatto, come ad esempio la forte presenza di triadi incomplete prive della terza, la mancata discussione in sede teorica del carattere delle triadi e dell'equivalenza dei rivolti, o l'altrimenti incomprensibile completezza grammaticale del duo *discantus-tenor*. Fino al sedicesimo secolo i teorici dedicano poco spazio a spiegare le voci aggiunte o l'elaborazione del nucleo diadico. Non c'è conflitto tra contrappunto e composizione; la composizione poggia sulle fondamenta del contrappunto. Si può imparare a percepire il filo conduttore *discantus-tenor* in una *chanson* del quindicesimo secolo con la stessa prontezza con cui si impara a percepire le entrate di una fuga o, nella musica più tarda, il basso fondamentale. Questo esercizio diadico è la base condivisa della comunicazione musicale tra i compositori e i cantori; esso costituisce ciò che colui che fissa il brano mediante la notazione presuppone nel lettore. Il nostro accesso alla grammatica della polifonia tardo-medievale è garantito in termini generali ed elementari dalla teoria, e in termini specifici e avanzati dalla musica stessa. Il compito di determinare lo sviluppo di questa grammatica musicale, e di tracciare una mappa dei suoi mutamenti successivi nell'arco di due secoli, mutamenti intervenuti tanto a livello complessivo quanto a livello dei singoli idiomi, resta ancora da svolgere. Le regole grammaticali della musica antica possono esser facilmente estrapolate dalla musica stessa, con l'ausilio della teoria elementare del contrappunto e dell'aspetto mutevole che quella teoria assume nell'ambito della musica effettivamente composta. I precetti teorici non sono imposti artificialmente alla musica, né bastano da soli a fissare i termini della ricerca. La teoria elementare consente una semplice diagnosi al primo livello delle gerarchie proprie della musica. Così come la grammatica di base di una lingua antica può esser ricostruita a partire da manuali e vocabolari elementari e incompleti, e quindi ampliata sulla base dell'uso letterario, lo stesso vale per la musica; i principi comuni che si possono trarre dalla musica e dalla teoria possono esser testati sulla musica effettivamente composta, raffinati ed estesi, individuando gradualmente le eccezioni comunemente accettate, così come gli idiomi specifici o individuali. Mentre le pre-

messe dell'analisi dovrebbero includere la pertinente grammatica musicale, non appena si sia individuato nella pratica un procedimento del compositore che devia da quella grammatica (e una volta accertato che non si tratti di un errore del manoscritto facile da correggere) possiamo aggiungere tale procedimento ad un vocabolario di estensioni ed eccezioni. Mi riferisco qui a delle licenze paragonabili agli sporadici casi di applicazione libera delle regole, e talvolta di vera e propria infrazione, da parte di Palestrina o di Bach, come quando essi consentono il salto discendente delle sensibili o realizzano delle quinte parallele, pur restando complessivamente fedeli a una grammatica che inibisce tali successioni. Una valutazione appropriata delle locuzioni eccezionali dipende dalla maestria nel dominare l'impiego standard, uno sfondo senza il quale tale valutazione è decisamente priva di senso. Le ali della musica e della letteratura non sono tarpate dalle grammatiche, che ne costituiscono in ogni caso il fondamento essenziale.

La grammatica della musica antica esiste, è ricostruibile, ed è diversa da quella della musica successiva. Non coglierne la peculiarità equivale a porsi di fronte a un passo in inglese antico nella presunzione che le parole dotate di un omofono moderno e di un corrispettivo nel moderno vocabolario abbiano lo stesso significato di quelle attuali, come se le sole parole e i soli impieghi palesemente diversi richiedessero un trattamento particolare. Non è detto che talvolta ciò non funzioni, ma finisce per condurre fuori strada nel caso di quelle parole il cui significato si è modificato, come «lewd» o «gay».²² Sarebbe pericoloso presupporre che basti ammodernare la grafia di Chaucer per renderne il significato nell'inglese moderno. Analogamente accade con la musica; non si può presupporre (come molti fanno) che ammodernare in partitura la notazione significhi poterla poi trattare «così com'è», come se si trattasse della notazione originale [Bent 1994/2]. Per non parlare di ciò che accade qualora si estrapolino delle configurazioni aventi l'aspetto di triadi, per trattarle come se si comportassero realmente alla stregua delle triadi in un contesto di armonia tonale.²³ Quando si curano dei testi, sia letterari sia musicali, è facile sottovalutare la portata di un divario concettuale, se le somiglianze superficiali hanno un suono e un aspetto rassicuranti e familiari. Esser sordi alle peculiarità grammaticali e sintattiche della musica equivale più o meno a cercare di analizzare e tradurre un passo testuale considerando irrilevante il fatto che esso sia in latino piuttosto che in italiano. Non chiedo che ci si accosti all'analisi con una devozione vagamente religiosa per gli aspetti storici, e certo non in costume d'epoca, ma che

²² Il corrispondente 'old English' di *lewd* significava «ignorante, rozzo»; attraverso il 'middle English' *leued*, che aveva anche il significato di «lascivo», il termine ha acquisito gli attuali valori di «osceno» e «lussurioso». L'aggettivo 'middle English' *gai* aveva lo stesso valore del francese «gai» e dell'italiano «gaio». L'attuale *gay* ha conservato quel significato, ma ne ha acquisiti altri, tra cui quello di «licenzioso» e quello di «persona il cui orientamento sessuale è verso persone dello stesso sesso»; in quest'ultimo caso, il termine si usa anche come sostantivo.

²³ Come avviene nell'es. 7, tratto da Bessler 1950, e un po' ovunque nell'ambito di quel saggio, nonché in Lowinsky, *passim*, in part. 1962 e 1981, e in Randel 1971.

si utilizzino degli strumenti tagliati esattamente a misura della musica presa in esame; il che costituisce l'esatto opposto dell'applicazione di una metodologia appartenente a un'epoca differente e a una differente cultura, per quanto coerente, sofisticata, potente, oggettiva o neutrale tale metodologia pretenda di essere, e per quanto essa si mostri efficiente in relazione ad altri repertori. Una qualsiasi teoria applicata alla musica deve essere sensibile alle peculiarità grammaticali e sintattiche del genere, della lingua o del dialetto presi in esame. Le aspettative che sorgono possono venir soddisfatte o disattese; le implicazioni possono esser realizzate o eluse, il tutto entro convenzioni ben definibili. Ciò contrasta nettamente con l'assimilazione dell'«armonia» della musica antica a qualcosa che ci è familiare, e con il «lasciare che la musica parli da sé» mediante un linguaggio universale, che si presume non necessiti di una ridefinizione degli strumenti per essere pienamente compreso. Solo tenendo presenti le norme e le relative deviazioni possiamo evitare di portare le locuzioni individuali sullo stesso piano di quelle della lingua standard, e al tempo stesso inserire gli usi individuali in una casistica, ovvero in una grammatica ampliata che può successivamente esser usata per affinare l'approccio analitico ad altri lavori. È assolutamente necessario comprendere perché quella determinata opera è così e non può essere altrimenti, perché c'è quella determinata nota e non un'altra, e distinguere tutto ciò dai fenomeni generali e dai luoghi comuni. La musica, ovviamente, va oltre il contrappunto, proprio come la letteratura va oltre la grammatica; nei rispettivi ambiti, la grammatica e il contrappunto sono condizioni necessarie, ma non sufficienti, per comprendere il livello elementare del significato e quindi procedere a una corretta articolazione o a una corretta punteggiatura, fattori questi che possono condizionare radicalmente l'esecuzione.²⁴ La pronuncia individuale può esser valutata solo a partire dalla conoscenza della pronuncia convenzionale, nei limiti entro i quali essa può esser ricostruita. La *parole* di Saussure è la pronuncia individuale che deriva dalla *langue*: questa è un sistema di regole e di opposizioni entro i cui termini quella diviene comprensibile. Non riusciamo ad avvicinarci molto a una singola opera senza una certa conoscenza, spontanea²⁵ o

²⁴ Un parallelo eloquente si può trovare in Berlin 1996: «Per essere un buon dottore è necessario, ma non sufficiente, conoscere la teoria anatomica. Perché bisogna anche sapere come applicarla ai casi specifici: a ogni particolare paziente, che soffre di una particolare forma di un particolare morbo. Ciò non può essere appreso totalmente dai libri o dai professori, richiede una considerevole esperienza personale e un'attitudine naturale. Tuttavia, né l'esperienza né l'attitudine naturale possono essere in alcun caso un sostituto integrale della conoscenza di una scienza evoluta, come, poniamo, la patologia o l'anatomia. Conoscere solo la teoria può non esser sufficiente per curare l'ammalato, ma ignorarla è fatale. Per analogia con la medicina, errori quali il cattivo giudizio politico, l'utopismo, i tentativi di arrestare il progresso, e così via, erano debitamente concepiti come derivanti dall'ignoranza o da una sfida alle leggi dello sviluppo sociale: leggi della biologia sociale (che concepisce la società come un organismo piuttosto che come un meccanismo), o della corrispondente scienza della politica.»

²⁵ *Ci è parso prudente non tradurre in questo caso l'aggettivo native con «innata», per non richiamare, proprio qui, il concetto chomskiano di LAD (Language Acquisition Device). Al problema della competenza grammaticale «innata» in rapporto ai problemi qui trattati, si è fatto un breve cenno nell'introduzione.*

acquisita, dei suoi principi generali; e non possiamo adottare dei principi generali che non siano fondati sulle opere. Non c'è speranza di scoprire le qualità individuali di un brano musicale, o la voce specifica di un determinato poeta, fintanto che non le si intendono nei termini delle convenzioni specifiche della musica, o della lingua, comunemente praticate all'epoca. Ci sono differenze di natura storica non solo in ciò che chiamiamo impropriamente stile, ma anche negli equivalenti musicali del lessico, della grammatica e dell'uso semantico. I nostri antenati, a proposito della lingua, distinguevano tra *recte loquendi* (le locuzioni *corrette*, la grammatica) e *bene loquendi* (le locuzioni *buone*, la retorica, ossia lo stile). I loro equivalenti musicali, *recte* e *bene modulandi*, vengono occasionalmente accostati,²⁶ e *musica est ars bene modulandi* divenne un luogo comune diffuso. Questi termini corrispondono grosso modo ai rispettivi estremi dello spettro *etic / emic*, e offrono dei criteri orientativi per la distinzione fra i tratti stilistici generali e quelli individuali.

Proprio la grammatica e la sintassi del linguaggio verbale forniscono alcune analogie, specialmente per quanto riguarda i sinonimi e gli omonimi. Chomsky contrappone a mo' d'esempio «flying planes is dangerous» e «flying planes are dangerous».²⁷ «Flying planes» si presenta in entrambi i casi come un'identica struttura superficiale, ma con due strutture profonde molto diverse, come se i due esempi fossero, per così dire, omonimi grammaticali.²⁸ Se diciamo: «the dogs bark», il contesto della frase e la nostra facoltà di comprendere la grammatica ci dicono se con *bark* si intende l'abbaiare di un singolo cane (nome preceduto dal genitivo sassone)²⁹ o l'azione di più cani che stanno abbaiando (verbo). Non in tutte le epoche della grafia inglese questi due significati sono stati distinti mediante l'apostrofo. Un altro esempio: in inglese, «man bites dog» e «dog bites man»³⁰ significano due cose totalmente diverse. Ma in una lingua dotata di declinazioni come il latino l'ordine delle parole è intercambiabile, poiché le desinenze dei casi e altri indicatori rendono chiaro quale sia il soggetto e quale il complemento oggetto: *virum canis mordit* ha lo stesso significato di *canis virum mordit*.³¹ La parola italiana «casa» può esser pronunciata tanto con la *s* sorda quanto con la sonora senza che il significato cambi, ma in inglese «phase» e «face» sono parole differenti. In italiano «casa» e «cassa» sono due parole diverse, ma la pronuncia inglese e quella americana di «dance» sono la stessa parola. E così via. Per riconoscere i sinonimi e distinguere gli omonimi, per ricostruire correttamente il senso, è necessario conoscere di che

²⁶ I termini sono accostati dal teorico del quattordicesimo secolo Petrus dictus palma ociosa.

²⁷ «Pilotare gli aerei è pericoloso» e «Gli aerei che volano sono pericolosi».

²⁸ Devo questo esempio a Harold Powers. Egli ha sviluppato quest'idea a livello musicale, dimostrando la relazione omonimica tra i rispettivi Do maggiore di Iago e Desdemona, che suonano in modo analogo, ma hanno differenti significati. Cfr. Powers 1993/1.

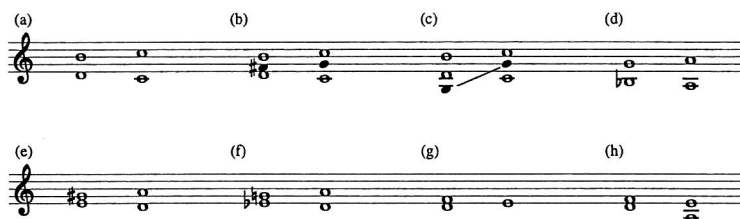
²⁹ Ossia: «The dog's bark».

³⁰ «L'uomo morde il cane» e «il cane morde l'uomo».

³¹ Per le implicazioni di questo esempio cfr. Pinker 1994, 84, 115.

lingua si tratti ed essere sensibili tanto al contesto quanto ai mutamenti regionali e cronologici della pronuncia. Lo stesso vale per le apparenti triadi, lo stesso per i fonemi musicali. Sarebbe opportuno tenere tutto ciò a mente, quando si pretende di identificare una successione 5–1 del basso con una successione V–I: si vedano le differenti armonizzazioni della successione 6–8 (es. 3a) date negli esempi 3 b–c, e i differenti sostegni forniti da tenor e contratenor negli esempi 4 a–b, superficialmente simili.

Esempio 3. Risoluzione della consonanza imperfetta sulla consonanza perfetta



Esempio 4. Ruolo del *tenor* e del *contratenor*



Powers non è il solo studioso ad asserire che

Gli elementi primari del linguaggio tonale del rinascimento sono le classi d'altezze e le triadi, che da un punto di vista acustico coincidono a tutti gli effetti con quelle della musica dei secoli diciottesimo e diciannovesimo. [Powers 1981, 428]

Le facoltà esplicative della tonalità triadica, che si suppone conseguenza necessaria di quelle triadi, sono state sostenute con forza.³² Le somiglianze superficiali

³² Novack 1983, 133: «La scoperta del prolungamento della triade in polifonia fu un evento storico di grande importanza. Per questa ragione, possiamo benissimo considerare l'era compresa tra la scuola di Compostela e Perotino come il periodo forse più emozionante nella storia della musica occidentale. Essa determinò il futuro corso della composizione musicale fino al diciannovesimo secolo... non possiamo cominciare a capire il processo storico senza un approccio schenkeriano alla tonalità triadica. Questo è l'unico modo che abbiamo per trascendere i confini delle ere stilistiche, che hanno distorto molto della nostra comprensione della storia dell'arte musicale... Non abbiamo altra risorsa per comprendere la musica del passato che fare affidamento a ciò che Schenker ci ha insegnato. La sua validità è indiscutibile; il suo limite nessuno.»

tra alcuni fenomeni medievali e altri più tardi (cose che suonano come triadi, o come cadenze V-I) ci fanno correre il rischio di ignorare le ben più significative differenze nella grammatica e nella sintassi che governano il loro uso. Questa è un'area dove alcuni degli esempi chomskiani di Pinker possono servire come approssimative analogie. Di nuovo, non è tanto questione di ciò che vediamo ma di come guardiamo, non di ciò che udiamo ma di come ascoltiamo. Ovviamente nella musica antica esistono configurazioni che, estrapolate dal contesto, sono indistinguibili dalle triadi, ossia configurazioni di tre note diverse. Ma il loro contesto può esser considerato triadico solo dilatando la nostra visione o travisando la loro. La teoria antica non corrobora in alcun modo l'affinità fra le triadi allo stato fondamentale e quelle rivoltate, e non ci consente di parlare di catene di primi rivolti a proposito dei *fauxbourdon*; anzi, non conferisce alcuna identità né alcuna funzione alle triadi, che sono presentate unicamente come diadi con delle parti aggiunte. La semplice presenza di una triade come fonema non garantisce che le leggi che governano la sua successione siano quelle che ci aspetteremmo. Considerando le cose alla luce dei termini di paragone a noi più prossimi e, ancor peggio, supponendo che esse 'significhino' la stessa cosa indipendentemente dal contesto, cadiamo inavvertitamente in un'elementare confusione tra omonimi («flying planes»). Proprio perché ci preoccupiamo di scoprire con l'analisi i tratti distintivi delle diverse opere, è nostro principale compito quello di individuare le differenti premesse della musica antica, piuttosto che assimilarle alle nostre aspettative correnti. Vogliamo forse sovrascrivere ai linguaggi della musica medievale quelli delle culture più tarde, espressi nei termini tecnici del canone della tradizione occidentale, che li ha sommersi selezionandone e ridefinendone alcuni dei tratti superficiali? Non possiamo esser così pusillanimi da ignorare il grido d'allarme di una specie in via di estinzione solo perché lo sforzo di ascoltare quella voce è un'attività denigrata. Le analisi che applicano a un brano musicale, o a un repertorio, una teoria esterna, concepita al di fuori di quel repertorio e ad esso inappropriata sia storicamente sia tecnicamente, tendono ad avere un potere esplicativo più debole rispetto a quelle in armonia con le caratteristiche che si ritengono proprie di quella musica. Se i presupposti tecnici insiti in una teoria non sono stati concepiti per il repertorio cui quella teoria si applica, e a quel repertorio non si attagliano, gli esiti saranno, nella migliore delle ipotesi, deboli, nella peggiore, disonesti, come ad esempio quando si predica il prolungamento di una triade a proposito di una musica che non preveda le triadi come unità funzionali.

L'idea della 'composizione successiva' è solo una misera semplificazione, un fraintendimento della grammatica diadica. Le priorità strutturali variavano a seconda dei generi, e nel caso delle *chansons* si può sovente affermare che il *discantus* e il *tenor* esistevano, o almeno erano messi per iscritto, prima del *contratenor*. Talvolta ciò è confermato da quei manoscritti che mostrano con evidenza come una

chanson a due voci potesse venir ornamentata, o ‘armonizzata’, mediante la successiva aggiunta di una voce di *triplum* o di *contratenor*; si veda l’esempio 5. Ma in altri generi, specialmente in quelli che comportavano una molteplicità di obblighi, come nel caso dell’isoritmia unita a un *cantus firmus* al *tenor* (che non è necessariamente la stessa cosa di un *tenor* ‘grammaticale’ a sostegno del contrappunto), non è sempre facile individuare una priorità così evidente. La funzione svolta dalla coppia *discantus-tenor*, può in realtà circolare tra varie coppie di voci, come avviene effettivamente in alcuni generi a partire dal quattordicesimo secolo, nonché nelle composizioni imitative o basate su *bicinium* del tardo quindicesimo secolo. Le strutture cadenzali a due voci possono allora venire a sovrapporsi.³³

³³ Un valido esempio standard è dato in Dahlhaus 1967, 82 (trad. ingl., 91).

Esempio 5. *J'ayme bien celui qui s'en va*, ed. Besseler (interventi segnalati tra parentesi quadre)

Petrus Fontaine

Tenor

Contratenor trompette

Contratenor (BL)

J'ayme bien

1.4.7. J'ay me bien ce-lui qui s'en va En pri ant
3. Jus -ques a ce qu'il re - ven -dra, Ja-mais ne
5. Mon cuer aul-tre ne choi - si-ra, Fors queluy

dieu que le con - dui e, 2.8. S'il me tient pour sa seu - le a my
fe - raychie-re li - - - e, 6. Quel -que chose que nul en di
seul jour de ma vi

e, Mon cuer a lui o - be - i - ra.
e, Tousjours de lui me sou - ven -dra.

Della cosiddetta 'composizione successiva' è stata fatta una caricatura, da parte di coloro che sono refrattari alla nozione che essa esprime, come se in qualche modo con tale nozione si insultassero i compositori antichi, limitandone le facoltà uditive ai procedimenti a due voci (Leech-Wilkinson 1984). Non è così, anche se la terminologia si può sempre migliorare: 'diadico' esprime probabilmente meglio, per il lettore moderno, le caratteristiche essenziali del contrappunto medievale. Il

procedimento diadico non comporta affatto, come corollario, che esso limiti ciò che si può udire o concepire nella mente. Le fasi di tale concezione non sono delimitate dalla grammatica. Quando un parlante nativo pronuncia una frase complessa e grammaticalmente corretta, certo non inizia pensando a una semplice frase soggetto-predicato-complemento, per espanderla solo in un secondo momento, anche se la frase medesima può esser analizzata secondo un ordine diverso da quello in cui è stata concepita. La grammatica interiorizzata consente l'articolazione corretta di un pensiero complesso, tanto verbale quanto musicale, senza che tale grammatica venga violata, o che ad essa sia necessario far ricorso in modo consapevole. Come nel caso della lingua, non dobbiamo immaginare che le idee musicali si affacciassero alla mente di un compositore secondo l'ordine grammaticale. La 'composizione successiva' non deve esser dunque intesa necessariamente nel senso che il brano fosse composto secondo quell'ordine (anche se quasi certamente ciò talvolta avveniva): il vero significato dell'espressione è che il brano era concepito in modo tale da non violare l'ossatura grammaticale. Le eccezioni e le anomalie possono quindi venir isolate, e assumeranno un interesse tanto maggiore, se condurranno a una formulazione estensiva delle regole; le grammatiche hanno i verbi irregolari e le espressioni idiomatiche, e tollerano eccezioni: quando le si espongono a un livello avanzato, si tiene conto di tale esperienza legata all'uso. 'Successivo' in musica va riferito al procedimento individuato dall'analisi e inerente alla sua grammatica, non necessariamente alle fasi del lavoro o al processo compositivo di un 'nativo' parlante quella lingua musicale. Il contrappunto diadico non implica certo che i compositori medievali non potessero concepire sonorità formate da tre, quattro o cinque parti come estensioni della grammatica diadica di base, non più di quanto l'esprimersi in termini di armonia triadica implichi che non si possa venir a capo dei cinque componenti di una nona di dominante (o dei sette o degli otto di una tredicesima di dominante). Un fondamento diadico non condiziona i compositori a udire due parti alla volta, così come l'armonia triadica non implica che quanti la praticano non possano udire gli accordi di più suoni.³⁴

Alcuni autori moderni giudicano che 'loro', per occuparsi in prima persona della propria musica, avessero una terminologia e dei concetti inadeguati. Proviamo a immaginarci uno studioso del futuro che si occupi della musica dei secoli diciottesimo e diciannovesimo con una conoscenza minima di quell'armonia tonale che noi usiamo per analizzarla, trovando pittoresco che si continuino a spiegare le configurazioni di quattro, cinque, o sei note in termini di «estensioni della triade», «none di dominante» e «tredicesime». Ammettiamo che egli scuota la testa, come un'ombra di M. Jourdain [*il protagonista del Bourgeois gentilhomme di Molière, N.d.T.*], dicendo: —Ah, se solo si fossero resi conto che stavano scrivendo un'armonia di quadriadi! Ma poiché non avevano un nome per essa, non sapevano di cosa

³⁴ Un'opportuna ed eloquente difesa del contrappunto diadico è stata fatta da Crocker 1962.

si trattasse.— Cosa potremmo rispondergli noi, in quel caso? Non gli faremmo notare, mediante un'analisi armonica convenzionale, che tutto può esser spiegato come estensione dell'armonia triadica, e che imporle un sistema diverso e con essa in conflitto non aiuta a capire? Analogamente, non avrebbe un nostro collega medievale difeso la tecnica diadica del suo tempo, in risposta a un sostenitore della terminologia triadica? Non ci avrebbe forse fatto notare come l'assenza di un termine sia altamente indicativa, anziché costituire una manchevolezza, e come essa, lungi dal rappresentare un impoverimento, sia invece un indizio delle categorie di pensiero dell'epoca, come lo sono l'assenza di un termine medievale per l'isoritmia, o di singoli termini omnicomprensivi per l'altezza, il ritmo, l'unità tonale su vasta scala e così via? Dire che il linguaggio musicale è basato non sulle triadi, ma sulle diadi, non significa negare che esistano configurazioni a tre parti, o affermare che quei musicisti non potessero udirle o concepirle; significa semplicemente che non dobbiamo ricorrere all'armonia triadica per spiegarle, così come non dobbiamo escogitare un sistema armonico basato sulle quadriadi per spiegare gli accordi a quattro parti nel contesto dell'armonia tonale triadica. Pressoché tutta la musica dei secoli quattordicesimo e quindicesimo rivela la sua intelaiatura a due parti, a una semplice osservazione e all'orecchio che ha imparato a udirla.

Per la musica a più di due parti, occorre sviluppare un ascolto analitico gerarchico, proprio come facciamo con molti altri generi di musica, quando distinguiamo *Hauptstimmen* e *Nebenstimmen*, parti esterne e parti interne nei brani con basso figurato o nei primi quartetti per archi, soggetto e materiale dei divertimenti nella fuga, parti principali e parti di 'riempimento' nella scrittura orchestrale. Queste parti sussidiarie non sono prive di importanza dal punto di vista della sonorità o della concezione generale, ma sono meno importanti per l'argomento trattato musicalmente. Alcune partiture orchestrali autografe di Mozart rivelano chiaramente come egli scrivesse prima le parti principali, rinviando ad altro momento l'inserimento degli accordi dei fiati, e per alcune *chansons* del quindicesimo secolo è possibile dimostrare che il *contratenor* era un'aggiunta tarda, variabile, o di cui si poteva fare a meno.³⁵ È stato in effetti affermato che Schenker richiede un nuovo modo di ascoltare: Felix Salzer diceva che l'analisi schenkeriana può esser fatta a partire dal suono, se si è sufficientemente esercitati. Lo stesso vale per un'analisi appropriata della musica del quindicesimo secolo, ascoltando preliminarmente le seste che risolvono sulle ottave, e facendo attenzione al regolare trattamento delle consonanze perfette. Ciò può esser fatto cantando, o ascoltando in successione, prima la coppia *discantus/tenor*, poi la coppia *tenor/contratenor*, e quindi sovrapponendo le coppie; anche se questo non è sempre effettivamente in relazione con l'ordine seguito dal compositore nel concepire il brano, ciò non toglie che potenzialmente lo fosse. Piuttosto che cercare di adattare le tecniche schenkeriane a dei

³⁵ Si veda l'es. 5, *J'ayme bien*.

linguaggi totalmente differenti come quelli della musica antica, vale la pena di sviluppare modelli di ascolto e di analisi che per la musica antica siano specificamente tagliati, grazie ai quali potremo imparare a distinguere tra gli stili individuali. Dopo tutto, i dettagli del metodo di Schenker derivano indiscutibilmente dalla sua intima conoscenza dei particolari repertori cui egli lo applicava.

Il processo compositivo è misterioso, e forse è giusto che sia così: nel caso di Mozart, lo si è distinto dal suo «modo di procedere ordinario» [Leeson-Levin 1978]; applicato al nostro caso, ciò non sarà tanto riferito al modo nel quale il compositore concepiva la propria musica, ma alla grammatica di base e alle convenzioni entro i cui termini, e contro le quali, egli operava. La musica, ovviamente, non può esser ridotta alla sua grammatica. Ma la grammatica c'è e deve essere interiorizzata, per quanto essa differisce significativamente dalla nostra, prima che si possa procedere a un'analisi più avanzata. Un compositore andrà costantemente oltre le regole della grammatica di base; anche noi possiamo farlo, ampliando la nostra riserva di regole stilistiche per migliorare la nostra comprensione e la nostra analisi.

Teoria e prassi

Al fatto che tali analisi, negli studi teorici e musicologici occidentali, siano state usate principalmente per la discussione di singoli esempi [...] non dovrebbe esser consentito di oscurare il fatto che, nella maggioranza dei casi, le analisi hanno altrettanto, e forse più, a che fare con i presupposti della musica studiata, che con gli esempi in sé.

[Powers 1966, 168]

Dal tredicesimo al quindicesimo secolo, la teoria del canto monodico e i manuali sui meccanismi del contrappunto e del menuralismo sono coesistiti senza coabitare. In quei trattati che si occupano tanto della monodia quanto della polifonia, il contrappunto e la modalità sono sempre affrontati in delle sezioni separate, completamente indipendenti l'una dall'altra

[Powers 1992/2, 210]

Alcuni asseriscono che la teoria del passato è inadeguata o troppo primitiva rispetto alla sofisticata analisi moderna, e può quindi esser tranquillamente ignorata. I presentisti sostengono da una parte che la teoria antica non riesce ad adeguarsi perfettamente alla musica, dall'altra che essa risulta insufficiente rispetto alla musica stessa. I teorici sono accusati di essere in contrasto tra loro e incompatibili con la musica. Questo conflitto tra teoria e prassi è stato usato per giustificare il mancato ricorso alla teoria medesima. Anche nel caso dei teorici moderni è difficile aspettarsi una visione coerente, ma del resto non li carichiamo del fardello di esse-

re testimoni da cui dipendere per il recupero di una tradizione unitaria. Harold Powers ha dimostrato eloquentemente questa distinzione a proposito della modalità.³⁶ Alcuni esempi consentono di illustrare come la teoria possa essere adeguata alla musica meglio di quanto ci si sia resi conto, spesso perché i teorici sono stati letti male, e come in realtà la teoria antica sia adeguata alla musica antica meglio di qualunque concezione moderna si pretenda di sovrimerle. Ovviamente la teoria è insufficiente, come lo sono qualunque grammatica e qualunque manuale in relazione alla effettiva pratica musicale o letteraria, ma costituisce una premessa necessaria.³⁷ La teoria, applicata alla prassi, necessita di venir estesa per i nostri scopi, ma a partire dalle sue proprie fondamenta, non ricorrendo a prestiti dalla teoria moderna. La teoria medievale non è *a priori* incompetente, e non dovremmo perdere di vista né gli aspetti per i quali essa è più ricca della nostra, né i motivi per i quali l'assenza di un termine antico può risultare eloquente. Modalità, contrappunto, solmisazione e corretta intonazione operavano in ambiti separati, i cui punti di interdipendenza non sono gli stessi che inducono noi a dare priorità al parametro dell'altezza, anzi, addirittura a una concezione dell'altezza condizionata dalla frequenza [Bent 1996, § 28 e nota 29].

Un esempio di presunto conflitto tra musica e teoria riguarda le testimonianze sugli accidenti in chiave. In un annoso dibattito sulle armature incomplete, troppo lungo perché se ne possa far qui più che un breve accenno, Apel aveva privilegiato le considerazioni di ordine melodico ricavate dalla testimonianza delle intavolature tedesche per tastiera, rigettando come irrilevanti i teorici, poiché essi si occupavano unicamente delle successioni a due voci, e fornivano quindi, per le alterazioni, delle motivazioni essenzialmente 'armoniche' [Apel 1938-39]. Le molte 'alterazioni' espressamente richieste da quei manoscritti erano inoltre considerate inconciliabili con la richiesta di moderazione da parte dei teorici. Lowinsky trattava le armature incomplete come se avessero la stessa forza delle armature più tarde, ritenendo che esse inibissero l'innalzamento delle note segnate col bemolle in chiave e, nel corso del quindicesimo secolo, riflettessero un «graduale cambiamento della struttura armonica, come evidenziano i cambiamenti nelle formule cadenzali» (Lowinsky 1945, 245). Richard Hoppin incoraggiava l'attenzione ai teorici e ai criteri 'armonici' da essi derivabili, lasciando al tempo stesso aperta la possibilità di letture 'bitonali'. Tutti gli interlocutori di quel dibattito partivano dalla premessa secondo la quale l'assenza di un'alterazione momentanea o la presenza di un'armatura di chiave sarebbero stati elementi prescrittivi, come avviene nella notazione moderna, e soggetti unicamente a pesanti e consapevoli cambiamenti da parte degli esecutori antichi e degli editori moderni. Questa premessa condizionava inevitabilmente la loro lettura dei teorici, e li induceva a vedere un conflitto tra le testi-

³⁶ Powers 1992/1. Si veda anche l'ultimo paragrafo del presente articolo.

³⁷ Si veda la nota 24.

monianze dei manoscritti e le testimonianze teoriche.³⁸ Al contrario, se si considera la natura debolmente prescrittiva di un'armatura di chiave, risulta chiaro che essa è facilmente annullata dalle esigenze del contrappunto, mentre una retta comprensione della notazione e delle armature, ossia della natura realmente *accidentale* degli accidenti in chiave e dell'irrelevanza del modo nella definizione delle altezze effettive, può attenuare decisamente molti dei conflitti apparentemente irrimovibili evidenziati da quel dibattito.

Un altro esempio della presunta scarsa aderenza della teoria alla prassi riguarda la proibizione dei parallelismi di consonanze perfette. I trattati avevano cominciato a proibire *nel contrappunto* tali parallelismi fin dal quattordicesimo secolo, mentre nella musica le quinte e le ottave parallele sono frequentemente riscontrabili, ancora per molto tempo, in certe configurazioni elementari quali la tipica cadenza parallela a quattro voci del quattordicesimo secolo (Es. 6).

Esempio 6. Cadenza a quattro voci



Osservazioni come questa hanno alimentato la convinzione che i teorici siano inaffidabili, anche se si potrebbe ugualmente sostenere che fossero loro ad alimentare la taccia d'incompetenza nei confronti dei musicisti. Niente di tutto questo: possiamo riaffermare l'integrità tanto dei teorici quanto dei musicisti. Quando i teorici proibiscono i parallelismi «nel contrappunto», non intendono «in qualunque punto del tessuto musicale». «Contrappunto» non è un termine che designa in senso generale l'edificio musicale, ma una specifica tecnica di base: *contrapunctus est fundamentum discantus* [de Muris, *Cum notum sit*, 60b].

Quinta conclusio est quod in suo contrapuncto non debet dare duas duodecimas, nec duas octavas, nec duas quintas, nec duos unisonos, simul et semel. [de Muris, *Cum notum sit*, 61]³⁹

³⁸ Cfr. Bent 1972, 75 per una difesa di come il contributo dei teorici possa esser riconciliato con l'evidenza dei manoscritti, in parte riconoscendo le zone di sovrapposizione tra le voci con o senza alterazione in chiave, e la soggezione di entrambe alla priorità della correzione contrappuntistica. In quella sede, sostenevo l'idea della «composizione successiva», laddove adesso riterrei esserci una base diffusa di contrappunto diadico anche nella musica che non era in senso stretto composta in successione. Sostenevo «l'applicazione di regole melodiche e la loro integrazione mediante aggiustamenti armonici»; le implicazioni della natura della notazione per questa pratica sono state ulteriormente sviluppate in Bent 1984, e adesso, credo, migliorate dalla più recente ipotesi del *default*, che consente una lettura melodica di primo livello, per lasciare quindi il posto a considerazioni più ampie riguardanti la simultaneità.

³⁹ Lezione alternativa: «... quod in suo contrapuncto non dentur due species perfectæ, ut puta 12, 15, 8, 5, et unisoni semel et simul...»

E Prosdocimo, nella terza regola:

quod insimul cum cantu supra vel infra quem contrapunctamus nunquam ascendere nec descendere debemus cum eadem combinatione perfecte concordante, ut cum unisono vel quinta maiori vel octava maiori vel cum hiis equivalentibus, licet bene cum diversis vocum combinationibus perfecte concordantibus hoc agere possimus...⁴⁰

La specificazione «nel contrappunto» significa che è la struttura diadica di base a dover evitare le consonanze perfette parallele. In alcuni generi (prevalentemente forme di canzone), questa struttura diadica è costituita per tutto il brano dal *bicinium* fondamentale *discantus/tenor*; ma in altri generi può anche abbracciare una relazione contrappuntistica che si stabilisce tra il *tenor* (o chi per esso) e una qualsiasi altra voce. Così, nell'Es. 6 tutte e tre le voci superiori procedono per moto contrario rispetto al *tenor* posto al grave, e ciascuna voce, considerata singolarmente, forma col *tenor* un contrappunto corretto. La regola non dice niente circa le relazioni delle altre parti tra di loro. Ciò non significa che tali relazioni non fossero per altri versi soggette a un esame accurato, ma che esse non erano determinate in modo specifico dalle regole grammaticali del contrappunto a due voci. Anche tra le voci strutturali la regola viene occasionalmente infranta, ma non nel caso delle tipiche formule cadenzali, dove tutte le parti procedono per moto contrario col *tenor*, senza quindi formare rispetto ad esso alcun parallelismo di consonanze perfette, ma producendo tali parallelismi solamente tra di loro. Sottrarre alla disputa questa tipica situazione cadenzale consente di riconciliare teoria e prassi meglio di quanto abitualmente non si ammetta, e ci dà inoltre la possibilità di ricondurre le reali infrazioni alla regola a un numero assai minore di casi, che risultano così sufficientemente pochi da attrarre l'interesse in quanto deviazioni dalla norma appena riformulata. Tali casi possono esser così classificati in senso negativo, come arbitrarie infrazioni o come frutto d'incompetenza, oppure possono divenire delle positive aggiunte al nostro vocabolario delle licenze, che riguardano l'applicazione estensiva delle regole nella prassi della composizione musicale a più voci, o qualunque altra considerazione inerente le relazioni tra le parti diverse dal *tenor*. Tutto ciò consente di calibrare meglio la questione dei parallelismi, e, lungi dal liquidare i teorici che regolavano questo procedimento, chiarisce un aspetto preminente della musica, che ha generato imbarazzanti rompicapi e la cui spiegazione difficilmente poteva scaturire dalla semplice considerazione della musica stessa.

Un altro esempio è quello concernente la proibizione del «*mi contra fa*» in corrispondenza di un intervallo giusto: ancora una volta, essa riguarda i rapporti contrappuntistici in senso stretto, ma è spesso citata dalla moderna letteratura senza

⁴⁰ Prosdocimo, *Contrapunctus*, 60–63. Herlinger 1984 definisce la proibizione contrappuntistica degli intervalli perfetti paralleli come «la regola cardinale del contrappunto nei secoli quattordicesimo e quindicesimo», e dà ulteriori riferimenti a p. 63, nota 3.

tale precisazione, o come generico divieto delle false relazioni di vario tipo. Alcuni autori sono giunti a intendere tale norma come se essa riguardasse gli intervalli obliqui, o addirittura gli intervalli melodici, anziché quelli armonici, il che equivale ad accogliere un'accezione improponibile del termine *contra*.⁴¹ I teorici sono attenti a limitare la proibizione ai casi riguardanti gli intervalli giusti, e a confinarla «nel contrappunto», in quel contrappunto che è già stato definito in precedenza come un procedimento a due voci. Un'applicazione universale di questa proibizione sarebbe insensata.⁴² Capita addirittura di imbattersi ancora nella moderna confusione fra tritono (quarta aumentata) e quinta diminuita, una confusione che può aver origine solo dal presupporre la loro equivalenza enarmonica all'interno del temperamento equabile. Le regole che inibiscono sia l'uno sia l'altro intervallo, come le ulteriori restrizioni relative al loro impiego simultaneo o lineare, hanno senso solo se si rispettano rigorosamente le differenze. I teorici antichi non possono esser biasimati per la nostra lettura disattenta. Entrare in sintonia con loro può aiutare a stabilire le priorità tra le regole riguardanti la *ficta*, nonché a definire più precisamente le circostanze nelle quali gli intervalli diminuiti erano tollerati.

... quia nullibi talibus perfectis concordationibus potest poni *mi* contra *fa*, cum insimul discordarent; sed si contra illud *mi* ponitur *fa*, confortetur hoc *fa* sive perficiatur *be* duro, et sic insimul bene concordabunt. [...] Breviter dicendo in contrapunctu, supra perfectas species nullibi contra *fa* potest poni *mi* (de Muris, *Ars discantus*, 71)

Pro ordinatione autem harum combinationum in contrapuncto proprie sumpto has nota regulas [...] quod in combinationibus perfecte consonantibus nunquam ponere debemus *mi* contra *fa*, nec e contra, quoniam statim ipsas vocum combinationes perfecte consonantes minores vel maximas constitueremus, que discordantes sunt, ut supra dictum est.⁴³

In simili casi la colpa è nostra, non dei teorici, se non riusciamo a comprendere pienamente il contesto dell'affermazione e a precisarla con la loro stessa accortezza. Per contro, talvolta i lettori moderni rischiano di dar troppo peso a certe affermazioni isolate o eccentriche dei teorici, che possono rivelarsi prive di un valore prescrittivo universale.⁴⁴

⁴¹ Berger 1987 si occupa nel cap. 5 di tutte le relazioni verticali e le false relazioni, compreso il tritono, sotto la dicitura «*mi* contra *fa*».

⁴² Bent 1972, 93. Questa esatta interpretazione della relazione contrappuntistica rende leciti molti degli esempi riportati in Boorman 1990, che egli ritiene non avere «nessun supporto teorico».

⁴³ Prosdocimo, *Contrapunctus*, 58–59, 62–63. Affermazioni analoghe di altri teorici sono elencate *ibid.* alla nota 6: Leno, Ugolino, Tinctoris, Hothby, G. Monaco.

⁴⁴ Powers 1992 spiega alcune delle posizioni eccentriche assunte da Pietro Aaron, che possono essere utilizzate per illustrare questo punto. Powers ci esorta a usare, verso i nostri antichi colleghi, «la cortesia di considerarli degli avvocati, piuttosto che dei testimoni»: 43.

Ascolto ed esecuzione

La causa fondamentale del fallimento di molte analisi musicologiche [...] è il fatto che non si analizza la musica, ma solo una rappresentazione della musica. La notazione, come fonte di dati per l'analisi, costituisce sempre una trascrizione [...] Uno dei problemi cruciali della musicologia storica è sapere ciò che la notazione significa in termini di esecuzione, sia per le insufficienze e le ambiguità della notazione stessa sia, ancor di più, perché alcuni tratti stilistici importanti sono spesso dati per scontati all'interno di una data cultura musicale, e non necessitano quindi di essere, e spesso non sono, fissati nella notazione.

[Powers 1966, 167]

Noi consideriamo attualmente la musica vera e propria come qualcosa di eseguibile, contrapponendola a ciò che è teorico. Non sarebbe esagerato affermare che la stessa idea che la musica eseguibile possa essere suscettibile di un'analisi razionale è stata in origine una conseguenza dell'aver instaurato un'analogia tra il linguaggio e la musica.

La teoria dei dodici modi sopravvisse alla periferia del pensiero musicale fino alla tradizione organistica tedesca del diciottesimo secolo, e ancora agli inizi del diciannovesimo, in quanto semplice teoria delle «scale modali», o dei «modi ecclesiastici». Di conseguenza, i «modi ecclesiastici», così come altre scale esotiche, furono occasionalmente accolti dai compositori come una nuova risorsa musicale, e ciò a partire da Beethoven fino a Debussy e oltre. In aggiunta, una forma di teoria dei dodici modi, ridotti a sei per la mancata distinzione tra autentico e plagale, ha conosciuto un vero e proprio revival. Fu applicata ai canti popolari anglo-americani da Cecil Sharp e altri e, come nella sua fase medievale e rinascimentale, anche in questo caso la teoria è stata accolta dai musicisti. Oggigiorno i cantanti e i compositori folk di professione parlano disinvoltamente delle loro melodie doriche o missolidie, proprio come i compositori e i teorici della musica colta erano soliti parlare di 'dominanti' con le 'sensibili abbassate' e chiamavano tutto ciò 'armonia modale...'

[Powers 1992/2, 212]

Le convenzioni di prassi esecutiva implicite nelle tradizioni musicali scritte sono il contratto tra compositore ed esecutore grazie al quale la resa sonora di una determinata notazione musicale viene regolata e proposta al pubblico.⁴⁵ Alcune di tali convenzioni (segnatamente in quell'ambito del contrappunto che viene

⁴⁵ Tali «contratti» non sono nuovi, e ne esistono inoltre numerosi esempi anche nella musica più recente: tutta la produzione operistica, certo almeno tra Mozart e Verdi, dove le arie erano scritte per cantanti specifici; e, anche lasciando da parte i casi di quei compositori che eseguivano le loro stesse opere (Beethoven, Mozart, Bartók, Messiaen), si possono menzionare collaborazioni ben note (Stravinsky/Craft, Britten/Pears), e casi notevoli, come le composizioni scritte per David Tudor da

comunemente definito *musica ficta*) costituiscono una parte essenziale di quella grammatica musicale funzionale alla composizione che è costituita, come abbiamo visto, dal contrappunto a due voci. L'esecutore doveva comprendere tale grammatica, se voleva decodificare la notazione entro i limiti, e con le libertà, previsti dal compositore. Riconoscere tutto ciò ha delle profonde implicazioni sul modo in cui gli esecutori ascoltano e analizzano la musica, e quindi sul modo in cui essa viene proposta agli ascoltatori. Ci occuperemo qui di «cadenze V-I», triadi, e voci secondarie dal punto di vista grammaticale. Concordo con Dahlhaus, quando sostiene che «l'argomento in discussione non è se sia possibile incontrare nella musica dei secoli quattordicesimo e quindicesimo delle successioni accordali che suonano come delle cadenze funzionali per l'ascoltatore del ventesimo secolo, ma se la loro interpretazione come cadenze funzionali possa giustificarsi storicamente.» [Dahlhaus 1967, 75 nota 11, trad. ingl., 340]

Il presentista potrebbe dire: se udiamo nel basso un movimento melodico 5-1 da Sol a Do, che nella musica tonale verrebbe associato alla successione V-I (ossia, agli accordi che formano la cadenza perfetta, o autentica), non c'è ragione per non trattarlo anche nella musica antica come se fosse effettivamente una successione V-I.⁴⁶ L'es. 7 mostra il modo in cui Heinrich Besseler analizzava *Helas ma dame* di Du Fay. Egli vi scorgeva triadi, modulazioni e movimenti V-I nel basso, ed etichettava il tutto alla luce delle funzioni tonali. Ma la *chanson* presenta un *bicinium discantus/tenor* perfettamente autosufficiente, fatto che Besseler decideva di tralasciare, preferendo trattare il *contratenor*, una voce funzionalmente subordinata, come un basso portatore di funzioni tonali, semplicemente perché è collocato al di sotto del *tenor* e presenta dei salti di quarta e di quinta. Il fatto che realmente il *contratenor* si trovi quasi sempre al di sotto del basso rende l'autosufficienza del *bicinium discantus/tenor* ancor più singolare.⁴⁷

Morton Feldman, e altre dove la notazione fa ampio affidamento sulle aspettative non scritte circa la conoscenza che l'esecutore ha dei limiti entro i quali una realizzazione può risultare accettabile.

⁴⁶ Questa è la visione di Randel 1971.

⁴⁷ Besseler scelse *Helas ma dame* (es. 7) di Du Fay proprio perché il *contratenor* si trova al di sotto del *tenor* e diviene, nella visione dello stesso Besseler, il fondamento dell'armonia, l'araldo della futura armonia orientata verso il basso. Dopo aver considerato il nucleo grammaticale a due voci della *chanson*, costituito unicamente dal *discantus* e dal *tenor*, si osservi che non ci sono quarte strutturali; le cadenze seguono tutte l'uno o l'altro dei modelli stabiliti. Ci sono solo tre cadenze del tipo più forte, alle batt. 5 e 15 e alla fine. Questa *chanson* è lievemente inusuale nella parsimonia con la quale impiega le cadenze, evitando le cadenze *formales* in corrispondenza delle conclusioni di verso interne e sovrapponendole. La conclusione di verso a batt. 10 *non* è una cadenza, ma porta avanti tanto il senso musicale quanto quello verbale in direzione del secondo verso. A batt. 20 non c'è cadenza; a batt. 23 c'è una cadenza secondaria, con una terza che risolve in senso discendente su una quinta.

Esempio 7. Analisi armonica di *Helas ma dame* di Du Fay secondo Besseler [1950, 41, es. 9]

Tenor

(1) He - - las, ma da - me par a - 10mours,

(2) A - yés moy pour re - co - man - 15dé

(3) Qui suy seu - let et es - ga 20ré

(4) Hors du pa - is en plains et plours.

T D+ T° D S° D+ T

T D° III+ D+ T° D° S° D+ (H moll)

(C-moll.) T° D+ T° D T° D+ T

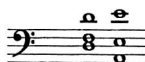
Il corto circuito provocato da Besseler con la sua analisi mediante cifre romane⁴⁸ si è protratto, accompagnato da una sempre maggior ricerca di giustificazioni, condizionando perfino certe recenti descrizioni informali di musica antica. È vero che, dopo quarant'anni, pochi studiosi concorderebbero con una lettura così smaccatamente tonale, ma altrettanto pochi sono coloro che hanno messo in dubbio le premesse fondamentali di una posizione che, semplicemente, capovolge la tecnica compositiva. Lowinsky, confutando Leeman Perkins, derideva un atteggiamento che equivarrebbe ad affermare: «Vedo l'armonia, sento l'armonia, ma non posso ammettere che sia armonia perché so che l'armonia non era nelle intenzioni del compositore» [Lowinsky 1981, 184]. La retorica di Lowinsky era, come sempre, impeccabile, ma il contesto del passo appena citato traeva origine dalla sua anacronistica applicazione dei termini 'armonia' e 'contrappunto' rispettivamente alle tecniche accordali e a quelle lineari. E il difetto sta nel fatto che la sua individuazione dell'armonia tonale si arrestava a quelle che, prese isolatamente, tutti possiamo concordare nel chiamare 'triadi', non volendo ammettere che, benché si trattasse di singoli omonimi di altrettante triadi, il loro impiego differiva totalmente da quello dell'armonia tonale triadica. Una configurazione può talvolta contenere tre diverse altezze, ma la sua funzione musicale effettiva conduce quelle tre note in direzioni diverse con differenti collocazioni gerarchiche. Si tratta di un corrispettivo musicale di «flying planes».

Benché la linea al grave del brano di Du Fay possa assomigliare alla linea di un basso d'armonia (con la significativa eccezione della cadenza con salto d'ottava delle batt. 14–15), e benché delle regole specifiche governino le relazioni con la voce più grave, non si tratta necessariamente, con buona pace di Besseler, di una voce fondamentale dal punto di vista grammaticale; le cosiddette triadi poste sopra quella linea di basso sono spesso incomplete, né esse sono risolte come le triadi dell'armonia tonale. In alcuni casi ciò significa ovviamente dover imparare a cogliere il significato musicale procedendo dall'interno verso l'esterno, piuttosto che, come ci è più consueto, dall'alto verso il basso o dal basso verso l'alto. Le due voci superiori della *chanson* di Du Fay, il *discantus* e il *tenor*, producono un senso perfettamente compiuto senza il *contratenor* posto al grave, il quale non sarà dunque stato fondamentale dal punto di vista grammaticale. In questa musica le cadenze non sono definite in base al salto del basso, ma in base al grado congiunto del *tenor*. Ed è proprio nelle cadenze che si esprime pienamente l'intelaiatura a due voci di questa musica; sono le cadenze a venir percepite più prontamente dall'orecchio, e sono esse a incarnare le due regole principali, ossia: che concludere su un intervallo perfetto significa giungere su un unisono, una quinta o un'ottava; e che esso deve esser raggiunto da un intervallo imperfetto (una terza o una sesta), in modo

⁴⁸ In realtà, Besseler usa qui prevalentemente le lettere dell'analisi funzionale, ricorrendo alle cifre romane solo nel caso dei cosiddetti «gradi deboli» (III e VI); il che, se vogliamo, rende il corto circuito ancor più detonante.

che una delle due voci proceda per semitono. Le cadenze principali sono realizzate dal *discantus* e dal *tenor*, più spesso e con maggior forza procedendo da una sesta a un'ottava. L'Es. 3a (p. []) poteva esser armonizzato principalmente in due maniere, nel quindicesimo secolo [Dahlhaus 1967, 75–76, trad. ingl., 85 e 340–341 nota 11]. Il *contratenor* può sovrapporre al *tenor* prima una terza poi una quinta, come nell'esempio 3b, oppure saltare d'ottava, creando l'illusione (per un ascoltatore non allenato a udire le funzioni del *tenor*) di una successione V-I nel basso (Es. 3c). Il privilegio di esser considerato un araldo della cadenza perfetta viene talvolta esteso a questo salto d'ottava del *contratenor*, come se prescindendo dall'incrocio delle parti, e dalle loro funzioni specifiche, non si producessero delle quinte parallele. Qualunque cosa sia accaduta più tardi, in questo caso la cadenza è prodotta dalla discesa per grado congiunto del *tenor*, che forma col *discantus* una successione dalla sesta all'ottava, e non dal *contratenor*. La scelta tra le due forme degli esempi 3b–c era meno decisiva per loro (come possiamo arguire dalle differenti versioni di uno stesso brano) di quanto non lo sia per noi, che ragioniamo col senno di poi dell'armonia tonale. Le composizioni del quindicesimo secolo trattano spesso la successione dalla terza alla quinta (Es. 3b) come maggiormente conclusiva rispetto al salto d'ottava (Es. 3c), che non soppianta mai completamente la cadenza $\frac{6}{3} - \frac{8}{5}$ secondo una netta cronologia. Gli Ess. 3d–h presentano altre successioni da un intervallo imperfetto a un intervallo perfetto, col semitono obbligatorio in una o nell'altra voce. L'Es. 8 valeva per Aaron come cadenza a *mi* per grado congiunto del *tenor*, non a La per salto del basso, come sarebbe dal nostro punto di vista [Dahlhaus 1967, 82, trad. ingl. 90–91]. Ovviamente, anche le due voci inferiori muovono correttamente da una terza a una quinta, con il semitono in una voce, ma si tratta di una cadenza secondaria rispetto alla successione principale dalla sesta all'ottava.

Esempio 8. La cadenza a *mi* secondo Aaron



Le esecuzioni moderne che evitano di raggiungere l'ottava dalla sesta maggiore (che necessita generalmente del semitono nella voce superiore, una 'sensibile' innalzata) trascurano di articolare i significativi punti di conclusione all'interno dei brani o alla fine delle singole sezioni. Questa prassi non può esser difesa, né come 'modale', né come fedele alla notazione. L'assunto di partenza dovrebbe essere quello di considerare tutte le seste che risolvono su un'ottava come maggiori, per decidere solo in seconda istanza quali di esse, se ce ne sono, debbano per una qualsiasi ragione *non* esser trattate secondo tale convenzione. Gli esecutori possono aiutare gli ascoltatori a udire correttamente la fisionomia musicale, mediante delle

articolazioni che sono l'equivalente della punteggiatura. Cantando il Do dell'Es. 1b (p. []) come Do♯, essi indurranno gli ascoltatori ad attendersi un'ottava come risoluzione della sesta maggiore; in presenza invece di una discesa di semitono del *tenor*, per produrre una sesta maggiore il ritardo di settima dovrà esser risolto come nell'Esempio 1c. Ma il rinvio della risoluzione d'ottava, o il suo mancato raggiungimento, devono esser segnalati *non* innalzando la sesta (si veda il primo Fa dell'Es. 9), non suscitando nell'ascoltatore l'aspettativa di una cadenza.⁴⁹

Esempio 9. Rinvio della cadenza da * a ↓

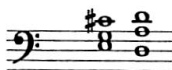


È probabile che il cantore della parte del *discantus* abbia scoperto solo a forza di prove e di errori che il suo ritardo di settima non era cadenzale. Tuttavia, se molte delle seste cadenzali vengono eseguite come minori, l'ascoltatore non imparerà a fidarsi dei segnali dell'esecutore. Come un buon attore può comunicare la punteggiatura implicita e il senso di una frase potenzialmente ambigua attraverso le inflessioni e l'intonazione, così gli esecutori possono aiutare gli ascoltatori a prevedere correttamente una cadenza realizzando i giusti intervalli, i giusti approcci e i giusti segnali. Laddove i cantori realizzano un giusto approccio solo nel caso di poche cadenze selezionate, essi impongono un'arbitraria gerarchia d'importanza. La scelta può esser talvolta dettata dal malriposto desiderio di lasciare la notazione «così com'è», aggiungendovi il meno possibile, desiderio che talvolta è associato a un'altrettanto malriposta fedeltà nei confronti dell'impianto modale.

Il capitolo di Dahlhaus sull'armonia del quindicesimo secolo ricostruisce l'evoluzione della concezione armonico-tonale tedesca del ventesimo secolo, da Riemann e Korte fino a Bessler e i suoi seguaci. In America, tra questi seguaci sono da annoverare Sanders, Lowinsky e Randel. Dahlhaus dimostra molto chiaramente che analizzare l'Es. 10 come una settima di dominante primordiale (V⁷-I) significa fare una cattiva analisi.⁵⁰

⁴⁹ Il gioco di parole usato qui dall'autrice non è facilmente traducibile: il verbo inglese «to raise» significa tanto «alzare» quanto «suscitare». Riportiamo, per completezza, il testo originale: «But a delay or diversion of octave resolution ought to be signalled by not raising the sixth... by not raising the listener's cadential expectation.»

⁵⁰ Nelle parole di Dahlhaus, si tratterebbe di una «sostituzione della cadenza con doppia sensibile con una cadenza di tritono»; l'espressione «cadenza di tritono», tuttavia, accentua in modo eccessivo la relazione tra le due voci superiori a danno della loro relazione con la voce più grave.

Esempio 10. *Non V⁷ - I*

Non è un'analisi discutibile soltanto perché ignora i teorici, ma perché, rispetto a una spiegazione che tiene conto del contesto teorico, è meno soddisfacente. La «settima» non risolve scendendo, ma sale, contrariamente alla funzione tonale, e dunque viene meno ai requisiti essenziali per definire una settima di dominante. Inoltre, il V manca della fondamentale, il I della terza. Dahlhaus mostra come la settima di dominante sia estranea ai compositori del quindicesimo secolo, e perfino a quelli del sedicesimo. Avrebbe potuto aggiungere che neppure il concetto di rivolto della triade su cui poggia una simile lettura è presente, come non lo è quello di triade *tout court*. Addurre simili ragioni per non introdurre il Sol# significa ridurre la scelta delle note a un giudizio soggettivo, o a un pio desiderio, trascurando i precetti contrappuntistici fondamentali; la terza che risolve su una quinta può benissimo non tener conto della versione proposta dalla notazione «così com'è» se il contrappunto lo richiede.

Dal momento che il primato spetta alla grammatica diadica, le cadenze dovrebbero esser realizzate in prima istanza come tali; se la sesta che si apre sull'ottava è incontrovertibile, la terza che si apre su una quinta dovrà esser resa di regola maggiore, non lasciata minore, pensando in tal modo di qualificarla più agevolmente come una proto-settima di dominante o di renderla più 'modale'. Con una notazione e delle armature di chiave debolmente prescrittive, e di fronte alla raccomandazione di variare l'ampiezza degli intervalli imperfetti consecutivi, non si può far affidamento su terze determinate e triadi stabili. Questo aspetto della musica del quindicesimo secolo è stato spesso rilevato (si è parlato di *Terzfreiheit*), meno spesso se ne è rimarcata l'incompatibilità con l'armonia funzionale. Tali cadenze, scritte nel quindicesimo secolo, dovrebbero sempre esser trattate così, indipendentemente dalla cronologia o dalle armature incomplete. Sarebbe opportuno dare per scontato in partenza che, tutte le volte che una terza si apre su una quinta o una sesta su un'ottava, tali consonanze imperfette debbano esser maggiori, in modo che una delle voci proceda per semitono. Questo assunto può venire annullato da altre considerazioni, come spesso in effetti avviene, ma le scelte dovrebbero esser guidate dalle esigenze interne della musica, non imposte dall'esterno in base ad assunti irrilevanti come quello di «non inserire troppe alterazioni». Indipendentemente dal fatto che possa incorrere o meno in degli 'accidenti', è diritto fondamentale del Sol dell'Es. 10 quello di essere un Sol# se sale, mentre deve essere un Sol naturale se scende. Il tempo per passare a una realizzazione contrappuntistica meno spigolosa giunge quando sono i compositori a modificare la forma stessa della cadenza per evitare quella successione. Applicando questi principi, gli esecu-

tori comunicheranno agli ascoltatori la fisionomia cadenzale della musica, così come saranno giunti a comprenderla imparando il brano durante le prove.

Il modo in cui percepiamo il linguaggio è condizionato da ciò che ci è più familiare. Un parlante inglese sente effettivamente una grande differenza tra le parole «*sheep*» [pecora] e «*ship*» [nave], ma gli italiani, che non hanno la 'i' breve, trovano ciò difficile da percepire e da pronunciare.⁵¹ Ci sono molte lezioni da trarre da tutto ciò, circa il modo di percepire le affinità tra cose che per noi suonano in modo diverso, e, talvolta, di percepire le differenze tra cose che sembrano, e talvolta suonano, simili (si riveda l'esempio di incomprensione interculturale prima citato, generato dalla musica dello *hardingfele*). Gli Ess. 4a e 4b (p. 61) possono suonare come del tutto simili per le nostre orecchie e per le nostre aspettative: ma le funzioni delle voci vi differiscono più di quanto un ascoltatore moderno impreparato possa immaginare. Per contro, le cadenze armonizzate diversamente (Ess. 3b, 3c) suonano per noi in modo del tutto diverso. In entrambi i casi, un ascolto gerarchico in grado di indurre l'orecchio a percepire come funzione principale la cadenza diadica tra *discantus* e *tenor* avrà fatto sì che le differenze tra gli Ess. 4a e 4b fossero più evidenti per loro che per noi, così come le somiglianze tra gli Ess. 3b e 3c.

L'errore opposto a quello di trascurare le cadenze si ha quando vengono trattati come momenti conclusivi quelli che in realtà sono dei momenti di tensione che generano l'aspettativa di una conclusione. Realizzando tali passi come se fossero dei traguardi si capovolge il senso musicale. Certo, la musica contiene delle combinazioni simultanee a tre voci che hanno l'aspetto delle nostre triadi e che al nostro orecchio suonano compiute e conclusive. Ma alcuni di quelli che l'analista attento all'armonia vede come delle triadi e dei momenti di risoluzione sono, per la grammatica musicale del quindicesimo secolo, momenti di massima tensione e di aspettativa in vista della risoluzione. Mi è capitato spesso di osservare degli ascoltatori poco abituati alla musica medievale che reagivano a una successione come quella dell'Es. 11a pensando di aver raggiunto un punto d'arrivo, salvo poi restare sorpresi di fronte a una prosecuzione come quella dell'Es. 11b. Per l'ascoltatore che analizzi il passo in termini tonali, la cadenza vera e propria suona come un'aggiunta alla conclusione di un evento compiuto, conclusione costituita da una cadenza plagale o imperfetta: è un esempio di ciò che rende la musica medievale bizzarra o esotica. Ma questo è chiaramente un punto essenziale e sintomatico. Se il nostro orecchio, allenato alla tradizione classica, può confondere la tensione con la risoluzione, l'aspettativa con la conclusione, significa che siamo completamente fuori strada. Per quanto la nostra esposizione alla musica più tarda possa incorag-

⁵¹ Leofranc Holford-Strevens sottolinea che questo esempio può essere ulteriormente sviluppato. Gli italiani possono non riuscire a pronunciare i due suoni distintamente; i danesi li hanno entrambi, ma laddove essi riescono a udire nella «ee» di «*sheep*» il suono di una *i*, odono la «i» di «*ship*» come una *e* stretta.

giarci ad analizzare i suoni nei termini a noi più consueti, è chiaro che, per usare un'altra metafora grammaticale, a dispetto di un vocabolario apparentemente familiare dobbiamo aver scambiato dei sostantivi con, poniamo, dei verbi, se il risultato è una grammatica scorretta e privata del suo significato fondamentale: poco importa, a questo punto, che ci affanniamo a fabbricare interpretazioni *ad hoc* per simili fraintendimenti.

Esempio 11. Una cadenza male interpretata dagli ascoltatori



L'Es. 12 mostra la transizione tra la sezione dotata di testo e l'Amen nel mottetto di Ciconia *Venecie mundi splendor*. Gli esecutori trattano abitualmente la batt. 89 come un momento di pausa, prendendo un respiro prima di intonare l'Amen. In realtà, la grammatica musicale indica che quello non è un punto di pausa, ma di tensione, e dovrebbe condurre senza interruzione, o tutt'al più con un respiro non conclusivo, ma carico di aspettativa, all'Amen, la cui prima misura risolve la tensione, piuttosto che dar luogo a un nuovo inizio, proprio come avviene nella cadenza conclusiva.

Esempio 12. Ciconia, *Venecie*

85

Jo - han - nes Ci-co - ni - a. A - - -

e - jus thro - no co-pu-la - ri per e - ter - na se - cu - la. A - - -

con - - -

The image displays a musical score for three staves, likely representing different vocal parts. The first system, starting at measure 91, shows a vocal line with a long, sustained note on the word 'ser' followed by a rest and then 'vat'. The second system, starting at measure 103, shows a vocal line with a long, sustained note on the word '- men.' followed by a rest and then 'a.'. The lyrics 'co - - - ni - - - a.' are written below the third staff. The score is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

Nel Gloria e nel Credo della messa di Machaut, gli esecutori trattano spesso le lunghe note tenute come punti d'arrivo, come cadenze conclusive o cadenze sospese, dopo le quali prendono un respiro prima di iniziare la frase successiva. Una 'cadenza sospesa' non è affatto tale, nei termini del quattordicesimo secolo, ma costituisce la penultima sonorità di una cadenza, e spinge verso l'inevitabile conclusione che segue (sul primo tempo della misura successiva). Così, nell'Es. 13, *Laudamus te* risolve su *Benedicimus te*, e non può di per sé essere un momento di pausa; e se il significato del testo richiede un respiro o un'articolazione, questi dovranno essere di natura diversa, a seconda che uniscano l'aspettativa con la risoluzione piuttosto che la conclusione di una frase con l'inizio della successiva. Sarah Fuller ha sostenuto questa tesi in modo convincente a proposito del Credo della messa.⁵²

⁵² Nel suo eccellente articolo *Tendencies and resolutions* (Fuller 1992/1), 248–251. Di tutti gli analisti moderni, Fuller è la più vicina ai precetti qui esposti. Le mie divergenze sorgono piuttosto da questioni di enfasi che di principio, e riguardano l'importanza attribuita alla terza e alla quarta voce e i traguardi armonici a lungo termine.

Esempio 13. Machaut, *Gloria*

ho - mi - ni - bus bo - ne vo

Tenor

Contratenor

ho - mi - ni - bus bo - ne vo

lun - ta - tis; Lau - da - mus te; Be - ne - di - ci - mus te;

lun - ta - tis; Lau - da - mus te; Be - ne - di - ci - mus te;

lun - ta - tis; Lau - da - mus te; Be - ne - di - ci - mus te;

lun - ta - tis; Lau - da - mus te; Be - ne - di - ci - mus te;

Le terze negli accordi conclusivi sono rare, ma esistono comunque fin da tempi remoti. Imparare a udire la maggior parte delle terze non come punti d'arrivo, ma come foriere d'aspettativa, dovrebbe modificare la visione corrente, che le intende come fenomeni di natura 'armonica', e farci cogliere maggiormente il senso di rivoluzione che si determina quando esse cominciano ad apparire abitualmente come momenti di pausa. Ciò avviene nella musica inglese molto prima che altrove, e potrebbe quindi rivelarsi come un segno di distinzione dello stile inglese ancor più netto di quanto fin ora si sia compreso, piuttosto che come un esteriore vezzo coloristico.

L'es. 13 può illustrare un altro aspetto del modo in cui occorre interpretare il significato musicale. Il Gloria e il Credo della messa di Machaut, non isoritmici, hanno un senso perfettamente compiuto come composizioni a tre voci (due *bicinia discantus/tenor* sovrapposti), e in prima istanza si può prescindere dalla voce inferiore, ossia dal *contratenor*.⁵³ Spetta proprio al *contratenor* la responsabilità di tutte le piccanti dissonanze che conferiscono al lavoro il suo carattere esotico. Se non apprezziamo la struttura regolare e la tecnica su cui questa voce si innesta, non riconosciamo a Machaut tutto ciò che gli spetta. Lo studio più recente sulla messa ha

sostenuto che l'armonia vi è costruita per accordi a partire dal basso, non riscontrandovi alcuna traccia di una condotta delle parti diadica (Leech-Wilkinson 1990). Ritengo che una simile visione fraintenda pesantemente il significato fondamentale della composizione, rovesciando la grammatica.

O virum omnimoda di Ciconia, come molti altri dei suoi mottetti, presenta un *contratenor* problematico, che potrebbe esser stato aggiunto più tardi all'originale composizione a tre voci. L'Es. 14 mostra diversi passi nei quali il *contratenor* crea dei problemi insolubili, venendosi a trovare una quarta sotto al *tenor* e in relazione dissonante con le voci superiori.

⁵³ Argomenterò più diffusamente questa osservazione in altra sede. La perfezione contrappuntistica è qualificata in base ad alcune estensioni autodefinite, che forniranno una più dettagliata dimostrazione pratica di come un diverso punto di partenza (nello specifico, quello suggerito qui) possa produrre una lettura radicalmente diversa da quella proposta abitualmente dagli analisti e dagli esecutori. *L'argomento è stato in effetti successivamente sviluppato in Bent 2003.*

Esempio 14. Ciconia, *O virum omnimoda*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 75-80) features a Contratenor part (soprano clef) and a Tenor part (tenor clef). The Contratenor part has a melisma 'A -' at measure 80. The second system (measures 85-90) continues the vocal parts with the lyrics '- men.' repeated four times across the staves. The notation includes mensural lines with various note values and rests, and a final double bar line at measure 90.

Alcuni esecutori hanno creduto di aggiustare il tutto con delle correzioni che fanno in realtà gravissima violenza alle relazioni col *tenor*. Il *contratenor* produce col *tenor* un senso compiuto, e il *tenor* produce un senso compiuto con le voci superiori. A mis. 80 ciò produce una dissonanza «bifocale» tra il *contratenor*, che si trova una quinta sotto il *tenor*, e il *triplum*, che si trova una quinta sopra. Ciò non ammette alcuna correzione, e si deve accettare, indipendentemente dal fatto che sia frutto d'incompetenza piuttosto che un esempio delle varie licenze che si ammettono per l'aggiunta di un *contratenor*. Tanto nel caso di Machaut quanto in quello di Ci-

conia, possiamo almeno osservare che le dissonanze del *contratenor* sembrano esser governate da regole diverse rispetto a quelle che determinano il contrappunto basato sul *tenor*, regole che dobbiamo ancora formulare. Il fatto che i curatori delle edizioni moderne, gli analisti e gli esecutori possano capovolgere la questione mostra solo quanta strada dobbiamo ancora fare.

La distanza che resta da percorrere è attestata dal gran numero di note sbagliate presenti nelle edizioni moderne di musica antica: non si tratta di semplici errori di stampa, ma di decisioni editoriali sgrammaticate o di correzioni derivanti da una diagnosi sbagliata; esse vengono rispettosamente accolte da quegli esecutori che sono a loro volta scarsamente attrezzati per metterle in discussione. I curatori delle edizioni e gli esecutori si trovano frequentemente a dover fronteggiare delle dissonanze, e la loro incapacità di comprenderne il senso, così come le correzioni improprie, possono tradire un'analisi errata della gerarchia tra le voci. Un test per l'orecchio esercitato è costituito dalla capacità di dare un senso a qualcosa che inizialmente suona sbagliato, o che è stato realizzato erroneamente nell'esecuzione. Un test ulteriore consiste nella capacità di individuare le note sbagliate in un brano che si ascolta per la prima volta, ma che appartiene a un contesto stilistico familiare, perché avvertire una nota come sbagliata implica un'aspettativa frustrata e la capacità di correggerla in relazione a un linguaggio noto. L'Es. 15 mostra una dissonanza apparentemente incorreggibile in una versione a tre voci della *ballade* di Machaut *De toutes flours*: il *discantus* e il *tenor* formano una cadenza dalla sesta all'ottava, seguita da una quinta Do/Sol, in corrispondenza della quale il *contratenor* esegue un *la*. Ma quel *la* forma a sua volta una sesta con il Do del *tenor*, sesta che risolve sull'ottava Si^b/Si^b. Può darsi che ciò richieda un intervento correttivo molto deciso, ma se si dà per buona questa versione, allora essa necessita di una spinta in avanti verso il centro della frase, non (come spesso avviene nelle esecuzioni) un respiro di tutte le voci dopo l'“accordo” dissonante, che non ha alcun senso come punto d'arrivo.⁵⁴

⁵⁴ La dissertazione di Elizabeth Leach sulle *ballades* di Machaut darà un importante contributo alla questione.

Per gli sviluppi del lavoro di Elizabeth Leach sulle ballate di Machaut, si rinvia alla bibliografia di Leach 2003 e al saggio che la stessa autrice ha inserito in quella raccolta.

Esempio 15. Machaut, *De toutes flours*

Un'edizione moderna fissa generalmente una singola versione, laddove gli esecutori dell'epoca ne avevano a disposizione diverse, o comunque ne conoscevano una tra le diverse esistenti. Il brano dell'Es. 5, *J'ayme bien celui qui s'en va*, ci è giunto in tre differenti manoscritti, in uno dei quali, GB Ob 213, si presenta come una composizione a due voci di Pierre Fontaine (*discantus* e *tenor*), perfettamente autonoma e contrappuntisticamente corretta. L'esemplare forse più antico, riportato in I Bc 15, presenta quelle stesse due voci, più un *contratenor* contrassegnato con BL. Infine, la versione più tarda (in EscA) presenta ancora le stesse due voci, con l'aggiunta di un *contratenor trompette* che Besseler attribuiva a Du Fay (per la sola ragione che Du Fay è il presunto creatore del *contratenor* scritto su esagramma e dell'armonia generata dal basso). Anche in questo caso, Besseler dava del brano un'interpretazione capovolta. Pensava il *contratenor trompette*, che si dimostra in realtà essere più tardo, come il fondamento dell'armonia, e perciò lo pubblicò nel modo riportato dall'Es. 5. Non spiegava come funzionasse il brano prima di esser così puntellato, e in effetti i suoi scritti su Du Fay sono totalmente reticenti circa la grammatica fondamentale del *bicinium discantus/tenor*. Questa non è un'edizione neutrale: nessun interprete ignaro dell'armonia diadica sarebbe indotto a pensare di usare la versione a due voci, che ha invece un eccellente pedigree, come si può evincere anche prescindendo dalla qualità del testimone che la tramanda. La maggior parte delle analisi si appunta su uno solo degli assetti forniti dalle diverse possibili traslitterazioni di un brano in notazione originale, e generalmente si tratta della versione più completa, che non è necessariamente quella che presenta la sostanza musicale nel modo più pregnante. Con l'elaborazione di metodi analitici sensibili alle molteplici soluzioni e alle molteplici versioni di uno stesso brano siamo appena agli inizi.⁵⁵

Si tratta di questioni fondamentali, e affrontarle equivale a compiere un'analisi grammaticale e a operare, nell'ambito del linguaggio, le opportune distinzioni il-

⁵⁵ Dopo aver riguardato questa spiegazione di un evidente svarione, ho constatato che Fuller 1992/2 sottintende la stessa interpretazione.

lustrate in precedenza da esempi quali «*flying planes*» e «*dogs bark*». Gli esecutori non possono nascondere un difetto di comprensione a questo livello più di quanto un attore possa nascondere il fatto di non aver capito una frase. Dal momento che la grammatica musicale, come quella del linguaggio verbale, regola il senso, essa deve esser considerata come il fondamento di ogni corretta analisi e, per la verità, di ogni corretta esecuzione. Qualunque nuovo senso i moderni esecutori, curatori di edizioni e analisti possano aver tratto dai passi in questione equiparandoli a idiommi e aspettative più recenti, essi mancano in tal modo di render giustizia ai termini e al senso entro i quali quella musica è stata concepita.

La profonda familiarità con un idioma specifico che si è fin qui propugnata non può esser ottenuta rapidamente, né può esser acquisita solo con l'ascolto, perché il fatto di dipendere dalle esecuzioni moderne significa esser condizionati da un processo che per certi versi resta indietro rispetto agli studi musicologici, anziché guidarli; e non abbiamo la possibilità di ascoltare le esecuzioni originali. In assenza di parlanti nativi, dobbiamo confrontarci con le testimonianze disponibili, ossia con la musica in notazione originale unita agli scritti teorici che la supportano. Christopher Page ci ha esortati recentemente a sviluppare un 'orecchio' per la musica medievale attraverso l'ascolto delle esecuzioni. Ma di quali esecuzioni? L'orecchio è volubile e suscettibile. Gli esecutori possono esser mal consigliati, oppure condizionati dal loro orecchio, che si è formato su esecuzioni moderne che dipendono a loro volta da altre esecuzioni moderne, condizionate direttamente o indirettamente da presupposti errati, il tutto in un circolo vizioso diseducativo per l'orecchio, come si evince da quelle esecuzioni che sono pressoché prive di segnali cadenzali (di «sensibili»). In questo caso, ad esempio, le sonorità risultano a loro modo belle, e possono penetrare tanto nella pelle dell'ascoltatore, da fargli risuonare come troppo spigolosa qualunque altra soluzione; noi e gli esecutori finiremo per gradire tutto ciò, annettendogli un qualche nuovo genere di senso. Siamo esposti alla bella intonazione e alla elevata qualità delle esecuzioni di musica antica, molte delle quali sono state filtrate attraverso moderni fraintendimenti della grammatica e della notazione di quella musica. Queste esecuzioni sono seducenti, ma possono indebolire la facoltà degli esecutori e degli ascoltatori di riconoscere le locuzioni sgrammaticate, perché esse stesse si basano su una carente comprensione della grammatica, e perché noi siamo condizionati dalla malriposta convinzione che le «note senza alterazioni»⁵⁶ abbiano in genere la priorità.

L'esecuzione è l'arena nella quale i valori di *default* diventano operativi; anzi, l'esecuzione di questa musica è un'analisi divenuta operativa. Solo a un livello del tutto preliminare la trascrizione senza aggiunta di alterazioni della notazione origi-

⁵⁶ Si è preferito non tradurre con «note bianche» l'espressione «*white notes*» (qui evidentemente riferita al concetto di «*white-note notation*», ossia alla scrittura diatonica), perché ciò avrebbe prodotto un'indebita sovrapposizione con il concetto di «notazione bianca», che si riferisce al parametro metrico-ritmico.

nale costituisce un valore di *default*, a differenza della notazione moderna in quanto tale, che è maggiormente condizionante. Il primo livello vero e proprio può essere individuato nell'analisi cui il cantore, tacitamente o mediante realizzazione sonora, sottopone la propria parte, che includerà l'applicazione di valori di *default* di natura melodica quali l'obbligo di evitare il tritono e l'innalzamento delle sensibili. Un secondo livello, che può in pratica venir assorbito dal primo, si ha quando l'esecutore canta assieme alle altre voci. Alcune delle decisioni provvisorie assunte in precedenza possono ora rivelarsi errate; può darsi che il cantore preferisca, o debba necessariamente, arrendersi a delle priorità più forti dettate da un'altra voce, o all'interesse comune di una perfetta simultaneità. Le sue formule cadenzali di *discantus*, ad esempio, se soggette a ritardo, possono rinunciare ai loro semitoni in favore di un semitono discendente del tenore. Un terzo livello di *default* potrebbe consistere in un consapevole discostarsi da tutte queste cose, una volta che esse siano date per acquisite. Solo a questo stadio è possibile stabilire se un brano sia stato scritto in modo tale da scoraggiare l'innalzamento delle sensibili.

È possibile orientare l'ascolto in modo tale da percepire la differenza tra *tenor* e *contratenor*, così come la relazione tra *discantus* e *tenor*, ovunque ciò si manifesti nell'ambito del tessuto musicale. La capacità di distinguere le norme e le eccezioni è uno strumento indispensabile non solo per l'analisi, ma anche per realizzare in sede editoriale le versioni stesse che analizziamo. Se il positivismo prevede una separazione tra la raccolta dei dati e la loro interpretazione, l'analisi basata sulle note costituisce il processo esattamente opposto, perché dovrebbe sempre comportare il vicendevole sostegno di considerazioni complementari. Questa visione del modo in cui dovremmo disporci ad analizzare la musica antica ha molto a che fare con il modo di imparare ad ascoltarla, il modo di riconoscerne l'anatomia essenziale prima di venir sedotti dalla sua carne volubile e fin troppo caduca. In realtà, le ossa sono le sue ossa, ma la carne debole è, inevitabilmente, la nostra, per quanto sia ben informata; ma potremo abbigliarla in modo più conveniente se teniamo conto della struttura ossea. Una conoscenza dell'anatomia ci rende atti a eliminare come impossibili certe letture analitiche, e a giudicarne diversamente altre.

Rendersi conto di tutto ciò può influenzare in modo decisivo l'esecuzione, le note effettivamente cantate e il modo in cui esse vengono connesse e disposte gerarchicamente. Quante direzioni analitiche si possono prendere su questa base? Sebbene possa esserci ancora spazio per un certo pluralismo metodologico, certe note vincolanti che sono risuonate nell'ambito del presente saggio restringono in modo molto considerevole l'ambito entro il quale tale pluralismo può legittimamente operare. Il primo livello gerarchico del contrappunto *discantus/tenor* necessita di esser affrancato dalle affermazioni semplicistiche circa la composizione successiva, e di esser riconosciuto per ciò che è, vale a dire una grammatica che è il punto di partenza per indagare il senso musicale.⁵⁷ Una volta isolati il *bicinium* e la rete da esso costituita, il tutto può esser ulteriormente ridotto a una successione

fondamentale di intervalli armonici, il cui susseguirsi è governato dalle regole del contrappunto.

Le relazioni tra la teoria e la prassi non sono *a priori*, ma *ad hoc*, tanto che qualsiasi eventuale confronto dovrebbe essere di natura pragmatica, e considerato caso per caso. Non possiamo ingenuamente chiamare in causa i musicografi di una data cultura come dei franchi testimoni della prassi musicale. [Powers 1993/2, 14–15]

Le regole del contrappunto valgono localmente, e non ci dicono nulla in modo diretto circa i traguardi a lungo termine. La loro applicazione, tuttavia, fornisce i materiali per l'indagine circa tali traguardi; esse stabiliscono quali debbano essere le note del brano, con più precisione e con più autorità di quanto si possa fare scegliendo a posteriori le note in base ai loro traguardi presunti. A sostegno di anacronistiche letture della notazione è stata spesso invocata la 'coerenza' a lungo termine. Ma ogni considerazione sui traguardi sonori a lungo termine (che sono cosa diversa dalla pagina scritta) deve tener conto del funzionamento del contrappunto, e non, viceversa, impastoiare il contrappunto imponendogli una camicia di forza modale di dubbia applicabilità.

Per la verità, la questione della natura di un eventuale piano tonale, ammesso che ce ne sia uno, non è stata ancora indagata a partire dalla realtà sonora. E non saranno le visioni anacronistiche della modalità a farlo. È tutto da dimostrare che una concezione sonora della coerenza tonale ad ampio raggio abbia l'autorità di prescindere dalla logica grammaticale valida localmente. Esplorare le relazioni elittiche o ad ampio raggio con una mentalità totalmente aperta è il compito più urgente che abbiamo di fronte. Ciò comporta una piena assimilazione del fondamentale lavoro condotto da Harold Powers, che rappresenta una posizione chiara e autorevole; una posizione tanto radicalmente diversa dalle visioni correnti, che le sue conseguenze non hanno ancora rimosso le idee sbagliate cui essa è subentrata. Lascio l'ultima parola a Harry: o meglio, le ultime parole di uno dei suoi articoli più importanti:

E soprattutto, ai teorici delle altre culture musicali, ivi compresi i nostri teorici antichi, dovrebbe esser consentito di parlare il più possibile con le loro proprie voci, e noi dovremmo usar loro la cortesia di considerarli degli avvocati, piuttosto che dei testimoni. Possiamo aver bisogno di spiegare o interpretare le loro direttive, ma non dovremmo riscriverle. Non possiamo imparare nulla dai nostri illustri predecessori se prendiamo i loro edifici eleganti e originali per delle semplici descrizioni del luogo comune. Ci sono delle differenze cruciali tra loro e noi, tanto nelle premesse mu-

⁵⁷ Nel caso di quasi tutte le *chansons* del quindicesimo secolo, l'individuazione di tale livello comporta semplicemente l'estrapolazione del *contratenor* e la considerazione del solo *bicinium discantus / tenor*. In altri generi ciò risulta un po' più complicato, poiché nella composizione di messe e motetti dei secoli quattordicesimo e quindicesimo, e in tutti i generi del tardo quattrocento, le funzioni possono migrare da una voce all'altra. Una definizione specifica di tali procedimenti è necessaria, ad esempio, nel caso dei lavori basati su un canone o un *cantus firmus*.

sicali quanto nei presupposti metodologici, ma l'ingegnosità con la quale essi hanno elaborato i loro modelli ipotetici e le loro costruzioni teoriche è del tutto analoga alle fantasie e alle elaborazioni proprie delle teorie tonali e atonali che ci sono più familiari. *Plus ça change...* [Powers 1992/1, 10]

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Sigle

CS III = *Scriptorum de musica medii aevi...*, ed. E. de Coussemaker, vol. III, Paris 1869, rist. Hildesheim 1963.

New Grove¹ (1980) = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London,

New Grove² (2001) = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London,

Fonti teoriche

JOHANNES DE MURIS, *Ars discantus*, CS III, 68–113.

JOHANNES DE MURIS, *Cum notum sit (De arte contrapuncti, 2a p.)*, CS III, 60–68.

PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI, *Contrapunctus*, ed. J. Herlinger, Lincoln 1984.

Saggi, articoli, monografie

AGAWU K. (1993), *Does music theory need musicology?*, «Current Musicology», 53, 89–98.

AGAWU K. (1996), *Analyzing music under the new musicological regime*, «Music Theory Online», 2.4.

APEL W. (1938–39), *The partial signatures in the sources up to 1450*, «Acta Musicologica», 10, 1–13 e 11, 40–42.

BECCARIA G. L. (1994), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino (2a ed. 1996).

BENT I. – POPLA A. (2001), *Analysis*, in New Grove², vol. 1, 526–589, ed. it. (da Bent I. – Drabkin W., *Analysis*, in New Grove¹) cur. C. Annibaldi, Torino 1990.

BENT M. (1972), «*Musica recta*» and «*musica ficta*», «Musica Disciplina», 26, 73–100.

BENT M. (1984), *Diatonic ficta*, «Early Music History», 4, 1–48.

BENT M. (1986), *Fact and value in contemporary scholarship*, «Musical Times», 127, 85–89.

BENT M. (1994/1), *Accidentals, counterpoint and notation in Aaron's Aggiunta to the Toscanello in musica*, «The Journal of Musicology», 12, 306–344.

BENT M. (1994/2), *Editing early music: The dilemma of translation*, «Early Music», 22, 373–394.

BENT M. (1996), *Diatonic ficta revisited: Josquin's Ave Maria in context*, «Music Theory Online», 2.6.

BENT M. (2003), *The harmony of the Machaut mass*, in Leach 2003 (ed.), 75–94.

BERGER K. (1987), *Musica ficta*, Cambridge.

BERLIN I. (1996), *On political judgement*, «New York Review of Books», 3 ottobre 1996.

BESSELER H. (1950), *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig.

BOORMAN S. (1990), *False relations and the cadence*, in *Altro Polo*, ed. R. Charteris, Sidney, 220–264.

BRETT PH. (1982), *Facing the music*, «Early Music», 10, 347–350.

CARDINALETTI A. (1994), *Grammatica generativa*, in Beccaria 1994, 365–369.

CHRISTENSEN TH. (1993), *Music theory and its histories*, in *Music theory and the exploration of the past*, ed. C. Hatch – D. W. Bernstein, Chicago and London, 9–39.

COOK N. (1987), *A guide to musical analysis*, London, ed. it. cur. G. Salvetti, Milano 1991.

COOK N. (1990), *Music, imagination and culture*, Oxford.

- CROCKER R. L. (1962), *Discant, counterpoint and harmony*, «Journal of the American Musicological Society», 15, 1–21.
- DAHLHAUS C. (1967), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, trad. ingl. O. Gjerdingen, Princeton 1990.
- DAHLHAUS C. (1988), *Aristoteles-Rezeption und Neuzeit in der Musikgeschichte*, in *Wege in die Neuzeit*, hrsg. T. Cramer, München, 146–148.
- EVERIST M. (1992, cur.), *Models of musical analysis: Music before 1600*, Oxford.
- FORTE A. (1986), *Letter to the editor*, «Music Analysis» 51, 335.
- FULLER S. (1986), *On sonority in fourteenth-century polyphony*, «Journal of Music Theory», 30, 35–70.
- FULLER S. (1992/1), *Tendencies and resolutions: the directed progression in ars nova music*, «Journal of music theory», 36, 229–258.
- FULLER S. (1992/2), *Guillaume de Machaut: De toutes fleurs*, in Everist 1992 (cur.), 41–65.
- HARTLEY L. P. (1953), *The Go-Between*, London.
- HERLINGER J. (1984), v. «Trattati teorici» (Prosdocimo).
- JALOWETZ H. (1944), *On the spontaneity of Schönberg's music*, «Musical Quarterly», 30, 385–408.
- KERMAN J. (1965), *A profile for American Musicology*, «Journal of the American Musicological Society», 18, 61–69, e la risposta alla replica di Lowinsky, 426–27.
- KERMAN J. (1980–81), *How we got into analysis and how to get out*, «Critical Inquiry», 7, 311–331.
- KERMAN J. (1985), *Contemplating music: Challenges to musicology*, Cambridge Ma.
- LANZA A. (1999, cur.), *Haydn*, Bologna.
- LEACH E. E. (2003, ed.), *Machaut's music: New interpretations*, Woodbridge.
- LEECH-WILKINSON D. (1984), *Machaut's Rose, lis and the problem of early music analysis*, «Music Analysis» 3, 9–28.
- LEECH-WILKINSON D. (1990), *Machaut's mass*, Oxford.
- LEECH-WILKINSON D. (2003), *Rose, lis revisited*, in Leach 2003 (ed.), 249–262.
- LEESON D. – LEVIN R. (1978), *On the authenticity of K. Anh.C14.01 (297b), a symphonia concertante for four winds and orchestra*, in *Mozart-Jahrbuch 1976–77*, Kassel, 97–107.
- LERDAHL F. – JACKENDOFF R. (1983), *A generative theory of tonal music*, Cambridge Ma.
- LOWINSKY E. E. (1945), *The function of conflicting signatures in early polyphonic music*, «Musical Quarterly», 31, 227–260.
- LOWINSKY E. E. (1962), *Tonality and atonality in sixteenth-century music*, Berkeley, trad. it. in ID., *Musica del rinascimento. Tre saggi*, cur. M. Privitera, Lucca 1997, 3–115.
- LOWINSKY E. E. (1965), *Character and purposes of American musicology: A reply to Joseph Kerman*, «Journal of the American Musicological Society», 18, 222–234.
- LOWINSKY E. E. (1981), *Canon technique and simultaneous conception in fifteenth-century music: A comparison of North and South*, in *Essays on the music of J. S. Bach and other divers subject*, ed. R. L. Weaver, New York, 181–222.
- MCCLARY, S. (1986), *A musical dialectic from the Enlightenment: Mozart's piano concerto in G major, K 453, movement 2*, «Cultural Critique», 4, 129–169.
- MERRIAM A. (1964), *The anthropology of music*, Evanston Ill., trad. it., Palermo 1990².
- NOVACK S. (1983), *The analysis of pre-baroque music*, in *Aspects of Schenkerian theory*, ed. D. Beach, New Haven, 113–133.
- PINKER S. (1994), *The language instinct*, Harmondsworth.
- POWERS H. S. (1966), Recensione a MERRIAM 1964, «Perspectives of New Music», 4, 161–171.
- POWERS H. S. (1980), *Language models and musical analysis*, «Ethnomusicology», 24, 1–60.
- POWERS H. S. (1981), *Tonal types and modal categories in renaissance polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 428–470.
- POWERS H. S. (1982), *Modal representation in polyphonic offertories*, «Early Music History», 2, 43–86.

- POWERS H. S. (1992/1), *Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16, 9–52.
- POWERS H. S. (1992/2), *Modality as a European cultural construct*, in *Secondo convegno europeo di analisi musicale: atti*, a c. di M. Baroni e R. Dalmonte, Trento, 207–219.
- POWERS H. S. (1993/1), *Il do del tenore*, in *Opera e Libretto*, 2 voll., Firenze, II, 267–281.
- POWERS H. S. (1993/2), *Three pragmatists in search of a theory*, «Current Musicology», 53, 5–17.
- POWERS H. S. (1995), *Reading Mozart's music: Text and topic, syntax and sense*, «Current Musicology», 57, 5–44.
- RANDEL D. (1971), *Emerging triadic tonality in the fifteenth century*, «Musical Quarterly», 57, 73–86.
- RATNER L. (1980), *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York.
- ROUSSEAU J. J. (1768), *Dictionnaire de musique*, Paris, rist. Hildesheim-New York 1969.
- SCHUBERT P. (1994), *Authentic analysis*, «The Journal of Musicology», 12, 3–18.
- STROHM R. (1995), *Musical analysis as part of musical history*, in *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, a c. di R. Pozzi, Firenze, 1995, 61–81.
- TREITLER L. (1966), *Music analysis in a historical context*, rist. in *Music and the historical imagination*, Cambridge Ma.-London, 1989, 67–78.
- TREITLER L. (1967), *On historical criticism*, rist. in *Music and the historical imagination*, 79–94.
- TREITLER L. (1969), *The present as history*, rist. in *Music and the historical imagination*, 95–156.
- TOMLINSON G. (1984), *The web of culture: A context for musicology*, «19th-Century Music», 7, 350–362.
- YULE G. (1996), *The study of language*, 2^a ed., Cambridge, trad. it. (*Introduzione alla linguistica*) cur. G. Bernini, Bologna 1997.

LA CONCEZIONE INTERNA ED ESTERNA DEI MODI^{*}

Introduzione

Si è spesso affermato che il sistema modale fu chiaramente il fondamento della «polifonia vocale classica». La più comune obiezione a questa idea è che esistono contraddizioni di ogni tipo nelle fonti teoriche. E la più comune confutazione è che queste contraddizioni sorgono a livello del discorso intellettuale e non della pratica musicale. Ma, per seguire l'importante distinzione di Harold Powers, il sistema modale non è oggettivo («etic»), ma mutuato da un altro contesto culturale («emic»).¹

Il modo è un concetto che non avrebbe mai potuto esser sviluppato soltanto dallo studio della musica. Le fonti teoriche, o meglio testuali, sono davvero enfaticamente «fonti», poiché offrono non solo materiale grezzo o prove che supportano le nostre costruzioni, ma anche il concetto di fondo. Ispirati in particolare dal lavoro di Bernhard Meier,² molti studiosi hanno usato la modalità come strumento per l'analisi della musica rinascimentale. Ma tali conoscenze di seconda mano non sono accompagnate da un certificato di garanzia. Le acquisiamo a nostro rischio: se la modalità fosse un'auto di seconda mano, dovremmo pensarci due volte prima di comprarla! Perciò, prima di decidere che useremo i modi nell'analisi, dobbiamo scoprire se nelle fonti ci sono contraddizioni reali o apparenti, o altri problemi. E poiché senza dubbio ne esistono, esse devono essere investigate, non ignorate o giustificate come troppo spesso è stato fatto. Per utilizzare ancora l'immagine di prima: non dobbiamo solo fare un collaudo e accettare i rumori sinistri del motore, ma smontarlo, esaminare ogni parte e quindi rimetterlo insieme. In questo studio dimostrerò come ciò possa esser fatto per alcuni aspetti, in particolare la finalis del modo.

^{*} Articolo originale:

FRANS WIERING, *Internal and External Views of the Modes*, in C. COLLINS JUDD (ed.), *Tonal Structures in Early Music*, New York-London 1998, 87-107

¹ Powers 1981, 439.

² *The Modes* è la più influente delle sue numerose pubblicazioni.

Ma il mio proposito non è solo di mettere in guardia da una lettura ‘pro-modale’; desidero rivolgermi anche al partito ‘anti-modale’. Alla domanda retorica «il modo è reale?» Powers ha risposto con un ben argomentato «no».³ Eppure la risposta a questa domanda, benché a molti di noi appaia valida riguardo ai procedimenti analitici, non può essere applicata universalmente. Senza dubbio Aaron, una fonte importante per le argomentazioni di Powers, si sorprenderebbe di questa conclusione. Per lui e per i suoi contemporanei la ‘realtà’ dei modi in quanto tale era fuori discussione. Il problema è piuttosto quale forma questa realtà assumesse in differenti circostanze.

Per gli obiettivi di questo articolo, vorrei riformulare così la domanda di Powers, «Quanto *era* reale il modo?», assumendo come punto di riferimento la «mente musicale» *emic* piuttosto che «l’opera musicale» *etic*. Credo che buona parte della risposta – e una risposta esaustiva va oltre lo scopo di questo articolo – possa trovarsi nella varietà, nelle contraddizioni o nella confusione (qualunque sia il termine preferito) mostrate dalle fonti testuali e musicali. E ritengo anche che ciò possa condurre, alla fine, a una più equilibrata applicazione dei modi nell’analisi.

Le due concezioni

Non c’è un solo aspetto del sistema modale su cui tutte le fonti concordino. Alcune discordanze riguardano gli attributi dei modi, come la disposizione della cadenza e i modelli melodici; altre riguardano le fondamenta stesse del sistema, come il numero dei modi e la maniera in cui sono costruiti. Ciò è vero anche per le finales modali: non solo alcune finales appartengono a modi diversi secondo teorie altrettanto diverse – è noto il trattamento delle finales La e Do, che però non sono gli unici casi – ma ci sono anche differenti punti di vista sul ruolo stesso della finalis nella realizzazione del modo.

L’esistenza di concezioni così diverse è riconosciuta, fra gli altri, da Gioseffo Zarlino. Nel cap. 30 della IV parte delle *Istitutioni harmoniche* (1558), egli evidenzia come molte composizioni che sembrano appartenere al III modo mostrino specie di intervalli devianti. Le specie che ci si aspetterebbero sono Mi-Si (di quinta) e Si-Mi (di quarta), che dividono armonicamente la specie di ottava Mi-Mi; mentre in tali brani l’ottava è divisa aritmeticamente in Mi-La e La-Mi, come è proprio del X modo (cfr. Es. 1a). Questo è in effetti il modo che secondo Zarlino l’ascoltatore percepisce perfino quando il brano finisce in Mi:

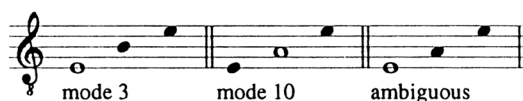
La onde udendosi tali specie tante, & tante volte replicate, non solamente la maggior parte della compositione viene a non hauere parte alcuna del Terzo: ma tutta la can-

³ Powers 1992/1, 12. L’esposizione più recente e più completa di questo argomento si trova in Id. 1981.

tilena viene ad esser composta sotto 'l Decimo modo [...]. Di maniera che quella compositione, che noi giudichiamo esser del Terzo modo, non viene ad haver cosa alcuna, per la quale possiamo far giuditio, che sia di tal Modo, se non il fine: perciò che finisce nella chorda E.⁴

Zarlino non cita specifiche composizioni per illustrare questo esempio di «spostamento di specie»,⁵ per quanto *Anchor che col partire* di Rore potrebbe essere una possibile candidata. Ludovico Zacconi osservava che questo madrigale mostra le specie di intervalli Mi-La e La-Mi, maggiormente visibile nelle frasi «de la vita ch'acquisto nel ritorno» (cfr. Es. 1b), e «tanto son dolci», mentre la sua finalis è Mi. Zarlino avrebbe potuto assegnare il pezzo al X modo per tali ragioni; ma Zacconi lo considera nel IV, modellato sul tono salmodico.⁶

Esempio 1a. IV e X Modo, e le specie di ottava ambigue (Le finales sono in note bianche)



Esempio 1b. Rore, *Anchor che col partire*, tenore e basso (da CMM 14, 4)



Dal caso sopra descritto, Zarlino concludeva che il modo della composizione può essere giudicato in due maniere:

[...] prima dalla forma di tutta la cantilena; dipoi dal suo fine, cioè dalla sua chorda finale. La onde essendo la forma quella, che dà l'essere alla cosa; giudicarei, che fusse

⁴ [Come per tutte le citazioni successive, l'articolo originale riporta il passo anche nella traduzione inglese, N.d.T.] Tutte le traduzioni relative alle *Istitutioni* (edizione 1558) sono in Cohen, *On the Modes* (trad. ingl.).

⁵ Gli esempi che riporta riguardano Verdelot, *Si bona suscepimus* (IX modo, tipo tonale $\flat$ -g-A) e Willaert, *O invidia* (II modo, tipo tonale $\flat$ -c-d). Io indico sempre l'ottava della finalis del tipo tonale.

⁶ Zacconi, *Prattica 1*, 210: «fatti ad immitatione di essi aeri con che Salmeggia»; «si troua il quarto Tuono esser formato à somiglianza del aere da Salmeggiare». Il suo giudizio può derivare dal *Magnificat* del IV tono di Lasso sul madrigale di Rore (Zacconi fu cantore in Monaco sotto la direzione di Lasso).

ragionevole, che non dalla chorda finale semplicemente, come hanno voluto alcuni: ma dalla forma tutta contenuta nella cantilena, si havesse da fare tal giudizio.

Qui Zarlino confronta i due metodi per la determinazione del modo secondo due delle cause aristoteliche, la formale e la finale. La causa formale è «la ragione di ciò che la cosa è», che agli inizi del XVI sec. Pietro Aaron aveva chiamato l'«essenza» di una cosa. La causa finale è lo scopo di una cosa, o semplicemente «il fine verso il quale ogni cosa tende naturalmente a svilupparsi». ⁷ Per Zarlino, la causa formale di una composizione, ciò che la rende un tutto unico piuttosto che un insieme arbitrario di consonanze, è il modo, o, come egli formulava altrove, «Modi o Tuoni: i quali sono le forme delle Compositioni Musicali». ⁸ La causa finale, la sonorità finale, non è un'indicazione sufficiente del Modo; eppure solo quando la *finalis* è stata raggiunta la composizione «è perfetta, et ha la sua vera forma». ⁹

Per Zarlino la *finalis* può solo fornire una «ipotesi di lavoro» sul modo, ipotesi che deve essere confermata o refutata studiando la forma del brano. Perfino la frase «come hanno voluto alcuni» suggerisce che altri potessero pensarla diversamente. Effettivamente i due metodi sono messi a confronto nella disputa tra Giovanni Maria Artusi e L'Ottuso Accademico, documentata nella *Seconda parte dell'Artusi*. Nella sua seconda lettera ad Artusi, l'Ottuso scriveva:

Alla dubitatione poi del Madrigale; Crud'Amarilli, io non so come possa cadere nell'animo à V.S. che sia d'altro tuono, che del settimo, essendo ad ogn'uno notissimo, che dalle prime & poscia dalle finale corde si deve dare giudizio del tuono, & non dalle medie cadenze [...]. ¹⁰

«Regola di far giudizio del tuono mal inteso» è il commento di scarsa considerazione dell'Artusi in una nota marginale ed egli spiega che considerare solo i primi e gli ultimi suoni significa prendere in considerazione solo la materia della musica, ma non la sua forma: un peccato capitale contro l'insegnamento di Aristotele.

Queste fonti dimostrano così due approcci contrastanti alla *finalis*. La «concezione interna», cui aderiscono Zarlino e Artusi, la vede come l'esito dello sviluppo musicale dettato dal modo. L'Ottuso Accademico e i ben più oscuri musicisti cui si riferisce Zarlino considerano la *finalis* come il criterio fondamentale per la de-

⁷ Le descrizioni delle cause sono tratte dal *Dictionary of Philosophy*, 59, lievemente adattate.

⁸ Zarlino, *Istitutioni*, ed. 1573, 359. Allo stesso modo, Zarlino considera le consonanze come la materia della composizione musicale (vedi per esempio il «proemio» della stessa edizione). La divisione delle *Istitutioni* in quattro parti dipende dalla distinzione di forma e materia in entrambe le cose, naturali e artificiali (cfr. Wiering 2001, cap. 7 e la traduzione delle parti 1 e 2, 5–6 di Fend). Una discussione piuttosto simile sulle cause formali e finali si trova nel I capitolo del *Trattato* di Pietro Aaron, come si sottolinea in Powers 1992/1, 26). Comunque, qui Aaron discute le cause dei modi; altrove, per esempio nel cap. 3, Aaron fa uso del termine «forma» per una composizione. Cfr. anche Bielitz, 1985 per alcune applicazioni più antiche della forma e/o materia aristotelica alla musica.

⁹ Zarlino, *Istitutioni*, cap. IV, 30.

¹⁰ Artusi, *L'Artusi II*, 20–21.

terminazione del modo. Chiamerò questo approccio la «concezione esterna». Queste concezioni non sono confinate soltanto a poche fonti tardo-rinascimentali, ma riflettono una diffusa dicotomia, malgrado l'apparente elusività di chi aderisce alla concezione esterna. Che ogni concezione possa venir associata ad altre caratteristiche quali la terminologia, la definizione e la condivisione da parte di un gruppo, ci aiuterà a chiarire questa asserzione.¹¹

Per ciò che riguarda la terminologia, il lettore ha forse notato che L'Ottuso usa il termine «tuono» (tono), mentre Zarlino parla di «modo» (come del resto fa Artusi il più delle volte). Questa distinzione merita la nostra attenzione. Già dall'antichità in avanti un certo numero di sinonimi (o meglio di quasi sinonimi), sono stati usati in luogo di modo, come appare appunto dalla descrizione che Boezio dà del modo:

Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eodem tropos vel tonos nominant.

[Dalle varie specie della consonanza di diapason hanno origine quelli che vengono chiamati modi, da altri detti tropi o toni].¹²

Spesso troviamo menzionati solo «modo» e «tono». Ciò succede nell'anonimo *Dialogus de musica* (c. 1000), la versione più antica della più popolare definizione di modo di tutti i tempi (che da qui innanzi chiamerò «definizione dell'*omnis cantus*»):

Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diudicat.

[Il tono, o modo, è una regola che giudica di ogni canto dalla sua finale].¹³

In tutti i tempi scrittori e musicisti si sono avvalsi di alcune tipologie di distinzione tra i due termini. Innanzi tutto ce n'è una 'tecnica' – applicata da due musicisti del primo Seicento, Adriano Banchieri e Giovanni Maria Trabaci. La *Cartella* di Banchieri contiene un capitolo intitolato «Breve narrativo della differenza da gl'otto tuoni, a gli dodeci modi», in cui si arriva alla conclusione che i toni vengono usati per la polifonia liturgica, particolarmente per l'esecuzione *alternatim* della salmodia, mentre i modi sono destinati a «ogni Cantilena discrepante al Canto Fermo». ¹⁴ Il modo in cui modi e toni si sovrappongono è illustrato in *Duo spartiti al contrapunto*, nella stessa raccolta. ¹⁵ Trabaci fa una distinzione leggermente diversa tra i dodici modi della musica della «prima scuola», cioè la composizione severa

¹¹ In questo articolo presenterò solo una parte delle testimonianze. Per un quadro completo, si rimanda a Wiering 2001, cap. 4.

¹² Boezio, *De Institutione musica*, IV, 15. [Di tutti i passi riportati in latino si fornisce la traduzione italiana, N.d.T.].

¹³ *Dialogus*, cap. 8.

¹⁴ Banchieri, *Cartella*, 88.

¹⁵ Banchieri, *Cartella*, 112–135; cfr. anche Powers 1980, 414–16.

(mottetti, madrigali e ricercari) e i «toni» o «toni ecclesiastici», o anche «finali ecclesiastici» di altra musica strumentale (liturgica o no), alla quale non si applicano restrizioni di ambito.¹⁶

C'è inoltre una differenza di status. Guido d'Arezzo aveva già etichettato l'uso di tono come sinonimo abusivo ed improprio di modo;¹⁷ e vari autori lo seguirono su questa strada. Altri avevano indicato che tono era semplicemente il termine comunemente più usato. Nell'Italia rinascimentale troviamo ancora lo stesso tipo di commenti. Vicentino scriveva dei «modi detti volgarmente toni», e dei «modi, ovvero toni (da pratici detti)»;¹⁸ e nell'*Artusi*, Luca, quello che interroga, chiede al dotto Vario:

Di dove nasce, che tanti e tanti pratici, & quasi tutti, chiamano Tono, quella forma data alle Cantilene, & non Modo?¹⁹

Una ricognizione sulle composizioni con titoli modali rende ben chiaro che tono era in effetti il termine preferito dai musicisti pratici. Modo, di contro, era il termine dei musicisti speculativi o dei pratici interessati alla musica speculativa. Ciò è legato alla gamma di significati che possiedono entrambe le parole. Il latino *tonus* e i suoi derivati in altre lingue, sono in primo luogo termini musicali che significano nota o suono, in generale, e tono salmodico in particolare (come in Banchieri e Trabaci). Ci sono anche connotazioni non musicali, ma non così importanti da influenzare l'utilizzo musicale. *Modus*, comunque, è una parola frequentemente usata in latino; il suo significato originale è misura. Altri significati come moderazione, stile, regola, suggeriscono legami con la teoria poetica; significati come moderazione e norma forniscono un legame con la filosofia. La parola italiana 'modo' ha una gamma di significati molto simile. Si noti, in ogni caso, che *modus* e modo non hanno quasi mai il significato di tono salmodico.²⁰

Gaffurio ha stabilito una connessione esplicita tra la terminologia e «coloro che la adoperano» nella sua *Theorica*, notando anche che ogni gruppo definiva il modo in una maniera diversa. All'inizio del capitolo sui modi scrive:

Philosophi enim has septem diapason species modos dixerunt [...]

[*I filosofi hanno chiamato modi queste sette specie di diapason*]

E alla fine dello stesso capitolo scrive:

¹⁶ Trabaci, *Secondo libro*, 41, 70.

¹⁷ Guido, *Micrologus*, cap. 10.

¹⁸ Vicentino, *L'antica musica*, 5, 43.

¹⁹ Artusi, *L'Artusi I*, 49.

²⁰ Glareanus e Zarlinò costituiscono un'eccezione a questo proposito.

Eos [...] modos octonario depraehensos numero Ecclesiastici musici tonos nominant [...] quos quidam regulas esse dicunt quibus omnis modulatus concentus intentione atque remissione in fine cognoscitur discernitur & iudicatur.²¹

[I musici ecclesiastici chiamano toni i modi trovati in numero di otto [...]; e dicono che ci sono regole per cui ogni canto modulato con calma e con attenzione si conosce, discerne e giudica dalla finale].

Sembra che i modi dei filosofi siano specie dell'ottava, come quelli di Boezio, così come pare che i toni dei «musici Ecclesiastici» siano regole per la classificazione dei canti in base alla finalis e all'estensione, che è un esempio della definizione dell'*omnis cantus*.²² Un'indagine su una quantità considerevole di definizioni di modo usate in Italia mostra che due di esse erano ampiamente utilizzate. Un gruppo di teorici, tra i quali figurano Tinctoris, Lanfranco e Zacconi, presenta varianti della definizione dell'*omnis cantus*; queste varianti menzionano la finalis e di solito l'*ambitus* e impiegano sempre il termine tono.²³ Un altro gruppo di teorici, tra i quali troviamo Rossetti, Angelo da Picitono, Tigrini e Bononcini, usa la definizione della specie usata da Zarlinò per la forma. Nessuna delle loro definizioni menziona la finalis e modo sembra essere il termine preferito – sebbene tono (e perfino tropo) ricorrano diverse volte.²⁴

Tavola 1
Caratteristiche della concezione interna ed esterna

	<i>Interna</i>	<i>Esterna</i>
Termine	modus, modo	tonus, t(u)ono
Connotazione	norma, regola	tono salmodico
Giudizio	intera composizione	finalis
Definizione	specie o norma	omnis cantus
Usato da	filosofi	musici pratici

La concezione interna e quella esterna possono ora essere sintetizzate come nella Tavola 1. Quella interna è teorica, anche filosofica: riguarda la comprensione di una composizione musicale, e l'espressione del modo attraverso l'intero brano. Utilizza la parola 'modo' e la definisce in termini di specie di intervalli. La concezione esterna appartiene agli «Ecclesiastici» e ai «Prattici»: riguarda la classificazione di pezzi soprattutto tramite la finalis. Utilizza la parola 'tono' e la definisce con

²¹ Gaffurio, *Theorica*, capp. 3–5.

²² Termini come «Filosofi» e «Ecclesiastici» sono generalmente usati per indicare autori pagani e cristiani; ma Gaffurio certamente riserva uno spazio alla visione pagana nella musica moderna.

²³ Tinctoris, *Liber de natura*, Cap. 1; Lanfranco, *Scintille*, 102; Zacconi, *Prattica II*, 38.

²⁴ Rossetti, *Libellus*, 4; Angelo da Picitono, *Fior Angelico*, cap. I, 30; Zigrini, *Compendio*, 56; Bononcini, *Musico pratico*, cap. II, 15.

una variante della definizione dell'*omnis cantus*. Naturalmente la concezione interna e quella esterna, come mostrate nella Tavola 1, sono astrazioni che servono a stimolare la consapevolezza della loro varietà, come le altre dicotomie proposte per la modalità.²⁵ La varietà particolare che un musicista sviluppava dipendeva non solo dalla tradizione cui apparteneva, ma anche dall'obiettivo che aveva in mente per i modi.

Usi dei modi

Poiché la concezione interna dei modi può avvicinarsi all'interpretazione della musica analitica moderna, potremmo facilmente essere indotti a supporre che i compositori avessero simili punti di vista. Ma, oltre alla composizione, esistono molti altri utilizzi dei modi e la maggior parte di essi non richiede una concezione interna. Studierò prima questi, e cercherò successivamente di estrapolare un'immagine del 'retroterra modale' del musicista medio.

Discutendo sui «modi della polifonia vocale classica», si tende a dimenticare che, almeno fino alla Riforma, l'applicazione più importante dei modi sta fuori della polifonia: nel Gregoriano, specialmente nelle antifone e nei toni salmodici. Questo punto è abbastanza ovvio da non necessitare di ulteriori elaborazioni, anche se consiglierai il lettore di rifletterci di tanto in tanto.

Oltre alla salmodia, si riscontrano altri due utilizzi dei modi nel Gregoriano: la solmisazione e la scelta dell'altezza. Il primo è documentato in numerose fonti centro-europee a partire dalla metà del XVI secolo. Walter Werbeck spiega questo uso come segue.²⁶ La tradizione ecclesiastica occidentale, che descrive i modi in termini di modelli melodici e di funzione piuttosto che di scale, era molto più evidente nell'Europa centrale che altrove: di conseguenza era consentito utilizzare sia Si naturale che Si $\flat$ in ciascun modo, fino alla fine del XV secolo. Durante la prima metà del XVI questa possibilità scomparve per molti dei modi. Werbeck sostiene che ciò avvenne sotto l'influenza della polifonia, ma sembra anche che sia stato causato dalla ricezione della tradizione scalare pseudo-classica della teoria modale, trasmessa attraverso gli scritti, tra gli altri, di Gaffurio.

Il prima flessibile *Be fa / Be mi*, è adesso interpretato sia come Si $\flat$, sia come Si naturale, a seconda del modo. Di solito (ma gli autori non concordano unanimi) ai modi Frigi e Misolidii veniva attribuito un Si naturale, ai Lidii un Si $\flat$, mentre modi Dorici mantenevano entrambe le opzioni. Ciò significa che in sei degli otto

²⁵ Ad esempio il sistema pseudo-classico contro il sistema dei modi occidentali (Meier 1988, 36-46); la *verità* guidoniana contro le specie teoriche (Powers 1992/2, 210) o ancora il modo come tono generalizzato contro il modo come scala particolare (Powers 1980, 377).

²⁶ Werbeck 1989, 25-38, 99-111.

modi solo due esacordi richiedono la solmisazione, che è così resa molto più semplice, presumendo che si conosca il modo del canto.

Anche la scelta dell'altezza è ben documentata come uso per i modi, sia in Germania che altrove. La quinta delle dieci regole di Ornithoparchus per il buon cantare era spesso citata per questo problema:

[...] autentorum tonorum cantica, profonde subiugaliū acute, neutralia vero mediocriter intonentur. Hec enim in profundum, illa in acutum, verum ista in utrumque tendunt [...].

[I canti dei toni autentici sono intonati al grave, i plagali all'acuto, i neutri nel mezzo. Infatti, i primi tendono al profondo, i secondi all'acuto, i terzi ad entrambi].²⁷

Questa regola può essere facilmente applicata alla polifonia. Martin Agricola la cita in un contesto con molti esempi polifonici.²⁸ Joachim Burmeister dà una regola simile:

Ad mediocritatem sive medium in modulando tenendum accomodate sunt inter septem diversas octavas diapason C-c, D-d, E-e, cuius gratia pro tenoris diapason omnibus omnium modorum, ut ut quilibet eorum proprio sistematē sit comprehensus, ipsae erunt reputandae.²⁹

[Per mantenere moderazione, cioè il mezzo, nel modulare [un brano], le diapason Do-do, Re-re, Mi-mi sono sistematē fra sette diverse ottave, in modo che siano attribuite a tutti i tenori in tutti i modi, così che ciascuno di essi sia compreso entro il proprio sistema].

Così ogni brano è cantato ad un'altezza tale che la specie dell'ottava del modo del tenore si adatta ad una delle tre ottave date. Nella polifonia l'altezza dipende dai registri delle altre voci; nella monodia l'ottava dovrebbe preferibilmente essere Re -Re o Mi- Mi.³⁰

Le *Exercitationes Musicae Duae* di Calvisius (1600) contengono un acuto resoconto dell'uso dei modi da parte dei compositori, dei cantanti e degli strumentisti. I compositori dovrebbero studiare i modi perché

Melopaei ex hac doctrina certo statuere possunt, non tantum in qua clave Cantilena quaelibet incipienda sit, & finienda: sed etiam vbi Clausulae ad affectum textui convenientem eliciendum appositae, sint formandae.

[I compositori possono certo stabilire non solo in quale tono qualsivoglia cantilena sia da iniziare e da finire: ma anche dove siano da mettere le Clausule per suscitare un affetto conveniente al testo].³¹

²⁷ Ornithoparchus, *Musicae activae micrologus*, cap. IV, 8; fra gli autori italiani che citano questa regola nel XVI e nel XVII secolo figurano Lanfranco (*Scintille*, 112) e Dionigi (*Li primi tuoni*, cap. I, 39).

²⁸ Agricola, *Musica choralis*, 7v-8r.

²⁹ Burmeister, *Musica poetica*, cap. 8.

³⁰ Così Burmeister sembra ritornare accidentalmente al proposito originale di Boezio dei modi.

³¹ Calvisius, *Exercitationes*, I.

In altre parole, essi devono trasformare la loro concezione esterna dei modi in una interna.

I cantanti possono a loro volta imparare per mezzo dei modi a capire meglio che cosa stanno cantando, e a scegliere la giusta altezza per una composizione, in modo da non essere più dipendenti da uno strumentista (cosa disdicevole!). L'elencazione esaustiva di composizioni latine polifoniche richiama alla mente, in altra parte del trattato di Calvisius, i tonari medievali e sembra servire come strumento per stabilire l'altezza dell'esecuzione.

Gli organisti devono imparare che sulla modalità c'è di più della sola *finalis*, e le loro improvvisazioni possono guadagnare molto da questa comprensione. Inoltre, se in una esecuzione *alternatim* il coro chiude per caso sulla nota sbagliata, gli organisti devono avere conoscenze sufficienti delle cadenze modali per ricondurre la melodia alla giusta *finalis*. Essi dovrebbero essere capaci di suonare in tutti i modi, a qualsiasi altezza; benché Calvisius riconoscesse che il temperamento non equabile degli organi rendesse questo ideale impossibile da realizzare.

Per ciò che riguarda la musica strumentale, le raccolte spagnole di musica per *vihuela* abbondano di teoria modale elementare, che, come Wolfgang Freis ha dimostrato, era importante nell'intavolatura. Adrian Le Roy ha parlato di modi per le stesse ragioni.³²

Da ultimo Powers ha descritto due importanti utilizzi esterni al campo dell'esecuzione o della composizione: il primo è uno strumento per classificare le raccolte, come attestato nelle centinaia di cicli modali giunti fino a noi;³³ il secondo è il dogma della Chiesa Cattolica Romana, come appare ad esempio nei cicli in otto modi di Palestrina, in particolare gli *Offertoria*. Per contro, il sistema a dodici modi esprimerebbe l'indipendenza religiosa da Roma, come potrebbe essere il caso dei cicli Luterani a dodici modi, o come nel *Dodecachorde* e negli *Octonaires* di Claude le Jeune.³⁴

Fino a questo punto sono emersi i seguenti utilizzi dei modi:

- salmodia
- buon canto, comprendente
 1. altezza
 2. solmisazione
- classificazione delle raccolte musicali
- intavolature
- trasposizione

³² Freis 1995; Le Roy, *Briefve and Plaine Instruction* (1574).

³³ Powers, 1981 e 1982. L'Appendice C in Wiering 2001 include 407 cicli, che comprendono Magnificat e cicli di Toni salmodici.

³⁴ Per una discussione sui cicli di mottetti spirituali attraverso i dodici modi nel XVII e nei primi anni del XVII secolo cfr. Westendorf 1984.

- improvvisazione di preludi, versetti, etc.
- composizione
- giudizio / spiegazione della composizione
- «dogma musicale» o altro utilizzo ideologico
- contemplazione speculativa della musica e dell'universo

Se mettiamo in relazione quanto sopra descritto con l'educazione e l'esperienza di un musicista pratico del Rinascimento, i suoi primi contatti con i modi sarebbero stati nella salmodia e nella teoria di base. Avrebbe usato allora il termine *tono* piuttosto che *modo*, definendolo con una variante della definizione dell'*omnis cantus*. Successivamente viene l'esperienza dell'esecuzione polifonica, che comprende la solmisazione e la determinazione dell'altezza. Per uno strumentista esperto, nuovi usi sarebbero la trasposizione e la trascrizione delle composizioni e l'improvvisazione di preludi e versetti. Per nessuno di questi utilizzi una concezione interna sarebbe stata necessaria e, ancor meno, auspicabile.

Quanto la concezione dei modi di un compositore si sviluppasse oltre quella esterna, lo si farebbe dipendere dall'ampiezza della sua educazione di specialista, dalla sua esperienza e dalle sue intenzioni. Non c'è ragione per presumere che i maestri riconosciuti della polifonia rinascimentale si siano avvicinati ancor di più ad una concezione interna o, addirittura, che il loro punto di vista fosse immutabile.

Esempi della concezione esterna

Mostrerò adesso una serie di esempi che illustrano la concezione pratica, esterna. Alcuni riguardano la *finalis* e la sua funzione; altri esemplificano i giudizi negativi sulla musica.

Esemplificazioni

Se la *finalis* viene utilizzata come criterio principale e unico per determinare il modo, la distinzione dei modi autentici e plagali è probabile che ne risenta. Una fonte testuale che documenta tale esemplificazione è l'*Enchiridion* di Georg Rhau:

In eo enim cantu, claves affinales ad nutum sumuntur compositoris, iudicamusque tonos secundum has quatuor voces, re, mi, fa, sol [...]. Haec de tonorum fine & agnitione sufficere arbitror, in quibus plus vsus spectari debet, quam tot praeceptiones pueriles. Nam inter tonum authenticum & plagalem non semper potest absoluta & exacta haberi cognitio & differentia, imo ex coniectura saepe cactus tono autentico vel plagali attribuitur.

[In questo tipo di canto, le note affinali vengono prese a scelta del compositore, e giudichiamo i toni secondo queste quattro sillabe Re, Mi, Fa, Sol [...]. Credo che ciò basti per la fine e il riconoscimento dei toni, nelle quali cose bisogna guardare più all'uso che a tanti precetti puerili. Infatti, tra toni autentici e plagali non sempre si può avere cognizione o differenza assoluta ed esatta; ma certo spesso un canto è attribuito a un tono autentico o plagale per congettura].³⁵

Due cicli modal fedeli a questo modello appaiono nei trattati di Martin Agricola, che conosceva bene Rhau. Ma questi cicli erano stati compilati anche altrove, per esempio in Spagna, da Milán e Bermudo.³⁶

Il modello di Rhau è chiaramente correlato agli ormai ben noti riferimenti di Glareanus al sistema trimodale dei musicisti pratici, per esempio nel capitolo II, 1 del *Dodecachordon*.³⁷ I tre modi si differenziavano meramente per la qualità della finalis, che poteva essere *ut*, *re* o *mi*. Diverse fonti musicali in effetti utilizzano questo metodo, sebbene si trovino anche altre finales oltre a *ut*, *re* e *mi*. Gli esempi più antichi che ho trovato sono *Preambulum super re* e uno su *fa* nel *Fundamentum Organisandi* (1452) di Conrad Paumann. Le opere per organo di Hans Kotter (Strasburgo 1485 ca. – Berna 1541), che hanno titoli come *Harmonia in sol*, sono geograficamente e cronologicamente piuttosto vicine a Glareanus.

Ritengo che queste esemplificazioni possono essere i resti dello strato più antico dell'applicazione pratica dei modi alla polifonia, prima che venisse trovata una soluzione adeguata per gestire le ampie gamme della composizione polifonica.³⁸ Si trattava di una corrente sotterranea, di lunga durata, che emergeva di tanto in tanto in fonti curiosamente anti-modal, come nei *Versi spirituali* di Valente su cinque delle sei sillabe della solmisazione, e infine nei «tuoni ecclesiastici» e nei «toni salmodici» di Banchieri, Trabaci e altri musicisti del XVI secolo. Queste fonti sono caratterizzate solo dalla finalis e dalla scala, non dall'ambito, sebbene vengano spesso descritte nelle fonti come varianti dei modi o toni salmodici.

Classificazione di Galilei tramite la finalis

La seconda edizione del manuale di liuto di Vincenzo Galilei, *Fronimo*, contiene un notevole resoconto del sistema a dodici modi.³⁹ Quello che appare a prima vista come un riassunto della teoria di Zarlino è in effetti un metodo di classificazione che della composizione prende in esame la causa finale piuttosto che quella formale. L'essenza di questo metodo risiede nell'esemplificare la nota conclusiva del tenore e del basso per tutti i dodici modi (cfr. Es. 2, omettendo gli esempi simili

³⁵ Rhau, *Enchiridion*, 2–3.

³⁶ Agricola, *Rudimenta*, 3 (“Fugae”) e 5 (“Exempla”); Milán, *Libro*, 3 (“Pavanas”); Bermudo, *Declaración*, 114 (“Cantus”).

³⁷ Collins Judd 1992, 37–38.

³⁸ Wiering 2001, cap. 4.

³⁹ Galilei, *Fronimo*, 79–92.

per i modi trasposti). L'esempio mostra le finali del tenore e del basso e le loro specie di intervalli. La finalis regolare di un modo è la nota più bassa della specie di quinta e non è solo il tenore a seguire precisamente questa regola, come ci si potrebbe attendere, ma anche il basso. Ad esempio nei modi III e IV non trasposti, il tenore finisce sul Mi. Il basso del III modo è nel IV modo, poiché usa le specie Si-Mi-Si e la sua finalis può solo essere (la stessa) Mi. Nel IV modo, peraltro, il basso è nel III modo, un'ottava sotto l'altezza del tenore: la sue specie di ottava è dunque Mi-Si-Mi e la finalis del basso è pertanto Mi all'ottava grave.

I venticinque madrigali elencati da Galilei come esempi dei modi, sono presentati per illustrare questa procedura. La Tavola 2 mostra i loro tipi tonali, specificando in quali ottave sono le finali.

Tavola 2
Tipi tonali degli esempi di Galilei per i modi in *Fronimo**

MODO	COMPOSITORE	BRANO	TIPO TONALE	FONTE
1	Cipriano de Rore	<i>Vergine bella</i>	$\sharp -c_1-d$	RISM 1548 ¹⁰
	Alessandro Striggio	<i>S'ogni mio bene havete</i>	$\flat -g_2-g$	Striggio, <i>Secondo Libro a 6</i>
2	Alessandro Striggio	<i>Herbosi prati</i>	$\sharp -g_2-a$	Striggio, <i>Secondo Libro a 5</i>
	Cipriano de Rore	<i>Vergine, tale è terra</i>	$\flat -c_1-G$	RISM 1548 ¹⁰
	Dominique Phinot	<i>Virgo prudentissima^d</i>	$\sharp -c_4-D$	RISM 1532 ¹⁰
3	Cipriano de Rore	<i>Vergine sola</i>	$\sharp -c_1-e$	RISM 1548 ¹⁰
	Adrian Willaert	<i>Gentil coppia^b</i>	$\flat -g_2-A$	RISM 1548 ¹⁰
4	Alessandro Striggio	<i>Che deggio fare</i>	$\sharp -c_2-E$	Striggio, <i>Primo Libro a 6</i>
	Cipriano de Rore	<i>Vergine umana</i>	$\flat -c_1-A$	RISM 1548 ¹⁰
5	Cipriano de Rore	<i>Donna, ch'ornata sète</i>	$\sharp -g_2-f$	Rore, <i>Primo Libro a 4</i>
	Alessandro Striggio	<i>Com'atra nubé</i>		
6	Alessandro Striggio	<i>Da queste altere soglie</i>	$\sharp -c_1-F$	Striggio, <i>Secondo Libro a 6</i>
	Cristofano Malvezzi ^d	<i>Torna sonno deh torna</i>	$\flat -g_2-Bb$	RISM 1583 ¹⁶
7	Alessandro Striggio	<i>Lascia deh Tirsi, mio</i>	$\sharp -g_2-g$	Striggio, <i>Secondo Libro a 5</i>
	Cipriano de Rore	<i>Vergine chiara</i>	$\flat -c_1-c$	RISM 1548 ¹⁰
8	Cipriano de Rore	<i>Vergine saggia</i>	$\sharp -c_1-G$	RISM 1548 ¹⁰
	Adrian Willaert	<i>Ceda nata nel mare^e</i>	$\flat -g_2-c$	RISM 1548 ¹⁰
9	Alessandro Striggio	<i>Partirò dunque</i>	$\sharp -g_2-a$	RISM 1566 ²³

	Alessandro Striggio	<i>Né perché 'l mio desio</i>	$b -c_2-d$	Striggio, <i>Secondo Libro a 6</i>
10	Cipriano de Rore	<i>Vergine santa</i>	$\sharp -c_1-A$	RISM 1548 ¹⁰
	Giovanni Domenico da Nola	<i>O verde amena apricia^f</i>	$b -g_2-d$	RISM 1561 ¹⁰
11	Cipriano de Rore	<i>Vergine pura</i>	$\sharp -c_1-c$	RISM 1548 ¹⁰
	Orlande de Lassus	<i>Piena d'un vago pensier</i>	$b -g_2-f$	Lassus, <i>Primo Libro a 5</i>
12	Alessandro Striggio	<i>L'aria s'oscura</i>	$\sharp -g_2-c$	Striggio, <i>Primo Libro a 6</i>
	Cipriano de Rore	<i>Vergine quante lagrime</i>	$b -c_1-F$	RISM 1548 ¹⁰

* [N.d.C.] I dati editoriali delle antologie collettive e delle sillogi di Striggio, Rore, Lasso sono stati apposti dai curatori. Per un quadro completo cfr. i Riferimenti bibliografici (Fonti musicali a stampa).

^a Attribuito nella fonte a «Domin.». Ringrazio Bonnie Blackburn per aver identificato la fonte.

^b Parte seconda di *Amor da che tu*.

^c Titolo sconosciuto; incipit di una seconda parte?

^d Galilei: «maestro nostro di cappella».

^e Parte seconda di *Nelle amar e fredd'onde*.

^f Galilei: «libro secondo della Muse a 5»; recte *Libro Terzo*.

Due di queste opere non seguono il modello: *Herbosi prati* di Striggio e *Gentil coppia* di Willaert. *Herbosi prati* è nel IX modo secondo i criteri di Galilei. Presumo che egli abbia confuso la chiave C4 del basso per una chiave F4: la finalis sembrerebbe allora essere Re piuttosto che La. Non vedo alcuna ragione per la quale Galilei abbia classificato *Gentil coppia* nel III modo piuttosto che nel IV, a meno che egli, avendo promesso di dare quegli esempi «che così all'improvviso mi sovverranno»,⁴⁰ sia stato spinto in una direzione sbagliata dalla sua «nobile sprezzatura».

⁴⁰ Galilei, *Fronimo*, 90.

Esempio 2. Finali di Galilei (*Fronimo*, 90)

In alcune opere il procedimento di Galilei sfocia in un evidente travisamento del modo interno, come nella *Vergine chiara* di Rore, che secondo lui è nel VII modo trasposto, mentre la sua melodia e la disposizione delle cadenze suggeriscono chiaramente il XII modo.⁴¹ Ma questa concezione esterna dei modi può essere ricondotta ad un uso specifico. *Fronimo* è un manuale per liutisti, il cui principale uso dei modi non riguarda la composizione in senso stretto, bensì la scelta di un preludio (o di un pezzo simile) che si adatti a una data composizione. Pertanto la ‘qualità’ della finalis del preludio è la sola cosa che importi.⁴²

⁴¹ Cfr Meier 1974, 360–61, per una descrizione dell'*exordium*; Meier naturalmente considera questo madrigale essere nel VI modo nel sistema degli otto modi; Angela Lloyd confronta tutte le attribuzioni modali di Galilei e Meier del madrigale di Rore *Vergine* (Lloyd 1966, 31).

⁴² Per una discussione sui 24 ricercari, come anche per l'illustrazione di tutti i modi trasposti e non trasposti, cfr. Wiering 2001, 138–139.

Cattiva musica

La concezione interna dei modi, come per esempio quella di Zarlino, mette in relazione al modo molte caratteristiche musicali. La statura intellettuale di Zarlino si deve in parte alla sua piena coscienza della natura 'idealizzata' delle proprie costruzioni teoriche. Mentre egli è abitualmente considerato l'archetipo del teorico prescrittivo, la lettura di un qualunque capitolo preso a caso dalle *Istitutioni* mostrerà che egli concede al compositore una considerevole libertà di allontanarsi dai suoi modelli, tanto per il contrappunto quanto per la modalità. Anche molti altri autori concedono lo stesso tipo di libertà, ma generalmente in modo meno articolato.

Tuttavia c'è un confine non ben definito, ma molto chiaramente percepibile, tra libertà e trasgressione. La musica che oltrepassa questo confine è descritta con un linguaggio molto drastico, ripetutamente rafforzato da giudizi morali, suggerendo di violare i tabù piuttosto che ignorare le regole.

Per esempio Ornithoparchus paragonava la musica che non rispetta un modo al mostro di Orazio, con la testa di una bellissima donna, un corpo costituito da vari animali, ed un'orribile coda di pesce.⁴³ Artusi utilizza un'immagine analoga nella sua condanna dell'Ottuso; ma poiché questi affermava che l'inizio e la fine dovrebbero essere nello stesso modo, Artusi inventò un nuovo mostro con piedi umani che corrispondono alla testa.⁴⁴

Motivi molto banali sono spesso attribuiti a musicisti incapaci. Hermann Finck ha riempito più di due pagine di condanne rivolte a «l'oziosa ambizione di certi recenti strumentisti, in particolare organisti» che preferiscono il facile successo di marca 'popolare' allo studio attento della composizione musicale, specialmente dei modi.⁴⁵ Finck non è il solo ad avere questo atteggiamento verso gli organisti: Rossetti, ad esempio, lo aveva anticipato e Calvisius ne condivideva il giudizio.⁴⁶

Sfortunatamente negli scritti del XVI secolo non vengono mai menzionati esempi specifici di cattiva musica. Le cose cambiano nel secolo successivo. Tratterò quattro controversie del XVII secolo che riguardano composizioni specifiche in cui la concezione interna ed esterna dei modi sembrano essere giustapposte.

Abbiamo già visto buona parte della prima di queste controversie nella disputa tra Artusi e L'Ottuso.⁴⁷ Nella terminologia sviluppata in questo articolo, la questione sembra essere che, secondo Artusi, i madrigali di Monteverdi si attengono al modo solo esternamente, ma non internamente (dal punto di vista di Zarlino e di Artusi questi madrigali sono senza forma). L'Ottuso è perfettamente soddisfatto di

⁴³ Ornithoparchus, *Musicae activae micrologus*, cap. IV, 18. Per la descrizione del mostro cfr. Orazio, *Ars poetica*.

⁴⁴ Artusi, *L'Artusi II*, 21

⁴⁵ Finck, *Practica*, 2-3.

⁴⁶ Rossetti, *Libellus*, n.2; Calvisius, *Exercitationes*, 3.

⁴⁷ Il resoconto classico di questa controversia è in Palisca 1985.

una concezione esterna, ma Giulio Cesare Monteverdi assume la critica di Artusi come un invito ad una interpretazione interna, 'multimodale' delle opere critiche.⁴⁸

La seconda controversia concerne Mutio Effrem e Marco da Gagliano. Effrem ripubblicò il sesto libro dei madrigali di Gagliano nella sua *Censure* del 1622, aggiungendo commenti specifici sugli errori che essi contenevano. Molti di questi riguardano i modi.⁴⁹ Da questi commenti è evidente che l'opinione generale di Effrem sui madrigali di Gagliano è simile a quella di Artusi sulle opere di Monteverdi: il loro modo può essere giudicato attraverso criteri esterni, ma non viene mantenuto internamente. Tuttavia, ironicamente, la comprensione di Effrem del modo stesso sembra essere, piuttosto, esterna. Una delle sue molte critiche a *La bella pargoletta* di Gagliano è che l'imitazione dell'esordio mostra specie di intervalli ascendenti, come se il suo modo fosse autentico, mentre in realtà il brano è nel XII modo. Tuttavia, sia il suo ambito, sia la formazione della melodia, mostrano che può essere solo nell'XI modo.⁵⁰ Sembra che Effrem sia stato fuorviato dall'insolito tipo tonale $b-c_1-F$.

La terza controversia riguarda la Messa di Cazzati, op. 17. Il suo Kyrie venne criticato in diversi documenti: tra le altre ragioni per il mancato utilizzo delle note e della specie di intervallo del I modo, cui sembrava appartenere esternamente.⁵¹ Sugli stessi soggetti, anche Arresti compose una messa, che credeva essere modalmente corretta. Cazzati però rispose che la sua messa era in un modo misto, come la *Missa L'homme armé* di Palestrina, e quindi perfettamente accettabile.

La controversia tra Scacchi e Siefert, che ebbe luogo negli anni quaranta del XVII secolo, è un po' differente dalle precedenti, poiché qui troviamo Scacchi, un difensore della musica moderna, che attacca qualcuno di convinzioni più tradizionali, sebbene col medesimo tipo di argomentazioni degli esempi precedenti. Qui gioca un ruolo la consapevolezza stilistica di Scacchi,⁵² poiché l'essenza della sua critica è che comporre su un *cantus firmus* (la tecnica impiegata da Siefert per i suoi salmi) richiede una stretta osservanza delle regole della composizione. Licenze come quelle di Siefert possono essere adatte in altri generi, ma non in questo.

Nel suo *Cribrum musicum* Scacchi esaminò i salmi di Siefert secondo le (sue) regole della composizione rigorosa e li trovò tutti carenti. Il Salmo 33, per esempio, mostra due gravi errori nel trattamento del modo e numerosi errori di altro tipo. Questo salmo è nel I modo che, come qualunque altro, è formato da una specie di

⁴⁸ Powers 1989.

⁴⁹ Cfr. Strainchamps 1993, per una visione più completa di questa controversia.

⁵⁰ Cfr. Strainchamps 1993, 201, per una riproduzione esatta dell'inizio di *La bella Pargoletta*.

⁵¹ Per un resoconto di questa controversia e una edizione dei rilevanti testi e lavori musicali, cfr. Brett, 1989.

⁵² Per questo cfr. ad esempio Palisca 1991, 59–60.

quinta e da una specie di quarta, non da due specie di quinta, come mostra l'imitazione d'apertura di Siefert. La correzione di Scacchi è nell'esempio 3.⁵³

Questa serie di esempi mostra dunque l'utilizzo diffuso di approcci semplificati ai modi per un periodo di più di due secoli. In alcuni casi, le regole astratte per i modi vengono rifiutate; altri casi dipendono da usi particolari dei modi; e altri ancora documentano una pratica informale che era di solito accettata ma che veniva alle volte accusata di trasgredire la correttezza musicale.

Esempio 3a. Paul Seifert, *Salmo 33*, inizio (Scacchi, *Cribrum*, 9)



Esempio 3b. Marco Scacchi, Correzione del medesimo frammento (Scacchi, *Cribrum*, 2)



⁵³ Siefert attacca Scacchi nella sua *Anticribratio*. È una confutazione punto per punto degli attacchi di Scacchi, dalla quale è difficile separare la linea generale delle argomentazioni.

Conclusione

Torniamo alla domanda posta all'inizio di questo studio: quanto reale era il modo? La mia risposta è che una qualche versione del modo fu molto reale presso tutti i musicisti per un lungo periodo, ma solo in una forma semplificata: la concezione «esterna». Quella «interna», che collega specie, scale, finales, cadenze, melodie, qualità affettive e simili in un tutto integrato – la «vera modalità», per così dire – era un'astrazione intellettuale, forse persino un ideale platonico, impossibile da realizzare compiutamente in una composizione, sebbene ripetutamente utilizzato come pietra di paragone per valutare le composizioni esistenti, come talora per fustigare il compositore. L'approccio fondamentale alla modalità da parte dei compositori rinascimentali fu dunque informale. Molti compositori sembrano aver tratto ispirazione dalla concezione interna per l'organizzazione di particolari caratteristiche musicali: aspetti della concezione interna, intellettuale, potrebbero essere, e spesso furono, trasferiti a piacere dal regno della teoria a quello della composizione. In questa maniera comporre divenne più difficile, ma anche più nobile.

Questa concezione ha una conseguenza per coloro che desiderano analizzare la musica in termini storici. La piena concezione interna dei modi non può essere il punto di partenza per tali analisi, ma può esserlo quella esterna, per quanto mal definito questo concetto possa ancora essere. Deve dunque essere determinato per ogni composizione se il punto di vista interno gioca un ruolo, e se sì, in che grado. In molti casi le risposte a queste domande possono essere difficili o impossibili da determinare. In molti altri casi risulterà evidente che, invece di esser rigido modello formale, la modalità serviva come fonte di ispirazione e ricchezza musicale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti teoriche

- AGRICOLA M. (1533), *Musica choralis deudsch*, Facsimile, Hildesheim-New York 1969.
- BURMEISTER J. (1606), *Musica poetica*, Rostock, Facsimile, Kassel-Basel 1955 [trad. ingl. con introduz. e note di B. Rivera, come *Musical Poetics*, New Haven-London 1993].
- CALVISIUS S. (1600), *Exercitationes musicae duae*, Leipzig, Facsimile, Hildesheim-New York 1971.
- AARON P. (1525), *Trattato della natura et cognitione*, Venezia, Facsimile, Bologna 1966.
- ARTUSI G. M. (1598), *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica. Ragionamenti dui*, Venezia, Facsimile, Bologna 1968.
- ARTUSI G. M. (1603), *Seconda parte dell'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venezia, Facsimile, Bologna 1968.
- Dialogus de musica* (c.1000), in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, hrsg. M. Gerbert, St. Blasien, 1784, 3 voll., 1, 252–264, rist. Hildesheim 1963.
- BANCHIERI A. (1614), *Cartella musicale*, Venezia, Facsimile, Bologna 1978.
- BERMUDO J. (1555), *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Facsimile, Kassel-Basel 1968.
- BONONCINI G. M. (1673), *Musico pratico*, Bologna, Facsimile, Hildesheim 1969.
- DIONIGI M. (1648), *Li primi Tuoni*, Parma.
- FINCK H. (1556), *Practica musica*, Wittenberg, Facsimile, Bologna 1969.
- GAFFURIO F. (1492), *Theorica musice*, Milano, Facsimile, Milano 1934.
- GALILEI V. (1584), *Fronimo dialogo [...] sopra l'arte del ben intavolare*, Venezia, Facsimile, Leipzig 1969.
- GLAREANUS H. (1547), *Dodecachordon*, Basle, Facsimile, Hildesheim-New York 1969 [trad. ingl. in «Musicological Studies and Documents», VI, 1965].
- GUIDO ARETINUS, *Micrologus* (c. 1025), ed. J. Smits van Waesberghe, Roma 1955 («Corpus scriptorum de musica», 4) [Smits van Waesberghe 1955].
- LANFRANCO G. M. (1533), *Scintille di musica*, Brescia, Facsimile, Bologna 1970.
- LE ROY A. (1574), *A Briefe and Plaine Instruction to Set All Musicke of Eight Divers Times In Tablature for the Lute*, London, eds. J. Jacquot, P-Y Sordes, J-M. Vaccaro, Paris 1977.
- MILÀN J. DE (1536), *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia, ed. e trad. ingl. C. Jacobs, University Park and London 1971.
- ORNITHOPARCHUS A. (1517), *Musicae activae micrologus*, Leipzig, Facsimile, Hildesheim 1969.
- PICITONO ANGELO DA (1546), *Fior Angelico di Musica*, Venezia.
- RHAU G. (1538), *Enchiridion utriusque musicae practicae*, Wittenberg, Facsimile, Basel 1951 (incomplete).
- ROSSETTI B. (1529), *Libellus rudimentis musices*, Verona, Facsimile, Verona 1985.
- SCACCHI M. (1643), *Cribrum musicum ad triticum Syferticum*, Venezia.
- SEVERINO BOEZIO (V sec. a.C.), *De Institutione musica*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.
- SIEFERT P. (1645), *Anticribratio musica ad avenam Schachianam*, Gdansk.
- TINCTORIS J. (1476), *Liber de natura et proprietate tonorum in Johannis Tinctoris Opera theoretica*, «Corpus Scriptorum de Musica», XXIII, vol. I, ed. A. Seay, Roma 1975, 65–104.
- TIGRINI O. (1588), *Il compendio della musica*, Venezia, Facsimile, New York 1966.

- VICENTINO N. (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* Roma, Facsimile, Kassel-Basel-London-New York 1959.
- ZACCONI L. (1596 e 1622), *Prattica di Musica e Prattica di Musica Seconda parte*, Venezia, Facsimile (2 voll.), Bologna 1983.
- ZARLINO G. (1558), *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Facsimile, New York 1965 [Bologna 1999]
- ZARLINO G. (1573), *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Facsimile, Ridgewood, NJ 1966

Fonti musicali a stampa

- [RISM 1532¹⁰] *Primus liber cum quatuor vocibus. Mottetti del fiore*, Lyon, J. Moderne 1532.
- [RISM 1548¹⁰] *Musica di Cipriano Rore sopra le stanze del Petrarca*, Venezia, A. Gardane 1548.
- C. D E RORE, *Il Primo Libro de' Madrigali a quattro voci*, Ferrara, Buglat e Hucher 1550.
- O. DI LASSO, *Il I Libro di madrigali a 5 voci*, Venezia, A. Gardano 1555.
- A. STRIGGIO, *Madrigali a cinque voci. Libro Primo*, Venezia, O. Scotto 1560.
- [RISM 1561¹⁰] *Il terzo libro delle Muse a cinque voci*, Venezia, A. Gardano 1561.
- [RISM 1566²³] *Di Hettor Vidue et d'Alessandro Striggio e d'altri eccellentissimi musici, madrigali a V & e VI voci*, Venezia, F. Rampazetto 1566.
- A. STRIGGIO, *Madrigali a sei voci. Libro Secondo*, Venezia, A. Gardano 1571.
- C. MALVEZZI, *Il primo libro delli madrigali a cinque voci*, Venezia, Herede di G. Scotto 1583.
- G. M. TRABACI *Il secondo libro di ricercate, & altri varij capricci*, Napoli 1615, Facsimile, Firenze 1984.

Saggi, articoli, monografie

- BIELITZ M. (1985), *Materia und Forma bei Johannes de Grocheo*, «Die Musikforschung», 38, 257-277
- BRETT U. (1989), *Music and Ideas in Seventeenth Century Italy: The Cazzati-Arresti Polemic*, New York
- COLLINS JUDD C. (1992), *Modal types and Ut, Re, Mi tonalities: Tonal coherence in sacred vocal polyphony from about 1500*, «Journal of American Musicological Society», 45, 428-467.
- Dictionary of Philosophy* (1984), ed. A. Flew, 2nd revised edition, London.
- FREIS W. (1995), *Perfecting the Perfect Instrument Fray Juan Bermudo on the Tuning and Temperament of the vihuela de mano*, «Early Music», 23, 421-435.
- LLOYD A. J. (1996), *Modal Representation in the Early Madrigals of Cipriano de Rore*, Ph.D. diss., Royal Holloway and Bedford New College, London.
- MEIER B. (1974), *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, trad. ingl. con revisioni dell'autore, ed. E. S. Beebe, [come *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*], New York 1988.
- On the Modes: Part Four of Le istituzioni harmoniche* (1983), trad. ingl. di V. Cohen, con un'introduzione di C. V. Palisca, New Haven-London.
- PALISCA C. V. (1985), *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in *The New Monteverdi Companion*, eds. D. Arnold and N. Fortune, London-Boston, 127-158.
- PALISCA C. V. (1991), *Baroque Music*, 3rd ed. Englewood Cliffs, NJ.
- POWERS H. S. (1980), *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 12, 376-450
- POWERS H. S. (1981), *Tonal types and modal categories in renaissance polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 428-470.
- POWERS H. S. (1982), *Modal representation in polyphonic offertories*, «Early Music History», 2, 43-86.
- POWERS H. S. (1989), *Monteverdi's model for a multimodal madrigal*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on his 80th birthday*, cur. F. Della Seta e F. Piperno, Firenze, 185-219.
- POWERS H. S. (1992/1), *Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16, 9-52.

- POWERS H. S. (1992/2), *Modality as a European cultural construct*, in *Secondo convegno di analisi musicale: atti*, cur. M. Baroni – R. Dalmonte.
- STRAINCHAMPS E. (1993), *Theory as Polemic: Mutio Effrem's Censure...* Sopra il Sesto Libro de Madrigali di Marco da Gagliano, in *Music Theory and the Exploration of the Past*, eds. C. Hatch and D. W. Bernstein, Chicago-London, 189–216.
- WERBECK W. (1989), *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* Kassel-Basel-London-New York.
- WESTENDORF C. J. (1984), *Glareanus Dodecachordon in German Theory and Practice: An Expression of Confessionalism*, «Current Musicology», 37–38.
- WIERING F. (2001), *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New York-London.

Marco Della Sciucca

MODI E ARTICOLAZIONI (*INTERRUPTIONES*) DELLE SPECIE
NEL *LUCIDARIUM* DI MARCHETTO DA PADOVA

Marchetto da Padova scrive il suo *Lucidarium* tra Cesena e Verona in un arco di tempo compreso tra il 20 maggio 1317 e l'11 luglio 1318 [Herlinger 1985, 3–4; Strunk 1974, 39–43; Pirrotta 1955], in un ambiente culturale, quello romagnolo-veneto, decisamente stimolante sotto vari aspetti della cultura [Vecchi 1987]. È un trattato dalla tipica impostazione scolastica, sebbene non esplicitamente presentato come tale [Powers 2001, 794], con struttura e disposizione di osservazioni e precetti nei classici modi retorici della trattatistica medievale [Herlinger 2001a]. Benché, proprio alla fine dell'opera (trattato 16), e forse per mera aderenza al noto modello di Boezio, Marchetto riconosca la superiorità della speculazione teorica del musico rispetto alla pratica dell'esecutore, tuttavia il *Lucidarium* presenta la particolarità di essere un trattato apertamente indirizzato all'educazione dei cantori, perché questi, come è detto in *Epistola*, 5, possano acquisire una perfetta coscienza di ciò che eseguono: l'attenzione è dunque in gran parte rivolta alla musica eseguita, a dispetto di una tradizione trattatistica che, forse con l'unica eccezione di Guido d'Arezzo, era stata fin lì appannaggio esclusivo della pura speculazione [Herlinger 1988].¹

Il *Lucidarium* tratta argomenti classici della letteratura teorica e argomenti nuovi [Herlinger 2001b]: ma non è la mera esposizione di regole il fine ultimo del trattato, quanto piuttosto la loro comprensione, l'approfondimento delle ragioni di ciascuna asserzione. Naturalmente, Marchetto non esula mai del tutto dal dettato della tradizione, in particolare dalla riflessione numerica di ascendenza pitagorica: piuttosto si fa carico di intraprendere percorsi di sintesi tra quella tradizione e nuove intuizioni di carattere più propriamente pratico, e ciò non gli evita qua e là di trovarsi in posizioni alquanto contraddittorie o di *impasse* teorica [Della Sciucca 2005]. Nondimeno, il testo assume un valore di grande modernità (la novità dell'approfondimento in chiave 'pratica', in aggiunta alle classiche asserzioni dogmatiche o alle dimostrazioni astrattamente speculative e di impianto pitagorico) e

¹ Anche Engelbert von Admont, coevo di Marchetto e formatosi appunto a Padova, dà al suo *De musica* un'impostazione eminentemente 'pratica' [Rusconi 1995]. Non va sottovalutato poi il fatto che Marchetto fu quasi certamente un maestro di coro [Reimer 1978; Gianni 1999].

ci permette, se opportunamente interpretato, di cogliere aspetti della prassi musicale del tempo che altrimenti rischierebbero di sfuggirci.

La lunga e audace esposizione sulla divisione dell'intervallo di tono (2.5) (l'edizione di riferimento è quella di Herlinger 1985) è un esempio importante di questa nuova attitudine teorica. Il suo approccio sembra qui essere di tipo induttivo, ricordandoci in questo l'esempio metodologico di Aristosseno piuttosto che quello pitagorico-aristotelico (per l'accostamento ad Aristosseno cfr. ad es. Monzo 1998). Il problema dell'indivisibilità pitagorica in due parti uguali della proporzione 9:8, di cui il tono si costituisce, è aggirato e risolto attraverso una divisione del tono in cinque parti, dette diesis, divisione non affatto proporzionale, ma dettata da fattori 'esperienziali', spesso legati a certa prassi compositiva ed esecutiva dell'epoca [Herlinger 1981b, 194–196; Herlinger 1988, 180–182 e anche Herlinger 1981a, 75–78], riflesso teorico di una particolare sensibilità per il cromatismo sul piano compositivo-esecutivo in area italiana [Pirrotta 1955, 64].

Ma non meno importante e innovativa è la trattazione sui modi, tutta contenuta nel trattato 11 del *Lucidarium*, proprio per via dell'attenzione prestata a fattori che – forse con una certa forzatura terminologica dal punto di vista filologico, ma certamente con buona efficacia sul piano della resa semantica – potremmo definire pratico-psico-percettivi, superando in tal modo il punto di vista più seccamente 'normativo': se già Prosdócimo de Beldemandis, circa un secolo più tardi, riconosce a Marchetto la novità e allo stesso tempo la bontà dell'esposizione sui modi, proprio perché la parte di concezione più pratica del trattato [Baralli-Torri 1913],² tanto più la stessa ricerca musicologica odierna è costretta, di fronte a Marchetto e con Marchetto, ad aprirsi a fondamentali mutamenti di prospettiva, in particolare nell'interpretazione teorica e nell'analisi.

Già Sarah Fuller [Fuller 1998] ha indicato la via per un'esplorazione delle strutture tonali (pur, nel suo caso, nell'ambito limitato di certa polifonia francese del XIV secolo) attraverso un «approccio basato sul procedimento» (*process-based approach*), piuttosto che su «astrazioni ereditate culturalmente» (*culturally inherited abstractions*). «Procedimento» è inteso come punto di vista compositivo, esecutivo e anche d'ascolto. Con Marchetto, come vedremo, sembra proprio di doverci mettere sulla linea di questa proposta di approccio.

Inizio, fornendo una sintesi schematica della parte più strettamente normativa della teoria modale in Marchetto, non senza sottolineare aspetti particolari e originali del suo metodo espositivo.³ All'esordio della discussione sulla divisione dei

² Più di recente Herlinger ha trattato ampiamente la questione nel suo commento all'edizione critica del trattato [Herlinger 1987 appendice A, 119–122]. Si veda anche la recensione all'edizione critica curata da Herlinger di Ferrari Barassi 1991.

³ Un'ottima sintesi si trova già in Powers 2001, 794, che fornisce anche un fondamentale ed essenziale inquadramento storico-estetico. Sembra tuttavia opportuno qui ritrattare alcune linee di fondo della parte normativa della teoria modale di Marchetto per due motivi: da una parte, per evitare continui rimandi, che renderebbero particolarmente macchinosa la lettura; in secondo

modi ci imbattiamo subito in una spiegazione che guarda privilegiatamente agli aspetti pratici del cantare. In riferimento alla necessità della suddivisione dei modi in autentici e plagali, così si esprime Marchetto (11.2.2–10):

Modi, tropi, sive toni fuerunt quatuor primitus adinventi, scilicet prothus, deuterus, tritus, et tetrardus, sed propter inconvenientem uniuscuiusque ascensum et descensum, quia quilibet poterat ascendere ad decimam a fine suo et descendere sextam, quod erat laboriosum humane voci proferre, in alios quatuor sunt divisi, et sic sunt octo, scilicet primus, secundus, et ceteri. Ut enim inconveniens ascensus et descensus, ut predicatur, vitaretur, quatuor dignioribus, scilicet imparibus, attributus est ascensus, et merito imparibus, nam, ut supra monstratum est, nobilioris proprietatis est numerus impar quam par, et ideo predicti quatuor impares sunt autentici nominati; reliquis vero quatuor paribus est attributus descensus, et plagales sive subiugales sunt a doctoribus musice nuncupati.

Originariamente furono concepiti quattro modi o tropi o toni: protus, deuterus, tritus e tetrardus. Ma, a causa della scomodità dell'estensione di ciascuno verso l'acuto e verso il grave (poiché ciascuno, dalla sua finalis, poteva estendersi in alto fino alla decima e in basso fino alla sesta, cosa difficile da emettere per la voce umana), essi furono divisi in altri quattro, cosicché sono ora otto: primo, secondo eccetera. Dunque, al fine di evitare la scomodità dell'estensione verso l'acuto e verso il grave, come si è detto, l'estensione verso l'acuto fu attribuita ai quattro modi più degni, quelli dispari. E giustamente ai dispari: infatti, come sopra si è visto,⁴ il numero dispari ha proprietà più nobile di quello pari; per questo, i suddetti quattro modi dispari sono chiamati «autentici». Agli altri quattro pari, invece, fu attribuita l'estensione verso il grave, e furono chiamati plagali o subiugali dai dottori della musica.

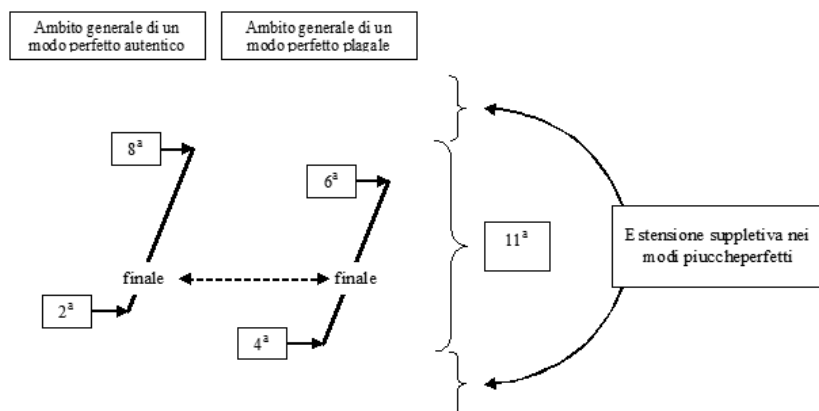
Dunque, non è che per un'esigenza meramente vocale (ridurre l'estensione fino a comprenderla nell'ambito delle normali possibilità vocali) che si sarebbe determinata, secondo Marchetto, la classica suddivisione in autentico-plagale di ciascuno dei quattro modi originari. Questo punto non è da sottovalutare anche da un'altra prospettiva: se ne evince, infatti, che la posizione della finalis nell'autentico, poniamo *d* nel protus, non può coincidere, come altezza assoluta, con quella del corrispondente modo plagale, altrimenti sarebbe vana l'affermazione secondo cui la divisione tra autentici e plagali sarebbe stata fatta per ridurre l'estensione complessiva. Pensiamo ai riferimenti di massima che vengono dati in 11.2.21–25: i

luogo, perché la sintesi qui proposta è specificamente mirata al punto centrale di questo studio, secondo quanto enunciato nel titolo, risultando così, anche nei grafici ed esempi, alquanto differente da quella di Powers (che, peraltro, fornisce anche notizie ulteriori, qui non riportate perché non strettamente pertinenti al nostro argomento); per quanto riguarda, poi, il nostro tema principale, in Powers, per esempio, troviamo sì un'esposizione della commistione modale molto accurata e con importanti riferimenti ad altri autori, fino a Ugolino e Tinctoris (nonché con esemplificazioni efficaci), tuttavia non vi risulta sviluppato il concetto – qui centrale – di articolazione delle specie (*interruptio*), con tutte le conseguenze sul piano dell'individuazione modale e del principio stesso di commistione.

⁴ Il riferimento è a 6.3.13–14.

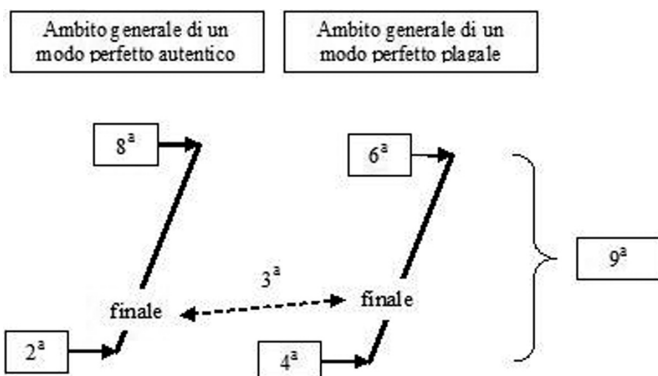
modi autentici, perché siano perfetti (*perfecti*), cioè occupino tutto l'ambito previsto per essi, devono muoversi da una seconda sotto la finalis a un'ottava sopra; i plagali, da una quarta sotto a una sesta sopra. Gli uni e gli altri riempiono così ciascuno un intervallo di nona. Se consideriamo l'estensione totale di un tono perfetto autentico e del suo corrispondente plagale, si arriverà a una 11^a , e se si pensa alle note suppletive dei modi piuccheperfetti, come si vedrà oltre, si arriverebbe a estensioni evidentemente eccessive per la voce (grafico 1). Una stessa voce non potrà, così, cantare con agio autentico e plagale.

Grafico 1

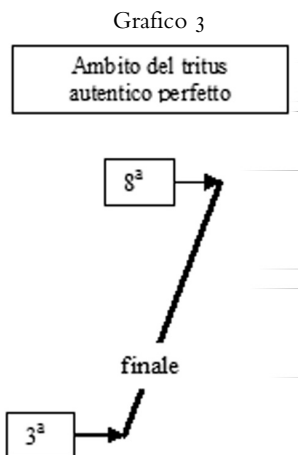


Sarà solo facendo scivolare tutto il sistema, nel plagale, una terza sopra (o, viceversa, facendolo scendere una terza sotto, nell'autentico) che l'ambito dell'autentico e quello del plagale potranno coincidere in uno stesso intervallo di 9^a , evitando così alla voce l'estensione eccessiva di 11^a , nel passare dall'uno all'altro (grafico 2).

Grafico 2



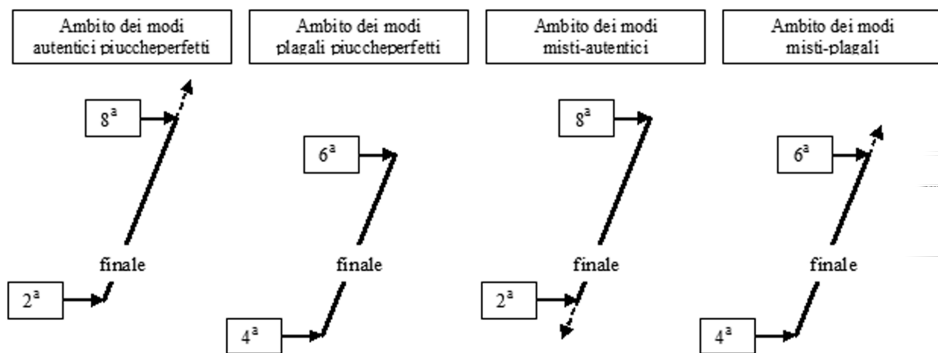
Ma, al di là delle questioni di possibili trasposizioni tra autentico e plagale, finiamo ora di vedere il sistema normativo di Marchetto riguardante finalis e estensioni dei modi perfetti. Alle norme indicate fa eccezione il tritus autentico (quinto modo) che, avendo sotto la finalis una nota a distanza di semitono, e non di tono come gli altri modi, o non discende affatto sotto la finalis o, se discende, raggiunge la terza, cioè la nota *D* (11.4.168–171; grafico 3).



Si ravvisa una sorta di idiosincrasia del quinto modo – almeno così come lo interpreta Marchetto – nei confronti della nota subsemitonale rispetto alla finalis: si preferisce in tal modo il salto di terza sotto la finalis piuttosto che di seconda ovvero di semitono.

Fin qui della perfezione dei modi. E' invece imperfetto quel modo (*tonus imperfectus*) che non riempie per intero l'estensione indicata (11.2.26). Un modo può inoltre essere detto piuccheperfetto (*tonus plusquamperfectus*) in due casi: nell'autentico, se eccede il limite acuto; nel plagale, se eccede il limite grave (11.2.27–30) (di modi piuccheperfetti aveva già parlato prima di Marchetto l'anonimo *Dialogus de musica* 1784, 259 sgg.). Se, invece, un modo autentico si spinge in basso, nella parte di estensione tipica del plagale, è detto misto-autentico (*auctenticus mixtus*); se un modo plagale si spinge in alto, nella parte di estensione tipica dell'autentico, è detto misto-plagale (*plagalis mixtus*) (11.2.31–33; grafico 4).

Grafico 4



Marchetto espone fino a questo punto regole di individuazione modale con un prescrittismo piuttosto rigido, in base cioè a tre parametri fondamentali: la posizione della finalis, l'estensione superiore e quella inferiore. Ma si danno già casi di ambiguità e punti oscuri che rimangono assolutamente impliciti, almeno fino a tutto il capitolo 2: come possiamo, ad esempio, riconoscere un modo misto-autentico da uno misto-plagale su finalis uguale, visto che entrambi possono avere le stesse estensioni superiore e inferiore? Inoltre, c'è un'altra regola su cui riflettere: un modo autentico è detto da Marchetto commisto (*tonus commixtus*) se si mescola con un modo diverso dal suo rispettivo plagale; di converso, un modo plagale è commisto se si mescola con un modo diverso dal suo rispettivo autentico (11.2.34–35). Ebbene, come riconoscere il caso in cui un modo diverso venga a mescolarsi con quello principale, dando luogo a un modo commisto?

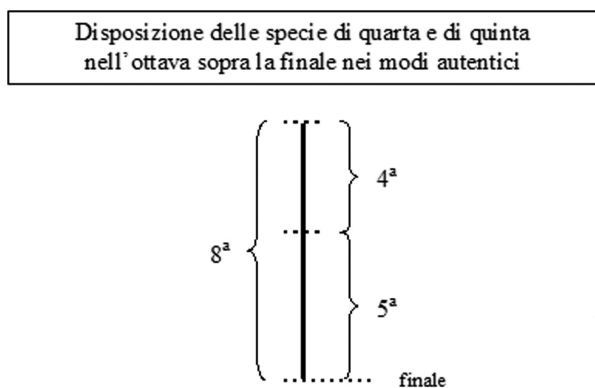
È proprio la regola riguardante i modi commisti a introdurre la parte più problematica, ma al tempo stesso tra le più interessanti e innovative, della trattazione sui modi. Già subito dopo, il successivo breve capitolo 3 porta un'intitolazione eloquente in quanto a intenzione di superamento delle rigide norme prescrittive fin qui proposte: «De tonis: quomodo non solum propter ascensum et descensum iudicandi sint» (I modi: come non vadano giudicati solo in base alla loro estensione superiore e inferiore). È un capitolo, in definitiva, di breve esposizione di problemi, con critiche nei confronti di precedenti trattatisti, accusati di essersi attenuti esclusivamente ai tre semplici parametri suesposti. Benché Marchetto non li citi espressamente, sembra probabilmente riferirsi all'anonimo autore del *Dialogus de musica* [8; Gerbert 1784] e a Guido d'Arezzo, nel suo *Micrologus* [11.2–3, 11.7; Smits van Waesberghe 1955]: le estensioni superiori e inferiori non sono sempre sufficienti, secondo Marchetto, a determinare l'attribuzione di un modo all'autentico o al plagale, così come la nota conclusiva di una melodia non sempre coincide con la finalis di modo.

Qui vien fuori tutta l'esperienza sul campo di Marchetto, il suo ruolo di *magister cantus* [Reimer 1978; Gianni 1999, 48; Gallo 1976, 471; Gallo 1974, 42–44] e forse

di compositore [Gallo 1974; Ristory 1996; Beck 1999], che doveva averlo reso avvezzo alle questioni pratiche, sensibile alle implicazioni psico-percettive della modalità in quanto sistema organico vitale – e non semplicemente prescrittivo-normativo – nella costruzione melodica. L'attenzione rivolta alle specie costitutive di quinta e di quarta (argomento che attraversa tutto il lungo capitolo 4 del trattato undicesimo) è indice primario di questa attitudine teorica. Sebbene già nel *Prologus in tonarium* di Bernone di Reichenau (Berno Augiensis) [ed. critica in Rausch 1999] troviamo un abbozzo di teoria delle specie in ambito modale, solo con Marchetto arriviamo a un'esposizione dettagliata e sistematica [Herlinger 2001b, 260–266].

Una caratteristica costante di tutti i modi autentici è che l'ottava che si estende superiormente a ogni finalis si divide in una specie di diapente (quinta) e in una di diatessaron (quarta) superiore (grafico 5):⁵

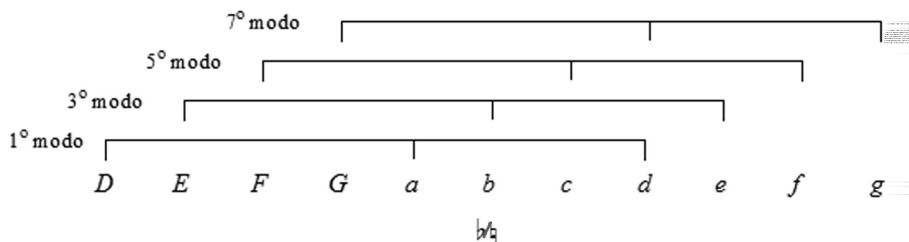
Grafico 5



Naturalmente, le specie di quinta e di quarta varieranno di modo in modo, a seconda della finalis di partenza: così, nel primo modo avremo la prima specie di quinta (*D-a*) e la prima di quarta (*a-d*) (11.4.2–3); nel terzo, la seconda specie di quinta (*E-b♯*) e la seconda di quarta (*b♯-e*) (11.4.107); nel quinto, la terza specie di quinta (*F-c*) e la terza di quarta (*c-f*) (ma solo in direzione ascendente, poiché, se una melodia è in senso discendente, si canterà *b♭* al posto di *b♯*, e pertanto la terza specie di quinta verrà sostituita dalla quarta specie, in senso discendente: *c-b♭-a-G-F*) (11.4.138–139); nel settimo, la quarta specie di quinta (*G-d*) e la prima di quarta (*d-g*) (11.4.185; grafico 6).

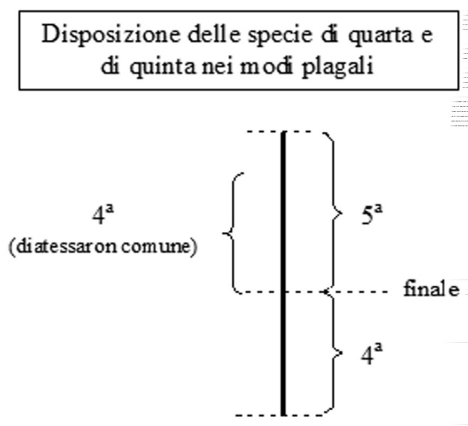
⁵ Ricordo qui brevemente la conformazione delle quattro specie di quinta e delle tre di quarta, in base alla disposizione di toni (T) e semitoni (S) in senso ascendente. Specie di quinta: 1. TSTT; 2. STTT; 3. TTTS; 4. TTST. Specie di quarta: 1. TST; 2. STT; 3. TTS.

Grafico 6



Il ricorso alle specie di quinta e di quarta può essere da noi interpretato, di primo acchito, come un semplice espediente per esporre sinteticamente quella che è la successione di toni e semitoni dei diversi modi. In realtà, molto probabilmente, c'è dell'altro su cui riflettere. L'interesse di Marchetto è probabilmente proprio quello di mostrare la compiutezza scalare della quinta e quella della quarta sovrastante, come due entità autonome in sé conchiuse. Tanto più ciò diviene evidente, quando il discorso verte sui modi plagali e sulla disposizione in essi delle specie. In linea generale (senza qui prendere in considerazione le eccezioni) i plagali sono caratterizzati, secondo Marchetto, da una specie di quarta che si estende sotto la finalis e da una specie di quinta sopra la finalis: a quest'ultima si sovrappone parzialmente una specie di quarta «comune» (*communis*), che parte anch'essa dalla finalis (grafico 7; per inciso va detto che è prevista una quarta comune anche per gli autentici, sebbene sia molto più ricorrente nei plagali: 11.4.89-90 e 11.4.218).

Grafico 7



Se nei modi autentici la disposizione delle specie di quinta e di quarta sopra la finalis corrisponde all'ottava prescritta in 11.2.22, nel caso dei modi plagali, le due specie comuni di quarta e di quinta non hanno niente a che vedere con l'estensio-

ne di sesta sopra la finalis, descritta, come si è visto, in 11.2.25. Chiaramente, qui Marchetto è interessato alle specie in se stesse, a come siano basi essenziali di riconoscibilità modale. Le specie segnano insomma dei confini, dei riferimenti, fornendo note di orientamento strutturale, principalmente quelle che si situano ai loro estremi. Nei modi autentici queste note saranno dunque, oltre alla finalis, l'altezza alla quinta sopra di questa, quella all'ottava e, in maniera subordinata, quella alla quarta. Nei modi plagali saranno, oltre alla finalis, le altezze alla quinta e alla quarta sopra e quella alla quarta sotto. Si tratta di quelle che Rahn, in uno studio dedicato ad alcuni aspetti della teoria della modalità nel *Lucidarium*, ha chiamato «note di orientamento» (*orienting notes*) [Rahn 1987, 120–122]. Con piccole varianti che mi paiono avvicinarlo di più alla trattazione del *Lucidarium*, ripropongo qui lo schema delle note di orientamento strutturale (tavola 1) che era già in Rahn [Rahn 1987, 121, *Figure 1*]:

Tavola 1

Modo	Note di orientamento			
I		D	(G) a d	
II	A	D	G a	
III		E	(a) b $\natural$ e	
IV	B $\natural$	E	a b $\natural$	
V		F	(b $\flat$) c f	
VI	C	F	b $\flat$ ^a c	
VII		G	(c) ^b d g	
VIII		D	G C d	

- La terza specie di quarta *F-b $\flat$* è prevista da Marchetto solo in senso discendente; in senso ascendente contempla solo la terza specie di quinta *F-c* (11.4.174–175).
- La presenza dell'altezza *c* tra parentesi è ribadita in un'affermazione che Marchetto fa, in modo piuttosto parentetico, a proposito del modo corrispondente plagale, cioè l'ottavo, in 11.4.198–199: «L'ottavo modo è formato dalla quarta specie di diapente, che inizia su G grave, e dalla terza specie di diatessarón, che si estende in giù a partire da c acuto (quest'ultima è comune a questo modo e al corrispondente autentico, sebbene si utilizzi più spesso nell'ottavo modo)» (*tonus formatur ex quarta specie dyapente, que incipitur in G gravi, et ex tercia specie dyatessarón, que incipitur in c acuto deorsum tendens, que quidem species eidem et eius autentico communis est, licet sepius in ipso octavo ponatur*).

A questo punto va introdotto il concetto di articolazione interna della specie (*interruptio*), a cui Marchetto dedica un intero paragrafo a conclusione del trattato undicesimo (11.4.231–250): una specie di quinta o di quarta può essere «aggregata», quando una melodia comprende in serie scalare tutte le note costitutive della specie stessa (11.4.221), o «disgregata», quando comprende solo alcune delle note (ma sempre almeno quelle estreme), con salti interni (11.4.222). Nel caso in cui sia

disgregata, si possono avere più tipi di articolazioni interne. Nel paragrafo suddetto Marchetto fa un elenco di articolazioni interne in riferimento unicamente – forse per ragioni di spazio – alla prima specie di quinta, tuttavia lasciando comprendere (11.4.250) che un metodo simile può estendersi anche alle altre specie. Inoltre, assegna ciascuna delle articolazioni proposte, a cui dà un numero progressivo da 1 a 8 (visto che otto è il numero massimo di combinazioni possibili), a uno o più modi, distinguendo tra quelli in cui l’articolazione si presenta «con proprietà» (*proprie*) o «sempre» (*semper*), quelli in cui si trova «spesso» (*saepe*), infine quelli in cui si presenta solo «raramente» (*raro*) o «talvolta» (*aliquando*). Nella Tavola 2 sono riassunti i casi esposti:

Tavola 2

Articolazioni di diapente di prima specie					Numerazione in Marchetto	Modi in cui si trova l’articolazione*
<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	1	<u>1</u> , <u>8</u>
<i>D</i>	<i>E</i>			<i>a</i>	2	4
<i>D</i>	<i>E</i>		<i>G</i>	<i>a</i>	3	2, <u>4</u>
<i>D</i>			<i>G</i>	<i>a</i>	4	(1), <u>2</u>
<i>D</i>		<i>F</i>		<i>a</i>	5	<u>1</u> , <u>2</u> ^{**} , <u>8</u>
<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>		<i>a</i>	6	(1), 2, 4, 6, 8
<i>D</i>		<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	7	<u>1</u> , 6, <u>8</u>
<i>D</i>				<i>a</i>	8	<u>1</u> , 4
* I modi in cui Marchetto afferma che l’articolazione si trova «con proprietà» o «sempre» sono quelli sottolineati; non sottolineati sono quelli in cui l’articolazione si trova, anche se non con proprietà, comunque «spesso»; tra parentesi, quelli in cui l’articolazione si trova solo «raramente»; in corsivo, quelli in cui l’articolazione si trova «talvolta». ** Nel secondo modo solo nel caso in cui cominci da <i>A</i>, quindi sulle note <i>A-C-E</i>.						

Come si potrà notare, la prima articolazione comprende tutte le note in disposizione scalare, la seconda omette le note *F* e *G*, con un salto *E-a*, e così via, secondo tutte le combinazioni possibili, sempre mantenendo le note estreme. Se proviamo a mettere in relazione la tavola 2, delle articolazioni, con la precedente tavola 1, delle note di orientamento, possiamo notare qualche elemento di congruità. Selezioniamo dalla tavola 1 quei modi che hanno, all’interno della specie di quinta *D-a* (cioè la specie di cui tratta Marchetto), almeno due note di orientamento. Vi troviamo:

- il primo modo, con le note *D* e *a*;
- il secondo modo, con *D*, *G* e *a*;
- il quarto, modo con *E* e *a*.

Possiamo a questo punto notare una perfetta corrispondenza con quanto indicato nella tavola 2 delle articolazioni. L'articolazione 8, caratterizzata dal salto *D-a* e assegnata prioritariamente al primo modo, coincide con le prime due note di orientamento date per il primo modo nella tavola 1. L'articolazione 4, caratterizzata dal salto *D-G* e assegnata prioritariamente al secondo modo, coincide con la seconda e la terza nota di orientamento date per il secondo modo. L'articolazione 2, caratterizzata dal salto *E-a* e assegnata al quarto modo, coincide con la seconda e la terza nota di orientamento date per il quarto modo. Sembra, in sostanza, che i salti melodici siano fattori importanti di riconoscibilità modale, legati principalmente ai riferimenti strutturali dati dalle note di orientamento.

Rahn [Rahn 1987, 119] definisce «speciali» (*special*) le note che si pongono a delimitazione di un salto melodico, così come quelle che risultano all'estremità di movimenti melodici ascendenti o discendenti prima e dopo un cambio di direzione. Si può essere d'accordo con lui, a patto però di non considerare normativa tale definizione, ma solo relativa e di semplice orientamento in determinate condizioni. Ciò che poco convince nella sua esposizione sono piuttosto i nove criteri [Rahn 1987, 125] dedotti dalle attribuzioni modali che Marchetto fa delle articolazioni della prima specie di quinta e dai relativi esempi, criteri che Rahn individua in relazione anche a quanto detto a proposito di note speciali e di note di orientamento. Non è accettabile, nell'individuazione dei suddetti criteri, il rapporto tra la casistica ridotta degli esempi su cui si basa (nove in tutto, quelli forniti da Marchetto nel paragrafo sulle articolazioni della prima specie di quinta) e l'alto numero dei criteri stessi (anch'essi in numero di nove): un rapporto, all'incirca di 1 a 1, in media un criterio per ogni fattispecie. Per di più, Rahn tenta di fare ciò che Marchetto non fa, benché sia ben nota l'attitudine metodologica del *Lucidarium*, costantemente tesa a spiegare le ragioni di ogni singolo aspetto del canto piano: a parte la dichiarazione di intenti contenuta nell'epistola dedicatoria, in cui Marchetto parla di «*Lucidarium*⁶ plane musice [...] seu opus quo universi musici et cantores scirent rationabiliter in plana musica quid cantarent» (un lucidario sulla musica piana, ovvero un'opera con cui tutti i musici e i cantori possano comprendere razionalmente ciò che cantano in musica piana: *Epistola*, 5), va ricordato come in ogni parte del trattato ci siano lunghe e dettagliate spiegazioni razionali⁷ di ogni singolo problema. Se qui Marchetto non fornisce ragioni è probabilmente perché non ne ha o, quanto meno, ne ha solo poche. Gli stessi avverbi che usa – «aliquando», «saepe», «raro», ma anche lo stesso «proprie», che pur sembra più deciso degli altri – nella loro indeterminatezza tradiscono l'impossibilità di una spie-

⁶ La scelta stessa del titolo, *Lucidarium*, fu intesa da Marchetto nel senso di libro che istruisce elucidando, e fu probabilmente influenzata anche dal *Lucidator* di Pietro d'Abano [GALLO 1984, 308].

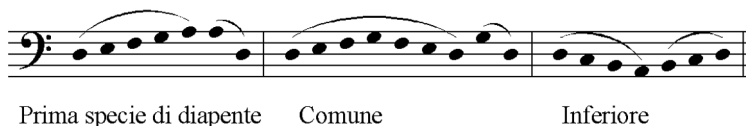
⁷ La 'razionalità' di molte considerazioni di Marchetto è forse discutibile, ma qui preme sottolineare semplicemente la volontà costante, di fornire argomenti razionali atti a spiegare i diversi problemi e argomenti teorici.

gazione razionale: Marchetto dà piuttosto conto delle forme ricorrenti nel repertorio a seconda dei diversi modi, ma non vi individua regole o ragioni logiche evidenti. L'unica è forse quella esposta in 11.4.248–249, secondo cui il salto di quinta (a partire dalla finalis in senso ascendente o viceversa) è un marcatore forte di tutti i modi autentici. Questa è un'affermazione importante anche in relazione a quanto segue qui appresso. Se torniamo per un attimo indietro alla tavola 2, delle articolazioni della prima specie di quinta, noteremo che, tra le articolazioni «disgregate», che hanno cioè un vuoto di una o più note, solo tre hanno attribuzioni che potremmo definire «univoche»: la n. 2 (*D-E-a*), attribuita «proprie» al quarto modo, con il salto *E-a* che ne marca la seconda e terza nota di orientamento; la n. 4 (*D-G-a*), attribuita «proprie» al secondo modo, con il salto *D-G* che ne marca la seconda e la terza nota di orientamento (l'attribuzione al primo modo può essere tranquillamente trascurata in virtù dell'avverbio «raro», che ne limita fortemente l'importanza); infine la n. 8 (*D-a*, specie «continua», cioè formata da un solo intervallo, come detto in 11.4.226), attribuita «proprie» al primo modo, con un salto che ne marca le prime due note di orientamento (pure qui l'attribuzione al quarto modo può essere tranquillamente trascurata, in virtù dell'avverbio «aliquando» e anche a motivo del già citato passo in 11.4.248–249 sul salto di quinta). Si tratta, in sostanza, di quelle articolazioni contenenti un salto di quarta o di quinta, al contrario di quelle contenenti salti non superiori alla terza, che possiamo ritenere, in base al numero di attribuzioni fornite da Marchetto, modalmente più ambigue: la n. 2, con un'attribuzione «proprie» e una «saepe»; la n. 5, con ben tre attribuzioni «proprie»; la n. 6, con cinque attribuzioni, nessuna delle quali «proprie»; la n. 7, con due attribuzioni «forti»⁸ e una «aliquando».

Che cosa possiamo dedurre da tutto ciò? Si può rispondere in quattro punti.

1. I salti di quarta si possono considerare con buona probabilità come marcatori di note di orientamento strutturale, almeno in certi casi. Possibile conferma del salto di quarta come marcatore di note di orientamento è nell'esempio 1 (esempio 77 dal *Lucidarium*, 11.4.93), dove la prima specie di quarta comune del secondo modo è data da Marchetto sia nella forma aggregata (cioè con tutte le note comprese in essa melodicamente esposte) sia in quella continua (col salto diretto, *D-g-D*), che è quella che più ci interessa:

Esempio 1 (esempio 77 dal *Lucidarium*)



⁸ Anche qui le possiamo ritenere «proprie», benchè non espressamente detto da Marchetto.

2. I salti di terza sono poco attendibili come marcatori di note di orientamento strutturale.
3. I salti di quinta sono forti marcatori di note di orientamento strutturale.
4. Ultimo punto, ma molto importante: le articolazioni presentate da Marchetto non sono in genere date secondo principi di logica organizzativa interna direttamente riconducibili ai modi ai quali vengono attribuite; piuttosto, sembrano derivare da un'attenta osservazione del repertorio che offre di modo in modo differenti e proprie conformazioni melodiche, a loro volta meglio osservabili e analizzabili se vengono sintetizzate in specie di quinta (e forse anche di quarta) con le diverse articolazioni interne (*interruptiones*).

Purtroppo nel *Lucidarium*, come si è detto, Marchetto non prosegue con un'indagine dettagliata sulle articolazioni delle altre specie di quinta, né lo fa affatto con le specie di quarta: in tal modo, non ci permette di avere un repertorio pronto a scopi di individuazione modale all'interno di un frammento melodico.

Va tuttavia chiarito anche il senso, in questo contesto, di 'individuazione modale': non l'attribuzione di modo di un'intera melodia, argomento per il quale Marchetto fornisce indicazioni esaustive, chiare, ampie e dettagliate, pure per casi particolarmente problematici (11.2.22–11.4.211; anche Powers 2001, 794), e su cui qui sorvoliamo; piuttosto è l'individuazione di 'allusioni' a modi altri all'interno di un modo base, quando si verificano casi (peraltro molto frequenti) di commistione modale. All'interno di un canto, poniamo, di primo modo, possono presentarsi frammenti melodici tipici del relativo modo plagale (secondo modo, e in tal caso siamo in presenza di un modo misto: cfr. 11.2.31–33) o degli altri modi (in tal caso il modo è commisto: cfr. 11.2.34). Il riconoscimento di tali frammenti è possibile solo grazie alla conoscenza di un repertorio sufficientemente ampio di conformazioni melodiche tipiche di ogni modo, di cui l'elenco delle articolazioni della prima specie di quinta fornito da Marchetto costituisce solo una parte. Tuttavia il *Lucidarium*, pur non presentandoci il materiale in maniera esaustiva e completa, ci offre un metodo per la ricerca assai valido, sotto più aspetti:

1. il materiale delle articolazioni della prima specie di quinta, pur nella sua limitatezza, funge comunque da esempio utile per la ricerca di materiale ulteriore;
2. si individuano alcune regole, come quelle dei salti maggiori della terza che divengono marcatori di note di orientamento strutturale: a questo proposito, non andrebbe sottovalutato un altro parametro, dato dall'insistenza su una particolare corda (in cui si può rilevare una nota di orientamento strutturale) con l'uso di note ribattute [Rahn 1987, 134];
3. vengono forniti esempi di commistione modale che possono fungere da modelli per ulteriori analisi.

Per quanto riguarda il primo punto, almeno un minimo di materiale ulteriore viene fornito da Marchetto stesso sempre nel corso della trattazione sui modi. Si guardi l'esempio 2 (esempio 78 dal *Lucidarium*), a proposito del terzo modo:

Esempio 2 (esempio 78 dal *Lucidarium*)



A questo punto, possiamo affermare che l'articolazione $E-G-a-b_{\frac{7}{2}}$, all'interno della seconda specie di quinta, appartenga con proprietà al terzo modo, vista anche la posizione di incipit che le viene assegnata nell'esempio.

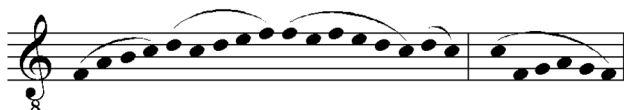
L'esempio 3 (esempio 79 dal *Lucidarium*), inserito da Marchetto a illustrazione del secondo modo, ci mostra all'inizio un caso di quarta aggregata di seconda specie:

Esempio 3 (esempio 79 dal *Lucidarium*)

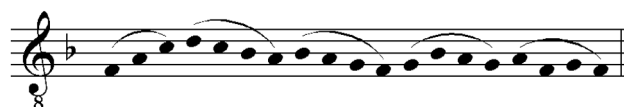


Gli esempi 4 e 5 (esempi 81 e 82 dal *Lucidarium*), sul quinto modo, mostrano all'inizio due tipi di articolazione della terza specie di quinta:

Esempio 4 (esempio 81 dal *Lucidarium*)



Esempio 5 (esempio 82 dal *Lucidarium*)



Le articolazioni $F-a-b_{\frac{7}{2}}-c$ e $F-a-c$ apparterranno entrambe con proprietà al quinto modo.

All'inizio dell'esempio 6 (esempio 93 dal *Lucidarium*), dato per illustrare l'ottavo modo, troviamo invece una quarta specie di quinta:

Esempio 6 (esempio 93 dal *Lucidarium*)



L'articolazione *G-a-c-d* apparterrà così all'ottavo modo.

Si tratta, naturalmente, solo di alcuni esempi: tanti altri se ne potranno trovare, ma bisognerà ricorrere all'intero repertorio di canti. Probabilmente le posizioni di incipit e di conclusione saranno le più idonee per individuare articolazioni proprie al modo a cui ciascun canto appartiene, cioè quelle posizioni di esposizione e di chiusura in cui il canto dovrebbe essere maggiormente 'in tono'.

Riguardo, infine, al terzo punto, osserviamo i cinque prototipi melodici dell'esempio 7 (esempio 105 dal *Lucidarium*), addotti da Marchetto per illustrare i modi commisti (11.4.227–228), qui trascritti con le didascalie tradotte in italiano. Per ciascuno di essi verranno descritti gli elementi caratterizzanti.

Esempio 7a (esempio 105a dal *Lucidarium*)



Questa specie del primo modo è commista con il sesto

Il salto di quinta tra prima e seconda nota sottolinea due note di orientamento del primo modo; il salto di quarta tra ottava e nona nota sottolinea note strutturali del sesto modo.

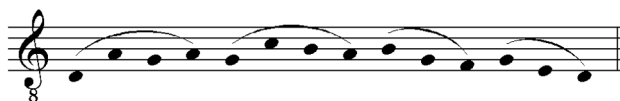
Esempio 7b (esempio 105b dal *Lucidarium*)



Questa specie del primo modo è commista con il quarto

L'articolazione n. 7 della prima specie di quinta tra prima e quarta nota annuncia il primo modo; il salto di quarta tra ottava e nona nota sottolinea note strutturali del quarto modo.

Esempio 7c (esempio 105c dal *Lucidarium*)



Questa specie del primo modo è commista con il terzo

Il salto di quinta tra prima e seconda nota sottolinea due note di orientamento del primo modo; meno chiaro è definire cosa porti la melodia momentaneamente a un terzo modo.

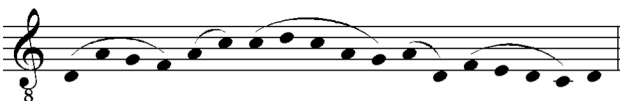
Esempio 7d (esempio 105d dal *Lucidarium*)



Questa specie del primo modo è commista con il settimo

Il salto di quinta tra prima e seconda nota sottolinea due note di orientamento del primo modo; l'articolazione della quarta specie di quinta data dalle note 5–9 annuncia evidentemente il settimo modo.

Esempio 7e (esempio 105e dal *Lucidarium*)



Questa specie del primo modo è commista con il quinto

Il salto di quinta tra prima e seconda nota sottolinea due note di orientamento del primo modo; l'articolazione della terza specie di quinta data dalle note 4–6 annuncia evidentemente il quinto modo.

Anche in questo caso siamo di fronte a una casistica molto limitata, che dovrebbe ampliarsi attraverso lo studio del grande repertorio gregoriano e permettere un'analisi esaustiva e puntuale.

Per concludere: a cosa tutto questo? Senz'altro a una migliore capacità analitica rispetto al repertorio (in particolare quello monodico, gregoriano, giacché quello polifonico porrebbe problemi ulteriori che non è qui il luogo di affrontare), e ciò soprattutto attraverso il concetto di commistione, che si rivela di fondamentale importanza dalla lettura del *Lucidarium*. Si scopre un mondo melodico fatto di richiami e allusioni a modi diversi, una varietà di luci che, nella nostra posizione di grande distanza temporale ed estetica da quel repertorio, non ci sarebbe dato intra-

vedere senza questi strumenti. È la scoperta di un gioco raffinatissimo di ‘modulazioni’ che pur ci rimandano sempre all’interno di una gamma diatonica invariata (o variabile solo in relazione alla corda mobile $b_b/b_\sharp$). La percezione del cambio modale si ottiene in due modi diversi e complementari: attraverso l’ascolto di formule melodiche (per esempio le specie di quinte e di quarte con le loro varie articolazioni interne) con struttura propria di questo o quel modo, e ciò presuppone una ‘memoria melodica’, una conoscenza in qualche modo già acquisita del repertorio gregoriano; oppure attraverso l’ascolto di salti melodici che possono caratterizzare ora l’uno ora l’altro modo, e ciò è legato a un’attività psico-percettiva che potremmo dire indipendente dalla conoscenza del repertorio.

Non possiamo affatto dire che la lettura della modalità che fa Marchetto nel *Lucidarium* sia una lettura oggettiva, tantomeno che sia una lettura rispettosa della natura originaria dei modi gregoriani: è però sicuramente un’interpretazione frutto di una sensibilità particolare, quella sua propria, forse quella dei tempi e dei luoghi in cui visse. Certamente è una lettura che influenzerà la letteratura trattatistica e la sensibilità modale a lui contemporanee e successive [sulla ricezione dell’insegnamento di Marchetto, per vari aspetti, cfr. Herlinger 1990 e Kreyszig 1997], con ripercussioni probabilmente anche sul versante compositivo [Suchla 1976, 59–100], una lettura che può influenzare finanche i meccanismi percettivi di noi moderni, a dimostrazione del fatto che la modalità non è un sistema fisso di regole e norme, ma un variegato luogo sonoro fondato sulla fluttuazione di sensibilità evanescenti e cangianti, che danno luogo a sistemi altrettanto evanescenti e cangianti, nonché suscettibili di continue fluttuazioni interpretative.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti teoriche

- Dialogus de musica* (c.1000), in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, hrsg. M. Gerbert, St. Blasien, 1784, 3 voll., 1, 252–264, rist. Hildesheim, 1963 [Gerbert 1784].
- GUIDO ARETINUS, *Micrologus* (c. 1025), ed. J. Smits van Waesberghe, Roma 1955 (*Corpus scriptorum de musica*, 4) [Smits van Waesberghe 1955].
- MARCHETTO DA PADOVA (c.1317), *Lucidarium*, ed. J. W. Herlinger, Chicago-London 1985 [Herlinger 1985].
- PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS (1409), *Brevis summula proportionum*, ed. J. W. Herlinger, Lincoln and London 1987 (*Greek and Latin Music Theory*) [Herlinger 1987].

Saggi, articoli, monografie

- BARALLI D. R. – TORRI L. (1913), *Il 'Trattato' di Prosdocimo de' Beldomandi contro il 'Lucidario' di Marchetto da Padova*, «Rivista musicale italiana», 20, 707–762.
- BATTAGLIA S. (1961–2002), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino.
- BECK E. M. (1999), *Marchetto da Padova and Giotto's Scrovegni Chapel Frescoes*, «Early Music», 27, 7–23.
- DELLA SCIUCCA M. (2005), *Introduzione*, in MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium – Pomerium. Testo latino e italiano*, introduzioni, commenti e traduzioni di M. Della Sciucca, T. Sucato, C. Vivaldi, Firenze (*Le regole della musica*, 2), in corso di stampa.
- FERRARI BARASSI E. (1991), *Il monocordo di Prosdocimo de' Beldomandi. Nota bibliografica*, «Nuova rivista musicale italiana», 25, 93–99.
- FULLER S. (1998), *Exploring Tonal Structure in French Polyphonic Song of the Fourteenth Century*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. C. Collins Judd, New York-London, pp. 61–86.
- GALLO F. A. (1974), *Marchetus in Padua und die «franco-venetische» Musik des frühen Trecento*, «Archiv für Musikwissenschaft», 31, 42–56.
- GALLO F. A. (1976), *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta*, 2: *Il Trecento*, cur. G. Folena, Vicenza, 471–472.
- GALLO F. A. (1984), *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Die Mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, a cura di F. Zaminer, Darmstadt (*Geschichte der Musiktheorie*, 5), 257–366.
- GIANNI L. (1999), *Marchetto da Padova e la scuola capitolare di Cividale. Un documento inedito del 1317 conservato a Udine*, «Musica e storia», 7/1 (1999), 47–57.
- HERLINGER J. W. (1981a), *Fractional Divisions of the Whole Töne*, «Music Theory Spectrum», 3, 74–83.
- HERLINGER J. W. (1981b), *Marchetto's Division of the Whole Töne*, «Journal of the American Musicological Society», 34, 193–216.
- HERLINGER J. W. (1985), *The Lucidarium of Marchetto of Padua: A Critical Edition, Translation, and Commentary*, Chicago and London.
- HERLINGER J. W. (1988), *What Trecento Music Theory Tells Us*, in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, eds. E. Narmour e R. A. Solie, Stuyvesant (Festschrift Series, 7), 177–197.

- HERLINGER J. W. (1990), *Marchetto's Influence: The Manuscript Evidence*, in *Music Theory and Its Sources: Antiquity and the Middle Ages*, ed. A. Barbera, Notre Dame, Indiana (Notre Dame Conferences in Medieval Studies, 1), 235–258.
- HERLINGER J. W. (2001a), *Marchetto da Padova [Marchetus de Padua]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, 16, London.
- HERLINGER J. W. (2001b), *Music Theory of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries*, in *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, eds. R. Strohm e B. Blackburn, Oxford (The New Oxford History of Music, 3/1), 244–300.
- KREYSZIG W. K. (1997), *Marchetto von Padua in musiktheoretischen Drucken des späten 15. Jahrhunderts. Terminologie und Etymologie aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive in Franchino Gaffurios Theorica musicae (1492) und Pratica musicae (1496)*, «Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg», 16, 93–111.
- MONZO J. L. (1998), *Speculations on Marchetto of Padua's "Fifth-Tones"*, sito internet <http://www.sonic-arts.org/monzo/marchet/marchet.htm>.
- PIRROTTA N. (1955), *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica Disciplina», 9, 57–71.
- POWERS H. S. – WIERING F. (2001), *Mode* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, 16, 775–823.
- RAHN J. (1987), *Marchetto's Theory of Commixture and Interruptions*, «Music Theory Spectrum», 9, 117–135.
- REIMER E. (1978), *Musicus und Cantor: Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks*, «Archiv für Musikwissenschaft», 35, 1–32.
- RISTORY H. (1996), *Die Motette «Ave, regina celorum / Mater innocencie / "Ite missa est"» des Marchetus von Padua und ihre mensuraltheoretische Entsprechung*, «Musica e storia», 4, 103–119.
- RUSCONI A. (1995), *L'insegnamento del canto liturgico nel "De musica" di Engelbert von Admont*, in *Musica in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, cur. Sabaino, M. T. Rosa Barezzani, R. Tibaldi, Lucca (Studi e testi musicali, n. s., 7), 129–167.
- STRUNK O. (1974), *On the Date of Marchetto da Padova*, in ID., *Essays on Music in the Western World*, New York, pp. 39–43 (già *Intorno a Marchetto da Padova*, «Rassegna Musicale», 20 (1950), 312–315).
- SUCHLA B. R. (1976), *Studien zur Provenienz der Trecento-Ballata*, Göttingen.
- VECCHI G. (1987), *L'ars musica di Marchetto e l'ambiente culturale di Cesena nella Padania del Trecento*, Cesena (Romagna musicale nei secoli, 1).

Francesco Rocco Rossi

MODALITÀ E POLIFONIA NELLA *MISSA VINUS VINA VINUM*
DI GUILLAUME FAUGUES: UN CONNUBIO POSSIBILE

Premessa

Con il presente articolo intendo contribuire al dibattito sul rapporto modalità-polifonia nel XV secolo¹ focalizzando l'attenzione su una messa di un compositore tardo quattrocentesco i cui comportamenti 'modali' sono talmente evidenti da prestarsi a considerazioni interessanti: Guillaume Faugues.² Di lui ci sono pervenute sei messe a 4 voci – *La basse danse*, *Le serviteur*, *Je suis en la mer*, *L'Homme Armé* (2 versioni) e *Vinus vina vinum* – tutte anticipatrici di importantissime novità compositive: impiego di *cantus prius factus* strumentale (*La basse danse*), uso sistematico della parodia (*Le serviteur* e *Je suis en la mer*) e utilizzo del canone strutturale *tenor-contra* (*L'Homme Armé*, entrambe le versioni). Con tutta evidenza si trattava di un compositore 'innovativo' tanto da essere inserito – insieme a Ockeghem, Regis, Busnois, Dunstaple, Binchois, Du Fay – nel canone dei musicisti più rappresentativi formulato da Tinctoris nel prologo del *Liber de arte contrapuncti* [Seay 1975b, 12]. Alla sua continua e multiforme ricerca compositiva non sfuggì la sperimentazione modale che risulta messa in atto con particolare evidenza soprattutto nella *Missa Vinus vina vinum* il cui trattamento assume caratteri di tale perspicuità da fornire un codice ermeneutico per la comprensione di tutte le sue restanti messe.

¹ «It has often been asserted that the modal system was self-evidently the basis of 'classical vocal polyphony'. The standard objection to this view is the existence of all manner of contradictions in the theoretical sources. And the standard refutation is that these contradictions arise at the level of intellectual discourse, not of practical musicianship» [Wiering 1998, 87]. In queste poche righe sono compendiate alcune delle diverse posizioni assunte dagli studiosi di musica medievale e rinascimentale proprio in merito alla possibilità di individuare orientamenti modalità nella polifonia dei secoli XIV, XV e XVI. (Cfr. la trad. it. dell'articolo di Wiering in questo volume).

² Di lui non si conoscono né luogo né data di nascita e i soli lacerti documentari disponibili attestano un suo discontinuo rapporto con la *Schola Cantorum* della Sainte Chapelle di Bourges, in qualità di *magister puerorum*, dal 1462 fino al 1471. Dopo tale data non si ha più alcuna fonte biografica ufficiale. Dall'analisi delle sue composizioni e dal loro confronto con i precetti esposti nel *Proportionale musices* e nel *Liber de arte contrapuncti* ho formulato l'ipotesi di un rapporto molto stretto con Tinctoris derivante, forse, dalla comune appartenenza alla Cappella musicale di corte napoletana all'incirca tra il 1473 e il 1480. [Rossi 2002]

1. La *Missa Vinus vina vinum*

La *Missa Vinus vina vinum* risale agli anni Settanta del XV secolo ed è attestata adespota alle cc. 68^v-81^r del Ms. 51 del fondo della Cappella Sistina presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.³ È una messa su *tenor* in cui, però, il rigore strutturale del *cantus firmus* risulta in un certo senso allentato. In generale il *tenor* scorre a valori ampi e ritmicamente contrastanti con le voci di contrappunto⁴ e le rarissime deviazioni di natura melodica dal modello di base (se si esclude la coda finale dell'*Agnus Dei III*, si tratta della semplice inserzione di note di passaggio) non prevedono l'assunzione di materiale motivico dalle voci circostanti.⁵ Si tratta, comunque, di un isolamento solo parziale e controbilanciato dalla sua costante interazione con il flusso melodico delle altre parti vocali: il trattamento del *cantus firmus*, alieno da qualunque tentazione isoritmica o di elaborazione mensuralistica, è infatti più simile ad un generico quadro di riferimento che ad una rigida griglia contrappuntistica. L'elaborazione polifonica complessiva, infatti, non è vincolata da una prestabilita e rigorosa struttura ritmica del *tenor*; anzi, al contrario, è proprio quest'ultimo che, pur mantenendo la propria identità melodica, si adegua al resto dell'intera compagine contrappuntistica ricorrendo a quell'elasticità di trattamento che rende ogni sua presentazione ritmicamente differente e che Wegman ha opportunamente etichettato «flexible literalism» [Wegman 1991, 28]. Anche il tradizionale *two-voices framework* (*superius-tenor*), tanto ricorrente nel contrappunto quattrocentesco, è senz'altro operante ma alleggerito della vincolante funzione di intelaiatura contrappuntistica assolvendo piuttosto un ruolo di scansione formale. In altri termini il *tenor* si presenta come un *primus inter pares* che, pur dotato di una propria precisa fisionomia emergente rispetto al tessuto polifonico, è solo compartecipe (e non unico generatore) del contrappunto circostante. Questa circostanza è quanto mai rilevante perché implica un ripensamento sul ruolo del *tenor* quale unico o principale detentore degli attributi modalì dell'ordito polifonico.

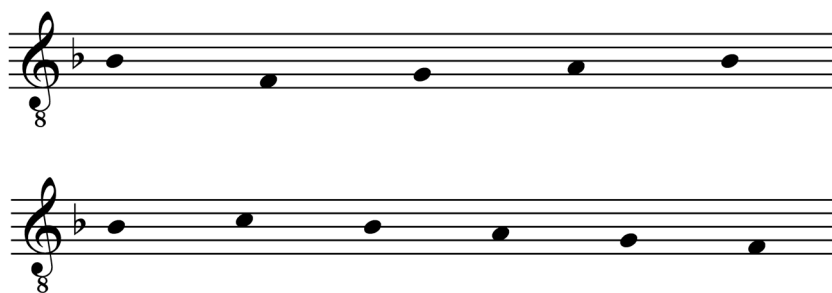
Il *cantus prius factus* è ignoto e, a fronte delle piccole variazioni che intercorrono ad ogni sua enunciazione (differenti durate dei vari suoni e duplicazione di note o accorpamento di parigrado), è possibile proporre solo una ricostruzione limitata esclusivamente alle singole altezze dei suoni.

³ Nel codice è contrassegnata dall'*incipit* «Vinnus vina» che si è rivelato errato, ma grazie a riferimenti contenuti nel *Proportionale musices* e nel *Liber de arte contrapuncti* di Tinctoris e nel *Tractatus practicabilium proportionum* di Gaffurio (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms A 69), è stato possibile sia risalire al corretto *incipit* «vinus vina vinum» che stabilire l'attribuzione della messa a Guillaume Faugues. [Wegman 1991, 42-56 e Rossi 2002, 159-226].

⁴ Solo nell'*Agnus Dei III* esso è integrato ritmicamente alle altre voci e corredato di una coda di libera composizione.

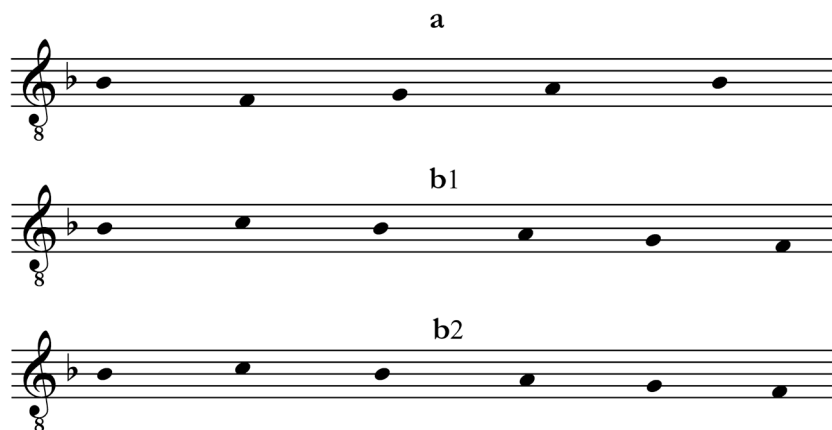
⁵ Sono, piuttosto, le altre voci che frequentemente utilizzano materiale melodico dal *cantus firmus*.

Esempio 1. Ricostruzione ipotetica del *cantus prius factus* della *Missa Vinus vina vinum*



Si tratta di una melodia breve, priva di compiutezza e con tutta evidenza estrapolata da un'intonazione esistente.⁶ La sua struttura melodica è organizzata in due segmenti motivici consecutivi di cui il primo consta di un salto di quarta discendente ($\text{Si}\flat_2 - \text{Fa}_2$) cui fa seguito un movimento tetracordale ascendente verso la nota di partenza. Il secondo, invece, con direzione opposta parte dal $\text{Si}\flat_2$ e, passando per il Do_3 , ritorna al Fa_2 . In tutte le sezioni della messa⁷ è però prevista (con la sola eccezione del *Kyrie I*) la ripetizione del secondo segmento melodico, determinando l'assetto tripartito illustrato nell'esempio seguente.

Esempio 2. Struttura del *cantus firmus* della *Missa Vinus vina vinum*



⁶ L'origine della melodia è ignota, ma l'*incipit* testuale «vinus vina vinum» si è rivelato un frammento del verso *fertur in convivium vinus vina vinum* tratto dalla *Confessio Goliae*, componimento goliardico attribuito all'Archipoeta e facente parte del *corpus* dei *Carmina Burana*. Quasi sicuramente, quindi, il *cantus prius factus* della messa proviene da una composizione profana elaborata su questi versi. [Szovérffy 1994, 42].

⁷ Mi riferisco alle sezioni ad organico pieno poiché in quelle ad organico ridotto è previsto il *tacet* per il *tenor*.

Le sezioni b^1 e b^2 , nonostante non siano altro che la mera ripetizione l'una dell'altra,⁸ all'interno della compagine contrappuntistica assolvono una differente funzione e per questo motivo godono di una distinta considerazione. Si è sopra accennato, infatti, all'interazione dell'ordito contrappuntistico con l'impalcatura diadica tra *tenor* e *superius*. Si tratta di un'intelaiatura a due voci che Faugues pianificò *a priori* associando ciascuno dei tre segmenti del *cantus firmus* con altrettanti nuclei motivici ricorrenti della voce superiore [Rossi 2002, 219–221]; per questo motivo le sezioni b^1 e b^2 risultano abbinate a cellule melodiche differenti del *superius*, con diversa funzione strutturale e in contesti modali divergenti. Il *cantus firmus* è enunciato per intero in ogni submovimento a 4 voci e le tre sezioni sono separate da una serie di pause di lunghezza variabile. Fanno eccezione il *Kyrie I* (che prevede la sola enunciazione delle sezioni *a* e b_1) e *Kyrie II* e *Sanctus* (in cui in cui rispettivamente le sezioni a - b^1 e b^1 - b^2 si susseguono senza soluzione di continuità).

L'individuazione modale del *cantus firmus* non è senza problemi e si riverbera sull'intera compagine contrappuntistica; un primo segnale di problematicità è ravvisabile nella presenza di alterazioni conflittuali che, a mio parere, in questo caso specifico rappresentano una spia della particolare concezione modale sottesa all'intera composizione. Il *tenor*, attestato con il Si^b in armatura e terminante sul Fa, apparentemente suggerisce il V modo mentre le voci circostanti, con due bemolli in chiave, ne segnalano la trasposizione alla quarta superiore.⁹ Questa doppia polarità rispecchia, in un certo senso, la peculiarità più interessante del *cantus firmus* e cioè una vera e propria sorta di ambiguità modale. Solo la sez. *a* manifesta, infatti, un chiaro orientamento (V modo trasposto) suffragato dal doppio movimento tetracordale dalla forte pregnanza cadenzale che, partendo dalla finalis Si^b , si porta sulla repercussio Fa e poi nuovamente sulla nota di partenza; questa inequivocabile connotazione modale, come risulterà chiaramente più avanti, è trasferita *tout-court* al contrappunto circostante. Minori certezze si ricavano invece dalla sez. *b* la cui linea melodica si presta ad una molteplice interpretazione. Da un lato vi si può scorgere, infatti, un movimento tetracordale discendente che dalla finalis Si^b (passando per il Do, nota di volta superiore) approda al Fa, repercussio del V modo trasposto. Se, però si attribuisce al Do una precisa valenza strutturale (quindi non più nota di volta), si ricava il pentacordo discendente Do-Fa la cui nota terminale altro non sarebbe che la finalis di un di-

⁸ In realtà divergono sempre per qualche piccolo particolare e solo nel *Kyrie II* sono totalmente sovrapponibili con l'esclusiva eccezione della nota finale di b^2 che, in coincidenza con la conclusione del submovimento, è una longa.

⁹ La scelta di un solo bemolle al *tenor* potrebbe pragmaticamente sembrare determinata dalla circostanza che non compare mai alcun Mi tale da richiedere, quindi, la bemollizzazione. Io ritengo, però, che la situazione sia meno banale e che le alterazioni conflittuali tradiscano quella contrapposizione tra il lidio e la sua trasposizione alla quarta superiore che, come si vedrà, scandisce tutto il decorso della messa.

verso ambito modale: V modo non trasposto.¹⁰ Questa ambivalenza intrinseca della struttura melodica del *cantus firmus* evidentemente suscitò l'interesse di Faugues che vi fece ricorso per stabilire in tutti i movimenti a 4 voci una sorta di costante oscillazione tra diverse trasposizioni del *tritus*. Stante, però, l'incertezza del *cantus firmus* il compito di chiarire l'esatto ambito modale risulta trasferito alle voci di contrappunto e ai loro percorsi melodici e comportamenti cadenzali 'esautorando', però, il *tenor* dalla sua tradizionale funzione di «fundamentum totius relationis» [Seay 1975b, 86]. La determinazione del contesto modale complessivo esorbita, pertanto, dai limiti imposti dall'orizzontalità del solo *tenor* e conquista un proprio spessore verticale coinvolgendo tutte le voci con pari dignità e con i rispettivi ambiti diversi. Perde però di valore la distinzione tra autentico e plagale, che può rendere conto solo di una dimensione orizzontale, e per questo motivo utilizzerò la denominazione numerica greca (*protus*, *deuterus*, ecc.) per designare un campo modale partecipe di entrambi gli ambiti.¹¹ Inoltre tale denominazione sarà ulteriormente declinata con l'aggiunta dell'indicazione della finalis (es.: *tritus*-Fa) per indicare i diversi piani traspositivi ravvisabili in questa messa.¹² L'analisi che segue mira a:

- 1) rilevare e descrivere la consistente pratica traspositiva;
- 2) verificare in quale misura, in assenza di precise indicazioni da parte del *tenor*, si ricavano segnali più precisi dall'intera compagine contrappuntistica attribuendole qualità modali;
- 3) valutare se i risultati ottenuti siano solo il frutto della volontà classificatrice dell'analista o se vi si possa scorgere una deliberata pianificazione da parte dell'autore.

Si procederà in primo luogo ad un'analisi circoscritta a singoli submovimenti¹³ (segnatamente l'*Osanna* e il *Kyrie I*) che, opportunamente segmentati saranno perulstrati e reciprocamente posti a confronto nella ricerca di preliminari indizi sui presunti 'comportamenti modali' di Faugues. In seguito l'osservazione sarà progressivamente estesa dapprima ad un intero movimento e per finire all'intera messa allo scopo di commisurare i risultati ottenuti con un campione sempre più vasto e significativo. Solo nella prima fase saranno presi in considerazione anche i passi ad organico ridotto; successivamente, invece, saranno analizzati solo quelli a 4 voci

¹⁰ In due casi (*Qui tollis* e *Patrem*) l'indeterminatezza della sez. *b* consente uno slittamento nell'ambito del *protus*.

¹¹ Non utilizzo la terminologia di Tinctoris (*mixtio* e *commixtio tonorum*) perché, pur ugualmente funzionale, rimanda alla centralità del *tenor*, non sempre pertinente nella messa di Faugues.

¹² Con *tritus*-Fa si intende, quindi, il regolare ambito del V-VI modo, mentre *tritus*-Si^b indica la sua trasposizione alla quarta superiore.

¹³ Con 'movimento' si intendono le cinque sezioni formali delle quali si compone la messa (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*). Ciascun movimento è poi organizzato in un numero variabile di 'submovimenti' (per es. il *Kyrie* è suddiviso in *Kyrie I*, *Christe* e *Kyrie II*).

per focalizzare l'attenzione sul rapporto del *tenor* con le altre voci e sugli ambiti modali delle tre sezioni del *cantus firmus*.

2. L'Osanna e il Kyrie I

In questo primo stadio dell'analisi si farà ricorso ad una rappresentazione grafica di ispirazione schenkeriana che consente una più facile individuazione delle note cardine (a livello modale) e una migliore visualizzazione di ambiti e percorsi melodici delle varie voci.

Esempio 3. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 1–5)

The image displays a musical score for the beginning of the 'Osanna' section, measures 1 through 5. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, labeled 'Ct' (Cantus Tenor) and 'B' (Bassus). The bottom two staves are for the instrumental parts. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/2. The vocal parts begin with a 'bicinium', where the bass voice (B) anticipates the entry of the cantus prius factus (Ct). The instrumental parts follow with a similar melodic structure, showing the relationship between the two lines and their cadential behavior, both concluding on the same pitch (Mi b). The score uses various musical notations including notes, rests, and slurs to indicate the melodic flow and cadences.

Nell'Es. 3 è illustrato l'esordio dell'*Osanna* siglato da un *bicinium* (*contra* e *bassus*) che nella voce grave anticipa l'enunciazione del *cantus prius factus*. La sez. *a* appare trasposta alla quinta inferiore e la visualizzazione delle due linee melodiche e i comportamenti cadenzali con la comune conclusione sul Mi^b rivelano l'afferenza delle due parti vocali all'ambito del *tritus* doppiamente trasposto (autentico il *contra* e plagale il *bassus*).

Esempio 4. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 5–9)

The musical score for Example 4 shows the vocal parts and organ accompaniment for the section *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (measures 5–9). The vocal parts are labeled Ct (Cantus Tenor) and B (Bassus). The organ part is shown in two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 8/8. The organ part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with long, flowing phrases.

Fa seguito l'enunciazione della sez. *b* del *cantus prius factus* (sempre di pertinenza del *bassus*) che sposta il *bicinium* in un diverso ambiente modale: i movimenti melodici di entrambe le voci conducono, infatti, alla finalis $\text{Si}\flat$ affermando il *tritus-Si}\flat*. Gli esempi 3 e 4 rappresentano due esemplari anticipazioni di quel gioco traspositivo che, come si vedrà, si snoda lungo tutto l'arco della messa.

Esempio 5. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 9–15)

The musical score for Example 5 shows the vocal parts and organ accompaniment for the section *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (measures 9–15). The vocal parts are labeled S (Superius), Ct (Cantus Tenor), T (Tenor), and B (Bassus). The organ part is shown in two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 8/8. The organ part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with long, flowing phrases.

L'Es. 5 illustra l'ingresso del *tenor* e del *superius* e, quindi, la prima occorrenza dell'organico pieno in corrispondenza della sez. *a* del *cantus firmus*. La condivisione con l'intera compagine polifonica dell'impianto modale del *tenor* (*tritus-Si}\flat*) è inequivocabilmente confermata dall'insistenza di tutte le voci sui gradi cardine $\text{Si}\flat$ e

Fa e dall'ambito melodico (quasi totalmente¹⁴ confermato da tutte le parti) coincidente con la quinta di terza specie tipica del V/VI modo.

Esempio 6. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 15–19)

Con la sez. *b'* del *cantus firmus* – analogamente a quanto preannunciato dal *bicinium* introduttivo (es. 4) – si registra uno slittamento del *cantus firmus* dal *tritus-Si^b* al *tritus-Fa* precisato oltre che dai movimenti cadenzali di *superius* e *tenor*, anche dai percorsi melodici di tutte le parti vocali e dalla convergenza pressoché accordale a batt. 17 sui gradi forti del modo che pone in risalto la valenza strutturale del *Do₃* del *tenor* (che quindi in questo caso non è nota di volta).

¹⁴ Solo il *superius* esorbita leggermente alle batt. 14–15.

Esempio 7. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 19–26)

A batt. 19 esce momentaneamente di scena il *tenor* e prende il via un contrapunto a 3 voci nuovamente condotto nell'ambito del *tritus-Sib*.

Esempio 8. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 26–30)

L'episodio illustrato dall'Es. 8, sempre a 3 voci, è incernierato a quello precedente dal cui accordo conclusivo prende le mosse. Subito, però, si verifica un'ulteriore trasposizione dall'ambito del *Sib* a quello del *Mib*, posta in risalto oltre che dalla cadenza,¹⁵ anche dai profili melodici del *superius* e del *bassus* (il *contra* in questo caso sembra costituire più che altro un riempitivo).

¹⁵ Una tipica *clausula cantizans* nel *superius* e una *tenorizans* nel *bassus*.

Esempio 9. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 30–35)

Example 9 shows a musical score for the *Osanna* section of the *Missa Vinus vina vinum*. The score is for four parts: Soprano (S), Contralto (Ct), Bass (B), and a keyboard accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal parts are in a tritonus mode (Si-flat). The keyboard part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and a large slur over the right hand.

La connotazione modale di questo passo conclusivo del *tricinium* è talmente perspicua da sembrare quasi ‘didattica’: le 3 voci si producono, infatti, in un vero e proprio *excursus* nell’ambito del *tritonus-Si $\flat$* quasi ostentando con particolare insistenza la divisione fra i pentacordi e i tetracordi strutturali del modo.

Esempio 10. *Missa Vinus vina vinum, Osanna* (batt. 34–39)

Example 10 shows a musical score for the *Osanna* section of the *Missa Vinus vina vinum*. The score is for five parts: Soprano (S), Contralto (Ct), Tenor (T), Bass (B), and a keyboard accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal parts are in a tritonus mode (Si-flat). The keyboard part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and a large slur over the right hand.

Con il ritorno del *tenor* e l’enunciazione della sez. *b²* si conclude l’*Osanna*. Si tratta di una sezione molto eloquente, quanto a comportamenti modal, che compendia in poche battute quel gioco di trasposizioni di quarta molto presente in questo movimento (e nel resto della messa). L’ambito modale complessivo è quello

del *tritius*-Fa che, però, trova decisiva conferma solo alla fine di un percorso fluido che si snoda su situazioni accordali che, in un certo senso, riecheggiano sia la trasposizione al $\text{Si}^{\flat}$ (batt. 35) che al $\text{Mi}^{\flat}$ (batt. 36).

Dall'analisi dell'*Osanna* si evincono alcune prime considerazioni utili. *In primis* è risultato chiaramente come Faugues si sia mosso all'interno di piani modal affini (tutti afferenti all'ambito del *tritius*) giocando sulla continua 'traslazione' su diversi piani di trasposizione. Nel contempo è emerso che gli ambiti modal di volta in volta determinati sono puntualmente confermati dai comportamenti melodici e cadenzali di tutte le parti vocali e non solo, quindi, del *tenor*. Il ricorso al gioco traspositivo rilevato nell'*Osanna* (e come si vedrà nel resto della messa) naturalmente non costituiva una novità e (per citare un caso illustre) se ne ha un esempio nella *Missa L'Homme Armé* di Du Fay. Il *cantus prius factus* è organizzato secondo uno schema *A-B-A'* all'interno del quale la sez. *A* (e quindi anche *A'*) è rigorosamente circoscritta all'ambito del pentacordo caratteristico del modo, mentre *B* è inserita nel tetracordo superiore. Ognuna di queste tre sezioni è inoltre declinata tramite ulteriori ripartizioni interne [Caraci Vela 2002, 23–24]. Nell'*Agnus Dei II* (a 3 v.: *tenor tacet*) Du Fay sfruttò la trasposizione collocando ciascuno di questi segmenti melodici alternativamente in *protus*-Sol – cioè il modo d'impianto della messa – (batt. 50–56, 62–66 e 69–74) e in *protus*-Re (batt. 57–58 e 59–61) [Besseler 1951, 63] e riverberando, come nella messa di Faugues, lo slittamento modale di queste porzioni di *cantus prius factus* sull'intera compagine contrappuntistica.

Ritornando alla *Missa Vinus vina vinum* resta, però tuttora aperta la questione della paventata ambivalenza modale della sez. *b* del *cantus firmus*; nell'*Osanna*, infatti, sia *b'* che *b²* afferiscono al *tritius*-Fa apparentemente smentendo la problematicità sopra descritta. Non tutti i submovimenti della messa aderiscono, però, al modello dell'*Osanna* per cui è possibile rilevare situazioni differenti come quella della sez. *b²* del *Kyrie I* illustrata dal seguente esempio.

Esempio 11. *Missa Vinus vina vinum, Kyrie I* (batt. 25–32) [sez. *b*²]

La sez. *b*² in questo caso è partecipe di un campo modale sicuramente differente da quello riscontrato nell'*Osanna*: la nota conclusiva del *tenor* è (naturalmente) sempre Fa ma il contesto circostante è completamente mutato. Anche qualora si intendesse focalizzare l'attenzione esclusivamente sulla coppia *tenor-superius* sarebbe impossibile rilevare una qualsivoglia analogia con la sezione parallela dell'*Osanna* e solo un ostinato e acritico ossequio alla famosa prescrizione del *Liber de natura et proprietate tonorum*¹⁶ potrebbe asseverare l'afferenza di questo segmento polifonico al *tritus* non trasposto. Il passo riprodotto nell'esempio è sintomatico, piuttosto, di quelle situazioni sopra prospettate in cui è il totale polifonico a fornire la chiave di interpretazione modale di quello che, agli occhi dell'analista ancorato alla primazia del *tenor*, sembra un contesto ambiguo, se non addirittura la negazione di un possibile approccio modale alla polifonia. L'ambito del *tritus*-Fa è da escludere in quanto solo il *tenor* cadenza su una nota significativa del modo mentre tutte le altre voci manifestano la più totale estraneità. I percorsi melodici delle quattro parti vocali e la loro insistenza sul Si^b e sul Fa affermano piuttosto il *tritus*-Si^b in confronto al quale la conclusione del *tenor* sul Fa (repercussio) risulta assolutamente congruente nonostante non coincida con la finalis del modo. A conferma di questa lettura reputo comunque istruttivo un confronto con la porzione polifonica della

¹⁶ «[...] quando missa aliqua vel cantilena vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, siquis peteret absolute cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnis compositionis sit pars principalis ut fundamentum totius relationis». [Seay 1975b, 85–86] Come spiegherò meglio più avanti, ritengo che la frase di Tinctoris non sia pertinente con il contesto qui in esame e ne fornirò una mia interpretazione.

sez. *a* (sempre del *Kyrie I*) che, come è stato posto in rilievo anche dall'analisi dell'*Osanna*, afferisce sempre inequivocabilmente al *tritus-Si $\flat$* .

Esempio 12. *Missa Vinus vina vinum, Kyrie I* (batt. 9–16) [sez. *a*]

Le analogie tra le sezioni *a* e *b*² del *Kyrie I* sono strettissime: in entrambi i casi il *superius*, dopo aver indugiato sui gradi forti del *tritus-Si $\flat$* , cadenza sul Re (repercussio del plagale) mentre il *bassus* conclude sul Si $\flat$. Le due voci centrali, invece, si scambiano i rispettivi percorsi melodici, per cui il *tenor* nella sez. *a* conclude sul Si $\flat$, mentre nella sez. *b*² termina sul Fa e viceversa per il *contra*. La mancata conclusione del *tenor* sulla finalis non turba la mia attribuzione modale in quanto giudico molto più eloquente la riflessione su ambiti e percorsi melodici delle diverse parti vocali.

In aggiunta a queste considerazioni vale la pena, però, di considerare anche un altro parametro meritevole di attenzione: la concezione accordale. Condivido, infatti, l'opinione di Bonnie Blackburn [Blackburn 2001] circa l'esistenza, anche nella musica rinascimentale, di una sensibilità 'accordale' compresente con quella orizzontale contrappuntistica e ritengo che la notissima *tavola del contrapunto* nel II libro del *Toscanello in musica* di Aaron [Aaron 1529]¹⁷ – una guida pratica per la formazione di accordi – non sia altro che la compiuta formalizzazione di un'attenzione alla componente 'verticale' della composizione musicale, già presente in misura più o meno

¹⁷ Il trattato, adespoto, è contenuto nel ms. CpV 3646 conservato presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Lungo appena due *chartae* (312^{r-v}) consiste esclusivamente in un elenco di indicazioni pratiche per la sovrapposizione di quattro parti vocali.

evidente nella trattatistica precedente. Perspicuo è l'esempio dell'adespoto *De formatione contrapuncti tales dantur regulae* (XV secolo) che in forma verbale fornisce prescrizioni simili per la formazione di veri e propri accordi a 4 voci fra cui, per esempio, anche quello riscontrato nella cadenza dell'Es. 11: «Si discantus ordinatur in sexta supra tenorem, bassus ordinatur in tertia sub tenore et altus in tertia, quinta, sexta aut in decima supra bassum. Si bassus ordinatur in quinta sub tenore, altus est in tertia aut octava supra bassum». [Meyer 1997, 82]. A fronte di queste considerazioni non posso astenermi dal porre l'accento sulla totale equipollenza degli accordi conclusivi dei due passi in esame individuando una condivisa e precisa valenza modale. In entrambi i casi si produce l'allineamento verticale di finalis (Si^b), repercussio (Fa) e della terza sopra la finalis (Re) e lo scambio di note tra *tenor* e *contra* non inficia assolutamente l'assoluta identità sonora. Lo slittamento del *tenor*, in fase cadenzale, sulla repercussio e la cessione della finalis al *contra*, era, tra l'altro, usuale nelle composizioni a 4 voci dell'epoca ed è ravvisabile – per citare solo due casi autorevoli e coevi¹⁸ – nelle *Missae L'Homme Armé* di Du Fay¹⁹ e di Ockeghem.²⁰

Ritornando ai casi in esame, la concentrazione verticale delle due cadenze inevitabilmente riecheggia l'accordo di Si^b maggiore e, in ragione della sua familiarità con le sonorità usuali alle orecchie moderne, potrebbe suggerire una qualsivoglia analogia con l'attuale accordo di tonica. Nulla è, però, più lontano dalla realtà e, come sarà meglio dettagliato più avanti, l'analisi dei movimenti cadenzali dell'intera messa lascia trapelare che nella concezione contrappuntistica dell'epoca (o quanto meno nella concezione di Faugues) un simile accordo era privo di quel senso di stabilità e determinatezza che noi invece attribuiamo a quello di tonica. Per il momento, però, è più importante concentrare l'attenzione sui dati finora emersi. È stata confermata l'ambiguità della sez. *b* del *cantus firmus* che è risultata partecipe di contesti diversi (*tritus-Si^b* e *tritus-Fa*). Nel contempo è apparso con chiarezza che l'insufficiente carica denotativa del *tenor* è compensata dall'intero organico in grado di affermare il preciso contesto modale. Ancora una volta è possibile rintracciare comportamenti analoghi nella produzione coeva o di poco precedente. Si è sopra accennato, infatti, alla tripartizione della melodia dell'*Homme Armé* la cui sez. *B*, ambientata nel tetracordo superiore del modo, è a sua volta suddivisa in tre segmenti melodici (*b*¹, *b*² e *b*³) ciascuno dei quali inizia sulla finalis e termina sulla repercussio.²¹ Queste tre sezioni melodiche sono provviste di un

¹⁸ A questi casi si potrebbe, naturalmente, aggiungere un lunghissimo elenco di situazioni simili. Mi limito, pertanto a rimandare agli esempi proposti da Bonnie Blackburn che manifestano le medesime caratteristiche [Blackburn 2001, 21–22].

¹⁹ In *Christe* (batt. 45, 49 e 54), *Et in terra* (batt. 54), *Qui tollis* (batt. 142, 150 e 158), *Patrem* (batt. 68), *Et incarnatus* (batt. 179, 186 e 252), *Osanna II* (batt. 177) e *Agnus Dei II* (batt. 121 e 123). Cfr. Bes-seler 1951.

²⁰ In *Qui tollis* (batt. 98), *Et iterum* (batt. 160) e *Sanctus* (batt. 15). Cfr. Plamenac 1959.

²¹ Di particolare interesse mi pare, tra l'altro, la circostanza che la sez. *b*³ dell'*Homme Armé* è melodicamente simile alla sez. *b* del *cantus firmus* della *Missa Vinus vina vinum* [Wegman 1991, 46].

ambito modale inequivocabilmente riconoscibile solo in relazione al decorso dell'intera melodia; nel momento in cui, però, esse vengono isolate ed inserite in un contesto polifonico perdono di pregnanza e necessitano del concorso delle voci circostanti per una precisa connotazione.

Se si prendono in esame le *Missae L'Homme Armé* di Du Fay e Ockeghem, in corrispondenza della sez. *b* del *cantus firmus* si rilevano, infatti, ambiti modali differenti: alternanza tra *protus-Sol* e *protus-Re*²² nella messa di Du Fay e tra *tetrardus-Sol* e *protus-Re*²³ in quella di Ockeghem. Situazione analoga e molto eloquente è ravvisabile – per considerare un esempio di diverso genere – nel mottetto *In hydraulis* di Busnois il cui *cantus firmus* consta di due soli brevissimi motivi melodici (Re-Ut-Re e La-Sol-La) costantemente ripetuti (e sottoposti a trattamento mensuralistico). Nonostante essi siano sempre uguali a se stessi (melodicamente parlando), risultano inseriti in ambiti modali diversi e determinati dal concorso di tutte le parti vocali [Taruskin 1990]. Questi comportamenti non sono assolutamente di poco conto in quanto ridimensionano il ruolo tradizionalmente assegnato al *tenor* come indicatore di modalità e ne estendono la funzione all'intero tessuto contrappuntistico a testimonianza dell'applicabilità del concetto di modalità alla costruzione polifonica.

3. *L'Agnus Dei*

Le argomentazioni fin qui prodotte resterebbero incomplete se non si indagasse su un dato essenziale: se l'individuazione, cioè, di precisi piani modali risponda ad una precisa progettazione da parte dell'autore o sia solo una proiezione dell'intento classificatorio dell'analista.²⁴ Per quanto riguarda la *Missa Vinus vina vinum* sono

²² L'ambito modale della *Missa L'Homme Armé* di Du Fay è il *protus-Sol*. Le tre suddivisioni delle quali si compone la sez. *B* risultano tutte in *protus-Sol* solo nel *Qui tollis* (batt. 138–142, 145–150 e 154–158) [Besseler 1951, 42–43]. In tutte le altre occorrenze si segnala invece alternanza di ambiti modali; per es. nel *Patrem* si avvicendano *protus-Re* (*b'*: batt. 59–63), *protus-Sol* (*b'*: batt. 65–68) e di nuovo *protus-Re* (*b'*: batt. 69–72) [*Ibid.*, 46] laddove nell'*Agnus Dei I* si registra l'alternanza di *protus-Sol* (*b'*: batt. 17–20), *protus-Re* (*b'*: batt. 22–25) e *protus-Re* (*b'*: batt. 26–29) [*Ibid.*, 61–62].

²³ La *Missa L'Homme Armé* di Ockeghem è in *tetrardus-sol* tranne che nel *Patrem* e nell'*Et resurrexit* in cui il *cantus firmus* è trasportato alla quinta inferiore comportando uno spostamento complessivo al modo di Do [Plamenac 1959, 104–108]. Anche l'*Unam Sanctam* prevede il trasporto del *tenor*, ma la coda conclusiva alle batt. 132–134 riconduce al *tetrardus-Sol* che pertanto sigla la fine del *Credo* allineandosi alle conclusioni degli altri movimenti [*Ibid.*, 108–109]. Per quanto concerne il trattamento polifonico del *cantus firmus*, il *tetrardus-Sol* è condiviso dalle tre suddivisioni della sez. *B* solo nel *Patrem* (batt. 37–40, 41–44 e 47–50), nell'*Et resurrexit* (batt. 91–94, 98–101, 101–101) e nel *Sanctus* (batt. 12–15, 18–21, 21–26) [*Ibid.*, 105, 106–107, 109–110]. In tutte le altre occorrenze, in analogia con quanto segnalato a proposito della messa di Du Fay, si registra invece l'avvicendamento di ambiti modali differenti.

²⁴ A riguardo Harold Powers scrive che «to show that the eightfold system can be made to constitute a set of categories to one of which any composition can be assigned *a posteriori* [...] is by no means to show that a “mode” is an *a priori* pre-compositional property of every piece of Renaissance polyphony» [Powers 1981, 434]. Cfr. anche Powers 2001, 803.

convinto che gli assetti modali sopra descritti corrispondano a un «*a priori* pre-compositional property». Per argomentare questa opinione è necessario, però, estendere l'analisi ad un intero movimento della messa. Si propone quindi una perlustrazione all'interno dell'*Agnus Dei* e segnatamente dell'*Agnus Dei I e II*, rispettivamente sezione introduttiva e conclusiva, entrambe a 4 voci.²⁵ Le Tavole che seguono, tramite la visualizzazione delle cadenze, compendiano l'ambito modale delle tre sezioni dei *cantus firmi* di due submovimenti in esame.

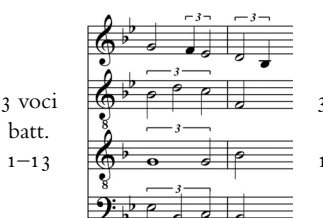
Tavola 1

Missa Vinus vina vinum, Agnus Dei I: visualizzazione dei piani modali

4 voci batt. 6–10 sez. a	4 voci batt. 13–18 sez. b ¹	4 voci batt. 18–23 sez. b ²
		

Tavola 2

Missa Vinus vina vinum, Agnus Dei III: visualizzazione dei piani modali

4 voci batt. 13–18 sez. a	4 voci batt. 19–21 sez. b ¹	4 voci batt. 30–38 sez. b ²
		

Agnus Dei I e III condividono gli ambiti modali nella sez. a (*tritus-Si^b*) e b¹ (*tritus-Fa*), mentre divergono in merito alla sez. b² che è in *tritus-Si^b* nell'*Agnus I* e in

²⁵ Ometto l'analisi dell'*Agnus Dei II* a 3 v. in cui è previsto il *tacet* per il *tenor*.

tritus-Fa nell'*Agnus III*. Si tratta di una differenza non trascurabile, perché non solo ribadisce quella ambivalenza sopra dimostrata, ma opportunamente letta costituisce un indicatore importante del pensiero modale di Faugues e della sua propensione per l'utilizzo dell'alternanza tra *tritus*-Si^b e *tritus*-Fa come elemento generatore di organizzazione formale.

Se infatti si prende in esame l'*Agnus Dei* nella sua totalità, ne conseguono alcune considerazioni interessanti.

Tavola 3

Missa Vinus vina vinum, Agnus Dei: visualizzazione dei piani modali

<i>Agnus Dei I</i>			<i>Agnus Dei II</i>	<i>Agnus Dei III</i>		
sez. a	sez. b ¹	sez. b ²		sez. A	sez. b ¹	sez. b ²
			3 v.			
<i>tritus</i> -Si ^b	<i>tritus</i> -Fa	<i>tritus</i> -Si ^b		<i>tritus</i> -Si ^b	<i>tritus</i> -Fa	<i>tritus</i> -Fa

Dalla scansione modale dell'intero movimento si evince che la cadenza della sez. b² dell'*Agnus Dei I* assolve una funzione diversa da quella dell'*Agnus Dei III*: nel primo caso, infatti, costituisce semplicemente la chiusura del submovimento iniziale, mentre nel secondo sancisce la conclusione dell'intero *Agnus Dei*. Si ricava, quindi un ulteriore indizio relativo al diverso statuto delle cadenze (e dei corrispondenti ambiti modali); indizio che però deve essere ulteriormente verificato estendendo l'esame all'intera messa.

4. La struttura modale e formale della messa

L'allargamento dell'analisi all'intero ciclo polifonico rivela che la scansione modale riscontrata nell'*Agnus Dei* non rappresenta un fatto isolato ma riflette un'organizzazione generale imposta all'intera composizione. La tavola che segue illustra lo schema formale complessivo della messa.

Tavola 4

Missa Vinus vina vinum: schema formale complessivo

<i>Kyrie</i>	<i>Kyrie I</i>	4 voci
	<i>Christe</i>	3 voci
	<i>Kyrie II</i>	4 voci
<i>Gloria</i>	<i>Et in terra</i>	4 voci
	<i>Qui tollis</i>	4 voci
<i>Credo</i>	<i>Patrem</i>	4 voci

	<i>Crucifixus</i>	3 voci
	<i>Et in Spiritum</i>	4 voci
<i>Sanctus</i>	<i>Sanctus</i>	4 voci
	<i>Pleni</i>	3 voci
	<i>Osanna (I e II)</i>	4 voci
	<i>Benedictus</i>	3 voci
<i>Agnus Dei</i>	<i>Agnus Dei I</i>	4 voci
	<i>Agnus Dei II</i>	3 voci
	<i>Agnus Dei III</i>	4 voci

Ciascuno dei cinque movimenti prevede al proprio interno due sottosezioni ad organico pieno rispettivamente in posizione iniziale e conclusiva. È interessante notare che la loro organizzazione interna ricalca la struttura riscontrata nell’*Agnus Dei*: sempre il primo submovimento termina in *tritus*-Sib e il secondo in *tritus*-Fa. Le tavole che seguono riassumono gli episodi cadenzali delle tre sezioni del *cantus firmus* in tutti i submovimenti a 4 voci.

Tavola 5
Missa Vinus vina vinum, Kyrie: episodi cadenzali

	<i>a</i>	<i>b</i> ¹	<i>b</i> ² non conclusiva	<i>b</i> ² conclusiva
<i>Kyrie I</i>				
<i>Kyrie II</i>				

Tavola 6
Missa Vinus vina vinum, Gloria: episodi cadenzali

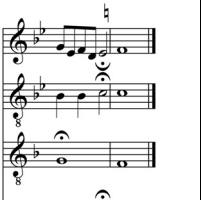
	<i>a</i>	<i>b</i> ¹	<i>b</i> ² non conclusiva	<i>b</i> ² conclusiva
<i>Et in terra</i>				
<i>Qui tollis</i>				

Tavola 7
Missa Vinus vina vinum, Credo: episodi cadenzali

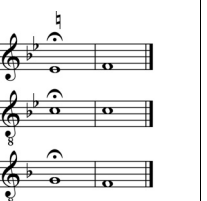
	<i>a</i>	<i>b</i> ¹	<i>b</i> ² non conclusiva	<i>b</i> ² conclusiva
<i>Parem</i>				
<i>Et in Spiritum</i>				

Tavola 8
Missa Vinus vina vinum, Sanctus: episodi cadenzali

	<i>a</i>	<i>b</i> ¹	<i>b</i> ² non conclusiva	<i>b</i> ² conclusiva
<i>Sanctus</i>				
<i>Osanna I e II</i>				

Tavola 9
Missa Vinus vina vinum, Agnus Dei: episodi cadenzali

	<i>a</i>	<i>b</i> ¹	<i>b</i> ² non conclusiva	<i>b</i> ² conclusiva
<i>Agnus Dei I</i>				
<i>Agnus Dei III</i>				

Come già ampiamente ribadito, la sez. *a* è sempre in *tritus-Si $\flat$* e tutte le sue cadenze, con la sola eccezione dell'*Et in terra*,²⁶ prevedono la conclusione del *tenor* sul *Si $\flat$* e assegnano al *superius* la terza sopra la finalis. La sez. *b'* (mancante nel *Kyrie I*) è invece in *tritus-Fa* (fanno eccezione il *Qui tollis* e il *Patrem* in cui il *bassus* sposta il baricentro nell'ambito del *protus*) e sono previste cadenze quasi sempre provviste della terza sopra la finalis. Di particolare interesse è soprattutto la sez. *b²* per la quale, sulla scorta del modello individuato nell'*Agnus Dei*, ho distinto tra due tipologie di cadenze denominate 'non conclusive' e 'conclusive'. Le cadenze 'non conclusive' sono quelle collocate al termine del primo submovimento di ogni coppia e quindi in posizione solo intermedia nell'architettura complessiva del movimento nel suo complesso (*Kyrie I*, *Et in terra*, *Patrem*, *Sanctus* e *Agnus Dei III*); esse attestano sempre il *tritus-Si $\flat$* e, fatta eccezione per l'*Et in terra*, sono dotate della terza sopra la finalis. Quelle 'conclusive' sono invece poste al termine del secondo submovimento di ogni coppia (*Kyrie II*, *Qui tollis*, *Et in Spiritum*, *Osanna* e *Agnus Dei III*) e di conseguenza concludono l'intero movimento e sono sempre in *tritus-Fa* e corredate di una formula cadenzale molto tradizionale: *clausula cantizans* al *superius* e *tenorizans* al *tenor*.

Inoltre in quattro casi (*Kyrie II*, *Qui tollis*, *Et in Spiritum* e *Agnus Dei III*) il *bassus* rafforza il movimento cadenzale risolvendo, con *clausula basizans* (movimento di quinta ascendente), all'unisono col *tenor*.²⁷

Dai dati desunti dalle tabelle 5–9 è possibile ricavare importanti considerazioni. In primo luogo il piano cadenzale sopra illustrato è il riflesso di una corrispondente distribuzione dei campi modali all'interno della messa di cui la Tavola che segue offre una panoramica.

Tavola 10

Missa Vinus vina vinum: visualizzazione della distribuzione degli ambiti modali

	sez. <i>a</i>	sez. <i>b'</i>	sez. <i>b²</i>
<i>Kyrie I</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>	—	<i>tritus-Si$\flat$</i>
<i>Kyrie II</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>	<i>tritus-Fa</i>	<i>tritus-Fa</i>
<i>Et in terra</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>	<i>tritus- Fa</i>	<i>Tritus Si$\flat$</i>
<i>Qui tollis</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>	<i>protus</i>	<i>tritus-Fa</i>
<i>Patrem</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>	<i>protus</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>
<i>Et in Spiritum</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>	<i>tritus- Fa</i>	<i>tritus-Fa</i>
<i>Sanctus</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>	<i>tritus- Fa</i>	<i>tritus-Si$\flat$</i>

²⁶ In cui manca la terza sopra la finalis.

²⁷ Solo nell'*Osanna* il *bassus* compie un movimento ascendente di ottava incrociando il *tenor* e collocandosi sulla repercurssio.

<i>Osanna</i>	<i>tritus-Si^b</i>	<i>tritus- Fa</i>	<i>Tritus-Fa</i>
<i>Agnus Dei I</i>	<i>tritus-Si^b</i>	<i>tritus- Fa</i>	<i>tritus-Si^b</i>
<i>Agnus Dei III</i>	<i>tritus-Si^b</i>	<i>tritus- Fa</i>	<i>tritus-Fa</i>

Inoltre la situazione cadenzale rivela due modelli accordali, alcuni provvisti della terza sopra la finalis ed altri con la quinta vuota la cui collocazione, per nulla casuale, fornisce importanti indicazioni. Le cadenze ‘non conclusive’ della sez. *b*² divergono da quelle ‘conclusive’ non solo in relazione all’ambito modale (*tritus-Si^b* le prime e *tritus-Fa* le seconde) ma anche in merito alla loro natura: quelle in *tritus-Si^b* terminano sempre su un accordo dotato della terza sopra la finalis,²⁸ laddove quelle in *tritus-Fa* si limitano a finalis e repercussio. Questa differenza non è, però, legata ai rispettivi ambiti modali perchè si ripropone anche confrontando le cadenze ‘conclusive’ con quelle della sez. *b*¹ nonostante afferiscano quasi tutte al *tritus-Fa*. L’accordo con la quinta vuota ricorre sempre ed esclusivamente nelle cadenze ‘conclusive’, per cui evidentemente era ritenuto provvisto di un senso di compiutezza e stabilità superiore a quello con la terza sopra la finalis (che infatti compare solo in cadenze interne o comunque in posizione meno enfatica). La maggior considerazione riservata a questo accordo implicitamente ristabilisce, per lo meno temporaneamente, la centralità strutturale del *tenor*. Il senso di perfezione risiede infatti nella sovrapposizione – caldamente prescritta dalla trattatistica coeva – esclusivamente di consonanze perfette, cioè di quinte ed ottave giustificabili solo in relazione al *tenor* il quale, quindi, almeno nelle cadenze conclusive, si riappropria di quel ruolo che gli era stato sottratto nel corso del movimento.

5. Conclusioni

Dall’indagine fin qui svolta sono emersi i dati, tra loro conseguenti:

- ricorso, da parte di Faugues, all’avvicendamento di diversi piani di trasposizione del *tritus* (*tritus-Fa* e *tritus-Si^b*);
- allentamento dei vincoli strutturali del *tenor*;
- inserimento della medesima linea melodica del *tenor* (sez. *b* del *cantus firmus*) in contesti modali differenti;
- conferimento di prerogative modali all’intera compagine polifonica (movimenti melodici delle varie voci, episodi cadenzali e incolonnamento accordale);
- rigoroso avvicendamento dei piani modali e delle differenti tipologie di cadenze.

La regolare scansione delle sezioni *a* e *b*¹ – quest’ultima turbata solo dall’occorrenza del *protus* nel *Qui tollis* e nel *Patrem* – e l’ancor più rigoroso avvicendamento

²⁸ Fa eccezione solo l’*Et in terra*.

nelle sezioni *b*² non solo dimostrano una precisa e consapevole pianificazione generale pre-compositiva, ma rivelano anche una ‘coscienza’ modale talmente solida da essere utilizzata persino a scopi strutturali. Nella *Missa Vinus vina vinum* la modalità diventa forma e l’oscillazione tra livelli variamente trasposti, l’ambiguità del *cantus firmus* e la conseguente alternanza di *tritus-Si*^b e *tritus-Fa* nelle sezioni *b*², danno prova di essere parte di un consapevole progetto compositivo capace di sfruttare la complessità formale della messa per creare un organismo ordinatamente regolato da una precisa scansione modale.²⁹ La ‘coscienza’ modale di Faugues diventa, quindi, il paradigma entro il quale trovano conferma tutte le letture analitiche proposte.

All’interno di una così coerente costruzione, è difficile, per esempio, ritenere che le formazioni accordali sopra evidenziate siano il frutto di una casuale e non prevista sovrapposizione delle varie parti; la loro esistenza, distribuzione e tipologia appare più plausibilmente governata da una precisa *ratio*. Lo stesso vale per l’ambivalenza modale della sez. *b* del *cantus firmus* e il ruolo assunto dalla compagine polifonica circostante; anche in questo caso ritengo che la regolarità con cui si avvicendano i differenti piani modalì e la precisione con cui tutte le voci propendono alcune volte per il *tritus-Fa* e altre per il *tritus-Si*^b siano ascrivibili ad una deliberata progettazione dell’autore che evidentemente ha inteso attribuire qualità modalì all’intero tessuto contrappuntistico. Non concordo quindi con chi esclude la possibilità di una consapevole intenzione modale applicata alla polifonia a questa altezza cronologica.³⁰ L’analisi compiuta ha mostrato Guillaume Faugues impegnato in un raffinato gioco contrappuntistico che si dipana nelle maglie di un progetto compositivo per certi versi rigoroso (si pensi alla scansione modale oppure al contrasto ritmico del *cantus firmus* rispetto alle voci circostanti), a volte volutamente arcaicizzante (la scelta di un frammento melodico estrapolato da una preesistente intonazione) e altre volte sicuramente moderno (l’allentamento dell’esclusiva funzione strutturale del *tenor*) ma sempre all’insegna di una solida e rigorosa consapevolezza modale senza la quale non ci si spiegherebbe quella ordinata e regolare struttura formale sopra rilevata.

Resta ancora da chiedersi quale si possa considerare l’ambito modale complessivo della messa: sicuramente prevale il *tritus-Fa* che incornicia ogni movimento ed è l’unico dotato di una vera cadenza conclusiva al termine di ogni movimento. La logica di questa argomentazione, però, apparentemente stride con la testimonianza di Tinctoris [Seay 1975a, 85–86] che, assegnando all’intera composizione l’ambito modale del solo *tenor* decreterebbe la prevalenza del V modo senza alcuna concessione alla componente plagale. La prescrizione del *Liber de natura et proprietate tono-*

²⁹ Si tratta di una caratteristica i cui principii ricordano (con i dovuti e numerosissimi ‘distinguo’) quelli che governano la classica forma sonata.

³⁰ Cfr. per es. Judd 1992, 141 n. 8: «[...] there is little, if any, evidence for conscious polyphonic composition ‘in the modes’ before the 1530s».

rum, È stata però, a mio avviso, mal interpretata e, più che fornire una soluzione al dibattito, lo ha complicato e i detrattori della polifonia modale la leggono soprattutto come una rinuncia a stabilire un contesto modale congruente con l'intero tessuto contrappuntistico. Probabilmente, invece, Tinctoris non cercava un *escamotage* per statuire la liceità dell'applicazione di criteri modali alla composizione polifonica,³¹ ma si sforzava semplicemente di individuare alcuni criteri per stabilirne la corretta denominazione.³² In effetti la molteplicità di linee vocali in ambiti differenti (autentico e plagale) rende molto difficile la determinazione univoca di un ambito modale applicabile all'intera compagine polifonica.³³ L'indeterminatezza terminologica, però, non implica necessariamente l'assenza di un principio e sono, infatti, assolutamente convinto che, pur in assenza di un'adeguata denominazione, Faugues (ma anche Du Fay, Ockeghem, Busnois e altri ancora) possedesse un pieno dominio della modalità trasferita alla creazione contrappuntistica. Ecco perché alla domanda retorica di Powers «Is mode real?» [Powers 1992] mi sento di rispondere con sicurezza: nella *Missa Vinus vina vinum* di Faugues, sì!

³¹ Liceità peraltro già affermata un secolo precedente dal cosiddetto Manoscritto di Berkeley.

³² Cfr. Seay 197rb. Per le preoccupazioni legate alla denominazione modale (non necessariamente applicata alla polifonia) cfr. in particolare i capp. XIV (*A quo tonus commixtus sit denominandus, ab autentico an a plagali?*), XV (*A quibus tonus commixtus diversis speciebus diapente aut diatessaron diversorum tonorum denominabitur?*), XVI (*De simili iudicio partis ac totius circa species diapente ac diatessaron in tonis denominandis*) e XXIII (*A quo tonus mixtus denominari debeat, ab ascensu vel a descensu*).

³³ Motivo per cui in questo contributo si è utilizzata una terminologia di nuovo conio per designare ambiti modali intesi polifonicamente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti teoriche e musicali

- AARON P. (1529), *Toscanello in musica*, Venezia, Facsimile, Bologna 1969.
- ANONIMO (c. 1460), *De formatione contrapuncti tales dantur regulae*, in *Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c. 1430–1520)*, ed. C. Meyer, Roma 1997, 82–83 [Meyer 1997].
- BUSNOIS A. (c. 1470), *In hydraulis* in *Collected Works, part 2 and 3: The Latin Texted Works*, ed. R. Taruskin, New York 1990, 151–156 [Taruskin 1990].
- DUFAY G. (c. 1450–69), *Missa L'homme armé* in *Guillelmi Dufay Opera Omnia*, a c. di H. Besseler, *Corpus Mensurabilis Musicae* n. 1, Tomus III, Roma 1951, 33–65 [Besseler 1951].
- OCKEGHEM J. (c. 1470), *Missa L'homme armé* in *Collected Works*, vol. I (Masses I–VIII), ed. D. Plamenac, Philadelphia 1959, 99–116 [Plamenac 1959].
- TINCTORIS J. (1476), *Liber de natura et proprietate tonorum* in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, «Corpus Scriptorum de Musica», XXIII, vol. I, ed. A. Seay, Roma 1975, 65–104 [Seay 1975a].
- TINCTORIS J. (1477), *Liber de arte contrapuncti* in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, «Corpus Scriptorum de Musica», XXIII, vol. II, ed. A. Seay, Roma 1975, 11–157 [Seay 1975b].

Saggi, articoli, monografie

- BLACKBURN B. J. (2001), *The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style*, in *Actes du colloque international, Louvain-la-Neuve, 23–25 septembre 1999*, eds. A. E. Ceulemans – B. J. Blackburn, Louvain-la Neuve, 1–37.
- CARACI VELA M. (2002), *Intertestualità allusiva e tecniche ipertestuali nelle messe “l'homme armé” del secolo XV*, in *Album Amiconum Albert Dunning*, cur. G. Fornari, Turnhout, 21–69.
- COLLINS JUDD C. (1992), *Josquin des Prez: “Salve Regina” (a 5 v.)*, in *Models of Musical Analysis – Music before 1600*, ed. M. Everist, Oxford, 114–153.
- POWERS H. S. (1981), *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of American Musicological Society», XXXIV/3, 428–470.
- POWERS H. S. (1992), *Is mode real?: Pietro Aaron, the octenary system, and polyphony*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», XVI, 9–52.
- POWERS H. S. – WIERING F. (2001), *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, 16, 775–823.
- ROSSI F. R. (2002), *La musica a Napoli al tempo di Tinctoris. Un caso di filologia d'autore: le due versioni della “Missa L'Homme Armé”*, diss., Facoltà di Musicologia, Università di Pavia-Cremona.
- SZOVÉRFY J. (1994), *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages*, Vol. III, Concord-New Hampshire.
- WEGMAN R. C. (1991), *Guillaume Faugues and the Anonymous Masses au chant de l'alouette and Vinnus vina*, «Tijdschrift», XLI/1, 27–64.
- WIERING F. (1998), *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. C. Collins Judd, New York-London, 87–107.

Rodobaldo Tibaldi

SULLA PRASSI LITURGICO-MUSICALE DEL PRIMO SEICENTO:
MODI E TONI NELLA *CARTELLA MUSICALE*
E NELL'ORGANO SUONARINO DI ADRIANO BANCHIERI

In ricordo di Oscar Mischiati

Nel corso di questi ultimi anni, in diversi momenti, gli studiosi della teoria musicale del tardo Cinquecento e del primo Seicento hanno rivolto sempre più spesso la loro attenzione alle opere di Adriano Banchieri in cui si descrivono i modi e i toni salmodici in un contesto pressoché esclusivamente polifonico, denominati «toni ecclesiastici» (una cosa che, tra l'altro, è andato forse a discapito di altri aspetti della sua opera teorica che attendono ancora indagini approfondite, come per esempio la teoria del canto fermo). D'altro canto, l'importanza dell'autore, il suo essere attivo in un periodo così denso di cambiamenti, e il suo porsi sempre in un'atteggiamento di mediazione tra i diversi aspetti dell'arte musicale che la tradizione e le novità dello stile concertato richiedono, non potevano non stimolare riflessioni sul suo modo di trattare le questioni teoriche di base. In più, l'accento messo sull'importanza della salmodia, che prima di Banchieri troviamo espresse nella dovuta maniera forse dal solo Ponzio, e le interrelazioni che vengono a crearsi con il concetto di modo diventano un elemento basilare per capire alcuni importanti sviluppi della teoria tardoseicentesca.

Un contributo fondamentale, un vero punto fermo sull'argomento, è il saggio di Powers sull'influsso della salmodia nella nascita della tonalità [Powers 1998], che approfondisce quanto aveva lasciato in sospeso nei suoi precedenti contributi [cfr. soprattutto Powers 1980, ripreso con qualche aggiornamento in Powers 2001]; senza dimenticare l'importante lavoro di Barbieri [Barbieri 1991], si devono aggiungere per ampiezza di prospettiva e serietà metodologica i contributi di Barnett [Barnett 1998 e 2002], la tesi di dottorato di Dodds [Dodds 1999], e le osservazioni di Wiering [Wiering 2001], nei punti di convergenza e, soprattutto, nelle diversità di opinione su alcuni aspetti; ma è la natura stessa delle argomentazioni addotte da Banchieri nelle sue opere, e soprattutto ne *L'organo suonarino* (d'ora in poi OS) e nella *Cartella musicale* (d'ora in poi CM), o, per meglio dire, le maniere usate per

presentare o spiegare ora un punto, ora l'altro che diventa passibile di interpretazione e, fors'anche, di fraintendimento.¹

Questo contributo null'altro vuole essere che una riflessione personale sugli scritti di Banchieri ed è, naturalmente, in gran parte debitore agli studiosi sopra menzionati; a tale scopo vorrei tentare un discorso di carattere sintetico partendo da un presupposto che, ben noto a tutti i lettori di Banchieri, viene forse talvolta messo in secondo piano, ovvero la finalità eminentemente pratica dei suoi scritti. Banchieri ha in mente in un caso l'organista di chiesa che deve conoscere almeno gli elementi base del canto fermo (e della sua teoria) per potersi alternare correttamente, nell'altro il maestro di canto figurato che deve fornire all'allievo una base teorica piuttosto solida; ma, come cercherò di dimostrare nel corso delle pagine seguenti, mai perde di vista lo scopo concreto che si è prefisso, talvolta a discapito di riflessioni più sistematiche. La mia tesi è che questo aspetto pratico e una certa semplificazione di esposizione abbia portato a fraintendere alcuni elementi basilari e a considerare gli otto toni ecclesiastici come sistema alternativo ai dodici modi da utilizzare in un qualsiasi contesto compositivo, quindi in sostituzione dei tradizionali otto modi del canto fermo; questo errore di lettura è verificabile in diverse opere teoriche e musicali appartenenti per lo più alla seconda metà del Seicento o addirittura del primo Settecento, ed è stato ampiamente esaminato sotto diverse angolazioni da Powers, da Barnett e da Dodds. Non dubito che ulteriori ricerche potrebbero dare altri risultati (che andrebbero comparati, comunque, con eventuali situazioni diverse e più in linea con la tradizione degli otto modi del canto fermo); ma dal momento che un primo chiaro segnale si ha abbastanza presto, con Camillo Angleria, ritengo valga la pena fermarsi a questo stadio iniziale, riesaminando la maniera in cui i toni ecclesiastici sono presentati da Banchieri ed il significato che vengono ad assumere nel loro complesso. Dovrò quindi necessariamente ripetere cose già note, in quanto utili a ricordare la questione di fondo.

★ ★ ★

La descrizione teorica degli otto toni ecclesiastici si trova nella terza edizione di CM (1614), nella parte intitolata *Altri documenti musicali nel canto fermo utili a gli figliuoli & principianti che desiderano, dopo il possesso del canto figurato, imparare il contrapunto*, la loro prima comparsa avviene in OS, secondo registro «entro il quale si va toccando sopra gli otto tuoni spettanti al canto fermo ecclesiastico, con la pratica di essi in otto salmi vespertini alternanti al choro in diverse festività dell'anno. Con gli falsi bordonni nell'istesso soggetto». Ricordo che siamo di fronte ad un manuale per l'organista di chiesa, e non ad un trattato di teoria musicale, da nessun punto di vista (almeno nella sua edizione del 1605²), organizzato secondo il tipo di reperto-

¹ Per la descrizione bibliografica delle diverse edizioni di entrambi i trattati cfr. rispettivamente MISCHIATI 1971, 120–126 e MISCHIATI 1971, 110–118.

rio che il musicista deve conoscere a fondo per la sua attività ordinaria e che prevede l'interazione con il canto fermo mediante la prassi dell'*alternatim*: messe, salmi, inni, cantici e antifone mariane, inframezzati da composizioni autenticamente organistiche che possono essere impiegate in diversi momenti della messa e dell'ufficio. È pensato quindi per un musicista che si presume conosca almeno i rudimenti della teoria. La parte in cui sono elencati i toni ecclesiastici, termine che in OS compare solo una volta nel discorso dell'autore che apre l'opera (per il resto si parla, e soprattutto nel secondo registro, di canti fermi ecclesiastici), presenta semplicemente gli otto toni salmodici trasportati dal canto fermo al figurato e ricondotti agli ambiti propri del coro, il che comporta la trasposizione verso l'acuto del secondo tono (alla quarta per bemolle) e verso il grave del quinto (alla quarta per bequadro) e del settimo (alla quinta per bemolle). I toni non sono mai presentati per intero in canto fermo, ma direttamente negli elementi che l'organista dovrà conoscere:

- l'intonazione (questa sì in canto fermo, dal momento che, normalmente, il primo emistichio del primo versetto è intonato dal coro);
- il secondo emistichio in canto figurato che, fornito di testo, sembra ricordare la prassi del cantare sull'organo;
- le quattro corde di cui l'organista deve «necessariamente» servirsi, ovvero:
 - la nota da dare al coro (corda principale);
 - la cadenza mediana del versetto (corda mezzana);
 - la cadenza finale sulla *differentia* (corda finale);
 - la possibile cadenza *ad libitum* nel corso del versetto organistico (corda indifferente).

Tre corde sono quindi relative alle cadenze da osservare; la loro successione è compendiate in una tabella musicale in cui gli otto toni sono presentati nelle quattro suddette corde.

Tono	Mezzana	Indifferente	Finale
I	La	Fa	Re
II	Re	Si $\flat$	Sol – $\flat$
III	Mi	Do	La
IV	Do	La	Mi
V	Sol	Mi	Do
VI	Do	La	Fa – $\flat$
VII	La	Fa	Re – $\flat$
VIII	Re o Do	Si	Sol

² Nell'edizione del 1611 è aggiunta una parte, di carattere più teorico e in parte polemica, riguardante la prassi del basso continuo.

Come si osserva, intervengono alcuni fenomeni interessanti su cui vale la pena soffermarsi. Intanto, già uno schema di questo genere presuppone, in una qualche misura, l'interazione con la teoria modale. Tono salmodico e modo ecclesiastico sono due entità molto diverse tra di loro, struttura melodica reale il primo, schema astratto di relazioni intervallari nell'ambito di ottava il secondo; ed è indispensabile tenere distinti i due concetti, onde non incorrere in certe trappole sempre in agguato [cfr. ad esempio Lester 1989 e gli opportuni rilievi in Powers 1998, 297–298]. Che però vi siano comunque degli elementi del secondo in qualche modo tenuti presenti nel primo allorché si passa dal piano della teoria a quello della prassi compositiva polifonica, penso sia inevitabile, soprattutto per ragioni pratiche; i diversi registri vocali devono essere organizzati tra di loro, sia che il tono salmodico venga impiegato con funzione strutturale (e quindi 'esista') sia, a maggior ragione, che risulti assente (e quindi venga solo 'rappresentato', per riprendere Powers), e solo la teoria dei modi ecclesiastici può fornire un qualche ausilio. È senza dubbio vero che l'unico grande teorico predecessore di Banchieri che si soffermi a lungo sui toni salmodici, ovvero Pietro Ponzio, metta chiaramente in rilievo le diversità dei due sistemi, sia dal punto di vista teorico sia pratico mediante delle piccole composizioni; ma è anche vero che i suoi esempi sono a due voci, il che, ovviamente, permette di concentrarsi su diversi aspetti ma anche di escluderne altri, e tutti basati sulla salmodia (tenore compreso) [Ponzio 1588, 94–121]. Inoltre, sempre più spesso i vari toni tendono ad essere impiegati sempre con la stessa *differentia*, anche nel caso di più suoni finali; ma non è certamente una regola. Nella pratica compositiva alcuni toni, soprattutto il terzo e il settimo, continuano a variare le *differentiae*; un terzo tono in Sol è attestato in Cavaccio, che riconduce tutti i toni impiegati alle quattro chiavi naturali con le trasposizioni indicate da Banchieri³ [Cavaccio 1620], un settimo tono in Re si trova impiegato abbastanza di frequente da Viadana (cfr. ad esempio Viadana 1600⁴ e Viadana 1604). Sono solo pochi esempi; altri se ne possono trovare, anche per altri toni. Il ricorrere ad un unico suono conclusivo costituisce comunque una linea di tendenza che può essere verificata con una certa facilità soprattutto nella trattatistica. Questa *differentia*, pur non essendo una *finalis* modale, ne assume di fatto il ruolo, e condiziona gli ambiti vocali; il tenore e il canto tendono ad espandersi nell'ottava sopra la *differentia* se il tono ha il numero dispari, una quinta sopra ed una quarta sopra se il tono ha il numero pari, il basso e l'alto nell'ambito complementare. Ecco quindi che, almeno in CM, Banchieri distingue toni autentici e toni plagali dapprima

³ Sembraerebbero fare eccezione due salmi in quinto tono, in chiavi alte con *differentia* Fa e *cantus mollis*; ma la parte del basso per l'organo è una quarta sotto (*differentia* Do in *cantus durus*) con la didascalia «alla quarta bassa».

⁴ In questa raccolta vi è anche un *Miserere* in primo tono con *differentia* Fa e *cantus mollis*, il che lo rende sostanzialmente identico al sesto tono; la stessa cosa avviene in Gastoldi 1607 per il medesimo salmo, chiarita dalla precisazione «primi toni in fa, et si placet sexti toni».

nella comparazione tra i modi autentici e i modi plagali delle antifone, poi sulla base degli ambiti e sulla successione ascendente o discendente delle corde; ma riprenderò più avanti questo discorso. La finalis modale e la *differentia* del tono con medesima 'numerazione' possono non coincidere, si sa, ma questo non costituisce un problema, in quanto le modalità di costruzione degli ambiti non mutano. Mutata, ovviamente, l'ottava di riferimento: un settimo modo avrà nel tenore l'ambito Sol₂-Sol₃, un settimo tono con *differentia* La l'ambito La₂-La₃. Vi è inoltre un'ulteriore anomalia, che riguarda il solo quinto tono; in quest'unico caso la finalis del tono ecclesiastico non coincide con la *differentia* salmodica Mi, ma con la sua terza inferiore Do. Per il momento mi limito ad enunciare tale situazione, rimandando ogni commento a dopo.

In Banchieri, oltre a questo fatto, verificabile soprattutto nelle otto esemplificazioni a due voci (una per ciascun tono ecclesiastico) di CM più che in OS, se ne presenta un altro, assai significativo, che riguarda la tipologia delle cadenze e la loro costruzione. Nel tono salmodico servono sostanzialmente due sole cadenze, la mediana e la finale, alle quali Banchieri aggiunge la indifferente per i luoghi in cui l'organista «può usar la cadenza se piace» (OS, 40), per esempio nei primi emistichi piuttosto lunghi in cui si prevede la *flexa*; ma il quadro risultante è sostanzialmente identico alla successione zarliniana finalis-terza-quinta per quasi tutti i toni. Alla maniera di Zarlino, le cadenze sono esemplificate nella sola voce del soprano ma con il tipico andamento della *clausula cantizans* normale o di stampo frigio (quindi con ascesa di tono anziché di semitono).

Fanno parziale eccezione il quarto e l'ottavo tono, come si osserva nello schema sopra mostrato e come è spiegato successivamente in CM. Nel quarto tono la corda mezzana coinciderebbe con il Si, e una cadenza su Si sarebbe possibile solo in una composizione a due o a tre voci al massimo per la mancanza della quinta perfetta sopra di essa; si permette quindi di sostituire il Si con il Do (in OS) o anche con il La (in CM). Nell'ottavo tono avviene la stessa cosa ma per la cadenza indifferente; anche in questi caso è consentita la cadenza su Do (spiegazione in CM). Il differente livello teorico-pratico della trattazione verificabile in CM e in OS può essere visto anche in questo aspetto, non senza qualche contraddizione o comunque mancanza di chiarezza di esposizione; cerco di spiegarvi meglio. La corda mezzana «serve per far cadenza a mezzo gli versi» (OS, 40), e quindi, almeno nei versetti organistici che utilizzano il tono salmodico, dovrebbe coincidere con la cadenza mediana del tono stesso.⁵ La corda mezzana, regolarmente una quinta sopra la *differentia*, viene a coincidere con la mediana del tono solo nel I, nel V e nel VII tono; nel II, III, VI coincide con la corda indifferente. Due casi particolari

⁵ Bisogna sempre tener presente che, mentre Ponzio, nei suoi esempi a due voci, utilizza costantemente il tono salmodico con funzione strutturale, Banchieri si limita a 'rappresentarli' [cfr. POWERS 1998, 289-291], almeno nei bassi relativi ai salmi; negli otto Magnificat a due voci tende ad integrare nella parte del canto alcuni elementi della salmodia, liberamente parafrasati.

sono costituiti dal IV e dall'VIII tono. Nel primo caso la cadenza a La, che nasce dallo slittamento della corda mezzana Si, viene a sostituire la corda indifferente Sol, come mostra senza commenti in OS e come spiega in CM in corrispondenza al «Duo del quarto tuono ecclesiastico» (p. 75):

Il quarto tuono, essendo plagale, ha la sua ottava dalla corda E alla E. Fugando alla discendente, doveria fugare per quarta dalla corda E alla ♯ rispondendo per quinta dalla ♯ alla E. Ma perché la corda ♯ non ha quinta superiore perfetta né tampoco la quarta inferiore vengono permesse le fughe per quinta dalla corda E alla A rispondendo per quarta dalla A alla E. Le proprie cadenze naturali a dui voci sono E termine proprio, ♯ mezzana, G indifferente & E finale; ma a più voci, per gl'impedimenti della corda sopra detti, vengono permesse le cadenze alle dui corde contigue a detto ♯, che sono la corda C cadenza mezzana & la A indifferente, ovvero la A mezzana & la C indifferente, come piace.⁶

Senza un qualche motivo reale, la clausola su Sol viene abbandonata e sostituita da La; la doppia alternativa per il Si non è limitata a quest'unico suono, ma è tale da incidere anche sul Sol. In altre parole, il La e il Do non sono in alternativa tra loro, ma sono le due cadenze, tonalmente logiche, che si sommano alla *differentia* Mi. Per il La la situazione si impone perché altrimenti la mediana verrebbe a mancare; per il Do vedremo più avanti di dare una spiegazione.

Con motivazioni analoghe, e sostanzialmente con gli stessi scopi, la situazione si ripete per l'VIII tono:

La sua ottava sarà dalla corda G alla G, la cadenza di termine proprio superiore sarà G, la cadenza mezzana sarà D, la indifferente dovrà essere ♯, ma si serve della C per gl'impedimenti della ♯ già detti nel quarto tuono, & l'ultima finale sarà G.

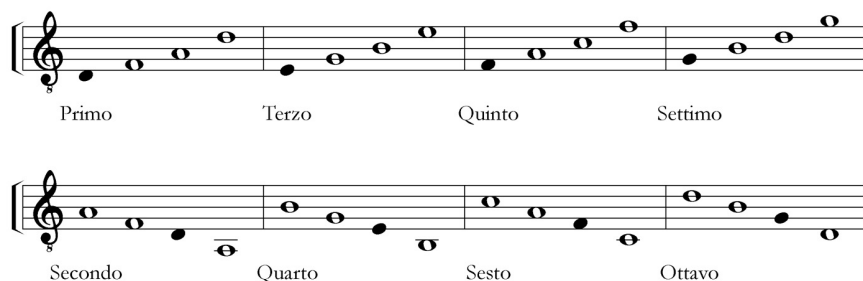
Se nello schema cadenzale di OS la cadenza indifferente è su Si e la mediana alternativamente su Re o su Do, in CM la situazione reale è chiarita con maggior precisione.

In CM risulta con evidenza che la 'gerarchia' delle cadenze (e tale possiamo considerarla, poiché solo una, oltre alla conclusiva, è indispensabile, ovvero la mezzana) è pensata alla maniera di Zarlino; ma se ha un senso (come ha) nel modo, denuncia una sorta di semplificazione e di astrazione se applicata al tono salmodico. Ancora una volta i due livelli devono essere tenuti distinti; ma ancora una volta sono evidenti le relazioni che intercorrono tra i due sistemi applicati ad una prassi compositiva polifonica. Lo schema zarliniano dei gradi cadenzali è un punto importante della discussione sui sistemi sonori da parte di Banchieri; la stessa presentazione degli otto modi ecclesiastici, chiamati «modi» nel titolo del paragrafo («Introdutione de gl'otto modi») e «toni» nel testo, sono presentati non mediante

⁶ Le citazioni tratte da Banchieri e da altri testi teorici non sono riprodotte diplomaticamente, ma sono normalizzate quanto ad accentuazione e punteggiatura.

il tradizionale accostamento delle specie di quinte e di quarte, ma alla maniera dei primi otto modi di Zarlino, e con procedimenti contrari tra autentico e plagale (ascendente il primo, discendente il secondo):

Esempio 1



Un altro punto interessante di interrelazione tra tono e modo riguarda gli ambiti di ciascun tono ecclesiastico. La lettura di OS non risulta al riguardo significativa, a mio parere; ci ha provato Dodds con riferimento soprattutto ai falsi bordoni, ma la presenza della sola parte del basso non mi sembra ci dia delle direttive sufficienti [Dodds 1999, 61–64]. In CM si ritrovano, invece, indicazioni piuttosto precise in punti diversi che, però, sembrano in contraddizione l'uno con l'altro.

Il quinto documento («modo di conoscere gli otto tuoni») esemplifica alla maniera consueta il rapporto che si crea nel canto fermo tra la finalis del modo (ovvero dell'antifona) e il tenore del tono salmodico (ovvero del salmo), schematizza le formule di intonazione e di cadenza finale del tono, divide autentici da plagali, e aggiunge per intero tutti gli otto toni mettendo a confronto la tradizionale melodia in canto fermo nei suoi luoghi naturali con la stessa trasportata «alle composizioni coriste del figurato»; sono effettuate le trasposizioni già presentate in OS, con qualche piccolo ma importante elemento in più. Il tono per il canto figurato è riportato per intero, e sono inoltre aggiunte le quattro cadenze, invariabilmente finalis-terza-quinta-ottava per gli 'autentici' e, al contrario, ottava-quinta-terza-finalis per i 'plagali'. Per tutti gli otto toni viene quindi delineato un ambito del tenore che si estende invariabilmente un'ottava sopra la *differentia*, situazione che viene ribadita dalla descrizione dei toni medesimi posti all'inizio degli otto *bicinia* per canto e tenore:

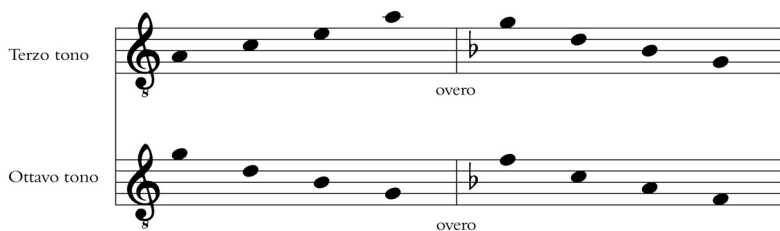
il primo tuono ha per suo termine l'ottava dalla corda D alla corda D
 il secondo tuono [...] ha per suo termine l'ottava dalla corda G alla G
 il terzo tuono ha per suo termine l'ottava dalla corda A alla A
 il quarto tuono, essendo plagale, ha la sua ottava dalla corda E alla E

il quinto tuono [...] ha per ottava la distanza dalla corda C alla C
 il sesto tuono [...] gli viene assegnata l'ottava dalla corda F alla F
 questo settimo tuono ha l'istessa corrispondenza del primo
 resta per ultimo l'ottavo tuono plagale; la sua ottava sarà dalla corda G alla G.

La differenziazione tra 'autentico' e 'plagale' è data solo dalla successione ascendente o discendente delle corde e del soggetto iniziale.

Una situazione del genere immediatamente rende del tutto autonomo il concetto di tono da quello di modo, e mette l'accento esclusivamente sulla nota conclusiva come elemento sufficiente a rappresentare il tono in mancanza della melodia salmodica vera e propria. Nella stessa direzione vanno le due ulteriori trasposizioni offerte nella presentazione stessa dei toni ecclesiastici per il canto figurato a solo livello di cadenze (la doppia opzione del quarto tono Mi-Si-Sol-Mi e Mi-Do-La-Mi è già stata spiegata). Il terzo e l'ottavo tono vengono presentati nella loro veste consueta e trasportati un tono sotto:

Esempio 2



La trasposizione al grave del terzo e dell'ottavo tono «per comodità al choro» sono raccomandate anche in OS; non sono presenti nello schema generale posto all'inizio della descrizione dei toni, ma sono usate nel secondo registro (salmo Credidi) e nel quarto, relativo al Magnificat (che è a due voci, canto e basso), quindi nettamente privilegiate nel loro utilizzo pratico.⁷ In CM, al contrario, in cui prevale nettamente l'elemento teorico, i due *bicinia* del terzo e dell'ottavo tono non sono trasportati. La trasposizione al tono inferiore con il solo Si bemolle in chiave è naturalmente possibile solo nel tono salmodico, in quanto è l'unica alterazione necessaria a mantenere invariati i rapporti intervallari della struttura melodica; nel modo (ecclesiastico o zarliniano che sia) sarebbe impensabile, e richiederebbe due bemolli in chiave (in quanto nascerebbe da una doppia trasposizione per bemolli alla quarta superiore e alla quinta inferiore) per mantenere invariata la

⁷ L'ottavo tono è sempre un tono sotto, mentre il terzo, per il salmo Credidi, è trasportato addirittura una quinta sotto per bemolle. Si tratta di una trasposizione piuttosto inconsueta, di cui non ho trovato esempi né nei versetti organistici né nella salmodia polifonica. Per il Magnificat, più normalmente, il terzo tono è in Sol con Si bemolle in chiave.

specie d'ottava. Può stupire che per il terzo tono trasportato al grado inferiore vengano indicate le corde in maniera discendente anziché ascendente, dal momento che si tratta di un 'autentico'; potrebbe anche essere un errore di stampa, ma non credo. In tal modo si indica a colpo d'occhio l'equivalenza che il terzo tono ecclesiastico in *cantus mollis* può venire ad avere con il secondo tono ecclesiastico nella pratica dell'organista e del compositore; entrambi vengono ad avere la stessa formula d'intonazione (Fa-Sol-Sib), hanno lo stesso tenor (Sib) e la stessa *differentia* (Sol), e non c'è pertanto motivo di tenerli distinti.

Il punto successivo e conclusivo della discussione relativa ai toni ecclesiastici riguarda la spiegazione sul «modo di fugare, corde e cadenze» di ciascun tono (CM 84 sgg.), e Banchieri cambia decisamente modo di procedere in direzione della teoria dei modi polifonici, come per altro aveva già in parte mostrato negli esempi a due voci. Per tutti i toni sono precisati gli ambiti nelle quattro voci di canto, alto, tenore e basso, accoppiati a due a due in maniera complementare (canto-tenore, alto-basso); inoltre, l'ambito della coppia canto-tenore nei toni 'autentici' corrisponde al modo autentico (l'ottava sopra la nota conclusiva), nei toni 'plagali' corrisponde al modo 'plagale' (quarta inferiore e quinta superiore alla nota conclusiva). Naturalmente nella coppia alto-basso avviene il contrario. Una interessante eccezione è data dal terzo e dal quarto tono, in cui avviene qualcosa di diverso: nel terzo l'ambito si estende una quinta sopra e una quarta sotto la *differentia* La, nel quarto la situazione è un po' più complessa, dal momento che scende una quinta sotto la *differentia* Mi e sale di una sesta, mentre nel duo scende occasionalmente una quarta sotto, ma si assesta per lo più nell'ottava superiore. Interpreto questa situazione come data dalla ben nota difficoltà esistente nella teoria modale di distinguere il terzo dal quarto modo, e quindi di una ulteriore interazione dei toni ecclesiastici con le scale modali; in entrambi i casi abbiamo l'ottava Mi-Mi suddivisa aritmeticamente (Mi-La e La-Mi), ma nel primo caso la *differentia* La propria del tono crea un modo plagale che viene impiegato per un tono autentico, nell'altro una suddivisione plagale in cui, comunque, la *differentia* rimane come nota iniziale della specie d'ottava (quindi una situazione anomala nell'ambito della teoria dei modi, giustificabile proprio dal fatto che siamo in presenza di un tono ecclesiastico per la salmodia, non di un modo in senso stretto). Nel terzo tono trasportato in Sol con Si bemolle abbiamo quindi un altro elemento che lo accomuna al secondo tono, ovvero l'ambito e la sua suddivisione.

Le contraddizioni, o, forse più correttamente i possibili fraintendimenti causati da esempi non sempre corrispondenti alla enunciazione teorica, derivano a mio parere dal continuo passaggio che avviene in Banchieri dall'aspetto pratico alla sfera della schematizzazione didattica; se infatti mettiamo in fila gli ambiti risultanti

dalle corde del tenore abbiamo il seguente risultato:

I	<u>Re</u> -Fa-La-Re	Re
II	Re- <u>Sol</u> -Si $\flat$ -Re	Sol - $\flat$
III	Mi- <u>La</u> -Do-Mi	La
IV	<u>Mi</u> -La-Do-Mi	Mi
V	<u>Do</u> -Mi-Sol-Do	Do
VI	Do- <u>Fa</u> -La-Do	Fa - $\flat$
VII	<u>Re</u> -Fa-La-Re	Re - $\flat$
VIII	Re- <u>Sol</u> -Si-Re	Sol

L'anomalia creata dai toni terzo e quarto è ancora più evidente. Si creano quattro coppie di ottave, in cui 'autentico' e 'plagale' sono nello stesso ambito, e si diversificano solo per la nota finale (al contrario della teoria modale); con l'eccezione di terzo e quarto tono, negli altri casi la differenza tra 'autentico' e 'plagale' è data dalla suddivisione rispettivamente geometrica e aritmetica dell'ottava, e dalla proprietà contrastante (se un tono è in *cantus durus*, l'altro è in *cantus mollis*), data dalla trasposizione. Quest'ultima, poi (sempre escludendo terzo e quarto tono) procede dal *cantus durus* al *cantus mollis* per il II e il VII, al contrario per il V tono.

Nella discussione dei toni salmodici dataci da Ponzio la natura del quinto tono è detta assai chiaramente (p. 11):

facendo voi salmi, le sue cadenze principali & terminate saranno due: una nella corda di Csofaut, & questo avviene per far detto tuono la sua medietà in detta corda; l'altra poi sarà nella corda di Alamire, & questo per finire il salmo in detta corda [...] Hora non vi voglio tacere di alcuni compositori, quali hanno havuto opinione si debba fare il detto tuono con il segno del b mole, fra i quali fu Carpentras, & Io. Contino, & Riccaforte, quali hanno fatto gli suoi Magnificat per b mole; & per dirvi quello ch'io ne sento, dovere sapere ch'ogni tuono ecclesiastico (come si può vedere) è formato per $\frac{1}{2}$ quadro, onde ogni diligente compositore si deve governare & in particolare ne' Magnificat & salmi; & per tal causa si deve fare per $\frac{1}{2}$ quadro, & non per b mole, come si può vedere esser stato osservato dal Revern. D. Gioseffo Zarlino nella quarta parte al vigesimo secondo capo delle sue Institutioni ragionando di esso tuono, & l'istesso osservò Franchino Gaffurio nella prima parte della sua Pratica al duodecimo capo [...] un'altra ragione ancora vi voglio dire: che non si vede quasi mai percuotere da Ffaut a Bfa bmi & così per il contrario, come fa il sesto tuono, per la quale percussione conviene dire fa in Bfa bmi, come afferma il Lanfranco nella prima parte delle sue Scintille, per non creare il tritono, qual si trova da fa a mi per quarta; per le quali ragioni & autorità parmi esser cosa conveniente farsi per $\frac{1}{2}$ quadro, & non per b mole, pur alla volontà del compositore mi rimetto.

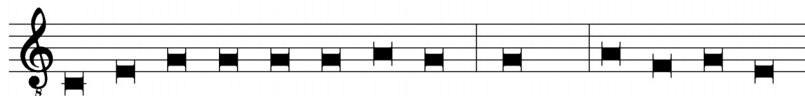
Anche se nella conclusione l'autore si rimette alla volontà del compositore, è evidente che il quinto tono dovrebbe essere per natura in *cantus durus*. Nell'elenco dei toni salmodici in canto fermo Banchieri sembra seguire gli avvertimenti di Ponzio:

Esempio 3



Non vi è la presenza di alcun bemolle né in chiave né davanti all'unico Si che compare nella cadenza finale; ma la sua trasposizione «alle compositioni coriste del figurato» ci mostra una realtà un po' diversa:

Esempio 4



Il Fa terzultima nota presuppone necessariamente l'intonazione (non scritta) del Si bemolle; questa presenza reale provoca inevitabilmente lo slittamento del tono nell'ambito del modo di Fa in *cantus mollis*, un po' come suggestione quasi inevitabile, un po' per evitare un altro tono salmodico in cui il grado superiore della *differentia* sia un semitono anziché un tono (Si^b-La ovvero Fa-Mi), tipico del solo quarto tono salmodico. In più si potrebbe anche osservare che in tale maniera, con la trasposizione alla quarta inferiore, tutte le sei corde dell'esacordo sono rappresentate con almeno un tono salmodico; ma, forse, è questa solo una astrazione di carattere meramente teorico. Più concreto è invece verificare come sempre più spesso, nella pratica compositiva del tardo Cinquecento e del primo Seicento sia vocale sia strumentale, il quinto tono tenda ad avere la finale su Fa (in *cantus mollis*) o su Do (soprattutto nel repertorio organistico). Tra i diversi esempi mi limito a citare l'anonima raccolta di versetti organistici «sopra gli otto tuoni ecclesiastici» del 1592 in cui il quinto tono, trasportato alla quarta grave, termina su Do, esattamente come avviene in Banchieri [Intavolatura 1598].⁸ È inevitabile osservare l'influenza del modo corrispondente usato nella pratica compositiva in riferimento sia agli otto modi tradizionali sia ai dodici; ribadisco: nel loro utilizzo pratico, e non

⁸ Si tratta probabilmente del primo monumento musicale in cui compare il termine toni ecclesiastici.

nella loro enunciazione teorica. Forse è possibile, a questo punto, fare un passo ulteriore.

Terminata la discussione sugli otto toni ecclesiastici, Banchieri passa ad illustrare i dodici modi iniziando a discutere la «differenza da gl'otto tuoni agli dodici modi», concludendo che i primi possono «servire alle messe, salmi, hinni, cantici & altre musiche alternanti al canto fermo», i secondi sono da usarsi «per compuonere concerti, franzeze, toccate, madrigali & insomma ogni cantilena discrepante al canto fermo», con l'importante aggiunta

né quivi mi scorderò dire che sebene negl'otto tuoni vengono assignate cadenze proprie (sì come veniranno assignate agli dodici modi) si possono però usare cadenze in qual si voglia corda, sì come usano gli moderni; tuttavia essendo questa mercantia più da maestro che da scolaro, tacciamola.

Seguono le regole principali del contrappunto, seguite da una serie di

Duo spartiti al contrapunto in corrispondenza tra gli dodici modi & otto tuoni, sopra gli quali si pratica il metodo di fugare le cadenze con tutte le resolutioni di seconda, quarta, quinta diminuita, & settima, con le di loro duplicate; come si trasportano gli modi per voci & stromenti così acuti come gravi; & per fine il modo di leggere ogni chiave di tutte le parti.

L'intento di Banchieri, almeno in apparenza, sembrerebbe essere quello di mostrare come nell'ambito dei dodici modi siano già contenuti gli otto toni ecclesiastici; già in Zarlino e in Zacconi si giustificava la preesistenza dei dodici modi attraverso esempi di melodie gregoriane non rientranti, in realtà, in nessuno degli otto modi tradizionali, ma appartenenti ai quattro modi nuovi (o, per meglio dire a questo punto, ritrovati), sulla falsa riga di quanto aveva già fatto Glareanus con maggior finezza e profondità di indagine. Si tratta, quindi, di un passaggio obbligato allorquando si accetta la teoria zarliniana e si ha a che fare con il canto fermo. Nelle didascalie che accompagnano i duetti nei dodici modi vi sono, però, degli elementi che sembrano andare per lo più in senso contrario. Mettendo insieme le didascalie esplicative poste da Banchieri per ciascuna delle sezioni dedicate ai dodici modi (CM 112-135), citate non letteralmente ma senza alcuna aggiunta (se non le precisazioni tra parentesi quadre), abbiamo il seguente quadro riassuntivo (limitatamente ai modi «per voci umane», quindi senza considerare eventuali trasposizioni idonee agli strumenti):

I	Re		Primo modo autentico e primo tono ecclesiastico
II	Sol – b	↑ 4	Secondo modo plagale e secondo tono ecclesiastico
III	Mi		Terzo modo autentico, non corrisponde al tono. Non è praticabile a più di due o tre voci; meglio servirsi del terzo tono ecclesiastico

IV	La – $\flat$	$\uparrow 4$	Quarto modo plagale, non corrisponde al tono. Non è praticabile a più di due voci; meglio servirsi del quarto tono ecclesiastico.
V	Fa		Quinto modo autentico, non corrisponde al tono. Comodo per gli strumenti acuti, ma non per le voci; per queste meglio servirsi del quinto tono ecclesiastico.
VI	Fa		Sesto modo plagale, non corrisponde al tono. Non viene praticato per la sua natura poco piacevole; meglio servirsi del sesto tono ecclesiastico.
VII	Do – $\flat$	$\downarrow 5$	Settimo modo autentico, non corrisponde al tono. Non viene praticato se non nella musica organistica; per le voci meglio servirsi del settimo modo [sic!].
VIII	Do – $\flat$	$\downarrow 5$	Ottavo modo plagale e ottavo tono ecclesiastico; trasportato alla quinta inferiore per bemolle serve in luogo dell'ottavo tuono, troppo acuto per il canto fermo.
IX	Re – $\flat$	$\downarrow 5$	Nono modo autentico e tono misto [ovvero tono peregrino].
X	Re – $\flat$	$\downarrow 5$	Decimo modo plagale e settimo tono ecclesiastico; tolto questo, non ha corrispondenza con il canto fermo.
XI	Do	$\downarrow 8$	Undicesimo modo autentico e quinto tono ecclesiastico; assai praticato.
XII	Fa – $\flat$	$\downarrow 5$	Dodicesimo modo plagale e sesto tuono ecclesiastico.

Nella stessa direzione va la conclusione «che gli dodeci modi sortiscono ne-
gl'otto & misto tuoni ecclesiastici», così giustificata:

Gli dodeci modi nelle proprie corde o trasportati, dottamente esposti da Gioseffo Zerlino nelle di lui istruzioni & dimostrazioni armoniche, di già s'è detto quanto devono essere stimati, ma parmi bene avvertire il novello compositore delle difficoltà con diligente esame ricercate che sopra essi scorrino, & che realmente in ogni compositione gl'otto overo nove tuoni ecclesiastici entrano negli dodici modi, & gli dodici modi, volendogli praticabili a più di dui voci, non eccedono gli otto o nove tuoni, sì come dalle quattro corde cadenziale, che sono superiore, mezana, indifferente & finale, si conosce così negl'autentici ascendenti, come negli plagali discendenti.

Gli elementi che meritano un commento, e che in qualche modo complicano la situazione, sono pochi. È ovvio che, in alcuni casi, non vi sia corrispondenza tra modo e tono, e che alcuni di essi confluiscono nei quattro modi aggiunti (anzi, tutti e quattro grazie al tono peregrino, di cui non vi è accenno in alcuna altra parte di CM e mai in OS); ma rimane strano, e tutto sommato inspiegabile veramente, come mai il settimo tono debba corrispondere al decimo e non al nono modo. Le cadenze e, soprattutto, l'ambito complessivo di ottava sopra la finalis del nono

modo trasposto al grave per bemolle corrisponde completamente a quello indicato per il settimo tono ecclesiastico, mentre il decimo modo, come ogni plagale, si estende una quarta sotto ed una quinta sopra. Alla p. 136 Banchieri sintetizza con esempio musicale tutti i dodici modi naturali e trasposti (per bemolle, ovviamente), gli otto toni ecclesiastici e il tono misto, sempre mediante la visualizzazione dell'ambito e delle cadenze in progressione ascendente per gli autentici e i toni dispari, discendente per i plagali e i toni pari; settimo tono e tono peregrino risultano identici quanto ad ambito e cadenze, nonché nell'uso del *cantus mollis*, ma il tono misto è formalizzato discendente, non ascendente come il settimo.

Esempio 5



Settimo tono



Tono misto

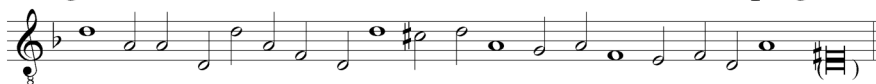
L'anomalia è ancora più evidente, quasi si fosse trattato di un errore di inversione nella stampa. Se esaminiamo anche le «fughe, corde, cadenze & finali» del nono e del decimo modo abbiamo una situazione invertita:

Esempio 6

Fughe, corde, cadenze & finali del nono modo autentico



Fughe, corde, cadenze & finali del decimo modo plagale



Si osservi che il decimo modo, di plagale, ha soltanto la progressione discendente anziché ascendente; per il resto, l'ambito rispetto alla finalis è quello proprio dell'autentico. È un'altra prova dell'intento di Banchieri, che è quello di dimostrare come i quattro modi nuovi trovino giustificazione della loro esistenza nelle caratteristiche effettive di alcuni degli otto toni salmodici usati nel canto figurato, detti toni ecclesiastici.

Altro motivo di sorpresa è dato dall'indicazione presente nel settimo modo, che recita testualmente:

Questo settimo modo non viene praticato; riesce nelle canzoni francese & fantasia nell'organo, per voci meglio è il settimo modo, questo ancora è gratioso per madrigali, per la chiave di G. in $\natural$ quadro

Si parla chiaramente di settimo modo in *cantus durus*, ottimo per i madrigali, non di settimo tono, con il quale non esiste corrispondenza. Il duo del settimo tono presentato da Banchieri in rapporto alle voci umane è in *cantus mollis* con finalis Do, mentre quello che corrisponde al settimo modo nelle sue corde naturali (*cantus durus*-finalis Sol) è considerato trasportato una quinta sopra e relativo agli strumenti acuti; ma un settimo modo in Do-*cantus mollis* non viene utilizzato in una composizione vocale, ci dice Banchieri (solo nel repertorio organistico). Qu allora si voglia ricorrere al settimo modo bisognerà utilizzare non quello zarliniano, ma quello proprio del canto fermo, in *cantus durus* e con finalis Sol (e ricordo che gli otto modi ecclesiastici sono presentati proprio all'inizio della discussione, a p. 68, anche se sempre alla maniera zarliniana, ovvero con ambito d'ottava, cadenze e andamento ascendente per gli autentici, discendente per i plagali). A questo punto comprendiamo che la finalità di Banchieri non è quella di dimostrare la preesistenza dei dodici modi zarliniani, ma di indicare, in maniera pragmatica e senza entrare in discussioni teoriche e/o polemiche, quale sia il loro utilizzo pratico e reale nella prassi compositiva tardocinquecentesca-primoseicentesca.

A prima vista, sembrerebbe che per Banchieri esistano quattro sistemi diversi, due per il canto fermo (otto modi tradizionali e otto toni salmodici con l'aggiunta del peregrino) e due per il canto figurato (dodici modi zarliniani e otto toni ecclesiastici con l'aggiunta del misto); ma questi due, in realtà, nascono da una mescolanza di elementi dell'uno che confluiscono nell'altro. Gli otto toni ecclesiastici sembrano più stabili e monolitici; ma al posto di uno di essi, ovvero dell'ottavo (Sol – $\natural$), si consiglia di adoperare il corrispondente modo zarliniano per le voci umane (Do – $\flat$). L'affermazione di Banchieri risulta contraddittoria per ciò che sembra, verosimilmente, un errore di stampa:

Questo ottavo modo per la chiave di G.sol.re.ut riesce comodo al choro negli salmi, & serve benissimo in luogo dell'ottavo tuono, essendo quello troppo acuto per il canto fermo.

Il passo ha senso solo se leggiamo chiave di C.sol.fa.ut in luogo di G.sol.re.ut, altrimenti ci troveremmo ad avere la medesima situazione di ambito al di là delle chiavi adoperate; ma, a ben vedere, la situazione è complicata dal fatto che, come nel decimo modo, l'ambito del Tenore (e del Canto) si estende un'ottava sopra la finalis Do, e si differenzia dal settimo solo nell'andamento discendente anziché ascendente. Nel duo esemplificativo, l'Alto si muove nell'ottava Sol₂-Sol₃, il Basso nel modo misto Sol₁-Do₃; se invece verifichiamo la situazione presentata nella tabella riassuntiva di p. 136, si torna nella norma (Re-Sol-Si-Re in *cantus durus*, Sol-

Do-Mi-Sol in *cantus mollis*). L'ottavo tono ecclesiastico, in *cantus durus* e con *differentia* Sol, si estende soltanto un tono all'acuto rispetto all'ottavo modo, se ragioniamo paragonando gli ambiti, che comunque sono presentati eterogeneamente (Do-Mi-Sol-Do per l'ottavo modo, Re-Sol-Si-Re per l'ottavo tono). Come si giustifica questa situazione ugualmente strana? A mio parere, ancora una volta in termini puramente pratici. Intonazione e tenor dell'ottavo tono salmodico in rapporto alle composizioni coriste del canto figurato portano la voce in un registro troppo acuto rispetto a quanto indicato da Banchieri (tanto è vero che in OS, sia nella salmodia sia nei Magnificat consiglia una trasposizione al tono o addirittura alla quinta inferiore, come in questo caso); ma la costruzione degli ambiti delle quattro voci fatta in termini puramente modal secondo le coppie Canto-Tenore e Alto-Basso porta ugualmente a scomodità per il coro, questa volta verso il grave. E un tono ecclesiastico non è comunque un modo, e non è tenuto a rispettare altra norma che la conclusione sulla *differentia* corretta (e per il quinto tono nemmeno quello); non ha nemmeno importanza se adoperi, come citazione o canto fermo o elaborazione, la salmodia gregoriana o si limiti a rappresentarla, dal momento che si alterna con la salmodia stessa e si integra, pertanto, con questa. Il problema, semmai, a questo punto, riguarda la natura dell'ottavo modo e il suo utilizzo in un contesto diverso da quello della salmodia; negli esempi riportati in OS nel secondo e nel quarto registro l'ottavo tono è regolarmente trasportato un tono sotto (Fa – b), come abbiamo visto in precedenza, nonostante l'esplicito riferimento ai salmi in CM. Si potrebbe provare a ipotizzare che per l'utilizzo 'ordinario' dell'ottavo modo sia sufficiente rifarsi alle categorie ordinarie del modo zarliniano, comunque non praticabile a più di due o tre voci per i problemi che comporta la cadenza sul Si; ma si potrebbe dare un'altra risposta, come vedremo tra poco.

Più evidenti sono le modifiche operate nel sistema dei dodici modi zarliniani dall'interazione con gli otto toni ecclesiastici. Per i primi due non esiste problema, essendovi piena corrispondenza. Terzo e quarto non sono praticabili, se non a due-tre voci al massimo, sempre a causa della cadenza sul Si; in luogo di questi si adoperano terzo e quarto tono ecclesiastico, dei quali si specificano fughe, corde, cadenze e finali in luogo di quelle modo. Per il terzo tono ecclesiastico sostitutivo del modo abbiamo in realtà una situazione un po' diversa, poiché l'ambito è Mi-Mi, ma la *finalis* rimane Mi (*finalis* modale) invece del La previsto per il tono;⁹ quello che viene utilizzato, pertanto, è una sorta di quarto tono ecclesiastico, più che un terzo. Quinto e sesto tono non sono utilizzati, e sono sostituiti dal quinto e dal sesto tono ecclesiastico, corrispondenti ai modi undicesimo e dodicesimo, ovvero i tradizionali quinto e sesto modo di Fa in *cantus mollis* usati sia nel canto fermo sia nella polifonia. Per il settimo si preferisce il modo ecclesiastico, per otta-

⁹ Per tale motivo l'esemplare bolognese (riprodotto nel Facsimile) presenta un intervento manoscritto che modifica terzo in quarto.

vo, nono e decimo nessun problema, essendoci corrispondenza con i toni ecclesiastici ottavo, settimo e misto (pur con i problemi visti precedentemente). Undicesimo e dodicesimo, come abbiamo visto, sostituiscono quinto e sesto per il tramite dei toni ecclesiastici quinto e sesto. Ecco che le parole di Banchieri «realmente in ogni compositione gl'otto ovvero nove tuoni ecclesiastici entrano negli dodici modi, & gli dodici modi, volendogli praticabili a più di dui voci, non eccedono gli otto o nove tuoni» risultano perfettamente logiche e spiegabili: Banchieri trova un modo molto efficace, per nulla polemico, per mostrare in maniera inoppugnabile che i dodici modi zarliniani costituiscono un sistema teorico degno di considerazione ma, all'atto pratico, assai poco utilizzabile nella prassi compositiva, per varie cause (lontananza eccessiva con i modi di canto fermo, non considerazione del contesto di utilizzo reale, prolemi insiti e risolvibili sono nella scrittura a due voci etc.); tende pertanto a ricollocarli per lo più nel contesto più tradizionale degli otto modi ecclesiastici tramite l'interazione con i toni ecclesiastici, e mostrando come i quattro modi nuovi fossero in realtà già presenti nel canto fermo e nella salmodia. Ancora in CM troviamo un comportamento analogo da parte di Banchieri, sempre in equilibrio tra tradizione e innovazione; quando intende dimostrare l'inutilità della solmisazione, non rinuncia alla spiegazione della teoria tradizionale della mano e delle mutazioni, con esempi musicali con cui esercitarsi, dopodiché aggiunge una «seconda pratica et regola infallibile et facile» che 'inventà' le sillabe ba e bi per il Si bemolle e il Si naturale ed evita ogni meccanismo di mutazione.

Il risultato delle parole di Banchieri in materia di modi e toni non dovrebbe stupirci più di tanto, o per lo meno dovrebbe spingerci ad indagare più a fondo sulla natura reale delle raccolte musicali basate espressamente sui dodici modi per verificare il reale utilizzo della teoria zarliniana; è indicativo, al riguardo, osservare il comportamento di un musicista veneziano 'collega' in San Marco di Zarlino come Giovanni Gabrieli quando pubblica le sue intonazioni organistiche del 1593 nei dodici modi tutti in doppia veste, ovvero nelle corde naturali e trasportati [Gabrieli 1593].¹⁰ Il quadro risultante, assai poco zarliniano, è il seguente:

Modo	Finalis	Finalis trasposta	Trasposizione
I	Re	Sol – $\flat$	alla quarta alta
II	Sol – $\flat$	Re	alla quinta alta
III-IV	Mi	La – $\flat$	alla quarta alta
V	Do	Fa – $\flat$	alla quarta alta
VI	Fa – $\flat$	Sib – $\flat$	alla quarta alta

¹⁰ Sulla raccolta cfr. anche MEIER 1992, 33–36.

VII	Sol	Do – $\flat$	alla quinta bassa
VIII	Sol	Do – $\flat$	alla quarta alta
IX	La	Re – $\flat$	alla quinta bassa
X	La	Re – $\flat$	alla quarta alta
XI	Fa – $\flat$	Do	alla quarta bassa
XII	Do	Fa – $\flat$	alla quinta bassa

Ancora una volta, terzo e quarto modo sono accorpati in un'unica categoria, mentre la differenza tra quinto – undicesimo e sesto – dodicesimo è relativa all'altezza di ambito e all'alternanza *cantus durus*-*cantus mollis*; ma tutte nascono dal quinto-sesto modo tradizionali con Si bemolle, ovvero dall'undicesimo-dodicesimo zarliniano, e non dal quinto-sesto in *cantus durus*. Ancora più eloquente è il modo di comportarsi di Claudio Merulo nei due libri di toccate organistiche, ordinate modalmente e divise tra i due volumi; se nella prima parte dell'opera [Merulo 1598] rimane la divisione tra terzo e quarto modo, nella seconda [Merulo 1604] quinto e sesto modo sono sostituiti direttamente da undicesimo e dodicesimo, con le didascalie «undecimo detto quinto tuono» e «duodecimo detto sesto tuono», ma lasciati nella numerazione prima del settimo e non dopo il decimo. I modi quinto e sesto di Zarlino in *cantus durus* sono completamente assenti, e il computo totale dei modi adoperati da Merulo è pertanto di dieci, non di dodici.¹¹ Altre indagini nel repertorio dei ricercari o delle toccate ordinate modalmente potrebbero darci ulteriori informazioni; intanto, mi limito a segnalare il caso contrario dei ricercari di Corradini, in cui quinto e sesto modo sono in Fa – *cantus durus* e undicesimo e dodicesimo in Fa – *cantus mollis* [Corradini 1615].



Nonostante l'interazione esistente tra i toni ecclesiastici e i dodici modi, che serve soprattutto per mostrare l'utilizzo reale di questi ultimi nella polifonia, i due sono comunque da intendersi come sistemi separati che possono occasionalmente avere qualche punto di contatto. Le indicazioni di Banchieri al riguardo sono nello stesso tempo esplicite ed ambigue, e possono essere foriere di fraintendimenti.

Nessun dubbio riguarda la destinazione dei dodici modi di derivazione zarliniana (ridotti a otto o nove reali); questi servono, l'abbiamo visto prima, per ogni composizione sacra o profana, vocale o strumentale « discrepante al canto fermo ». Apparentemente nessuno anche per gli otto toni ecclesiastici, che servono nelle « devote occasioni » in cui l'organo o la polifonia si alternano al canto fermo, ovve-

¹¹ Desidero ringraziare Massimo Privitera che ha posto la mia attenzione sull'interessante caso costituito dalle toccate di Merulo.

ro «messe, salmi, hinni, cantici & altri concerti da usarsi nelle chiese»; ma è lecito avere dei dubbi, dal momento che i generi nominati non sono omogenei quanto a sistema di riferimento: salmi e cantici si cantano con gli otto toni salmodici, ma messe e inni usano gli otto modi ecclesiastici. Negli otto toni ecclesiastici la corrispondenza viene a mancare con il terzo e, soprattutto, con il settimo modo; ma Banchieri non ha fatto confusione tra i due sistemi, semplicemente ha evitato ancora una volta ogni discussione di carattere teorico per non aggiungere ulteriori complicazioni, anche perché, in sostanza, non serve sollevare la questione per casi, tutto sommato, limitati. Sarà utile ritornare a quanto si trova in OS.

Il repertorio delle messe organistiche, le sole che prevedano l'alternanza del canto fermo, come è ben noto, è normalmente limitato alla messa della domenica (per tutte le domeniche dell'anno non impedita da solennità importanti), la messa della Madonna (per tutte le solennità della Beata Vergine, di Nostro Signore e delle Vergini) e la messa degli Apostoli (per tutte le solennità di Apostoli, Martiri e Confessori, nonché per la Pentecoste), insieme ad un manipolo di altri casi di tradizione locale, come la messa per i periodi di Avvento e Quaresima (riportati in OS) o quella di Pasqua (in Asola 1592). Banchieri riporta le sezioni organistiche da alternare al canto fermo limitatamente alla parte del Basso nel primo registro di OS, quindi prima di passare a discutere dei toni ecclesiastici per la salmodia; ed è evidente che non sempre possibile è l'uso dei toni ecclesiastici. Non è certo questa la sede per entrare in tutti i dettagli di ogni singola sezione; mi limiterò quindi a qualche esempio particolarmente significativo:

- tutti i Kyrie delle tre messe ordinarie sono in primo modo; per la piena corrispondenza esistente, può essere usato senza problemi il primo tono ecclesiastico.
- il Credo *domenicalis* è in secondo modo; con l'opportuna trasposizione del canto fermo, può essere ugualmente usato il secondo tono ecclesiastico (Sol – $\flat$);
- il Gloria della messa della Madonna è in settimo modo in Sol, e viene rappresentato da Banchieri con finalis Do in *cantus mollis*; il modo viene quindi regolarmente trasposto alla quinta inferiore per bemolle, come avviene anche in Asola 1592¹² o in Bottazzi 1614, mentre Fasolo 1645, probabilmente seguendo Trabaci 1615, lo trasporta sempre alla quinta grave ma per bequadro.¹³ In questo caso non è affatto possibile utilizzare il settimo tono ecclesiastico, ma solo il settimo modo del canto fermo opportunamente trasportato; gli indicatori tonali

¹² Per le numerose ristampe del *Canto fermo* di Asola cfr. MISCHATI 1993, 37–8.

¹³ «[...] in questo settimo tono ho voluto fare il suo fine in C.sol.fa.ut dove è vero finale del settimo tono delli dodici modi finti, si bene quello si scrive co'l mezo del b io l'ho scritto co'l mezo del b dove è ancora settimo tono naturale, ma una quinta più bassa [...] & in particolare questo settimo tono serve nella Gloria della messa della Madonna [...]»: TRABACI 1615, 70. Un caso particolare e, a mia conoscenza, isolato è costituito da DIRUTA 1609, che lo considera del secondo tono e pertanto lo presenta con finalis Sol in *cantus mollis*, forse in ossequio ad una tradizione locale.

minimi (Do – $\flat$) sono quelli visti precedentemente come propri dell'ottavo modo trasportato per comodità del coro, la finale rimane quella del modo corretto, e l'ambito delle voci (nonché il movimento delle fughe) basteranno a ristabilire la situazione. E, in ogni caso, vi è la presenza della melodia gregoriana alternata a chiarire eventuali dubbi anche in merito alla presenza o meno del bemolle in rapporto ad alterazioni non scritte ma eseguite nel gregoriano stesso; per esempio, nel *Cantorino olivetano* dello stesso Banchieri l'intonazione del Gloria della messa della Madonna prevede un Fa $\sharp$ chiaramente presente nella stampa [Banchieri 1622].

Il rimando all'ottavo modo e alla maniera in cui viene normalmente adoperato è presente anche in una delle tre sequenze esemplificate in OS (manca, naturalmente, quella per i defunti¹⁴), ovvero il *Lauda Sion salvatorem* per il Corpus Domini. La sequenza è in un modo di Sol misto; la gran parte delle strofe si muove nel registro acuto, ma quelle iniziali nel registro plagale. In ogni modo, per evitare inconvenienti, vengono dati gli indicatori modali dell'ottavo tono trasportato un tono sotto, quindi finalis Fa e *cantus mollis*, in modo da non avere un ambito complessivo troppo grave; il basso organistico, nelle varie sezioni, ha l'ambito misto Fa₁-Re₃. Non è comunque detto con assoluta certezza che l'impostazione sul Fa della Sequenza sia dovuta alla trasposizione dell'ottavo tono ecclesiastico; potrebbe essere semplicemente un omaggio ad una consuetudine esecutiva locale, come capita, ad esempio, per l'inno pasquale *Ad coenam agni providi*, attestato nel canto piano e nel repertorio polifonico vocale e strumentale tanto in Sol quanto in Fa (in *cantus mollis*).

Il primo registro si conclude con otto sonate a quattro voci da utilizzare in sostituzione di parti del proprio e per l'elevazione, ma, nonostante la concordanza numerica, non sono ordinate negli otto toni ecclesiastici, o per lo meno non in maniera così lineare. Lo sono certamente le prime sei e l'ultima, corrispondenti ai primi sei toni e all'ottavo (finalis Re, Sol – $\flat$, La, Mi, Do, Fa – $\flat$, Sol), mentre la settima, detta «concerto enarmonico», presenta la finale Si in *cantus durus*. Per attribuirle al settimo tono ecclesiastico dobbiamo pensarla trasportata una terza inferiore, ma l'ambito di ottava Re-Re con Sib e divisione sul La è presente nel Basso, non nel Tenore, condizionato dai procedimenti 'enarmonici' richiesti dalla composizione; e in ogni caso abbiamo indicatori modali che non trovano immediata corrispondenza con quanto viene descritto in OS.

Un discorso assai simile può essere esteso al terzo e al quinto registro, dedicati rispettivamente all'innodia e alle antifone mariane. Per queste ultime possiamo chiudere subito il discorso; i modi delle melodie gregoriane sono il primo (*Salve*

¹⁴ «In Missis et officiis defunctorum nec organo nec musica quam figuratam vocant utimur, sed cantu firmo, quem etiam in tempore Adventus et Quadragesimae in ferialibus diebus adhiberi convenit»: *Caerimoniale Episcoporum*, Roma 1600, cap. XXVIII «De Organo, Organista et Musicis seu Cantoribus, et norma per res servanda in divinis».

Regina), il quinto (*Alma redemptoris Mater*) e il sesto (*Ave Regina coelorum* e *Regina coeli*), e non vi sono problemi nell'usare i toni ecclesiastici, del tutto corrispondenti (ovviamente il quinto in Do – *cantus durus*).

Per gli inni la situazione è ricondotta completamente al modo di comportarsi visto nelle messe; non è certo questa la sede più opportuna per una disamina più completa dei diversi casi, sia in Banchieri sia in altre raccolte di inni organistici, ma merita mettere in rilievo alcuni casi interessanti. L'attenzione deve concentrarsi primariamente sugli inni in terzo e in settimo modo, dal momento che in tutti gli altri casi non sorgerebbe alcun problema, tenendo conto di trasposizioni variabili da raccolta a raccolta e indicatori di abitudini esecutive locali. In Banchieri non vi sono attribuzioni modali, ma, al di là dei libri liturgici, strumenti preziosi sono Diruta 1609 e Fasolo 1645, ma soprattutto Rodio 1573, Asola 1592 e Bottazzi 1614, che riportano complete le melodie del canto fermo. Per alcuni inni con finalis Mi vi sono conflitti di attribuzione, come ad esempio *Deus tuorum militum* o *Sanctorum meritis*, in terzo modo per Diruta e Fasolo, in quarto per Rodio; ma al di là dei singoli casi, su cui si può discutere per le caratteristiche stesse della melodia gregoriana, conta il fatto che la finalis è Mi, motivo per cui Banchieri usa solo l'indicatore tonale relativo al quarto tono ecclesiastico corrispondente, in realtà, sia al quarto tono salmodico sia al terzo e quarto modo del canto fermo. Se l'inno fosse inoppugnabilmente e indiscutibilmente in terzo modo, comunque non potrebbe essere utilizzato il terzo tono ecclesiastico; ma casi del genere potremmo dire non esistono nel repertorio vero e proprio degli inni vespertini dal alternarsi con l'organo.

Passiamo al settimo tono, senza dubbio il più problematico per la radicale differenza tra tono e modo. Come nel caso precedente, vi possono essere dubbi sulla classificazione di alcuni inni nell'ambito autentico o, piuttosto, nel plagale; il *Lucis creator optime* o il *Veni creator spiritus*, per esempio, sono in settimo modo per Diruta, in ottavo per Rodio. Banchieri opta decisamente per la trasposizione alla quinta inferiore di quasi tutti gli inni in Sol, che risultano pertanto in Do – *cantus mollis*;¹⁵ ovviamente, nulla a che vedere con il settimo tono ecclesiastico, inesistente e inapplicabile nella prassi compositiva innodica. È anche interessante notare che i due suddetti inni in settimo modo sono trasposti alla quinta inferiore anche in Asola 1592, ma per bequadro e non per bemolle, secondo quanto abbiamo già visto per il Gloria della messa della Madonna per Trabaci e in probabile rapporto con una prassi di alterazioni eseguite anche se non scritte, o il Si♭ sottinteso da un Fa naturale o, forse più probabilmente, un Si naturale derivante da un Fa♯; ad esempio, nel

¹⁵ Solo *O lux beata*, in plagale, e di ambito non particolarmente esteso (nella versione tradata da BOTTAZZI 1614, 98, si estende una quarta sopra e una quarta sotto la finalis) è lasciato nelle corde naturali.

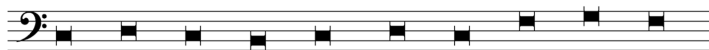
Veni creator spiritus in Bottazzi 1614 si ripete quanto abbiamo visto prima a proposito del quinto tono:

Esempio 7

Canto fermo naturale



Una quinta più bassa



Il versetto organistico è in Do – *cantus durus*. Si potrebbe obiettare che, in tal modo, quinto e settimo modo risultano essere sovrapponibili; penso che, all’atto pratico, bisognerebbe esaminare le abitudini di ogni singolo teorico. In Banchieri questo (presunto) rischio, comunque, non esiste, proprio per la differenza di *cantus durus* – *cantus mollis* in composizioni con finale Do; in altri autori la questione potrebbe interessare assai poco, soprattutto in un contesto polifonico in cui, comunque, la musica ficta applicata alla subfinalis del settimo modo rende i due modi simili se non trasposti (stessa specie d’ottava, altezze diverse), identici se trasportati per bequadro.

★ ★ ★

Quello che risulta evidente è che Banchieri, quando parla dei ‘suoi’ otto toni ecclesiastici, si riferisce ad un sistema pensato espressamente per la salmodia polifonica (vocale e strumentale), e pienamente utilizzabile solo in quel contesto; l’impiego del terzo o, soprattutto, del settimo tono in sostituzione del settimo modo è impensabile, ed è quindi necessario ricorrere al sistema tradizionale (per lo più in situazione di trasposizione). La dizione generica che tali toni possono essere utilizzate per tutte le musiche in alternanza con il canto fermo tiene conto della realtà delle situazioni che possono veramente capitare, e prende le dovute misure mediante gli esempi dati in OS relativi alle messe e agli inni; ma concordo pienamente sul fatto che tale formulazione possa risultare piuttosto ambigua e fuorviante, tanto più in quanto proveniente da un teorico di grande importanza già alla sua epoca. Nella trattatistica della seconda metà del Seicento, ed in alcune raccolte musicali (per la verità non molto numerose), come ha mostrato Barnett, gli otto toni ecclesiastici costituiscono un vero e proprio sistema alternativo a quello dei dodici da utilizzare, ad esempio, nelle composizioni strumentali [Barnett 1998]; ma il fraintendimento degli scopi di Banchieri avviene assai presto, nella *Regola del contrapunto, e della musical composition* di Camillo Angleria, in modo particolare nel

famoso cap. XXII «Della cognitione dei tuoni secondo l'uso moderno» [Angleria 1622, 80–85]. Bisognerebbe comunque indagare a fondo nel repertorio del primo Seicento (e soprattutto quello in stile osservato, ancora quasi completamente ignorato dagli studiosi moderni), per verificarne l'effettiva portata; ho il ragionevole dubbio che sia molto bassa, ammesso che vi sia.

Angleria rifiuta a chiare lettere i dodici modi zarliniani (nonostante il loro parziale impiego da parte del venerato maestro Claudio Merulo),¹⁶ ma pur accettando il sistema degli otto, dice di voler presentare solo «l'uso moderno, il quale si anderà sempre continuando». Gli otto modi all'uso moderno sono i seguenti:

Modo	Finalis	Ambito
I	Re	<u>Re</u> – La – Re
II	Sol – $\flat$	Re – <u>Sol</u> – Re
III	La	<u>La</u> – Mi – La
IV	La	Mi – <u>La</u> – Mi
V	Do	<u>Do</u> – Sol – Do
VI	Fa – $\flat$	Do – <u>Fa</u> – Do
VII	Re – $\flat$	<u>Re</u> – La – Re
VIII	Sol	Re – <u>Sol</u> – Re

Pur senza dichiararlo, Angleria parte evidentemente dagli otto toni ecclesiastici, e li sottopone a 'razionalizzazione' teorica presentandoli nella tradizionale unione di specie di quinta e specie di quarta e viceversa (una cosa che Banchieri, ho omesso di dire, si guarda ben dal fare; i toni salmodici non ragionano così). In tal modo è però obbligato a cambiare in parte il terzo, completamente il quarto tono. Essendo il terzo tono un autentico ed avendo finalis La, non può che estendersi un'ottava sopra e risultare composto della prima specie di quinta e della seconda specie di quarta; il quarto, il suo plagale, di conseguenza, non può avere una finalis diversa senza che sia intervenuta una trasposizione, ma deve spostare la specie di quarta al grave mantenendo la finalis La, ed estendendosi nell'ambito di ottava che, in Banchieri, è quello proprio del terzo tono ecclesiastico. Più anomala la situazione del settimo e dell'ottavo tono di Angleria. Le finales sono diverse a prescindere dal fatto che l'uno è in *cantus mollis*, l'altro in *cantus durus* (dovrebbero essere Re – Sol oppure Re – La), e risultano essere formati da specie di quinta e di quarta tra loro diverse (I di quinta + II di quarta il settimo, I di quarta e IV di quinta l'ottavo), diversamente da quanto succede nella teoria tradizionale; ma sono i toni se-

¹⁶ «Alcuni hanno poi voluto inventare che ci sîi altri quattro toni, cioè nono, decimo, undecimo & duodecimo, la qual cosa non è» [ANGLERIA 1622, 82].

condo l'uso moderno, direbbe il teorico. Angleria sembra però non accorgersi che i toni da lui descritti non sono otto, ma sette, poiché terzo e settimo si diversificano solo per l'altezza e per la proprietà; l'uno è in realtà trasposizione dell'altro, e nient'altro.

L'incongruenza del suo sistema risulta ancora più evidente dalle due argomentazioni successive. Nella prima vuole mostrare il reale utilizzo degli otto toni con una serie di esemplificazioni tratti dal repertorio; ma il suo autore di riferimento è Palestrina, ed in particolare il quarto libro dei mottetti a cinque voci (il celebre libro su testi del Cantico dei Cantici) e i due libri di Offertori. Si trova quindi a dover attribuire al settimo modo trasportato l'offertorio *Ad te levavi* perché con finalis La e *cantus durus*, una cosa che, francamente, sembra alquanto ridicola;¹⁷ si può discutere se sia classificabile tra gli otto modi ecclesiastici o i dodici modi zarliniani, ma niente di più. Per di più attribuisce al settimo una composizione con finalis La e *cantus durus*, e al terzo una non specificata composizione con finalis Re e *cantus mollis*.

L'argomentazione successiva prende in esame i toni salmodici, dicendo giustamente «l'osservatione de' salmi & Magnificat sono assai differenti dalle cantilene ordinarie, perché bisogna osservare omninamente l'intonatione dei tuoni, cioè principio, mezzo & fine»; ma il suo discorso si riferisce soltanto alla possibilità, da parte del polifonista, di usare in maniera strutturale il tono salmodico. E pur aggiungendo di seguito le intonazioni salmodiche ricondotte al corista (quindi con le trasposizioni operate da Banchieri), non sembra accorgersi che le loro *differentiae* hanno creato il sistema degli otto toni ecclesiastici e, di riflesso, gli otto toni moderni (con l'eccezione del quarto).

L'ultima conferma della dipendenza da Banchieri si ha alla fine del capitolo, quando viene dato lo schema delle cadenze dei toni; per ciascuno vi è la solita combinazione zarliniana finalis-terza-quinta eccezion fatta per l'ottavo, dove il Si è sostituito dal Do. In più sono indicati, in conclusione, terzo e quarto tono «al costume antico», corrispondenti al terzo e quarto modo ecclesiastici, con tutte le possibili cadenze intermedie elencate secondo quanto si ritrova già in Aaron. Insomma, per concludere, Angleria legge Banchieri e decide di dargli un maggior spessore teorico in un manuale per insegnare il contrappunto; ma capisce assai poco delle reali motivazioni di fondo, e pone le basi per una serie di fraintendimenti ancora presenti in Bononcini e nei suoi dodici modi ricondotti a sette dall'uso pratico [Bononcini 1673]. Ancora una volta, si trascura l'aspetto pratico dei suoi scritti teorici, scopo autentico e ribadito dall'autore stesso nel «Congedo a chi legge», con la cui citazione anche noi ci congediamo dal benevolo lettore:

¹⁷ Cfr. POWERS 1982, 60 Tav. 5. e 78-80.

quant'ho scritto intendo per giovamento del musico pratico, lasciando le theoriche speculationi a ingegno più elevati, rimettendomi sempre dove havesse abbagliato alla correzione dagl'intelligenti, & non dei curiosi Momi & Censori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Fonti teoriche e musicali

- ANGLERIA C. (1622), *Regola del contrapunto*, Milano, Facsimile, Bologna 1983.
- ASOLA G. M. (1592), *Canto fermo*, Venezia, cur. M. Casadei Turronei Monti, Como 1993.
- BANCHIERI A. (1622), *Cantorino utile a novizzi*, Bologna, Facsimile, Bologna 1980.
- BANCHIERI A. (1614), *Cartella musicale*, Venezia, Facsimile, Bologna 1978.
- BANCHIERI A. (1605), *L'organo suonarino*, Venezia, Facsimile, Bologna 1978.
- BONONCINI, G.M. (1673), *Musico pratico*, Bologna, Facsimile, Hildesheim 1969.
- BOTTAZZI B. (1614), *Choro et organo*, Venezia, Facsimile, Bologna 1980.
- CAVACCIO G. (1620), *Musica concordia*, Venezia.
- CORRADINI N. (1615), [*Ricercari a quattro voci*] (cur. M. Fracassi, Milano 1998 (unica stampa superstite mancante del frontespizio); altra ed. cur. G. Salvatore e D. Torlontano, Bologna 1998.
- DIRUTA G. (1609), *Seconda parte del Transilvano*, Venezia, Facsimile, Bologna 1969.
- FASOLO, G. B. (1645), *Annuale*, Venezia, ed. R. Walter, Heidelberg 1965-77.
- GABRIELI G. (1593), *Intonazioni d'organo*, Venezia, Facsimile, Bologna 1972.
- GASTOLDI G.G. (1607), *Officium defunctorum integrum*, Venezia.
- INTAVOLATURA (1598), *Intavolatura d'organo facilissima*, Venezia, Facsimile, Bologna 1970.
- MERULO C. (1598 e 1604), *Toccate d'intavolatura d'organo, Libro Primo e Libro Secondo*, Roma, Facsimile, Firenze 1981.
- PONZIO P. (1588), *Ragionamento di Musica*, Parma, Faksimile-Neudruck hrsg. S. Clercx, Kassel-Basel 1959.
- RODIO R. (1573), *Psalmi ad vespas*, Napoli, cur. D. Fabris, Lamezia Terme 1994.
- TRABACI G.M. (1615), *Il secondo libro di ricercate, & altri varij capricci*, Napoli, Facsimile, Firenze 1984.
- VIADANA L. (1600), *Officium defunctorum*, Venezia.
- VIADANA L. (1604), *Officium ac missa defunctorum*, Venezia.

Saggi, articoli, monografie

- BARBIERI P. (1991), *Chiavette and modal transposition in Italian practice (c.1500-1837)*, «*Recercare*», III, 5-79.
- BARNETT G. (1998), *Modal theory, church keys, and the sonata at the end of the seventeenth century*, «*Journal of the American Musicological Society*», LI/2, 245-281.
- BARNETT G. (2002), *Tonal organization in seventeenth-century music theory*, in *The Cambridge history of western music theory*, ed. Th. Christensen, Cambridge, 407-455.
- DODDS M. R. (1999), *The Baroque church tones in theory and practice*, PhD diss, University of Rochester, Eastman School of Music.
- LESTER J. (1977), *Major-minor concepts and modal theory in Germany: 1592-1680*, «*Journal of the American Musicological Society*» XXX/2, 208-253.
- LESTER J. (1989), *Between modes and keys: German theory, 1592-1802*, Stuyvesant, N.Y. (Harmonologia, 3).
- MEIER B. (1992), *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel.

- MISCHIATI O. (1971), *Adriano Banchieri (1568-1634). Profilo biografico e bibliografia delle opere*, in *Annuario 1965-70*, Bologna, 37–201.
- MISCHIATI O. (1993), *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI–XVI–II*, Roma.
- POWERS H. S. (1980), *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12, London, 376–450.
- POWERS H. S. (1982), *Modal representation in polyphonic offertories*, «Early Music History», II, 43–86.
- POWERS H. S. (1998), *From psalmody to tonality*, in *Tonal structures in early music*, ed. C. Collins Judd, New York–London, 275–340.
- POWERS H. S. – WIERING F. (2001), *Mode*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, 16, 775–823.
- WIERING F. (2001), *The language of the modes. Studies in the history of polyphonic modality*, New York–London.

