

# La Notazione Musicale tra il 16° ed il 17° secolo



Giorgio Pacchioni

# LA NOTAZIONE MUSICALE TRA IL 16° ED IL 17° SECOLO

~~~~~

## PREFAZIONE

La problematica legata alla notazione rinascimentale rappresenta una piccola parte del complesso contesto musicale, al quale appartengono argomenti di straordinaria importanza quali:

- 1) L'arte del Contrappunto.
- 2) La musica speculativa (di carattere matematico, filosofico, storico ecc.).
- 3) La teoria modale.
- 4) La prassi esecutiva.
- 5) L'ornamentazione di tipo vocale e/o strumentale.
- 6) Il rapporto tra musica e società.

Ciò nonostante, bisogna ammettere che il meccanismo di lettura-scrittura della musica rinascimentale-barocca presenta ancora troppi lati oscuri per la maggior parte degli artisti che si dedicano alla riproduzione della letteratura musicale di quel periodo, ciò causa la naturale tendenza dei musicisti ad avvalersi dell'ausilio tecnico e culturale della teoria musicale moderna, la quale si è discostata in modo sensibile da quella in uso in quei tempi, delegando per lo più, il sapere "teorico" ai musicologi, i quali, spesso sono più inclini, per estrazione culturale ed esperienza personale, alle speculazioni di carattere storico o estetico, piuttosto che alla soluzione pratica (sul campo) dei problemi relativi alla esecuzione della musica in esame.

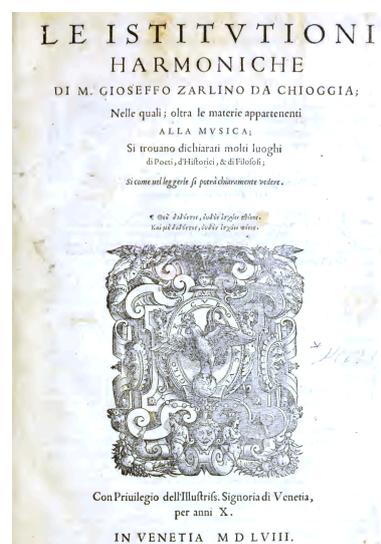
Che dire poi delle inqualificabili e fraudolente pubblicazioni musicali che interpretano con troppa faciloneria la traduzione in notazione moderna della musica rinascimentale, tralasciando l'*incipit* dell'originale o parte di esso (Chiave, segni del tempo, primi valori musicali), dai quali si evincerebbe con assoluta certezza con quale rapporto sono stati mutati i valori (nella trascrizione) in relazione al segno del tempo e della chiave originali. Infatti, sono fin troppo frequenti violazioni importanti nella trascrizione, dove, ad esempio, vengono ridotti i valori, ma curiosamente resta il segno del tempo originario, quasi che detto segno del tempo fosse una sorta di Capolettera decorativa e non la chiave di rapporto tra una pulsazione ritmica detta *Tatto, misura o battuta* ed i valori usati nel contesto musicale. Il diretto risultato di queste scorrettezze è quasi sempre la esecuzione mortalmente lenta (almeno il doppio se non il quadruplo) delle musiche rinascimentali, sia da parte di organici composti da dilettanti che da insiemi più o meno professionali.

Per ragioni di impostazione di studio, nel nostro saggio sulla notazione mensurale del "canto figurato", partiremo da una importante e fondamentale trattato "*Le Istitutioni harmoniche*" di Gioseffo Zarlino, stampato a Venezia nel 1558, per terminare dopo un percorso che dura 126 anni, col trattato di Lorenzo Penna "*Li primi albori musicali. Bologna 1684*".

## PARTE PRIMA

~~~~~

### Gioseffo Zarlino *Le Istitutioni harmoniche* Venezia 1558



#### Degli effetti che fanno questi segni ♮. b. & x. (cap. 25 Parte III)

*Gli effetti ... delle dette cifre o Segni, ... sono l'aggiungere (o levare) al semitono maggiore il minore (formato da quattro comma) ovvero il levarlo dal Tuono e di far diventare minore ogni Consonanza maggiore, o viceversa di rendere maggiore ogni consonanza minore. In pratica, mentre il diesis innalza il suono di un semitono minore, il bemolle lo abbassa dello stesso semitono, mentre il bequadro riporta un suono alterato alla sua natura primitiva.*

Si avverte che, dovendo porre un bemolle su una nota, ci si procuri di farlo su una che, dalla sua precedente, *proceda dal grave all'acuto* e che viceversa per porre un bequadro o un diesis lo si faccia su una nota che, dalla sua precedente, *discenda dall'acuto al grave*; questo per rendere le parti più facilmente cantabili, benché fare il contrario non sarebbe un errore troppo grave.

#### Della Battuta (cap.48 Parte III, cap.49 Parte III ed. 1573)

Vollero, i musici del passato, dare ordine alle diverse figure musicali e comandarono un certo segno dal quale ciascun cantante avesse un mezzo per collocare ogni figura nella giusta relazione con le altre. Essi *immaginarono che fusse bene se cotal segno fusse fatto con la mano, acciò che ogn'uno dei cantori lo potesse vedere e fusse regolato nel suo movimento alla guisa del Polso umano. ... Alcuni dei Musici chiamarono cotal segno Battuta, altri Tempo sonoro, e alcuni altri (come S. Agostino) ... Plausum, che ... vuol dire il battimento delle mani. ... Essendo il polso umano un ... allargamento ed restringimento ... del cuore..., viene ad essere composto di due movimenti e di due riposi, a somiglianza delle quali la Battuta viene ad essere composto, ... da due movimenti contrari, ... la Posizione, ovvero il Battere e la Levatione. Dopodiché anche di due riposi che sono ad essi intercalati, in quanto, come dice Aristotele, i due movimenti di direzione contraria, non possano essere conseguenti uno all'altro senza una fermata dopo ognuno.*

*La battuta si ritrova di due maniere: Equale & Inequale secondo che sia composta rispettivamente da due o da tre movimenti della mano.*



*Segni della Battuta eguale.*



*Segni della Battuta ineguale.*

La battuta eguale si fa sotto seguenti i tempi mentre la battuta ineguale si fa sotto i seguenti tempi oppure con una cifra ternaria sopra ad una binaria in cotal modo  $\frac{3}{2}$ .

Per ultimo avvertiamo che è necessario che il compositore inizi e finisca la composizione nella "Posizione della mano", cioè nel principio della battuta.

**Della Sincopa (cap.49 Parte III, cap.50 Parte III ed. 1573)**

La Sincopa non può essere compresa dal Musicista senza la cognizione della battuta, ... essa è la Trasposizione o Riduzione di alcuna figura, o nota cantabile minore, oltre una o più maggiori alla sua simile; ove convenientemente si possa applicare e numerare per finire il numero della misura dal suo tempo. Questo accade, non solo nei tempi perfetti mediati o non mediati (  $\phi - \circ$  ), ma anche in quelli imperfetti, sia tagliati che non tagliati (  $\phi - \phi$  ).

Quindi, quella Figura, o Nota, si chiama sincopata, ovvero si dice che fa la sincopa quando incomincia nella levazione della battuta e continua nella successiva deposizione della mano, né mai potrà più cominciare nel battere della battuta, fino a quando non ritrovi una figura minore propinqua ovvero altre figure minori che la formino, così la figura prima in sincopa, tornerà a cadere nel battere della mano.

Stabilito che sotto ai tempi, la semibreve, per sua natura, cade a capo battuta, così come nel tempo, è la breve che parte dal battere della mano, se avviene che l'una o l'altra partano dal levare della Battuta, allora abbiamo la sincopa, come si vede negli esempi posti qui sotto.

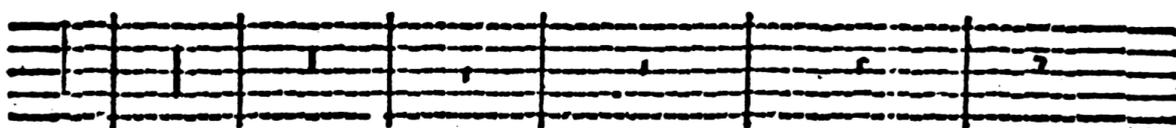
<p><i>Sincopa data dalla semibreve che inizia in levare di mano e che continua fino alla prossima minima.</i></p>	<p><i>Lo stesso passo, ma con il tatto alla Breve.</i></p>
<p><i>Sincopa data dalla minima col punto</i></p>	<p><i>Lo stesso passo, ma con il tatto alla Breve.</i></p>
<p><i>Talvolta la sincopa è causata da una pausa.</i></p>	<p><i>Lo stesso passo, ma con il tatto alla Breve.</i></p>
<p><i>Non è consigliato sincopare le pause, così come avviene qui, perché risultano scomodissimi da cantare. Il cantore pone sempre d'istinto in battere di mano la prima figura dopo le pause. Conviene dunque porre le pause in modo che non siano da contare in sincopa.</i></p>	<p><i>Lo stesso passo, ma con il tatto alla Breve</i></p>

### Delle pause (cap.50 parte III , cap.53 Parte III ed. 1573)

Come le note della cantilena sono figure, o segni Positivi, poichè rappresentano le Voci, o i Suoni, dai quali nascono le Harmonie; ... così le pause si chiamano figure Privative perchè sono indizio della taciturnità, o silenzio e rappresentano il Tempo, che si ha da tacere.

Queste sono alcuni segni fatti dal musico con alcune linee le quali cadono perpendicolarmente sopra una o più delle 5 linee del pentagramma. Le specie [di pausa] sono tante quante sono le figure cantabili, due meno. Incominciando dalla Lunga, lasciando la Massima, per la quale si pone quella della Lunga raddoppiata, fino alla Croma, lasciando la semicroma, che per essere di minimo valore, non si usa.

#### **Di Lunga . Di Breue: Di Semibreue . Di Minima. Di Semiminima, Di Chroma.**



Furono ritrovate le Pause non senza grande commodità del Compositore e del Cantore per due ragioni: l'una per necessità, l'altra per ornamento delle cantilene. Per necessità prima: perchè era impossibile che li Cantori potessero pervenire dal principio al fine della cantilena senza mai posarsi, se non con loro grande incomodo. ... Furono poi ritrovate le pause per ornamento perciò che col mezzo loro, le parti si possono porre l'una dopo l'altra in Fuga o Conseguenza

Sì come è viziosa cosa ad alcuno, che parli sempre, e non sappia por fine, o meta al suo parlare, così è cosa viziosa al musico che non sappia, a tempo e a luogo, dar riposo alle parti della sua composizione.

Gli Ecclesiastici ... pongono le pause nei loro canti non già per ornamento ma per necessità perchè è impossibile arrivare al fine di totali cantilene senza pigliare alcun riposo. Ritrovarono un segno dal quale ciascuno cantore è avvertito che arrivando a quello si abbia da fermare e pigliare



Spirito e Fiato. ... Gli Antichi hanno osservato ... di non porre tali pause, se non nel fine delle clausole, o punti della orazione, sopra la quale è composta la cantilena, & allo stesso modo nel fine di ogni periodo. Così facendo i compositori ... avvertono di dividere le varie parti dell'orazione, e la Sentenza delle parole si oda & intenda interamente. ... Facendo in total modo, si potrà dire che le Pause siano state poste nelle parti della cantilena con qualche proposito e non a caso.

### Del Tempo, del Modo, & della Prolazione ... (cap.67 Parte III)

Essendo La Breve, madre e generatrice di qualunque altra figura cantabile; è necessario ragionare di tutti quei fatti accidentali che possono accadere intorno a lei, cominciamo col dire che il Tempo è la considerazione di una certa & determinata quantità di figure minori contenute o considerate in una Breve. Questo Tempo è in due maniere, cioè Perfetto & Imperfetto. Il Perfetto si trova in una cantilena segnata nel suo principio col circolo O, per il quale si denota che la Breve in tutta la cantilena è perfetta, cioè si pone in luogo di tre Semibreui o per il contrario tre semibreui in luogo di una Breve.

Ma lo Imperfetto si trova, quando nel detto principio è posto il semicircolo C, in luogo del circolo, per il quale si comprende che la Breve si pone imperfetta, cioè in luogo di due Semibrevis o per il contrario due semibrevis in luogo di una Breve.



**Modo maggior perfetto: Modo maggiore imperfetto.**

o Minore, considerando ognuno di questi, Perfetto overamente Imperfetto. Intendevano il Maggiore quando ponevano due pause di Lunga over tre insieme le quali pigliassero due, ovvero tre spazi & tre o quattro linee... Il Minore consideravano quando ponevano una sola Pausa che abbracciasse due o tre spazi & tre o quattro linee...

Il Modo Perfetto Maggiore intendevano quando ponevano tre delle mostrate pause insieme & l'Imperfetto maggiore quando erano solamente due.



**Modo minor pf. Modo minor impf.**

Per lo Perfetto Minore pigliavano quello che aveva una pausa che abbracciava quattro linee & tre ... spazi. ... Il Minore quando la detta pausa abbracciava ...tre linee & due spazi.

Gli antichi ponevano le nominate pause in due maniere, ... ne ponevano alcune avanti i segni del Tempo & alcune dopo. Le prime chiamavano Indiziali solamente, perciocche non si numeravano nella composizione, ma erano poste il quel modo per mostrare solamente il Modo. Le seconde nominavano Indiziali & Essenziali, conciosiacche, non solo servivano a mostrare il Modo, ma servivano etiando alla cantilena.



**Pause Indiziali solamente.**

**Pause Indiziali, & Essenziali.**

La Prolazione, ... è una quantità di minime contenute in una semibreve, la scrivevano col segno circolare overo semicircolare. Veniva essa considerata in due modi, l'una Perfetta e l'altra Imperfetta. Intendevano la Perfetta quando ponevano nella cantilena li mostrati segni in questa maniera  $\odot$   $\ominus$  & la Imperfetta quando erano posti senza i punti  $\circ$   $\omin�$  & facevano valere la semibreve per tre minime con la Perfetta e due con la Imperfetta.

### Della perfezione delle Figure cantabili (cap.68 Parte III)

A quello che si è detto, si può ora comprendere come ogni composizione sia governata dai segni del Tempo, Modo e Prolazione, secondo i quali ... le cinque figure [dalla massima alla Minima] vengono a variare il loro valore, secondo che sono accompagnate da diversi accostamenti accidentali. Gli Antichi osservarono di nominare le dette figure da gli effetti, alcune Agenti & alcune Pazienti. Nominarono prima la Minima Agente, perché la posero come figura immutabile e non in grado di ricevere alcuna perfezione da figure minori, ma

le diedero la facoltà di agire sulla figura propinqua maggiore rendendola Perfetta. *La Massima* la chiamarono *Paziente*, perché essendo la maggiore di tutte le altre può solamente patire imperfezione. *La Lunga*, *la Breve* e *la Semibreve* le chiamarono *Agenti & Pazienti*, perché, non solo agiscono sulla perfezione della loro figura maggiore Propinqua, ma anche subiscono la perfezione dalla loro minore propinqua.

Anche se i segni del Modo, Tempo e Prolazione stabiliscono quali valori siano perfetti e quali no, bisogna sapere che il compositore ha i mezzi per contravvenire o modificare momentaneamente queste regole universali. *Gli antichi vollero che qualunque figura posta avanti un'altra simile figura, o bianca o nera, sempre fusse perfetta.* ... Questo perché il simile non patisce imperfezione alcuna dal suo simile, ... la simiglianza nelle figure s'intende rispetto alla forma & non al colore. ... Inoltre, niuna figura può esser fatta Imperfetta da una sua maggiore, ma lo sarà causa per una sua minore; essendo che la maggiore rispetto alla minore è sempre paziente & che, per contrario, la minore rispetto alla maggiore è sempre agente. Tutto ciò si verifica allo stesso modo quando si rapporta una figura perfetta a pause di uguale, minore o maggior valore.

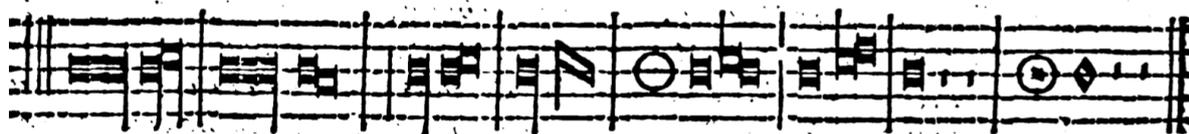
Segue l'esempio di tutte le figure perfette che non perdono la perfezione per le ragioni esposte sopra:



*La prima figura di ciascheduno essemplio è perfetta.*

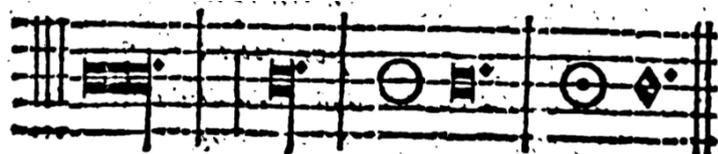


*La Massima*, ... posta davanti ad una Legatura di valor di due Lunghe, e la Lunga avanti quella di due Brevi e la Breve davanti a quella di due Semibrevi ovvero a due pause di Semibreve poste sopra una stessa linea, sempre saranno perfette essendo che tali Legature o Pause poste in cotal maniera hanno virtù di unione. Il che avviene anche per la Semibreve quando è posta avanti due pause di minima poste all'istesso modo [sullo stesso rigo], ma se tali pause fussero separate, tal Regola non avrebbe luogo.



*La prima figura di ciascheduno essemplio è perfetta.*

Alle volte, alcuna delle mostrate figure, restano perfette in ragione del punto di Perfezione, che ne convalida lo stato. [Malgrado la loro perfezione possa essere messa in dubbio da figurazioni seguenti]. Quando saranno ...



*Tutte sono perfetta per il punto.*

collocate tra due figure maggiori, due o tre minori propinque, la prima maggiore sarà sempre perfetta. Lo stesso avverrà quando al posto

delle figure ci saranno delle pause *nella istessa maniera collocate, avvertendo che quando si porrà tra due Maggiori una sola minore e la sua pausa, si porrà prima la pausa e poi la figura. Ma quando vorremo porvi due figure ed una pausa, allora la pausa si potrà porre in qual luogo tornerà più comodo, si come nel sottoposto esempio si può vedere.*



*Quando nel Tempo perfetto tra due Brevi, si porrà cinque o sei Semibrevis, allora la prima Breve sarà perfetta & l'ultima delle cinque semibrevis alterata cioè raddoppiata: ma la prima Breve posta avanti le sei Semibrevis sarà sempre perfetta, senza alterazione di alcuna delle Semibrevis in quanto compiono interamente due tempi perfetti.*



*La prima breve di ciascuno essemplio è perfetta.*

### Della imperfettione delle Figure cantabili (cap.69 Parte III)

Ogni Imperfetto ha la sua origine dal Perfetto, per questo motivo, dopo aver visto la perfezione delle figure cantabili, resta che noi vediamo li modi, per i quali ogn'una di esse si possa fare imperfetta. In pratica le figure perfettibili dal segno della perfezione non saranno tali tutte le volte che non saranno accompagnate dalle condizioni che abbiamo visto nel capitolo precedente. Ma prima di entrare nel particolare, vedremo alcuni concetti generali che determinano la imperfettione. Innanzitutto *le figure che si possono fare imperfette sono Quattro e sono tutte le Pazienti ..., cioè la Massima, la Lunga, la Breve & la Semibreve. Et quella, che patisce l'imperfettione, è sempre maggior di quella che, fa la Imperfettione: Per il contrario quella che è cagione della imperfettione è sempre minore di quella*

che la subisce. Le figure perfette possono perdere la perfezione non solo da una figura propinqua minore, ma anche da più figure remote o remotissime minori, purché la somma delle dette figure minori sia pari alla terza parte della figura Perfetta.

*Le figure che fanno l'imperfezione si collocano in tre maniere ovvero si pongono:*

- davanti la nota Perfetta,
- dopo la nota Perfetta,
- o sia prima che dopo nella stessa figurazione essendo che ogni figura si può fare imperfetta solamente in uno dei tre modi [vedi penultimo esempio della pagina].

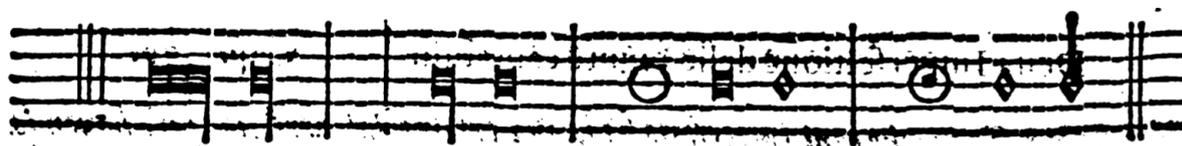
*Tanto si leva alla figura Perfetta che perde la perfezione, quanto è il valore della figura che crea la imperfezione. Sebbene la Minima che è figura Agente, non può fare imperfetta nessuna figura, che non sia sottoposta alla Prolazione perfetta.*

*Non si deve credere che le imperfezioni si facciano solo con tali figure, perché le Pause, il Colore e i Punti hanno la stessa forza.*

*È ben vero che le pause non sono sottoposte alla imperfezione, quindi sono solo Agenti e mai Pazienti.*

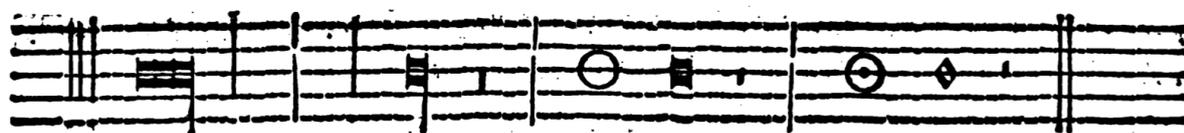
*Il colore [nero] leva sempre la terza parte del tutto alle figure perfette, ma nelle note imperfette leva (come fanno i moderni) la quarta parte del valore della nota.*

*Ciascuna delle seguenti figure è imperfetta in quanto al suo tutto, quando, senza alcun mezzo la segue la sua parte minore propinqua, come si può vedere dall'esempio:*



***La prima figura posta in ciascheduno esempio è imperfetta.***

*Lo stesso può accadere, nelle sopraddette figure, quando sono seguite da una pausa del valore della loro parte propinqua.*



***Figure imperfette dalle Pause seguenti.***

*Similmente, il Colore, o Nero o Rosso che esso sia, causa tale imperfezione, queste imperfezioni sono chiamate dalla parte dopo, ma possono essere chiamate anche dalla parte avanti alla nota perfetta, quando pause o figure minori saranno poste davanti a Maggiori Perfette. Tali figure [Agenti in due direzioni] renderanno Imperfetta sia la Figura antecedente che la Figura seguente.*



*Figure imperfette per il Colore.*

**Del Punto, delle sue specie, & delli suoi effetti (cap.70 Parte III)**

Il Punto è una minima particella, ovvero una certa quantità indivisibile, overamente un minimo segno, che si aggiunge alle figure cantabili per accidente, ora dopo, ora sopra e alle volte tra di loro; lo si considera in quattro modi, cioè:

Il Punto è considerato dal Musico in quattro modi, cioè in quanto fa perfetto, in quanto accresce, in quanto divide & in quanto altera, o raddoppia dette Figure. Onde li Musici dicono che si trova di quattro maniere cioè di Perfezzione, di Accrescimento, di Divisione e& di Alterazione, ovvero Raddoppiamento.

Punto di Perfezzione, chiamano quello che si pone immediatamente dopo la figura, che il segno del tempo comanda come Perfetta, per conservare comunque la perfezzione di tale figura.



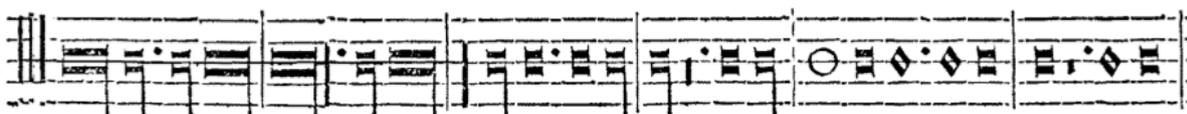
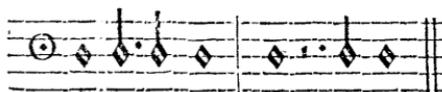
*Figure Perfette per rispetto de i loro punti, detti di Perfezzione.*

Quello di accrescimento si pone senza alcun mezzo dopo la figura, la quale non può essere, ne si può fare perfetta in alcun modo, così come ciascuna figura posta sotto i segni della imperfektion e nei segni della perfezzione, che sono di minor valore della Semibreve.

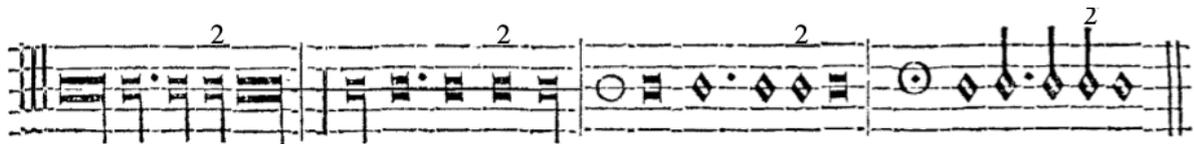


*Punti di Accrescimento.*

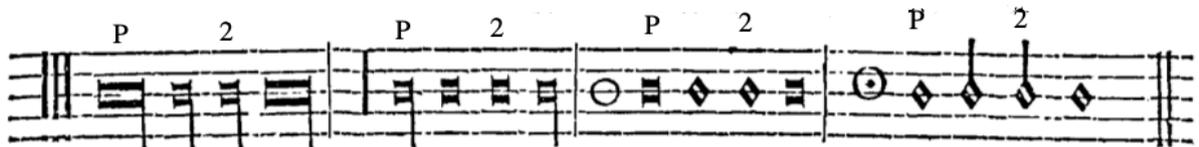
Il Punto di Divisione è quello che si pone tra due figure simili minori e propinque, poste fra due Maggiori nei segni della Perfezzione; il cui ufficio è quello di dividere e di fare Imperfetta l'una e l'altra delle figure maggiori. Et si scrive sopra tali figure nel mezzo di loro & tal punto non si canta. In quanto fa la imperfektion delle maggiori, si può nominare anche Punto di Imperfezzione; perché sempre si deve porre nel fine del Tempo passato e nel principio del Tempo presente. Si pone anche tra una Pausa che cade nel primo tempo ed una nota che cade nel secondo tempo, le quali siano di uno istesso valore come nel sottoposto esempio.



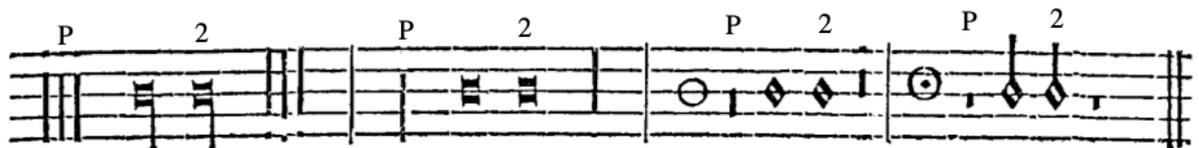
Il Punto di Alterazione è quello che si pone davanti a due figure minori poste avanti una Maggiore propinqua il cui ufficio è quello di raddoppiare la seconda figura minore che si pone dopo di lui et è posta innanzi la maggiore; acciòchè tra queste due minori si veda il Tempo perfetto. Si deve osservare di porre tal punto in tal maniera che sia alla fine del Tempo precedente & nel principio del seguente. Tal punto, come quello di Divisione, non si canta. Ne altro vuol dire Alterazione che Raddoppiamento che si fa nelle parti propinque delle Note, o Figure, che si cantano.



Ma tale Alterazione o Raddoppiamento era possibile anche in altri modi, per esempio ponendo semplicemente due figure minori, parti propinque, tra due maggiori, sotto il segno della perfezione. In questo caso ponevano la prima maggiore perfetta et la seconda minore raddoppiata ovvero alterata, come qui si vede.



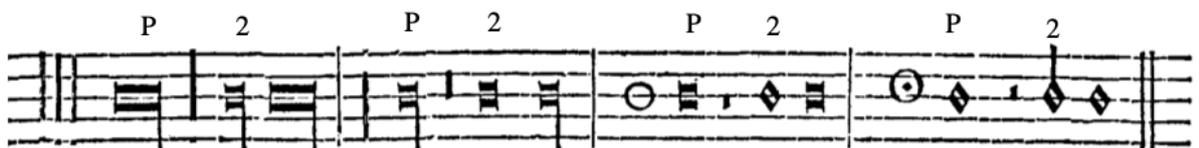
Il medesimo facevano quando ponevano queste minori tra due pause di valore delle due figure maggiori; perciòche raddoppiavano similmente la Seconda minore; come nel sottoposto esempio si può vedere.



Facevano alterare o raddoppiare ... la seconda figura minore, quando ponevano prima la Maggiore, poi due figure minori propinque ed infine una pausa di valore della maggiore, come qui si vede.



Similmente intendevano tale raddoppiamento quando ponevano, tra due maggiori, una Pausa di valore della minore propinqua, dalla parte sinistra e alla parte destra una figura minore.



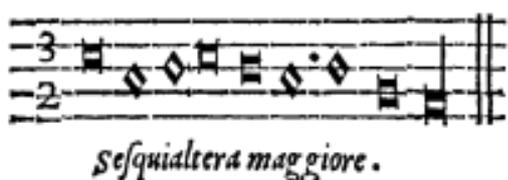
Si deve però avvertire che le figure alterabili sono quattro cioè la Lunga, la Breve, la Semibreve e la Minima. Ma la Massima, per non essere parte propinqua di alcun'altra figura, non si può alterare. Similmente la Minima è fine di tale alterazione, essendo che non si può

*dividere in due parti equali: perché se fosse altrimenti sarebbe non solamente agente, ma anco Paziente.*

*Nessuna pausa è sottoposta alla Alterazione e tale Alterazione si ritrova solamente nei segni di perfezione e si fa per il difetto di una figura che manca al compimento del numero Ternario*

Le due figure minori ... poste tra le due Maggior possono avere la pausa al posto della prima Minore, ma mai al posto della seconda minore, visto che la pausa non è raddoppiabile. Bisogna ricordare che l'annerimento e molte volte il Punto di divisione, scaccia tale alterazione. Si ricordi anche che la perfezione delle figure si può considerare in tre maniere; Prima per virtù delle pause (Indiziali), poi per virtù del Segno (circolo o semicircolo ecc.), ultimamente per virtù del Punto posto al centro del segno del tempo (Prolazione). Però la Massima e la Lunga, che siano sottoposte a qualsiasi segno, saranno perfette solo per virtù delle pause (Indiziali). La breve si fa perfetta per virtù del circolo e la Semibreve si fa perfetta per virtù del segno puntato (Prolazione).

*Oltre a ciò si debba avvertire che tali accidenti vengono considerati, non solamente sotto l'influenza dei Modi, Tempi e Prolazioni di cui sopra, bensì anche in quelli dove si pone la battuta ineguale che nel cap. 48 [49 terza edizione n.d.r.] chiamai Trocaica [sillaba lunga + sillaba corta] o meglio, per la Sesquialtera ... come nell'esempio si può vedere*



*[Questa affermazione di Zarlino mi mette molte perplessità, in quanto, senza dubbio, la Sesquialtera maggiore sotto il tempo  $\text{c} \frac{3}{2}$ , non prevede alterazioni o raddoppiamenti alcuni, infatti non prevede nè Perfezione (che lascia*

alle Proporzioni scritte col Circolo barrato o no), nè tanto meno raddoppiamenti (accidente che si accompagna alla problematica delle Perfezioni). Forse si riferisce ad una pratica in qualche modo già diffusa nella sua epoca, infatti commistioni così le troviamo spesso nella prima parte del XVII secolo, per esempio nelle Canzoni strumentali di Frescobaldi, di cui parlerò più avanti.]

*Ancora, ... li Pratici, intendino questa battuta [inequale] quando pongono le figure tutte nere senza alcuna frazione numerica; ma allora la chiamano Hemiolia, e non vi accade nessuno dei predetti accidenti, in quanto il colore [nero] leva tutte queste cose.*



*L'Hemiolia si usa, non solamente ... nel tempo perfetto, ovvero imperfetto puntati et tagliati, ma anche negli semplici ... senza i punti e senza il taglio.*

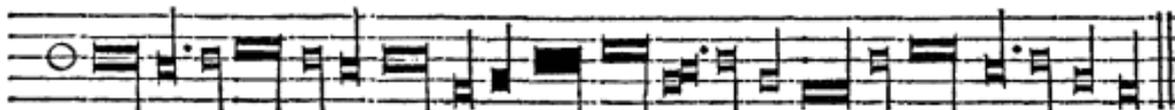
Quando i pratici pongono Breve e Semibreve nella battuta [col tempo di  $\text{c}$ ] la chiamano Sesquialtera Maggiore o [se le note sono nere] Hemiolia Maggiore, invece quando pongono Semibreve e minima li chiamano minori.



[Zarlino è qui curiosamente sbrigativo e non dice tutto quello che c'è da dire sull'argomento che svilupperemo con le parole e gli esempi di A. Brunelli].

Spesso i musici pratici lasciano da parte le pause iniziali dei Modi Maggiore o Minore, alle volte non mettono neppure le Essenziali [vedi cap.67], *però sarà avvertito il Cantore*, che vi sono certi segni che tradiscono comunque la Perfezione, questi segni si chiamano Intrinsechi, *sono li Colori e li Punti*, mentre Estrinsechi si nominano quei segni che abbiamo già visto come i legittimi segni di Perfezione: le Pause Indiziali, il Tempo Perfetto e la Prolazione.

Il sottostante esempio tradisce facilmente la sua natura anche se privo di tutti i segni Estrinsechi: esso è *composto sotto il modo maggiore et minor perfetto*, perché nelle figure sottoposte alla perfezione compare il Punto di Divisione e quello di Alterazione e il Colore.



### *Dell'utile che apportano li mostrati accidenti nelle buone harmonie (cap.71 Parte III)*

Alcuni uomini di giudizio potranno forse asserire che i tanti artifici che accompagnano spesso le nostre musiche, non danno un sentimento in più della stessa composizione ridotta a più semplicità, poiché una volta semplificata, senza cifre, Modi, Perfezioni e Prolazioni, produrrà la stessa armonia di prima e non di meno.

*Se dunque non sono utili all'acquisto di buone harmonie, ne apportano utile alcuno al sentimento, a che proposito aggiungere obbligo e accrescer fastidio al Cantore con simili cose, senza proposito? Perché, quando dovrebbe esser intento a cantare allegramente quelle musiche, gli è fatto obbligo di stare attento a considerare simili chimere che cadono (secondo i varii accidenti) sotto il Modo, sotto il Tempo e sotto la Prolazione, le note nere, i vari tipi di punto; essendo che se facesse altramenti, sarebbe riputato ... un Goffo e uno Ignorante. E se non danno utile alcuno (come veramente non danno), mi sembra una gran pazzia che intelletti di elevato ingegno debbano fermare il loro studio e spendere tempo ... per cose così impertinenti*

Consiglio quindi chiunque a lasciar perdere queste cifre e attendere *a quelle cose, per mezzo delle quali, si possono acquistare le buone e soavi Harmonie.*

*Adunque si può veramente dire, che un tal modo di comporre non sia altro che un moltiplicare difficoltà, senza necessità alcuna e non un moltiplicar l'Armonia.*

Concluderemmo dunque dicendo *che il modo di comporre in tale maniera non solamente non sia utile, ma anche dannoso per la perdita di tempo, che è più prezioso di ogni altra cosa e che i punti, le linee i circoli, i semicircoli e le altre cose simili, ... sono sottoposte al sentimento del vedere e non a quello dell'udito.*

*Sebbene gli Antichi seguirono queste regole, essi sapevano assai bene che tali accidenti non potevano apportare alcuna miglìoria alla loro musica, ma davano opera a simil cose per mostrare di non essere ignoranti di quella Theorica che da alcuni oziosi speculativi de quei tempi era stata posta in uso. Per lo piú si trovano su queste materie, varie opinioni e disputazioni lunghissime da non venire mai al fine. Dobbiamo di continuo lodare e ringraziare Dio, che a poco a poco (non so in che maniera) tale cosa sia quasi spenta e che sia giunta un'era in cui non si attende ad altro che alla moltiplicazione dei buoni concerti e delle buone melodie.*

#### **Il modo che si ha da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le parole. (cap.33 Parte IV)**

*Chi potrebbe mai raccontare il disordine e la malagrazia che hanno molti Pratici ... nell'accomodar le figure cantabili alle parole dell'Oratione proposta? Certamente ciò si potrebbe fare, ma con grande difficoltà.*

*Quando io mi penso che una scienza, la quale ha dato leggi e buoni ordini ad altre scienze, sia alle volte in alcune cose tanto confusa che a malapena si può tollerare, io non posso fare che non mi attristi. È veramente uno stupore udire e vedere le cantilene che contengono Periodi di testo confusi, le Clausole imperfette, le Cadenze fuori di proposito, il Cantare senza ordine, gli errori infiniti nello applicare l'harmonie alle parole, le poche osservazioni dei Modi [Harmoniali], le male accomodate parti, li passaggi senza vaghezza, li numeri senza proporzione, li movimenti senza proposito, ... le Figure cantabili accomodate in tal maniera alle parole che'l cantore non si sa risolvere, ne ritrovar modo commodo, da poterle proferire. Ora vede sotto due sillabe contenersi molte figure, e hora sotto due figure molte sillabe. Ode hora una parte [altra voce] che cantando in alcun luogo, farà l'Apostrofe o collisione nelle lettere vocali, ... e volendo fare lui lo stesso cantando la sua parte, gli viene a mancare il bello e lo elegante modo di cantare. Talora sente cantare nelle altre parti quella sillaba lunga, che nella sua parte necessariamente gli è di bisogno di proferirla breve, di maniera che sentendo tanta diversità non sa che ... fare ma resta in tutto attonito e confuso.*

Quindi, acciocché non si intravenga alcuna confusione nell'accomodare le figure sopra le parole, porrò hora queste [10] regole, le quali serviranno, non solo al Compositore, ma anche al Cantore.

1) La prima regola adunque sarà quella di porre sempre sotto la sillaba lunga, o breve, una figura conveniente, di modo che non si odi alcun barbarismo [accento straniero], perché nel Canto Figurato, ogni Figura cantabile, che sia distinta e non legata (eccetto la Semiminima o quelle che le sono minori) porta una sillaba. Alcune volte anche la minima non viene accompagnata da una sillaba.

2) Ad ogni Legatura di piú Figure, sia nel canto Figurato o nel Piano, non se le accomoda piú di una sillaba nel principio della legatura.

3) Al Punto ... non se gli accomoda sillaba alcuna.

4) Rare volte si usa portare qualche sillaba sopra la Semiminima, nè alle figure a lei minori, nè alla figura che la segue immediatamente.

5) *Alle figure che seguono immediatamente i punti di Semibreve e della Minima, non si usa accompagnarle con nessuna sillaba e così anche alle figure che seguono immediatamente.*

6) *Quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, si potrà porre una sillaba sopra la figura seguente.*

7) *Qualunque Figura ... sia posta nel principio della cantilena, o nel mezzo dopo alcuna pausa, di necessità ... porterà una sillaba.*

8) *Nel canto Piano, non si replica mai parola, o sillaba. Ma nel Figurato, tali repliche, non dico già di una sillaba ne di una parola, ma di alcuna parte della frase, si tollerano solo quando il sentimento è adeguato alla ripetizione. Ciò si può fare specialmente quando vi è una grande abbondanza di Figure, tenendo presente che la replica di una parola o frase, nè aumenta e nè aggrava il senso, quindi è consigliabile farlo su parole o frasi che hanno in se qualche grave sentenza degna di considerazione.*

9) *La penultima sillaba del testo, potrà avere alquante delle figure minori sotto di se, purchè la detta ... sillaba sia lunga e non breve, perciocche se fusse breve sarebbe un barbarismo.*

10) *La sillaba ultima dell'orazione deve cadere sulla figura ultima della cantilena. ma siccome si possono fare tante eccezioni, consiglio di esaminare le dotte composizioni di Adriano [Willaert] e dei suoi discepoli.*

### **Delle Legature (cap.34 Parte IV)**

*Sono veramente le Legature, nel canto Figurato, per molti rispetti, necessarie: perché tornano commode non solamente alli compositori nell'accomodare le figure all'Oratione proposta ma anche per utilizzare al meglio le Antifone di canto Fermo nelle proprie composizioni figurate.*

*Però, acciocche si abbia piena cognizione di cotal cosa, e si sappia in qual maniera si abbiano da fare e quali figure si abbiano da legare e quanto sia il loro valore, tratteremo nel presente capitolo.*

*Dicono li Prattici, che la Legatura, è una certa colligazione, o congiunzione di semplici figure, fatta con tratti o lineamenti convenienti, nella quale si forma ciascuna figura che si può legare di corpo quadrato ovvero obliquo.*

*Tali Legature si fanno con tre tipi di figure: con la Massima, con la Lunga e con la Breve, delle quali, le due estreme (cioè la Massima e la Breve) variano il loro valore secondo che sono diversamente legate.*

*Ogni Legatura si considera in due maniere, prima quando la nota seguente è posta più in alto della precedente (Ascendente), dipoi per il contrario quando l'antecedente è posta più in alto della seguente (Discendente).*

*Si deve avvertire che la Massima si pone nella Legatura, in due maniere; prima si pone nella sua vera forma, cioè col corpo lungo dritto, dipoi si pone col corpo lungo obliquo, o ritorto, che dir lo vogliamo. Quando si pone senza l'obliquo, si pone in due maniere, ovvero con la coda o gamba, ... dalla parte destra ovvero si pone senza e posta in cotali maniere sia legata con altre*

figure o non legata; sia nel principio, o nel mezzo, o nel fin della Legatura, sempre resta nel suo valore cioè vale quattro brevi

Quando poi si pone obliqua, si pone in due modi: ... se ascende dal grave ... all'acuto, o dall'acuto nel grave.

Quando ha la gamba all'ingiù e è obliqua verso il grave, tanto la sua prima parte quanto la seconda vale una breve, questo avviene anche quando è obliqua all'insu, malgrado non sia molto in uso. Ma quando ha la gamba voltata in suso ed è similmente obliqua tanto verso il grave quanto verso l'acuto, le due parti di cui è composta valgono entrambi una Semibreve.

Quando poi tali oblique non hanno la gamba, se discende, la prima parte vale una Lunga e la seconda una Breve, ma quando va verso l'acuto (raro da vedersi) tanto la prima quanto la seconda valgono una breve, ma ciò s'intende quando non sono accompagnate o legate con altre figure, perché altrimenti si hanno altre considerazioni.

In quanto alla Breve, essa si trova collocata nelle legature in due modi, ... senza gamba e con la gamba. Quando ha la gamba si trova in due maniere, cioè con la gamba dalla parte sinistra volta in giù e con la gamba voltata in suso

Ciascuna figura che si può legare, si lega in tre modi cioè nel principio, nel mezzo e nel fine e così dal principio, dal mezzo e dal fine si conosce il valore di ciascuna Legatura.

- Nel Principio

- Volendo dunque aver cognizione perfetta del valore di ciascuna, si danno molte Regole la Prima delle quali è che ogni figura posta nel principio della Legatura, la quale sia senza gamba, sia quadrata, ovvero obliqua, ... sarà sempre del valore di una Lunga.

- La Seconda regola è: che ogni prima figura, o prima parte di alcuna figura, con la gamba nella parte sinistra, voltata all'ingiù, sia quadrata che obliqua, sempre è di valore di una Breve.

- La Terza, Quando alcuna figura senza gamba sarà posta nel principio, e la seconda, che segue ascenderà, tal figura sarà sempre di valore di una Breve.

- La Quinta [la Quarta in realtà, ma l'errore è su tutte le edizioni n.d.r] Che ogni figura posta nel principio di qualunque Legatura, la quale abbia la gamba voltata all'insuso a ... sinistra, in qualsiasi direzione sia la seconda dopo di lei, e che sia quadrata ovvero obliqua; tanto essa che la sua seguente, sono sempre del valore di una Semibreve, come si può vedere.





- Nel mezzo
    - *Tutte le figure ..., siano quadrate ovvero oblique, ... sempre saranno di valore di una Breve*
  - Nel fine
    - *Quando saranno quadrate e discenderanno, tutte saranno del valore di una Lunga.*
    - *Se saranno poste dopo la seconda parte di qualsivoglia obliqua ascendente o discendente allora:*
      - *quelle ascendenti sempre saranno di valore di una Breve;*
      - *quelle discendenti saranno del valore di una Lunga.*
- Ma prima di finire *bisogna avvertire due cose:*
- *La Prima che il ragionamento di tali figure è stato intorno la forma del corpo loro e non intorno ad altra cosa.*
  - *La Seconda che qualunque figura posta nelle nominate legature è sottoposta a quelli stessi accidenti (di cui si parla nei capitoli precedenti) delle figure semplici non legate, quantunque alcuni sostengano il contrario.*

## PARTE SECONDA

~~~~~

### Lodovico Zacconi Prattica di musica Venezia 1592

È forse il più autorevole trattatista di stampo zarliniano. Egli è incredibilmente esaustivo trattando tutti i punti fondamentali della codificazione zarliniana, sia dal punto di vista della notazione che delle problematiche relative ad essa, approfondisce tutti gli argomenti che già interessarono Zarlino, più una incredibile quantità di cose, tra le quali scelgo i capitoli sottostanti, essendo pertinenti al nostro argomento.

### PRATTICA DI MUSICA

VTILE ET NECESSARIA SI AL COMPOSITORE per Comporre i Canti suoi regolatamente, fi anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cofe cantabili.

DIVISA IN QUATTRO LIBRI.

NE I QUALI SI TRATTA DELLE CANZENE ordinarie, de' Tempi de' Prolazioni, de' Proportioni, de' Tuoni, et della conoscenza de' tutti gli Strumenti Musicali.

SINSEGNA A CANTAR TUTTE LE COMPOSITIONI antiche, Si dichiara tutta la Meffia del Paleffina titolo Lomè Arme, con altre cofe d'importanza & dilettevole.

Vittimamente s'ingegna il modo di farre una parte con uagli di madorni accenti.

COMPOSTA DAL R. P. F. LODOVICO ZACCONI da Pefano; del Ordine di Santo Agolino,

Mufico del Serenifs. Duca di Bauiera, &c.

CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA, M D XCVI.

Appreffo Bartolomeo Carampello.

### Se tutte le figure musicali possano intravenire nelle Prolazioni (Cap. XXIX Libro II)

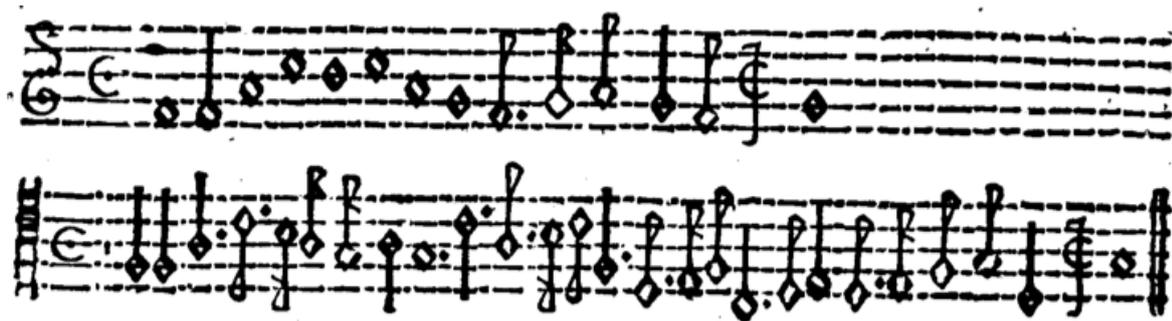
*Nelle Prolazioni, più che in altri segni, si vietano e proibiscano alcune figure, per rispetto al fatto che se non le si vietassero ..., non vi sarebbe alcuna differenza tra la Proporzione minore perfetta  $\frac{3}{2}$  e la Prolazione, visto che ognuna di loro adopera e vuole tre minime per tatto [a parte il fatto che nella Proporzione la Breve è perfetta e viceversa, nella Prolazione è perfetta la Semibreve].*

*Cinque sono le figure usate nelle Prolazioni [Maggiore e Minore]: la Massima, la Longa, la Breve e la Semibreve con la Minima. Ma siccome, con queste figure sole, le composizioni di questo genere sarebbero meno varie delle altre, si sono formate & istituite alcune figure bianche che possano sostituire quelle figure che non vi possano entrare [perché sarebbero uguali alle minime annerite] ... ma sieno totalmente differente, & diuerse dall'ordinarie, ... con vna noua forma & foggia, ne cauano altro significato, & altra demonstratione*

Si deve sapere che dalle Prolazioni sono bandite tutte le figure che per natura sono oscure [dalla semiminima in giù] ma per seruirsi di quei ualori per non rendere questo genere diffettoso & manco, s'aggiunge alla Minima alcuni segni [nella coda] che appartengono ai valori di tutte le figure proibite.

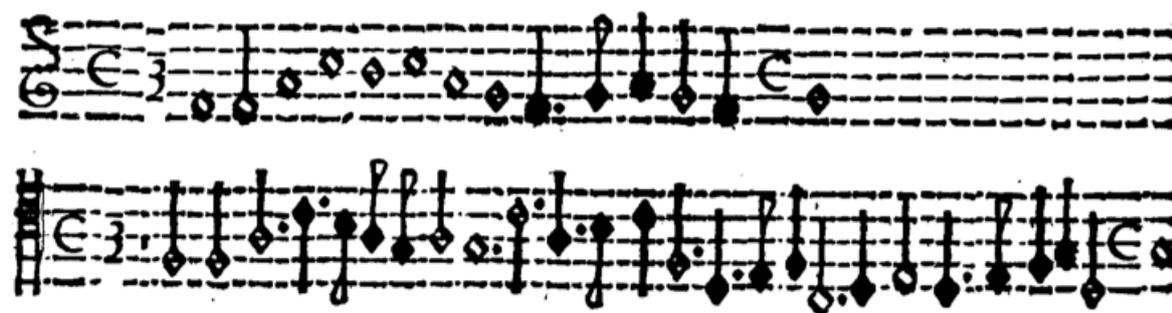
. In questo modo, con la combinazione di minima e ricciolo di cromia, si ottiene la Semiminima [il valore intermedio ai due estremi] e con la stessa Minima, col ricciolo di Semicromia, si ottiene il valore intermedio di Cromia.

Segue l'esempio di H. Isaac nella sequenza dell'Epifania.



*Et se bene quì non vi sono tutte le parte, ma queste due sole che sono le due principali, si possono notare le suddette figure usate con disinvoltura e perfezione di intenti.*

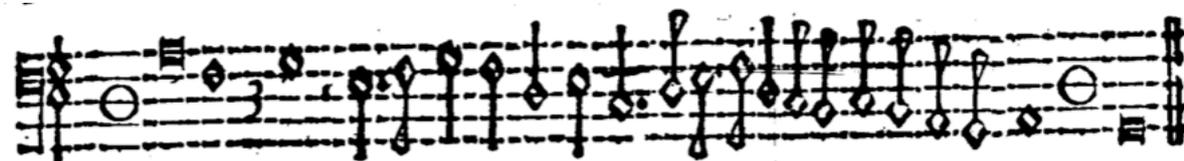
Se qualcuno non intendesse bene *l'insolite figure* che appaiono qui sopra, acciocchè non resti dubbioso, ho tradotto questo esempio in *Proporzione minor perfetta* [io la intendo piuttosto come *Sesquialtera minore*, essendo la *Proporzione* sempre scritta con *Tempo perfetto*] affinché se ne abbia *maggior lume*.



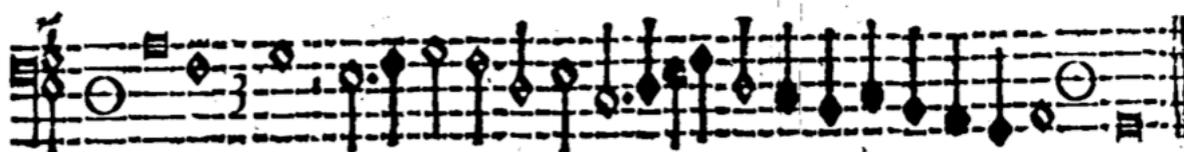
***Se le Prolazioni vanno cantate sotto il tatto eguale ovvero ineguale (Cap.XXX libro II)***

*Le Prolazioni* appartengono ad una *Specie Musicale* particolare in quanto esse hanno natura d'esser cantate sotto il *tatto eguale* & sotto l'*inequale*, contrariamente a tutte l'*altre specie musicali* che non possono esser cantate se non con un tipo di *tatto solo*.

Che le *Prolazioni* possano esser cantate sotto il *tatto eguale* ce lo dimostra *Henrico Isaac*: nel suo *Motetto à 6. Optime pastor*, in mezzo del quale nella parte del *Basso* senza variar segno ò *tatto all'altre parte*, in quella parte sola usa queste proprie figure



Le quali volendole pur ridurre sotto vno essemplio chiaro riducendolo in forma di *Proportion minor perfetta*, le si formano, come quì si vede



*Et se alcuno si merauigliasse che gl'antichi ponessero nelle cantilene loro queste figure, & adoperassero queste Specie: potendosi con le figure della sudetta Proportionione hauer l'istesso valore, & dal valore cauarne gl'istessi effetti: sappia che questo non si può fare per non derogare al tatto delle Proportioni che non si muta mai: perche s'egli si potesse mutare tutte le cantilene conueniriano in una Specie di tatto: & poi non si saperia quando le douessero esser informate dal tatto eguale, & ineguale; e però si lasciano che le Proportioni si regghino sempre con il loro tatto ineguale*

*Ma quando la Prolatione, è introdotta in cantilene che habbia le parte segnate con altri segni differenti da i segni di Prolatione; allhora quella parte che ha il segno di Prolatione, non è piu sottoposta al tatto ternario: ma bene al tatto commune, perche ogni genere & specie di cantilene, dalle specie & genere di Proportione in fuora, tutte si sottopongano à quel tatto: & in caso che vno all'altro habbia da cedere, sempre cede il posteriore, & quello che sempre vien dopo per il possesso in che si troua il primo. Onde se la cantilena ricercasse il tatto ineguale nell'ingresso della Prolatione non ci seria che fare altro, solo di adattare tre Minime per tatto se però per l'inditio primo le non fossero già adattate: E però volendo vno sapere queste particolarità & queste cose, bisogna ch'habbia à memoria, & che si tenghi à mente, che quando le cantilene sono semplice Prolationi, che le vanno sempre cantate in foggia de Proportioni ponendosi tre Minime per tatto: ma quando le sono accompagnate con altre parte che habbiano segni, & adoperino il tatto eguale, le si accomodano sotto di quel tatto: & perche meglio le si habbiano da intendere quando le vanno cantate come è la loro natura, non se gli pone altro segno che il suo segno ordinario della Prolatione: ma se le si hanno da cantare sotto il tatto d'altri segni; allhora per segno di douer porre tre figure per tatto, gli si pone la ternaria, zifra la quale allhora non dimostra il tatto di Proportione, ma solamente quante figure sono sotto il tatto costituite. |*

Quindi si possono avere tre casi distinti in cui il tatto viene deciso in relazione al rapporto tra le parti che cantano.

1) Quando tutte le voci sono scritte *per i segni di Prolazione* [col punto al centro del cerchio o semicerchio] si manderanno sempre *tre minime per tatto* (salvando le perfezioni quando vanno salvate) niente meno che se fosse una semplice proporzione.

2) *Quando la Prolazione è introdotta in cantilene* in cui non tutte le voci sono sotto il segno della Prolazione, *allora*, sottomettendosi al tatto delle compagne, la *Parte* in *Prolazione* procederà con tatto binario mandando una minima a tatto e salvando le perfezioni alla semibreve come indicano le regole [vedi Zarlino cap. 69]

3) Il caso precedente ha una variante, nell'ipotesi che non tutte le parti siano sottoposte alla Prolazione, ma quelle che lo sono, dopo il segno del tempo *habbia una cifra ternaria* [3] allora, malgrado tutto, dette parti in prolazione manderanno *tre minime per tatto* come nel caso 1°.

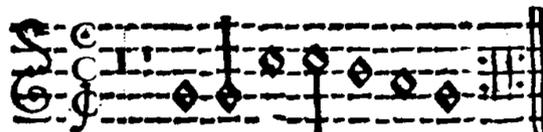
**Quando in una parte sola sono dua ò piu segni, qual segno vadi cantato prima.**  
**(Cap.LI Libro II)**

*Si trovano dei compositori che per artificio maggiore delle loro composizioni, e per far cantare una sola sorta di figure, in diverse maniere, si sono serviti di diversi segni del tempo ponendoli uno sopra l'altro nella stessa parte.*

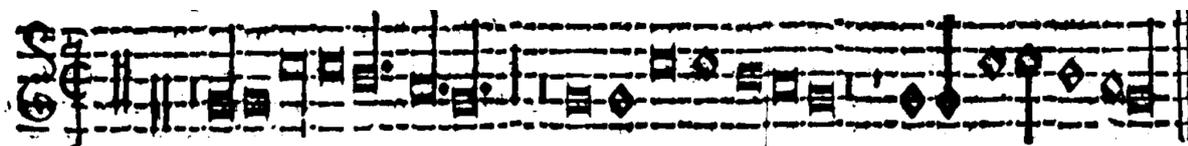
A volte vi sono composizioni a 4 o 5 parti, in cui una sola voce ha diversi segni del tempo sovrapposti, questa parte dovrà fare uso anche dei segni di ripetizione, perché, mentre gli altri continuano a leggere in avanti, essa dovrà ritornare da capo per ripartire sotto un nuovo segno del tempo.

*Il Cantore sappia che il segno superiore è il primo a doversi cantare, dopo seguirà, a tempo dovuto, il secondo segno più in basso e così via.*

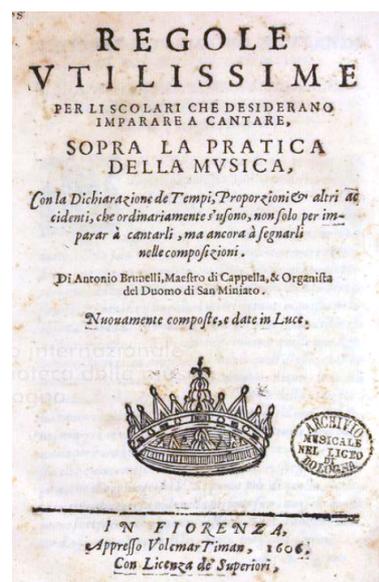
L'esempio dato, il *Benedictus del Palestrina* nella Messa titolo "Lommè Armè" [sic.] ci dimostra come vadano eseguiti brani in cui si canta con tempi diversi ritornando da capo al segno del ritornello.



*Sappia ch'egli si dispone con questa sorte di valori*



Antonio Brunelli  
*Regole utilissime*  
 per li Scolari che desiderano imparare a cantare  
 sopra la pratica della musica  
 Firenze 1606



*Delle Proporzioni, Sequialtere, Emiolie, & della Meliola, che ordinariamente si cantano. (Cap.16)*

*Le Proporzioni sono due, cioè Maggiore & Minore.*

*Le Sesquialtere medesimamente due, Maggiore & Minore.*

*L'Emiolie due, Maggiore & Minore.*

*La Meliola è una specie sola.*

*Della Proporzione Maggiore (Cap.16)*

*La Proporzione Maggiore ordinariamente si segna così  $\phi \frac{3}{1}$  [è un errore, perché non può mandare 3 Brevi, la cifra corretta è senza dubbio  $\frac{3}{2}$ ], e alcuni ... la segnano con questa maniera.  $\circ \frac{3}{1}$  Molti la nominano Tripla, perché dove prima n'andavano una a battuta,*

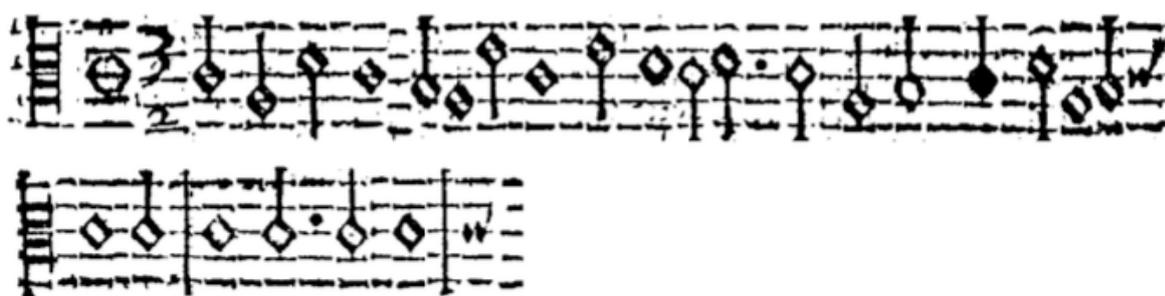
ne vanno tre [prima sta per il “tatto prima”]. Si batte quindi a tre Semibrevi a battuta, due in battere ed una in levare.



In questa Proporzione vi nascono le perfezioni ed imperfezioni infrascritte [vedi cap.69 di Zarlino].

### Della Proporzione Minore (Cap.18)

La Proporzione minore si segna sotto questo tempo , il quale dimostra che vanno tre Minime a Battuta cioè due in terra & una in aria. È soggetta a tutte le perfezioni ed imperfezioni della sua simile Maggiore. [Brunelli sostiene che in questa proporzione si ha la perfezione della Semibreve e l'alterazione o raddoppiamento della minima, ma questo va contro ogni regola che vuole la Semibreve perfetta solo nella Prolazione perfetta, mentre qui semmai si deve fare perfetta una eventuale Breve come nella Proporzione Maggiore. È probabile che le regole Zarliniane fossero già in uno stato di oblio latente].

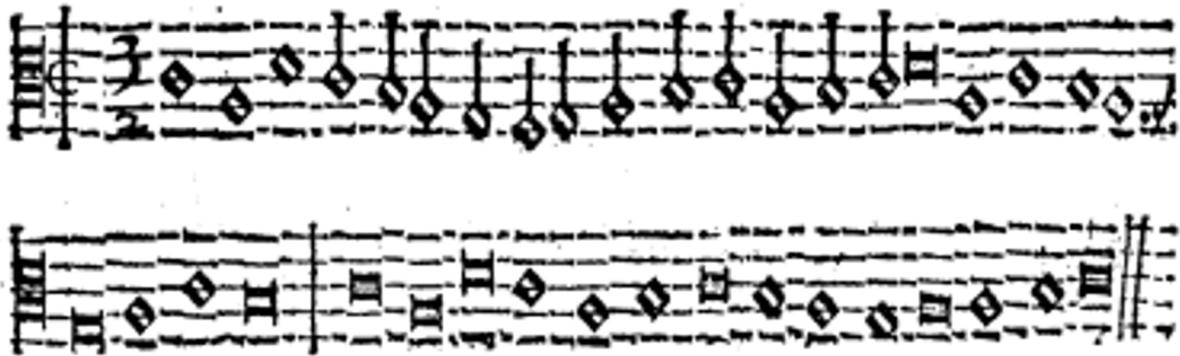


*Punto di divisione*

### Della Sesquialtera Maggiore (Cap.17)

La Sesquialtera Maggiore si segna sotto il tempo minore imperfetto  $\frac{3}{2}$  e manda tre Semibrevi a Battuta, come nella Proporzione Maggiore, dalla quale differisce solo per la mancanza della perfezione della Breve. Bisogna avvertire che *alcuni autori ... vogliono che una Breve quando è appresso ad un'altra, sia perfetta e ancora gli danno perfezioni ed alterazioni* [questo è completamente insensato, perché rende i tempi uguali tra loro e ne toglie le peculiarità e caratteristiche principali]. *Si deve avvertire che la Sesquialtera*

*maggiore* potrebbe anche esser scritta così  $C \frac{3}{1}$  e si canterebbe sempre allo stesso modo, prendendo il nome di Tripla.



***Della Sesquialtera Minore (cap. 19)***

La Sesquialtera minore si segna con questo tempo  $C \frac{3}{2}$  e va cantata nel medesimo modo della Proporzione minore [tre minime a Battuta] eccettuate le perfezioni della Breve.



**Dell'Emiolia Maggiore (Cap.20)**

L'Emiolia Maggiore è fatta di note nere, nella quale vanno tre Semibrevis a Battuta e si canta nello stesso modo della Sesquialtera Maggiore, salvo che non ha nessuna cifra ternaria dopo il segno del tempo minore imperfetto. Trovandosi a cantare alcuna nota bianca, si intende che cessi l'Emiolia, e invece, pur continuando le minime nere se vi figura di nuovo il segno del tempo, cesserà di nuovo l'Emiolia [e le Minime nere saranno intese come Semiminime].



### Dell'Emiola Minore (Cap.21)

L'Emiola minore si segna nel Tempo Maggiore imperfetto & è di Note nere, con Semibrevis e minime nere, & in essa vanno tre Minime nere a battuta come nella Sesquialtera minore [Brunelli dice che si canta come la Proporzione minore, ciò è palesemente sbagliato, perché ancorché si volessero fare perfezioni o alterazioni, il colore le annullerebbe automaticamente] dalla quale si differenzia solo per la mancanza della cifra ternaria dopo il segno del tempo.



### Della Meliola (Cap.22)

La Meliola si può segnare sotto qual si voglia tempo & ... manda tre minime nere o bianche a battuta: due in terra ed una in aria.



[La terzultima battuta risultava scritta di 5 semiminime, mi è sembrato giusto modificarla sostituendo le ultime quattro semiminime con quattro crome].

3) Uso retorico di Tempi, Proporzioni e Prolazioni, abbandonate di fatto, e reintrodotte quasi sempre a sproposito.

*Girolamo Frescobaldi*  
*Il primo libro delle Canzoni*  
 Roma 1628



Quasi in ogni sonata utilizza tempi, proporzioni o prolazioni impropri, inutili, palesemente errati, anche in modo multiplo. (alcuni esempi:)

**Canzona prima**, Prolazione perfetta con cifra ternaria.

Non è necessario aggiungere il 3 per rendere di tre minime a battuta una prolazione perfetta in tutte le parti che suonano.



**Canzona seconda**, Sesquialtera minore segnata solo col numeratore

È uno degli errori più comuni in quell'epoca. La mancanza del denominatore (indicante il valore precedente, che ora verrà triplicato) rende possibile confusione essendo ambigua la Sesquialtera che potrebbe essere sia di  $\frac{3}{1}$  che  $\frac{3}{2}$  che  $\frac{3}{4}$ .



**Canzona terza**, Tempo perfetto con cifra ternaria e note annerite.

Qui abbiamo una duplicazione di Tatto, ovvero il tempo perfetto con l'addizione del 3 (inteso per  $\frac{3}{1}$ ) indica il tatto ternario formato da 3 semibreui, in più l'hemiola [maggiore] che necessiterebbe del tempo tagliato, per essere tale, indica anch'essa il tatto ternario di tre semibreui a tatto. Inoltre, il tempo perfetto comanda

la perfezione delle brevi (fatte di tre semibrevi) a meno che esse brevi, non siano annerite, abbiamo dunque comandi contrastanti tra di loro.



*Canzona quinta*,  $\frac{12}{8}$  Doppia minore

Questa volta la proporzione viene rispettata in modo perfetto, anzi, la parte del Continuo resta col tempo primitivo di C, rendendo indiscutibile la regola che vuole il  $\frac{12}{8}$  composto da 12 crome allo stesso tatto delle 8 crome del C.



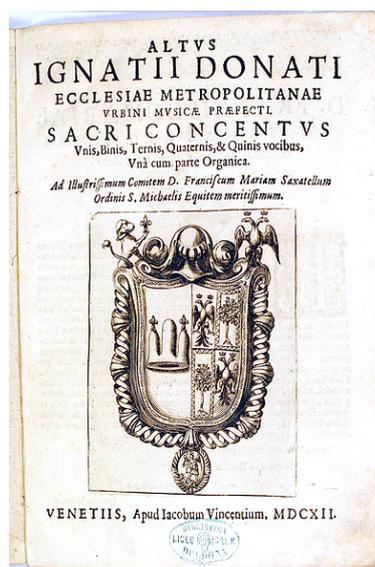
*Canzon sesta*, Tempo perfetto con  $\frac{3}{2}$ .

Dovrebbe mandare 3 minime a battuta (essendo la battuta del tempo perfetto conducibile ad una semibreve per tatto). Se voleva mandare tre semibrevi a tatto, come si vede dalle stanghette e dall'inequivocabile conduzione ritmica delle tre

semibreve inizia lì, doveva addizionare il tempo perfetto da un  $\frac{3}{1}$ . Da notare che più avanti nella composizione ripropone un'altra volta lo stesso segno del tempo e stessa proporzione minore, ma questa volta conduce chiaramente 3 minime a tatto.



**Ignatio Donati**  
*Sacri Concertus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis,  
 & Quinis vocibus, Vnà cum parte Organica*  
 Venezia, 1612



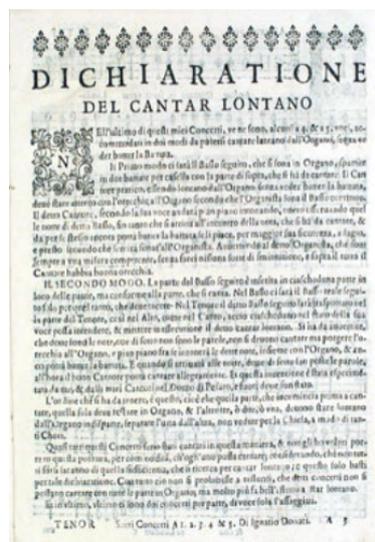
Ignatio Donati nel 1612 pubblica a Venezia i suoi **Sacri Concerti** A 1. 2. 3. 4. & 5. dove appare (sembra per la prima ed ultima volta) la pratica del “Cantar lontano” che ha molti punti di interesse sia per la notazione, che per il risultato fonico, che per la pratica documentata della battuta come ausilio indispensabile alla lettura. Vediamo prima la prefazione del Donati alle sue musiche.

**DICHIARATIONE DEL CANTAR LONTANO**

*Nell'ultimo di questi miei concerti, ve ne sono, alcuni a 4. & a 5. voci, accomodati in doi modi da potersi cantare lontano dall'Organo, senza veder battere la battuta.*

[Da qui si deduce che i cantori non dovessero essere soggetti al gesto di un direttore essendo nascosti ad esso]

*IL PRIMO MODO, ci sarà il Basso seguito, che si sona in Organo, spartito in due battute per casella con la parte di sopra, che si ha da cantare. Il Cantore pratico, essendo lontano dall'Organo senza veder battere la battuta, deve stare attento con le orecchie all'Organo secondo che l'organista sona il Basso continuo. Il detto Cantore, secondo la sua voce, andará pian piano intonando, ovvero osservando quelle note di detto Basso, fintanto che*



si arriva all'incontro della nota, che si ha da cantare, & da per se stesso ancora potrà batter la battuta se li piace, per maggior sua sicurezza, adagio, e presto secondo che sentirà sonar dall' Organista. Avvertendo al detto Organista, che somi sempre una misura competente, senza farci nissuna sorte di sminutioso, e sopra il tutto il Cantore habbia buona orecchia.

IL SECONDO MODO. La parte del Basso seguito è inserita in ciascheduna parte in loco delle pause, ma conforme alla parte, che si canta. Nel Basso ci sarà il Basso reale seguito solo per quel tanto che deve tacere. Nel Tenore il detto Basso seguito sarà trasportato nella parte del Tenore, così nell'Alto come nel Canto, acciò ciascheduno nello stato della sua voce possa intendere, e mettere in esecuzione il detto cantar lontano. Si ha da avvertire, che dove sono le note, ove di sotto non sono le parole, non si devono cantare ma porgere l'orecchia all'Organo, e pian piano fra se intonerà le dette note, insieme con l'Organo, & anco potrà batter la battuta. E quando si arriverà alle note, dove di sotto son poste le parole, all'ora il buon cantore potrà cantare allegramente. Et questa inventionione è stata sperimentata da me, & dalli Cantori del Domo di Pesaro, e fuori dove son stato.

L'ordine che si ha da tenere, è questo, cioè che da quella parte, che incomincia prima a

cantare, quella sola deve restare in Organo, & l'altre tre, dua, o una, devono stare lontano dall'Organo in disparte, separate l'una dall' altra, non vedute per la Chiesa, a modo di tanti Chori.

Quasi tutti questi concerti sono stati cantati in questa maniera, & non gli ho voluti portare in questa positura, per commodità, ch'ognuno possa cantare, considerando, che non tutti forse saranno di quella sufficientia, che si ricerca per cantar lontano, e questo solo basti per tale dichiarazione. Con tutto ciò non si proibisse a nissuno, che detti concerti non si possano cantare con tutte le parte in Organo, ma molto più fa bell'effetto cantar lontano.

Et in ultimo, ci sono doi concerti per parte, di voce sola Passaggiati.

Vorrei fare alcune considerazioni riguardo il segno del tempo in queste musiche. Il Donati, in perfetta armonia con la prassi del primo seicento, disdegna le regole severe e le va interpretando spesso in modo personalizzato, creando ci parecchie perplessità sul loro reale effetto musicale e metrico:

1) I brani scritti nelle due modalità del Cantar lontano, sono scritti in battuta di Breve, ma, dalle sue indicazioni si evince che il tatto deve essere di semibreve "spartito in due battute per casella con la parte di sopra". Mette anche le barre di battuta, ma solo nei brani scritti nella modalità del Cantar lontano (oltre a quelli a voce sola, che portano diverse semicrome a battuta), per aiutare il cantore fuori vista a tenere sotto controllo il tatto, che Lui consiglia di somministrare (se non

bastasse l'orecchio) “ ..... essendo lontano dall'Organo [ il Cantore pratico] senza veder battere la battuta, deve stare attento con le orecchie all'Organo ..... & da per se stesso ancora potrà batter la battuta se li piace ” .

2) Tre brani della raccolta sono scritti in e tutti gli altri, compresi quelli preparati per il Cantar lontano, sono in oppure in  $\frac{3}{2}$ , ma i valori usati per li tempi tagliati o non tagliati sono pressoché identici, come si vede dall'esempio in cui vediamo parte dei brani 2° e 3°.

Lorenzo Penna  
*Li primi albori musicali*  
 Bologna, 1679

La collezione di mal interpretazioni delle regole del Canto figurato nel tardo cinquecento e primi seicento, si corona con il contributo di un trattatista assai in voga sia nella sua epoca che fino ai tempi di Padre Martini (ovvero intorno alla seconda parte del XVII secolo), sto parlando di Lorenzo Penna che con il suo celebre “Li primi albori musicali” getta spesso ombre confuse nel già poco chiaro e vorticosamente mutante mondo musicale del tardo seicento.

Come al solito i veri problemi avvengono nel trattare i Tempi, le Prolazioni e le Proporzioni, come pronosticava Zarlino (cap. 71).

Cominciando dal Cap.40 del 1° libro, egli ammette, con tono sibillino, che il Tempo Maggiore (sbarrato) si può cantare alla Breve, mentre il Tempo Minore (non sbarrato) non si può cantare alla Breve.

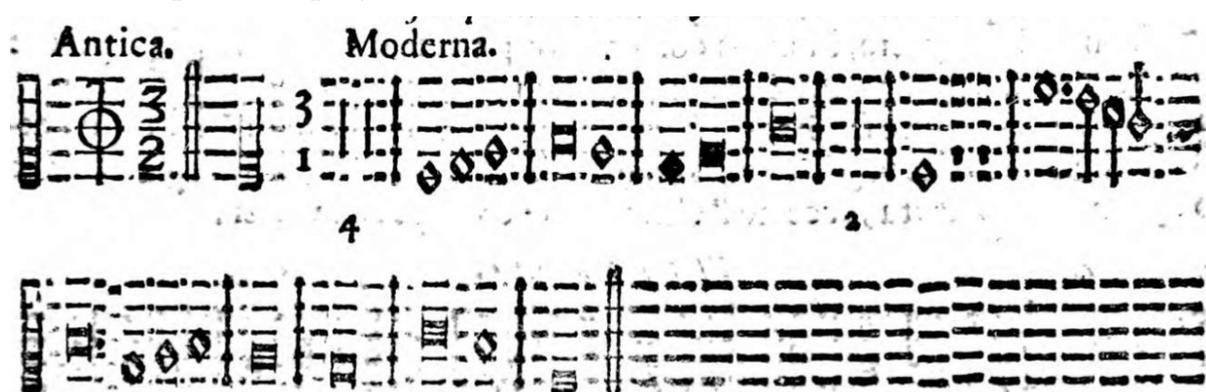
Una cosa molto importante ed interessantissima per noi contemporanei che facciamo vanto di un vezzo chiamato Hemiola (utilizzato nella musica barocca per combinare gli accenti ternari di un brano in Sesquialtera o Proporzione, in modo binario, vezzo che non solo non è corroborato da nessuna citazione storica, bensì viene sconfessato da questo esempio, dove il Penna dice (Delle Tripole, Cap. XVI, Libro Primo) *Si trovano alle volte alcune Brevi nere & alcune Semibreui nere, che sono poste per la sincopazione, queste vagliono come fossero bianche.* Questa affermazione ci fa

supporre anche, che egli non sapesse affatto che le rare brevi nere poste in tempo perfetto, servivano a togliere la perfezione ad esse stesse, completando, nello stesso tempo la battuta ternaria, con l'ausilio della Semibreve nera che di solito le precedeva.

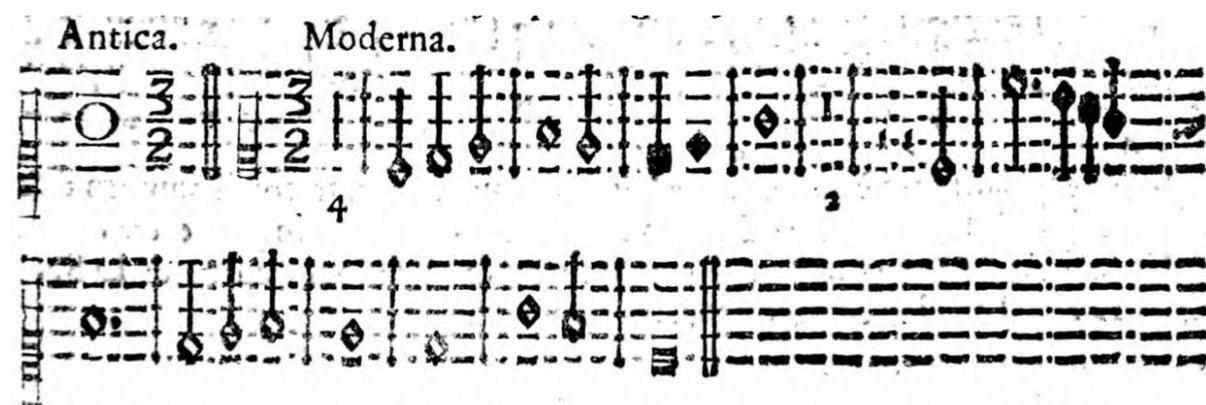
Che fossero nere per la “sincopazione” come lui afferma, pur essendo vero che in quel luogo avviene una sincope, non serviva certo a nessuno evidenziarla col colore, infatti, a volte queste sincopi sono annerite, ma spesso non lo sono affatto.

Inoltre, egli dimostra che le Brevi di seguito valgono come fossero perfette e questo è giustificato dall'incipit sotto la dicitura “Antica” che fa uso della Proporzione Maggiore, la perfezione viene estesa anche alla scrittura “Moderna” benché il  $\frac{3}{1}$  non dichiara affatto se si tratta ancora di Proporzione o di Sesquialtera. (vedi cap.16 di Brunelli).

Il peggio avviene quando estende le stesse identiche regole alla Proporzione minore in cui intende dichiaratamente che la Semibreve debba essere perfetta, cosa che avviene solo in caso di Prolazione (evidentemente scomparsa nella sua epoca). Anche qui parla di “Sincopazione” che avviene questa volta, sul *le semibreve nere e minime nere, per la sincopazione sono come bianche* [dello stesso valore].

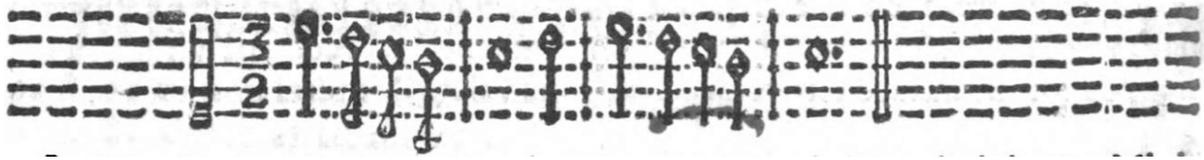


Io sono del parere che queste note nere per “sincopazione” non fossero altro che un ricordo vago di una cultura ormai scomparsa, il di cui uso (interpretato a lume di naso) aveva in realtà uno scopo grafico di tipo retorico, come ad indicare che quella composizione era scritta con tutti i canoni della scienza musicale dei gloriosi tempi degli Antichi musicisti (Palestrina in testa). Esempio della Proporzione Sesquialtera minore:



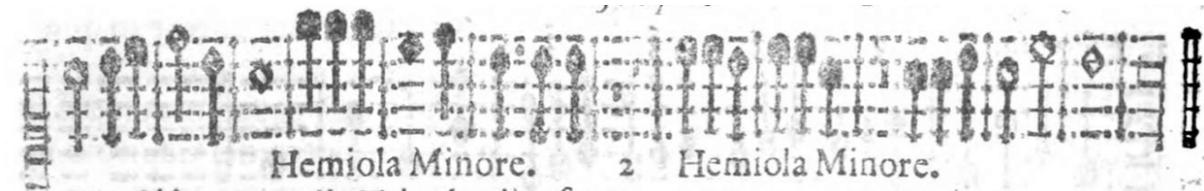
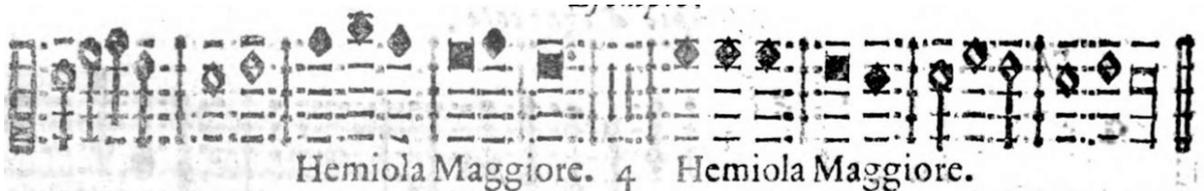
**Entro à questa Tripola Minore li Moderni, inuece di Semiminime vi seminano Crome bianche, quali vagliano, come se fossero Semiminime.**

*Essempio.*



Ovviamente, la commistione tra tempi perfetti ed imperfetti, ormai in atto, rendeva lecite anche le minime bianche, che si debbano usare solo in prolazione perfetta. Lo sforzo evidente del Penna è quello di giustificare nei moderni l'uso di una grafia che non avrebbe più ragione di esistere e che da lì a poco sarebbe scomparsa del tutto.

Parlando di Hemiolie, egli concorda pienamente con la teoria classica, dimenticando tuttavia che è impossibile non mettere il segno del tempo, perché, in realtà, esso è quello che differenzia L'Hemiolia maggiore da quella Minore.



Quanto poi al terzo esempio, benché si veda spesso usare annerimenti insieme a segni di sesquialtera, la giustificazione che egli ne dà è piuttosto debole, in quanto la battuta ternaria di due in battere ed uno in levare non era in nessun modo collegabile ad un ipotetico fraseggio o scrittura e non vi era nessuna differenza (documentabile) dal punto di vista qualitativo o quantitativo dei tre movimenti della battuta.

## EPILOGO



Sembrava che le “*buone maniere*” dei tempi in cui Ludovico Zacconi affermava “...*conforme ai precetti, & alle regole musicali che sono quelli ch’hanno mantenuto, & mantengono la musica in stato si felice*” fossero ormai dimenticate e sepolte, ma, sopra a tutti sorge la figura di un dottissimo musicista e teorico (Musico perfetto): parlo di **Angelo Berardi** autore di gustosissimi trattati, tra i quali spicca, per l’aderenza al nostro argomento: “**Il perché musicale overo Staffetta Armonica**” Bologna 1693, nel quale mette ordine con rara competenza a tutte le distorsioni provocate dall’effettivo abbandono delle regole rinascimentali, dando lume all’umanità del suo secolo.



Fine

Giorgio Pacchioni

25/04/1996

Nuovamente redatto  
Luca Piccini  
Settembre 2021

## NOTE DI REDAZIONE

La redazione avvenuta ben 25 anni dopo la chiusura dello scritto da parte dell'Autore è stata principalmente dovuta alla perdita del file originale che di fatto non permetteva la risistemazione di alcuni refusi e di numerosi errori di posizionamento degli esempi musicali rispetto al testo.

Questa nuova redazione ha dato la possibilità di dare maggior enfasi al testo originale, riportato in corsivo, staccandolo anche visivamente dallo scritto di Pacchioni. L'utilizzo prevalentemente didattico del materiale, destinato agli studenti della classe di "Pratica e ripetizione del repertorio del canto rinascimentale" del Conservatorio di Bologna ha fatto prevalere comunque una logica discorsiva rispetto a quella filologica, ritenendo che comunque sia già più semplice ritrovare e delimitare le parti originali da quelle discorsive e riassuntive rispetto alla versione del 1996.

In pochi punti sono state ampliate le citazioni al fine di permettere una migliore comprensione del testo originale ed inoltre in alcuni casi sono stati indicati i capitoli a cui il testo originale faceva riferimento.

Alcuni esempi musicali, che Pacchioni aveva trascritto, sono stati riportati nella forma originale, altri, da lui modificati per miglior comprensione, sono stati lasciati perché molto esplicativi.

# LA NOTAZIONE MUSICALE TRA IL 16° ED IL 17° SECOLO

|                                                                                                                                                   |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Prefazione</b>                                                                                                                                 | <b>1</b>  |
| <b>Parte prima</b>                                                                                                                                | <b>3</b>  |
| <b>Gioseffo Zarlino Le Istituzioni harmoniche Venezia 1558</b>                                                                                    | <b>3</b>  |
| Degli effetti che fanno questi segni (cap. 25 Parte III)                                                                                          | 3         |
| Della Battuta (cap.48 Parte III, cap.49 Parte III ed. 1573)                                                                                       | 3         |
| Della Sincopa (cap.49 Parte III, cap.50 Parte III ed. 1573)                                                                                       | 4         |
| Delle pause (cap.50 parte III, cap.53 Parte III ed. 1573)                                                                                         | 5         |
| Del Tempo, del Modo, & della Prolazione ... (cap.67 Parte III)                                                                                    | 5         |
| Della perfezione delle Figure cantabili (cap.68 Parte III)                                                                                        | 6         |
| Della imperfezione delle Figure cantabili (cap.69 Parte III)                                                                                      | 8         |
| Del Punto, delle sue specie, & delli suoi effetti (cap.70 Parte III)                                                                              | 10        |
| Dell'utile che apportano li mostrati accidenti nelle buone harmonie (cap.71 Parte III)                                                            | 13        |
| Il modo che si ha da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le parole. (cap.33 Parte IV)                                                     | 14        |
| Delle Legature (cap.34 Parte IV)                                                                                                                  | 15        |
| <b>Parte seconda</b>                                                                                                                              | <b>19</b> |
| <b>Lodovico Zacconi Pratica di musica Venezia 1592</b>                                                                                            | <b>19</b> |
| Se tutte le figure musicali possano intravenire nelle Prolazioni (Cap.XXIX Libro II)                                                              | 19        |
| Se le Prolazioni vanno cantate sotto il tatto equale ovvero inequale (Cap.XXX libro II)                                                           | 20        |
| Quando in una parte sola sono dua ò piu segni, qual segno vadi cantato prima. (Cap.LI Libro II)                                                   | 21        |
| <b>Antonio Brunelli Regole utilissime per li Scolari che desiderano imparare a cantare sopra<br/>        la pratica della musica Firenze 1606</b> | <b>22</b> |
| Delle Proportioni, Sequialtere, Emiolie, & della Meliola, che ordinariamente si cantano. (Cap.16)                                                 | 22        |
| Della Proporzion Maggiore (Cap.16)                                                                                                                | 22        |
| Della Proporzion Minore (Cap.18)                                                                                                                  | 23        |
| Della Sesquialtera Maggiore (Cap.17)                                                                                                              | 23        |
| Dell'Emiolia Maggiore (Cap.20)                                                                                                                    | 24        |
| Dell'Emiolia Minore (Cap.21)                                                                                                                      | 25        |
| Della Meliola (Cap.22)                                                                                                                            | 25        |
| <b>Parte Terza</b>                                                                                                                                | <b>27</b> |
| <b>Alcune devianze storiche ai precetti zarliniani</b>                                                                                            | <b>27</b> |
| <b>Girolamo Frescobaldi Il primo libro delle Canzoni Roma 1628</b>                                                                                | <b>28</b> |
| <b>Ignatio Donati Sacri Conventus Vnis, Binis, Ternis, Quaternis, &amp; Quinis vocibus, Vnà cum<br/>        parte Organica Venezia, 1612</b>      | <b>30</b> |
| <b>Lorenzo Penna Li primi albori musicali Bologna, 1679</b>                                                                                       | <b>32</b> |
| <b>Epilogo</b>                                                                                                                                    | <b>35</b> |
| <b>Note di redazione</b>                                                                                                                          | <b>37</b> |