

MARIA TERESA ROSA BAREZZANI

I SEGNI DI MENSURA NEI MADRIGALI DI
CLAUDIO MONTEVERDI:
ALCUNE CONSIDERAZIONI

Il disagio, che tra la fine del XVI secolo e l'inizio del secolo successivo si avverte sul piano notazionale, si manifesta sia a livello di *tactus*¹ sia all'altezza dei segni di proporzione. Dal biasimo corale espresso dai teorici che a questo riguardo deplorano la 'perdita del significato' dei segni, si stacca — per la puntigliosità ma anche per la concretezza degli appunti — Antonio Braccino da Todi.² L'oggetto della sua disapprovazione, ossia l'uso non appropriato di certi simboli in alcuni *Scherzi* monteverdiani,³ è stato in passato più volte analizzato, e di recente è stato ripreso in esame in rapporto alle specifiche strutture compositive dei brani in questione.⁴ Appare evidente in questo caso,

¹ LODOVICO ZACCONI, *Prattica di Musica utile et necessaria si al Compositore per Comporre i Canti suoi regolarmente, si anco al Cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri*, Girolamo Polo, Venezia 1592 (rist. anast. della ristampa di Bartolomeo Carampello, Venezia 1596: Forni, Bologna 1967), lib. I, cap. XXXVI, cc. 24v-25: «[...] per l'uso grande che hanno del cantare col tasto della Semibreve, cantano al tasto della Breve come per pratica, & come in foggia nuova [...] vedendo per tutto usarsi ne i segni del tasto della Breve cantarsi le Semibreve [...] perché con l'attione o sumministrazione del tasto largo e stretto, si può haver l'istesso, & cavarne il medesimo effetto [...]». All'inizio del XVII secolo manca un sistema unitario di notazione: la presenza nelle stampe di musiche risalenti a epoche diverse, le consuetudini proprie di autori e di editori appartenenti ad ambienti cronologicamente e geograficamente differenti non permettono la concentrazione degli elementi specifici della notazione in un sistema unico.

² *Discorso secondo Musicale di Antonio Braccino da Todi per la dichiarazione della lettera posta ne' Scherzi Musicali del Sig. Claudio Monteverde*, Giacomo Vincenti, Venezia 1608. Paolo Fabbri (*Monteverdi*, p. 62), come già a suo tempo Giuseppe Massera (*Dalle «imperfezioni» alle «perfezioni» della moderna Musica, in Claudio Monteverdi e il suo tempo. Relazioni e comunicazioni*, a c. di Raffaello Monterosso, Stamperia Valdovena, Verona 1969, pp. 397-408), pone in discussione l'identificazione di Braccino da Todi con Artusi, identificazione che per altro sembra plausibile da un passo della *Dichiarazione* edita negli *Scherzi*.

³ *Scherzi musicali a tre voci di Claudio Monteverde raccolti da Giulio Cesare Monteverde, suo fratello, & nuovamente posti in luce. Con la Dichiarazione di una lettera, che si ritrova stampata nel Quinto libro de suoi Madregali. Dedicati al Serenissimo S. Don Francesco Gonzaga, Principe di Mantova & di Monferrato*, Ricciardo Amadino, Venezia 1607.

⁴ MASSIMO OSSI, *Claudio Monteverdi's "Ordine novo, bello et gustevole": The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype*, «Journal of the American Musicological Society», XLV/2 1992, pp. 261-304. L'autore pone in evidenza l'apparente incongruenza fra la modestia della canzonetta e la *Dichiarazione* di Giulio Cesare Monteverdi che è posta in apertura del volume e che glossa la *Prefazione* di Claudio al Quinto libro di madrigali (1605). Chiamare in causa componimenti come queste canzonette dai profili altamente ritmi-

che si vuole citare come esempio, che si vengono verificando due fenomeni fra loro concomitanti: da una parte il contrasto fra la tradizionale concezione della *proportio* e la sconcertante, ampiamente diffusa variabilità nell'associazione delle cifre ai segni di *tactus* (che poi si riflette, ma più debolmente, nella variabilità dei significati); dall'altra l'applicazione di simboli più o meno tradizionali a nuove consuetudini compositive, all'interno delle quali — se pensiamo a Monteverdi — occorre poi distinguere il componimento in cui l'elemento innovativo è costituito dalla forza propulsiva della monodia (e quindi dal recitativo legato all'urgere degli affetti, dall'incontrastato dominio dell'orazione che piega la melodia ai suoi voleri fino a frammentarla in valori sempre più brevi, regolati da un *tactus* binario che si sposta dalla Semibreve alla Minima) dal componimento con prevalente assetto polifonico, in cui la novità consiste nel continuo avvicendamento di metri binari e ternari,⁵ in qualche modo ancora e sempre collegati con il senso del testo, ma non determinati in modo specifico dalla prosodia.

Se il metro binario di cui si avvale la recitazione (con compiti narrativi ma anche pienamente espressivi) rimane invariabilmente tale, sia che presenti la frantumazione di valori, sia che li congiunga — parigrado — in insolite misure,⁶ i movimenti ternari possono presentarsi in aspetti inconsueti, prodotti sia dall'uso di nuovi accostamenti dei segni, sia dalla necessità di nuove o parzialmente nuove interpretazioni di quelli tradizionali: in questi casi la loro applicazione avviene su un terreno già di per se stesso provvisto di fisionomia ritmica ben determinata. Sintetizzando: binarietà e ternarietà rimangono in campo con aspetti e con ruoli spesso differenziati rispetto al passato.

I segni di *proportio* più usati non sono diversi da quelli della tradizione⁷ e alcuni fra quelli nuovi sono in sostanza riconducibili a quelli tradizionali.⁸ Predominano tripla e sesquialtera con il significato più consueto; se mai entra nelle disquisizioni teoriche più ricercate,⁹ la sottile distinzione fra le proporzioni 3/2 (maggiore o minore a secon-

ci, dai testi apertamente semplici e dai frequenti passi omoritmici per difendere il fratello può sembrare fuori luogo. In realtà, come Ossi tiene a osservare, anche se la canzonetta rimane entro i confini di un immaginario convenzionale, in una sfera emotiva limitata, essa può tuttavia costituire un mezzo efficace per collegare lavori drammatici cronologicamente distanti, senza contare che proprio in virtù della sua struttura e per l'adesione a uno specifico disegno essa rappresenta un elemento di innovazione.

⁵ Cambiamenti ritenuti opportuni e necessari all'opera d'arte, come osserva EMILIO CAVALIERI, *Rappresentazione di anima, et di corpo* (Niccolò Mutii, Roma 1600), A' Lettori: «[...] et che l'Arie, e le Musiche non sijn simili, ma variate con molte proporzioni, cioè Triple, Sestuple, e di Binario, et adornate di Echi [...]».

⁶ Fenomeno frequente nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e in altri componimenti dell'Ottavo Libro.

⁷ Le regole semplici e chiare di Fra Camillo Angleria sono, a questo proposito significative (CAMILLO ANGLERIA, *La regola del contraponto e della musical composition*, Giorgio Rolla, Milano 1622 [rist. anast. Forni, Bologna 1983]). Monteverdi usa O e Φ esclusivamente in combinazione con vari segni di proporzione; C e Φ sia in questo senso, sia singolarmente come indicazione di tempo binario.

⁸ Vedi 6/4, 12/8 e 24/16, che sono apparentemente legati al sistema proporzionale, ma che in realtà rappresentano una diminuzione (evidente nel collegamento al numero di note) e che sono equivalenti, in ogni caso, a 3/2. Secondo UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschiff und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630. Band 1 und II*, Merseburger, Kassel 1992 (da qui in avanti i due volumi saranno citati come WOLF 1 e WOLF 2) nei testimoni a stampa appaiono anche 3/4 e 3/8, usato da più autori il primo, da Sigismondo d'India il secondo (WOLF 1, note 392 e 395).

⁹ ANTONIO BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare sopra la pratica della musica*, Timan, Firenze 1606. Studiato da PIERO GARGIULO, *L'uso del tactus nella prassi esecutiva del tardo '500 attraverso il contributo teorico di Antonio Brunelli*, in *Semiografia musicale rinascimentale. Critica e prassi dell'interpretazione semantica*, Atti del XIV Convegno europeo sul canto corale, s.e., Gorizia 1983, pp. 71-98.

da delle figure usate, legate a O o a Φ), le sesquialtere (maggiore o minore, legate a C o a Φ) e le emiolie (maggiore o minore, legate ai tempi imperfetti) pur sapendo che il risultato delle tre differenti entità è — sul piano pratico — simile.¹⁰ Le emiolie, tuttavia, potrebbero anche essere intese come gradi intermedi di tempo, a metà strada fra 3/2 e 6/4 (inteso quest'ultimo come doppio *tactus* ternario a livello di semiminima), secondo le interpretazioni di Karin Paulsmeier e di Helmut Hell, riportate e poste in discussione, insieme a quelle di Apel, nel primo volume di Wolf.¹¹ L'interpretazione sarebbe del resto evidente anche in certe composizioni come la *Battaglia* di Adriano Banchieri¹² dove, successivamente a 3/2, appare l'annerimento di semibreve e minime insieme all'indicazione «Presto & pieno».

Nella produzione in esame¹³ *color* e *proportio* si muovono su più livelli; non necessariamente si verifica una evoluzione dell'uno o dell'altra in un senso piuttosto che in un altro, anche se è innegabile che si manifestano precise tendenze in accordo con lo stile della composizione e con la sua destinazione. Se, ad esempio, è naturale che le nuove esigenze legate alle strutture compositive vincolino le segnature a nuovi compiti è altrettanto naturale che in molte occasioni anche le proporzioni risultino aggregate al carro dell'espressione degli affetti.

Contrariamente a quanto avviene nel movimento binario dove il singolo valore è — nello svolgimento prosodico — appropriato alla sillaba, nell'assetto ternario questo rapporto è soltanto occasionale o, quanto meno, non espressamente ricercato. Allo slittamento dei valori e alle loro varie agglomerazioni può associarsi l'ambiguità del segno ternario, ambiguità che non viene certamente dissipata dall'adozione di segnature incomplete, quando, per esempio, la cifra 3 all'interno di un componimento può essere un semplice richiamo a un'indicazione iniziale più completa e può significare pertanto sia 3/1 sia 3/2.

Con un'altra tendenza di Monteverdi, parallela a quella della monodia e posta in luce con gli *Scherzi* del 1607, si vede il rovesciamento della situazione nel rapporto testo-musica; nei canti strofici, ossia nelle canzonette (presenti anche nella nona raccolta di madrigali) le strutture ritmiche della composizione prendono il sopravvento sulla parola e diventano forte elemento trainante; l'orazione non è, in questi casi, 'signora dell'armonia' e la parola si adegua come può all'elemento ritmico che la coinvolge indipendentemente dai fenomeni di accentuazione. Nei componimenti improntati a questo principio il passaggio dalla binarietà alla ternarietà si verifica né più né meno come nei lavori di maggior rilievo: anche qui una qualsiasi delle segnature ternarie sarà di facile lettura se rapportata ai valori che tradizionalmente la accompagnano. Al contrario sarà causa di

¹⁰ Nelle conclusioni del suo intervento, per la verità un poco brumose, Gargiulo ritiene auspicabile una lettura differenziata, ma ammette per primo la difficoltà di dare una trascrizione che «possa rispecchiare un'interpretazione semantica realmente fedele alle indicazioni di Brunelli» (GARGIULO, *L'uso del tactus nella prassi esecutiva del tardo '500*, p. 96). Quanto alla definizione del *tactus*, problema su cui divergono le idee di Brunelli e di Zacconi, suo maestro, penso che la questione potrebbe essere osservata in questo modo: l'equità del *tactus* di Zacconi è da riferire a una dimensione temporale; l'inequità di cui parla invece Brunelli è da porre in relazione con la suddivisione interna del movimento ternario realizzato dalla mano.

¹¹ WOLF 1, pp. 98-100.

¹² *L'Organo suonarino*, Ricciardo Amadino, Venezia 1611 (seconda edizione aumentata [rist. anast. Forni, Bologna 1978]), trascritta diplomaticamente in WOLF 2, pp. 31-2.

¹³ La ricerca è condotta sui testimoni a stampa elencati in appendice.

perplexità quando le figure (dalla più ampia alla più breve) saranno unite negli agglomerati ritmici che formano la struttura portante del componimento con aspetti tonicamente sempre cangianti.¹⁴ Naturalmente non ci si può aspettare che in questi raggruppamenti, in cui è la scansione ritmica a dettar legge, l'effetto della *proportio* sia nettamente percepibile; l'impressione che se ne ricava è quella di una generica ternarietà, della quale non è sempre facile cogliere con chiarezza la fisionomia.

1. Uso dei segni: caratteri generali

Gran parte della produzione profana di Monteverdi è sotto l'egida del *tempus imperfectum*. I segni C e Φ tuttavia, sono spesso usati come sinonimi.¹⁵ Nel Terzo libro l'approssimazione dei due segni risulta con chiarezza dal contrasto fra le segnature delle differenti parti o fra la *princeps* e le ristampe. Nel Quarto libro la divergenza è visibile all'altezza dell'edizione Phalèse. Nel Sesto libro soltanto il manoscritto di Kassel¹⁶ riporta Φ in luogo di C.¹⁷ A partire da questo libro la misura binaria è segnalata definitivamente con C; il Φ appare soltanto in qualche occasione, in contrapposizione a misure ternarie.

Il ritmo binario indicato da C diventa determinante, con le soluzioni ritmiche più pungenti nel descrittivismo delle battaglie che trova il terreno ideale nell'Ottavo libro. Il rallentando alla fine del componimento (o all'interno del medesimo se è a scopo espressivo) viene indicato dall'autore stesso con l'opportuna scelta dei valori. Talvolta questo procedimento porta a esiti decisamente scenografici (come si può vedere in *Mentre vaga angioletta* (8°) sulla parola «volo», accompagnata da figure gradatamente più ampie.

Alcuni componimenti dell'Ottavo e del Nono libro si svolgono interamente sotto un segno di proporzione:¹⁸

¹⁴ Di scarsa utilità sembra essere il tentativo di far corrispondere le sillabe accentate con l'inizio della battuta come si legge in alcune edizioni; l'autore stesso, quando lo ritiene opportuno, fa coincidere la sillaba tonica con un valore relativamente ampio.

¹⁵ Ciononostante Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, vol. III, Elias Holwein, Wolfenbüttel 1619, p. 51) lo cita per l'attenzione che pone nell'uso di Φ nel genere mottettistico e di C nei componimenti profani che contengono più note nere che bianche.

¹⁶ D-Kl: Mus Ms. 57 f.

¹⁷ Per *Misero Alceo* e *Presso un fiume tranquillo*. Questo potrebbe avvalorare l'ipotesi di Wolf (1, p. 22), stando al quale in Germania il Φ prevale alla fine del sec. XVI su C, contrariamente a quanto avviene in Italia. L'uso di questo segno in Carlo Ardesi (*Primo libro de madrigali a quattro voci*, Giacomo Vincenti, Venezia 1597) potrebbe essere ricollegato all'ambiente praghese in cui questo compositore è attivo. Se all'inizio del Cinquecento il segno standard usato per qualsiasi genere è Φ , l'apparizione del madrigale «a note nere» spezza l'uniformità di questo uso e intorno al 1570 i caratteri notazionali del madrigale si evidenziano nelle note nere e nel C. Negli ultimi venti anni del secolo quasi tutti i madrigali sono in C e quasi tutti i mottetti in Φ . Il fenomeno sembra essere, comunque, un fatto di moda perché in realtà i valori non cambiano (WOLF 1, p. 26: «an den Notenwerten ändert sich jedoch nichts»); autori che comunemente usano Φ per i madrigali, a partire dal 1580 circa cominciano a utilizzare C (de Monte, Benedetto Pallavicino, Tiburzio Massaino).

¹⁸ Nelle prime raccolte il segno di ternarietà è preceduto da C, che scompare a partire dagli *Scherzi* del 1632.

1. *Su su su pastorelli vezzosi* (8°)¹⁹ = $\Phi 3$
2. *Amor - Lamento della Ninfa*²⁰ = $\Phi 3$
(da *Non havea Febo ancor*, 8°)
3. *Su su su pastorelli vezzosi* (9°) = 3/1
4. *Come dolce oggi l'auretta* (9°) = 3/1
5. *Gli amoretto l'aura fanno* (2a parte) = 3/1
6. *Ride il bosco, brilla il prato* (3a parte)²¹ = 3/1

Un numero ben più alto di componimenti si basa sull'alternarsi di metri binari e metri ternari. La ternarietà, espressa con i consueti valori ma anche con figure di valore inferiore (da rapportare allo spostamento del *tactus* dalla semibreve alla minima), mantiene in genere la fissità della sua scansione; la variabilità delle suddivisioni ritmiche deliberatamente ricercate può incidere soltanto sulla stabilità del suo assetto interno.²² Più elastico e pieghevole agli affetti è il ritmo binario, poiché tutte le possibili gradazioni di valore sono usate in vista dell'espressione degli affetti e con esiti altamente significativi (*Con che soavità, Non è di gentil core e O come sei gentile*, tutti dal 7° libro, potrebbero essere utili come esempi per l'adozione di valori minuti in lunghe tirate, che insieme alla veloce sillabazione costituiscono gli elementi distintivi della raccolta). Un certo tipo di mensura ternaria alternata a C (o a Φ) può caratterizzare un'intera raccolta: se nel Settimo libro si adotta C — $\Phi 3/2$ ²³ nell'Ottavo si fa uso di C — $\Phi 3$. La sistematicità dell'adozione del segno è prima di tutto relativa al segno in sé, ma implica, poi, anche una identità di significati. Questi significati — comunque — vanno decisi sul computo dei valori usati nel segno binario precedente piuttosto che in base alle vecchie regole.²⁴

Nel ritmo binario si concentrano i concetti positivi e concreti del testo e la recitazione, che scorre al di fuori delle maglie di qualsiasi prestabilita struttura estranea al *tactus*, è governata soltanto dalla prosodia. Inoltre — e in senso più tecnico — la mensura binaria può rappresentarè, nei confronti della ternaria che la precede, un rallentamento, tanto più opportuno se adottato in funzione cadenzale. Il fenomeno è, in questa situazione, tanto generalizzato da poter essere considerato un segno stilistico del tempo. Ma l'attenuazione della velocità può avvenire anche a puro scopo espressivo come si rileva in *Perché ten fuggi, Fillide* (8°)

Esempio 1

già bel-va non son io nè ser-pe squal-li-do

¹⁹ In MONTEVERDI, *Tutte le opere*, vol. VIII/2, p. 310, 13.

²⁰ In MONTEVERDI, *Tutte le opere*, vol. VIII/2, p. 288, O3.

²¹ La quarta strofa *Entri pur nel nostro petto* termina in C con la ripetizione della frase «che fa l'alme tanto gioir».

²² Fenomeno che permette di escludere una costante, semplicistica accentuazione ternaria nella tripla.

²³ Segni che rimangono inalterati — a parte qualche eccezione — anche nelle successive ristampe.

²⁴ Inizialmente il segno ternario è calcolato sulla base di C o di Φ , a loro volta legati in buona parte alle categorie (madrigale-mottetto), ma con lo sganciamento dei segni binari dalle categorie, con la nascita di nuovi segni di ternarietà, con l'uso di valori più piccoli e con il passaggio del *tactus* dalla semibreve alla minima saltano gli schemi preconstituiti e le parti che restano sotto il segno ternario vanno lette non più secondo il segno del *tactus* bensì a seconda delle figure usate. Stando a Wolf (1, p. 106) nel XVII secolo sono i valori delle note che determinano, in certi autori (vedi Frescobaldi), il tipo di *tactus*.

Il contrasto fra le due differenti misure è generalmente già ben evidente di per sé stesso attraverso le indicazioni e le figure, e non richiede ulteriori sottolineature che porterebbero facilmente al grottesco. Sembra piuttosto che con la scelta dei valori che costituiscono il collegamento fra le due parti l'autore voglia favorire un discreto livellamento nei punti di sutura e con questo determinare lo sganciamento da qualsiasi rigido concetto proporzionale.

Il cambio di misura nell'opera madrigalistica può essere osservato su differenti piani:²⁵

a) per segnalare un contrasto di concetti, come in *Dice la mia bellissima Licori* (7°) con $\Phi 3$ su «*no! posso toccar*» e con C su «*che sol si tocca*»;²⁶

b) per evidenziare la caratterizzazione dei personaggi, sistema chiaro in casi come *Perché ten fuggi o Fillide* (8°), dove i riferimenti alla fuga (gentile, aggraziata) di Fillide hanno andamento ternario, mentre gli interventi del pastore sono in C;

c) per attirare l'attenzione su una parola o su una frase; in questi casi il cambiamento di metro è spesso associato alla ripetizione parziale del testo, reiterazione apertamente ricercata a scopo espressivo.

Esempio 2 *O sia tranquillo il mare* (8°)

Esempio 3 *Perché fuggi* (7°)

²⁵ Il passaggio da un tipo di misura all'altro raggiunge invece una certa standardizzazione nella produzione sacra come si riflette con evidenza nelle Messe della *Selva morale*.

²⁶ E, per uscire dall'ambito delle raccolte madrigalistiche, in *Voi ch'ascoltate* (dalla *Selva morale*) su «*di me medesimo mi vergogno*» in C che trapassa subito in $\Phi 3$ su «*del mio vaneggiar*». Spesso la sezione ternaria è breve o brevissima (1 o 2 battute): in questi casi può avere funzione di interiezione (es. «*Vergogna, vergogna*» nell'intervento di Nettuno «*Hanno i Feaci ardit*», scena V da *Il ritorno di Ulisse*) o di breve sentenza: vedi «*Un bel tacer mai scritto fu*» dalla medesima opera.

Esempio 4 *Non vedrò mai le stelle* (7°)

2. Il color

L'uso dell'annerimento è, in Monteverdi, quello abituale ed avviene, ad esclusione dei casi che si riscontrano nelle due prime raccolte, all'interno delle misure ternarie; i compiti del *color* possono essere così riassunti:

- A. in funzione di *Augenmusik*: in *Tutte le bocche belle* (2°), su «*nero volto*» e su «*cangiarmi in lui*» = minima e semibreve annerite con cifra 3 inserita.
- B. uso del *minor color* come segno di avvertimento nelle seguenti occasioni:
 - a) semplice inversione di ritmo;²⁷
 - b) inserimento del *minor color* invertito come preparazione alla nota conclusiva;²⁸

Esempio 5 *O sia tranquillo il mare* (9°, VI)

- c) espediente per evidenziare una locuzione o una esclamazione;²⁹
- d) segno di confine posto a interrompere lo scorrere di formulazioni ternarie complesse come si legge in *Movete al mio bel suon* (8°) con una presenza saltuaria, simultanea in tutte le voci;

²⁷ Come dolce oggi l'auretta (9°, XI); *Ninfa che scalza il piede* (8°); *Zefiro torna e di soavi accenti* (Scherzi, 1632 e 9°, II). In un frammento un poco più esteso nel basso continuo di *Amor* (*Lamento della ninfa*, 8°).

²⁸ *Alcun non mi consigli* (9°, VII), *Armi false non son* (3a parte di *Gira il nemico insidioso*, 8°). Così anche in *Ben fallò Alcide il forte* (Scherzi, 1607). Ma anche in *Su su su pastorelli vezzosi* (8° e 9°), dove il *minor color temporis* blocca il flusso della formula ♩.♩ che sta alla base del componimento in prossimità di cadenze interne o finali.

²⁹ *Perché ten fuggi o Fillide* (8°). Con compito pressoché analogo nella canzonetta *O mio bene o mia vita* (9°, XVI e strofe successive), dove il *minor color prolationis* è posto strategicamente a illustrare la contrapposizione della parola «*guerra*» di volta in volta con «*amore, core, pene, bene, noia, gioia*». In *Bel pastor* (9°, I) si verifica l'opposizione di due elementi binari (due brevi annerite accostate) all'interno di un generale andamento ternario ogni volta che si ripete l'espressione «*pastorella tutta bella*».

approfondimenti sostanziali; le singole tematiche, qui appena abbozzate, necessitano, pertanto, di ulteriori e più specifiche trattazioni.³⁵

L'adozione da parte di Monteverdi di signature diverse con significati analoghi e — al contrario — il conferimento di semantiche diverse alla medesima sigla, sembrano far parte di una consuetudine ampiamente generalizzata.

I cambiamenti di misura (binaria-ternaria, e viceversa) avvengono contemporaneamente in tutte le parti³⁶ e non si verificano casi in cui — per adesione al testo — si cerca di conferire ad ogni voce un segno di misura differente³⁷ né si trovano occasioni in cui una sola parte si svolga momentaneamente all'insegna della *proportio*. Il ritorno al segno precedente non avviene mai mediante il rovesciamento delle cifre.³⁸

I cambi di metro si verificano attraverso l'uso dei seguenti segni:

C — 3/2
 C — 3/2 — C — 6/4 — 3/2 — C
 3/2 — C (= Φ 3/2 — C)
 Φ 3/2 — Φ
 Φ 3/2 — C
 C3/2 — C
 C3 — C
 C — 3
 C — 3/1 (e 3/1 — C)
 C — Φ 3/2 (e Φ 3/2 — C)
 C — Φ 3 (e Φ 3 — C)
 Φ 3 — Φ

³⁵ Insieme agli argomenti parzialmente delineati in questo contributo sarebbero da prendere in considerazione alcune parti qui nemmeno sfiorate: le questioni riguardanti il tempo da stabilire in riferimento al *tactus*, ad esempio, e le osservazioni che possono derivare dall'esame dei criteri adottati nelle moderne edizioni.

³⁶ Banchieri (*Cartella Musicale*, pp. 29–32), riferendosi alla sesquialtera la definisce «di equalità» se essa coinvolge simultaneamente tutte le parti; in caso contrario è chiamata «di inequalità». Presso Nicola Vicentino (*Lantica Musica ridotta alla moderna Pratica*, Antonio Barre, Roma 1555, pp. 87–88v) le proporzioni non sono computate orizzontalmente, cioè nel confronto con la misura precedente, bensì verticalmente, ossia nel rapporto fra le differenti voci. Nell'esempio di sesquialtera fornito da Zacconi (*Prattica di musica*, c. 137v) il rapporto è sia orizzontale sia verticale.

³⁷ Come si osserva nel madrigale *Misero te* di Benedetto Pallavicino (*Secondo libro de madrigali a cinque voci*, Angelo Gardano, Venezia 1584) dove, in corrispondenza di «Son di vari colori», appaiono nelle cinque voci cinque differenti segni di misura; cfr. BENEDETTO PALLAVICINO, *Opera omnia*, vol. I, ed. by Peter Flanders, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, Neunhausen-Stuttgart 1982 (CMM 89, 1), pp. 128–36: 130–1, bb. 23–26. Analogamente nel madrigale *All'acqua sagra* (*Il secondo libro de madrigali a sei voci*, Girolamo Scotto, Venezia 1571) di Alessandro Striggio su «cangiar fa in mille disusate forme» (parzialmente riportato in WOLF 2, pp. 37–8).

³⁸ Come indicano, ad esempio, Pietro Pontio (*Ragionamento di musica*, Erasmo Viotto, Parma 1588, p. 133) e Zacconi nell'esempio che cito alla nota 36. Wolf (1, p. 94 e nota 398) ricorda alcuni autori che osservano questo uso.

3.1 Osservazioni sui singoli cambi di misura

C — 3/2

Già presente nel 1° libro: in *Usciam Ninfe* (XIV, bb. 46–49), con *tactus* alla semibreve, la sesquialtera ha il valore più ovvio, ossia tre minime in luogo di due minime.³⁹ Sarebbe tuttavia opportuno, qui e in tutti i casi consimili, l'indicazione dell'equivalenza posta a testo perché sia chiaro all'esecutore che nel passaggio al *tactus proportionatus* la semibreve imperfetta di C equivale ora alla semibreve perfetta.⁴⁰ L'indicazione appare necessaria nei casi in cui — come in *Fumia la pastorella* (1°, IX, bb. 6–8) — l'autore stesso con la *proportio* intende porre in evidenza una citazione, e, più ancora, nella combinazione di concerti in contrasto, di cui *Almo divino raggio* (1°, X, bb. 32–40) può costituire, con le differenti misure sulle frasi «Deh, quel che si ci annoia» e «cangiassi in letizia e in gioia», uno dei primi, rappresentativi esempi.

C — 3/2 — C — 6/4 — 3/2 — C

La sesquialtera, che nelle prime opere monteverdiane si esprime con le figure più convenzionali, nei lavori più tardi coinvolge facilmente valori eterogenei raggruppati in formulazioni metriche di differente aspetto, pur mantenendo inalterato il significato originario. La segnatura 6/4 usata tardi e assai raramente da Monteverdi rientra nell'interessante assemblamento di ritmi che si susseguono nel *Ballo delle Ingrate* compreso nell'Ottavo libro. I segni riportati qui sopra aprono altrettante sezioni composte da rigidi formulari ritmici, ai quali si adattano melodie identiche; ne derivano scansioni che ricalcano ritmi di danza, ma che si prestano anche a ricordare — soprattutto nell'ultima sezione ternaria — il tipico rullare delle percussioni nelle manifestazioni pseudo-guerresche,⁴¹ immagini marziali che costituiscono una delle cifrature tecnico-stilistiche che percorrono da cima a fondo la raccolta e che la caratterizzano secondo il piano preannunciato dall'emblematico titolo della raccolta.

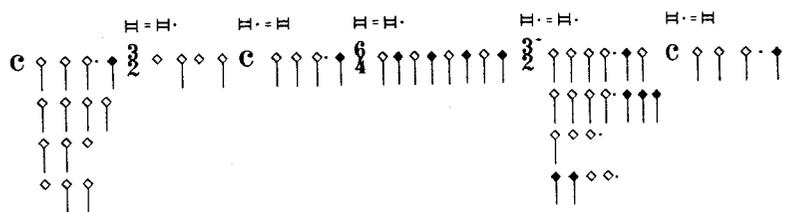
Lo schema qui riprodotto vuol illustrare, insieme ai segni di misura, i raggruppamenti ritmici che li accompagnano:

³⁹ L'assetto metrico inconsueto della parte sotto *proportio* è forse dovuta alla preoccupazione di Monteverdi di creare intorno alla probabile citazione — di cui l'originale sembra quello posto nell'Alto — un insieme omoritmico in lieve contrasto con essa.

⁴⁰ In MONTEVERDI, *Opera omnia*, vol. II, p. 20, Monterosso fa affidamento sulla intuizione del lettore: «La consapevolezza, per il lettore cognito, che il C indica il *tactus* esime il moderno editore dal praticare qualsiasi riduzione dei valori metrici, qui riprodotti nella loro integrità, e, almeno per quanto concerne il Primo libro dei madrigali, dall'adozione di equivoci segni di corrispondenza fra valori differenti ove intervengano proporzioni o cambiamenti di *tactus*». Altri editori di fronte al medesimo problema danno la sua stessa soluzione senza preavviso di sorta, inducendo l'esecutore a credere che il 3/2 rappresenti una forma di rallentando rispetto al C.

⁴¹ Sui caratteri dell'Ottavo libro la valutazione negativa di GARY TOMLINSON, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, University of California Press, Berkeley 1987, p. 209, che non tiene conto degli intenti apertamente espressi da Monteverdi nell'Introduzione alla raccolta, contrasta con il punto di vista di JEFFREY KURTZMAN, *Monteverdi and Early Baroque Aesthetics: The View from Foucault*, in *Il madrigale polifonico dal Barocco al Novecento. Destino di una forma e problemi di analisi*, Atti del IV Convegno Internazionale, a. c. di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, AMIS, Como 1994, pp. 105–19, al quale rimando il lettore per una visione completa dei problemi sollevati.

Schema 1



Il C comporta il *tactus* alla semibreve: non sarebbe male, tuttavia, poter segnare il tempo secondo un'ampia battuta di breve, in modo da raccogliere insieme — uno per uno — i vari moduli ritmici, così come viene indicato nel basso continuo Poiché, a metà del componimento, si passa direttamente da 6/4 a 3/2 è evidente che la prima segnatura deve indicare qualcosa di diverso dalla seconda; se 6/4 costituisce la *diminutio* di 3/2, questa *diminutio* — che non presuppone variazione di *tactus* — è già evidente nella scelta delle figure. Wolf sostiene che al tempo di Frescobaldi con 6/4 non si intendeva indicare altro che «ein Takt enthält sechs mal den vierten Teil eines geraden Taktes». ⁴² Rappresenterebbe, quindi, una accelerazione rispetto al consueto C, analoga a quella simboleggiata da 3/2. ⁴³ Non vengono considerate tuttavia le accentuazioni che, in casi come questo, sono definite unicamente dai valori contenuti nelle formulazioni ritmiche e che qui, in modo specifico, risultano indipendenti da qualsiasi schema ancorato a un particolare segno.

$$3/2 - C (= \Phi 3/2 - C)$$

All'inizio del XVI secolo l'attenzione di Monteverdi si volge sia verso la monodia, «signora dell'armonia», sia verso il canto strofico su ritmi di danza, dove domina, al contrario, l'impronta ritmica determinata dalla musica.

Due componimenti del 9° libro illustrano questo suo secondo atteggiamento: l'intera canzonetta *Non voglio amare* (X, con le due strofe successive *Chi vive amando* e *Fuggir vogli'o*) è costruita sulla formula $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$. Da questa struttura fortemente dominante sul testo, l'autore si stacca soltanto a scopo espressivo in primo luogo con l'inserimento di una differente fisionomia metrica sulla ripetizione del monosillabo «no, no, no», in secondo luogo con l'inserzione di una singola battuta in C, che serve a rilevare la locuzione «di duol *sen va*» (nelle strofe successive saranno altrettanto sottolineate situazioni analoghe). Il 3/2 va considerato, in questo e in casi simili, in connessione con un Φ da sottintendere: l'unione dei due segni consente di adeguare i valori

⁴² WOLF 1, p. 94.

⁴³ Non chiaramente definita, tuttavia, nella sua reale portata temporale, almeno stando alla dichiarazione: «[...] e nelle trippole, o sesquialtere, se saranno maggiori, si portino adagio, se minori alquanto più allegre, se di tre semiminime più allegre, se saranno sei per quattro si dia il lor tempo con far caminare la battuta allegra». (*Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti*, Luca Antonio Soldi, Roma 1624, «A gli studiosi dell'opera»)

del *tactus proportionatus* al *tactus* alla minima di C. Per ottenere questo risultato si dimezzano i valori nella sezione in sesquialtera (quindi si attua il procedimento che equipara $\Phi 3/2$ alla tripla a livello di minima): la trascrizione in 3/4 ben si addice all'agile canzonetta e non contrasta con l'accentuazione dei testi; mantenendo i valori originali in C si evidenzia il significato della battuta isolata in metro binario; in essa si osserva, insieme all'inversione di ritmo — inversione per altro già preparata e predisposta dalle ultime figure in 3/2 — il compito di concludere una sezione prima del riapparire del modulo iniziale. ⁴⁴

Esempio 8

La stampa della canzonetta *Sì sì ch'io v'amo* (9°, XIV, Alessandro Vincenti, 1651) porta indicazioni contrastanti all'interno della prima strofa e delle due successive. ⁴⁵

<i>Sì sì ch'io v'amo</i>	C	3/2	C	3	C	3
	T	3/2	C	3	C	3
	B	3/2	C	3	Φ	3
	b.c.	3/2	C	3/2	C	3/2 (vale per tutte e tre le strofe)
<i>Sì sì ch'io spero</i>	C	3/2	Φ	3	C	3
	T	3/2	C	3	Φ	3
	B	3/2	C	3	C	3
<i>Sì sì ch'ardete</i>	C	3	Φ	3	C	3
	T	3	Φ	3	C	3
	B	3	C	3	C	3

Quindi: il 3/2 iniziale — al quale si deve far precedere un ideale Φ — viene sostituito da 3 nell'ultima strofa; nel corso del componimento si alternano 3 e C (oppure Φ indifferentemente), mentre nel basso continuo si mantiene, ad ogni passaggio, 3/2. A questo segno si deve fare riferimento; il 3 delle particelle vocali è semplicemente un richiamo al segno ternario iniziale. ⁴⁶ C e Φ si equiparano, come di consueto. Anche qui è opportuno il dimezzamento dei valori che comporta, come nella canzonetta precedente, una trascrizione di base in battute di 3/4, all'interno delle quali si osservano,

⁴⁴ La scelta di una trascrizione in battute alternate di 6/4 e di 9/4 e della duina per le parti in 2, come si legge in MONTEVERDI, *Opera omnia*, vol. XIX, sembra determinata da una preoccupazione eccessiva.

⁴⁵ Uno schema analogo a quello sottostante è riportato in MONTEVERDI, *Opera omnia*, vol. XIX, p. 35.

⁴⁶ Come fanno osservare, per casi analoghi, ORAZIO SCALETTA, *Scala di Musica* [...] ampliata di novo in questa sesta impressione, Alessandro Vincenti, Venezia 1626, p. 24, e, assai prima di lui, VICENTINO, *L'antica musica*, p. 88.

però, giochi ritmici assai più vivaci: tralasciando i consueti contrasti (ossia l'inserimento della battuta in C che chiude il primo e il terzo verso delle tre strofe pentastiche e il *color temporis* che interrompe, con metro giambico, il regolare procedere delle ternarietà); si osserva qui il moltiplicarsi degli aspetti della mensura ternaria o, per meglio dire, un più ampio ventaglio di scansioni interne che ricordano i procedimenti tipici dell'8° libro. Anche in questo caso si potrebbe equiparare la battuta in 3/4 al *tactus* alla minima del C, ossia $\mu = \varphi (d = d)$.

$\text{C}3/2 - \text{C}$

Se C3/2 indica la sesquialtera, $\text{C}3/2$ indica — secondo Orazio Scaletta — la sesquialtera maggiore,⁴⁷ equivalente a tre semibrevi.

1. *Bevea Fillide mia* (2°, III)

Il $\text{C}3/2$ prescrive la sesquialtera con dimezzamento dei valori: quindi tre semibrevi diventano tre minime che equivalgono, pertanto, alla semibreve perfetta (da alternare alla semibreve imperfetta del tempo binario). Il *tactus* è alla semibreve nonostante C ; nel corso del componimento si susseguono C e 3/2 (o soltanto 3 con il medesimo effetto).

Nella *princeps* (Angelo Gardano, 1590), di cui sono conservate le sole parti di Quinto, Tenore e Basso, gli episodi si susseguono secondo lo schema seguente:

Q	$\text{C}3/2$	C	3	C	3/2	C
T	$\text{C}3/2$	C	3/2	C	3	C
B	$\text{C}3/2$	C	3/2	C	3/2	C

Ci sono quindi tre episodi con andamento ternario: il primo di essi presenta una prevalenza di semibrevi (minime nella trascrizione); il secondo, su «suoi il bevo» ha la consueta configurazione della tripla, cioè brevi- semibrevi; l'ultimo, su «come bevo amore» presenta sia il gruppo breve-semibreve, sia le terne di semibrevi. Il C delle sezioni binarie non indica il *tactus* alla breve e non necessita pertanto di dimezzamento, ma è semplicemente il seguito del $\text{C}3/2$ iniziale dove, invece, il dimezzamento occorre. Il 3 che appare in alternativa a 3/2 nel Quinto nel secondo episodio e nel Tenore nel terzo, va considerato una semplice indicazione di ternarietà simile a quella iniziale.

⁴⁷ *Scala di Musica*, p. 25. Ci sono tuttavia autori (Giovannelli, Nerito) che usano C3/2 con significato di tripla e, molto più raramente, altri che fanno il contrario (WOLF 1, p. 87 e nota 373). Per l'uso di 3 con valore di 3/2 si veda il già citato madrigale *All'acqua sagra* di Striggio. Anche Biagio Marini (*La Gambarà. Sinfonia a 3. Doi Violini o Cornetti e Basso*, contenuta negli *Affetti Musicali*, Bartolomeo Magni, Venezia 1617) dispone la cifra 3 in contrapposizione a C, con significato di sesquialtera. Ciò per quanto attiene al repertorio profano. L'alternanza stereotipa $\text{C} - \text{C}3/2$ e/o $\text{C} - \text{C}3$ si incontra infatti anche e soprattutto nel repertorio sacro, nel quale tuttavia ha un significato ancora diverso, come ipotizza DANIELE SABAINO, Introduzione a MARC'ANTONIO INGEGNERI, *Sacrae cantiones senis vocibus decantandae*, LIM, Lucca 1994 (*Opera Omnia*, serie I, 5), pp. XXIX-XXXV.

Nella ristampa di Alessandro Raverii (1607, completa di tutte le parti) la situazione è graficamente un poco diversa, ma valgono le stesse osservazioni:

C	$\text{C}3/2$	C	3/2	C	3/2	C
Q	$\text{C}3/2$	C	3/2	C	3/2	C
A	$\text{C}3/2$	C	3/2	C	3/2	C
T	$\text{C}3/2$	C	3	C	3	C
B	$\text{C}3/2$	C	3/2	C	3/2	C

Quindi, in un componimento avviato con $\text{C}3/2$ con il significato di tripla, il C che si trova in alternativa alle sezioni ternarie non è indice di *tactus* alla breve. Il 3/2 che segnala la ternarietà richiama la mensura iniziale, e il 3, che saltuariamente in una o nell'altra delle parti lo sostituisce sia nella *princeps* sia nella ristampa posteriore di quasi due decenni, mantiene lo stesso suo valore.

L'equivalenza che si può proporre è $\frac{\text{C}3}{\text{H} \cdot (\text{C})} = \text{C}$.

Esempio 9

AI

$[\text{C}3/2]$ $\diamond \diamond \diamond \text{H} \text{C}$ $\diamond \varphi \uparrow \uparrow \uparrow = \frac{3}{2}$ $\text{p} \text{p} \text{p} | \text{C}$ C C $\text{p} | \text{p}$

Fil - li - de mi - a e nel ber

$\text{C}3/2 - \text{C}$

Sinfonia iniziale (5°, XIX): nell'edizione curata da Maria Caraci Vela⁴⁸ rimane l'indicazione della stampa Amadino 1605 insieme ai valori originali; forse sarebbe bene provvedere anche qui al dimezzamento perché risulti meno evidente il divario fra questa parte e la successiva in C, nella quale sono previste, oltre alle minime e alle semiminime, le crome sillabiche.

$\text{C}3/2 - \text{C}^{49}$

$\text{C}3 - \text{C}$

1. *Zefiro torna e' bel tempo rimena* (6°, v)

Costituisce l'unico esempio di tripla della raccolta: a una minima in tempo binario corrispondono tre minime in tempo ternario. Nei cinque libretti i segni $\text{C}3 - 3 - \text{C}$

⁴⁸ MONTEVERDI, *Opera omnia*, vol. VI.

⁴⁹ Secondo Angleria (*La regola del contraponto*, p. 77) C3/2 indica la sesquialtera minore (= tre minime). Orazio Scaletta (*Scala di musica*, p. 24) ripete la stessa affermazione aggiungendo che si tratta di emiolia minore se ci sono note nere. Se si esclude *Tempo la cerra* (7°), per il quale rimando al paragrafo sul *color*, p. 133, in Monteverdi il cambio C3/2 - C interessa unicamente *Clori amorosa* (*Scherzi*, 1607); in corrispondenza di C Malipiero dà l'equivalenza minima = minima che non sembra avere molto senso (MONTEVERDI, *Tutte le opere*, vol. X, p. 55); probabilmente anche qui potrebbe risultare conveniente la comparazione semibreve perfetta = minima.

C — $\Phi 3/2$

Il segno di ternarietà corrisponde alla sesquialtera maggiore comprendente tre semibreve, che in Angleria⁵⁴ è abbinata a Φ . Alla fine del secolo XVI $\Phi 3/2$ indica sia la tripla sia la sesquialtera, come attesta Praetorius che vincola la tripla al *tactus* alla breve (quindi: breve perfetta oppure tre semibreve o soluzioni equivalenti) e la sesquialtera al *tactus* alla semibreve (quindi semibreve perfetta, oppure tre minime o soluzioni equivalenti).

Alternata al segno di binarietà entra in quattro componimenti del 7° libro:

1. *Dice la mia bellissima Licori*: il passaggio da C a $\Phi 3/2$ avviene per mezzo della ripetizione del testo; vuol avere, pertanto, natura espressiva. La soluzione non presenta problemi di sorta poiché la tripla espressa da $\Phi 3/2$ si computa sul *tactus* alla minima di C.

2. *Non vedrò mai le stelle*: si verifica la ripetizione del testo come espansione lirica, in misura prima binaria e poi ternaria. Il primo passaggio avviene sulle parole «o luci belle», il secondo attraverso l'inserimento di tre brevi in *color* che precedono la breve finale e il successivo episodio in C. Per la trascrizione valgono gli stessi criteri adottati per il componimento precedente (si veda l'Esempio 4).

3. *Perché fuggi*: il cambiamento realizzato sulla ripetizione di parole a scopo espressivo non presenta alcuna difficoltà in sede di trascrizione; anche per questo caso valgono i criteri sopra esposti (si veda l'Esempio 3).

 $\Phi 3/2$ — C

Tirsi e Clori:⁵⁵ gli interventi di Tirsi e il duetto Tirsi-Clori sono in metro ternario e risolvono con un rallentando per mezzo di due o tre battute in C. Le parti assegnate a Clori, di natura teneramente affettuosa, richiedono il metro binario. Il Ballo che segue il dialogo alterna le stesse misure. L'equivalenza è la solita che si propone quando il *tactus* alla minima di C è alternato alla tripla.⁵⁶

C — $\Phi 3$

(*tempus perfectum diminutum in proportione tripla*)

Se si esclude *Non partir ritrossetta* (in C3 — C) tutti i cambiamenti di misura all'interno dell'8° libro sono rappresentati da C — $\Phi 3$ o, al contrario, da $\Phi 3$ — C. Del primo raggruppamento fanno parte:

1. *Gira il nemico insidioso*
2. *Nol lasciamo accostar* (2a parte)
3. *Armi false non son* (3a parte)

⁵⁴ *La regola del contrapunto*, p. 76.

⁵⁵ In MONTEVERDI, *Tutte le opere*, vol. VII, pp. 191-214, le indicazioni sono, indifferentemente, $\Phi 3/2$, C3/2 e 3/2.

⁵⁶ Su «Balliamo» Malipiero dà breve perfetta=semibreve, che sembra indicare un movimento troppo lento (MONTEVERDI, *Tutte le opere*, vol. VII, p. 197).

4. *Vuol degli occhi* (4a parte)
5. *Non è più tempo* (5a parte)
6. *Cor mio non val fuggir* (6a parte)⁵⁷
7. *Io che nell'otio nacqui*
8. *Combattimento*
9. *Movete al mio bel suon* (Balletto)
10. *Altri canti di Marte*
11. *Mentre vaga angioletta*
12. *Ardo e scoprir, ah lasso* (presente anche nel 9°, v)
13. *O sia tranquillo il mare* (presente anche nel 9°, vi)
14. *Chi vol haver felice*
15. *Il Ballo delle Ingrate*

A questo gruppo appartiene anche *Bel pastor* (9°, i)

1. *Gira il nemico insidioso*: in questa strofa e nelle successive la composizione musicale è strettamente legata alla parola, non a livello prosodico, tuttavia, bensì sul piano semantico. L'antitesi binarietà-ternarietà passa in secondo piano per lasciare il posto a rinvigoriti giochi ritmici dal pulsare martellante e guerresco che si plasma sulle indicazioni testuali: le formulazioni con questo carattere — sempre pregnanti, anche se un poco oscurate dalla pronuncia del testo — vanno aumentando di frequenza e di varietà fino a raggiungere l'apice dell'eterogeneità in corrispondenza della penultima strofa. Con l'inizio della sesta parte i battiti si allineano su un tranquillo *tactus* alla minima privo di emozioni, mentre ha inizio un nuovo gioco, basato non più su incalzanti procedimenti ritmici, ma su costruzioni melodiche: là dove Tenore e Alto percorrono discendenti teorie per grado congiunto, al Basso spettano fanfareschi movimenti triadici che il basso continuo ricalca fedelmente.⁵⁸ In questo componimento si svolgono sotto C sia il *tactus* alla semibreve sia il *tactus* alla minima, mentre $\Phi 3$ coinvolge gruppi di figure di valore di volta in volta differenti a seconda delle implicazioni testuali. Nella prima strofa (così come nelle cinque strofe successive) si presentano due fenomeni paralleli, entrambi dettati dai contenuti testuali: da una parte la pressante necessità di un *tactus* elastico, dall'altra il parziale abbandono da parte della tripla delle sue più tradizionali caratteristiche e il suo adeguamento alle nuove esigenze metriche determinate dall'unione inconsueta di valori diversi. Se $\Phi 3$ vuole indicare un rapporto di tripla nei confronti del *tactus* alla semibreve che apre la composizione,⁵⁹ questo rapporto è evidente nei frammenti che contengono i gruppi semibreve-minima semibreve-minima.

⁵⁷ L'indicazione di «sesta parte» si legge nella particella del Basso; in quella del basso continuo «sesta et ultima parte». Nelle altre due parti vocali (Tenore 1 e Alto 1) questo componimento segue senza soluzione di continuità il penultimo; soltanto l'indicazione di C li separa l'uno dall'altro.

⁵⁸ E' la descrizione quasi pittorica del torneo che mima la battaglia: dopo il festoso, multiforme, entusiasmante rullare dei tamburi, l'intervento degli ottoni (le conclusioni stesse di alcune parti, secche e improvvise vogliono essere decisamente descrittive) — si veda il finale della 6a parte su «ammazza». Qualcosa di ritmicamente analogo, anche se assai meno incisivo, si trova nella già citata *Battaglia* di Banchieri.

⁵⁹ Alcuni componimenti dell'Ottavo libro presentano appunto la caratteristica di iniziare con *tactus* alla semibreve e di proseguire, poi, dopo un passaggio al movimento ternario, con *tactus* alla minima.

14. *Chi vol haver felice*. quasi esclusivamente in C. La proporzione è usata soltanto per illustrare un riferimento alla grazia leggiadra. Solita equivalenza breve perfetta = minima.

Esempio 15

Ca

ma

te ma di bel - tà di leg - gia - dri - a l'au - ra fal - la - ce fal - lace

15. *Il Ballo delle Ingrate*. Plutone, in C «invan gentile guerrier» $\Phi 3$ «move in campo d'honor»⁶⁴

L'equivalenza suggerita da Malipiero su $3/2$ (semibreve perfetta=minima) trova esatta collocazione fra la recitazione e le sezioni ternarie della danza; non sembra opportuna invece fra queste sezioni e le parti in C all'interno della danza stessa, dove sembrerebbe più conveniente una equiparazione di semibreve ternaria con semibreve binaria.

16. *Bel pastor* (9°, 1): dialogo in forma di canzonetta, all'interno della quale i frequentissimi cambi di misura (una ventina) si adattano di volta in volta alle domande, alle risposte, alle locuzioni ripetitive. La tripla ha il significato tradizionale; si impone l'equivalenza breve perfetta = minima.⁶⁵

$\Phi 3$ — C

Interessa esclusivamente un altro gruppo di componenti dell'Ottavo libro:

1. *Altri canti d'amor, tenero arciero*⁶⁶
2. *Se vittorie sì belle* (presente anche nel Nono libro)
3. *Armato il cor* (presente anche negli *Scherzi* del 1632 e nel Nono libro)⁶⁷
4. *Ogni amante è guerrier*⁶⁸
5. *Ardo, avvampo*
6. *Ninfa che scalza il piede*
7. *Qui, deh, meco t'arresta* (seconda parte)
8. *De l'usate mie corde* (terza parte)
9. *Perché ten fuggi o Fillide*

⁶⁴ $\Phi 3$ e non $\Phi 3$ come viene riportato in MONTEVERDI, *Tutte le opere*, vol. VIII/2, p. 322.

⁶⁵ Nel libretto del Tenore 2 C iniziale in luogo di C.

⁶⁶ Nel libretto del Tenore è riportato un iniziale $\Phi 3/2$ anziché $\Phi 3$.

⁶⁷ Negli *Scherzi* del 1632 la segnatura è $C3/1$ — C.

⁶⁸ In MONTEVERDI, *Tutte le opere*, vol. VIII/1, p. 88, $\Phi 3$ e trascrizione in battute di $6/2$; nel passaggio a C equivalenza minima = semibreve (ossia semibreve = minima), il che vuol dire che una minima di C equivale, secondo Malipiero, a una semibreve del tempo ternario: in questo modo, tuttavia, sembra eccessivamente rallentata la sezione ternaria.

1. *Altri canti d'amor*. ampio componimento celebrativo che apre la raccolta e che contiene, dal punto di vista notazionale, tutte le caratteristiche che danno l'impronta alla raccolta, *tactus* alla minima, oscillazione di metro binario e di metro ternario, uso del *color* a scopo espressivo, pittorico inserimento della pausa, improvvisa apparizione del C a fine verso. La prima strofa è interamente in $\Phi 3$, ad eccezione della fine del terzo e del quarto verso (e del primo emistichio di quest'ultimo) che hanno in C un naturale rallentando. Le successive strofe (una quartina e una sestina) sono in C, con martellanti, veloci sillabazioni e realistiche volatine di semicrome, in accordo con il riferimento alle sferraglianti contese. Il $C6/4$ che conclude il secondo verso della seconda strofa introduce una nuova battuta — ternaria, ma da suddividere in due secondo il *tactus* alla minima — e apre la serie dei ritmi 'percussivi' che costituiscono — insieme al «genere concitato» — il tema generale della raccolta. Così come i ritmi non sono a sé stanti ma seguono i concetti espressi nel testo, il «genere concitato» non va inteso come movimento in sé, ma piuttosto come illustrazione di passioni poste in contrapposizione, contrasto intensamente ricercato da Monteverdi stesso soprattutto per il *Combattimento*, che è, a questo proposito, il più rappresentativo fra i componimenti dell'Ottavo libro.⁶⁹ Nell'ampia sezione in C un breve squarcio ternario forma una zona di tregua intorno alla acclamazione rivolta a Ferdinando III, che, sottilmente dosata nella mensura, ripropone le suggestive linee melodiche di squilli trionfanti. La segnatura $\Phi 3$ sembra avere duplice significato: necessita infatti di quadripartizione dei valori nella parte iniziale, ma semplice bipartizione dopo l'ovazione all'imperatore.

Esempio 16

Te 1

quan - d'u - ni - sce due al - me un sol pen - sie - ro

o o o o o gran Fer - nan - do

l'or - go - glio - so l'or - go - glioso

⁶⁹ «[...] con agionzione di oratione contenente ira, & sdegno, udij, in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercavo [...]»; «[...] il qual principio havendolo veduto a riuscire alla immitatione del ira, seguitai ad investigarlo maggiormente con maggiori studij, & ne feci diversi compositioni altre [...]»; «[...] sapendo che gli contrarij sono quelli che movono grandemente l'animo nostro, fine del muovere che deve havere la bona Musica [...]»; «[...] per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto Guerra, cioè preghiera, & morte [...]». (Dalla Dedicà al lettore, posta in apertura all'ottava raccolta). Recentemente l'argomento è stato studiato da GUSTAV DREBES, *Kontrastprinzip die Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch und das "Genere concitato"*, «Musiktheorie», VI/1 1991, pp.29-42.

T 1 = $\Phi 3 - \Phi - 3/1 - \Phi - 3/1 - \Phi$
 T 2 = $\Phi 3 - \Phi - 3/1 - \Phi - 3/1 - \Phi$
 b.c. = $\Phi 3 - \Phi - 3/1 - \Phi - 3/1 - \Phi$

Il basso continuo è ripartito in battute equivalenti alla breve perfetta ($\downarrow \downarrow \downarrow$), mentre nelle due parti vocali la scansione è in minime e semiminime, equivalenti alla breve perfetta del basso continuo, ma con pulsione ternaria sfalsata di una minima rispetto a quella. L'accentuazione delle parole «Zefiro» e «torna» cade così sulla parte 'debole' della misura nelle parti vocali, ma in corrispondenza con le note lunghe del basso continuo.⁷⁵

Il Φ che precede le indicazioni di ternarietà segnala la necessità del dimezzamento dei valori; il *tactus* alla minima delle parti binarie è chiamato in causa da crome e semicrome sillabiche.

Il ritmo delle parti vocali è ripreso dall'*incipit* del petrarchesco *Zefiro torna e' bel tempo rimena* compreso nel 6° libro (V), dove però è assente la pausa iniziale che qui precede l'entrata delle voci. Nel corso della lunga frase ternaria si osservano nelle parti vocali altri raggruppamenti, mistioni di figure dalla semibreve alla semiminima in locuzioni sempre variate, ma sempre da raccogliere — stando agli accenti — in binarietà: in questa lunga frase si verifica la contrapposizione di Φ (= 6/4) in metro giambico nel basso continuo, e di Φ (= 6/4) nelle parti vocali.

Esempio 19

I frammenti in Φ contengono sillabazioni spesso su parigrado e in piccoli valori che non devono essere dimezzati e che lasciano il posto a figure di maggior peso in prossimità del cambio di misura e in accordo con il testo: si assicura, così, il rallentando che permette un coerente passaggio alla misura successiva (cfr. Esempio 20).

Il rapporto tra le parti in $\Phi 3$ e quelle in Φ è di tripla. Calcolando che solo le ternarie necessitano di dimezzamento, i melismi che iniziano in $\Phi 3$ con semimine (= crome nella trascrizione) proseguono senza eccessivi contrasti nelle semicrome di Φ . L'equivalenza potrebbe essere, quindi, breve perfetta = minima, con la solita, doverosa elasticità.

lente, come di consueto, a $\downarrow \downarrow \downarrow$ nella trascrizione moderna, bensì a $\frac{3}{2} \downarrow \downarrow \downarrow$, si è reso necessario, in via eccezionale, l'inserimento di un'equivalenza, in corrispondenza di ogni cambio di ritmica. L'equivalenza posta sulla b. 114 (semiminima = minima, ma da intendere invertita rispetto ai criteri adottati in questo lavoro) vuole indicare l'equiparazione della minima in battute di 3/2 alla semiminima in battute di 2/2.

⁷⁵ Fenomeno che si nota anche nel caso di *Ninfa che scalza* (vedi nel paragrafo riguardante il *color*), dove però non si manifestano, nella parte vocale, sfasature di alcun genere.

Esempio 20

2. Alle danze (canzonetta, completata dalle strofe *Alle gemme, Alle tazze*, 9°, XII).

La ripetizione parziale del primo verso lo incatena strettamente ai due versi successivi, dai quali sarebbe d'altra parte musicalmente distinto dalla differente misura:

- $\Phi 3$ Alle danze alle gioie ai diletti (più volte ripetuto ad altezze melodiche diverse)
 Φ [alle] gioie ai diletti, /che c'infiammino il cor d'amore/ al soave conforto de' pet[ti]
 $\Phi 3$ [pet] ti, alle danze alle gioie ai diletti
 Φ [alle] gioie ai diletti.

I criteri qui evidenti, sono gli stessi che Monteverdi adotta in più occasioni: il primo di essi riguarda la distinzione fra una parte descrittiva e una parte più prettamente espressiva, dove il contrasto risulta composto dalla sezione ternaria iniziale, lieve e danzante, e la sezione binaria del recitativo segnato dall'emoività. Il secondo intento viene scoperto al momento della trascrizione: i due segni contrapposti vanno intesi in modo differente: il primo di essi, difatti ($\Phi 3$) richiede la quadripartizione dei valori — le tre semibreve diventano quindi tre semiminime in possibili battute di 3/4 — mentre il secondo (Φ) ne esige il mantenimento. A collegare le due parti c'è l'intreccio (parziale sovrapposizione) dei testi che garantisce, insieme alla funzione squisitamente espressiva, un corretto collegamento delle due parti in contrasto. Il *tactus* originario alla breve perfetta di $\Phi 3$ diventa, nelle partizioni dei valori, il *tactus* alla minima perfetta; da qui il passaggio al *tactus* alla minima di Φ è lieve e coerente (Cfr. Esempio 21).

4. Riepilogo

Riassumo il significato dei segni e l'interpretazione che in queste pagine ho inteso proporre:

- A. La sesquialtera, espressa con 3/2 (alternato a C) ha in Monteverdi l'uso più tradizionale e fa la sua comparsa soltanto in tre componenti del Primo libro, in *Bevea Fillide mia* del Secondo e nella Sinfonia iniziale di *Questi vaghi concerti* (5°). Riappare, con raggruppamenti meno consueti nel *Ballo delle Ingrate* (8°).

elemento melodico, sia i rallentando ottenuti con l'ampliamento dei valori,⁸⁴ o con l'uscita della misura ternaria in quella binaria.

Riguardo alle trascrizioni, è ovvio che il compito si fa più difficile dove più ampio diventa il margine da lasciare all'interpretazione, quando entrano in gioco il problema del *tactus* e il passaggio da una mensura all'altra. Perplessità che si acquiscono nell'applicazione del sistema proporzionale a formulazioni sempre variate dove il sistema ritmico si impone con decisione e dove più che mai viene sottolineata l'estraneità del *tactus* ad una particolare, univoca accentuazione. Si è cercato di offrire soluzioni che rispecchiassero, fin dove possibile, un criterio unitario, tenendo presente, tuttavia, che il carattere del componimento o la natura del testo o la scelta delle figure potevano e possono influire sulle soluzioni proposte.

Gli elementi emersi da questo studio, sia pure parziale, permettono di porre ancora in discussione i requisiti necessari all'edizione di queste musiche; in una prospettiva molto ampia e generica si potrebbe ricordare che

a) l'interpretazione dei segni (e di conseguenza delle figure) va attuata nella cornice del tempo, con la doverosa attenzione, quindi, al decorso della tradizione, della naturale evoluzione e all'apparizione degli elementi innovativi; su un piano diverso si ritiene necessario porre in esame, insieme alla elasticità del *tactus*,⁸⁵ un livellamento coerente nei cambi di mensura e, in questa ottica, la «necessità di conferire la dovuta importanza al testo poetico, depositario primo dell'espressione degli affetti, al quale la musica "serva e non padrona" si deve adeguare»;

b) la trasparenza dei significati mensurali nella trascrizione è più che mai doverosa e quindi si avverte la necessità sia della segnalazione dei segni originali e delle equivalenze, sia di una certa sobrietà di scrittura (da intendersi soprattutto come rifiuto di stanghette che si spostano qua e là a seconda degli accenti, e di terzine estese);

c) è necessario l'uso di segni coerenti e comprensibili anche secondo le odierne teorie: non ha senso trascrivere $\Phi 3/2$ con battute di 6/1 e con valori originali: l'esecutore non sa come staccare il tempo.

In definitiva occorre tener conto sia delle esigenze dello studioso che necessita di tutti i supporti per la ricerca e quindi di tutte le segnalazioni possibili, sia delle esigenze dell'esecutore che ha bisogno di un testo chiaro e di indicazioni inequivocabili.

⁸⁴ Per illustrare il quale mi sembra utile proporre il finale del ben noto *Se vittorie si belle* (8°) dove il testo scandito sulle crome viene ripetuto sulle semiminime prima e sulle minime poi.

⁸⁵ Da molti e più volte ricordata. Circa la libertà di esecuzione, si possono qui riportare le indicazioni offerte da Monteverdi stesso:

1. «Partenza amorosa in genere rappresentativo. Voce sola & si canta senza battuta» (*Se pur destina e vole il Cielo*, 7° 1619, parte di Tenore);

2. «Lettera amorosa a voce sola in genere rappresentativo & si canta senza battuta» (*Se i languidi miei sguardi*, 7° 1619, parte del Canto);

3. «Modo di rappresentare il presente canto. Le tre parti che cantano fuori del pianto de la Ninfa si sono così separatamente poste, perché si cantano al tempo de la mano; le altre tre parti, che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del affetto del animo, & non a quello de la mano» (*Non havea Febo ancora*, 8°, libretto del basso continuo);

4. «Gli ustrumenti [...] doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni del oratione. La voce del Testo [...] porterà le pronuntie a similitudine de le passioni del oratione». (*Combattimento in Musica di Tancredi & Clorinda*, 8°).

I chiarimenti si inseriscono armonicamente nella tendenza generale manifesta nelle dedicatorie e negli

APPENDICE

Elenco dei testimoni esaminati

1. *Madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde cremonese discepolo del sig. Marc'Antonio Ingegneri. Novamente composti, et dati in luce. Libro primo*, Angelo Gardano, Venezia 1587.
2. *Il secondo libro de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde cremonese discepolo del signor Ingegneri. Novamente posti in luce*, Angelo Gardano, Venezia 1590.
3. *Il secondo libro de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde cremonese. Novamente con ogni diligenza corretto, et ristampato*, Alessandro Raverii, Venezia 1607.
4. *Di Claudio Monteverde il terzo libro de madrigali a cinque voci. Novamente composto et dato in luce*, Ricciardo Amadino, Venezia 1592.
5. *Il quarto libro de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde maestro della musica del Sereniss. Sig. Duca di Mantova. Novamente composto, dato in luce*, Ricciardo Amadino, Venezia 1603.
6. *Il quinto libro de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde maestro della musica del Serenissimo Sig. Duca di Mantova. Col basso continuo per il clavicembano chitarone od altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a beneplacito. Novamente composti, et dati in luce*, Ricciardo Amadino, Venezia 1605.
7. *Il sesto libro de madrigali a cinque voci, con uno dialogo a sette, con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavacembano, et altri stromenti. Di Claudio Monteverde maestro di cappella della Sereniss. Sig. di Venetia in S.Marco. Nuovamente composti, et dati in luce. Con privilegio*, Ricciardo Amadino, Venezia 1614.
8. *Concerto. Settimo libro de madrigali a 1. 2. 3. 4. et sei voci, con altri, generi de canti, di Claudio Monteverde maestro di capella della Serenissima Republica novamente dato in luce. Dedicato alla Serenissima Madama Caterina Medici Gonzaga Duchessa di Mantova et di Monferato*, Bartolomeo Magni, Venezia 1619. E ristampe (tutte a Venezia, edite sempre da Magni): 1622, 1623, 1628, 1641.
9. *Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodii fra i canti senza gesto. Libro ottavo di Claudio Monteverde maestro di capella della Sereniss. Republica di Venetia. Dedicati alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatore Ferdinando III. Con privilegio*, Alessandro Vincenti, Venezia 1638.

avvertimenti posti all'inizio di raccolte vocali e strumentali. A questo proposito tornerà utile in primo luogo rivedere gli scritti di Agostino Agazzari, Adriano Banchieri e Girolamo Frescobaldi (riportati in WOLF 2 rispettivamente alle pp. 6, 7 e 13) e quelli di Francesco Lambardi (WOLF 1, p. 55 nota 205).

10. *Madrigali e canzonette a due, e tre voci del signor Claudio Monteverde già maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia. Dedicata all'illustrissimo signor mio patron colendissimo il sig. Gerolamo Orologio. Libro nono. Con privilegio, Alessandro Vincenti, Venezia 1651.*

Per quanto riguarda le edizioni moderne, ci si è serviti sia della trascrizione curata da Gian Francesco Malipiero (MONTEVERDI, *Tutte le opere*), sia dell'edizione critica pubblicata a cura della Fondazione «Claudio Monteverdi» di Cremona (MONTEVERDI, *Opera Omnia*).

II

LA MUSICA SACRA E SPIRITUALE IN LOMBARDIA
DOPO IL CONCILIO DI TRENTO