# ... *senza altre soffistichezze d'antichità*

*Diego Fratelli*

Il musicista che intenda eseguire una qualunque pagina del primo Seicento italiano non può esimersi dal chiarire a se stesso, indi a chi lo ascolta, il senso musicale e 'prattico' delle varie proporzioni musicali indicate in letteratura. Ciò è auspicabile che accada sia per fondare, tra le tante possibili, una propria lezione interpretativa, partendo dalla comprensione del testo invece che dall'ossequio alle mode; sia per rispetto verso la pagina stessa, l'autore, l'ascoltatore: in una parola, verso la musica.

Mensure, segni, proporzioni che nella seconda metà del XVI secolo erano ormai desueti, riaffiorano copiosamente nel repertorio del primo Seicento, tanto sacro, quanto profano; sia vocale, sia strumentale.

La terminologia che designa tali segni, tali proporzioni, tali figure musicali, è quella di sempre; un lessico che attraversa immutato i secoli e giunge fino a noi: semibreve, minima, tempo tagliato ... un *corpus* di segni che, seppur invariati nel nome e nella foggia, inferiscono tuttavia – passo dopo passo, epoca via epoca e autore per autore – diversissimi atteggiamenti interpretativi. Ad esempio, la figura di breve ancora oggi si chiama così, pur essendo ormai, tra le figure musicali impiegate, quella in assoluto più lunga di ogni altra. Da un lato l'immutabilità dei nomi, dall'altro la fluidità dei risvolti semantici possono ingenerare difficoltà di comprensione delle fonti teoriche, delle fonti di cronaca e in definitiva anche delle fonti di repertorio, soprattutto se tali fonti non vengono storicizzate e non vengono poste in relazione le une con le altre.

Ad esempio, molti dei segni impiegati nella *Missa prolationum* di Johannes Ockeghem sono presenti anche nelle *Cento partite* di Girolamo Frescobaldi e pure nell'*Amphiteatrum angelicum* di Girolamo Montesardo così come in molte altre pagine; ma interpretare tali segni ricorrendo indistintamente alle medesime fonti teoriche (astraendo cioè queste dal proprio specifico ambito culturale e storico), può provocare l'assoluto misconoscimento sia dell'uno che dell'altro testo. Se questo assunto nella sua semplicità può apparire ovvio, allora è ancora più grave il fatto che tale metodo omologante sia invece molto diffuso, massime laddove in ambito critico ed interpretativo si spreca la parola filologia.

Risulterebbe qui fuor di luogo una analisi sistematica della evoluzione del significato dei segni oltre che delle indicazioni proporzionali; e risulterebbe pesante una rassegna delle preminenti fonti teoriche correlate a tali trasformazioni; giova però ricordare che il concetto di *tactus* transita dall'ambito 'prattico' al *corpus* teoretico verso la fine del XV secolo, consolidando l'uso di talune indicazioni di mensura e rendendone altre poco o punto praticate. In parallelo, si snaturano allora alcune delle correlazioni tra le figure musicali dell'*ordo*, laddove il *tempus*, effigiato nella breve, muta ad esempio la propria natura e assume carattere non più unitario ma 'modale', cedendo così il passo alla semibreve. Quest'ultima, sotto il profilo quantitativo, da frazione 'continua' del flusso temporale diventa lei stessa fondamento unitario di

relazioni modulari: cioè, la semibreve viene a rappresentare l'unità e ad essa il *tactus* si riferisce in assenza di diminuzioni o di prolazioni perfette.

In ambito musicale, sia per i rapporti intervallari sia per le relazioni mensurali, la distinzione tra quantità 'continua' e quantità 'discreta' è concetto comune e largamente diffuso nella trattatistica e nella prassi musicale, sin dalla notte dei tempi, per così dire, e almeno fino a Giuseppe Tartini incluso. In quanto alla mutazione della natura della semibreve una volta scalzata la breve (mutazione resa possibile dalla dignità 'teorica' alla quale è ormai assurto il *tactus*), essa viene descritta compiutamente e con estrema consapevolezza da più teorici, che si peritano di illustrare e correlare i *signa* 'antichi' con quelli 'moderni', laddove antichità e modernità altro non sono che il volgere di una o due generazioni tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

Un esempio significativo può essere il *Tractato di musica nel quale si tracta della perfectione della sesquialtera producta in la musica mensurata* del bolognese Giovanni Spataro, dato alle stampe in Venezia nel 1531 per Bernardino de Vitali, ma concepito una decina di anni prima, come si evince dalla narrazione introduttiva dell'episodio che avrebbe generato l'edizione. Da capitolo VI di tale *Tractato* citiamo il seguente passo:

> La mensura del tempo, la quale primamente dagli Antiqui, era constituta in la breve, è stata permutata (da li successori) in la semibreve, et (per tale modo) la breve, laquale prima havea rasone di tempo, fu convertita in natura di modo minore o vero di longa; et la longa, laquale prima havea natura di modo minore, havrà natura di modo maggiore o vero di maxima; et la minima predicta, la quale prima era la ultima, et la più minuta de le altre figure essentiali, hora saria la penultima, perché harà natura di minore prolatione o vero di semibreve; et la semiminima, obteneria l'ultimo loco, intra le cinque figure o vero note essentiali, et per tale modo, la maxima (circa l'ordine de le cinque preditte figure essentiali) seria frustratoria, et vana.

Risulta evidente che, trovandosi in pagine diverse le medesime figure, vada imprescindibilmente indagata la natura delle figure stesse, onde evitare in sede interpretativa di snaturare e destrutturare il portato prosodico e metrico della narrazione eminentemente musicale, con il grave rischio di confondere tra loro i fondamentali caratteri delle correlazioni di modi e di tempo, cioè dei periodi e delle frasi. Senza dire del rischio di riferire alla figura sbagliata la scansione, il *tactus*, ponendo in essere tempi ed agogighe storicamente, stilisticamente e musicalmente infondati.

Dunque, se nelle fonti teoriche è descritta chiaramente la transizione dell'unitarietà dalla figura-segno al gesto, dal seme al *tactus*, altrettanto chiare risultano le indicazioni di carattere 'prattico', i riferimenti concreti alla scansione del *tactus*, della battuta in sede esecutiva: si guardi ad esempio il trattato *Scintille di musica di Giovanni Maria Lanfranco da Terentio Parmegiano, che mostrano a leggere il Canto fermo et figurato, gli accidenti delle note misurate, le proportioni* [...], stampato a Brescia nel 1533 per i tipi di Lodovico Britannico; a pagina 67 l'autore indica con apposito capitolo *Della Battuta, et in quali note essa si pone*:

> La Battuta, la qual è un certo segno formato a imitatione del moto del Polso ben sano per elevatione, et depositione della Mano di quel che governa, si pone nella Semibreve di due parti eguali, ogni volta che i segni del Tempo sono interi. Ma

quando sono traversati, essa si mette nella Breve di due Semibrevi, et spesse fiate nella Minima, egualmente dividendola sotto al punto della Prolation perfetta.

Come sempre, questa chiarezza espositiva deve fare i conti con le prassi correlate. Così, il nitore del citato Spataro e l'altrettanto limpida esposizione del Lanfranco, se da un lato giustificano compiutamente in sede teorica la necessità, ancora viva in Frescobaldi, di giustapporre cifre alle indicazioni di prolazione perfetta, al fine di indurre scansioni ritmicamente ternarie; dall'altro lato, bisogna considerare il diverso significato assunto da alcune invariate grafie, da alcuni segni immutati, nel repertorio e nelle prassi correlate. Infatti, via via che il secolo XVI trascorre, si affermano nuove consuetudini tra esecutori e autori, che ancora una volta fanno mutare il senso delle figure, della loro scrittura, della loro esecuzione; ciò accade dapprima per via 'prattica', poi si manifesta in una nuova sistematizzazione nella trattatistica. Se consideriamo che l'intero sistema musicale, teorico e 'prattico', è comunque in continua evoluzione, l'approccio moderno non può essere relegato alla sola conoscenza delle regole, ma deve confrontare tali regole col repertorio coevo, cogliendo certe 'evoluzioni' teoriche e artistiche, così da meglio aderire alla pagina in fase di studio e di ricerca, e attraverso la conoscenza favorire nell'interprete, al momento dell'esecuzione, una ben fondata e profonda libertà interpretativa.

Rispetto al lento e continuo mutamento di senso dei segni e dei concetti, è illuminante la vicenda editoriale-esecutiva della *Missa L'homme armé* di Giovanni Pierluigi Sante da Palestrina. Fin dalla sua apparizione questa Messa è stata oggetto di numerosi commenti esplicativi in sede trattatistica e di svariate riedizioni con proposte di *resolutio* delle diverse mensure presenti nell'originale palestriniano. Vale a dire che fin dall'inizio fu sentito necessario spiegare come interpretare mensure e proporzioni dell'opera, per poterne ben eseguire le pagine. Non c'è trattato di fine XVI inizio XVII secolo che occupandosi delle proporzioni non si fermi a trattare, per intero o per sezioni, di questa *Messa*, di fatto riscrivendola e 'traducendola' in mensure più comuni e d'uso corrente. In effetti, già al tempo del Palestrina musicisti pur di rango non sempre erano in grado di leggere mensure e proporzioni presenti in questa composizione. E tra coloro che commentavano, chiosavano, trascrivevano e ripubblicavano l'opera non sempre vi era accordo.

Dopo solo pochi decenni la semplice e chiara indicazione (che abbiamo appena visto in Lanfranco) di porre la battuta per divisione eguale nella breve allorquando il segno del tempo risulti traversato, tagliato, è già indicazione da mutare, per non dire disattendere. Nella 'prattica' si fa strada un diverso atteggiamento, il musicista 'prattico', anche in presenza di diminuzione del segno del tempo, scandisce non già la suddivisione della breve come la teoria vorrebbe, ma si rifà comunque alla minima quale elemento pulsante, magari accelerando il moto della mano (come vedremo in seguito, ciò verrà più tardi commentato e descritto da Adriano Banchieri). Questo commisurare la pulsazione a figure diverse da quelle previste dal portato teorico del *tactus*, da quelle che parrebbero preordinate dalla teoria musicale, è atteggiamento che determina un'apparente crisi del sistema delle proporzioni. In realtà, tale situazione favorisce il fiorire di nuove possibilità, e relativamente alla scrittura diventa foriera di importanti risvolti semantici, consentendo nel Seicento una scrittura compiuta e precisa, non opinabile, di numerosi nuovi stilemi.

Va rimarcato che in sede teorica la crisi è circoscritta all'ambito meramente aritmetico, perciò è fuorviante 'leggere' il XVII secolo applicando regole ormai cadute in disuso o soggette a distorsioni di senso e, a volte, ormai incomprensibili allo stesso musicista 'prattico' coevo della pagina stessa.

Alcuni degli elementi che stavano alla base del concetto di *tactus* - ad esempio, l'aspetto unitario del dato gestuale, che a sua volta aveva scalzato l'idea di unità pertinente in modo diretto alla figura della breve - erano mutati a tal punto che, nella trattazione più tarda, dovranno essere nuovamente ridefiniti. Limitandoci all'inizio del XVII secolo constatiamo che concetti basilari come perfezione e tempo mutano radicalmente la loro natura. Prima ancora di incontrare riformulazioni delle teorie proporzionali incontriamo definizioni completamente nuove, come ad esempio l'idea che esistano un 'tempo maggiore' ed un 'tempo minore'. Sappiamo bene che il concetto di maggiore e minore nella teoria mensurale è sempre stato correlato o a relazioni di modo o alle prolazioni, mai correlato all'unità e al *tempus*, così come sappiamo che il concetto di perfezione fu sempre riferito alle correlazioni ternarie tra le figure. E tuttavia, alle pagine 28-29 della *Cartella musicale nel canto figurato, fermo e contrapunto del padre d. Adriano Banchieri bolognese monaco olivetano*, nella versione emendata ed ampliata dallo stesso autore e data alle stampe a Venezia nel 1614 per Giacomo Vincenti, leggiamo un capitolo che fin dal titolo recita:

> DE GLI DUI TEMPI PERFETTI MAGGIORE ET MINORE / terzo documento.
> Da gli Musici antichi vari & diversamente furono praticati gli Tempi musicali, & sotto quelli componevansi infinite proporzioni di Tripli, Quadruple, Quintuple, Sestuple, & via moltiplicando; tuttavia perché rendevano lungo tempo, & grandissima difficoltà praticargli, gli Musici moderni quelli hanno dimessi, & per maggior docilità, gli hanno ridotti a dui, l'uno diremmo Tempo perfetto maggiore [29] & il secondo Tempo perfetto minore. Sotto il perfetto maggiore si mandano dui Semibrevi (che fanno una Breve per battuta), & sotto il perfetto minore si mandano dui Mínime che sono una semibreve per battuta, tanto di note nell'uno & l'altro come di Pause. Vero è che al giorno d'oggi, per modo d'abuso convertito in uso, vengono amendui praticati l'istesso cantando, & pausando sott' il valor della Semibreve, & battendo il perfetto maggiore presto (per essere di note bianche) & il minore perfetto adagio essendo di note negre, l'uno & il secondo riescono il medesimo, sola vi è differenza in amendui nelle proporzioni di equalità, Sesquialtre d'inequalità, Tripla, & Hemiolia, quali praticheremmo qui sotto.

A corredo del capitoletto appare la seguente immagine.

Sia dal testo, sia dalla figura emerge chiaramente che in questo contesto il termine 'perfetto', lungi dal definire relazioni ternarie, è un aggettivo generico; così come 'maggiore' e 'minore' non designano più ambiti modali in virtù di corollari teorici, ma, molto più semplicemente, identificano solo il 'colore' prevalente («per essere di note bianche; essendo di note negre») della figurazione musicale e una mera quan-

tità - maggiore o minore - di tempo. Risulta implicito che, in presenza di scrittura in tempo tagliato e scandendosi minime in luogo di semibrevi (seppure con una maggiore velocità di scansione), ne deriva un rallentamento dell'incedere, una certa gravità o solennità. A mero titolo di esempio e ragionando modernamente col metronomo: se nell'eseguire una breve imperfetta anziché suddividerla in semibrevi e scandire due semibrevi a 60 Mm, la si suddivide in minime e si scandiscono quattro minime a 80 Mm, la scansione andrà più velocemente, ma la intera breve invece di durare 2" come nel primo caso, durerà 3", cioè varrà una 'maggiore' quantità di tempo, avrà maggiore gravità/solennità.

Non per caso allora si constaterà che nella seconda metà del XVI secolo la scrittura di pagine sacre si assesta su andamenti in tempi tagliati, mentre quelle profane vedono l'impiego di indicazioni di tempo integre; fatto salvo, in ambito profano, l'impiego di mensure 'gravi' per finalità espressive, per un uso retorico delle indicazioni di tempo e di proporzione.

Con queste differenze di scansione, con i tempi tagliati non sempre eseguiti secondo il vigore del proprio segno, risulta ovvia la crisi aritmetica del sistema delle proporzioni. Questa apparente crisi aprirà la strada, nel XVII secolo, dapprima nella pratica e poi nella teoria, ad un uso differenziato delle diverse mensure, 'maggiori' o 'minori' a seconda dello stacco di tempo che si vorrà indurre nell'esecutore. Si giungerà nel XVII secolo anche a suddividere la battuta in quattro parti facendo di fatto pulsare la semiminima anche in assenza di relazioni di proporzione tra voci, con prolazione perfetta ed imperfetta. A titolo d'esempio, nella stampa veneziana del 1623 (appresso Bartolomeo Magni) del trattato in forma dialogica *Il Verrato insegna, con nova e brevissima inventione facile per imparare per tutte le chiave, à leggere le notte, cantare & portar la batuda* [...] *di Giovanni Maria Verrato da Ferrara carmelitano a Mantova*, vediamo il capitolo appunto dedicato alla *batuda*. A pagina 16 è scritto:

> avete da sapere che la batuda si divide in, 4 parti. Horsu datemi la mano, & alzatela, e dite, la prima parte, e quando calate la mano per l'aria la seconda, è quando fermate la mano abaso, la terza quando movete la man per l'aria per tornar ad alto, la quarta quando la mano sta ferma, ad alto, così da voi esercitatevi, e dite cosi, nel calar la mano, che, è un motto, & abaso che, 2, e nel alzar che 3 nel star alto che 4.

Quindi, l'assenza acclarata tanto di univoche e certe correlazioni tra figura e *tactus*, quanto di corrispondenti equivalenze aritmetiche, non impedisce una compiuta comprensione delle pagine musicali; e questo, benché ci si trovi dinanzi alla evoluzione dei concetti di 'maggiore' e di 'minore', ormai riferiti ad ambiti temporali e non più modali.

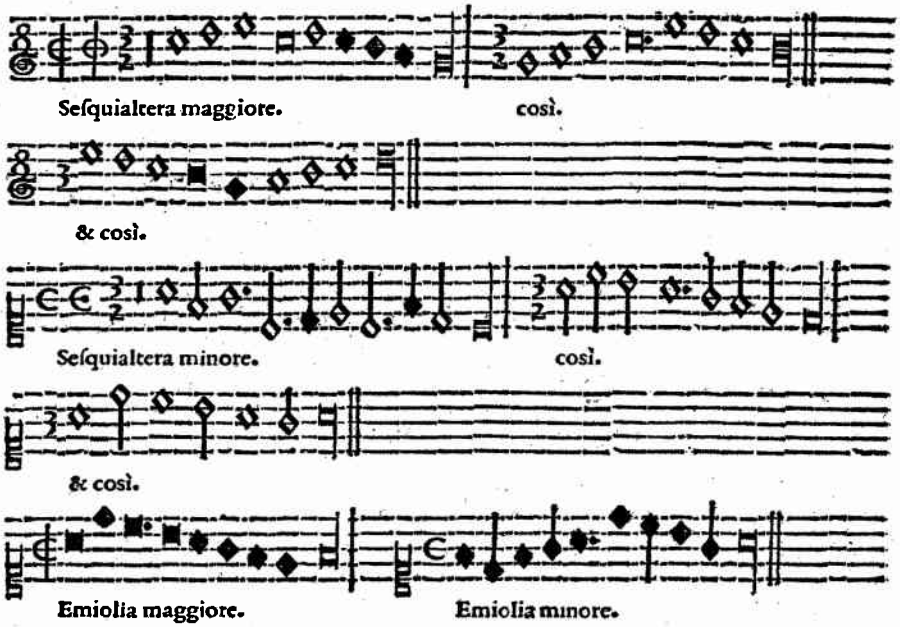
Una preziosa lezione circa il significato di 'maggiore' e 'minore' in ambito proporzionale ci viene da Girolamo Frescobaldi; nel suo *Primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura,* stampato nel 1624 in Roma da Luca Antonio Soldi, nell'*avvisare* gli studiosi dell'opera l'autore ad un certo punto scrive:

> 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 camminare la battuta allegra.

Sfogliando questa ed altre pagine non solo frescobaldiane, appare chiaro che tempi, mensure e proporzioni che potevano essere tra loro equivalenti fino al tempo di Palestrina, nei primi decenni del Seicento danno luogo invece a una messe di significati musicali, di stacchi di tempo e di tipi di battuta (eguale o ineguale) sia in ambito teorico che esecutivo.

Frescobaldi indica con chiarezza e precisione che le proporzioni «maggiori si portino adagio», mentre le proporzioni minori vadano condotte «alquanto più allegre». Ancora più allegre dovranno essere portate le proporzioni di tre semiminime (Frescobaldi non utilizza un nome preciso per questa proporzione, che verrà più tardi chiamata 'tripoletta' da altri autori): proporzione, quest'ultima di tre semiminime, che è però distinta dal successivo 'sei per quattro'. Dove a sua volta, pur considerando comunque le semiminime, oltre a «far camminare la battuta allegra» e sebbene aritmeticamente ci si trovi in presenza di una sesquialtera, musicalmente si è in ambito di 'egualità', cioè di scansione eguale e non di battuta proporzionata. Allora, anziché compitare improbabili calcoli d'equivalenza tra proporzioni e figure (confondendo Ockeghem con Monteverdi o Josquin con Frescobaldi), oggi è giocoforza per l'interprete comprendere bene quanti e quali segni combinati tra loro vadano ascritti ora alle 'tripole', ora alle sesquialtere, ora alle proporzioni maggiori, ora alle minori, ovvero a quelle di tre semiminime piuttosto che alla sfera dell'egualità del 'sei per quattro'.

Un aiuto immediato e semplice su cosa sia maggiore e cosa minore in ambito proporzionale, sia di sesquialtere che di 'tripole' ed emiolie, lo possiamo ricavare da quanto indica Orazio Scaletta da Crema nel suo trattato *Scala di musica molto necessaria per principianti* (Como 1595, ma dal 1600 al 1630 più volte *dall'istesso corretta e ampliata con bellissimo ordine e accommodata ancora con gli essempij per qual si voglia parte, et con alcuni auuertimenti molto vtili, et conuenienti à saperei per cantar polito, e bene*: qui si fa riferimento all'edizione veneziana del 1626 per i tipi di Alessandro Vincenti). L'autore, rivolgendosi in modo succinto e concreto ai 'prattici', a commento di un suo *avvertimento* perché «sempre la maggiore [venga] cantata sotto il segno tagliato [...], la minore sotto il segno non tagliato», presenta la seguente immagine:



Volendo approfondire e confrontare anche altre indicazioni di proporzione presenti nella letteratura seicentesca si può ricorrere ad altre fonti, sia teoriche che di repertorio. Per le corrette denominazioni delle proporzioni, denominazioni che se non conosciute precludono all'interprete la possibilità di comprendere quanto è andato esponendo in prima persona lo stesso Frescobaldi, può essere fruttuoso riferirsi ai casi ed agli esempi di proporzioni esposti nel trattato *Specchio di musica* che fra' Silverio Picerli da Rieti diede alle stampe a Napoli per Ottavio Beltrano nel 1630, mentre per il passaggio dal primo Seicento alla seconda metà del XVII secolo può essere utile consultare una delle svariate impressioni de *Li primi albori musicali* di Lorenzo Penna, a partire dalla prima bolognese del 1672 (presso Monti).

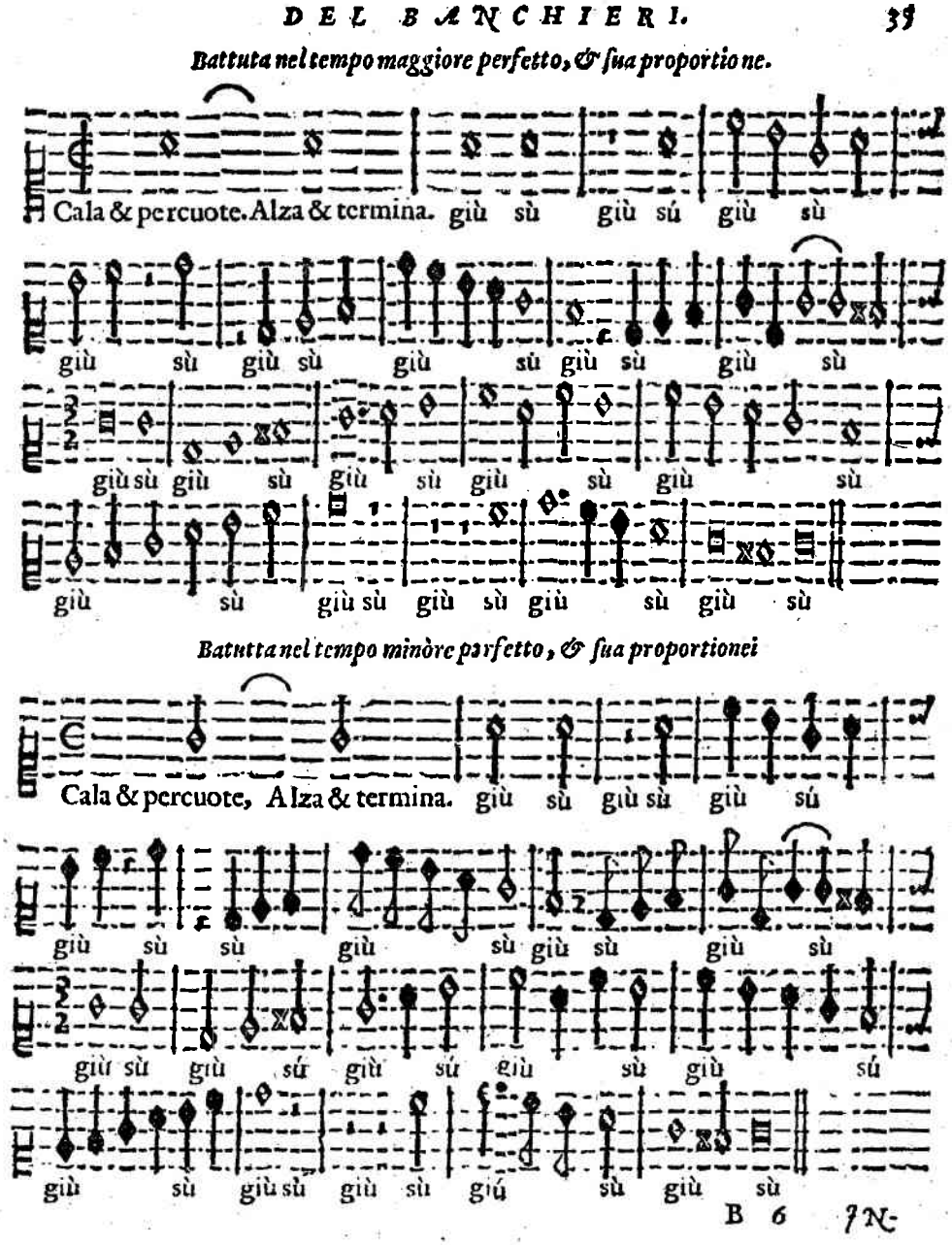
L'indicazione di questi testi di riferimento non è certo esaustiva; del resto già abbiamo rimarcato come in questa sede non vi sia spazio e nemmeno ricorra il caso per approfondimenti specialistici o per elencazioni bibliografiche. Per una più compiuta interpretazione dell'*Amphiteatrum Angelicum* basti porre mente al fatto che proporzioni ascrivibili alla sfera della maggiore risulteranno alquanto più gravi e solenni di quelle afferenti al mondo della minore.

Detto ciò, per una compiuta comprensione critica e interpretativa dell'opera del Montesardo rimane doveroso comprendere gli aspetti musicali legati alla battuta eguale ed alla battuta ineguale o proporzionata. Siamo qui in presenza di un tipo di battuta, di una scansione oggi ignota ai più, sebbene tale tipo di scansione sia rimasta in uso fino al XIX secolo: si veda per esempio l'esposizione resa da Carlo Gervasoni nella sua *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica,* stampata in Parma presso Blanchon nel 1812; a proposito dei tipi di battuta, tra gli altri precetti, ancora nitidamente si dice:

> I diversi segni dei tempi pari, e dispari che s'impiegano alla chiave per indicare una data specie di battuta da osservarsi in un dato pezzo di musica. I tempi pari dividono la battuta in parti eguali tanto in battere, che in levare; i dispari la dividono in due terzi in battere ed un terzo in levare.

Questo aspetto ottocentesco della 'inegualità' della scansione (ancora rintracciabile negli appunti e nelle indicazioni che Beethoven appose in calce alla sua personale copia degli *Etüden für Klavier* di Johann Baptist Cramer) invero ha radici lontane ed è perfettamente sovrapponibile, a quanto sostiene Banchieri che, a pagina 35 della citata *Cartella musicale*, esemplifica i diversi tipi di battuta, tra l'altro ancora ricorrendo al concetto di tempo maggiore e di tempo minore e indicando per la battuta ineguale un *giù* lungo il doppio del *su*. Lo vediamo qui di seguito nella riproduzione della pagina seguente.

La battuta ineguale dunque consta di una suddivisione binaria, che però connumera quantità di tempo estremamente diverse, essendo il 'battere' lungo il doppio del 'levare'. Non si pensi tanto a un gesto di moderna conduzione direttoriale, avulsa dalle implicazioni dell'antica battuta/*tactus*, ma piuttosto ad una certa 'meccanicità' della scansione, abbastanza scevra da riferimenti accentuativi.



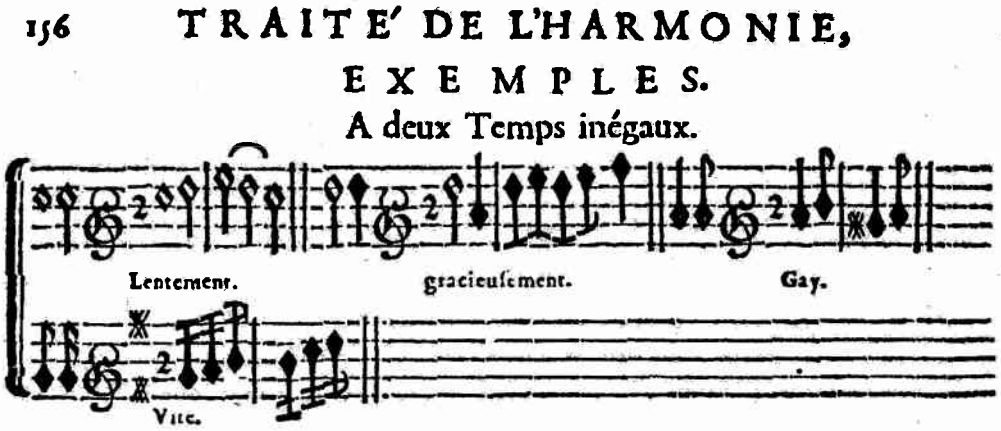

Si veda in propo-sito l'ennesima definizione di *tatto* o battuta, una tra mille, che ne dà il trattato *Prattica di musica* di Ludovico Zacconi (Venezia, 1596, presso Bartolomeo Carampello):

> non è altro che un picciol moto simile al moto del polso humano, overo al palpitar del core [...]. Onde si come da un contrapeso, il tempo del Orologgio vien retto e governato, dal quale tutte l'altre ruote con ordine retto et contrario, quale velloci, et quale tardi si movono, et col moto si reggono; così ancora da una misura detto tempo, tutte le parte senza dissonanza alcuna si reggono, et reggendosi si cantano.

Dunque pur non pensando a un gesto di conduzione ma piuttosto a un gesto di scansione, dovremo battere i passi in propozione con la battuta ineguale; cioè, ben-

ché in una misura ci siano tre o più figure la battuta evidenzierà due e solo due impulsi, uno lungo ed uno più corto. Questo modo di suddividere la misura è foriero di preziosi quanto potenti risvolti musicali, al musicista non rimarrà che provare a dar corpo solo a due disuguali pulsazioni in luogo delle tre che oggi siamo abituati a somministrare ed a subire. Oltre alla 'titubazione' che ci viene ricordata dal Banchieri allorquando il tre s'oppone al due, o alle 'sincopazioni' ascritte da Andrea da Modena alle emiolie, prendo a prestito un passo di pagina 156 del *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* di Philippe Rameau, non già per la pertinenza temporale della fonte (che non c'è, risalendo la stampa parigina del Ballard al 1722), ma per scrivere in modo succinto e chiaro come vada eseguita una scansione ineguale senza prendermi il merito di tale brevità e chiarezza. Con la premessa che si sta parlando di pulsazioni, due per battuta, non già delle *n* figure e che quindi pur in presenza di tre semibrevi, nel caso della proporzione maggiore, o di tre minime nel caso della minore, la pulsazione in battere sarà 'lunga', comprenderà due figure o loro corrispondenti sottomultipli, mentre la pulsazione in levare sarà 'breve' e comprenderà una sola figura o suoi corrispondenti sottomultipli; quindi l'*uno* di cui parla Rameau comprende in realtà due figure mentre il *due* ne comprende solo una e così via con i dispari 'lunghi' in battere ed i pari 'corti' in levare):

> L'habitude où l'on est de marquer des mêmes chiffres ces mouvements à temps inégaux; & ceux où l'on fait passer tois Nottes d'égale valeur pour chaque temps, nous ôte la facilité de les distinguer, & fait qu'on les confond souvent; d'où il arrive que l'on ne donne pas toujours à l'Air le mouvement qui luy convient; car les tempes inégaux obligent d'appuyer un peu sur le second, le quatriéme & le sixiéme temps, en introduisant je ne sçai quoi de gracieux dans les premier, troisiéme & cinquiéme temps, dont l'effet est bien different de celui que produiroient ces mêmes mouvements battus à temps égaux.




Quindi in una sequenza di minime, ad esempio in una proporzione minore, saremo obbligati ad appoggiare un poco la terza minima, il levare, per 'introdurre un non so che di grazioso' sul battere successivo, quale che sia la figura posta nel battere. E 'l'effetto è ben differente' scandendo due pulsazioni ineguali in luogo di tre pulazioni di eguale durata.

Posiamo ora lo sguardo sulle diverse proporzioni di inegualità impiegate dal

Montesardo nell'*Amphiteatrum angelicum*. Anche il nostro autore ricorre ripetutamente a 'tripole' e sesquialtere rese in varia foggia, ma nonostante la varietà possiamo ora ascrivere le diverse proporzioni agli ambiti maggiore oppure minore e trarre dunque spunti importanti per l'esecuzione.

Nella seguente tabella vengono indicate rispettivamente in ogni colonna: l'ambito della proporzione, il segno utlilizzato dall'autore, il mottetto in cui la proporzione appare, la battuta corrispondente nella presente trascrizione, il testo sotteso al passo musicale:

| AMBITO | SEGNO | TITOLO MOTTETTO | battuta | TESTO |
|---|---|---|---|---|
| | | | | |
| maggiore | O 3/1 | Domine salvum me fac | 14 | *et psalmos nostros cantabimus* |
| maggiore | 3 | Domine salvum me fac | 33 | *et psalmos nostros cantabimus* |
| minore | 3 | Decantabat populus | 40 | *citharam percuti*-(ebat) |
| (dosdupla) minore | 12/8 | Veni sponsa Christi | 26 | melisma sulla prima sillaba di *co*(ronam) |
| minore | C 3/2 | Laudate caeli | 1 | *Laudate caeli* |
| maggiore | O dim 3/2 | Laudate caeli | 23 | *resonate montes* |
| maggiore | 3 | Laudate caeli | 32 | *laudatio*(nem) |
| (sestupla) minore | 6/2 | Laudate caeli | 56 | *Dominus* (Jacob) |
| minore | C prolaz.P | Laudate caeli | 56 | *Dominus* (Jacob) basso continuo |
| maggiore | O dim 3/2 | Quam pulchra | 45 | *Alleluia* |
| maggiore | 3 | Delectare in Domino | 1 | *Delectare in Domino* |
| maggiore | 3 | Delectare in Domino | 12 | *Delectare in Domino* |
| maggiore | 3 | Delectare in Domino | 27 | *Delectare in Domino* |
| maggiore | 3 | Delectare in Domino | 44 | *Delectare in Domino* |
| maggiore | O 3/1 | Magnus Dominus | 34 | *Latera Acquilonis civitas Regis magni* |
| maggiore | 3 | Intonuit de caelo | 21 | *Grando et carbones* |
| maggiore | O dim 3/2 | Quem vidistis pastores | 20 | *Natum vidimus et chorus Angelorum collaudantes Dominum* |
| minore | 3 | Angelus ad pastores | 8 | *Annunti*(o) |
| minore | 3 | Angelus ad pastores | 26 | *Annunti*(o) |
| maggiore | C dim 3 | Plaudant nunc organis | 1 | *Plaudant nunc organis Mater Ecclesia* |
| maggiore | C dim 3 | Plaudant nunc organis | 30 | *Plaudant nunc organis Mater Ecclesia* |
| minore | C prol P 3/2 | Canite tuba in Sion | 1 | *Canite tuba in Sion* |
| minore | C prol P 3/2 | Canite tuba in Sion | 17 | *Canite tuba in Sion* |
| minore | C prol P 3/2 | Canite tuba in Sion | 28 | *Canite tuba in Sion* |
| minore | C prol P 3/2 | Canite tuba in Sion | 60 | *Canite tuba in Sion* |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| minore | 3 | Confitemini Domino | 49 | *psallite* |
| minore | 3/2 | Fundata est domus | 35 | *Et veniet ad eum omnes gentes et dicent gloria tibi Domine* |
| maggiore | O 3/1 | Cantate Domino | 14 | *Cantate Domino omnis* |
| maggiore | O 3/1 | Cantate Domino | 20 | *Cantate Domino omnis* |
| maggiore | O 3/2 | Cantate Domino | 47 | *annuntiate* |
| minore | C prol P 3/2 | Paratum cor meum | 15 | *et psallam in gloria mea* |
| maggiore | O dim 3/2 | Descendi | 31 | *et inspicerem si floruerunt mala punica Alleluia* |

Anche da un primo spoglio risulta evidente che le proporzioni, ora solenni ora 'alquanto più Allegre', rispondano a un disegno intenzionale, risultino funzionali ad un approccio retorico al testo letterario. Vediamo come a un solenne *Alleluja* reso con proporzione maggiore, risponde un *annuntio* dal sapore pastorale reso con proporzione minore, così come una proporzione minore serve ancora per delineare l'ipotiposi delle corde percosse (*citharam percutiebat*) nel mottetto *Decantabat populus*. Oppure vediamo come, nel mottetto *Quem vidistis pastorem*, sul verso *Natum vidimus et chorus Angelorum collaudantes Dominum*, l'intervento del coro di 'Angeli laudanti', venga sottolineato dalla proporzione maggiore, pur permanendo in un ambito di *annuntio*.

Questo oggettivo magistero del Montesardo permetterà all'interprete moderno di indulgere nella ricerca del senso anche recondito del testo sacro, attraverso il segno musicale, che appunto, come spesso accadeva in quell'epoca, è esso stesso strumento di esegesi delle parole. Con l'ausilio di una scrittura musicale così accurata e puntuale, sia sotto l'aspetto della mera teoria musicale coeva, sia sotto l'aspetto del preminente rapporto con la lettera e lo spirito del testo, diventa dunque possibile valicare il limite del concerto, ambito angusto per questo genere di componimenti; diventa possibile ricollocare l'esperienza artistica dell'esecuzione della pagina antica, 'fidandosi' dell'autore, affidandosi all'autore, in un rinnovato orizzonte di nutrimento spirituale.

In definitiva non si richiede molto all'esecutore: fiducia nella pagina, insieme ad un minimo di conoscenza dei relativi aspetti 'grammaticali'; i quali, una volta riconosciuti, offriranno una comprensione della scrittura ricca di indicazioni musicali, per nulla astruse e per nulla lontane dalla sensibilità dell'esecutore odierno.

E come dice Banchieri nella citata *Cartella musicale* (loc. cit.): «ciò basti in materia de gli dui tempi &proporzioni modernamente praticate da gli musici & compositori intelligenti. [...] & così senza altre soffistichezze d'antichità».