

Pier Giuseppe Gillio

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE
NEL MELODRAMMA DI VIVALDI

Un'importante benché a tutt'oggi ancora poco utilizzata chiave di lettura di aspetti tecnici e stilistici della musica vocale è offerta dallo studio delle relazioni tra forme metriche del testo poetico e assetti ritmici della composizione.

In miei recenti interventi ho affrontato il tema relativamente al melodramma italiano della seconda metà del Settecento, pervenendo alla conclusione che ai procedimenti compositivi del tempo è sotteso un sistema razionale e organico in cui metrica verbale e metrica musicale pervengono a forme di interazione che per rigore e misura di applicazione non trovano riscontro nella letteratura di altre epoche. Risultato conseguito anche per tramite di un pieno adeguamento dei testi alle rinnovate esigenze del linguaggio musicale.

Schemi ritmici perspicui e uniformi, corrispondenti ai singoli metri poetici, consentirono infatti di assecondare al livello più alto sia le esigenze della composizione «isoritmica» sia le esigenze di correttezza prosodica dell'intonazione. Correttezza alla quale, senza l'applicazione quasi formulare di schemi, sarebbero peraltro difficilmente potuti pervenire i tanti compositori stranieri al cimento con i libretti d'opera italiani.

I principi del nuovo sistema consistono fondamentalmente nella ordinaria assegnazione di due misure all'intonazione di un verso, con collocazione della prima sede tonica sul battere della prima misura e dell'ultima sul battere della seconda, nell'ambito di altrettanto ordinarie strutturazioni quadrate del periodo musicale.¹ Se un verso – come il settenario o l'ottonario – ha un terzo accento metrico, la sua collocazione, nei tempi binari, è sul movimento mezzoforte mediano.




A ogni metro corrisponde poi uno schema ritmico con un *incipit* peculiare: con anacrusi semplice esclusiva per il senario e con anacrusi doppia esclusiva per il decasillabo, con anacrusi doppia alternata al battere per l'ottonario e con anacrusi semplice alternata al battere per il settenario, nonché per il quinario che conosce tuttavia l'impiego tendenziale esclusivo del battere.

Pier Giuseppe Gillio, via Monte Brogliero 6, 10015 Ivrea, Italia.

e-mail: piergiuseppe@fastwebnet.it

¹ Detti principi normativi – desunti dalla letteratura musicale e mai codificati da quella teorico-critica – trovano descrizione più dettagliata nel mio articolo *Testo verbale e testo musicale nel secondo Settecento: un sistema metrico condiviso*, «Rivista di analisi e teoria musicale», 13, 2007, pp. 65-82.

Esempio 1. Forme d'incipit tetiche e anacrusiche

- in battere	
- in levare, con anacrusi semplice	
- in levare, con anacrusi doppia	

Gli schemi ritmici correlati ai metri lirici – di forma e utilizzo altamente «normalizzati» – sono riprodotti in Appendice 1.² Va da sé che lo schema ritmico, pur spesso evidente nelle composizioni allo stato semplice, assume soprattutto una funzione d'ordine strutturale e le sue forme di elaborazione, sollecitate da istanze musicali o drammatiche, sono pertanto molteplici e talvolta complesse. Ma anche le elaborazioni apparentemente più eversive difficilmente contraddicono le strutture fondamentali.

Il richiamo al sistema descritto consente a mio avviso, per efficacia di visione retrospettiva, di mettere meglio a fuoco la fase di transizione della prima metà del secolo, al tempo di Vivaldi. La cui attività si colloca dunque tra la vigilia e gli albori dell'età metastasiana ovvero in anni di mutazioni assai rilevanti per quanto afferisce alle forme di relazione tra testo verbale e testo musicale.

Una sempre più spiccata tendenza delle composizioni all'isoritmia determinava infatti il progressivo abbandono delle testure polimetriche e la selezione di modelli accentativi del verso maggiormente consentanei alle nuove esigenze dell'intonazione, con esito di più puntuali e regolari corrispondenze degli schemi ritmici musicali con le strutture versali.³

Tra gli effetti più vistosi della «riforma» l'esclusione dalle arie del metro principe della lirica italiana, il polimorfo endecasillabo, confinato nelle sezioni recitative, nonché del novenario, che faceva sporadica comparsa ancora in qualche libretto del primo Settecento. Particolarmente significativa l'evoluzione del metro lirico che in Metastasio godrà di maggior favore: il settenario. Adottato per più di quattro secoli dalla lirica italiana nelle tre diverse forme stabilite dalla caduta dell'*ictus* in prima o in seconda o in terza sede, a partire dagli anni Ottanta del Seicento fu accolto nella letteratura librettistica sempre più frequentemente e poi esclusivamente nelle prime due forme, con accento fisso in quarta sede. Mentre quella anapestica, ripudiata dall'aria come l'endecasillabo, diventerà preminente nei versi recitativi.⁴

² Il riferimento è alle sole forme versali piane dacché le tronche e le sdrucciole non determinano cambiamenti di relazione tra sedi verbali forti e accenti musicali.

³ È l'isoritmia delle arie che pone problemi di piena corrispondenza tra metrica verbale e metrica musicale. Un linguaggio ritmicamente più libero, come quello recitativo, consente invece di assecondare le esigenze prosodiche al livello più alto.

⁴ Cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *L'accento fisso in quarta sede del settenario lirico. Relazioni tra versificazione e ritmo musicale nel melodramma italiano tra fine '600 e metà '800*, «Rivista Italiana di Musicologia», 32, 1998, pp. 267-278.

Spostando l'attenzione dai libretti alle intonazioni di arie, di fine Seicento e primo Settecento, appaiono già standardizzate le relazioni tra accenti metrici e movimenti forti e mezzoforti della battuta. E quindi il sistema già consente di salvaguardare condotte prosodicamente corrette, per quanto il livello di aderenza a esigenze siffatte muti da compositore a compositore.

Ma quel che segna la differenza più significativa tra questo periodo e il secondo Settecento è in primo luogo il fatto che gli schemi ritmici corrispondenti a un metro possano avere forme non sempre riconducibili a un modello unico, e in secondo luogo la mobilità dello schema ritmico rispetto alla battuta. La qual cosa significa che l'*incipit* melodico può essere sì di tipo anacrusico, ma anche – e soprattutto – di tipo acefalo o, in subordine, di tipo tetico.

L'*incipit* acefalo, il più comune nella letteratura di fine Seicento, costituiva probabilmente un retaggio dell'evoluzione della scrittura melodica da quella recitativa.⁵ Fatto sta che a cavaliere di Sei e Settecento anche nell'aria il compositore concepiva l'avvio della melodia solo dopo la stanghetta di battuta.

Esempio 2. *Incipit* acefalo



Per avere una nozione adeguata e immediata delle trasformazioni intervenute tra fine Seicento e metà Settecento è persino sufficiente una semplice scorsa di cataloghi di fondi musicali. Per esempio: un luogo del catalogo dei Fondi Foà e Giordano enumera 166 arie di Legrenzi, Scarlatti, Pallavicino e Ziani.⁶ Qui la forma d'*incipit* prevalente è quella acefala che raggiunge la percentuale del 53%. Perlopiù in battere i restanti *incipit*, minoritari quelli anacrusici. Per contro in un altro luogo del medesimo catalogo, annoverante arie d'opera dei più importanti compositori italiani di fine Settecento, solo tre *incipit* su centocinquanta sono indubbiamente di tipo acefalo.⁷ Presenza quantitativamente definita dalla percentuale del 2%.

Un altro significativo aspetto della scrittura musicale del tempo è offerto dall'estensione dell'intonazione di un verso: anche di due o più battute, ma in misura prevalente e comunque tendenziale di una sola. Fenomeno ordinario quando all'unità sillabica si attribuiva – come già avveniva per il recitativo – il valore di croma.

Lo schema ritmico di questo segmento melodico, con valori essenzialmente isocroni, appare però, come si diceva, in sostanziale autonomia dal battere, cui

⁵ La quale ultima continuerà peraltro a escludere attacchi anacrusici a inizio di sezione in tutta la sua storia successiva. La ragione di *incipit* essenzialmente acefali (oppure, ma in misura minore, tetici) è verosimilmente pratica: la pausa in inizio di battuta sul rigo del canto corrisponde infatti all'accordo o arpeggio del basso utile a dare l'intonazione al cantante.

⁶ ISABELLA FRAGALÀ DATA – ANNARITA COLTURATO, *Raccolta Mauro Foà. Raccolta Renzo Giordano* («Cataloghi di fondi musicali italiani», 7), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1987, pp. 84-90, 98-115, 131-138.

⁷ Ivi, pp. 407-452.

sarà invece ancorato in epoca posteriore. Si vedano gli esempi prodotti nell'Appendice 2 che illustrano le due diverse posizioni dello schema ritmico dell'ottonario e del settenario.⁸ Relativamente a esse si noterà che le sedi forti del verso coincidono indifferentemente con il primo movimento oppure con il mediano.⁹ Come nell'esempio seguente:¹⁰

Esempio 3. Aria «Vede l'amata sponda», *Griselda*, I.5

The image shows two rhythmic schemes for the phrase "E pur l'amata sponda".
 The first scheme, labeled "batt. 13-14 C", shows a sequence of notes: a quarter note (E), a quarter note (pur), a quarter note (l'a-), a quarter note (ma-), a quarter note (ta), a quarter note (spon-), and a half note (da).
 The second scheme, labeled "batt. 23-24 C", shows a sequence of notes: a quarter note (E), a quarter note (pur), a quarter note (l'a-), a quarter note (ma-), a quarter note (ta), a quarter note (spon-), and a half note (da).
 The notes are represented by stems with flags, and the lyrics are written below them.

Un'altra posizione, che preconizza lo schema più tardo in due battute, quello che definisco lo schema «equo» perché conferente il medesimo risalto ai due accenti metrici principali, è offerta dall'utilizzo dello stesso modello nel tempo di 2/4.¹¹ Il superamento della battuta «grande» e la piena omologazione strutturale della battuta di 4/4 a quella semplice, di 2/4, avverrà soltanto nel secondo Settecento, allorché, sempre facendo riferimento ai tempi binari, l'unità sillabica conserverà in 2/4 il valore di croma, ma adotterà in 4/4 quello di semiminima. Mutamento che non sarà di semplici convenzioni di scrittura ma di effettiva incidenza strutturale, risolvendosi in una più complessa organizzazione della battuta, articolata in movimenti forti, mezzoforti e deboli.¹²

S'è fino a qui detto, spaziando nel tempo, di aspetti generali delle relazioni tra testo verbale e strutture ritmiche musicali. Premessa obbligata per definire la condotta di Vivaldi rispetto ai due diversi atteggiamenti descritti. Per ciò fare ho svolto una rapida ricognizione su dodici partiture distribuite nel corso del quasi intero arco di produzione teatrale del compositore: *Ottone in villa* (1713), *Orlando finto pazzo* (1714), *Arsilda, regina di Ponto* (1716), *L'incoronazione di Dario* (1717), *Teuzzone* (1718), *Giustino* (1724), *Atenaide* (1728), *La fida ninfa* (1732), *L'Olimpiade* (1734), *Bajazet* (1735), *Griselda* (1735), *Catone in Utica* (1737).

⁸ App. 2, 1.1a-b; 2.1a-b, h-i. Il fenomeno delle due diverse posizioni di una frase musicale interessa, ovviamente, la musica strumentale alla stessa stregua di quella vocale.

⁹ Pratica del resto già costante nelle composizioni polifoniche di stile imitativo, ove le entrate ravvicinate delle voci propongono uguali schemi in posizioni diverse.

¹⁰ Non sarà forse del tutto inutile osservare che, ai fini dell'esecuzione, la diversità di scrittura non incide significativamente sul fraseggio, dal momento che in quest'età il movimento forte e quello mezzoforte sono ancora sostanzialmente omologhi.

¹¹ App. 2, 1.2 e 2.1-2. Cfr. anche l'es. 5.

¹² Gli schemi «arcaici», ovvero con valori sillabici di croma e posizione mobile, saranno ovviamente presenti anche nella letteratura del secondo Settecento e dell'Ottocento, tuttavia il loro *status* sarà semplicemente quello di una elaborazione diminuita dello schema fondamentale anziché di una funzione strutturale.

Anticiperò subito una delle risultanze più significative cui è pervenuta la ricerca. Se nella produzione di Vivaldi è ben nota l'assenza di forti tratti evolutivi generali delle tecniche e dello stile, nel più specifico ambito delle relazioni tra metrica verbale e metrica musicale le disomogeneità sono più evidenti e testimoni di non irrilevanti adeguamenti del compositore alle consuetudini del tempo.¹³ Nel secondo e terzo decennio del secolo Vivaldi è infatti, come i compositori coevi, piuttosto conservatore e più epigono delle convenzioni tardo-secentesche che anticipatore del nuovo. Tant'è che le sue arie dichiarano più analogie costruttive con gli impianti ritmici di Legrenzi che non con quelli dei compositori di metà Settecento. Negli anni Trenta le antiche convenzioni di scrittura sono ancora dominanti, tuttavia – a partire dalla produzione dei maestri napoletani – cominciano a manifestarsi con vigore crescente anche le nuove tendenze, ovvero i fenomeni strettamente connessi di rarefazione di *incipit* acefali, della più ridotta mobilità degli schemi, di utilizzo della semiminima anziché della croma per le unità sillabiche nel tempo di 4/4 e della tendenziale estensione di due battute per l'intonazione del verso. E le medesime novità interessano, sia pur discretamente, anche l'opera di Vivaldi. Fino al *Catone in Utica* – la cui partitura è tra le ultime a noi pervenute – che riserva la sorpresa di un secondo atto in cui le strutture ritmiche sono in misura quasi esclusiva di conio «moderno».¹⁴

Prima di illustrare gli schemi ritmici utilizzati nell'opera di Vivaldi aggiungerò di aver escluso dall'indagine le arie eccentricamente polimetriche.¹⁵ Ne ricordavo precedentemente la progressiva scomparsa, tuttavia, per quanto contenuta, la presenza persiste in ben otto delle opere considerate.¹⁶ Altra esclusio-

¹³ Su alcuni particolari, ma sostanziali, aspetti evolutivi della scrittura di Vivaldi si dovrà tuttavia tener conto di MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's 'Late' Style: Final Fruition or Terminal Decline?*, in *Vivaldi, 'Motezuma' and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, a cura di M. Talbot, Turnhout, Brepols, 2008. Ringrazio l'autore per avermi consentito una lettura preliminare del testo.

¹⁴ Delle sette arie nessuna accoglie schemi esclusivamente acefali; inoltre tutte e quattro le arie in tempo C assumono il valore sillabico di semiminima. Nel terzo atto gli schemi acefali sono invece nuovamente preponderanti. Come noto il primo atto dell'opera è perso.

¹⁵ Per esempio, in *Ottone in villa*, l'aria «Che fè | che Amor» (I.9), con trisillabi, quadrisillabi, quinari, senari e settenari, o l'aria «Come l'onda» (II.1), con quadrisillabi, senari e decasillabi. Sono per contro di polimetria soltanto apparente le numerose arie ove un verso compare sul libretto frazionato in emistichi. In questi casi ho considerato reale il metro d'impianto, come del resto fa d'ordinario anche il compositore. Soprattutto il libretto di *Atenaide* offre esempi di versi con rimalmezzo interpretati graficamente in modo diverso ovvero, apparentemente senza una ragione precisa, ora spezzati ora no. Non ho poi escluso dall'indagine le arie con commistioni di settenari e quinari (di massima con il verso breve in guisa di adonio, a fine strofa, come ancora in tante arie di Metastasio) e quelle di forma «ronsardiana», con ottonari inframmezzati da quadrisillabi.

¹⁶ Benché nelle ultime si tratti semplicemente di uno o due versi di misura anomala, probabilmente frutto di corruzione del testo, come nell'aria «Estinguere vorrei» in *Griselda* (I.8) e in «Sciagurato in faccia a morte» in *Olimpiade* (III.2). Nel caso di queste arie si sono tenuti in considerazione soltanto gli schemi versali d'impianto.

ne riguarda le poche testure in endecasillabi.¹⁷

I metri più comuni alle arie dei melodrammi di Vivaldi, come degli autori coevi, sono ottonari e settenari. Gli ottonari sono maggioritari, e spesso in misura soverchia, nelle prime otto opere considerate; poi, al passo con i tempi, la linea di tendenza s'inverte. Seguono in ordine di frequenza i quinari e, a distanza, i metri con scansione fissa: decasillabi e senari.

La relazione tra metri e tempi musicali è all'incirca la seguente: le intonazioni in tempi binari di ottonari e settenari sono in rapporto di due a uno con quelle ternarie;¹⁸ per i decasillabi il rapporto è di tre a due; per i quinari e i senari il rapporto è paritario. Una particolarità sembra rappresentata dall'associazione privilegiata del tempo di 12/8 con il settenario.

Proverò ora a compendiare quelli che a mio parere sono i dati più significativi desumibili dagli schemi illustrati dall'Appendice 2, cercando di distinguere linee di tendenza innovative da condotte conservatrici.

- Benché le forme di elaborazione degli schemi siano piuttosto numerose, l'ottonario presenta, nel tempo più consueto di 4/4, quattro tipi ritmici fondamentali: si tratta di schemi con valori di croma o con valori di semiminima che possono a loro volta assumere due posizioni diverse rispetto al battere (App. 2, 1.1a-d). Mi sembra un dato di rilevanza che lo schema moderno dell'ottonario (App. 2, 1.1c), assente in *Ottone* e *Orlando*, e poi ancora in *Teuzzone*, sia adottato ininterrottamente dopo *La fida ninfa*.¹⁹ Per contro, gli altri schemi (come quello di App. 2, 1.1d) appaiono insistentemente, anche se in progressiva riduzione, nelle prime come nelle ultime opere.
- Il settenario, a causa del primo accento mobile, presenta un maggior numero di schemi fondamentali. Come per l'ottonario, la forma in battere conosce nel tempo di 4/4 quattro schemi: due di crome e semicrome, due di semiminime e crome (App. 2, 2.2a-d). La forma in levare presenta tre schemi principali (App. 2, 2.1a-c). Rispetto all'ottonario gli schemi moderni sono di più tardiva introduzione: con l'eccezione di un'unica presenza in *Arsilda*, quello anacrusico è adottato in almeno un'aria in tutte e cinque le ultime opere (App. 2, 2.1c).

¹⁷ Utilizzano il metro almeno sei arie d'opera del primo periodo (*Orlando*, I.1; *Dario*, I.16; *Giustino*, I.8 e II.12; *Atenaide*, II.6 e III.14). Nelle opere degli anni Trenta qui considerate si registra invece una sola presenza (*Bajazet*, II.3). Tranne rari casi, ho infine escluso dalle tavole gli schemi «irregolari» di settenari anapestici. Alquanto rari, si rinvencono comunque nelle arie «Al fiero mio tormento», «Ti sento, sì ti sento» e «La gloria del tuo sangue» in *Teuzzone* (I.1 e 14; II.8) e «Ami la donna imbellesse» e «Qual serpe tortuoso» ne *La fida ninfa* (II.6 e 9).

¹⁸ Il dato si riferisce complessivamente alle dodici opere considerate, anche se occorre sottolineare che nelle ultime quattro i tempi binari sono ancor più preponderanti, quando non esclusivi, conformemente a una linea di tendenza condivisa dall'opera di tanti autori del tempo. Nell'Appendice 2 sono raggruppati sotto il titolo di «tempi ternari» anche quelli di sola suddivisione ternaria.

¹⁹ Lo schema appare per la prima volta, sebbene non come esclusivo, nell'aria «Col piacer della mia fede», in *Arsilda*, I.3. Più significativa la presenza ne *L'incoronazione di Dario* in tre arie e un duetto (I.15, II.20a, II.17 e III.1a); nelle prime due arie il profilo è però attenuato dalla suddivisione in duine delle semiminime. Lo schema è poi ininterrottamente presente, anche in più di un'aria, nelle ultime cinque opere.

Ancora più tarda l'adozione dello schema «equo» di forma tetica, assente nelle otto opere che precedono *L'Olimpiade* (App. 2, 2.2d).

- Il quinario, nei tempi di 2/4 e di 3/8, può assumere lo schema moderno già nelle prime opere. In 4/4 conosce invece la persistenza delle intonazioni acefale.
- Il senario, che è il metro meno comunemente utilizzato, nel tempo di 4/4 ancora non accoglie lo schema moderno. In tempo ternario lo assume a partire da *Arsilda*.
- Il decasillabo già presenta nei tempi binari la tipica configurazione dattilica ma, a parte casi piuttosto rari, ogni verso tende a utilizzare più di due misure.²⁰

Mi soffermerò ora su alcuni altri aspetti delle relazioni tra metro poetico e metro musicale. Dicendo in primo luogo del grado di correttezza prosodica delle intonazioni. Se nell'opera di alcuni autori (come Legrenzi e Leo, per citare i primi che mi corrono alla mente) le infrazioni accentative sono alquanto comuni, la produzione di Vivaldi conosce esiti alquanto desultori. I luoghi problematici dell'intonazione non sono quelli dei metri parisillabi, la cui regolarità di scansione ha sempre ampiamente salvaguardato il compositore dal rischio di infrazioni, ma il settenario e il quinario, il cui primo accento metrico è mobile. Ebbene, ci sono arie in cui Vivaldi assegna molto correttamente a movimenti forti o mezzoforti le sillabe toniche e questi esiti non possono assolutamente essere casuali. Altre volte la coerenza di un'idea musicale – e talora probabilmente anche il condizionamento di materiali riutilizzati – determinano relazioni tra verso e ritmo assai disinvolute. Così, per esempio, un andamento tetico insistente può indurre soluzioni devastanti rispetto alla natura accentativa del testo. Ma mi sembra trattarsi di esiti non involontari o perlomeno non addebitabili a imperizia del compositore.

Pochi esempi riferiti ad arie con metro quinario. L'aria di *Teuzzone* «Tu mio vezzoso» (I.3) adotta soli *incipit* anacrusici anche se alcuni versi della seconda strofa li richiederebbero tetici. Al contrario, l'aria successiva «In trono assiso» (I.4) privilegia il battere assegnandolo persino a versi il cui *incipit* è «la crudeltà» o «con cuor di smalto». Caso completamente diverso quello dell'aria della *Griselda* «Se ria procella», ove l'alternanza di battere e levare asseconda in larga misura le richieste del testo verbale.²¹

²⁰ Per contro estensioni di due misure si rinvencono nell'aria «Non tempeste che gli alberi sfronda» ne *La fida ninfa*, II.11. Estensioni di una sola misura nell'aria «Sì, ribelle anderò, morirò», *Teuzzone*, II.11.

²¹ Una simile varietà di tendenza nell'intonazione del quinario si ravvisa comunque nella letteratura di tutto il secolo. Per le opere italiane di Mozart cfr. PIER GIUSEPPE GILLIO, *Testo verbale e testo musicale*, cit., p. 70, note 6 e 7. Per quanto attiene alle soluzioni – apparentemente maggioritarie – che privilegiano attacchi tetici, lo scrivente ritiene che fosse proprio il quinario il metro deputato a soddisfare, anche a discapito della correttezza accentativa, l'esigenza talora avvertita dal musicista di composizioni con *incipit* in battere esclusivo. Caso peraltro sovente indotto da modelli ritmici di

Esempio 4. Aria «Se ria procella», *Griselda*, I.3 ²²

batt. 31-35 c

Se ria pro-cel-la sor-ge dal-l'on-de
sag-gio noc-chie-ro non si con-fon-de

batt. 53-55

Ser-ve il con-si-glio di gui-da al for-te

Attestano poi una sensibilità prosodica di tutto rispetto altri luoghi della produzione di Vivaldi. Nell'esempio che segue il non ben congegnato ottonario «Ama pur bocca amorosa» assegna una sillaba tonica di prominenza alla quarta sede, debole. Nell'intonazione un'alterazione dello schema fondamentale in crome, con introduzione di semiminima e di semicroma, procura tuttavia un rimedio efficace al difetto di versificazione.

Esempio 5. *Teuzzone*, I.8, batt. 22-23

c

A-ma pur boc-ca a-mo-ro-sa

Per contro, a sottolineare il primato del motivo musicale sulle esigenze prosodiche, proprio di alcune arie, è poi un tipo di scrittura che smorza le connotazioni strutturali del metro, per esempio quando note anacrusiche conoscono l'aggiunta di nota di volta, di passaggio o di salto di medesimo valore o quando il disegno melodico conferisce posizioni di analogo rilievo a due note assegnate a un'unica sillaba o quando il verso è addirittura corrotto dall'aggiunzione da parte del compositore di una sillaba anacrusica, per esempio un monosillabo esclamativo.

Le osservazioni conclusive concernono non l'intonazione di singoli versi ma delle strofe. Nella musica vocale il periodo musicale quadrato, quello canonico di otto battute, s'imporrà saldamente solo quando ogni unità versale perverrà all'ordinaria estensione di due battute e quando la strofa corrisponderà appieno

tempi di danza ma collidente con le risorse del sistema metrico italiano che – dopo l'abbandono del senario trocaico – non contempla metri con accento fisso in prima sede. Sarà anche questa assenza a contribuire in modo vistoso, a partire dal primo Ottocento, alla diffusione di irregolari condotte prosodiche nell'intonazione dei metri imparisillabi.

²² Per rendere più manifesta la struttura ritmica della composizione ho legato i valori delle note, reali o ausiliarie, corrispondenti a un'unica sillaba.

alle esigenze del periodo per numero di versi.²³ Corrispondenza che mi sembra costituire la ragione prima di quell'evoluzione formale del testo che nella produzione di Metastasio culminerà nell'affermazione del tetrastico, o in subordine del tristico, in qualità di modelli esclusivi. A rinsaldare una forma costruttiva dominante in tutta l'età classica, benché costantemente occultata sulla partitura da inserzioni coloraturistiche, da iterazioni di versi o di frazioni di versi, da diminuzioni o dilatazioni di scrittura.

Strofe geminate, ovvero testi di due tetrastici, sono già piuttosto comuni nei libretti vivaldiani. Anche se mancano le condizioni perché a esse corrispondano, se non in modo accidentale, periodi di otto misure. E infatti i periodi binari ne contano quattro o otto o sedici. Quelli ternari nove o dodici o quindici. Ma anche tre o cinque o sette. Soprattutto l'iterazione di versi o di frazioni di versi determina varietà di soluzioni, talora con rinuncia alla simmetria binaria e talora no. Senza considerare poi altre forme di libera costruzione del periodo che in ogni caso, a diversità di quanto avverrà in seguito, non sembrano sottendere una macrostruttura testuale-musicale fondante. Mentre la natura del materiale motivico o le modalità del suo utilizzo determinano in larga misura i caratteri dell'impianto.

Si potrebbe aggiungere, per fare ancora un esempio, che nell'aria di *Teuzzone* «Ho nel seno un doppio ardore» i periodi iniziali della prima e della seconda parte già accolgono un modello del tutto conforme a quello quadrato, con la puntuale corrispondenza di una quartina di ottonari a un periodo regolare di otto misure.

Esempio 6. Aria «Ho nel seno un doppio ardore», *Teuzzone*, III.10, batt. 10-17

2/4

Ho nel se- no un dop- pio ar- do- re di spe- ran- za e di ti- mo- re,

I II

or si dol- ce or si cru- de- le ch'il mio lab- bro dir nol può.

III IV

Il caso è poco frequente, soprattutto nelle prime opere, ed è comunque consentito dal tempo di 2/4, mentre difficilmente avrebbe potuto verificarsi, per le già richiamate ragioni, in 4/4. Prossime alla strutturazione del periodo quadrato sono poi, in tutta la produzione di Vivaldi, numerose arie che assegnano a

²³ E ciò parallelamente a quanto avveniva nella musica strumentale. Anche se allo stato attuale della ricerca, dopo un diffuso e forse eccessivo ostracismo riservato alle tesi sulla quadratura di Hugo Riemann, non sono possibili puntualizzazioni adeguate su possibili primati o reciprocità di condizionamenti strutturali tra letteratura strumentale e letteratura vocale.

ogni verso quattro misure oppure una sola. In questi casi basterebbe una commutazione del tempo di 2/4 in 4/4 o di 3/8 in 6/8, o viceversa, per istituire assetti di otto battute. E la sensazione è che la tendenza a quadrature regolari o approssimate si rafforzi negli ultimi melodrammi. Ma è questa un'ipotesi che attende di essere confermata da uno studio più attento ed esteso. Credo in ogni modo che nulla autorizzi ad affermare che il periodo quadrato, canonico o approssimativo, abbia già valore, come nel secondo Settecento, di principio costruttivo generale.

Quanto fino a qui esposto – me ne rendo conto – costituisce più l'enunciazione di possibilità di approccio al tema delle relazioni metriche tra testo verbale e testo musicale che un panorama analitico compiuto. Per il quale occorrono indagini più vaste e articolate, anche relativamente a contesti più generali. Del resto il più modesto proposito del presente intervento è soprattutto quello di prospettare quanto proficui possano essere gli esiti di uno studio che restituisca al testo verbale un ruolo di riferimento privilegiato per la comprensione dei procedimenti compositivi e delle dinamiche evolutive della musica vocale e, non ultimo, per l'istituzione di distinzioni meno precarie tra cogenza normativa del sistema e libertà creativa del compositore.²⁴

²⁴ Ringrazio sentitamente Michael Talbot per l'attenta lettura di queste pagine e le utili osservazioni espresse.

Appendice 1.

Schemi strutturali, metrici e ritmici, del verso italiano nelle intonazioni della seconda metà del Settecento

1. Schemi ritmici del quinario

Schemi metrici: — ◡ ◡ — ◡
 Schemi ritmici: accento in 1ª sede

4/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 | ♩. ♩ | ♩ ♩

◡ — ◡ — ◡
 accento in 2ª sede

4/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 ♩ | ♩. ♩ | ♩ ♩

2. Schemi ritmici del senario

Schema metrico: ◡ — ◡ ◡ — ◡
 Schemi ritmici:

4/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 ♩ | ♩. ♩ | ♩. ♩

3. Schemi ritmici del settenario

Schemi metrici: — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Schemi ritmici: accento in 1^a sede accento in 2^a sede

4/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	4/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
3/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	3/4	♩ ♩ . ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

3bis. Schema ritmico del settenario anapestico

Schema metrico: ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Schema ritmico:

4/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

4. Schemi ritmici dell'ottonario

Schema metrico: ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Schemi ritmici:

4/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

3/4 ♩ ♩ | ♩ . ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

6/8 ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩

Generalmente gli schemi ritmici tetici dell'ottonario sono ottenuti per dilatazione dell'anacrusi, con aumento effettivo del numero di battute (che saranno quindi tre o più comunemente quattro); non manca tuttavia il seguente caso di schema ritmico di forma tetica:



5. Schemi ritmici del decasillabo

Schema metrico: ○ ○ - ○ ○ - ○ ○ - ○
 Schemi ritmici:



Appendice 2.

Schemi ritmici d'intonazione del verso nei melodrammi di Vivaldi

AVVERTENZA. Le tavole di quest'appendice compendiano gli esiti di una ricognizione su partiture d'opera di Vivaldi mirata a identificare gli schemi ritmici corrispondenti ai diversi metri dei versi lirici. Benché dall'indagine emergano con buona evidenza gli schemi più comunemente utilizzati e anche non trascurabili linee di tendenza evolutiva della scrittura, le risultanze di questa prima ricognizione vanno considerate come semplicemente indicative. Infatti nella sequenza degli schemi non sempre emerge con chiarezza il confine tra un modello strutturale e una sua elaborazione e non sono neppure rese evidenti le ragioni d'esclusione di alcune elaborazioni, del tutto discrezionalmente considerate molto complesse o, al contrario, troppo prossime a uno schema fondamentale. In ogni caso non si è dato conto di schemi corrispondenti a versi intonati con cesura, ritenendo detta scelta una libera forma di elaborazione di schemi ordinari. In più sono state registrate le presenze degli schemi senza dar conto della loro collocazione all'inizio di una sezione o nella sua parte mediana, la qual cosa ha invece un preciso significato dacché spesso consente di distinguere l'intenzionalità dalla "accidentalità" delle scelte di struttura. Inoltre il quadro dei riferimenti alle fonti manoscritte è piuttosto sommario per non aver tenuto conto, per esempio, di numerazioni alternative delle scene in presenza di lacune o integrazioni nonché dell'ordine di rifacimento delle arie (quando su una partitura un'aria è cassata ed è inserita una nuova intonazione si menzionano entrambe utilizzando le lettere "a" e "b", ma senza rendere conto della precedenza effettiva; arie ritrovate in appendice a una partitura sono semplicemente descritte con "suppl.").¹

Infine l'indagine ha considerato solamente dodici partiture d'opera e non è da escludere che dati parzialmente divergenti possano derivare da altre intonazioni, di opere come di cantate. Per la registrazione delle presenze degli schemi ho utilizzato, nel rispetto dell'ordine cronologico delle composizioni, la seguente griglia e le rispettive abbreviazioni:

<i>Ottone</i>	[1713]	<i>Orlando</i>	[1714]	<i>Arsilda</i>	[1716]
<i>Dario</i>	[1717]	<i>Teuzzone</i>	[1718]	<i>Giustino</i>	[1724]
<i>Atenaide</i>	[1728]	<i>Fida ninfa</i>	[1732]	<i>Olimpiade</i>	[1734]
<i>Bajazet</i>	[1735]	<i>Griselda</i>	[1735]	<i>Catone</i>	[1737]

Ho sovente riprodotto la griglia intera anche quando a più titoli non corrispondevano presenze, sembrandomi parimenti eloquente il riepilogo delle assenze. Tuttavia, quando lo schema riprodotto è risultato presente in meno di quattro opere ho fatto riferimento diretto a esse e impiegato per gli esempi un corpo più piccolo.






L'ordine d'esposizione degli schemi versali è suggerito, a diversità dell'appendice precedente, dalla loro frequenza d'impiego.

Le partiture di *Teuzzone*, *La fida ninfa*, *Olimpiade* e *La Griselda* da me utilizzate sono le trascrizioni provvisorie di Alessandro Borin per l'Istituto Italiano Antonio Vivaldi; a entrambi rivolgo il ringraziamento più sentito. Per *Ottone in villa* mi sono avvalso dell'edizione in facsimile («Drammaturgia musicale veneta», XII), Ricordi, Milano, 1983. Per *Il Giustino* dell'edizione critica a cura di Reinhard Strohm, Ricordi, Milano, 1991. Per *Orlando finto pazzo*, *Arsilda*, *regina di Ponto*, *L'incoronazione di Dario*, *L'Atenaide*, *Bajazet* e *Catone in Utica* ho consultato le partiture originali in Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino, Giordano 38, Foà 35, Giordano 38, Giordano 39, Giordano 36 e Foà 38.

¹ Relativamente all'assegnazione del numero di scena potranno pertanto verificarsi discordanze con l'autorevole Peter Ryom, *Antonio Vivaldi: thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 2007, non ancora edito al tempo d'ultimazione della ricerca.

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

1.1 OTTONARIO Tempo C

a)	c		
<i>Ottone</i>	II.7	<i>Orlando</i>	I.12; II.14
<i>Dar.</i>	I.14b; II.17; III.15,17	<i>Teuzz.</i>	I.2b, 6, 8; II.12; III.1, 4, 5
<i>Aten.</i>		<i>Fida n.</i>	I.1; II.3
<i>Bajazet</i>		<i>Gris.</i>	II.8c, 11; III.5
		<i>Arsilda</i>	I.5c, 6
		<i>Giust.</i>	I.11b; III.4
		<i>Olimp.</i>	I.3b, 8; II.3
		<i>Catone</i>	
b)	c		(o con incipit )
<i>Ottone</i>	II.7	<i>Orlando</i>	I.9
<i>Dar.</i>	I.15; II.20b; III.2,13	<i>Teuzz.</i>	I.2b, 8; II.12; III.5
<i>Aten.</i>	I.4, 8; II.3; III.10, 21	<i>Fida n.</i>	I.2, 4; II.3
<i>Bajazet</i>		<i>Gris.</i>	II.11; III.5
		<i>Arsilda</i>	II.2a; III.6
		<i>Giust.</i>	I.11b; II.8c, 11, 12b; III.14
		<i>Olimp.</i>	I.8; II.3
		<i>Catone</i>	
c)	c		(o con incipit )
<i>Ottone</i>		<i>Orlando</i>	
<i>Dario</i>	I.15; II.20a (entrambi gli schemi in duine di crome); III.1a (duetto), 17	<i>Teuzz.</i>	
<i>Aten.</i>		<i>Fida n.</i>	I.1, 2 (con cesura); II.3
<i>Bajazet</i>	I.9	<i>Gris.</i>	II.2; III.6
		<i>Arsilda</i>	I.3
		<i>Giust.</i>	II.11; III.8
		<i>Olimp.</i>	I.3b; II.3
		<i>Catone</i>	II.7, 13
d)	c		
<i>Ottone</i>	I.7, 11	<i>Orlando</i>	I.4
<i>Dario</i>		<i>Teuzz.</i>	II.13; III.4, 13
<i>Aten.</i>		<i>Fida n.</i>	I.1
<i>Bajazet</i>		<i>Gris.</i>	II.2; III.5
		<i>Arsilda</i>	III.8b
		<i>Giust.</i>	I.11b; III.8
		<i>Olimp.</i>	II.3
		<i>Catone</i>	

Altri schemi ed elaborazioni o spostamento di posizione di schemi principali in C:

c	˘ 7 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> II.17; <i>Aten.</i> II.3; <i>Orl.</i> I.9; <i>Giust.</i> II.8c
c	˘ 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Teuzz.</i> II.13
c	˘ 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> II.20b
c	- 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Olimp.</i> I.8
c	- 8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> III.17
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> II.3; <i>Aten.</i> I.3; <i>Ars.</i> I.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Ottone</i> I.7; <i>Dario</i> I.7; <i>Aten.</i> I.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Aten.</i> I.8; <i>Olimp.</i> I.3b
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> I.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Ars.</i> I.3, 6; <i>Dario</i> II.3
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Dario</i> I.7; <i>Bajazet</i> II.2
c	8 7 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Giust.</i> I.11b
c	8 8 8 8 8 8 8 8 8 8	<i>Aten.</i> II.2

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

1.2 OTTONARIO Tempo 2/4



<i>Ottone</i> II.5, 9	<i>Orlando</i> suppl. b	<i>Arsilda</i> I.2a, 14; II.2b
<i>Dario</i> I.14a; II.4, 19	<i>Teuzz.</i> III.10	<i>Giust.</i> II.8b, 13; III.7
<i>Aten.</i> I.6; III.5	<i>Fida n.</i> I.12; II.1, 4; III.3, 5	<i>Olimp.</i> I.5; II.4
<i>Bajazet</i> I.1a, 2; II.6, 9	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>



<i>Ottone</i> I.5, 6; II.9	<i>Orlando</i> I.10; suppl. c	<i>Arsilda</i> I.1a, 12; II.14; III.10
<i>Dario</i> I.5; III.7	<i>Teuzz.</i>	<i>Giust.</i> II.8b, 9, 11
<i>Aten.</i> II.5	<i>Fida n.</i> III.5, 11c	<i>Olimp.</i> II.4; III.10
<i>Bajazet</i> I.1b	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>

Altri:



Aten. I.6; *Bajazet* I.1a



Orl. III.2

1.3 OTTONARIO Tempi ternari



(anche con inversione di minima/semimin. in semimin./minima e viceversa)

<i>Ottone</i> I.4; III.1	<i>Orlando</i>	<i>Arsilda</i> III.8a
<i>Dario</i>	<i>Teuzz.</i> I.2, 7	<i>Giust.</i>
<i>Aten.</i> I.14	<i>Fida n.</i>	<i>Olimp.</i>
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>



(anche con incipit oppure con invers. di semimin. /croma in croma/semimin.)

<i>Ottone</i> I.4; III.1	<i>Orlando</i> I.3b, 6; III.6	<i>Arsilda</i> I.7b, 8, 11; III.7 II.3, 5, 11; III.12
<i>Dario</i> I.2, 11; II.1, 5; III.6, 10	<i>Teuzz.</i>	<i>Giust.</i> I.1, 13b; II.3, 6, 12
<i>Aten.</i> I.11; II.8; III.7	<i>Fida n.</i> III.6, 10	<i>Olimp.</i> III.2, 5
<i>Bajazet</i> II.8b; III.14	<i>Gris.</i> III.9	<i>Catone</i>

Altri schemi ed elaborazioni o spostamento di posizione di schemi principali in tempi con divisione o suddivisione ternaria:

3/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Giust.</i> III.12, <i>Ars.</i> I. 7a
3/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Orl.</i> I, 19b; III.1b; <i>Ars.</i> I.5b, 7a
3/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Dario</i> I.10
3/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Dario</i> I.10
3/4	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Ars.</i> I.7c
3/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Dario</i> III.6; <i>Giust.</i> II.8
3/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Ars.</i> II.14
3/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Fida n.</i> 1.7; <i>Olimp.</i> III.4
6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Orl.</i> II.2
6/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Orl.</i> II.2
12/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Giust.</i> I.4
12/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Orl.</i> III.7b
12/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Teuzz.</i> II.2
12/8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	<i>Ars.</i> II.2.6c

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

2.1 SETTENARIO Tempi binari (levare)

a) c 

Ottone II.12; III.3
Dario
Aten. I.1, 13; II.7
Bajazet I.8; III.11

Orlando
Teuzz. I.9, 12; II.3, 17
Fida n.
Gris. I.4, 5, 7, 8; II.3

Arsilda II.12
Giust. I.3, 8, 14; II.5
Olimp. I.2; II.5
Catone III.3

b) c 

Ottone
Dario
Aten. I.1; II.7, 10
Bajazet I.8

Orlando
Teuzz. II.3, 9, 17
Fida n.
Gris. I.5, 7; II.3

Arsilda I.15; II.12
Giust. I.14; II.5
Olimp. I.2; II.5, 14; III.3
Catone III.3

c) c 

Ottone
Dario
Aten.
Bajazet I.6

Orlando
Teuzz.
Fida n. II.9 (12/8 ma C)
Gris. I.5; III.7

Arsilda III.5 (puntato)
Giust.
Olimp. II.7
Catone II.12

2/4 

Ottone II.1; III.3, 5, 11d
Dario I.6, 13
Aten. II.13; III.8, 14
Bajazet

Orlando I.7, 11; II.4
Teuzz. III.u.
Fida n. II.12
Gris. II.1, 5; III.3


Arsilda II.1, 4
Giust. III.7b
Olimp. I.4; II.11; III.2 5
Catone II.3, 11; III.11

Altri:





c  *Dario* II.8; *Teuzz.* I.12

c  *Olimp.* II.5; *Gris.* I.5

c  *Ottone* I.2

c		<i>Ars.</i> I.4
2/4		<i>Ott.</i> III.3; <i>Teuzz.</i> I.5; <i>Olimp.</i> III.2.5; <i>Ars.</i> II.1
2/4		<i>Ars.</i> III.2
2/4		<i>Teuzz.</i> I.5; <i>Cat.</i> II.11; <i>Ars.</i> III.2

2.2 SETTENARIO Tempi binari (battere)

f)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.5; II.3	<i>Arsilda</i> <i>Giust.</i> I.8 <i>Olimp.</i> II.5 <i>Catone</i>
g)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> II.9 <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.4, 5	<i>Arsilda</i> I.4 <i>Giust.</i> III.2b <i>Olimp.</i> II.5, 14 <i>Catone</i> II.3
h)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> I.2, 10 <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.5	<i>Arsilda</i> II.12 <i>Giust.</i> I.3; II.5 <i>Olimp.</i> I.2; II.5, 14 <i>Catone</i>
e)	c		<i>Orlando</i> <i>Teuzz.</i> <i>Fida n.</i> <i>Gris.</i> I.5; II.3	<i>Arsilda</i> <i>Giust.</i> <i>Olimp.</i> II.5, 7 <i>Catone</i>

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

2/4



Ottone
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando 1.11
Teuzz.
Fida n. II.6, 12
Gris.

Arsilda
Giust.
Olimp. 1.4; II.11; III.5
Catone II.3; III.11

2/4



Ottone III.3
Dario I.13
Aten. II.13
Bajazet

Orlando
Teuzz.
Fida n. III.11d
Gris.

Arsilda
Giust.
Olimp. III.2 3
Catone II.11

Altri:

c



Teuzz. 1.5 14; *Gris.* III.7

c



Gris. III.7

Schemi anapestici:

2/4



Giust. II.10b

c



Teuzz. 1.2

2.3 SETTENARIO

Tempi con divisione o suddivisione ternaria (levare)

3/8



Ottone
Dario II.2b, 9
Aten. I.12
Bajazet

Orlando
Teuzz. II.8
Fida n.
Gris.

Arsilda II.10
Giust. 1.8b; III.4b
Olimp.
Catone


Altri:

3/8		<i>Olimp.</i> I.10
3/4		<i>Giust.</i> 1.8c
3/4		<i>Arsild.</i> 1.2b
6/8		<i>Aten.</i> I.7
12/8		<i>Dario</i> II.12; III.5
12/8		<i>Orl.</i> III.5
12/8		<i>Ars.</i> 1.5a; <i>Dario</i> II.18



2.4 SETTENARIO Tempi con divisione o suddivisione ternaria (battere)

3/8		
<i>Ottone</i> I.10; II.4; III.4	<i>Orlando</i>	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i> II.9	<i>Teuzz.</i> II.8, 15	<i>Giust.</i> 1.8b; III.10
<i>Aten.</i> II.9; III.3, 11	<i>Fida n.</i>	<i>Olimp.</i> I.10; II.1, 2; II.14
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>

Altri:

3/8		<i>Teuzz.</i> II.15; <i>Olimp.</i> I.10
3/8		<i>Dario</i> II.2b
3/4		<i>Giust.</i> 1.8c
3/4		<i>Arsild.</i> 1.2b

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

6/8		<i>Aten.</i> 1.7
12/8		<i>Ars.</i> 1.5a
12/8		<i>Ott.</i> II.8, 11; <i>Giust.</i> I.11; II.10

Schema anapestico:

c		<i>Olimp.</i> III.3
---	---	---------------------

3.1 QUINARIO Tempi binari (levare)

a)	2/4		
<i>Ottone</i>	1.8	<i>Orlando</i>	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>		<i>Teuzz.</i> 1.3	<i>Giust.</i> 1.5
<i>Aten.</i>		<i>Fida n.</i>	<i>Olimp.</i> 1.7
<i>Bajazet</i>		<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>
b)	2/4		
<i>Ottone</i>	1.8	<i>Orlando</i>	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>	I.12	<i>Teuzz.</i> 1.3	<i>Giust.</i>
<i>Aten.</i>		<i>Fida n.</i> III.2	<i>Olimp.</i>
<i>Bajazet</i>		<i>Gris.</i>	<i>Catone</i> II.9

Altri:

c		<i>Orl.</i> II.6
c		<i>Giust.</i> I.2; <i>Cat.</i> III.9
c		<i>Dario</i> II.11
c		<i>Fida n.</i> II.10

PIER GIUSEPPE GILLIO

c	3 7 ♭ ♯ ♯ ♯	<i>Orl.</i> II.6; <i>Fida n.</i> I.3; II.10
c	- 7 ♯ ♯ ♯ ♯ ♯	<i>Orl.</i> I.5; II.3; <i>Giust.</i> I.12; II.14; <i>Cat.</i> III.9 <i>Fida n.</i> II.10; <i>Gris.</i> I.3
c	7 ♯ ♯ ♯ ♯	<i>Bajazet</i> II.8; <i>Ars.</i> II.9
c	7 ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ 3	<i>Orl.</i> I.5; <i>Giust.</i> I.12

3.2 QUINARIO Tempi binari (battere)

2/4

<i>Ottone</i> I.1, 8	<i>Orlando</i> II.12	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>	<i>Teuzz.</i>	<i>Giust.</i> I.5
<i>Aten.</i>	<i>Fida n.</i> III.1, 11	<i>Olimp.</i>
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i>

Altri:







c	- ♯ ♯ ♯ ♯ ♯	<i>Olimp.</i> I.7; <i>Gris.</i> I.3, 12
c	♯ ♯ ♯ ♯	<i>Orl.</i> II.3, 6, 11; <i>Giust.</i> I.2; <i>Gris.</i> I.3; <i>Ars.</i> II.9
c	♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯	<i>Cat.</i> III.9

3.3 QUINARIO Tempi ternari (levare)

3/8



<i>Ottone</i> III.7	<i>Orlando</i> III.8, u.	<i>Arsilda</i>
<i>Dario</i>	<i>Teuzz.</i>	<i>Giust.</i>
<i>Aten.</i> II.9	<i>Fida n.</i> I.10	<i>Olimp.</i>
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i>	<i>Catone</i> II.9

Altri con suddivisione ternaria:

6/8		<i>Aten.</i> 1.2
6/8		<i>Fida n.</i> II.2b
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3; <i>Giust.</i> III.5
12/8		<i>Dario</i> II.6
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3

3.4 QUINARIO

Tempi ternari (battere)

3/8		(oppure )	
<i>Ottone</i> III.7	<i>Orlando</i> I.3a; II.13; III.8, u.	<i>Arsilda</i> II.6b; II.8; III.7a	
<i>Dario</i>	<i>Teuzz.</i> 1.4, 10	<i>Giust.</i>	
<i>Aten.</i>	<i>Fida n.</i> 1.3; III.7	<i>Olimp.</i>	
<i>Bajazet</i>	<i>Gris.</i> I.11	<i>Catone</i> II.9; III.12	

Altri:

3/4		<i>Ottone</i> III.2
6/8		<i>Fida n.</i> II.2b
12/8		<i>Teuzz.</i> III.3

Doppi quinari

c		<i>Gris.</i> II.14
---	---	--------------------

4.1 SENARI

Tempi binari

2/4



Ottone
Dario
Aten. II.14
Bajazet

Orlando
Teuzz.
Fida n. III.1, 11b
Gris. II.8

Arsilda
Giust. II.2; III.2
Olimp.
Catone

c



Ottone
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando
Teuzz. III.1
Fida n. III.11e
Gris.

oppure



Arsilda
Giust. I.13
Olimp.
Catone III.2

c



Ottone
Dario
Aten.
Bajazet

Orlando
Teuzz. II.1; III.1
Fida n. III.11e
Gris.

Arsilda
Giust.
Olimp.
Catone

4.2 SENARI

Tempi ternari

3/8



Ottone
Dario III.18
Aten.
Bajazet

Orlando
Teuzz.
Fida n. III.11b
Gris.

Arsilda I.1b
Giust.
Olimp. I.6; II.10; III.6
Catone

RELAZIONI METRICHE TRA TESTO POETICO E TESTO MUSICALE

5.1 DECASILLABI Tempi binari



Ottone
Dario
Aten. 1.5
Bajazet III.15

Orlando III.9; suppl. a
Teuzz. 1.12
Fida n.
Gris. III.4

Arsilda
Giust. 1.12; II.9; III.2
Olimp. 1.3
Catone

Altri:



Fida N. II.11; *Cat.* II.5; *Ars.* II.13a



Fida N. II.11; *Gris.* II.7; *Cat.* II.5;
Ars. II.13a



Teuzz. II.11; *Orl.* III.12

5.2 DECASILLABI Tempi con divisione o suddivisione ternaria



Ottone II.6; *Giust.* III.11; *Ars.* III.3



Ars. 1.9; II.6a; *Orl.* III.14



Olimp. III.7; *Aten.* 1.10; II.12



Ott. II.10 (con spost. dello schema)



Ars. II.13b



Dario 1.17