

ELEMENTI DELLA MUSICA FIGURATA

La teoria musicale rinascimentale e barocca è suddivisa in due importanti filoni: lo studio del canto figurato e quello del canto fermo. Mentre quest'ultimo tratta delle leggi che regolano l'esecuzione del cosiddetto canto gregoriano, il primo affronta le regole inerenti alla musica polifonica in generale: sacra e profana, dotta e popolare.

Questa prima sezione tratta, sia pure in sintesi, i problemi relativi alla musica figurata.

La chiave di tutta la metrica musicale è rappresentata dalla battuta, ossia lo spazio temporale scandito con regolarità da un battere e un alzare di mano, a loro volta suddivisi in frazioni che contengono ogni ritmo misurabile. Il segno del tempo è quello che ci indica con precisione quale rapporto dobbiamo dare ai valori musicali rispetto alla battuta; molto chiaro a questo proposito è l'esempio fornito da Antonio Brunelli (1606) che ci indica con precisione quante battute o frazioni di battuta occupano i valori musicali in relazione ai diversi segni del tempo.

Il paragrafo della 'solmisazione' è da abbinarsi a quello degli 'intervalli'; ambedue infatti hanno attinenza alla lettura dei suoni ed alla riproduzione degli intervalli, sia melodici sia armonici. Tutto ciò prepara alla comprensione della 'cadenza', intesa come formula che conduce alla quiete della melodia e dell'armonia ed alla conclusione di un periodo letterario.

La battuta può essere suddivisa anche in tre movimenti della mano, due in battere ed uno in levare, mediante artifici quali 'proporzioni', 'sesquialtera', 'emiolia', 'meliola' e 'prolazione', che si trovano sempre in stretta relazione con i tempi fondamentali. In seguito saranno affrontati gli argomenti del 'tempo perfetto', della 'perfezione' e 'imperfezione' delle figure e delle 'legature' dei valori. Le argomentazioni di Bartolomeo Bismantova (1677), relativamente tarde, denunciano la staticità italiana nei riguardi delle regole metriche sopra esposte: la conservazione delle antiche regole era probabilmente influenzata dal maggior peso della tradizione ecclesiastica nella pratica musicale italiana. La trattazione di questo tema termina con alcuni esempi musicali a due voci sulle cinque specie di proporzione elencate da Scipione Cerreto (1601).

Infine G. Zarlino (1558) enuncia le dieci regole fondamentali per porre correttamente il testo sotto le note.

1. DELLA BATTUTA (G. ZARLINO, 1558)

La battuta non è altro che un battere ed un alzar di mano a guisa del polso umano. La battuta può essere **EQUALE**, cioè condotta con due movimenti [percuSSIONE e alzata] equidistanti e ciò si fa sotto i tempi \bigcirc , \mathbb{C} , ϕ , \mathbb{C} , oppure può essere **INEQUALE**, quando il battere è doppio del levare e ciò si fa con i seguenti tempi \odot , \mathbb{C} , ϕ , \mathbb{C} .

All'interno della battuta si possono distinguere due accenti lunghi (– –, *spondeo*) oppure quattro brevi (VVVV, *proceleumatico*) oppure una lunga e due brevi (– VV, *dattilo*) infine due brevi ed una lunga (VV–, *anapesto*), queste combinazioni le troveremo solo nella battuta equale.

La battuta ineguale si esprime in tre modi: primo, una lunga ed una breve (–V, *trocheo*) secondo, una breve ed una lunga (V–, *giambo*) terzo, tre brevi (VVV, *tribraco*).

2. LA BATTUTA (L. ZACCONI, 1592)

Quando si riduce in atto, la musica, non ha altro fondamento che la 'misura'. Questa non è altro che un piccolo moto simile a quello del polso umano, ovvero al palpitare del cuore, col quale, osservando i cantori il valore delle figure, cantano le musiche figurate. Come da un contrappeso viene regolato il tempo dell'orologio, così ancora, da una misura detta 'tempo', viene retta la musica.

Questo tempo o misura (che vogliamo dire) ordina il valore delle figure e dà loro il proprio essere, perché poco gioverebbe ordinare il valore delle figure se non ci fosse chi somministra la misura. Si deve saper che questo che regola e dà vita alle figure musicali a volte si chiama tempo, a volte misura e a volte battuta o tatto, secondo a che pare e piace a chi lo nomina, fondando le sue ragioni nelle varie e diverse considerazioni che si possono fare a riguardo. Perciò, ognuno può nominarli senza timore a suo piacere, essendo sempre simile la sostanza dell'azione.

Il tatto dunque, in ogni proposito, sarà inteso come l'azione che fa colui che guida e regge la musica per trarne le sue melodie, dal quale le figure pigliano quella quantità di valore che per dovere di segno indiziale debbono avere, conformemente ai precetti che sono quelli che mantengono la musica in stato così felice.

Il tatto deve essere così equale, stabile e fermo, che non si possa riconoscere una pur minima parte di esso che sia irregolare o ineguale alle altre. Esso consiste in un alzar e cader di mano. A volte può essere veloce, a volte più lento e ciò non apporta nessun difetto se chi regge il tatto lo fa restringere ed allargare facendo sì che la suddetta alzata e caduta avvenga in atto equale e non alterato. Vi sono alcuni che per volere fare queste variazioni di tatto, non vi si sanno adattare ed accomodare con arte; vi sono altri che errano ancora senza avvedersene, se non quando da altri vengono corretti o, se pure se ne accorgono, non sanno che fare se non fermarsi: i primi sbagliano perché non sanno, i secondi per non essersi esercitati a sufficienza. Quelli che per ignoranza sbagliano sono quelli che non sanno ancora ben cantare. Gli altri che sbagliano sono quelli che solitamente cantano senza somministrare il tatto e, non essendoci abituati, lo vanno sempre alterando; costoro, se vogliono riuscire con onore, non debbono cantare, perché in quel modo basta una sincope o un passo difficile che essi si alterano e perdono il controllo delle figure.

Vi sono invece alcuni pratici che, cantando sia cose facili che difficili, reggono il tatto senza titubanza alcuna. Ma ciò non è facile da farsi e occorre molto studio e attitudine; ho trovato a volte dei professori di musica in simile azione errare per essere più usi a cantare che a somministrare il tatto: questo avviene più spesso quando si canta forte.

Il compito di chi regge il tatto è quello di farlo in modo chiaro, sicuro e senza paura, ma la cosa più importante che il cantante deve sapere è che se per rigore di segno vanno due semibrevis o due minime a tatto, ve le mettano acciocché possano cantare sicuro ed andare assieme agli altri.

LA MODALITÀ

«Non usare quel tono con me!», «Ma che modi ha?» sono frasi di uso comune, che forse hanno origine dall'argomento che tratteremo in questa sezione.

Riconoscere il modo in cui è scritto un brano musicale significa:

1. Avere indicazioni precise sulla passione dominante del brano.
2. Conoscere quali sono le cadenze regolari contenute nel brano e perciò sapere quali alterazioni aggiungere per creare le corrette sensibili.
3. Avere cognizione dell'estensione di base di ogni voce.
4. Riconoscere le modulazioni ad altri modi, ottenute con l'impiego di cadenze artificiose diverse dalle tre regolari del modo.
5. Saper trasportare i brani secondo i canoni storici, ovvero saper mettere in chiave le alterazioni necessarie a mantenere l'originaria struttura modale.
6. Saper scegliere i trasporti appropriati agli strumenti e alle voci utilizzate.
7. Rispettare le esigenze inerenti al luogo di esecuzione; infatti alcuni modi debbono essere opportunamente trasportati secondo che vengano impiegati in chiesa o in camera.

La teoria musicale del Rinascimento ebbe una drastica evoluzione riguardo la natura dei modi verso la metà del sec. XVI: fino ad allora erano codificate otto scale modali, basate, a coppie di autentica e plagale, sulle quattro note Re, Mi, Fa e Sol. I primi musicisti a sostenere che le scale modali fossero dodici – costruite sulle sei note dell'esacordo naturale – furono H. Glareano (*Dodecachordon*, Basilea 1547) e G. Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, Venezia 1558). In particolare, Zarlino sostenne che i modi erano sempre stati dodici e che questo poteva essere confermato dall'attenta analisi delle musiche ecclesiastiche, composte perlopiù nel Medioevo.

La quasi totalità dei musicisti abbracciarono le nuove teorie modali, anche se con qualche distinguo: se O. Vecchi, G. Diruta e A. Gumpelzhaimer, tra gli autori da noi presi in considerazione, ricalcano nei loro trattati gli insegnamenti di Zarlino e Glareano, A. Banchieri assume invece una posizione intermedia, illustrando in una serie di duo contenuti nella *Cartella musicale* (Venezia 1614) sia la struttura degli otto toni ecclesiastici sia quella dei dodici «modi armoniali».* In particolare, Banchieri si sforza di ricondurre la natura dei dodici modi agli antichi otto, sfruttando a questo scopo gli opportuni trasporti. Di fatto, alcuni dei modi proposti da Zarlino furono raramente messi in pratica; in particolare, la coppia di scale costruite sul Fa (quinto e sesto modo) senza \flat in chiave risultava troppo dura all'orecchio, a causa della continua presenza nella melodia dell'intervallo Fa-Si.



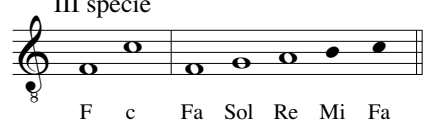
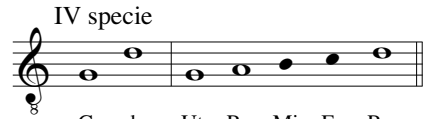
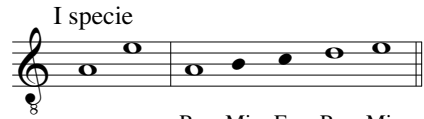

Nel corso dei secoli XVII e XVIII, le cose si semplificarono alquanto con l'abolizione, di fatto, della differenza tra modo autentico e modo plagale e la conseguente riduzione delle scale da dodici a sei. L'identificazione tra scala autentica e scala plagale era già stata teorizzata nel sec. XVI. La scala estesa era denominata «modo comune» e di fatto il suo impiego risulta inevitabile se l'estensione delle parti supera l'ambito dell'ottava di più di due suoni.

In appendice alla sezione riportiamo una tabella con le trasposizioni modali più tipiche del periodo barocco. Possiamo notare che le alterazioni in chiave ai modi di La e di Do indicano le tonalità maggiori e minori più frequentate nei secoli XVIII e XIX. Ormai questi due modi erano gli unici a essere impiegati e, tramite gli opportuni trasporti e le modulazioni nel corso del brano, raccoglievano in essi tutte le sfumature tipiche delle scale modali rinascimentali, come è argomentato nei trattati del tardo sec. XVIII.

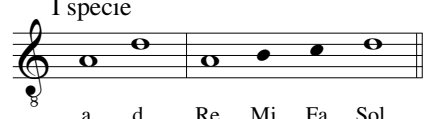


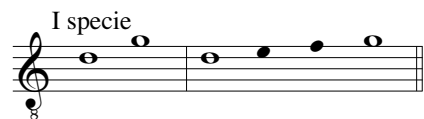
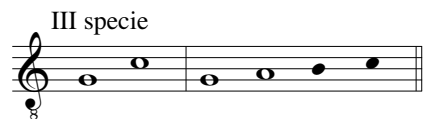

* I *bicinia* di Banchieri sono stati pubblicati integralmente, a cura di Andrea Bornstein, in Duo 10, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1994.

1. QUELLO CHE SIA MODO (G. ZARLINO, 1558)

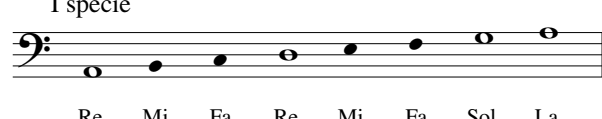

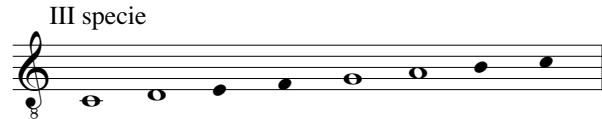
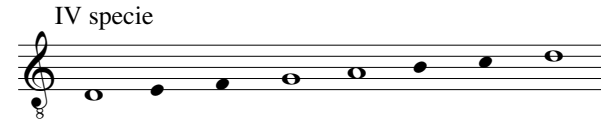
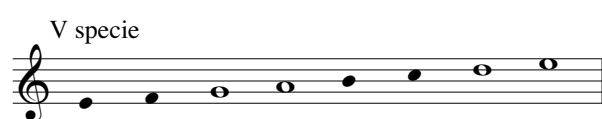

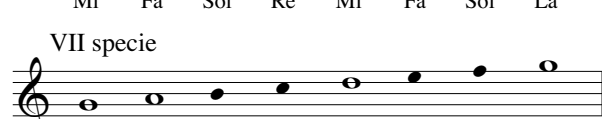
La **DIAPENTE** [successione di cinque note] può essere di quattro specie [distinte dalla posizione del semitono]:

| | | |
|--|---|--|
| <p>I specie</p>  <p>D a Re Mi Fa Sol La</p> | <p>II specie</p>  <p>E ḅ Mi Fa Sol Re Mi</p> | <p>III specie</p>  <p>F c Fa Sol Re Mi Fa</p> |
| <p>IV specie</p>  <p>G d Ut Re Mi Fa Re</p> | <p>I specie</p>  <p>a e Re Mi Fa Re Mi</p> | <p>IV specie</p>  <p>c g Ut Re Mi Fa Sol</p> |

La **DIATESSARON** [successione di quattro note], analogamente alla diapente, può essere di tre specie:

| | | |
|--|--|---|
| <p>I specie</p>  <p>a d Re Mi Fa Sol</p> | <p>II specie</p>  <p>ḅ e Mi Fa Sol La</p> | <p>III specie</p>  <p>c f Ut Re Mi Fa</p> |
| <p>I specie</p>  <p>d g Re Mi Fa Sol</p> | <p>III specie</p>  <p>G c Ut Re Mi Fa</p> | <p>II specie</p>  <p>E a Mi Fa Sol La</p> |

L'unione della diapente con la diatessaron forma sette specie di **DIAPASON** [successione di otto suoni]:

| | |
|---|--|
| <p>I specie</p>  <p>Re Mi Fa Re Mi Fa Sol La</p> | <p>II specie</p>  <p>Mi Fa Re Mi Fa Sol Re Mi</p> |
| <p>III specie</p>  <p>Ut Re Mi Fa Sol Re Mi Fa</p> | <p>IV specie</p>  <p>Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol</p> |
| <p>V specie</p>  <p>Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol La</p> | <p>VI specie</p>  <p>Fa Sol Re Mi Fa Re Mi Fa</p> |
| <p>VII specie</p>  <p>Ut Re Mi Fa Re Mi Fa Sol</p> | |

I dodici modi nascono dalla divisione delle sette specie di diapason, fatta ora **ARMONICAMENTE**, ora **ARITMETICAMENTE**. Le due parti principali della diapason – diapente e diatessaron – possono essere unite ponendo al grave o l'una o l'altra.

Quando la diapente è al grave e la diatessaron è all'acuto, abbiamo la divisione **ARMONICA** della diapason [in cui la nota che divide la quinta dalla quarta è l'ultima della diapente e la prima della diatessaron].

Quando invece la diatessaron è al grave e la diapente all'acuto, abbiamo la divisione **ARITMETICA** della diapason [in cui la nota di mezzo è l'ultima della diatessaron e la prima della diapente].

IL CONTRAPPUNTO A DUE VOCI

A cosa serve il contrappunto – su basi storiche, per giunta, e perché praticarlo a due voci? Cercheremo di rispondere a queste domande.

Innanzitutto stabiliamo cosa significa contrappunto: è l'arte, o meglio, la scienza che codifica le regole e i precetti della sovrapposizione di due o più melodie. Chi ha inventato queste regole? Nessuno, in particolare: possiamo dire che, da Josquin Desprez in poi, l'arte di comporre abbia subito una svolta decisiva, che venne codificata definitivamente da Gioseffo Zarlino nel suo fondamentale trattato *Le istituzioni harmoniche* (Venezia 1558). Zarlino non ha dunque inventato nulla di nuovo o quasi, ma le sue regole sono così convincenti da aver indotto generazioni di musicisti a tenerle in grande stima. Parrà quindi strano a qualcuno che, dopo averne parlato con entusiasmo, non si parli quasi per niente di Zarlino in questa sezione. Purtroppo i suoi dotti insegnamenti male si adattano alla nostra stringata esposizione; inoltre le sue regole compaiono anche nei trattati a lui posteriori da noi utilizzati: anzi, non c'è manuale di contrappunto degno di questo nome che non lo citi esplicitamente. Ad esempio, l'autorevole *Gradus ad Parnassum* di Fux (Wien 1725) riporta più volte gli insegnamenti del maestro veneziano a ben 140 anni dalla pubblicazione del suo trattato.

Per chi si applica alla musica antica, ignorare il contrappunto equivale a inibirsi quasi del tutto la capacità di comprensione nei riguardi della musica stessa. Oltre tutto, a nostro avviso, non è lontano il giorno in cui, continuando a eseguire musiche di altri tempi, non troveremo affatto scandaloso passare a vie di fatto, componendo musica nuova secondo gli stessi schemi.

‘Contrappunto storico’ sta a indicare che la fonte delle nostre conoscenze proviene direttamente dagli antichi maestri. Le fonti sono così di prima mano, non contaminate o comunque filtrate da teorie di epoche posteriori. Non avendo mire compositive immediate, possiamo limitarci a studiare contrappunto a due voci, consci del fatto che esso contiene in potenza tutta l'armonia possibile e che è in grado di metterci di fronte a tutte le possibili problematiche musicali.

Oltre alle norme per la composizione a due voci, la nostra opera contiene anche uno schema di Scipione Cerreto (1601) – detto «contrappunto ad videndum» – utile per esercitarsi all'improvvisazione. Si tratta di frasi musicali stereotipate che bene si adattano a essere eseguite su di un basso dato. In definitiva, abbiamo due modi per improvvisare: il primo consiste nel memorizzare schemi di questo tipo, il secondo impone una tale padronanza delle regole contrappuntistiche tale che si è in grado di suonare o cantare correttamente una melodia ancor prima di scriverla. Tutto ciò, beninteso, vale anche per la diminuzione, che è l'arte di scomporre in valori piccoli intere frasi di valori larghi.

Come utilizzare il materiale da noi proposto al fine di imparare il contrappunto? Purtroppo non sarà sufficiente leggere, sia pure attentamente, il contenuto di questa sezione: sarà necessario esercitarsi a lungo, contrappuntando i canti fermi da noi riportati (specialmente seguendo i precetti di Fux) e riempiendo grossi quaderni con contrappunti vari, obblighi di tutti i tipi e fughe. Inoltre, per chi volesse approfondire ulteriormente l'argomento, consigliamo lo studio integrale dei trattati citati.

1. TRATTAMENTO DELLE CONSONANZE E DELLE DISSONANZE (L. PENNA, 1672)

Si consulti la sezione «Elementi della musica figurata» per avere cognizione della classificazione degli intervalli.

CONSONANZE PERFETTE TRA DI LORO

1. Si può andare dall'unisono alla quinta solo quando una voce sta ferma o quando una salta e l'altra di muove per grado contrario.
2. Dall'unisono all'ottava, stessa regola.
3. Due quinte sono ammesse solo se la prima è giusta e la seconda falsa [diminuita].
4. Dalla quinta all'unisono si va solo se una voce sta ferma (si tollera quando una va per grado e l'altra salta).
5. Dalla quinta all'ottava si va se una voce sta ferma e l'altra salta oppure per moto contrario.
6. Dall'ottava all'unisono si può fare solo se una parte sta ferma.
7. Dall'ottava alla quinta si può andare se una voce sta ferma o se vanno ambedue per moto contrario.
8. Con lo spostamento di una minima o di una semiminima, si possono salvare due ottave o quinte seguenti.

CONSONANZE IMPERFETTE TRA DI LORO

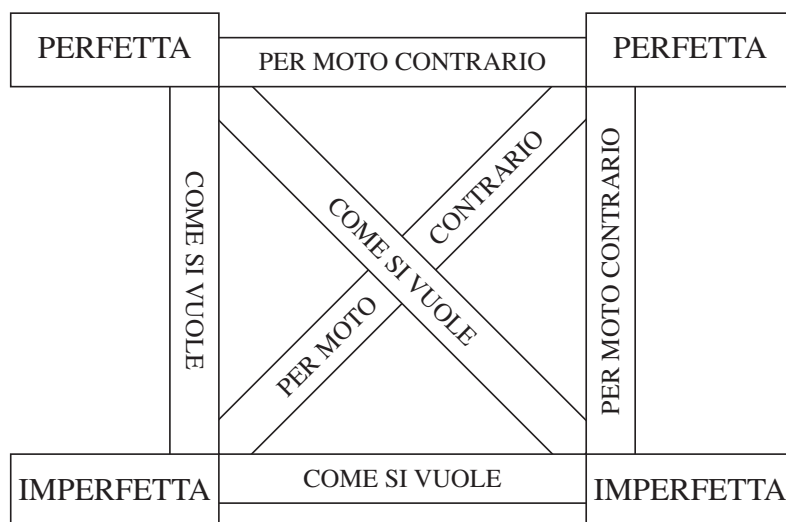
1. La terza è la più vaga [bella], specie nell'ascendere.
2. La sesta maggiore è un poco dura, ma riesce bene in ascendere.
3. La sesta minore è più morbida e va bene per discendere.
4. Le terze di seguito saranno più gradevoli se alternate da maggiore a minore nell'ascendere, mentre dovranno essere alternate da minore a maggiore nel discendere.
5. La terza maggiore brama allontanarsi e va volentieri alla sesta maggiore o ancor meglio alla sesta minore.
6. La terza minore brama accostarsi e va bene all'unisono, anche se a volte si tollera che si allontanano.
7. Le seste maggiori volentieri si allontanano per andare all'ottava.
8. Le seste minori si avvicinano volentieri per andare alla quinta, terza e unisono.
9. Che le composizioni non comincino né finiscano in sesta maggiore. A volte è tollerato iniziare in sesta minore.

CONSONANZE IMPERFETTE CON LE PERFETTE

1. Da un unisono si può andare a tutte le consonanze eccetto le seste.
2. Dalle seste si può andare a tutte le consonanze eccetto l'unisono.
3. Dall'unisono è meglio andare alla terza minore che alla maggiore.
4. Dalla terza maggiore non è bene andare all'unisono, meglio andarci dalla terza minore.
5. La terza maggiore va volentieri alla sesta, alla quinta ed all'ottava.
6. La terza minore può andare ad una quinta: restando ferma con una voce e saltando con l'altra.
7. La decima minore va volentieri all'ottava.
8. Dalla quinta alla terza è meglio cadere alla terza minore piuttosto che alla maggiore.
9. Dalla quinta alla sesta è bene andare alla sesta minore, a meno che non si debba poi terminare in ottava (facendo cadenza).
10. Restando ferma una voce, la quinta può andare all'unisono, alla terza maggiore o minore, alla sesta maggiore o minore ed all'ottava.
11. La sesta maggiore può andare (se una voce sta ferma) alla quinta, purché dopo vada in terza.
12. La quinta falsa deve provenire dalla sesta minore e terminare in terza maggiore.

2. CONSONANZE PERFETTE CON IMPERFETTE (B. BISMANTOVA, 1677)

La croce dei moti esemplifica graficamente le regole relative ai moti preferenziali o proibiti tra le parti:



I moti sono tre: **PARALLELO**, **OBLIQUO**, **CONTRARIO** e sono qui elencati in ordine crescente di preferenza. Nella croce vediamo come passare da una consonanza perfetta ad una imperfetta, da una perfetta ad un'altra perfetta, da una imperfetta ad una perfetta ed infine da una imperfetta ad un'altra imperfetta. I rettangoli posti ai quattro angoli rappresentano le consonanze e le barre che li congiungono, descrivono, seguendo la direzione della frase, il moto preferenziale per passare da uno all'altro.


3. LE DISSONANZE (L. PENNA, 1672)

Andando le note di mezza battuta l'una, le dissonanze passino nell'alzare di mano. Se sono note nere [semiminime], le dissonanze devono essere dopo il battere e dopo il levare:



Facendo note nere [buona e cattiva] non si deve tornare indietro dopo la cattiva né fermarsi sulla cattiva né fare salti di terza o altri, ma si deve procedere per grado fino alla buona.

Nel diminuire l'ottava e la quinta, ci si guardi dai sospetti di ottave o quinte parallele; queste possono capitare quando una parte salta di quarta, quinta, terza oppure quando le parti non si muovono per moto contrario.

Quando una parte ha questa figurazione  e le nere sono per grado, allora la prima nera deve essere dissonante e la seconda consonante. Con questa stessa figurazione si impone che la minima sia in battere e le due nere in levare; se invece le nere saltano, debbono essere in battere.

L'ORNAMENTAZIONE PICCOLA

Questo lavoro era iniziato con l'intenzione di paragonare lo stile delle diminuzioni di diversi autori. Ci si è poi resi conto che gli stessi soggetti venivano diminuiti in modo simile da autori diversi, tanto da rendere superflua un'analisi di questo genere.

Come mai l'arte della diminuzione arbitraria dei valori maggiori non ha subito sostanziali variazioni stilistiche nel corso di molti decenni? La risposta viene ancora dal contrappunto – anima della diminuzione – che nella sua versione più austera, ovvero quella impiegata nella musica ecclesiastica, non subì più variazioni nel tempo di quante ne abbia subite il rito cattolico.

Il collegamento tra tecnica compositiva e variazione musicale è dato dal fatto che per elaborare diminuzioni è necessario «sapere di contrappunto»; anzi le due tecniche coincidono. Bisogna poi tener presente che la quasi totalità dei musicisti, in epoca rinascimentale o barocca, si formava artisticamente nelle cappelle musicali, quindi il legame tra contrappunto, istituzioni ecclesiastiche e diminuzione venne garantito per secoli dalla chiesa stessa.

Alla luce di queste considerazioni, si è focalizzata la nostra attenzione sulle piccole differenze che intercorrono tra le diverse diminuzioni, giungendo alla conclusione che sostanzialmente sono due gli elementi soggetti a evoluzione: il 'grosso' e il 'tremolo'. Il primo è una circonvoluzione più o meno prolungata attorno alla nota da diminuire; il secondo è una ribattuta, spesso accelerata, del suono in questione.

Purtroppo la nomenclatura dei due abbellimenti è spesso confusa. Per esempio Silvestro Ganassi (1535) descrive la «galanteria» come un «tremulo del dito in su la voce di esso flauto»: la parola «tremulo» non ci deve ingannare, perché, in questo caso, siamo senza dubbio in presenza di un 'grosso', considerando che, se il dito 'tremula', provoca un'alternanza di note con un intervallo che può variare da meno di un semitono – «galanteria suave» – a più di un tono. Quindi, nel caso di Ganassi, siamo in presenza di un grosso, ma di un tipo particolare, non articolato dalla lingua (come invece prescriverà Girolamo Fantini un secolo dopo nel suo trattato di tromba), bensì prodotto con la «lingua morta».

La casistica da noi analizzata non si ferma ai due abbellimenti sopraddetti, ma indaga su tutti quei piccoli movimenti che abbelliscono la melodia, quali l'esclamazione, il principiar sotto la nota, gli accenti, il modo di portar la voce, la messa di voce, e altri.

Un importante segnale della mutazione stilistica avvenuta nel sec. XVII è ravvisabile nel trattato di Bartolomeo Bismantova (1677), testo nel quale troviamo per la prima volta l'indicazione di 'trillo' inteso come alternanza ripetitiva di due suoni vicini, cosa che prima veniva attribuita al grosso. La nomenclatura degli abbellimenti cambia, diventando a noi più familiare: il trillo sempre più viene identificato con il grosso, fatto comune anche negli stili più moderni.

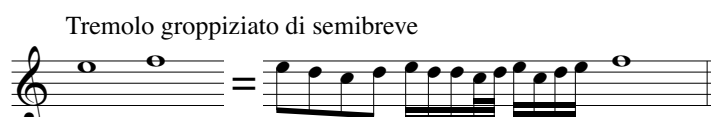
Abbiamo voluto includere la prefazione di George Muffat al suo *Florilegium secundum*, nella quale ci dà una descrizione estremamente accurata degli «ornamenti del suonar» della scuola francese del tardo sec. XVII, dominata dalla figura di Giovanni Battista Lulli. Quest'opera, data 1698, pone senz'altro le basi dell'ornamentazione in stile francese, che si discosta dallo stile italiano, basato ancora per tutto il sec. XVIII sulle diminuzioni, con l'aggiunta di pochi e piccoli abbellimenti mutuati dallo stile francese. In questo contesto, i musicisti tedeschi si pongono in una posizione intermedia, cercando di fondere i due stili di ornamentazione. Il loro tentativo darà buoni frutti, infatti lo stile tedesco prevarrà sugli altri due già dalla seconda metà del sec. XVIII.

1. S. GANASSI, 1535

La GALANERIA è un effetto molto appariscente che si ottiene tremolando con il dito che fa la voce sul flauto.

Le galanerie sono di tre tipi:

1. **VIVACE** o aumentata: sarà quando il tremolo è di una terza più o meno.
2. **SOAVE** o placabile: quando il tremolo è di un semitono o di una parte di esso.
3. **MEDIOCRE**: quando il tremolo è di un tono in più o in meno.

2. G. DALLA CASA, 1584**3. L. ZACCONI, 1592**

Come eseguire con grazia i salti di seconda:



di terza:



di quarta:



di quinta:



La figura  deve sempre togliere il suo valore alla nota seguente. Bisogna evitare di eseguire queste variazioni nelle fughe.

4. G. B. BOVICELLI, 1594

Groppetto



Cominciar sotto la nota



cattivo buono buono

Groppetti raffrenati







Il TREMOLO non è altro che un tremar di voce sopra una stessa nota. Si deve applicare a note che vanno per grado, come negli esempi seguenti.

Tremolo formato sopra le due note segnate:



Quanto alle crome, si deve osservare che non devono essere molte in una tirata, se non vanno per grado, perché suonando non da cappella, ma da concerto, dove la battuta deve esser grave, il voler fare le crome che non vadano per grado sembra quasi di studiare una lezione. Si potrà comunque rimediare facendo punti (una croma sì e una no).

CONTRAPPUNTI CON VARI OBBLIGHI SOPRA OTTO BASSI OSTINATI DEL SEC. XVII

Si aprono nuove strade per i musicisti che si dedicano alla musica antica. Stabilito che l'esecuzione di musiche di altri tempi ha un suo preciso valore, non solo come recupero storico, ma soprattutto di vera espressione artistica, perché fermarsi alla mera esecuzione e non estendere la propria esperienza anche alla composizione secondo canoni espressivi che sono sì originali di altri tempi, ma sono anche patrimonio comune da circa un secolo?

Questi brani sono costruiti su noti bassi del sec. XVII. Definire le nostre composizioni diminuzioni sarebbe limitante; si tratta invece di veri e propri contrappunti che non imitano, se non accidentalmente, la melodia originalmente sovrapposta al basso. Il materiale originale si presenta a due voci – ovvero un basso con un semplice contrappunto all'acuto – e proviene dal ms. Q 34 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (*Rogiero, Tenor di Napoli, Aria di Firenze, Follia, Monaca, Romanesca*), dal Codice Vietóriz dell'Accademia delle Scienze di Budapest (*Bergamasca*) e dalla comune pratica dei musicisti del sec. XVII (*Passacaglia*). È da notare che le melodie contengono frequenti incongruenze contrappuntistiche (note false, ottave e quinte parallele) che abbiamo emendato senza ulteriori segnalazioni. Le musiche sono state da noi concepite per flauto in Sol; pertanto i brani originali sono stati adattati, quando necessario, con opportuni trasporti all'estensione di questo modello di flauto, estensione che comunque corrisponde a quella del violino e del cornetto:

| | | | |
|-----------------|--------------------|---|--------------------|
| ROGIERO | in Sol per \flat | → | non modificato |
| MONACA | in Sol per \flat | → | in Re per \flat |
| FOLLIA | in Sol per \flat | → | in La per \sharp |
| BERGAMASCA | in Sol per \flat | → | non modificato |
| ROMANESCA | in Sol per \flat | → | in Re per \flat |
| ARIA DI FIRENZE | in Sol per \flat | → | non modificato |
| PASSACAGLIA | in vari modi | → | in La per \flat |
| TENOR DI NAPOLI | in Sol per \flat | → | non modificato |

L'esecuzione di queste musiche può essere realizzata in modo analogo alla coeve sonate con basso continuo. Si consiglia di seguire la corretta successione dei contrappunti e comunque di cominciare e finire con la versione originale.

1. ROGIERO

Flauto

Basso

6 7 5 #6

9

7 5 #6 # 6 6 5 4 #3

ALLA DRITTA

#

6

6 7 5 #6 # 7 5 #6

12

6 6 5 4 #3

2. MONACA

Flauto

Basso

6 6 # ♭ ♭ 6 4 #3 # ♯

5

6 7 7 ♭ 7 6 ♭ 6 4 #3 ♯

CONTRAPPUNTO PRIMO

6 6 # ♭ ♭ 6 4 #3 # ♯

5

6 7 7 ♭ 7 6

10

♭ 6 #3 ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

3. FOLLIA

Flauto

Basso

5

PRIMO MODO

5

SECONDO MODO