

ISTITUTO DI PALEOGRAFIA MUSICALE

TRENT'ANNI DI RICERCA
MUSICOLOGICA

STUDI IN ONORE

DI

F. ALBERTO GALLO

a cura di

Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Restani



EDIZIONI TORRE D'ORFEO
ROMA 1996

- Pesaro*,
- Biblioteca Oliveriana 1108, 312
- Roma*,
Biblioteca Casanatense 1699, 306
- Biblioteca Casanatense 2856, 162
- Biblioteca Casanatense francescano 704, 40
- Saint-Maur-Les Fossés*, antifonario, 26
- Siena*,
- Biblioteca Comunale H.I.10, 42
- Biblioteca Comunale, G.III.2, 40
- Convento di Santa Maria dei Servi G, 40
- St. Gallen*,
- Stiftsbibliothek 339, 54
- Stiftsbibliothek 376, 10
- Strasbourg*,
- Bibliothèqu Municipale 222.C.22, 55
- Stroncone*,
- Archivio Comunale VII, 42
- Todi*,
- Biblioteca Comunale 73, 40, 42
- Trento*,
- Biblioteca dei Padri francescani, Sala 14, 73
- Biblioteca dei Padri francescani, II Sala 16, 73, 86
- Utrecht*,
- Nederlands Instituut voor Katholieke Kerkmuziek B 113, 55
- Venezia*,
- Biblioteca Nazionale Marciana Gr. 481, 230
- Biblioteca Nazionale Marciana Gr. Cl. XI 15, 234-235
- Biblioteca Nazionale Marciana It. Cl. IV, 1795, 156
- Biblioteca Nazionale Marciana It. Cl. IV, 1796, 156
- Biblioteca Nazionale Marciana It. Cl. IV, 1797, 156
- Biblioteca Nazionale Marciana It. Cl. IV, 1798, 156
- Biblioteca Nazionale Marciana Lat. III. 172, 330-332,
- Biblioteca Nazionale Marciana Lat. DXLIX (= 1597), 31-33, 38-39, 44-47
- Chiesa di S. Maria della Consolazione (detta della Fava) Lit. 4, 49, 51, 55-57, 61-62
- Fondo della Cappella musicale di S. Marco E1, 85
- Fondo della Cappella musicale di S. Marco E4, 74
- Wolfenbüttel*,
- Herzog August Bibliothek, Guelferbytanus Gr. 77, 234
- Zürich*,
- Zentralbibliothek T376, 171
- Zentralbibliothek T377, 171
- Zentralbibliothek, T378, 171

INDICE

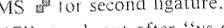
<i>Tabula gratulatoria</i>	pag. V
<i>Premessa</i>	» 1
ROBERTO LEYDI, Verso nuovi orientamenti del sapere musicale	» 3
 I. NOTAZIONE E TRASMISSIONE	
NINO ALBAROSA, Il manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale Lat. 776 (Albi) e ipotesi ritmiche nel Comm. <i>Dominus dabit</i>	» 9
EMANUELA LAGNIER, Le antifone bibliche dopo la Pentecoste nel rito valdostano	» 13
AGOSTINO ZIINO, Dal latino al cumano, ovvero osservazioni su una versione trecentesca della sequenza <i>Saginsamen bahasiz kanini</i> in notazione mensurale	» 31
GIULIO CATTIN, Oltre il canto <i>binatim</i> : il bicipio <i>Dicant nunc Iudei</i> nel codice della Fava	» 49
ANDREW WATHEY, Notes on Discant and Mensuration from Fifteenth-Century Oxford	» 63
ANTONIO LOVATO, <i>Cantus binatim</i> e canto fratto	» 73
 II. SUONI, TESTI E CONTESTI	
WULF ARLT, <i>Helas! tant ay dolour et peine</i> Machauts Ballade Nr. 2 und ihre Stellung innerhalb der Werkgruppe	» 99
MARGARET BENT, Marchion de Civilibus, Prepositus Brixiensis	» 115
DANIEL LEECH-WILKINSON, The Well-Formed Virelai	» 125
FRANCESCO LUISI, <i>Moti confecti, zoè frotole</i> . Dal genere letterario alla codificazione musicale: esegesi, trasmissione e ricezione	» 143
LEWIS LOCKWOOD, A View of the Early Secular Style of Josquin Desprez	» 161
FRANCO ROSSI, Pacolini da Borgotaro versus Pacalone da Padova. Francesco da Milano nell'antologia manoscritta di Castelfranco Veneto	» 167
FRANCESCO PASSADORE, «Dice ... d'essersi messo all'imitazione del Luzzasco». Due modelli madrigalistici ferraresi per Gesualdo	» 197
TULLIA MAGRINI, <i>Rizitiko</i> e <i>Mantinada</i> : un esempio di testo e chiosa nella tradizione vocale cretese	» 219

III. EVENTI SONORI NEI TESTI TEORICI E LETTERARI

- DONATELLA RESTANI, *Imagines*. Ritratti sonori di età imperiale e un'ipotesi sulla loro trasmissione e recezione nel Quattrocento » 227
- LUISA ZANONCELLI, Boezio matesiomusico » 241
- GIAMPAOLO ROPA, *Cavete leve carmen personare*. Alto Medioevo musicale tra sacro e profano » 251
- ALESSANDRO ARCANGELI, *De fugiendis coreis*: l'organizzazione duecentesca di una serie di racconti edificanti » 271
- ALESSANDRA FIORI, Il canto di Casella: esegesi dantesche a confronto » 283
- GIULIANO DI BACCO, *Non agunt de musica*. Alcune ricette quattrocentesche per la cura della voce in due manoscritti di teoria musicale » 291
- DINKO FABRIS, Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte aragonese in un manoscritto napoletano del primo Cinquecento » 305
- IAIN FENLON, Strangers in Paradise: Dutchmen at St. Mark's in 1525 » 323
- GUIDO CAPOVILLA, Il saggio carducciano *Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV*. Alcuni presupposti » 339

IV. EVENTI SONORI NELL'ICONOGRAFIA

- FRANÇOIS LISSARRAGUE, Dionysos mousicos: une note » 355
- DANIELA CASTALDO, Satiri citaredi nella ceramica attica: un problema aperto » 353
- FRANCESCO FACCHIN, La rappresentazione di strumenti musicali in Giusto de' Menabuoi nel battistero del duomo di Padova » 381
- NICOLETTA GUIDOBALDI, Un microcosmo musicale nel castello di Federico da Montefeltro a Gubbio » 413
- Indice dei nomi e dei luoghi » 429
- Indice delle fonti manoscritte » 447

- 16-24 The same material appears in *Cccc*, MS 410 (BUKOFZER, p. 145) and *Lbl*, Lansdowne 763 (MEECH, p. 259, ll. 43-48), but with the order of the intervals and the syntax (“*De* 6te be-nethe in sight is a 3de a-bove in voise”) reversed.
- 25 Compare *Ob*, MS Bodley 842 (BUKOFZER, p. 142) “And of all imperfyte accordis it is leveful to take iij, iiij or v of a kynd”.
- 26 Compare *Ob*, MS Bodley 77, fol. 113, “Shortly to have *De* verray cognicion of prykked song, the which is clept mensurable musik. First it is to knowe *De* at in prikked song be these .v. notis folwyng. A mynyme as thus [breaks off here]”. See also RISM B III⁴, p. 104, where this text is mistranscribed.
- 28 MS .
- 29 MS .
- 31 MS  for second ligature.
- 36 “C” struck out after “ys an”; a dot has been added to the .
- 39 “to odd^e ys” added after “commyth” and marked for erasure; “and” struck out after “before a sem[y]breve”; “fr” struck out after “semybrevs before a”; in example, MS .
- 50 Mensuration and alteration in ; opening lost.
- 51 “no” emended from “nohyng”.

CANTUS BINATIM E CANTO FRATTO

di
Antonio Lovato

Dalle ricerche in atto su libri e manuali di coro dei secoli XVII-XIX, conservati in diversi fondi d'archivio, emergono i tratti distintivi di un genere secolare e diffuso di musica liturgica, che si è avvalso del canto piano o di melodie neogregoriane a una e due voci, con ritmo libero oppure mensurale.¹ Un cospicuo patrimonio di canti monodici e di polifonie semplici, già definite primitive, composto ad uso dei cori conventuali (soprattutto francescani), ma anche delle cattedrali, dei seminari e delle parrocchie, attese ora di essere studiate per i suoi molteplici aspetti non automaticamente riconducibili alla tradizione del gregoriano o alle forme consuete della polifonia liturgica. Genericamente definito con le espressioni indifferenziate di «canto fermo», «cantilene ecclesiastiche» e «canto fratto», questo repertorio, in prevalenza liturgico, testimonia una prassi corale radicata almeno dal secolo XVII in molte parti d'Italia, ma non solo, e del quale si devono meglio individuare le caratteristiche e le fasi successive. È quindi necessario avvicinare con spirito non pre-

¹ Sono oggetto di studio sistematico le testimonianze dei secoli XVII-XIX conservate a Padova nelle biblioteche del Santo, della cattedrale e del seminario: cfr. MARIA NEVILLA MASSARO, *Fonti tardive della tradizione liturgico-musicale al Santo di Padova*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di G. Cattin e A. Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 («Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana», XXIV), pp. 337-363: in particolare i mss. 3308/C, D, M, N della Biblioteca Antoniana; ANTONIO LOVATO, *Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il ms. 746 della Biblioteca antoniana*, in «Il Santo», XXXII, 1992, pp. 235-264; ID., «Disciplina musicae» nel seminario di Padova (1822-1882). *Statuti e pratica del canto fratto, repertorio locale e polifonie popolari*, in *Contributi cit.*, pp. 299-335: in particolare i mss. M 12, 13 e 14 dell'Archivio capitolare e i mss. 1109 e 1115 della Biblioteca del seminario di Padova. Testimonianze sono segnalate in altri fondi del Veneto, per esempio da IVANO CAVALLINI, *Alcuni cimeli della musica sacra del passato alla cattedrale di Adria*, in *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*, a cura di F. Passadore, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984 («Quaderni del Conservatorio - Musicologia», 1), pp. 1-9 e da FRANCESCO PASSADORE, *Il fondo musicale dell'Archivio capitolare della cattedrale di Adria*, Roma, Torre d'Orfeo, 1989 («Cataloghi dei fondi musicali italiani», 11), pp. 260-261; nel Trentino da MARIO LEVRI, *Un patrimonio trentino di melodie liturgiche*, Tesi di dottorato, Roma, Pontificio istituto di musica sacra, 1945 (una ricerca tutta dedicata a questo genere e condotta sulle testimonianze del secolo XVIII ora conservate nella Biblioteca dei padri francescani di Trento: cfr. in particolare la II parte e l'analisi dei mss. Sala 14 e II Sala 16); in Liguria dalla guida della mostra *Coro corale convento. I codici liturgici in Liguria dal 1170 al 1699*, Milano, Electa, 1992, pp. 10-11. Nuove estese presenze sono documentate a Venezia nel Fondo musicale della cappella di S. Marco, cfr. FRANCESCO PASSADORE - FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, IV: *Libri liturgici*, Venezia, Fondazione Levi, 1994 («Studi musicologici - Cataloghi e Bibliografia», 2), pp. 1233-1279. Per altre regioni d'Europa cfr., in particolare, LADISLAV KAČIČ, *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*, in «Studia Musicologica», XXXIII, 1991, pp. 5-107.

venuto anche le cosiddette «fonti tardive», depositarie di canti monodici e a due voci fino ad oggi accostati con riluttanza, perché ritenuti corrotti ed estranei a validi canoni estetici. Occorre invece prendere atto di una civiltà musicale cresciuta parallela alla polifonia dei grandi maestri, finalizzata al canto corale nelle celebrazioni liturgiche e devozionali delle festività solenni o particolari. Perlopiù si tratta dell'opera di autori anonimi o misconosciuti; ma tanti elementi specifici e l'attenzione riservata al fenomeno dalla trattatistica dei secoli scorsi avvertono che non si può escludere a priori l'influenza di ambienti culturali, artistici e probabilmente anche teorici.² In ogni caso giova osservare subito che, almeno per taluni aspetti, quel repertorio affonda le radici molto indietro nel tempo, il che impone indagini retrospettive dagli esiti imprevedibili, come già lasciavano intendere le prime ricerche di Kurt von Fischer sul *cantus binatim* in fonti tardive.³ Non meno significativo è che l'analisi di

² È noto il nome di qualche compositore in mss. di area veneta e trentina: Giò di Parma detto Trombetta, che compare in un Kyriale del secolo XVII di Adria (PASSADORE, *Il fondo musicale* cit., p. 261, n. 426); il domenicano polacco F. Giacomo Koztawski (Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 1109, secolo XVII^{ca}); i francescani della provincia di Trento Raffaele Zen, Maurizio Refatti, Antonio Predelli, Flaviano Ricci e Francesco Dusini, autori di messe a una e due voci conservate in Kyriali dei secoli XVII-XIX (LEVRI, *Un patrimonio trentino* cit., pp. 82, 84, 87, 89, 91). A Venezia, in S. Marco, erano eseguite messe composte dai carmelitani Venturati e Vignoni, dai sacerdoti Pietro Bellemo, Domenico Crosara, Barnaba Ferrari e Giovanni Battista Linzi (Venezia, Fondo della cappella musicale di S. Marco, ms. E 4, *Collectio missarum ad usum basilicae metropolitanae divi Marci cura et labore R. D. Dominici Crosara chori directoris*, Venezia, 1877; cfr. PASSADORE-ROSSI, *San Marco*, cit., pp. 1233-1265). Sono conosciuti i nomi di numerosi compositori dei secoli XVI-XIX, autori di melodie a una o due voci per il Credo (TADEUSZ MIAZGA, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976, pp. 195-199). Questa sezione dell'Ordinario riscosse grande successo fra i compositori di canto fermo e canto fratto, due generi che suscitavano l'interesse anche di musicisti prestigiosi, come LODOVICO GROSSI DA VIADANA, *Ventiquattro Credo a canto fermo sopra i toni dell'inni che santa Chiesa usa cantare*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619, ancora ristampati nel secolo XIX (LOVATO, «Disciplina musicae» cit., p. 313). Nel contesto delle osservazioni sulle norme teoriche e per le numerose testimonianze musicali che vi sono contenute, serve ricordare anche: [GIUSEPPE FREZZA], *Symbolum apostolorum cum aliis cantionibus ecclesiasticis cantu firmo semfigurato*, in due parti, pubblicato come appendice a ID., *Il cantore ecclesiastico*, Padova, Stamperia del seminario, 1698; comprende tra l'altro ventisei Credo, di cui uno a due voci, l'orazione del profeta Geremia, la profezia XII del sabato santo e due responsori in onore di s. Antonio; le composizioni in canto fratto stampate in appendice al trattato di ANDREA DA MODENA, *Canto harmonico*, Modena, Eredi Cassiani, 1690 (rist., Bologna, Forni, 1971), parte V, pp. 27-72; l'ultima sezione del trattato di FRANCESCO MARIA VALLARA, *Scuola corale*, Modena, Antonio Capponi, 1707, pp. 145-186. Per un'informazione, infine, sulla natura e sulla disciplina del repertorio corale nel secolo XIX, si consulti a titolo di esempio il *Metodo da tenersi nell'ufficiatura dell'insigne santuario di Sant'Antonio dal vicario di coro dei minori conventuali di Padova*, Padova, Biblioteca Antoniana, ms. 746 (anno 1861), studiato da LOVATO, *Il canto dell'ufficio* cit.

³ È indicativa l'analisi sui canti a due voci del ms. 2687 della Biblioteca governativa di Lucca svolta da KURT VON FISCHER, *Persistence du «cantus binatim» au 18^e siècle?*, in «Quadrivium», XII, 1971, pp. 197-202. Per l'origine, lo sviluppo e le caratteristiche del canto piano a due voci cfr., innanzitutto, F. ALBERTO GALLO, «Cantus planus binatim». *Polifonia primitiva in fonti tardive*, in «Quadrivium», VII, 1966, pp. 79-89, e *I più antichi monumenti sacri italiani*, a cura di F. A. Gallo e G. Vecchi, I: *Edizioni fotografiche*; II: *Parte storica*, Bologna, AMIS, 1968 («Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica»), III: *Mensurabilia*). Testimonianze in area centroeuropea sono segnalate da MIROSŁAW PERZ, *Quattro esempi sconosciuti di «cantus planus binatim» in Polonia*, in «Quadrivium», XII, 1971, pp. 93-117. Per le acquisizioni più recenti sulla tradizione del *cantus binatim* cfr. *Le polifonie primitive in Friuli e in Euro-*

numerosi libri liturgici, manoscritti e a stampa, dei secoli XVII-XIX confermi l'esistenza di un collaudato impianto teorico-musicale, che di quel repertorio disciplina le caratteristiche, riconducibili a quattro generi principali:

- il *cantus planus* o *cantus firmus*, quale continuazione del repertorio monodico medioevale;
- le composizioni neogregoriane, regolate da un'elaborata struttura tonale e costrette in un rigido sistema di formule imitative e di cadenze;
- il *cantus fractus*, inteso come «una variata prolazione di tempo nella cantilena»;
- le composizioni a due voci (*cantus binatim*), generalmente caratterizzate dalla contaminazione antica e abituale tra aspetti del canto piano e della musica mensurata.

Quest'ultimo genere è degno di nota, in quanto rappresenta il probabile punto d'arrivo di un'evoluzione che affonda le radici nel *cantus planus binatim* di ascendenze medioevale, e perché è ora possibile studiarne la struttura sulla base di riferimenti teorici certi. La circostanza risulta singolare se si considera che sono state individuate composizioni liturgiche a due voci anche in manoscritti di canto fratto o neogregoriano redatti tra la fine del secolo XVII e la prima metà del XIX, mentre è convinzione ancora diffusa che il canto *binatim* abbia perduto consistenza con l'affermarsi della cultura rinascimentale, superato dalle forme evolute della polifonia d'arte. Numerosi indizi, invece, confermando l'eventualità già avanzata da alcuni studiosi per cui quella tradizione non sarebbe affatto venuta meno nel tempo,⁴ pongono ora la necessità di ricostruire la trasformazione del canto *binatim* a partire dal secolo XVI e d'individuare i percorsi seguiti nel medesimo tempo dal processo di contaminazione tra *musica simplex* e *musica multiplex*. Le testimonianze teoriche e una *recensio* non occasionale o circoscritta dei canti a due voci in fonti tardive permetteranno di stabilire se nel repertorio più recente delle composizioni in canto *binatim* permangano aspetti della prassi originaria e se siano intervenute trasformazioni stilistiche (più che probabili) di natura armonica. Indicazioni positive provengono intanto da alcuni testi dei secoli XVII-XIX,⁵ generalmente trascurati perché in larga parte estranei alle tematiche e alla metodologia della trattatistica ufficiale, ma sorprendentemente utili se considerati alla luce degli esiti fin qui raggiunti dalla ricerca sui canti a due voci.

pa, Atti del congresso internazionale (Civildale del Friuli, 22-24 agosto 1980), a cura di C. Corsi e P. Petrobelli, Roma, Torre d'Orfeo, 1989 («Miscellanea musicologica», 4).

⁴ Ancora una volta sono significative le conclusioni di VON FISCHER, *Persistence du «cantus binatim»* cit., e, più recentemente, di PAOLO EMLIO CARAPEZZA, *Gli «improperia» di Monreale dall'inizio del XVII all'inizio del XX secolo*, in *Le polifonie primitive* cit., pp. 107-113.

⁵ Sul piano della elaborazione teorica delle caratteristiche melodiche e armoniche del canto *binatim* in epoca moderna, sono utili i trattati: GIOVANNI D'AVELLA, *Regole di musica*, Roma, Francesco Moneta, 1657; LORENZO PENNA, *Direttorio del canto fermo*, Modena, Eredi Cassiani, 1689.

Stato degli studi sul «cantus binatim»

Tranne rare eccezioni, gli studi sulle polifonie semplici non vanno oltre la fine del Quattrocento. Ed è noto che dal secolo XIV al XVI, soprattutto nel nord Italia, ma anche in propaggini europee, accanto alla *musica mensurabilis* si afferma la tradizione scritta del *cantus planus binatim*: l'antica pratica di biscantare la melodia liturgica attraverso il parallelismo delle voci, che procedono nello stesso ambito per consonanze perfette e con ritmo non mensurale. Le fonti collazionate in primo luogo da F. Alberto Gallo⁶ confermano che si tratta di un genere strettamente legato alla liturgia, diffuso tra gli ordini religiosi e presente soprattutto nei loro processionali, innari e trattati teorici. Per le consuetudini liturgiche del clero secolare, fonti considerevoli di *cantus planus binatim* sono i gradualii, gli antifonari e i libri d'ufficio. Spicca la concentrazione di canti a due voci in prose e tropi al *Benedicamus Domino*; le intonazioni di testi dell'Ufficio e paraliturgici prevalgono sulle rare intonazioni del Proprio e dell'Ordinario, che preferiscono la polifonia d'arte soprattutto per *Gloria* e *Credo*. Dalle differenti tipologie e dalle varianti si deduce che il repertorio del *cantus planus binatim*, codificato dal secolo XIV, godeva di una consolidata e diffusa tradizione orale e che brani scritti nel Duecento e nel primo Trecento ricompaiono in fonti posteriori, secondo un processo di continua trasformazione.⁷

Negli stessi secoli XIV-XVI sono attestate altre polifonie liturgiche non riconducibili alla *musica mensurabilis*, ma neppure al *cantus planus binatim*. Sono i canti non mensurali a due o più voci, per i quali è stata proposta la definizione di *cantus planus bi-quaternatim*; quelli che non hanno una melodia liturgica e pertanto non sono *cantus planus*; quelli infine che hanno un ritmo fisso, ma non mensurale, oppure derivano dalla polifonia artistica.⁸

Questo «modo polifonico» a due voci, segnalato già nel 1956 da Giuseppe Vecchi che ne ipotizzava l'organizzazione sulla base della natura ritmica dei testi, trova con-

ferme nei teorici medievali, i quali osservano che nel canto *binatim* lo sviluppo delle due voci è vincolato al rispetto delle consonanze perfette di ottava, quinta, quarta e unisono: le consonanze imperfette (terza, sesta e decima) sono ammesse tardivamente e solo se muovono verso la consonanza perfetta più vicina. L'assenza della *mensura* e il procedimento omoritmico sono connotazioni tipiche della *musica plana* e della *musica modesta* e trovano motivazione nella prevalente attitudine delle due voci a ricercare la *dulcedo* melodica nella semplicità del canto, evitando la mescolanza con la *musica mensurabilis*.⁹

Probabilmente perché derivato dalla tradizione orale, il genere è ritmicamente indetermiato: si distinguono scritture musicali decisamente non mensurali, notazioni per le quali è possibile ipotizzare un preciso valore data la loro analogia con figurezioni mensurali di altri generi polifonici, successioni di brevi e di semibrevis non obbligate a regole mensurali,¹⁰ secondo una concezione del ritmo che si impone non per la presenza ma per la sua funzione. Osserva Reinhard Strohm che nelle polifonie semplici il ritmo non è utilizzato per creare nuovi intervalli;¹¹ non ha un valore contrappuntistico, ma si basa sulla progressione simultanea delle voci (*punctus contra punctum*), con la possibilità per la seconda voce di abbellire gli intervalli (*Bor-*

⁶ Le fonti italiane sono in F. ALBERTO GALLO, *The Practice of «cantus planus binatim» in Italy from the Beginning of the 14th to the Beginning of the 16th Century*, in *Le polifonie primitive* cit., pp. 14-22. Nuove fonti italiane, risalenti a periodi diversi, sono state recentemente segnalate da MARIA SIRA CATARCI, *Le polifonie primitive e l'ordine benedettino*, Tesi di laurea, Roma, Università «La Sapienza», a.a. 1990-91 (che non ho potuto consultare). Per le testimonianze di altre regioni d'Europa cfr. RUDOLF FLOTZINGER, *Non Mensural Sacred Polyphony («discantus») in Medieval Austria*, e REINHARD STROHM, *Polifonie più o meno primitive. Annotazioni alla relazione di base e nuove fonti*, in *Le polifonie primitive* cit., rispettivamente alle pp. 47-54 e 89-92.

⁷ Queste osservazioni sollevano un argomento di estremo interesse, relativo alla trasmissione orale del canto liturgico e ai suoi rapporti con il canto popolare, che deve essere oggetto di analisi specifiche. Per un primo approccio al problema, in particolare per le relazioni tra canti popolari liturgici e polifonie improvvisate, i tipi e la varietà della trasmissione, cfr. PETER JEFFERY, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, pp. 73-74, 76-86.

⁸ A queste conclusioni pervengono STROHM, *Polifonie più o meno primitive* cit., p. 83, e MIROSLAV PERZ, *Polifonie primitive in Europa orientale*, in *Le polifonie primitive* cit., pp. 105-106.

⁹ GIUSEPPE VECCHI, *Tra monodia e polifonia*, in *Collectanea historiae musicae*, Firenze, Olschki, 1957 («Historiae Musicae Cultores Bibliotheca», II), pp. 447-464. Sulle prime testimonianze teoriche è ritornato lo stesso autore in *Id.*, *Teoresi e prassi del canto a due voci in Italia nel Duecento e nel primo Trecento*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Secondo convegno internazionale (Certaldo, 17-22 luglio 1969), a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1970, pp. 203-214, dove sono richiamate le posizioni dei vari Amerus, Pietro d'Abano, Marchetto da Padova e Prosdocimo di Beldemandis. Di quest'ultimo autore, in particolare, si consideri PROSDOCIMO DE BELDEMANDIS *Expositio tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, a cura di F. A. Gallo, Bologna, 1966 («Antiquae Musicae Italicae Scriptores», III/1), p. 163, dove egli parla del «modus dulcissimi cantandi ubi voces pares et dulces inveniantur». Sul valore complessivo dell'opera teorica di Prosdocimo di Beldemandis cfr. F. ALBERTO GALLO, *La trattatistica musicale*, in *Storia della cultura veneta*. II: *Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 475-476. Per le definizioni «musica plana» e «musica modesta et simplex» cfr. JACOBI LEODIENSIS *Speculum musicae*, a cura di R. Bragard, Roma, American Institute of Musicology, 1955 («Corpus Scriptorum de Musica», 3/1) e le successive osservazioni di KURT VON FISCHER, *Polifonia primitiva e teoria musicale nel XVI secolo*, in *Le polifonie primitive* cit., pp. 177-180. Per quanto riguarda l'uso delle consonanze appare illuminante un passo della *Docta sanctorum* di Giovanni XXII, il quale, dopo avere denunciato l'inquinamento del canto liturgico per l'infiltrazione di forme polifoniche della musica profana, così stabilisce: «Per hoc autem non intendimus prohibere quin inter dum diebus festis praecipue, sive solemnibus, in missis et praefatis divinis officis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permanear, ut nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime cum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent et psallentium Deo animos torpere non sinant»; cfr. AEMILIUS FRIEDBERG, *Corpus juris canonici*, Graz, Akademische Druck - u. Verlagsanstalt, 1959², II, coll. 1255-1257: alla bolla fa riferimento anche VON FISCHER, *Polifonia primitiva* cit., p. 179.

¹⁰ A queste distinzioni perviene MARGARET BENT, *The Definition of Simple Polyphony. Some Questions*, in *Le polifonie primitive* cit., pp. 33-42.

¹¹ STROHM, *Polifonie più o meno primitive* cit., pp. 84-85.

duntechnik), fino a mutuare dalla polifonia d'arte, dal *rondellus* in particolare, lo scambio incrociato di passi melodici tra le due voci (*Stimmtausch*).

Così strutturato, il canto *binatim* giunge ai primordi del secolo XVI, quando in alcune regioni d'Europa si registra un mutamento dello stile organale. In terra tedesca si afferma il *Kantionalsatz* a quattro parti, che introduce il corale liturgico sviluppato omoritmicamente armonizzando il *cantus firmus* oppure ricorrendo ai *contrafacta*.¹² In Boemia fiorisce la polifonia degli *utraquisti* che, senza abbandonare la struttura accordica nota contro nota, assimila elementi in stile imitativo.¹³ In Italia, invece, si trovano evidenti innovazioni nel repertorio *binatim* in uso tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento presso alcuni ordini religiosi (per esempio, i canonici di S. Giorgio in Alga oppure i benedettini di S. Giustina in Padova). Alla struttura che privilegiava le consonanze perfette, subentra una tecnica compositiva che, pur rispettosa della simultaneità delle voci, ricorre sistematicamente a terze e seste per moto parallelo o contrario, con un procedimento destinato a durare nel tempo.¹⁴

Il moto parallelo delle due parti a distanza di terza come pure il moto contrario con o senza incrocio delle voci, se alle terze si avvicendano le seste, caratterizzava da tempo il *gymel*;¹⁵ ma le fonti studiate in particolare da Giulio Cattin testimoniano che la situazione italiana all'inizio del secolo XVI è più ricca e varia: terze e seste

¹² VON FISCHER, *Persistence du «cantus binatim»* cit., p. 202.

¹³ ID., *Elementi arsnovistici nella musica boema antica*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*, Convegno di studio 1961-1967, a cura di F. A. Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, 1968, pp. 77-83. Tuttavia, l'autore rileva come in mss. cecoslovacchi del Quattro e Cinquecento perdurino ancora aspetti dello stile organale e anche arsnovistico, probabilmente a causa del conservatorismo e delle tendenze antipolifoniche della musica hussita. In ogni caso, lo stile organale del repertorio hussita si caratterizza fino al termine del secolo XVI anche per l'uso di seste parallele.

¹⁴ LUCIA MORO - GIULIO CATTIN, *Il codice 359 del seminario di Padova (anno 1505). Canti liturgici a due voci e laude dei canonici di San Giorgio in Alga*, in *Contributi* cit., pp. 141-189; GIULIO CATTIN, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della congregazione di S. Giustina*, in «Benedictina», XVII, 1970, pp. 254-299; ID., *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto «Liber quadragesimalis» e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI inc.*, in «Benedictina», XIX, 1972, pp. 445-537. Lo stesso autore aveva già indicato alcuni elementi di progresso artistico nei canti a due voci di un ms. veneziano del sec. XV: GIULIO CATTIN, *Il manoscritto venet. Marc. Ital. IX, 145*, in «Quadrivium», IV, 1960, pp. 1-57. Caratteristiche analoghe sono segnalate anche in BERNARD TOSCANI, *Un'altra fonte di polifonia tardiva: Pierpont Morgan Library - Bühler 25*, in *Le polifonie primitive* cit., pp. 323-326, che nel tropo a due voci *Divinum mysterium* di un ms. domenicano del 1480-1490, di probabile origine emiliana, segnala la presenza costante del moto contrario con intreccio delle voci, l'ambito limitato all'ottava, l'uso frequente dell'unisono, di quinte e terze, ma anche di seste e della settima, nonché la successione di consonanze perfette consecutive.

¹⁵ Questa tipica forma dei primitivi canti liturgici a due voci delle isole britanniche era solita assumere aspetti delle polifonie popolari, come le terze e le seste che, sovrapposte in strutture a tre voci, nel secolo XV diedero origine al *faux-bourdon*. Per un aggiornamento sul rapporto tra *gymel* e canto liturgico a due voci cfr. JOHN BERGSAGEL, *The Practice of «cantus planus binatim» in Scandinavia in the 12th to 16th Centuries*, in *Le polifonie primitive* cit., pp. 63-82.

non escludono le consonanze perfette; il disegno melodico e ritmico non ignora rapporti accordali liberi, propri di una struttura non organale;¹⁶ l'impianto polifonico è omoritmico, costruito *extra mensuram*, regolato dall'accentuazione verbale e dall'andamento recitativo delle due voci. Eppure quei canti liturgici, spesso sviluppati su formule-modello alle quali è aggiunto un contro canto (a volte anche un *contratenor*), non sono immuni all'influsso della contemporanea *musica multiplex*, come dimostra la propensione al mensuralismo, quantunque approssimativo, di alcune composizioni dei benedettini di S. Giustina e la presenza non più obbligatoria del *cantus firmus*.

Più incerta è l'evoluzione successiva delle polifonie semplici, anche perché disponiamo di informazioni molto limitate sulla loro persistenza, e ciò ha rafforzato l'ipotesi che il genere fosse divenuto obsoleto perché definitivamente superato dal contrappunto osservato e, in seguito, dalla monodia accompagnata. Infatti, l'esito delle ricerche sulle testimonianze dell'ultimo Cinquecento non va al di là di sporadiche conferme, tra le quali le *Piae Cantiones* (1582) di area nordica, dove si può constatare l'evoluzione in senso mensurale di un repertorio che, sebbene caratterizzato da omoritmia e sillabismo, non rimane estraneo agli apporti della polifonia d'arte.¹⁷ Ha destato sorpresa, quindi, ritrovare il canto *binatim* in alcuni manoscritti liturgici di Lucca e Monreale dei secoli XVIII-XIX.¹⁸ Inizialmente fu ipotizzato «un tentativo d'imbalsamare la musica dell'epoca» innestando tecniche resistenti ai mutamenti stilistici, come l'arte sempre attuale e tipicamente popolare di biscantare la melodia data, sulle peculiarità ritmiche e armoniche di canti ormai tonali. In realtà, un esame più approfondito delle fonti porta a ritenere che tale procedimento rappresenti l'ultimo stadio di un fenomeno ampiamente diffuso nella liturgia fin dal Medioevo e giunto ai giorni nostri senza soluzione di continuità, essendo soltanto apparente la frattura verificatasi nel Cinquecento, quando (si riteneva) le ultime tracce del canto *binatim* sarebbero svanite nel nulla, dissolte nella polifonia d'arte.¹⁹ La circostanza più singolare è che, volendo chiarire in quale direzione e con quali trasformazioni sia continuata la prassi del canto *binatim* dopo il Cinquecento, si deve guardare al canto fratto e al vasto repertorio neogregoriano, dove nei secoli XVII-XIX la tradizione delle polifonie primitive ha trovato un terreno fertile per riproporsi, confluen-do in quello specifico genere dal quale ha assunto connotazioni fino allora inconsue-te.

¹⁶ CATTIN, *Tradizione* cit., e ID., *Canti polifonici* cit.

¹⁷ BERGSAGEL, *The Practice* cit.

¹⁸ VON FISCHER, *Persistence du «cantus binatim»* cit.; CARAPEZZA, *Gli «improperia» di Monreale* cit.

¹⁹ Già Gallo avvertiva che le testimonianze tendono a ridursi quando il genere, ormai stabilizzato, è universalmente diffuso e utilizzato: cfr. GALLO, *The Practice of «cantus planus binatim»* cit., p. 13.

Teoria e prassi del canto fratto

È possibile individuare le caratteristiche del canto fratto trasmesse al canto *binatim* seguendo i trattati del minore osservante Andrea da Modena (*Canto harmonico*, 1690) e del minore conventuale Giuseppe Frezza dalle Grotte di Castro (*Il cantore ecclesiastico*, 1698), i due teorici più autorevoli in materia, i quali hanno codificato una prassi affermata da tempo:²⁰ i riscontri saranno effettuati attraverso il repertorio dei secoli XVII-XIX finora identificato. I prestiti riguardano in primo luogo la notazione che utilizza due chiavi, di Do e di Fa, non sempre in sede fissa, e si avvale di sole tre figure nere: la *brevis* ■, la *semibrevis* ◆ e la *minima* nera ↓, tra loro combinate spesso dentro i limiti di battute regolari, secondo scansioni binarie e ternarie a noi consuete. La *brevis* e la *semibrevis* derivano dalla tradizionale notazione quadrata del canto liturgico; tuttavia, esprimendo un preciso valore mensurale, risultano avulse dalla natura del canto piano, che pure le utilizzava, ma nella logica di un tempo unitario dal quale era esclusa ogni «disuguaglianza di note». Sono estranee anche al canto fermo «riformato e moderno», ufficializzato dal *Directorium chori* del Guidetti e dalla *Editio Medicea*, e che, stando ai trattatisti, assegnava la *semibrevis* alle sillabe deboli sulla base di un riscoperto e supposto criterio quantitativo, per cui appariva ovvio che la lunga dovesse durare un po' più della breve e quest'ultima alquanto più della semibreve. Nel caso del canto fratto, detto anche «spezzato» in quanto «ammette inuguaglianza di figure e misure di tempo», la breve «si dovrà tenere una battuta, la semibreve mezza battuta, ovvero duoi quarti di battuta, e la semiminima dovrassi solo sostenere un quarto di battuta; la qual battuta altro non è che un regolato battere e levare di mano».²¹

Il diverso valore compositivo e formale di ritmo e tempo determina differenti specie di canto fratto, che Andrea da Modena suddivide come segue:²²

- canto fratto alla breve, nel quale le note valgono la metà del proprio valore, come indicato dal «tempo imperfetto maggiore» o «tempo imperfetto tagliato», e sono espresse da figure bianche (breve, semibreve, minima e semiminima) oppure da figure nere (breve, semibreve e minima nella forma di semiminima, com'era prassi nel tempo alla breve);
- canto fratto ordinario o alla semibreve, nel quale «valutasi la semibreve una battuta e l'altre figure secondo il suo proprio naturale valore», come indica il «tempo imperfetto minore» che, oltre alla breve, ammette semibreve, minima, semiminima, croma e semicroma.

²⁰ ANDREA DA MODENA, *Canto harmonico* cit., parte V; FREZZA, *Il cantore ecclesiastico* cit., pp. 117-121, 161-164. I riscontri sono condotti prevalentemente sui mss. indicati alla nota 1.

²¹ ANDREA DA MODENA, *Canto harmonico* cit., parte V, pp. 3-4, 8.

²² *Ivi*, p. 4.

Il sistema non prevede il tempo perfetto, escluso dal canto fratto; tuttavia sono possibili accorgimenti che permettono di «rompere» l'uniformità del tempo binario (ecco perché si parla di canto «fratto»!), puntualmente recepiti anche nei canti a due voci, di norma trattati omoritmicamente. Un cambiamento è introdotto dalla «sincopa», definita da Andrea da Modena «una trasportazione o riduzione di qualche figura o nota cantabile» che si ottiene col «principiare in levare di mano», con «qualche pausa posta avanti la nota sincopata, qual sia del valore della metà di quello della nota sincopata», con «note puntate poste nel levar di mano» oppure accentuando i tempi deboli.²³

Ben più importante è il mutamento di ritmo rappresentato dalla «tripla» o «tripola», che comporta una «proporzione d'inuguaglianza», cioè la «comparazione d'un numero maggiore ad un altro minore, come sarebbe 3 a 1, 3 a 2», dove «il numero superiore indica quante figure si ricercano ad una battuta nella tripola e l'inferiore quante delle medesime figure dovevansi ad una battuta nel tempo perfetto come pure nell'imperfetto».²⁴

In Andrea da Modena la casistica è molto articolata e, richiamandosi direttamente alla teoria delle proporzioni, prevede:

- per il canto fratto alla breve, la sesquialtera maggiore imperfetta (♯ 3/2);
- per il canto fratto alla semibreve, la tripola maggiore imperfetta (C 3/1), la tripola o sesquialtera minore imperfetta (C 3/2), la tripola piccola o quadrupla (C 3/4), la sestupla maggiore (C 6/4), la sestupla minore (C 6/8) e la tripola di crome (C 3/8).²⁵

Il Frezza, dal canto suo, superando le distinzioni dal sapore antico di Andrea da

²³ *Ivi*, pp. 13-15.

²⁴ *Ivi*, p. 15.

²⁵ *Ivi*, pp. 21-25. Il canto fratto evita le seguenti specie di tripla: quintupla di minime (C 5/2), settupla di minime (C 7/2), hemiola maggiore (♯), hemiola minore (C), nonupla di semiminime (C 9/4), nonupla di crome (C 9/8), nonupla di semicrome (C 9/6), dosdupla di crome (C 12/8), dosdupla di semicrome (12/16), ottupla e dosdupla (C), tripola maggiore perfetta (O 3/1) e sesquialtera maggiore perfetta (♯ 3/2). Si osservi che tale suddivisione, ripresa e modificata dai successivi teorici del canto fratto, mentre si richiama alla concezione rinascimentale e del primo Seicento, ripropone una suddivisione ritmica propria del canto figurato che alla fine del secolo XVII appare superata dalla trattatistica ufficiale e dalla pratica musicale, mentre tende a confluire e a perpetuarsi nei metodi di canto fermo destinati alla liturgia corale. Qui nasce un'altra questione di notevole interesse, che richiede di chiarire le ragioni e la natura del prolungato attaccamento anche del canto *binatim* alla teoria delle proporzioni in epoca ormai tarda. Il problema verrà affrontato in un prossimo lavoro sul canto fratto a due voci in S. Marco, ma è opportuno segnalare fin d'ora che utili indicazioni, sebbene non motivate da repertori di polifonie primitive, si possono già cogliere in WILLI APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo* (tr. it. di Die Notation der polyphonen Musik. 900-1600, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1962), a cura di P. Neonato, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 135-139, 169-175, e in ROGER BOWERS, *Some Reflections upon Notation and Proportion in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610*, in «Music & Letters», LXXIII, 1992, pp. 347-398: in particolare le pp. 367-372, dove sono considerate la tripla e la sesquialtera secondo il pensiero di alcuni teorici contemporanei di Monteverdi.

Modena, manifesta una visione più pratica, tendenzialmente attratta dalle misure del tempo ordinario moderno. Egli ritiene il canto fratto a una o due voci particolarmente adatto «negli inni e sequenze, per esser questi come ariette ecclesiastiche, et anche ne' Credo, forse per render men tediosa la longhezza con qualche varietà». Soffermandosi sulla natura ritmica degli inni, egli osserva che «la diversa quantità delle sillabe in molti richiede qualche diversità di tempi nel canto, massime la tripla, la quale non è altro che un tempo rotto che richiede in una battuta una breve et una semibreve; e per misurar questo tempo deve dividersi la battuta in tre parti, due delle quali si dimostrano col battere e fermar della mano et una coll'alzar dell'istessa». ²⁶ Per il Frezza, dunque, il canto fratto è uno dei «due stili» che «si trovano nel canto fermo, cioè uno totalmente schietto, puro e rigoroso; l'altro un poco ameno, vago e licenzioso, che può dirsi *semifigurato*» e che si caratterizza perché rompe l'uniformità binaria delle composizioni neogregoriane introducendo i seguenti ritmi ternari: ²⁷

- la tripla (3/2), suddivisa in una breve e in una semibreve per battuta; ²⁸
- l'emiolia (3/1), suddivisa in tre semibreve per battuta; ²⁹
- la tripla doppia o sestupla (6/2), che richiede sei semibreve per battuta e ammette anche le minime.

Il Frezza seleziona e riduce le possibilità di mutamento del ritmo nel canto fratto, ormai saldamente incardinato nel sistema del tempo ordinario soggetto a battuta, caratterizzando il genere con l'opzione quasi esclusiva per la figura della tripla: $\blacksquare \blacklozenge | \blacksquare \blacklozenge | \blacksquare \blacklozenge$, la quale, in funzione di una diversa natura accentuativa del testo, può presentarsi con inversione di ritmo: $\blacklozenge \blacksquare | \blacklozenge \blacksquare | \blacklozenge \blacksquare$. La tripla sembra costituire un espediente particolarmente adatto per inni e sequenze, «che, per cantarle col suo tempo aggiustato, richiedono l'andar zoppicante con la tripla». Non inganni, però, la terminologia usata dal Frezza, perché la tripla così intesa, più che richiamarsi alla teoria delle proporzioni, persegue un effetto ritmico simile a quello della figurazione definita «alla zoppa», «ritmo lombardo» o «Scotch snap»: un'inversione del ritmo puntato molto gradita alla musica popolare e adottata nel secolo XVII da numerosi musicisti (ad esempio, Blow, Purcell, Frescobaldi, Monteverdi e Cazzati). ³⁰

Analogamente, quando il Frezza introduce l'emiolia usa sempre la seguente figura ritmica: $\blacklozenge \blacklozenge | \blacklozenge \blacklozenge | \blacklozenge \blacklozenge$; e non pensa affatto al *color temporis in tempus perfectum* (dove due valori perfetti sono sostituiti da tre imperfetti): intende invece proporre regolari sezioni di canto in 3/4, alternative al consueto tempo binario, con un cambiamento di battuta non dissimile da quello praticato nelle correnti italiane del secolo XVII.

In linea con la prassi del periodo barocco, nei trattati del Frezza trovano coerente esposizione anche taluni aspetti dell'organizzazione modale del canto neogregoriano, puntualmente trasmessi al canto fratto e, quindi, al canto *binatim*. Il riferimento principale è ai toni del canto piano, estesi a dodici per la consuetudine di trasportare il I e il II una quarta sopra (Re → Sol), il V e il VI una quinta sopra (Fa → Do), dovendo «rendere cantabili» le intonazioni troppo basse. Senza dimenticare il valore relativo di una terminologia funzionale ormai alle tonalità di riferimento dei toni ecclesiastici e all'accompagnamento dell'organo, ³¹ bisogna osservare che la concezione modale in qualche modo è ancora viva nel Frezza, il quale obbliga il disegno melodico nell'ambito di una quinta ascendente o di una quarta discendente e difende la struttura diatonica dei canti, che possono subire alterazioni soltanto per ragioni armoniche, difficilmente per esigenze melodiche.

Particolare rilievo è attribuito al sistema delle cadenze, definite «l'ossatura delle cantilene» e fissate in cinque specie per ogni tono: finale (fondamentale o *finalis*), corrispondente (dominante o corda di recitazione), partecipante (nota di intonazione), media (quarta sopra la fondamentale), concessa (cadenza di altro tono). ³²

³¹ Sulla questione i trattati esprimono generalmente forti discrepanze e anche contraddizioni, a testimonianza di una sensibilità modale smarrita da tempo. In particolare, si riscontrano notevoli diversità sulla corrispondenza tra *finalis* e intonazione organistica, condizionata dal tipo di temperamento dello strumento. Ad esempio, FREZZA, *Il cantore ecclesiastico cit.*, pp. 125-126, distingue nettamente le intonazioni dell'«organo romano o basso» da quelle dell'«organo lombardo o alto», più basse di un tono o un tono e mezzo rispetto alle prime. Il ms. 746 della Biblioteca Antoniana di Padova, invece, prescrive: tono I: Re fondamentale di Re minore; tono II: Sol fondamentale di Sol minore; tono III: Re dominante di Sol minore; tono IV: La fondamentale di La minore; tono V: Re fondamentale di Re maggiore; tono VI: Sol fondamentale di Sol maggiore; tono VII: Re dominante di Sol maggiore; tono VIII: Fa fondamentale di Fa maggiore. Le indicazioni proposte da un teorico del canto fermo e canto fratto del secolo XIX, NICOLÒ TONEATTI, *Regole principali del canto gregoriano*, Trento, Monanni, 1849, p. 128, si differenziano invece nei toni I (Mi fondamentale di Mi minore) e IV (Fa dominante di Si minore).

³² FREZZA, *Il cantore ecclesiastico cit.*, pp. 138-143. Ecco la tabella delle cadenze nei vari toni proposta dal Frezza, con l'avvertenza che nei toni plagali la partecipante equivale alla corrispondente dei rispettivi autentici e la media alla cadenza di un altro tono:

1.	3.
Finale Corrip. Partecip. Media Concessa	Finale Corrip. Partecip. Media Concessa
5.	7.
Finale Corrip. Partecip. Media Concessa	Finale Corrip. Partecip. Media Concessa

²⁶ FREZZA, *Il cantore ecclesiastico cit.*, p. 117.

²⁷ *Ivi.*

²⁸ Corrisponde alla sesquialtera minore imperfetta di Andrea da Modena.

²⁹ Corrisponde alla tripola maggiore imperfetta di Andrea da Modena.

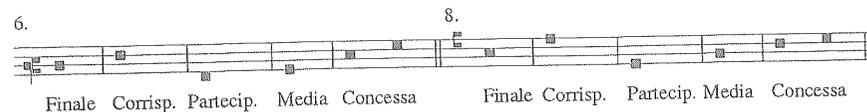
³⁰ APEL, *La notazione cit.*, p. 139.

Questa logica è riproposta anche per l'armonizzazione delle melodie in canto fermo, quando il Frezza trova che la «cadenza perfetta di 4^a in su o di 5^a in giù» è tipica dei toni V e VIII, la cadenza plagale di «4^a in giù o di 5^a in su» ben si addice al VI e al VII, mentre la seconda ascendente caratterizza la cadenza del tono III.³³

Il sistema teorico del Frezza rimane alla base delle composizioni in canto fratto anche nei secoli successivi ed è riconfermato in pieno Ottocento dal sacerdote trentino Nicolò Toneatti nel suo trattato *Regole principali del canto gregoriano* (1849). Egli stabilisce una distinzione tra tempo perfetto ordinario (C) e a cappella (♠ o 2), e tempo imperfetto che, suddiviso in «tripla di semibrevis» (3/2) e «tripla di minime» (3/4), riconduce le ultime tracce della «proporzione d'inuguaglianza» all'attuale suddivisione ritmica.³⁴ Il Toneatti, dunque, codificando una prassi consolidata, conferma che il canto fratto a una o due voci, ancora utilizzato a metà del secolo XIX nelle sacre funzioni «in occasione delle maggiori solennità», si era finalmente uniformato alle regole di ritmo e tempo della musica moderna. Questo risultato rappresenta lo stadio finale di un genere musicale che, nato come «cosa di mezzo tra il canto piano ed il figurato», ha esaurito il proprio ciclo «dietro le leggi del canto figurato», pur continuando ad essere «più moderato» grazie alla scelta limitata di figure e misure di tempo che ne dovevano garantire la semplicità e l'ampia fruibilità.

Le testimonianze pratiche, a loro volta, con ampie e progressive semplificazioni del sistema teorico mostrano una crescente propensione verso le regole ritmiche e la concezione tonale moderne; questa tendenza si manifesta soprattutto attraverso le indicazioni di tempo e la sua suddivisione in battute. Fino all'Ottocento inoltrato, però, anche nei canti *binatim* permangono gli aspetti più significativi del canto fratto, la cui configurazione nei secoli XVII-XIX può essere riassunta come segue.

La notazione è quella liturgica, quadrata nera, con prevalenza di brevi, semibrevis e minime.³⁵ Il ritmo è regolato dal tempo comune C o alla breve ♠.

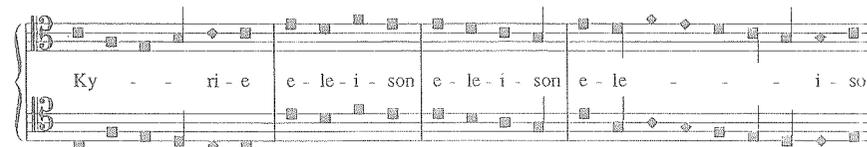


³³ *Ivi*, p. 127.

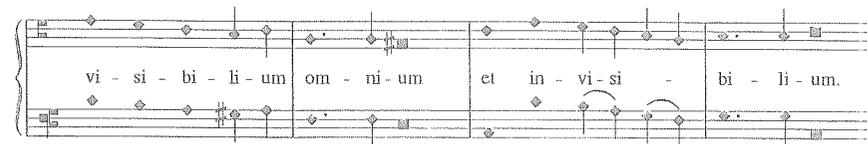
³⁴ TONEATTI, *Regole principali* cit., pp. 123-125. Il Toneatti, proponendo una classificazione che fu già del Frezza e capovolgendo i termini di un principio classico della teoria musicale, definisce «perfetto» il tempo binario e «imperfetto» quello ternario. Evidentemente, in questo caso l'aggettivo «perfetto» sta per «comune» oppure «ordinario», come tale era ormai il tempo binario.

³⁵ Fanno eccezione, ad esempio, alcuni canti a due voci del sec. XVIII del repertorio di S. Marco a Venezia, che utilizzano figure della notazione moderna.

Es. 1 (Arzergrande, *Messa a due voci «Canto fermo»*, 1892)

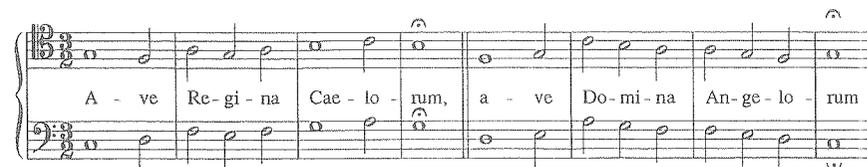


Es. 2 (Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 1115, inizio secolo XIX, pp. 130-131)



Le variazioni di ritmo intervengono di norma in particolari sezioni dei canti; riguardano versetti significativi del *Gloria* (*Gratias agimus, Qui tollis, Cum Sancto Spiritu*) e, con maggior frequenza, del *Credo* (*Crucifixus, Et resurrexit*), ma non sono esclusi il *Kyrie* e neppure il *Sanctus*; sono abituali nel caso di inni e sequenze e nell'Ottocento si estendono anche alle antifone e ai canti devozionali. Sono introdotte dalle misure in tre tempi: 3/2

Es. 3 (Venezia, Fondo della cappella musicale di S. Marco, ms. E 1, metà secolo XIX, pp. 40-41)



oppure 3/4.

Es. 4 (Trento, Biblioteca dei padri francescani, ms. II Sala 16, metà secolo XVIII, pp. 1-2)

Gra-ti-as a-gi-mus a-gi-mus ti-bi prop-ter ma-gnam ma-gnam glo-ri-am tu-am

È frequente l'uso della «sincopa».

Es. 5 (Padova, Biblioteca Antoniana, ms. 3308/D, anno 1790, pp. 68-69)

E - - - - - le-i-son.

Persistono reminiscenze di ordine modale, per cui i canti, anche quelli tardivi del secolo XIX, non sempre sono pacificamente riconducibili all'attuale sistema tonale. Si osservi, ad esempio, la messa in tono II trasportato del ms. 3308/D, num. 5 (anno 1790).

Es. 6 (Padova, Biblioteca Antoniana, ms. 3308/D, num. 5, anno 1790, pp. 68-69)

Ky-ri-e e - - - - - le-i-son, e-le- - - - -
- - - - - i-son, e - - - - - le-i-son.

La melodia procede nell'ambito della quinta ascendente Sol-Re, in ogni caso mai oltre il Mib; al grave scende sotto la tonica Sol soltanto per raggiungere il Fa # nella cadenza conclusiva di ogni sezione. La composizione utilizza una scala che privilegia l'estensione di quinta ascendente, con il semitono nel secondo intervallo (Sib); è possibile raggiungere la sesta minore e la settima maggiore con i due semitoni nel secondo e nel quinto intervallo (Sib, Mib). Considerando che sesta e settima sono alterate

per ragioni armoniche, la scala richiama il *protus* plagale e la melodia insiste sul tono II trasportato, dell'«ordine indifferente, ed è quando le cantilene hanno la quinta, ovvero sesta di sopra dalla nota finale, e che non ne hanno niuna di sotto».³⁶

Osservazioni simili si possono svolgere per la messa in tono VI, num. 7, dello stesso manoscritto, dove la nota di intonazione La va intesa come terza maggiore di Fa.

Es. 7 (Padova, Biblioteca Antoniana, ms. 3308/D, num. 5, pp. 102-103)

Ky-ri-e e-le- - - - - i-son.

Anche in questo caso la melodia si muove nell'ambito di una quinta ascendente Fa-Do e non supera la sesta maggiore, con il semitono sempre al terzo intervallo (Sib). Considerato che il bemolle è introdotto per evitare il tritono, la scala presenta le caratteristiche del *tritius* plagale e la melodia è in tono VI imperfetto dell'«ordine indifferente». Infine, un'ulteriore caratteristica dei toni plagali, teorizzata dai trattati del Sei-Settecento, è la melodia che sale per intervalli di seconda, quarta o quinta e discende per intervalli di seconda, terza e quarta rispetto alla *finalis*.

L'effetto prevalente di queste combinazioni è di melodie che non escono mai da un ambito tonale ristretto e invariato, reso statico dall'ostinazione della *finalis* e della nota di recitazione che suonano quasi ossessive per la carenza marcata di abbellimenti e modulazioni. Accentua l'uniformità dei canti la struttura ritmica in tempo ordinario (= binario) e ternario, che pone in risalto l'inconsistenza dello sviluppo tematico ed evidenzia la scarna ornamentazione melodica, anche se nel secolo XVIII avanzato non mancano esempi di tematismo elaborato, con echi dell'ormai generalizzato gusto galante.³⁷

Nasce da qui il canto fratto, quel tipico prodotto della commistione tra formalismo modale e concezione moderna della tonalità, tra reminiscenze della *musica mensuralis* e tempo di battuta, che tende all'autoconservazione fissando procedimenti compositivi non soggetti a cambiamenti di gusto. A sua volta, il canto fratto trasmette e imprime la concezione ritmica, mensurale e modale, ereditata dai teorici del Rinascimento (*Zarlino in primis*), al canto *binatim*, che l'assimila come una caratteristica specifica e ne proietta la durata fino al periodo romantico, nell'ambito di una trattatistica sul canto fermo funzionale alle esigenze pratiche dei cori monastici, conventuali e delle cattedrali.

³⁶ MICHELE BERTALOTTI, *Regole facilissime per apprendere il canto fermo*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1744, pp. 33-34.

³⁷ LEVRI, *Un patrimonio* cit., pp. 86, 121-126.

L'armonia tonale nel canto fratto «binatim»

La variante *binatim* del canto fratto ribadisce ulteriormente la propria natura ambigua qualora si osservi che, nonostante continui ad insistere su procedimenti propri delle polifonie semplici, ad un certo punto rivela in modo inequivocabile di avere assimilato elementi tipici della musica d'arte contemporanea, specialmente nella struttura armonica. I trattati sulla musica liturgica dei secoli XVII-XIX aiutano poco in proposito, o perché il procedimento compositivo *binatim* appare ormai superato dagli sviluppi dell'armonia, oppure perché si consolida l'opinione che la natura del canto piano male si adegui alla struttura polivocale. In ogni caso, i non molti elementi disponibili sono preziosi, innanzitutto perché ribadiscono la consolidata diffusione e la stabilità del genere, confermando che la sua vitalità non è mai venuta meno nel tempo.

Richiami alla pratica del canto *binatim* si possono cogliere nel trattato *Regole di musica* (1657) del minore osservante Giovanni d'Avella, quando egli parla di «contraponto a campagna» sopra il canto fermo, condotto senza «far ligature né dorezze», cioè di una polifonia popolare a due o più voci che eviti dissonanze e ritardi.³⁸

In due modi si può far il contraponto, a campagna et osservato. A campagna si dice quando più contrapontisti sopra il canto fermo cantano ognuno a suo modo per il grave e per l'acuto e sopr'acuto; con questo però, che non dovranno far ligature, né dorezze perché facendo un contrapontista la durezza o ligatura, può esser che l'altro sopra la stessa nota per la libertà faccia consonanza e così fra li contrapontisti sarebbe dissonanza grande, e col canto fermo seconde bruttissime: si che nel contraponto a campagna, quanto più si può si devono evitar le ligature, etc. e farsi consonanze et emelle sciolte, particolarmente le prime note della pausa.³⁹

La forma più semplice di contrappunto «a campagna» si esprime attraverso la tecnica della «contronota», per cui ogni nota di un canto dato viene biscantata da «un'altra nota dell'istessa quantità e valore o di pausa contro pausa intera o di mezza contro mezza o di negra contro negra o di croma contro croma».⁴⁰

Dunque la contronota si dovrà far per il contraponto a campagna et osservato differente. Per il contraponto a campagna sarà facile, osservando però le regole di non far due quinte né due ottave sovrapposte; saranno dette consonanze

³⁸ D'AVELLA, *Regole di musica* cit., pp. 145, 154-157. L'espressione «far ligature né dorezze» verosimilmente è ripresa da Frescobaldi, che l'utilizzò per definire il particolare carattere armonico della toccata ottava del *Secondo libro* (1627). Quanto al «contraponto a campagna», è molto probabile il riferimento alla consuetudine tipicamente popolare di biscantare una terza sotto la melodia data: in questo caso sarebbe evidente la distinzione dal contrappunto osservato.

³⁹ *Ivi*, p. 145.

⁴⁰ *Ivi*, p. 154.

quinte, terze et ottave: le seste, le seconde e le quarte s'è detto che si porta pericolo facendosi che il compagno non faccia delle seconde, che l'uno faccia la quinta, per esempio, dove l'altro contrapontista fa la sesta e l'altro la terza dove l'altro fa la quarta.⁴¹

Si può notare che il cosiddetto «contraponto a campagna», in questo caso fortemente rispettoso delle consonanze e della loro ordinata successione, non fa che riproporre il «contrapunto di nota contra nota», detto anche «contrapunto commune» o «contrapunto semplice» sopra un soggetto in canto fermo, teorizzato dai trattatisti dei secoli XVI e XVII, ad esempio da Zarlino:

Onde porremo la prima figura o nota del contrapunto lontana dalla prima del soggetto in tal maniera che siano distanti per una delle consonanze perfette. Fatto questo accompagneremo la seconda nota del contrapunto con la seconda del soggetto in tal modo che siano distanti l'una dall'altra per una consonanza, sia perfetta ovvero imperfetta, pur che ella sia diversa dalla prima [...]. Si potrà di poi, fatto questo, venire alla terza figura o nota del contrapunto et accompagnarla con la terza del soggetto, variando non solamente le corde o luoghi, ma etiandio la consonanza, accompagnando la perfetta dopo l'imperfetta et così per il contrario, overamente ponendo due perfette ovvero imperfette differenti di specie l'una dopo l'altra [...]. Il medesimo faremo della quarta figura del contrapunto con la quarta del soggetto; et così della quinta, della sesta et delle altre per ordine fino a tanto che si venga all'ultima; et secondo la regola data nel capitolo precedente, finiremo il contrapunto per una consonanza perfetta.⁴²

Sull'uso esclusivo delle consonanze nel contrappunto semplice a due voci insiste anche Orazio Tigrini,⁴³ mentre il Diruta si preoccupa di regolare la loro successione nel movimento delle parti:

Si va anco dalla perfetta all'altra senza moto contrario; et quel che dico delle consonanze principali intendo anche delle replicate. Le maggior osservanze sono queste, di non far due quinte né due ottave una appresso l'altra; né anco si osserva il moto contrario da una perfetta all'altra. Circa poi il far due terze et due seste maggiori et minori, una appresso l'altra, di grado over di salto, fanno come lor pare.⁴⁴

⁴¹ *Ivi*.

⁴² GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558 (facsimile, «Monuments of Music and Music Literature», I), p. 192.

⁴³ ORAZIO TIGRINI, *Compendio della musica*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1588 (facsimile, «Monuments of Music and Music Literature», XXV), p. 31.

⁴⁴ GIROLAMO DIRUTA, *Il Transilvano*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1593 (rist., Bologna, Forni, 1969), parte II, libro II, p. 3.

Questa impostazione, ribadita anche dal Banchieri e dal Bononcini,⁴⁵ è sostanzialmente ripresa da Giovanni d'Avella, il quale riassume in otto punti «come si deve porre in pratica il contraponto» nei canti a due voci;⁴⁶ tuttavia, per talune situazioni egli prescrive il moto retto delle parti ed è sintomatico che ritenga allora necessario procedere per «terza, terza, o di tralzo, o successivamente».⁴⁷

Qui si impongono alcune puntualizzazioni. Risulta evidente, infatti, che durante il Cinquecento il canto *binatim* continuò a sussistere come un genere tanto praticato da essere oggetto di attenzione nei trattati degli specialisti più autorevoli e diffusi dell'*ars musicae*, nei quali è accreditato come una variante consueta e pienamente accetta del contrappunto "dotto", anche se ne differisce per le caratteristiche originarie di rigida omoritmia che ne contraddistinguono lo sviluppo melodico e la struttura armonica. Nel secolo XVII, questa peculiare tradizione del canto liturgico tende ad uscire dalla trattatistica ufficiale, forse perché lontana ormai dai principi della "moderna musica" che privilegia la monodia accompagnata e le forme concertate. Se ne fa, tuttavia, menzione, nei compendi di regole per il canto fermo, nei manuali e nei direttori di coro che ne perpetuano l'uso con possibili adattamenti, ma senza stravolgere la sua identità fondata sull'omofonia e sulla funzione additiva della *vox organalis*.

Nello stesso tempo, sostiene Giovanni d'Avella, non viene meno la pratica affermata nel Cinquecento di costruire il controcanto per terze parallele. Conferme in tal senso provengono dai repertori secenteschi di numerose località. È il caso del *Manuale choricanum* stampato nel 1648 per i minori riformati di Genova, che presenta una serie di composizioni a tre e a quattro voci.⁴⁸ Prescindendo dal Basso, che svolge una funzione di puro sostegno armonico, le due voci superiori (AT) procedono per moto parallelo a distanza quasi costante di terza; ma non mancano episodi con la presenza di quarte parallele, a testimonianza di sedimentazioni arcaiche, e neppure esempi di falso bordone con la melodia biscantata nota contro nota dalle altre voci.

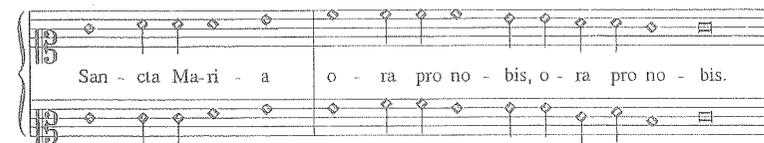
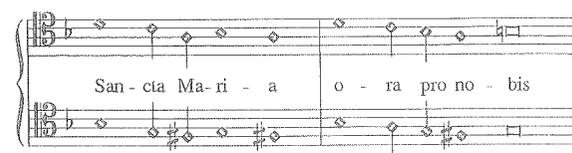
⁴⁵ ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (rist., Bologna, Forni, 1968), p. 165; GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico pratico*, Bologna, Giacomo Monti, 1673 (facsimile, «Monuments of Music and Music Literature», LXXVIII), p. 73.

⁴⁶ D'AVELLA, *Regole di musica* cit., pp. 145-146.

⁴⁷ *Ivi*, p. 146.

⁴⁸ GIOVANNI AGOSTINO CASONI, *Manuale choricanum*, Genova, Officina Farronia, 1648, pp. 233-247. Le composizioni sono: due Litanie lauretane e un falsobordone a tre voci (ATB), gli inni *Veni Creator Spiritus* a tre voci (CTB), *O gloriosa virginum* e *Tantum ergo* a quattro voci (CATB).

Es. 8 (Giovanni Agostino Casoni, *Manuale choricanum*, 1648, pp. 233-234)



Una conferma autorevole viene da Giacomo Carissimi con l'*Applauso de' pastori nella notte di Natale*: un canto a due voci in tempo di tripla per terze parallele (escluse le cadenze), premesso ad un trattato di canto fermo scritto da Marzio Erculei per i chierici della Congregazione della Beata Vergine e di S. Carlo in Modena.⁴⁹

Es. 9 (Marzio Erculei, *Il canto ecclesiastico*, 1686)



Osservando questo canto, il pensiero corre subito alle laude di impianto omofonico dei secoli XVI-XVII, dove le due voci superiori prediligono l'andamento per grado congiunto, spesso a distanza di terza.⁵⁰ Non è meno interessante che la composi-

⁴⁹ MARZIO ERCULEI, *Il canto ecclesiastico*, premessa a *Lumi primi di canto fermo*, Modena, Eredi Casiani, 1686.

⁵⁰ Un aggiornamento sulla natura armonica del genere laudistico nel Seicento è in GIANCARLO ROSTIROLA, *Aspetti di vita musicale religiosa nella chiesa e negli oratori dei padri filippini e gesuiti di Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 11-14 aprile 1985), a cura di D. A. D'Alessandro e A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 («Miscellanea musicologica», 2), pp. 643-704. In particolare, a p. 690 sono richiamate le caratteristiche delle laude a tre voci: «impianto generalmente omofonico e omoritmico, con qualche discreto passaggio contrappuntistico e imitativo; generale cantabilità delle parti melodiche (due voci superiori) con predilezione dell'andamento per grado congiunto; funzione armonica della parte grave». Si osservino inoltre, a p. 704, le due trascrizioni musicali dalla raccolta del Longo del 1608, dove le due voci superiori procedono a insistente distanza di terza.

zione del Carissimi sia in edizione antologica con altri canti, nei quali è individuabile un nucleo *binatim* originario, successivamente rielaborato a quattro voci in tempo di tripla o di emiolia.⁵¹

L'uso liturgico di melodie a due o tre voci, armonizzate per terze parallele, era diffuso anche nelle chiese francescane, dove si cantavano le Litanie lauretane «con farvi quel falsobordone che tanto piace o in due o in tre voci», il «ritmo divoto» *Corda pia* e la sequenza *Stabat Mater* a due voci in tempo di tripla. Queste melodie sono già state descritte in altra sede:⁵² basti ribadire che nelle litanie canto e contro-canto si muovono all'unisono e a distanza di terza; solo una volta compare la quinta, che invece è frequente nella sequenza, dove ricorre anche la sesta minore.

Nonostante il modulo compositivo per terze parallele non cessi di riproporsi nella sua fissità, sono questi gli anni (fine del XVII e inizio del XVIII secolo) nei quali sembra affermarsi una concezione armonica più libera ed elaborata del canto *binatim*. Infatti, accanto a composizioni che insistono nell'utilizzare le terze parallele,⁵³ se ne affiancano altre che si avvalgono abitualmente di tutte le consonanze, perfette e imperfette, introducono figure in contrappunto nella *vox organalis* e non rifiutano accordi e passaggi dissonanti nell'accompagnamento del basso continuo. Qualche esempio significativo è contenuto in una silloge di composizioni neogregoriane pubblicata nel 1707 dal carmelitano Francesco Maria Vallara, nella quale sono presenti alcuni canti a due e tre voci.⁵⁴

Es. 10 (Francesco Maria Vallara, *Scuola corale*, 1707, p. 180)

La mutata configurazione armonica del canto *binatim* era già stata teorizzata qualche anno prima, nel 1689, dal carmelitano Lorenzo Penna, il quale nel suo *Direttorio del canto fermo* espone alcune regole «del modo di comporre il canto fermo a due [o tre] cori», cioè a due o tre voci,⁵⁵ illustrando il processo di adattamento

⁵¹ Tra queste composizioni ci sono quattro inni attribuiti ad Athanasius Kircher, uno *Stabat Mater* di Johannes Hieronymus Kapsberger e un inno di Maurizio Cazzati.

⁵² LOVATO, «*Disciplina musicae*» cit., pp. 324-326; i due canti sono riportati in FREZZA, *Il cantore ecclesiastico* cit., pp. 100-102.

⁵³ Si vedano, ad esempio, i numerosi *incipit* di messe raccolti da LEVRI, *Un patrimonio trentino* cit.

⁵⁴ VALLARA, *Scuola corale* cit., pp. 145-186.

⁵⁵ PENNA, *Direttorio del canto fermo* cit., pp. 72-93.

delle polifonie semplici e popolari alla nuova sensibilità musicale, senza che vengano meno alcune loro specifiche caratteristiche. Le regole armoniche stabilite dal Penna si possono così riassumere:

- 1) distinti «li numeri consonanti perfetti» (unisono, quinta, ottava) da «li numeri consonanti imperfetti» (terza e sesta, sia maggiori che minori) e da «li tre dissonanti» (seconda, quarta e settima), non sono permesse più consonanze perfette consecutive «né per grado né per salto», ma solo se insistono sul medesimo grado, oppure quando una delle due parti sta ferma o si muove per grado;
- 2) nessun limite è previsto per la successione di consonanze imperfette o delle consonanze perfette con le imperfette: l'unisono può seguire o essere seguito da qualsiasi consonanza solo se rimane fermo;
- 3) quando una parte muove per grado, mentre l'altra sta ferma, la prima nota deve essere consonante e la seconda dissonante: se l'ambito della progressione è di quattro gradi consecutivi, il movimento ascendente deve iniziare all'unisono, quello discendente dalla quinta.

Rigide sono anche le norme che disciplinano la cadenza finale; quando essa è realizzata dal contro-canto, deve utilizzare una delle seguenti soluzioni:

- a) intervallo melodico discendente di quinta o ascendente di quarta, in rapporto di terza maggiore/quinta e ottava/unisono con il canto;
- b) intervallo melodico discendente di quarta o ascendente di quinta, in rapporto di terza minore/quinta e ottava/unisono con il canto;
- c) intervallo melodico discendente di seconda, in rapporto di terza minore/sesta maggiore e ottava/unisono con il canto;
- d) intervallo melodico ascendente di seconda, in rapporto di terza minore/sesta minore e unisono con il canto.

Il complesso della normativa trova pratica dimostrazione in una composizione sopra l'inno *Quem terra pontus sydera*, a due voci in tempo di emiolia, successivamente armonizzato anche a tre voci con accompagnamento di basso continuo.⁵⁶

Es. 11 (Lorenzo Penna, *Direttorio del canto fermo*, 1688, p. 89)

Si osservi che, malgrado le innegabili novità di apparenza, il fondamento di queste regole armoniche è ancora quello rinascimentale e che le indicazioni sulle cadenze sono coerenti con le prerogative richieste dal canto fermo, anche se nella pratica i

⁵⁶ Ivi, pp. 89-93.

limiti imposti all'ambito accordale e alle consonanze non sono sempre rispettati. Infatti, soprattutto dal Settecento inoltrato non è raro imbattersi in canti a due voci che arricchiscono lo sviluppo armonico della *vox organalis* ampliando la gamma degli intervalli con la presenza di quarte, quinte eccedenti e settime diminuite; lo stesso sistema delle cadenze, pur molto rigido, a volte rompe il proprio schema fisso introducendo la terza piccarda e la cadenza sospesa o, più frequentemente, attestando le due voci sulla terza dell'accordo fondamentale.⁵⁷ Tutto ciò rappresenta un logico completamento del quadro normativo delineato nel trattato del Penna, da imputare alle spinte innovative della scienza armonica, ormai sicura dei propri fondamenti naturali, la quale sembra condizionare l'ultima fase del canto *binatim*, non per questo costretto a rinnegare i tratti distintivi che ne hanno contrassegnato la lunga evoluzione.

Volendo tracciare ora un bilancio, sia pure provvisorio, si può cercare di stabilire quanto sia sopravvissuto di quella tradizione e di definire gli ultimi apporti di autentica novità. Analizzando le numerose testimonianze dei secoli XVIII e XIX che ci sono pervenute, emerge una realtà abbastanza precisa del canto *binatim*, ormai giunto alle sue ultime espressioni, che può essere sintetizzata come segue:

- 1) il genere è prevalentemente utilizzato per l'Ordinario della Messa, ma non ci sono preclusioni per altri testi liturgici e devozionali, come gli inni e le Litanie lauretane;
- 2) il *cantus planus* tende a scomparire, perché la melodia biscantata non è quasi mai liturgica; il ritmo è mensurale, le composizioni sono sempre in tempo ordinario (4/4 o Φ) con episodi in tempo ternario (3/4);
- 3) i periodi musicali sono subordinati alla struttura del testo liturgico, cedono raramente allo sviluppo tematico e rispondono al principio della ripetizione;
- 4) la melodia in genere si estende nell'ambito di una quinta, né supera l'ottava: la *vox principalis* predilige il grado congiunto e l'intervallo melodico più ampio non supera la quarta;
- 5) le due voci (spesso anche tre) procedono nota contro nota, con criterio rigidamente omoritmico: sono esclusi abbellimenti, diminuzioni e modulazioni, ma non vocalizzi anche ampi; il contro canto non supera mai l'ambito del *cantus prius factus*, per il consueto procedimento additivo non originato da regole compositive, ma dal *modus cantandi* che assegna alla seconda voce una semplice funzione di ornamentazione di quella principale;
- 6) nella progressione prevale ancora il moto parallelo, ma sono comunemente introdotti anche passaggi per moto retto e contrario; la combinazione armonica tra le due voci sviluppa tutta la gamma delle consonanze, ma ammette anche passaggi dissonanti, presenti con maggiore frequenza nell'accompagnamento accordale del basso: nonostante ciò, il procedimento per terze parallele rimane in numerosi episodi come

⁵⁷ Si possono trovare conferme, a tale proposito, nelle Messe 2, 5, 6, 16 e 17 del ms. 3308/D della Biblioteca Antoniana di Padova.

una connotazione tipica di questo genere musicale;⁵⁸

7) l'organo è solo apparentemente soppresso, in realtà ha sempre il compito dell'accompagnamento delle voci, che si può dire formino dei duetti con basso continuo;

8) il procedimento abituale preferisce l'esecuzione *alternatim*: le parti dell'Ordinario della Messa e i testi dell'Ufficio sono alternativamente cantati dal coro ed eseguiti dall'organo; ma sopravvive anche l'antica consuetudine antifonale di impiegare due semicori in canto alternato, oppure al coro sono assegnate le parti in canto piano, mentre alcuni solisti eseguono le parti a due voci.

I trattati sul canto fermo e i libri e manuali di coro, molto numerosi dagli inizi della riforma cattolica fino al tardo Ottocento, nei quali è stata verificata la confluenza del canto *binatim* nel canto fratto, rispondevano al tentativo di conservare l'uniformità e l'integrità del canto liturgico tradizionale, con l'obiettivo sempre presente di procedere alla restaurazione del repertorio antico. D'altro canto, come osserva Gino Stefani,⁵⁹ si immaginava che una simile riforma fosse possibile soltanto razionalizzando quel repertorio dentro la teoria e la prassi della musica contemporanea. Ed è in quest'ottica che il canto *binatim* acquistò una rinnovata funzione, in quanto sembrava possedere le necessarie doti di semplicità e duttilità: rispettoso della natura metrica del testo e delle sue esigenze di intelligibilità, immune dalle «esagerazioni» melismatiche (ma non sempre) — pur essendo flessibile al gusto e alle scelte dei musicisti moderni —, si confermava un genere adatto per quell'operazione sincretista che intendeva far combaciare le regole del canto piano con quelle della musica d'arte contemporanea. Non sarà un caso se la restaurazione del gregoriano avviata dallo storicismo romantico e dal movimento ceciliano ne segnerà fatalmente il declino in concomitanza con la fine del canto fratto.

⁵⁸ È appena il caso di ricordare che l'armonizzazione per terze parallele, quale tratto distintivo delle polifonie popolari, non è ricusata neppure nel secolo XX: basti considerare la *Missa pontificalis* o altre composizioni liturgiche del Perosi che, in modo particolare nella tessitura acuta dell'accompagnamento per organo, vi ricorre soprattutto per accentuare i momenti melodicamente più intensi e suggestivi. Numerose sono anche le composizioni di tanti autori cecilianici che ricorrono al medesimo procedimento, evidentemente perché meglio si presta alle attitudini delle corali parrocchiali, quindi proprio per la sua natura popolare.

⁵⁹ GINO STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975, pp. 178-183. Un fenomeno analogo, per certi aspetti, fu presente anche in Francia con la pratica del «Chant sur le Livre» documentata nel secolo XVIII; cfr. JEAN-PAUL MONTAGNIER, *Le «Chant sur le Livre» au XVIII^e siècle: les «Traité» de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin*, in «Revue de Musicologie», LXXXI, 1995, pp. 37-63.