

Provincia autonoma di Trento  
Dipartimento Istruzione, Formazione professionale e Cultura  
Servizio Beni culturali  
Servizio Beni librari e archivistici

*Assessore*  
Claudio Molinari

*Dirigente del Servizio Beni culturali*  
Sandro Flaim

*Dirigente del servizio Beni librari e archivistici*  
Pasquale Chistè

*Direttore del Castello del Buonconsiglio*  
*Monumenti e collezioni provinciali*  
Franco Marzatico

*Comitato scientifico del museo*  
Bruno Passamani, *presidente*  
Pasquale Chistè  
Gianni Ciurletti  
Laura Dal Prà  
Fabrizio Leonardelli  
Franco Marzatico  
Flavio Pontali  
Antonino Radice

*IL CANTO PIANO NELL'ERA DELLA STAMPA*  
Trento - Castello del Buonconsiglio  
Venezia - Fondazione Ugo e Olga Levi  
9-11 ottobre 1998

Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII  
Presieduto da GIULIO CATTIN, a cura di DANILO CURTI e MARCO GOZZI  
Svoltosi all'interno della dodicesima edizione del  
*FESTIVAL INTERNAZIONALE TRENTO MUSICANTICA '98*  
promosso da: *Il Virtuoso Ritrovo*, Comune di Trento,  
Provincia autonoma di Trento, Centro Servizi Culturali Santa Chiara

- In copertina: una pagina miniata del *Missale* per la diocesi di Salzbürg, stampato a Nürnberg, Stuchs, 1505 (Biblioteca Feiningger, FSM 6, c. CXLlr)
- In quarta di copertina: xilografia colorata a mano raffigurante *Dio in trono benedicente con i simboli dei quattro evangelisti*, dal *Missale* per la diocesi di Liège, stampato a Paris, Maheu, 1540 (Biblioteca Feiningger, FSM 37, c. U1).

## IL CANTO PIANO NELL'ERA DELLA STAMPA

Atti del Convegno internazionale di studi  
sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII

Trento - Castello del Buonconsiglio  
Venezia - Fondazione Ugo e Olga Levi  
9-11 ottobre 1998

*a cura di Giulio Cattin,  
Danilo Curti e Marco Gozzi*



Provincia autonoma di Trento  
Servizio Beni librari e archivistici  
1999

Progetto editoriale: Danilo Curti

Esempi musicali: Ugo Zelaschi

Fotocomposizione e stampa: Nuove Arti Grafiche scarl "Artigianelli" - Trento

Si ringrazia la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia  
per la collaborazione scientifica.

CONVEGNO internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII, Trento-Venezia, 1998

Il canto piano nell'era della stampa : atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII : Trento - Castello del Buonconsiglio, Venezia - Fondazione Ugo e Olga Levi, 9-11 ottobre 1998 / a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi. - [Trento] : Provincia autonoma di Trento. Servizio Beni librari e archivistici, 1999. - 256 p. : ill., mus. ; 24 cm

ISBN 88-86602-13-8

1. Canto gregoriano - Sec. XV-XVIII - Congressi - 1998 2. Libri liturgici - Sec. XV-XVIII - Congressi - 1998 3. Congressi - Trento-Venezia - 1998 I. Cattin, Giulio II. Curti, Danilo III. Gozzi, Marco IV. Tit.

783.2

## SOMMARIO

- 7 GIULIO CATTIN, *Presentazione*
- 9 GIACOMO BAROFFIO, *I libri con musica sono libri di musica?*
- 13 JAMES BORDERS, *The 1485 Pontificale Romanum and its chants*
- 29 RAFFAELLA CAMILOT-OSWALD, *I formulari dei canti nel missale aquileiese del 1519: costanza di una tradizione*
- 39 MARIE-NÔEL COLETTE, *Permanence et changement. L'étude de répertoires anciens peut-elle reposer sur des sources récentes?*
- 53 DANILO CURTI, *Le edizioni liturgiche della Biblioteca musicale Laurence Feininger*
- 61 MARCO GOZZI, *Nuclei rilevanti ed esemplari di grande interesse nel fondo a stampa della Biblioteca Feininger*
- 73 BARBARA HAGGH, *The medium transforms the message? Conflicting evidence from the printed sources of the Officium recollectionis festorum Beatae Mariae Virginis*
- 81 THEODORE KARP, *On the transmission of some mass chants, c. 1575-1775*
- 99 ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano nei trattati dei secoli XVI-XVII*
- 115 GUIDO MILANESE, *Variantistica minima feiningeriana*
- 133 CESARINO RUINI, *I manoscritti della Biblioteca musicale Laurence Feininger*
- 141 ANGELO RUSCONI, *'Periferia' e fonti tardive: il repertorio musicale della Chiesa comense*
- 161 MARINA TOFFETTI, *L'impiego delle melodie liturgiche tradizionali nella polifonia del tardo Rinascimento: il caso degli inni di Marc'Antonio Ingegneri (Venezia, 1606)*
- 179 DANIELE TORELLI, *Gli incunaboli italiani del Graduale Romanum (1477, 1499-1500), testi e tradizioni a confronto*
- 
- 189 Lucia Boscolo, *La festa della Purificazione di Maria nel Sacerdotale di Castellani*
- 193 Nadia Carli, *L'Antifonario romano stampato a Venezia da Giunta nel 1503-1504*
- 201 Sonia Carli, *Il Graduale Romano curato da Francesco De Brugis, incunabolo di Lucantonio Giunta (1499-1500)*
- 207 Annarita Indino, *Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)*
- 223 Anna Vildera, *L'Ufficio dei defunti nel Sacerdotale di Alberto Castellani*
- 235 Sigle bibliografiche utilizzate - Indice dei manoscritti - Indice delle edizioni - Indice generale dei nomi, dei luoghi, dei canti e dei soggetti



## ASPETTI RITMICI DEL CANTO PIANO NEI TRATTATI DEI SECOLI XVI-XVII

Antonio Lovato

Come è noto, i libri liturgico-musicali a stampa continuarono a riprodurre le melodie in notazione quadrata su tetragramma già dei manoscritti tardo-medievali, dando vita alle numerose edizioni di "rossi e neri". Posti di fronte al risultato di una sedimentazione plurisecolare, già i primi curatori delle edizioni a stampa appaiono incerti tra la fedeltà agli esiti della tradizione, che trasmetteva un repertorio in canto piano ampiamente modificato e spesso alterato nella sua natura originaria, e la necessità di rendere quei canti compatibili con una sensibilità musicale sempre più soggiogata dagli artifici della polifonia e della prosodia rinascimentali. Nelle stesse edizioni Giunta del Graduale (1499-1500) e dell'Antifonario (1503-1504), pure rispettose della tradizione manoscritta in notazione quadrata, il curatore Francesco de Brugis si sentì in dovere di correggere presunte incongruenze tra melodia e testi e introdurre "quaedam officia nova". Le successive iniziative editoriali avrebbero confermato con crescente evidenza come la percezione della natura e della ricchezza ritmica del canto piano fosse diventata evanescente. In realtà, le specificità ritmiche di quel canto erano entrate in crisi con l'apparire della stessa notazione quadrata su rigo, quando iniziò a porsi la questione della durata delle note, che le edizioni a stampa avrebbero ridotto a tre figure principali, denominate Lunga, Breve e Semibreve, con una terminologia impropria e ambigua, ma significativa per le sue implicazioni.

Uno dei problemi posti dai libri liturgico-musicali a stampa riguarda appunto il significato ritmico di queste figure e i criteri che ne guidavano l'esecuzione. È possibile trovare qualche indicazione orientativa negli scritti teorici, dai quali, però, non ci si deve attendere una riflessione siste-

matica né, tanto meno, una risposta univoca. La trattatistica sull'argomento prescinde da una reale prospettiva storica e la questione è normalmente discussa a livello puramente teorico, spesso in subordine alla *musica mensurata*, mentre risulta assente qualsiasi preoccupazione di natura filologica.

In ogni caso, le notizie offerte dai teorici, che dal rinascimento in poi hanno prestato attenzione agli aspetti ritmici della monodia liturgica, rimangono indispensabili per chiarire la questione e per questo motivo è parso utile avviare un'indagine rivolta a indagare i trattati di canto piano dal Cinquecento al primo Ottocento. In questa sede si dà notizia degli elementi ricavati da una prima serie di scritti, che datano dalla fine del secolo XV al 1698. Benché la ricognizione risulti circoscritta a una cinquantina di testimoni, le informazioni raccolte sono sufficienti quantomeno a delineare una tendenza che, nel corso dei secoli XVI-XVII, dimostra di avere privilegiato due interpretazioni ritmiche, rispettivamente orientate a vincolare il canto piano al principio del tempo primo, intero e indivisibile, oppure a fissarne il valore ritmico secondo espliciti rapporti di durata.<sup>1</sup>

### IL SECOLO XVI

Nella prima parte del Cinquecento persistono interpretazioni tra loro diverse e non sempre ben definite. Rimane un punto di riferimento autorevole la posizione espressa nel *Tractatus de notis et de pausis* (1474-75) e nel *Terminorum musicae diffinitorium* (ante 1476) da Iohannes Tinctoris, secondo il quale "cantus planus est qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus".<sup>2</sup> Secondo il Tinctoris, questo succede perché le note del canto piano

<sup>1</sup> I trattati consultati sono elencati in ordine cronologico per autore nell'appendice, alla quale si rinvia anche per le indicazioni bibliografiche.

<sup>2</sup> La definizione di canto piano è ripresa dall'edizione del *Terminorum musicae diffinitorium* del 1494 (cfr. TINCTORIS, c. 1494); essa, però, corrisponde al concetto espresso nel *Tractatus de notis et de pausis* redatto nel 1474-75. Cfr. TINCTORIS, 1474-75, I, p. 117: "Notae vero incerti valoris sunt illae quae nullo regulari valore sunt limitatae".

nunc cum mensura, nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub alia imperfecta canuntur, secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium.<sup>3</sup>

L'asserita "incertezza" del valore delle note, quindi, non sarebbe imputabile alle specificità ritmiche del canto piano, quanto al fatto che l'esecuzione pratica non risulti ovunque rispettosa del sistema mensurale, in particolare dei rapporti che le durate più lunghe hanno nei riguardi di quelle più brevi.

Non a caso il francescano Pietro Cannuzi, che ripropone letteralmente la definizione del Tinctoris nelle *Regule florum musicas* (1510), prende atto che la musica piana si canta "sine temporis mensura et limitatione notularum".<sup>4</sup> Un'analoga osservazione, del resto, risultava già formulata nel 1501 da Balthasar Praspergius in un passo della *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio*, dove si legge che, per quanto la monodia liturgica richieda "unam prolacionem in principio, medio et fine", in realtà poi le note si cantano "prolacione placida", con riguardo all'agogica più che al ritmo.<sup>5</sup> Ed è sul modo di eseguire queste note "incerti valoris" che si interroga anche il teorico francese Guillaume Guerson nelle *Utilissime musicales regule* (1514), suggerendo una soluzione che aggira soltanto l'ostacolo, per affidarsi a combinazioni metriche di derivazione prosodica: "in omni inceptio prima notula debet esse longa et penultima sibi associata et intermedie debent esse coequales".<sup>6</sup>

La necessità di misurare con certezza e precisione il ritmo del canto piano emerge decisa nei *Libri tres de institutione harmonica* (1516) del fiorentino Pietro Aaron, convinto che "cantus planus dicitur cuius notae aequales mensura et pari tempore pronunciantur".<sup>7</sup> Anche Lampadius, nel *Compendium musicas* (1539), esprime la necessità d'una

durata immutabile, quando puntualizza che le note del canto corale "cuiuscumque speciei fuerint, sive ligatae sive non, licet formam variant, tamen valorem suum nunquam immutant: omnes enim eodem tactu sunt proferendae".<sup>8</sup> Una formulazione simile si trova nell'*Utriusque musicas epitome* (1540) di fra Mauro da Firenze degli umiliati, secondo il quale il canto fermo è una "pronuntia di voci di semplici note con uniforme tempo, intero, indivisibile et inalteabile".<sup>9</sup> Si veda anche il *Fior angelico di musica* (1547) di Angelo da Pizzighettone, un minore conventuale che vuole la musica piana contraddistinta da "certe figure di una medesima qualità, della qual non possono né accrescere né diminuire", per cui essa "è quella la qual alle sue figure, over note, è pronuntata ovvero misurata con il tempo di equalità".<sup>10</sup> Su questa posizione converrà, ancora nel 1562, l'*Illuminata de tutti i tuoni di canto fermo* del minore osservante Illuminato Aiguino da Brescia, il quale, pur distinguendo quattro tipi di note (Lunga, Breve, Semibreve, Obliqua), sostiene che esse "debbono essere pronuntiate con eguale misura".<sup>11</sup>

I teorici qui considerati delineano una tendenza interpretativa del ritmo nel canto piano, che oscilla tra l'esigenza dell'unità di misura assoluta e il ricorso alla *varietas* della *mensura*. Tuttavia, dalle loro posizioni che, per quanto maturate in ambienti culturali diversi, presentano tutte il medesimo approccio definitorio di tipo scolastico alla questione, si staccano nettamente le analisi proposte da Biagio Rossetti e Giovanni Maria Lanfranco, perché essi affrontano la questione in modo più articolato e completo nei loro scritti, dove l'elaborazione teorica è supportata anche dall'esperienza pratica. Infatti, il *Libellus de rudimentis musicas* (1529) del sacerdote veronese Biagio Rossetti riafferma il principio per cui tutte le note sono "aequales... in pronuntiatione et temporis mensura", ma nel contesto di una riflessione più articolata, in cui si osserva che specialmente i franco-fiamminghi

<sup>3</sup> TINCTORIS, 1475-76, p. 118.

<sup>4</sup> CANNUZI, 1510, c. 4v.

<sup>5</sup> PRASPERGIUS, 1501, c. 3.

<sup>6</sup> GUERSON, 1514, libro I. Il trattato fu scritto tra il 1495 e il 1505; l'edizione consultata è del 1514.

<sup>7</sup> AARON, 1516, c. 8. Cfr. anche AARON, 1545, c. 8v, dove sono prese in considerazione le varie figure delle note nel canto piano.

<sup>8</sup> LAMPADIUS, 1539, c. 5v.

<sup>9</sup> MAURO DA FIRENZE, 1540, p. 33.

<sup>10</sup> ANGELO DA PIZZIGHETTONE, 1547, libro I, cap. 10.

<sup>11</sup> AIGUINO, 1562, p. 56.

notas aequae describunt et commensurant figuris cantus mensurabilis, ut longas, breves ac semibreves, ut constat in simbolo cardineo, vel patriarchino,<sup>12</sup> et in prosis et himnis.<sup>13</sup>

Altrove, invece, soprattutto in Italia,

multi omnes notas cantant aequales ad modum brevium, quando strictius cantant, et tam ligaturas quam longas et mediocres, idest semibreves, omnes in eadem mensura; et hoc faciunt quia omnes cantum non intelligunt et non habent cognitionem de quantitate valoris notarum.<sup>14</sup>

Le affermazioni del Rossetti, riprese e tradotte dall'urbinate Pietro Cinciarino nell'*Introduttorio abbreviato di musica piana* (1555),<sup>15</sup> certificano la convivenza di differenti prassi esecutive del canto piano. In via di principio il ritmo del repertorio monodico si intende regolato dal tempo primo indivisibile e prende forma per addizione dell'unità di misura; particolari melodie, invece, devono procedere per divisione e suddivisione dell'unità di misura, in virtù delle proprietà metriche dei testi. Nel primo caso i canti utilizzano il ritmo libero, regolato sulla quantità delle sillabe; per i testi poetici, invece, è richiesto un tempo misurato, che si articola sulla successione di accenti deboli e forti.

Smarrita ormai la consapevolezza della varietà dinamica e della tensione melodica proprie del ritmo libero del canto piano medievale in notazione neumatica, i teorici del rinascimento prendono a prestito dagli autori greco-latini, da loro riscoperti e rivalutati, l'idea di un tempo primo che equivale a una sillaba breve e non può essere suddiviso, fissandone la rappresentazione grafica nella figura della Breve, ■. Tale soluzione non è funzionale ai testi ritmici e, perciò, sempre secondo il Rossetti, "in hymnis et prosis vel

sequentis" è necessario "abbreviare notulam cantus" in corrispondenza dei suoni deboli, ponendo "supra sillabam brevem" una figura "mediocrem", cioè la Semibreve, ◆.<sup>16</sup>

Il Rossetti, dunque, testimonia come nel primo Cinquecento si cerchi di omologare le molteplici peculiarità ritmiche del repertorio in canto piano, determinate dalla stratificazione e dalla diversificazione avvenute nel corso del tempo, alla regolare distribuzione delle durate secondo il rapporto implicito nella *mensura*. Così, ad esempio, melodie che per loro natura si direbbero attinenti all'ambito della ritmica modale, perché strutturate su base quantitativa, cioè sulle combinazioni di durate lunghe e brevi dettate dal linguaggio verbale (— ◡ — ◡, oppure ◡ — ◡ —), sono ora piegate ai valori di durata che la *mensura* stabilisce nelle relazioni di tempo tra una nota, la Breve, e la nota di grado immediatamente inferiore, la Semibreve. Da qui, in particolare, prenderà forma una caratteristica figura ritmica ternaria, molto apprezzata nei secoli XVII-XVIII, rappresentata dalla combinazione costante di Breve-Semibreve (■ ◆ ◆, oppure ◆ ◆ ◆, ◆ ◆ ■), dove la Breve è resa imperfetta, cioè binaria, dalla vicinanza della Semibreve. Questo gruppo ternario, che si direbbe determinato dall'applicazione della *imperfectio a parte post* e *a parte ante*, eserciterà un influsso fondamentale sia sull'interpretazione del canto piano, sia sulla formazione di nuovi generi musicali da esso derivati, quali il canto neogregoriano o pseudogregoriano e il canto fratto, sia ancora sull'evoluzione stilistica delle polifonie semplici durante il periodo barocco.<sup>17</sup>

Le distinzioni ritmiche discusse dal Rossetti non sembrano interessare, almeno apparentemente, il sacerdote Giovanni Maria Lanfranco, il quale affronta il tema della

<sup>16</sup> ROSSETTI, 1529.

<sup>17</sup> Per queste problematiche cfr. ANTONIO LOVATO, *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Restani, Roma, Torre d'Orfeo, 1997 (Istituto di Paleografia Musicale, III/2), pp. 73-95; ANTONIO LOVATO, *La sopravvivenza del canto a due voci nelle fonti tardive italiane*, in *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di Giulio Cattin e F. Alberto Gallo, Venezia - Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi - Società editrice il Mulino, in preparazione (Quaderni di "Musica e Storia" - 3).

<sup>12</sup> Si tratta del 'Credo Cardinalis' (Credo Vaticano IV), la cui melodia risale al XV secolo e che si trova spesso nelle fonti con notazione mensurale. Per un facsimile del Credo, come compare nel Graduale di Gardano del 1591, si veda il saggio di Annarita Indino in questo stesso volume.

<sup>13</sup> ROSSETTI, 1529.

<sup>14</sup> ROSSETTI, 1529.

<sup>15</sup> CINCIARINO, 1555, cc. 16v-17v.

Dixit dominus dño meo Dixit dominus dño meo,  
Septimus tonus. Octavus tonus.

Dixit dominus dño meo Dixit dominus dño meo.  
Sequitano li magnificat per ordine,  
Primus Secundus Tertius Quartus.

Magnificat Magnificat Magnificat Magnificat  
Quintus Sextus Septimus Octavus

Bonaventura da Brescia, *Regula musicae plane*, Milano, Ferrari, 1507 (Bibl. Feininger, FSV 14, cc. 18v-19).

monodia liturgica nel trattato *Scintille di musica* (1533), muovendo dalla definizione di canto piano per precisare che la musica piana è la prolazione delle note semplici et uniformi, che non possono né accrescere né decrescere perché il suo tempo è intero et indivisibile.<sup>18</sup>

Quindi egli analizza la diversa tipologia delle note, che distingue in semplici (Breve, Lunga) e composte (*ligaturae*), descrivendo la figura specifica di ognuna. Infine, affronta la questione “del modo di proferire le parole sotto le legature di questo canto et della misura delle sue note”, chiarendo che

Magnificat Magnificat Magnificat Magnificat  
Li benedictus se intonano come fanno li dixit & c.  
De regulis responsorium. Ca. xl.

Itē nota che li versi e glorie de li Responsi nocturni del primo tono: cominciano in A la mi re, acuto, dicendo, la la, la, lol la, uel in D, fol re, dicendo, re la, ut hic

Gloria pa tri & fi li o & spiri tui san cto.  
Item quelli del secundo tono cominciano in D, fol re, dicen- do re ut re: uel in C, fa ut, dicendo ut re, fa, ut hic.

Gloria pa tri & fi li o & spiri tui san cto.  
Item quelli del terzo tono cominciano in C, fol fa ut, dicen- do fa fol, fa re mi fa, ut hic.

la progressione delle quali note sotto eguale misura di tempo (come che diverse di forma siano) dee esser prononziata, la qual così in questo come in ciascun altro canto osservare si de', perciò che dove non è misura ogni cosa va per terra. Et perché il tempo di questo canto è considerato intero et non divisibile, come quello del misurato, da molti choristi buoni, acciò chel contrapuntista si assicura, la misura si pone in due note ugualmente cantate et alcuna volta in una sola con la imaginata elevatione et depositione, o pur con la imaginata ternaria divisione: laonde pur che misura se osservi faccia ciascuno a suo modo.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> LANFRANCO, 1533, p. 31.

Il significato di questo passo si completa con quanto è detto circa la nota “mezzana”,

quella che si parte con la sua forma dalla semplice et dalla composita, perciò che essa si forma in figura di Semibreve et non mai sola, per il che o due o più se ne figura in questo modo. Le quali medesimamente nella misura del tempo alle altre sono eguali, abenché alcuni in proportione dupla contra le altre le mandano, come nel Credo cardinale<sup>20</sup> et in altri luoghi si comprende: il qual uso non è buono per lo contrapuntista, ne è secondo la mente del primo conduttore del canto fermo.<sup>21</sup>

Per Lanfranco il ritmo del canto piano deve essere regolato da un'unità di misura certa, identificata nel valore della Breve, la nota di “forma semplice” che, stando alle sue parole, dovrebbe rappresentare il tempo intero e indivisibile. Ad essa si rapporta la nota “composita”, che equivale alla Lunga in combinazione imperfetta, in quanto il suo valore corrisponde a due *tempora*, cioè a due Brevi misurate in “elevatione et depositione”. Dalla categoria dell’*imperfectio* discende anche la “ternaria divisione”, che si verifica quando la Breve, associata alla Semibreve, non equivale più a tre sottounità bensì a due, dando così luogo a un effettivo gruppo ternario. Lanfranco si riferisce a una suddivisione di tipo binario anche quando lamenta che in talune composizioni la Semibreve sia rapportata alla “misura del tempo”, cioè alla Breve, secondo la regola della “proportione dupla”. È verosimile, però, che egli non intenda indicare una diminuzione della Semibreve rispetto al suo *integer valor*, ma piuttosto la sua combinazione imperfetta con la Breve che, nella pratica, verrebbe scomposta in due Semibrevi.

Lo sforzo di inquadrare il canto piano all'interno di processi ritmici regolari trova un autorevole sostegno nelle *Istitutioni harmoniche* (1558) di Gioseffo Zarlino, il quale si richiama proprio a Lanfranco per coniare una formulazione del canto piano destinata a durare nel tempo:

la musica piana si dimanda quell'harmonia che nasce da una semplice et eguale prolazione nella cantilena, la quale si fa senza variatione alcuna di tempo, dimostrato con alcuni caratteri o figure semplici, che note li musici pratici chiama-

no; le quali né si accrescono né si diminuiscono della loro valuta: imperoché in essa si pone il tempo intero et indivisibile.<sup>22</sup>

Considerata la dimestichezza con i teorici antichi e del rinascimento, è del tutto comprensibile che Zarlino vincoli il ritmo del canto piano al principio del “tempo intero et indivisibile”. Egli, però, non diversamente da Lanfranco, giunge a tale conclusione partendo dalla premessa dell’“eguale prolazione nella cantilena, la quale si fa senza variatione alcuna di tempo”. Dunque, pur ragionando di *musica plana*, anche Zarlino, come altri prima di lui, sembra parlare in termini di *musica mensurata*. Più in particolare, pare di capire che al *tempus*, da intendersi come *mensura* della Breve, sia attribuita la funzione di *tactus* che determina il ritmo dell’“harmonia” con una durata assoluta, non soggetta a “variazione alcuna”. Sulla durata della Breve, poi, dovrebbe regolarsi la *prolatio*, cioè la *mensura* della Semibreve, conservando anch'essa un rapporto “eguale”. Pertanto, ogni combinazione di *tempus* (Breve) e *prolatio* (Semibreve) rimane estranea al sistema delle diminuzioni e delle aumentazioni, così come ai procedimenti di imperfezione e alterazione. Dunque, è possibile affermare che le note del canto piano “né si accrescono né si diminuiscono della loro valuta”, nel senso che il rapporto di *mensura* tra Breve e Semibreve rimane sempre costante.

La riflessione di questi importanti teorici del Cinquecento comporta delle conseguenze significative. Innanzitutto, la volontà di affermare il concetto di tempo intero e indivisibile, ritenuto specifico della musica antica e del canto liturgico della Chiesa occidentale, in pratica si traduce il più delle volte nel tentativo di piegare quel principio alle categorie di durata temporale elaborate per la *musica mensurata*. È comprensibile che ciò avvenga, poiché per questa via è possibile evitare ogni conflitto ritmico imputabile alla varietà di flussi temporali propria del canto piano, che agli occhi di un teorico del Cinquecento appaiono inaccettabili, alla stregua dei gruppi irregolari, delle oscillazioni metriche o dei fenomeni di multimetria. Di conseguenza, l'interpretazione del canto piano punta alla semplificazione e alla

<sup>20</sup> Vedi nota 12.

<sup>21</sup> LANFRANCO, 1533, p. 33.

<sup>22</sup> ZARLINO, 1558, p. 18.



<sup>18</sup> LANFRANCO, 1533, p. 1.



I rapporti di durata così illustrati, però, non rispondono ai criteri di variabilità della *mensura*, perché indicano raggruppamenti a due e tre tempi fondati sul “discenso” o sulla “deposizione”, cioè sul “battere”, secondo il principio costitutivo della battuta. Nella *proportio tripla*, infatti, tre Semibreve sarebbero risultate equivalenti a una Semibreve intesa nel suo *integer valor*; qui, in realtà, si dà il caso che alla Breve corrispondano tre Semibreve invece di due, perché si configura una variazione del valore di durata della battuta, che da binaria diventa ternaria. Perciò, il procedimento non si spiega con la teoria delle *proportiones*, rappresentando piuttosto un caso di “multimetria” determinato dal venir meno della continuità nella suddivisione dei tempi. A ben guardare, un precedente di tale fenomeno sta nella figura ternaria già discussa dal Rossetti a proposito dei testi ritmici (inni e sequenze), alla quale fanno riferimento anche Lanfranco e Cerone. Per indicare questo cambiamento da metro a due tempi a metro a tre tempi, i teorici del Seicento useranno i termini “tripola” o “tripla”.


La propensione a interpretare il canto piano secondo ripetizioni regolari delle combinazioni dei valori di durata trova conferma nella lettura dei gruppi melismatici, che naturalmente Orazio da Caposele considera come *notatio sine littera*, costituita dall'unione di due o più note: Lunga, Breve e Semibreve “in forma di breve, la quale viene diminuita per accidente”. In questo caso sono rispolverate, né più né meno, le *ligaturae* binarie della notazione mensurale bianca, distinte in “ascendenti e discendenti” e limitate alle qualità “con proprietà, opposita proprietà e senza proprietà”. Vale la pena di seguire la descrizione di Orazio da Caposele, in quanto essa costituisce un tentativo concreto di razionalizzare il ritmo del canto piano dentro unità di tempo certe e regolari, anche se gli strumenti adoperati possono risultare inadatti.

La “ligatura con proprietà”, dunque, si verifica



quando la notola ha la coda a mano destra, come nella notola longa, o habbia la coda a mano destra sottoposta o a mano destra soproposta: valerà al canto piano due battute, come questa  o come questa .

In realtà, qui non c'è alcun reale collegamento con le forme di *ligatura*, in quanto Orazio da Caposele intende soltanto stabilire che, rispetto alla durata della Breve, il valore della Lunga è doppio, sia essa raffigurata con il gambo discendente oppure con quello ascendente a destra, così come appare nei manoscritti liturgico-musicali in notazione quadrata.

La “ligatura con opposita proprietà”




si ha quando la coda è a sinistra mano della nota et vi è differenza haver la virgoletta di sopra di quella che la tiene di sotto, perché quella che l'ha vers' a mano sinistra voltata in giù, come questa , la prima nota quatra ch'averà la virgoletta in giù a mano sinistra al canto piano vale una battuta e la seconda notola quatra descendente vale due battute che la regola delle ligature dice: ultima pendens alteratur. La seconda nota obliqua, perché ha la coda a mano manca, perde della sua valuta che, se non havea la coda, haveria valuta due battute la prima nota et una battuta la seconda nota: et per havere la coda a mano sinistra sottoposta, vale la prima una battuta et una la seconda, ché la coda significa imperfettione.<sup>30</sup>

Nel primo caso il riferimento è alla *ligatura cum-cum* di forma discendente (valore: Breve - Lunga), mentre nel secondo caso viene richiamata la *ligatura cum-sine*, sempre discendente (valore: Breve - Breve). Quando, però, il gruppo di note

ha la coda voltata a mano sinistra in su, come questa  o come queste , ordinariamente vale una battuta, o sia quatra o ver nota obliqua, et anco s'ascende o discende la ligatura delle note e di più se tira la propinqua e la fa simile a sé et valer una che al canto piano, come vuole l'arte, se ne mandano due per una battuta.<sup>31</sup>

Soltanto in questo caso la *ligatura* corrispondente è veramente *cum opposita proprietate*, ascendente o discendente (valore: Semibreve - Semibreve).

L'ultima combinazione è data dalla “ligatura senza proprietà”, nella quale

le note ligate sono senza coda, come queste  discendente, o ascendente come queste , e quando discendono sono sempre lunghe; ma se fossero con corpo obliquo discendente, come queste , la prima nota obliqua è lunga et la seconda nota è breve.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> ORAZIO DA CAPOSELE, 1623, p. 51.

<sup>31</sup> ORAZIO DA CAPOSELE, 1623, p. 52.

<sup>32</sup> ORAZIO DA CAPOSELE, 1623, p. 52.

<sup>29</sup> ORAZIO DA CAPOSELE, 1623, p. 51.

Sono tre gruppi riconducibili alle *ligaturae sine-cum* di forma discendente (valore: Lunga - Lunga), *cum-sine* di forma ascendente (valore: Breve - Breve) e *sine-sine* di forma discendente (valore: Lunga - Breve).

Trattandosi di canto piano, il ricorso alle *ligaturae*, oltre che anacronistico, può sembrare anche arbitrario e fuorviante, qualora si osservino le definizioni improprie delle combinazioni, comunque considerate solo in funzione della *proprietas*, e non anche della *perfectio*, e limitatamente ad alcune delle forme ascendenti e discendenti. In realtà, Orazio da Caposele è pienamente consapevole che “delle note oblique a questi tempi non si ne servono nelli canti piani”, ma ha ritenuto necessario trattarne “perché non tutte le chiese hanno li libri stampati alla moderna e ci sono molte chiese che hanno li libri scritti de carta bergamina al modo di prima, che si servivano delle note oblique”<sup>33</sup> Egli, insomma, si è fatto carico di rendere comprensibili i gruppi melismatici della notazione quadrata nera del canto piano, letta in chiave mensurale e interpretata con i criteri del ritmo misurato e soggetto a battuta. In tutta la casistica esposta, infatti, le note intrecciano relazioni binarie, per cui al valore fondamentale espresso dalla Breve, la Lunga si rapporta come multiplo (= due Brevi) e la Semibreve come sottomultiplo (= metà della Breve).

Orazio da Caposele si spinge addirittura oltre nel teorizzare la tendenza che, agli inizi del Seicento, inizia a coinvolgere anche il canto piano nel processo più generale di organizzazione delle durate secondo una successione ritmica regolare di tempi forti e deboli. Egli, infatti, giunge ad ammettere l'utilizzo nel canto monodico di figure ritmiche quali la tripla, l'emiolia, la sesquialtera e l'emiolia maggiore, il che equivale anche a legittimare il genere del canto fratto, ritmicamente contraddistinto da una precisa scansione accentuativa, propensa a organizzarsi in battute a ritmo binario e ternario.<sup>34</sup>

Rispetto a Orazio da Caposele, il minore osservante riformato Silvio Picerli appare attardato su posizioni più tradizionali e meno articolate, perché il suo trattato

*Specchio primo di musica* (1630) prevede che il canto piano si limiti a utilizzare prevalentemente la Breve e la Semibreve, le “quali sono cantate ugualmente et in un medesimo tempo e misura”.<sup>35</sup> Il riferimento al principio del “tempo intero et indivisibile” è inequivocabile, ma il sistema di notazione richiama quello codificato dal Guidetti per semplificare e stabilizzare il ritmo del canto piano attraverso indicatori chiaramente definiti e costanti dei rapporti di durata.

Il riferimento al *Directorium chori* e la volontà di razionalizzare l'andamento ritmico del canto piano secondo quel modello ritmico sono dichiarati nel trattato *Li primi tuoni* (1648) di Marco Dionigi:

Ancorché molti vogliono che le note del canto fermo siano di nove maniere, cioè obliqua, ligata, di ligatura, doppia, longa, breve, semibreve, semibreve obliqua e semibreve ligata, il *Directorium chori* ne assegna solo tre e sono le seguenti, cioè Longa, Breve e Semibreve. La nota lunga si tiene con gravità et ha il doppio valore della seconda che si chiama Breve, la terza si tenerà meno della seconda e si chiama Semibreve.<sup>36</sup>

L'autore, che non ignora affatto la molteplicità di segni della notazione tradizionale del canto piano, classificati come di consueto con il lessico della notazione mensurale, opta per la riduzione delle figure introdotta dal Guidetti e conviene sul valore essenzialmente binario delle durate, ciò che comporta la loro aggregazione con sistema periodico e regolare. È una posizione simile a quella espressa da Pietro Fabbrizi nelle *Regole generali di canto ecclesiastico* (1651),<sup>37</sup> a conferma di una crescente propensione, tendenzialmente irreversibile, a organizzare l'esecuzione del canto piano per battute.

Verrà meno anche la necessità di leggere la notazione del canto piano ricorrendo al lessico di quella mensurale, che fino agli inizi del Seicento aveva proposto, per quanto surrettiziamente, l'interpretazione ritmica della monodia liturgica. Per esempio, nelle *Regole di musica* del 1657, il minore osservante Giovanni d'Avella non si sottrae all'obbligo di enunciare che le “note del canto fermo sono d'uno

<sup>33</sup> PICERLI, 1630, p. 73.

<sup>36</sup> DIONIGI, 1648, p. 6.

<sup>37</sup> FABBRIZI, 1651, pp. 4-6.

<sup>33</sup> ORAZIO DA CAPOSELE, 1623, p. 54.

<sup>34</sup> ORAZIO DA CAPOSELE, 1623, pp. 55-57.

stesso valore”, ma si affretta a precisare che esse “non sono tutte di tempo eguale”, per cui “tutte le prime note di qualsivoglia cantilena si devono tenere dupplicatamente... e le penultime anco si devono tener tanto”.<sup>38</sup> Segue, poi, un’osservazione particolare, relativa a

certe note con due code (l’altre si s’osservano sono con una) una per lato e questa nota si chiama quilisma, cioè *qualis prima*, e queste si devono tenere 2 note ancora.<sup>39</sup>

Il riferimento è alla *nota plicata*, ormai svuotata di qualsiasi relazione tra significante e significato. Rimane, però, la convinzione che il segno implichi un aumento di valore, da Giovanni d’Avella ritenuto doppio, si presume, rispetto alla Breve e, come egli stesso annota, da alcuni teorici espresso non più con la plica ■, ma ricorrendo a “due note, l’una più larga dell’altra, et accoppiate ■■”.<sup>40</sup>

Se un altro minore osservante, il francese Claudio Le Vol, nel suo *De modo addiscendi cantum ecclesiasticum* (1662) rimane legato alla convinzione che il canto piano “firmiter et immobiliter stat sub una et eadem quantitate, continens equaliter omnes notas retinensque in omnibus eandem mensuram”,<sup>41</sup> eccone un terzo, Giuseppe Maria Stella, che nella *Breve istruzione alli giovani* (1665) ricalca il pensiero di Giovanni d’Avella, sia per il valore da assegnare alle note sia per l’interpretazione del “quilisma”.<sup>42</sup> Egli, però, ci dà un’informazione di rinnovato interesse quando osserva che

in certe composizioni però ch’alla moderna si costumano, tanto nelli Kyrie, Gloria, Credo quanto nelli Sanctus et Agnus, s’osserva la regola del canto figurato, ma in questa maniera. La Breve in vece di tenerla due battute si tiene una sola, delle Semibreve due alla battuta; ma se il canto è tutto composto di Semibreve, Minime, Semiminime e Crome, all’hora la Semibreve si tiene una battuta, delle Minime due alla battuta, delle Semiminime quattro e delle Crome otto alla battuta conforme nel canto figurato.<sup>43</sup>

In questo passo si accetta come pienamente legittima la pratica del “canto fratto”, un genere musicale di cui sono

indicate le norme ritmiche, che denotano una consuetudine abituale con il tempo a battuta.

Nel 1671 il servita Giulio Cesare Marinelli pubblica la *Via retta della voce corale*, che acquista una posizione di rilievo nel panorama della trattatistica in epoca barocca per la sua natura sincretista, capace di coordinare le interpretazioni ritmiche più diffuse del canto piano, quantunque tra loro disomogenee. Marinelli muove dall’insegnamento di Zarlino, per cui tutte le note devono essere cantate “in un istesso modo et in una sola et unica misura di tempo intiero et indivisibile, senz’accrescerle o diminuirle nella loro valuta”.<sup>44</sup> Ciò nonostante e sull’autorità del *Directorium chori*, sono permesse differenze di durata, per cui la Breve esprime il “tempo intiero et indivisibile”, la Semibreve vale la sua metà e la Longa “un tempo e mezo”.<sup>45</sup> C’è posto anche per il “quilisma”, in qualche modo erede della *nota plicata*, che esprime un valore doppio rispetto alla Breve; mentre il canto fratto, che si distingue “in parte dal canto fermo et in parte dal figurato” per il valore e la quantità delle note, ormai è considerato alla stregua di semplice variante del canto piano.<sup>46</sup> La spiegazione di questo amalgama composto è di natura essenzialmente retorica, poiché Marinelli pensa che il canto fermo richieda

nella pronuntia delle voci una giuditiosa dimora di tempo, che sia corrispondente al senso et all’affetto delle parole che si cantano, acciò riesca affettuoso, divoto ed attrattivo.<sup>47</sup>

Inoltre,

si come gli humanisti nella pronuntia d’un’istessa parola ritrovano e conoscano diverse differenze di tempo, significate da essi con gli accenti grave, acuto e circumflesso... così ancora nel canto fermo, per dar modo e gratia ed affetto naturale alla pronuntia della sillaba grammaticale d’un’istessa parola, è stato permesso dall’autorità ecclesiastica di poter dimorare un poco più tempo del solito nel pronuntiare la sillaba che sta immediatamente avanti la sillaba breve, per pronuntiare poi un poco più presto del tempo ordinario la detta sillaba breve.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> MARINELLI, 1671, p. 18.

<sup>45</sup> MARINELLI, 1671, pp. 18-19.

<sup>46</sup> MARINELLI, 1671, p. 19.

<sup>47</sup> MARINELLI, 1671, p. 221.

<sup>48</sup> MARINELLI, 1671, p. 222.

In queste espressioni è manifesta l’influenza delle conquiste espressive raggiunte nel corso del Seicento dalla monodia accompagnata. L’insistenza sulle connotazioni espressive correlate alla diversa natura accentuativa delle sillabe richiama il modello dello stile recitativo, adatto agli andamenti metrici liberi, e nel quale la presenza di un tempo primo e costante non esclude variazioni ritmiche *ultra mensuram*.

Non c’è spazio per simili problematiche nelle *Regole di canto fermo* (1675) del minore conventuale Giulio Sacchi, il quale si limita a osservare che le note del canto piano “devono essere cantate uguali, cioè tutte del medesimo valore”, come a suo avviso risulta dai “libri corali per tutto il corso annuale”.<sup>49</sup> Anche Angelo Berardi nella *Miscellanea musicale* (1689) si limita a osservare come nel canto piano non si dia luogo a “variazione alcuna di tempo, essendo composto di figure semplici, quale né s’accrescono né si diminuiscono della loro valuta”.<sup>50</sup> La sintesi confezionata dal Marinelli ritorna, invece, nel *Cantore addottrinato* (1682)<sup>51</sup> del sacerdote fiorentino Matteo Coferati e nel *Ristretto* (1682)<sup>52</sup> del benedettino Maurizio Zapata. Un orientamento non diverso è indicato nei *Lumi primi del canto fermo* (1686)<sup>53</sup> di Marzio Erculeo, il primo a fondare il valore delle note sull’autorità dell’*Editio Medicea*, e nel *Direttorio del canto fermo* (1689)<sup>54</sup> del carmelitano Lorenzo Penna, che peraltro teorizza anche il canto fratto e ne applica alcuni aspetti compositivi alle polifonie semplici.

Anche il minore osservante Andrea da Modena, che nel

1690 pubblica il *Canto harmonico*,<sup>55</sup> finisce per proporre una sintesi delle diverse ipotesi sul ritmo del canto piano, dove gli enunciati di Zarlino si combinano con quelli di Stella e Marinelli. Egli, inoltre, riserva l’ultima parte del suo trattato a un’ampia illustrazione teorica degli aspetti ritmici del canto fratto. Questa distinzione di generi, ormai del tutto formale, appare ampiamente superata nel *Cantore ecclesiastico* (1698)<sup>56</sup> del minore conventuale Giuseppe Frezza, il quale dedica un omaggio di prammatica a Zarlino, per poi classificare tutte le note secondo precisi valori di durata binaria e ternaria, al punto da rendere aleatoria ogni reale distinzione tra canto piano e canto fratto e, quindi, tra ritmo intero e indivisibile e ritmo misurato.

Si tratta di esiti certamente significativi, ma tali da non permettere conclusioni definitive. Occorre prima completare lo spettro d’indagine con una rassegna esaustiva delle testimonianze teoriche, senza dimenticare la collazione di documenti relativi alla pratica esecutiva, per accertare e comparare le peculiarità delle diverse zone geografiche e culturali, eventuali abitudini specifiche di chiese locali e, soprattutto, le tradizioni delle varie famiglie religiose. È lecito, comunque, parlare di una tendenza che, sebbene motivata prevalentemente sul piano teorico, appare rivolta a guidare l’interpretazione ritmica del canto piano verso un’organizzazione progressivamente razionale e ordinata delle durate temporali, nel secolo XVI estrapolando gli strumenti operativi dalla *varietas* della *mensura*, in quello successivo secondo le successioni regolari e ripetitive della battuta.

<sup>38</sup> GIOVANNI D’AVELLA, 1657, p. 108.

<sup>39</sup> GIOVANNI D’AVELLA, 1657, p. 108.

<sup>40</sup> GIOVANNI D’AVELLA, 1657, p. 108.

<sup>41</sup> LE VOL, 1662; 1663, p. 4.

<sup>42</sup> STELLA, 1665, p. 37.

<sup>43</sup> STELLA, 1665, p. 37.

<sup>49</sup> SACCHI, 1675, c. 4v.

<sup>50</sup> BERARDI, 1689, p. 19.

<sup>51</sup> COFERATI, 1682, pp. 1-3, 42-43.

<sup>52</sup> ZAPATA, 1682, pp. 7, 12-13.

<sup>53</sup> ERCULEO, 1686, p. 3.

<sup>54</sup> PENNA, 1689, pp. 24-25.

<sup>55</sup> ANDREA DA MODENA, 1690, pp. 28-29.

<sup>56</sup> FREZZA, 1698, pp. 11, 36-40.



## APPENDICE

## Aspetti ritmici del canto piano: testi consultati, disposti in ordine cronologico

- TINCTORIS, 1474-75 *Jobannis Tinctoris opera theoretica*, a cura di Albert Seay, American Institute of Musicology, 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22)
- BURZIO, 1487 *Nicolai Burtii Parmensis, musices professoris ac iuris pontificii studiosissimi, musices opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quendam hyspanum veritatis prevaricatorum*, Bologna, Benedetti, 1487 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1969)
- GAFURIUS, 1492 *Theorica musice Franchini Gafuri Laudensis*, Milano, Filippo Mantegazza, 1492 (rist. anast.: New York, Broude Brothers, 1966)
- TINCTORIS, c. 1494 *Joannis Tinctoris, ad illustrissimam virginem et dominam d. Beatricem de Aragonia, diffinitorium musicae foeliciter incipit*, Treviso, c. 1494 (rist. anast.: New York, Broude Brothers, 1966)
- BONAVENTURA DA BRESCIA, 1497 *Regula musice plane venerabilis fratris Bonaventure de Brixia ordinis minorum*, [Brescia, Angelo Britannico, 1497] (rist. anast.: New York, Broude Brothers, 1975)
- PRASPERGIUS, 1501 *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio domini Balthasser Praspergii Merspurgen. cum certissimis regulis atque exemplorum anotacionibus et figuris multum splendidis. In alma Basileorum universitate exercitata*, [Basilea, 1501]
- CANNUZI, 1510 *Incipiunt regule florum musices edite per venerandum patrem fratrem Petrum de Cantantiis Potentinum ordinis minorum, collecte ex visceribus multorum doctorum eo maxime: Severini Boetii, Guidonis, Pitagorae, Aristosenis, m. tri Remigii, Franchini Marchetti Mantuani, fratris Bonaventure de Brixia, Tinctoris et non nullorum aliorum quorum nomina brevitate causa non citamus*, Firenze, Bernardo Zuchetta, 1510
- AARON, 1516 *Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron Florentino interprete Io. Antonio Flam. Foro Cornelite*, Bologna, Benedetto Ettore, 1516 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1970)
- GUERSON, 1518 *Utilissime musicales regule necessarie plani cantus, simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum usualium necnon artis accentuandi tam speculative quam practice aciori lima mundate*, [Paris], Regnault Chaudiere, 1518
- ROSSETTI, 1529 *Blasii Rossetti veronensis libellus de rudimentis musices, de triplici musices specie, de modo debite solvendi divinum pensum et de auferendis nonnullis abusibus in Dei templo*, [Verona, Stefano e fratelli Nicolini da Sabbio], 1529 (rist. anast.: New York, Broude Brothers, 1968)
- LANFRANCO, 1533 *Scintille di musica di Gio. Maria Lanfranco da Terenzio Parmegiano, che mostrano a leggere il canto fermo et figurato, gli accidenti delle note misurate, le proporzioni, i tuoni, il contrapunto et la divisione del monochordo, con la accordatura de varii instrumenti, dalla quale nasce un modo onde ciascun per se stesso imparare potrà le voci di La Sol Fa Mi Re Ut*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1970)
- LAMPADIUS, 1539 *Compendium musices tam figurati quam plani cantus ad formam dialogi, in usum ingenuae pubis ex eruditissimis musicorum scriptis accurate congestum, quale ante hac nunquam visum et iam recens publicatum; adiectis etiam regulis concordantiarum et componendi cantus artificii, summatis omnia musices praecepta pulcherrimis exemplis illustrata, succincte et simpliciter complectens. Praeterea additae sunt formulae intonandi psalmos et ratio accentus ecclesiasticis, legendorum quoque Evangeliorum et Epistolarum. Ab Auctore Lampadio Luneburgensi elaborata*, Berna, Mathias Apiarius, 1539
- ZAPPA *Regolette de canto fermo et de canto figurato latine et volgare utilissime, con ogni brevità novamente composte et compilate, [editum a fratre Simeone Zappa Aquilano Liciense, ordinis minorum conventualium]*, Venezia, Agostino Bindoni, [1530/40]

- GUERSON, 1540 *Regule musicales. Musices rudimenta ecclesiasticis admodum utilia, imo per quam necessaria, summo et studio et labore castigata. E quibus planum cantum, simplicem contrapunctum, cantum figuratum, artem accentuandi Epistolas et Evangelia simul ac intonationes psalmorum, copiosissime minimo temporis impendio si velint haurire poterunt*, [Lugduni, apud Iacobum Modernum de Pinguento, 1540]
- MAURO DA FIRENZE, 1540 *Fra Mauro Da Firenze. Utriusque musices epitome. (Dell'una et l'altra musica)*, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag, 1984 (Corpus Scriptorum de Musica, 32)
- AARON, post 1545 *Compendio di molti dubbi, segreti et sentenze intorno al canto fermo et figurato, da molti eccellenti et consumati musici dichiarate. Raccolte dallo eccellente et scienziato autore frate Pietro Aron del ordine de crosachieri e della inclita città di Firenze*, Milano, Io. Antonio da Castellione, [post 1545] (rist. anast.: Bologna, Forni, 1970)
- ANGELO DA PIZZIGHETTONI, 1547 *Fior angelico di musica nuovamente dal r. p. frate Angelo da Picitono, conventuale dell'ordine minore, organista preclarissimo, composto. Nel qual si contengono alcune bellissime dispute contra quelli che dicono la musica non esser scienza, con altre molte questioni et soluzioni di varii dubbii. Pur hora da lui dato in luce*, Venezia, Agostino Bindoni, 1547
- CINCIARINO, 1555 *Introductorio abbreviato di musica piana, o vero canto fermo, per il reverendo padre fra Pietro Cinciarino Urbinato dell'Ordine del beato fra Pietro da Pisa, revisto et corretto dal preditto autore, molto facile et utile, lo qual ti insegnarà di offitare, psalmigiare in parole e di cantare; parlarà de toni, semitoni e di voce*, Venezia, Domenico dei Farri, 1555
- ZARLINO, 1558 *Le istituzioni armoniche di m. Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici et di filosofi, sì come nel leggerle si potrà chiaramente vedere*, Venezia, 1558 (rist. anast.: New York, Broude Brothers, 1965)
- LUSITANO, 1561 *Introdutione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo a II, III et IIII voci et compositioni, proporzioni, generi s. diatonico, cromatico, enarmonico, composta per Vincentio Lusitano*, Venezia, Francesco Rampazetto, [1561] (rist. anast.: Lucca, LIM, 1989)
- AIGUINO, 1562 *La illuminata de tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimoi secreti non d'altrui piu scritti, composta per il reverendo padre frate Illuminato Aiguino da Bressa, dell'ordine seraphico d'osservanza*, Venezia, Antonio Gardano, 1562
- GUIDETTI, 1582 *Directorium chori ad usum sacrosanctae Basilicae Vaticanae et aliarum cathedralium et collegiatarum ecclesiarum, collectum opera Ioannis Guidetti Bononiensis, eiusdem Vaticanae Basilicae clerici beneficiati et sanctissimi domini nostri Gregorii XIII capellani*, Roma, Robert Granjon, 1582
- GUIDETTI, 1589 *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum, tam cathedralium quam collegiatarum, nuper restitutum et nunc secundo in lucem editum. Opera Ioannis Guidetti Bononiensis basilicae principis apostolorum de urbe clerici beneficiati*, Roma, Francesco Coattino, 1589
- ZACCONI, 1592 *Prattica di musica utile et necessaria sì al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, sì anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri, ne i quali si tratta delle cantilene ordinarie, de tempi de prolazioni, de proporzioni, de tuoni et della convenienza de tutti gli istrumenti musicali; s'insegna a cantar tutte le compositioni antiche; si dichiara tutta la messa del Palestina a titolo Lomè Armè, con altre cose d'importanza et dilettevole. Ultimamente s'insegna il modo di fiorir una parte con vaghi et moderni accenti. Composta dal r. p. f. Lodovico Zaccani da Pesaro del ordine di Santo Agostino, musico del serenissimo duca di Baviera etc.*, Venezia, Girolamo Polo, 1592 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1967)

- CERRETO, 1601 *Scipione Cerreto Napolitano. Della pratica musica vocale et strumentale, opera necessaria a coloro che di musica si dilettono. Con le postille poste dall'autore a maggior dichiarazione d'alcune cose occorrenti ne' discorsi*, Napoli, Giovanni Giacomo Carlino, 1601 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1969)
- GUIDETTI, 1604 *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum cathedralium et collegatarum, a Ioanne Guidetto olim editum et nuper ad novam Romani Breviarii correctionem ex praecepto Clementis VIII impressam restitutum et plurimis in locis auctum et emendatum a Ioanne Francisco Massano, Sancti Laurentii in Damaso de urbe presbytero beneficiato*, Roma, Stefano Paolini, 1604
- CERONE, 1609 *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo. Nuovamente date in luce dal rever. d. Pietro Cerone berg.*, Napoli, Giovanni Battista Gargano e Lucretio Nucci, 1609 (rist. anast.: Lucca, LIM, 1989)
- PISA, 1611<sup>1</sup> *Breve dichiarazione della battuta musicale del reverendo don Agostino Pisa dottore di legge. Opera non solo utile, ma necessaria a quelli che desiderano fare profitto nella musica*, Roma, Bartolomeo Zanetti, 1611 (rist. anast.: Lucca, LIM, 1996)
- PISA, 1611<sup>2</sup> *Battuta della musica dichiarata da don Agostino Pisa, dottore di legge canonica et civile e musico speculativo et pratico. Opera nova utile e necessaria alli professori della musica, ristampata di novo et ampliata con la tavola delle cose più notabili et delli nomi delli autori et delli capitoli dell'opera*, Roma, Bartolomeo Zanetti, 1611 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1969)
- CERONE, 1613 *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica: en que se pone por estenso lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester y saber; y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançará esta profesion. Compuesto por el r. d. Pedro Cerone de Bergamo, musico en la Real Capilla de Napoles*, Napoli, Juan Bautista Gargano e Lucrezio Nucci, 1613 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1969)
- ROSSI, 1618 *Organo de cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella musica et anco per imparare contrapunto, con alcune cantilene a due, tre, quattro et cinque voci. Opera del r. p. d. Gio. Battista Rossi genovese de' chierici regolari di Somasca*, Venezia, Stampa del Gardano appresso Bartholomeo Magni, 1618
- ORAZIO DA CAPOSELE, 1623 *Prattica del canto piano, o canto fermo, composta dal reverendo padre frà Horatio da Caposele maestro di musica de l'ordine minore conventuale di San Francesco, divisa in tre parti. Opera utilissima a quelli che vorranno sapere di detto canto con brevità e facilità, con regole e ragioni non più date in luce, tra il discepolo che proponerà et il maestro che risolverà*, Napoli, Costantino Vitale, 1623
- PICERLI, 1630 *Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol il vero, facile e breve modo d'imparar di cantare di canto figurato e fermo, ma vi si vedon anco dichiarate con bellissim'ordine tutte le principali materie che ivi si trattano, sciolte le maggiori difficoltà che all'incipienti, proficienti e perfetti in essa occorrono e scoperti nuovi segreti nella medesima circa il cantare, comporre e sonar di tasti, nascosti. Necessario d'haversi sempre da' predetti non sol in camera per conservarlo, ma appresso di sé per rimirarlo, intenderlo e praticarlo. Composto dal m. r. p. f. Silverio Picerli Rietino, theologo dell'ordine de' minori osservanti riformati*, Napoli, Ottavio Beltramo, 1630
- DIONIGI, 1648 *Li primi tuoni ovvero introduzione nel canto fermo del dottor Marco Dionigii da Poli*, Parma, Seth et Erasmo Viotti, 1648
- SABBATINI, 1650 *Toni ecclesiastici colle sue intonazioni all'uso romano, modo per sonare il basso continuo, chiavi corrispondenti all'altre chiavi generali et ordinarie, per beneficio de' principianti, date in luce da Pietro Paolo Sabbatini professore della musica. Libro primo, opera decima ottava*, Roma, Stamperia di Lodovico Grignani, 1650

- FABBRIZI, 1651 *Regole generali di canto ecclesiastico, cavate da diversi autori da d. Pietro Fabbritti Fiorentino, dedicate all'eminentissimo e reverendissimo sig. cardinale Lorenzo Raggi pro camerlengo della R.C.A., Roma, Domenico Manelfi, 1651*
- GIOVANNI D'AVELLA, 1657 *Regole di musica divise in cinque trattati, con le quali s'insegna il canto fermo e figurato per vere e facili regole, il modo di fare il contrapunto, di comporre l'uno e l'altro canto, di cantare alcuni canti difficili e molte cose nuove e curiose, composte dal padre fra Giovanni d'Avella predicatore de' minori osservanti della provincia di Terra di Lavoro*, Roma, Francesco Moneta, 1657
- LE VOL, 1663 *De modo addiscendi cantum ecclesiasticum unicus tractatus, in quo certae regulae ad illum adipiscendum clarissima methodo traduntur. Opus sane tum regularibus tum saecularibus vere ecclesiasticis utilissimum et maxime necessarium, in triginta capitula divisum. Auctore rev. p. r. f. Claudio Lé Vol Gallo, ordinis minorum de observantia et in hoc sacro conventu Sanctae Mariae Angelorum regulae lector et chorista. Diligentia et labore mei f. Francisci de Eugubio conscriptum anno meae probationis 1662 et 1663*, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. E.78
- STELLA, 1665 *Breve istruzione alli giovani per imparare con ogni facilità il canto fermo, divisa in due parti. Nella prima s'assegnano le regole succinte d'esso canto, col vero modo di praticarle, il canto francescano, con una regola al chorista per ben regger' il choro ed un'altra all'organista per lasciar in tono con l'organo i canti ch'occorrono in tutto l'anno. Nella seconda si pone tutt'il canto della settimana santa con quello per la processione della Purificazione della B.V. e quattro Credi nel fine. Del p. f. Giuseppe Maria Stella della Mirandola minor'osservante, lettore teologo, predicatore generale e vicario del choro d'Araceli, Roma, Stamperia di Giacomo di Andrea Fei, 1665*
- CANTONE, 1668 *Armonia gregoriana in cui, con brevità e chiarezza, si spiegano tutte le regole più importanti del canto fermo, data in luce dal padre Gerolamo Cantone maestro de' novizi e vicario nel convento di S. Francesco di Torino, dedicata al m. r. p. Francesco Bava da Fossano, commissario e segretario della provincia di Genova de' minori conventuali, teologo e predicatore di S.A.R., consultore del Sant'Officio*, Torino, Giovanni Sinibaldo, 1668
- LE VOL, 1669 *Philomela gregoriana clara et brevi methodo decantans veras ac certas regulas ad bene perfecteque cantum ecclesiasticum addiscendum et docendum. Opus sane tum regularibus, tum saecularibus cantum ecclesiasticum scire cupientibus utilissimum maximeque necessarium. Auctore p. f. Claudio Le Vol Gallo, ordinis minorum regularis observantiae, provinciae seraphicae lector, theologo et (in sacro conventu Divae Mariae Angelorum Portiunculae totius ordinis minorum primario, origine ac fundamento) cantus ecclesiastici magistro*, Venezia, Marco Filippo, 1669
- MARINELLI, 1671 *Via retta della voce corale, ovvero osservazioni intorno al retto esercizio del canto fermo divise in cinque parti, ove si dà un'esattissima e facilissima istruzione di quest'arte, con un nuovo modo di reggere e mantenere il coro sempre in una medesima voce, si per la parte del corista come anco dell'organista, del p. f. Giulio Cesare Marinelli servita da Monte Cicardo, al reverendiss. padre, il p. m. Gio. Vincenzo Lucchesini, qualificatore della s. universale Inquisizione e vicario generale apostolico della religione de' Servi*, Bologna, Giacomo Monti, 1671 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1980)
- SACCHI, 1675 *Regole del canto fermo osservate et cavate da libri choralis per tutto il corso annuale, sì dall'antifone come responsorii, gradualis, versetti, tratti et introiti, conforme l'uso del canto romano et francescano da f. Giulio Sacchi da Ferrara min. con.le, con suoi avvertimenti per cantare con facilità et secondo che le proprietà d'esso canto richiedono et godere li suoi effetti; insegnate in Ferrara, Venetia, Friuli et altrove, ultimamente essendo maestro nel novitiato di Bologna*. 1675, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. E.37

- COFERATI, 1682 *Il cantore addottrinato, ovvero regole del canto corale, ove con breve e facil metodo s'insegna la pratica de preceiti più necessari del canto fermo, il modo di mantenere il coro sempre alla medesima altezza di voce, di ripigliare dove resta l'organo, d'intonare molte cose che fra l'anno si cantano e in particolare tutti gl'inni. Opera di Matteo Coferati sacerdote fiorentino. Al reverendiss. padre d. Basilio Besozi, priore della certosa di Pisa e abate della Gorgona, Firenze, Evangelisti, 1682*
- ZAPATA, 1682 *Ristretto, ovvero breve discorso sopra le regole di canto fermo di d. Maurizio Zapata Parmiggiano, monaco casinense. Al reverendissimo padre il padre d. Odoardo Genesi di Parma, abate di S. Giovanni Vangelista di Parma e visitatore della congregazione casinense, Patma, Giuseppe dall'Oglio e Ippolito Rosati, 1682*
- ERCULEO, 1686 *Lumi primi del canto fermo ecclesiastico gregoriano, corale o piano, cioè stabile et uniforme a tutti gli ecclesiastici, emendato, composto et insegnato da s. Gregorio Magno, da cantarsi divotamente da sacri cori della chiesa militante con pia gravità e maestà a similitudine della trionfante. Per M. E. ad uso de scolari chierici delle scuole pie della congregazione della B.V. e S. Carlo e per loro esercizio, Modena, Eredi Cassiani, 1686 (rist. anast.: New York, Broude Brothers, 1974)*
- BERARDI, 1689 *Miscellanea musicale di d. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo, divisa in tre parti; dove con dottrine si discorre delle materie più curiose di musica, con regole et esempj si tratta di tutto il contrapunto con l'intreccio di bellissimi secreti per li professori armonici. All'eminentiss. e reverendiss. sig. card. Urbano Sacchetti, vescovo di Viterbo, Bologna, Giacomo Monti, 1689 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1970)*
- PENNA, 1689 *Direttorio del canto fermo, dal quale con brevità si apprende il modo di cantare in coro ciò s'appartiene a coristi, con la maniera di comporre il canto fermo ad uno, due e tre cori dato in luce da f. Lorenzo Penna carmelitano della congregazione di Mantova, maestro di sacra teologia e dottor collegiato. Dedicato al reverendissimo padre maestro priore Alberto Maii, vicevicario generale, deffinitore perpetuo, dottore, esaminatore sinodale e padre gravissimo, Modena, Eredi Cassiani, 1689*
- PENNA *Direttorio del padre Penna magister optimus. Canto fermo, sec. XVIII<sup>es</sup>, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. E.6*
- ANDREA DA MODENA, 1690 *Canto barmonico in cinque parti diviso, col quale si può arrivare alla perfetta cognitione del canto fermo, del p. f. Andrea di Modona, min. osservante di S. Francesco. Al molto reverendo padre Francesco Spilimberti, predicator generale, lettore giubilato e ministro provinciale de min. osser. di S. Francesco, Modena, Eredi Cassiani, 1690 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1971)*
- FREZZA, 1698 *Il cantore ecclesiastico. Breve, facile ed essatta notizia del canto fermo per istruzione de' religiosi minori conventuali e beneficio commune di tutti gl'ecclesiastici, raccomandato alla protezione del reverendissimo padre maestro Felice Rotondo da Monte Leone, teologo publico nell'Università di Padova e ministro generale dell'istess'ordine de' minori conventuali, da f. Giosepe Frezza dalle Grotte, alunno del convento di S. Maria d'Acquapendente, maestro in sacra teologia e baccelliere di convento nel collegio di S. Antonio di Padova, Padova, Stamperia del Seminario, 1698*