



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
Corso di Laurea Magistrale in Musica e arti performative

LA CARTELLA MUSICALE E L'ORGANO SUONARINO

IL CANTO PIANO MISURATO SECONDO

ADRIANO BANCHIERI (1568-1634)

Relatore:

Prof. Antonio Lovato

Laureanda:

Gaia Potok

Matr.: 1084308

Anno Accademico 2017/2018

INDICE

INTRODUZIONE	5
I - IL CANTO PIANO MISURATO: CARATTERISTICHE RITMICHE E PRASSI LITURGICA	9
1. Stato degli studi	10
2. Il progetto RAPHAEL	12
3. L'origine del canto piano misurato	14
4. Canto piano e mensuralismo tra Cinque e Seicento	16
5. Il canto piano nell'epoca della monodia accompagnata e del basso continuo	22
5.1. La moderna estetica musicale della monodia accompagnata	22
5.2. Il repertorio liturgico-musicale nel XVII secolo	24
5.3. Testimonianze della nuova prassi liturgica nel primo Seicento	25
II - IL CANTO PIANO MISURATO E LA MODERNA PRATICA LITURGICO-MUSICALE NEI TRATTATI DI ADRIANO BANCHIERI ...	31
1. Cenni biografici	32
1.1. Composizioni liturgiche	33
1.2. Trattati teorici e manuali didattici	34
2. La poetica musicale di Adriano Banchieri	36
3. L'interpretazione mensuralistica del canto piano	38
4. Il basso continuo nella pratica liturgico-musicale	44
5. La Cartella musicale	47
5.1. Struttura	49
5.2. Contenuto	50
5.3. Il canto fermo	54
6. L'organo suonarino	59
6.1. Struttura	61
6.2. Primo registro	62
6.3. Secondo registro	63
6.4. Terzo registro	65

6.5. Quarto registro	67
6.6. Quinto registro	68
6.7. Appendice a <i>L'organo suonarino</i>	70
6.8. Sesto registro	70

III - IL CANTO PIANO NELLA CARTELLA MUSICALE: ANALISI

DEGLI ELEMENTI MENSURALI	73
1. <i>Il contrappunto al canto piano nella Cartella musicale</i>	74
2. <i>L'antifona Ecce sacerdos magnus in contrappunto</i>	75
3. <i>Il salmo Laudate pueri dominum trasportato al tuono corista</i>	79
4. <i>Contrappunti sulla stessa melodia in canto piano</i>	84

IV - IL CANTO PIANO NE L'ORGANO SUONARINO: ANALISI

DEGLI ELEMENTI MENSURALI	93
1. <i>La traduzione degli inni nel Terzo registro de L'organo suonarino</i>	94
2. <i>L'inno Pange lingua gloriosi</i>	95
3. <i>L'inno Deus tuorum militum</i>	102
4. <i>L'inno Christe redemptor omnium</i>	109

CONCLUSIONI	115
--------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	117
---------------------------	-----

INTRODUZIONE

La presente tesi magistrale ha come oggetto l'analisi degli elementi mensurali associati al canto piano che, in varia misura, si ritrovano in due noti trattati di Adriano Banchieri, la *Cartella musicale* e *L'organo suonarino*.

Ho scelto di trattare l'argomento relativo all'impiego pratico del canto piano misurato in quanto, ad oggi, non è ancora stata avviata un'indagine sistematica sulla sua presenza all'interno della produzione di questo musicista. Tramite i suoi innumerevoli e diversificati lavori, il Banchieri è una figura ampiamente conosciuta in ambito musicale e letterario; ne è prova il fatto che le sue composizioni vengono spesso ancora eseguite e che la sua intera produzione è stata accuratamente catalogata.¹ Tuttavia, nonostante sia già nota la sua posizione di convinto sostenitore dell'interpretazione mensuralistica della monodia liturgica, manca difatti uno studio che esamini in modo dettagliato e approfondito il concreto processo di mensuralizzazione delle intonazioni gregoriane da lui proposto nel suo vasto contributo teorico. Qualche accenno alla questione si trova invero nel saggio *Notazioni ritmiche e canto fratto nelle edizioni non liturgiche* di Daniele Torelli,² ove vengono poste in luce alcune caratteristiche ritmico-proporzionali – date al canto piano nella trattatistica del Banchieri da una specifica scrittura notazionale – senza che ne vengano tuttavia esplicitati esaustivamente il rapporto formale con il *cantus prius factus* e le effettive destinazioni d'uso.

Più in generale, il motivo del mancato approfondimento scientifico del repertorio del monaco olivetano soggetto a mensuralizzazione è da ricercarsi nell'attenzione che solo recentemente il mondo accademico ha iniziato a dedicare al canto piano misurato o, per meglio dire, al canto fratto. Risalgono infatti soltanto agli anni novanta del Novecento le prime indagini riguardanti la resa ritmico-proporzionale della monodia liturgica, ed il materiale sinora esaminato comprende principalmente le intonazioni del *Credo cardinalis*, l'eterogenea produzione innodica e la trattatistica dei secoli XIII-XVII. Così se, ad esempio, in un saggio di Pier Luigi Gaiatto viene esposta

¹ Il riferimento è a OSCAR MISCHIATI, *Adriano Banchieri (1568-1634): profilo biografico e bibliografia delle opere*, a cura di Bologna, Patron, 1972.

² DANIELE TORELLI, *Notazioni ritmiche e canto fratto nelle edizioni non liturgiche*, in *Il canto fratto l'altro gregoriano*, atti del Convegno internazionale di studi Parma - Arezzo 3-6 dicembre 2003, Roma, Torre di Orfeo, 2005 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 447-492

un'analisi del processo compositivo dei *Ventiquattro credo* di Lodovico Viadana³ e nel succitato lavoro del Torelli vengono fatti numerosi riferimenti alla notazione ritmica impiegata non soltanto dal Banchieri, ma anche da trattatisti a lui coevi quali Guidetti, Asola e Diruta,⁴ manca per l'appunto una discussione esaustiva in merito alla rielaborazione in chiave mensurale del *cantus prius factus* secondo la visione di Adriano Banchieri.

Lo scopo di questa tesi di laurea è, dunque, quello di fornire un'analisi il più possibile accurata del materiale liturgico riadattato mensuralmente dal Banchieri nella sua produzione trattatistica, evidenziandone il rapporto formale con la melodia primigenia ed il suo impiego nella comune prassi ecclesiale. Essendo la sua opera teorica piuttosto vasta, si è deciso di concentrare il lavoro su due particolari manuali didattici, la *Cartella musicale* e *L'organo suonarino*, limitando ulteriormente l'analisi di quest'ultimo alla sola sezione dedicata agli inni.

Prima di procedere all'analisi del materiale musicale vero e proprio, è parso imprescindibile contestualizzare l'opera del Banchieri, presentando sommariamente i caratteri peculiari del canto piano misurato nel suo percorso evolutivo dalle origini sino all'epoca postridentina. Si è cercato di dare, inoltre, il dovuto risalto ad alcuni elementi distintivi della comune prassi liturgico-esecutiva d'inizio Seicento, la quale rappresenta un processo di assimilazione che porta alla fusione tra la secolare tradizione ecclesiale del canto cristiano e le nuove istanze della moderna pratica; quest'ultima, nelle popolari forme dell'esecuzione in *alternatim*, della monodia accompagnata e dello stile concertato, viene a far parte integrante dell'espressione compositiva di Adriano Banchieri.

Un capitolo della tesi è poi interamente dedicato alla produzione teorico-didattica dell'autore, allo scopo di illustrare la presenza in essa del canto piano misurato, specificatamente nelle sue declinazioni di natura semiografica, e di presentare la poetica musicale propria dell'autore. Ampio spazio è dato quindi alla descrizione dettagliata dei contenuti teorici e pratici esposti nella *Cartella musicale* e ne *L'organo suonarino*, al fine di delinearne gli aspetti peculiari inerenti il tema della presente ricerca e in funzione della successiva analisi.

³ PIER LUIGI GAIATTO, *I ventiquattro Credo a canto fermo di Lodovico Viadana (1619) tra neogregoriano e canto fratto*, in *De ignoto cantu*, atti dei Seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (VR), Il Segno dei Gabrieli, 2009, pp. 277-321.

⁴ TORELLI, *Notazioni ritmiche e canto fratto*.

La metodologia di analisi adottata in questa tesi parte dalla comparazione tra le melodie proposte dal Banchieri e le loro possibili fonti, al fine di evidenziarne la riformulazione in chiave ritmico-proporzionale. A tale scopo sono state scelte delle fonti che testimoniano l'ordinamento liturgico-musicale secondo la tradizione postridentina, alla quale il Banchieri fa molto probabilmente riferimento come dimostrerebbe la pressochè puntuale coincidenza tra le melodie e le loro notazioni.

L'edizione della *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto* presa in esame in questa sede corrisponde alla terza riedizione dell'opera, avvenuta nel 1614, ora disponibile anche in facsimile nell'edizione del 1968 a cura di Giuseppe Vecchi.⁵ Nella *Cartella*, dove l'autore espone le regole basilari per una corretta costruzione contrappuntistica, vi è una sezione espressamente dedicata al canto piano, che presenta diversi esempi musicali posti dal Banchieri a compendio della spiegazione teorica. Tre paragrafi contengono intonazioni scritte effettivamente in canto fermo, sufficienti per studiare il processo di rielaborazione contrappuntistica del canto dato in un'ottica mensuralistica. La prima melodia gregoriana destinata al contrappunto è l'intonazione dell'antifona *Ecce sacerdos magnus*, messa qui a confronto con l'*Antiphonarium Romanum* nell'edizione del 1634.⁶ La seconda melodia consiste nelle otto intonazioni del *Laudate pueri dominum* relative agli otto *tuoni* salmodici, raffrontate con le medesime intonazioni presenti, come da tradizione, in due testi ad uso liturgico e didattico: il *Direttorio monastico* dello stesso Banchieri ed il *Transilvano* di Girolamo Diruta.⁷ La terza, infine, è la melodia del *Kyrie in Dominicis diebus*, messa a confronto con l'*incipit* gregoriano stampato nel *Graduale Romanum* del 1591.⁸

La versione de *L'organo suonarino* presa in esame in questa sede è quella della riproduzione anastatica del 1978 a cura di Giulio Cattin, che raccoglie l'intera edizione del 1605, il *Quinto registro* della seconda edizione del 1611, l'*Appendice* ed il *Sesto*

⁵ ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614³ (ed. facs. Bologna, Forni, 1968).

⁶ *Antiphonarium Romanum de tempore & sanctis ad ritum Breuiarij ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituti; Pii Quinti pont. max. iussu editi et Clementis VIII auctoritate recogniti*, Venezia, Ciera, 1634.

⁷ ADRIANO BANCHIERI, *Direttorio monastico di canto fermo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1615; GIROLAMO DIRUTA, *Transilvano. Seconda parte*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609

⁸ *Graduale Romanum iuxta ritum Missalis novi ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti. Cum additione Missarum de sanctis, ut in praecepto s.d.n. Xisti papae V. patet. Nuperrime impressum et a multis erroribus, temporis vetustate lapsis. Magno studio ac labore multorum excellentissimorum musicorum emendatum. Una cum Kyriali, Hymno Angelico, Symbolo Apostolorum ac modulationibus omnibus, quibus utitur sacrosancta Ecclesia Romana*, Venezia, Angelo Gardano, 1591. Copia consultata: Trento, Biblioteca Feininger, ms. FSG 16.

registro aggiunti nella terza edizione del 1622.⁹ *L'organo suonarino* è un innovativo metodo pratico-didattico, concepito per fornire agli organisti un concreto aiuto alla corretta esecuzione durante il servizio liturgico, facendo ricorso anche al moderno stile della monodia accompagnata e proponendo le melodie gregoriane da eseguirsi in *alternatim* nell'inedita forma di bassi continui tradotti per giunta in notazione figurata. Il vasto repertorio pubblicato ne *L'organo suonarino* spazia dalle messe, ai salmi, alle antifone e agli inni, ragion per cui l'analisi è stata circoscritta al solo contenuto del *Terzo registro*, il quale consiste in un ampio campionario di materiale innodico contraddistinto da interessanti elementi ritmici. A titolo esemplificativo, di questi inni ne sono stati scelti tre per essere posti a confronto con le melodie del *cantus prius factus* e le corrispondenti intonazioni presenti sia in due diverse pubblicazioni dello stesso Banchieri – ossia il *Cantorino olivetano* e il *Direttorio monastico* – sia con le opere di due autori a lui coevi: il *Canto fermo* di Giovanni Matteo Asola e il *Transilvano* di Girolamo Diruta.¹⁰ Per la comparazione con i primi due inni, *Pange lingua gloriosi* e *Deus tuorum militum*, sono state utilizzate le lezioni gregoriane dell'edizione 1644 dell'innario del 1644,¹¹ mentre per l'inno *Christe redemptor omnium* è stata scelta la versione dello *Psalterium chorale* del 1585.¹² In sede di esposizione si è poi provveduto a fornire lo schema metrico degli inni, al fine di evidenziare il loro caratteristico andamento ritmico adottato anche nei bassi del Banchieri.

Dopo questa analisi è stato possibile osservare il grado di trattamento in chiave mensurale del *cantus prius factus* per mano del Banchieri – segnatamente in rapporto alla destinazione d'uso del materiale musicale – e valutare da ultimo il personale apporto creativo portato dall'autore durante il processo di rielaborazione.

⁹ ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino... entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli suonatori d'organo, per alternar corista à gli canti fermi in tutte le feste & solennità dell'anno. Opera 13*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605 (ed. facs. Bologna, Forni, 1978).

¹⁰ ADRIANO BANCHIERI, *Cantorino utile a novizzi e chierici secolari e regolari, principianti del canto fermo alla romana, raccolto da manuscritti, libri choralis, tradizioni, et autorità di musici antichi nella florida Accademia di S. Michele in Bosco*, Bologna, Eredi di Bartolomeo Cocchi, 1622 (ed. facs. Bologna, Forni, 1980; ID., *Direttorio monastico*; GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Canto fermo sopra messe, himni, et altre cose ecclesiastiche*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592; DIRUTA, *Transilvano*.

¹¹ *Hymni sacri Breviarii Romani sanctiss. domini nostri Urbani papae VIII. auctoritate recogniti; qui ubique per omnes ecclesias, tam saecularium, quam regularium, debent recitari*, Venezia, Ciera, 1644. Copia consultata: Trento, Biblioteca Feininger, ms. FSA 22.

¹² *Psalterium chorale una cum hymnario toto secundum morem & consuetudinem Sacrosanctae Ecclesiae Romanae, dispositum per hebdomadam iuxta ordinem noui Breuiarij ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini*, Venezia, Liechtenstein, 1585.

I

IL CANTO PIANO MISURATO

CARATTERISTICHE RITMICHE E PRASSI LITURGICA

Nella sfera della musica ecclesiastica, tra Cinque e Seicento – ossia nel periodo post-riformista, caratterizzato dalla commistione tra vecchio e nuovo, tra tradizione e innovazione – s’affermano nuove tecniche compositive che rispecchiano il moderno gusto estetico. Contestualmente si vengono a delineare le peculiarità di un particolare genere di canto liturgico, il canto fratto, che differisce notevolmente dal gregoriano delle origini, sia dal punto di vista della rappresentazione grafica che dell’esecuzione, in quanto contraddistinto da specifici elementi ritmici nati dall’influenza delle ormai consuete pratiche polifoniche e quindi della musica mensurata.

Il canto fratto si può dunque definire come «canto cristiano liturgico con elementi ritmico-proporzionali nella notazione e/o nell’esecuzione».¹³ Apparso prevalentemente nella trattatistica tardosecentesca, il termine viene usato in opposizione a quello di canto piano per designare un canto liturgico figurato, o semifigurato, i cui elementi ritmico-proporzionali non sono però riconducibili al sistema mensurale propriamente detto, poiché mostrano caratteri propri quali una scansione ritmica tendenzialmente accentuativa organizzata in battute a ritmo ternario e binario.¹⁴

¹³ MARCO GOZZI, *Il canto fratto: prima classificazione*, in *Il canto fratto l'altro gregoriano*, atti del Convegno internazionale di studi Parma - Arezzo 3-6 dicembre 2003, Roma, Torre di Orfeo, 2005 (Miscellanea musicologica, 7), p. 8.

¹⁴ ALESSANDRA ANDREOTTI, *Il canto piano misurato in trattati dei secoli XVI-XVII*, in *De ignoto cantu*, atti dei Seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (VR), Il Segno dei Gabrieli, 2009 (Quaderni di Fonte Avellana - 1), p. 220.

A buon diritto il canto fratto può esser considerato come un nuovo genere musicale, che vede la propria origine in epoca medievale e si sviluppa durante un ampio arco temporale, per esser da ultimo codificato verso la fine del XVII secolo.¹⁵ Come appare evidente dal consistente numero di esemplari – manoscritti e testi a stampa – giunti fino ai nostri giorni, la consuetudine del canto fratto non è da ricondursi alla sola prassi esecutiva, in quanto questa è

poggiata sulla concretezza di una nuova scrittura applicata al canto gregoriano: quella mensurale [...]. Dunque si tratta di una pratica legittimata a vari livelli, tramandata senza alcuna remora, addirittura teorizzata in alcuni trattati recenziatori di canto gregoriano, coltivata in ambienti monastici e culturali in tutti i tempi a far data dal Medioevo.¹⁶

Un'altra tradizione del canto gregoriano, dunque, parallela alla prassi esecutiva convenzionale, considerata legittima – quando non addirittura utile – e palesata dall'uso della scrittura notazionale.¹⁷ Ma a lungo trascurata dagli studiosi.

1. *Stato degli studi*

Rimasto per lungo tempo ai margini della riflessione musicologica, lo studio del repertorio liturgico eseguito con valori proporzionali vede il suo avvio soltanto in anni recenti. Le cause del lungo disinteresse dei musicologi sono da ricercarsi nella natura stessa del canto piano misurato, che consiste in una lezione diversificata del più autorevole canto monodico di tradizione cristiana. Se quest'ultimo, indicato comunemente con il termine di “gregoriano”, è infatti da generazioni oggetto di attente analisi sotto il profilo paleografico e semiologico,¹⁸ il canto piano misurato, che

¹⁵ *Ivi*, pp. 198-199.

¹⁶ FRANCESCO LUISI, *Introduzione*, in *Il canto fratto*, p. 5.

¹⁷ Il tipo di notazione utilizzato per il canto liturgico con elementi proporzionali è decisamente vario: va dalla notazione mensurale nera o bianca a quella quadrata modificata, dalla franconiana alla trecentesca, comprendendo forme di scrittura ibrida. Cfr. GOZZI, *Il canto fratto*, p. 30.

¹⁸ Ai fini della restaurazione di una lezione filologica e critica plausibile del canto gregoriano, già dalla seconda metà dell'Ottocento – segnatamente dalla nascita della *Paléographie musicale grégorienne* – vengono avviati in merito studi approfonditi, volti a fornire un quadro completo anche in rapporto alla formazione storica, all'attendibilità delle fonti e alle varianti di tradizione. Tali risultati si devono al grandioso e minuzioso lavoro dei monaci benedettini solesmensi, orientati quindi a liberare la tradizione del canto liturgico cristiano da contaminazioni e arbitrarie alterazioni compiutesi nel tempo della sua decadenza. Cfr. LUISI, *Introduzione*, p.1.

costituisce una tradizione esecutiva considerata contaminata e corrotta in rapporto al modello di riferimento, diviene materia d'approfondimento accademico solamente a partire dall'ultimo decennio del Novecento.¹⁹

Le prime ricerche, infatti, vengono avviate agli inizi degli anni '90 per iniziativa dell'insegnamento di Storia della musica medievale e rinascimentale dell'Università di Padova, e i risultati così ottenuti vengono resi noti nelle conseguenti pubblicazioni curate, per primo, da Antonio Lovato.²⁰ Invero, l'oggetto di queste indagini iniziali sono alcune formule ritmiche applicate al canto gregoriano incontrate durante l'analisi del *cantus planus binatim* – o sia quelle forme di polifonia semplice, associate al canto piano, che dal Cinquecento tendono a confluire ampiamente nel canto fratto –²¹ per formare un genere che in seguito si farà motore di ulteriori studi volti a sondare in modo più sistematico il vasto repertorio liturgico eseguito proporzionalmente. Assume così contorni più definiti

un *corpus* musicale ancora poco conosciuto, ma che si configura come un aspetto non più trascurabile del repertorio gregoriano, assai ricco di elementi interessanti sotto il profilo testuale, liturgico, compositivo e notazionale.²²

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Tra le prime pubblicazioni si ricordi ANTONIO LOVATO, *Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il Ms. 746 della Biblioteca Antoniana*, «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 per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV), pp. 299-335.

²¹ Si vedano in proposito ID., *Canto fratto e polifonie semplici nella tradizione liturgica della Basilica di San Marco*, in *La Cappella musicale di San Marco in età moderna*, atti del Convegno internazionale di Studi, Venezia 1994, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 85-102; ID., *Teoria e didattica del canto piano*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 57-67; ID., *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerca musicologica: studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Retani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 73-95; ID., *Tradizioni liturgico-musicali del culto antoniano*, «Il Santo», XXXVI, 1996, pp. 301-320. Ed ancora le successive pubblicazioni ID., *Intonazioni monodiche della Passione in alcuni Cantorini dei secoli XV-XVII*, in *Le voci della Passione*, atti del Convegno di Studi, Roma 2000, a cura di Annalisa Bini, Bologna, Alfa Studio, 2001, pp. 107-123; ID., *Cultura umanistica e pratica del canto piano nella cattedrale di Padova al tempo di Pietro Barozzi*, in *Pietro Barozzi, un vescovo del Rinascimento*, atti del Convegno di Studi, Padova 2007, a cura di Andrea Nante, Carlo Cavalli, Pierantonio Gios, Padova, Istituto per la Storia ecclesiastica padovana, 2012, pp. 299-335; ID., *Liturgical musical sources in the votive processions of the bishop of Padua, Pietro Barozzi (1443-1507)*, in *Cantus Planus*, Study Group of the International Musicological Society, Vienna 2011, Vienna, OAW, 2012, pp. 233-241.

²² ALESSANDRA ANDREOTTI, *Il canto piano misurato nei trattati dei secoli XIV-XV*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV-XVI, 2000, p. 243.

Appare però chiaro perché la bibliografia sul canto fratto esistente fino a quel momento non offra alcuna sintesi manualistica, e consti essenzialmente di studi su singoli manoscritti o su singoli repertori con pochi riferimenti alla sua storia e alla sua diffusione. Per una più approfondita conoscenza di questo materiale è stato quindi concepito un progetto interuniversitario atto a classificare i vari fenomeni legati al canto liturgico con elementi ritmico-proporzionali nella notazione.²³

2. Il progetto RAPHAEL

Viene così avviato da un'equipe di studiosi italiani un programma di ricerca scientifica di interesse nazionale (PRIN), denominato progetto RAPHAEL,²⁴ che nasce nel 2002 e mira a studiare, restaurare e render pubblico il vasto e, per molti versi, sconosciuto repertorio del canto liturgico con elementi ritmico-proporzionali. I risultati delle prime ricerche, condotte su testimoni musicali e trattati teorici redatti tra il 1350 e il 1650, vengono resi noti in occasione del Convegno internazionale di Studi *Il canto fratto, l'altro gregoriano*, tenutosi a Parma ed Arezzo nei giorni 3-6 dicembre 2003.²⁵

Nello specifico, il lavoro diretto dall'unità di ricerca dell'Università di Padova durante la prima fase del progetto si basa sullo studio di quei trattati teorici tra le cui pagine siano inseriti passi correlati al canto fratto; la ricerca, data l'enorme mole di materiale disponibile, è focalizzata sulle opere in latino, delle quali viene fornita una traduzione concernente gli estratti di maggior interesse.²⁶ Si giunge in tal modo all'identificazione e all'analisi di quaranta trattati, compresi tra il 1350 e il 1650, aventi per argomento i problemi connessi all'interpretazione della notazione del canto piano, con accenni a prassi influenzate dalla musica *mensurabilis*. Tuttavia, ad oggi non esistono ancora indagini che illustrino in maniera sistematica ed esaustiva la presenza di

²³ GOZZI, *Il canto fratto*, pp. 7-8.

²⁴ RAPHAEL: acronimo di *Rhythmic and Proportional Hidden or Actual Elements in Plainchant (1350-1650): computerized census and integral restoration of a neglected musical repertoire*. Il comitato scientifico del progetto è composto da Antonio Lovato (Università di Padova), Francesco Luisi (Università di Parma), Pietro Zappalà (Università di Pavia) e Marco Gozzi (coordinatore nazionale, Università di Lecce). Progetto cofinanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca e promosso dalle Università di Lecce, Padova, Pavia e Parma in collaborazione con la Fondazione Guido d'Arezzo

²⁵ Si veda per tutti ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, pp. 244-245..

²⁶ La ricerca viene condotta tramite la consultazione sistematica di repertori e cataloghi presenti in varie biblioteche, così come sui testi editi, comprese le riproduzioni anastatiche e in facsimile. Cfr. *ibid.*

canti fermi con elementi ritmici in particolare nei lavori teorici di Adriano Banchieri, ragion per cui si procede con il presente lavoro di tesi.

Alla luce dei risultati ottenuti grazie al progetto RAPHAEL, si mostra quindi evidente il fatto che, in generale, il canto fratto è presente in svariate tipologie di testimoni (libri liturgici, trattati teorici, libri di polifonia o didattici, edizioni di autori noti)²⁷ e lo si ritrova impiegato in diversi repertori, tra cui spicca per dimensioni, varietà e caratteristiche compositive quello dei *Credo*.²⁸ Da ciò emerge inoltre un altro dato significativo, ovvero la sua ampia diffusione quale prassi esecutiva – supportata peraltro dalla scrittura notazionale – che si concretizza in una tradizione contraddistinta dal crescente consolidarsi attraverso i secoli, sino a tempi relativamente recenti.

Il dilagare del canto fratto si giustifica probabilmente anche con l'insofferenza verso il repertorio liturgico tradizionale. [...] A un gregoriano cantato [...] in maniera rigidamente isocronica, il *cantus fractus* si contrappone quale altra forma di canto monodico semplice, orecchiabile, moderna, scritta in un linguaggio familiare, efficace anche per quei fini pastorali che balzano in primo piano all'epoca della Controriforma.²⁹

Una fortuna dettata, sembrerebbe, anche dalle esigenze di un uditorio sempre più sensibile ai nuovi gusti estetici imposti dalle moderne pratiche compositive.³⁰

Il canto fratto fiorisce dunque pienamente durante quel periodo storico-musicale che in questa sede acquista una ben determinata importanza, ossia l'epoca cinquecentesca, l'epoca di Adriano Banchieri. Se, come si vedrà più nel dettaglio nei paragrafi successivi, nelle svariate opere che Banchieri dedica al canto fermo spesso si ravvisano elementi mensurali e proporzionali,³¹ da quanto sin qui detto appare tuttavia chiaro che l'interpretazione mensuralistica del canto piano non è elemento nuovo; anzi,

²⁷ GOZZI, *Il canto fratto*, pp. 30-31. Un felice esempio di fondo bibliotecario comprendente interessanti contenuti legati ad elementi ritmici o scritti in notazione proporzionale è costituito dalla raccolta Laurence Feininger di Trento, ove sono conservati 135 codici liturgici manoscritti che si estendono su di un arco di tempo compreso tra il XI e il XIX secolo. Cfr. CESARINO RUINI, *Esempi di notazione mensurale nei codici liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento*, in *Il canto fratto*, p. 185.

²⁸ Per un approfondimento sulla classificazione e lo studio dei *Credo* (*Cardinalis, Apostolorum* e altri), ed anche degli inni e delle sequenze, si rimanda alla lettura di GOZZI, *Il canto fratto, passim*.

²⁹ ANGELO RUSCONI, *Il ritmo del canto gregoriano nei trattati italiani del '600 e del '700*, in *Il canto fratto*, pp. 504-505. Seppur accolto e formalizzato dai teorici secenteschi, il canto fratto non deve soverchiare la prassi del canto gregoriano e non può con esso confondersi, ma solamente coesistere.

³⁰ Si rimanda a paragrafo 1.6.

³¹ TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 458.

nuovo; anzi, essa risale a una tradizione – legata principalmente alla prassi esecutiva – che, come dimostrato da studi recentissimi,³² affonda le sue origini fino al XIII secolo.

3. *L'origine del canto piano misurato*

È ora noto che il canto piano misurato costituisce un'antica consuetudine, largamente diffusa in Europa – soprattutto in relazione all'intonazione della Passione e del *Credo* – ad iniziare già dal Trecento. Tuttavia, alla luce di nuove indagini musicologiche, tale prassi sembrerebbe nascere ancor prima; risale infatti a pochissimi anni fa l'individuazione di un *corpus* di Passionari redatti in notazione mensurale, il quale è costituito da tre Passioni manoscritte che testimoniano l'esistenza, in area padana, di una tradizione in canto fratto già a partire dall'ultimo ventennio del Duecento.³³ In particolar modo, la suddetta datazione sembrerebbe venir suggerita dall'esame paleografico di un codice parmense, che verrebbe così a rappresentare la più antica fonte notata della Passione in area italiana.³⁴

Non è un caso se proprio sul finire del XIII secolo che s'estende nella trattatistica musicale l'uso del termine musica *mensurabilis* (atto a indicare la pratica della musica polifonica) in contrapposizione a quello di musica *immensurabilis* (riferito alla teoria del canto piano), mentre la distinzione tra i due ambiti teorici diviene netta solamente nel corso del XIV secolo. È difatti durante questo periodo che la considerevole e continua evoluzione della notazione, propria di uno stile polifonico sempre più complesso, sembra discostarsi vieppiù dalla tradizione gregoriana.³⁵ Tuttavia, ad un'attenta analisi, tale presunto distacco avviene prevalentemente sul piano teorico; si può anzi affermare che lo sviluppo delle pratiche polifoniche influenzi ed in qualche modo modifichi la prassi del canto piano. Tra il XIV e il XV secolo ci si ritrova pertanto in un contesto nel quale

³² Il riferimento è all'analisi svolta – con il contributo del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova – da Diego Toigo in merito alle intonazioni monodiche della Passione in notazione ritmico-proporzionale. Si veda DIEGO TOIGO, *Intonazioni monodiche della Passione in Italia fra i secoli XIII e XVI. Con un saggio di Antonio Lovato*, Padova, Università di Padova - CLEUP, 2017, pp. 85-109.

³³ I testimoni in questione sono: il manoscritto AC 03 dell'Archivio Capitolare di Parma, il Passionario della Biblioteca del Seminario Vescovile di Como ed il Passionario della Biblioteca Comunale di Treviso. Cfr. *ivi*, pp. 85-89.

³⁴ *Ivi*, p. 87.

³⁵ ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, p. 247.

la trattatistica del canto piano continua a riproporre l'insegnamento degli *auctores* medievali (Boezio, Cassiodoro, Isidoro da Siviglia e Guido d'Arezzo), restando legata a una tradizione prevalentemente letteraria che non registra le innovazioni in atto nella prassi e nella notazione: la *musica plana* non si occupa, per definizione, della durata delle note. È nei trattati di musica polifonica che si possono rintracciare eventuali indicazioni circa l'interpretazione mensurale del canto piano, quasi che gli interstizi esistenti fra la teoria del canto piano e la prassi polifonica, con la sua esigenza di una notazione precisa, costituiscano il tramite attraverso i quali si opera il passaggio di elementi mensurali nel canto liturgico monodico.³⁶

Come pare emergere dallo studio della trattatistica del tempo,³⁷ con il termine *cantus planus* vien fatto riferimento ad un repertorio che non comprende soltanto il canto monodico, ma anche quella pratica d'elaborazione polifonica del canto liturgico nata con la scuola di Notre-Dame durante il XIII secolo. È proprio nell'ambito dell'*ars antiqua* che viene formulato il primo sistema notazionale – la cosiddetta notazione quadrata fondata sui modi ritmici – atto a chiarire il rapporto tra quelle voci simultanee che costituiscono alcuni tra i più antichi esempi di amplificazione polivoca del canto piano. In quest'ottica, la questione dell'immensurabilità della *musica plana* non sarebbe perciò da riferirsi ad una completa mancanza di elementi ritmico-proporzionali nella prassi del canto liturgico, bensì alla precisione approssimativa della notazione quadrata rispetto alla complessa articolazione di quella mensurale: da alcuni trattati si evince infatti che le medesime figure della notazione antica

possono dare luogo a differenti sequenze ritmiche, fondate però sempre su criteri mensurali, tanto che il teorico può applicarvi le categorie proprie della musica *mensurabilis*, come la *prolatio maior* o *minor*.³⁸

Così, nell'ambito della prassi polivocale, si assiste al nascere di una sempre maggior incompatibilità tra la vaga notazione quadrata – basata, come detto, sui modi ritmici – ed un sistema di notazione mensurale preciso, in continua evoluzione, che si fonda sull'unità di tempo determinata dalla *brevis* e che presenta una chiara definizione di modo, tempo e prolazione. In sostanza, il canto piano manca di una *mensura* matematicamente determinata, ragion per cui, con l'andar del tempo, la notazione

³⁶ *Ibid.* e *ivi* p. 248.

³⁷ Si allude sempre agli studi del progetto RAPHAEL; si rinvia pertanto a paragrafo 1.3.

³⁸ A questo proposito si ha notizia, grazie agli scritti di Gaffurio, «circa l'uso tipicamente francese di eseguire al modo della musica mensurata canti scritti in notazione quadrata». Cfr. ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, pp. 278-279.

quadrata rimane in uso soltanto in relazione al canto monodico: l'interpretazione di quest'ultimo, spesso affidata al gusto degli esecutori, non necessita di una precisa misurazione delle durate dei suoni.³⁹

Si può dunque circoscrivere con certezza la prassi mensurale tre-quattrocentesca del canto liturgico nell'ambito della polifonia; le forme dell'*organum* e del *discantus* costituiscono il perfetto esempio di quelle tecniche di amplificazione polifonica, attuate dai cantori, in cui

il canto liturgico in funzione di *tenor* subisce un processo di ritmizzazione che può andare dalla semplice mensurazione uniforme delle note alle più complesse strutture ritmiche [...], costituendo il punto di partenza per l'elaborazione delle *floraturae*.⁴⁰

Ovvero, l'inclinazione dei cantori ad interpretare polifonicamente i canti liturgici secondo i principi del canto misurato – *causa melodiae et coloris* – porta ad una necessaria assimilazione di valori ritmici ben definiti nella prassi del canto piano.⁴¹

Per quanto concerne il repertorio soggetto a mensuralizzazione del periodo compreso tra XIII e XIV secolo, eccezion fatta per alcuni *Credo* e gli esemplari di *Passionari* sopra citati, non si hanno per ora dati sufficientemente esaustivi;⁴² per il secolo successivo sembra tuttavia abbastanza evidente la «definizione di un canone che a metà del Quattrocento fissa in inni, sequenze e *Credo Cardinalis* il repertorio base del canto fratto».⁴³

4. Canto piano e mensuralismo tra Cinque e Seicento

Se nei trattati tardotrecenteschi è dunque possibile individuare qualche riferimento ad una prassi esecutiva mensurale del gregoriano, spesso in relazione alle

³⁹ *Ivi*, p. 266. Invero non è da escludersi totalmente la possibilità di una prassi mensurale del canto liturgico monodico già tra Tre e Quattrocento: la mensuralizzazione del canto liturgico propria dell'amplificazione polifonica potrebbe aver condizionato i cantori pure nell'esecuzione della monodia, anche se questa sembra essere una pratica non legittimata dai teorici, in quanto scorretta. Nei trattati si dice che il canto *sine discantibus* dev'essere eseguito con note di uguale valore, salvo aumentare il valore delle penultime sillabe. Cfr. *ivi*, p. 279. Come si vedrà nei prossimi paragrafi, tale pratica avrà un particolare sviluppo nei secoli successivi.

⁴⁰ *Ivi*, p. 278.

⁴¹ Ciò avverrebbe indipendentemente dalla notazione originaria.

⁴² Dal punto di vista notazionale, «i canti liturgici in notazione mensurale rappresenterebbero un repertorio destinato all'esecuzione polifonica, o la trasposizione mensurale dei canti liturgici in notazione quadrata, rielaborati in funzione dell'improvvisazione polivocale». Cfr. *ivi*, p. 266.

⁴³ *Ivi*, pp. 279-280. Per l'intero paragrafo: cfr. *ivi*, *passim*.

pratiche di amplificazione polifonica, sul finire del Quattrocento «la riflessione teorica sul canto piano inizia a definire in modo più chiaro i caratteri propri del canto liturgico monodico».⁴⁴ A causa della sempre maggior presenza della polifonia nell'ambito del canto liturgico, infatti, sembra diventare prassi abbastanza consueta eseguire mensuralmente anche il canto monodico; si rende per questo necessario, da parte dei teorici, l'avvio di uno studio che indaghi la correlazione tra notazione e relativa interpretazione. Perciò, già in epoca tardoquattrocentesca comincia a manifestarsi quella sorta di competizione tra musica piana e musica figurata che nei secoli successivi emergerà con ancor maggiore evidenza.⁴⁵ In relazione a tale questione, i teorici della fine del XV secolo si pronunciano nei loro trattati rendendo note almeno due diverse interpretazioni esecutive del canto piano in funzione della notazione,⁴⁶ e dando inizio all'analisi di «quello che sarà il problema di fondo della trattatistica cinquecentesca, ovvero la definizione di *temporis mensura* nel canto piano».⁴⁷ Così, sebbene la prassi corretta per il repertorio liturgico monodico – eccezion fatta per quei canti chiaramente inclusi nell'ambito della musica mensurale, quali il *Credo Cardinalis* – sia, secondo un giudizio maggioritario, l'isocronia, alcune problematiche inerenti all'esecuzione emergono nella trattazione di teorici quali Ugolino da Orvieto, che sembra annotare una prassi non assimilabile a quella mensurale pur non essendo isocrona.⁴⁸

Nei trattati cinquecenteschi vengono riproposte e riadattate le definizioni teoriche del secolo precedente, ma in un'ottica sempre più distintamente mensurale. Nelle diverse interpretazioni è possibile ritrovare, ad esempio, le autorevoli affermazioni di Tinctoris (secondo cui le figure del canto piano hanno un valore incerto e sono quindi variamente eseguibili), riprese integralmente da Pietro Cannuzi; o quelle di Gaffurio (che predilige un'esecuzione uniforme), riproposte, tra gli altri, da Aaron, Lambertus e Lampadius.⁴⁹ Dagli scritti appaiono perciò evidenti le due principali linee

⁴⁴ ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, p. 198.

⁴⁵ È importante ricordare come il canto fratto nasca dall'assunzione da parte del canto liturgico monodico di elementi ritmici particolari non riconducibili però alla musica *mensurabilis*. Si rimanda a paragrafo 1.1.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 198-199. I teorici si dividono: «Da una parte chi, come Tinctoris, basandosi prevalentemente sulla descrizione degli usi, aveva focalizzato l'attenzione sulla discrepanza fra notazione ed esecuzione, giungendo per tal via a definire immensurabile il canto liturgico in quanto le sue note potevano, a seconda del tipo di contrappunto realizzato su di esse, acquistare valori differenti; dall'altra parte chi, come Johannes Olomons, Ugolino da Orvieto e Gaffurio si riferiscono a una prassi che vuole l'esecuzione uniforme, senza variazione di tempo e di misura».

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ivi*, pp. 199-201.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 202-203 e ANTONIO LOVATO, *Aspetti ritmici del canto piano*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII, Trento-Venezia

interpretative caratteristiche dei secoli XVI-XVII, «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».⁵⁰

Il problema della *mensura temporis*, generalmente affrontato dai teorici con definizioni di tipo scolastico, viene trattato in maniera più complessa e articolata da Biagio Rossetti e Giovanni Maria Lanfranco, le cui analisi teoriche sono avvalorate dall'esperienza pratica. Nel *Libellus de rudimentis musices* (1529) del Rossetti si riafferma il principio gaffuriano di tempo primo indivisibile, associato al ritmo libero del canto monodico; vengono tuttavia documentate differenti prassi esecutive del canto piano, le quali per specificità ritmiche risultano spesso in relazione con la prassi mensurale. Il Rossetti, come già Gaffurio, pone un'attenzione particolare nei confronti del ritmo prosodico di inni, prose e sequenze, ritenendo l'usuale esecuzione secondo valori uniformi poco adeguata a siffatti testi ritmici; fissando nella figura della *brevis* la rappresentazione grafica del tempo primo – che, come per gli autori greci e latini, equivale ad una sillaba lunga ed è indivisibile –, i teorici del Rinascimento propongono infatti una notazione omogenea che non distingue la durata delle sillabe, ed è perciò inadatta ai fini della prosodia. Rossetti risolve la questione associando alla sillaba lunga il tempo primo (rappresentato sempre dalla *brevis*) ed indicando la sillaba breve con la *semibrevis* (o *mediocris*). Così facendo, le note assumono valori assoluti e si viene a creare una *mensura* di base a suddivisione binaria, con prolazione uniforme: contrariamente a quanto accade nella musica figurata, la *semibrevis* vale sempre la metà della *brevis*, ed i loro valori sono pertanto considerati come *integer valor*.⁵¹

Per Lanfranco le note si suddividono in semplici (*brevis* e *longa*) e composte (*ligaturae*), ed il tempo primo è tradizionalmente rappresentato dalla *brevis*: la musica piana è la prolazione delle note semplici e uniformi, che non possono né accrescere né decrescere in quanto il tempo è intero e indivisibile.⁵² Alla *brevis* si rapporta la nota composta, ovvero la *longa* in combinazione imperfetta – il cui valore corrisponde a due

9-11 ottobre 1998, a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Servizio Beni librari e archivistici, 1999, pp. 99-100.

⁵⁰ *Ivi*, p. 99.

⁵¹ *Ivi*, p. 101 e ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, pp. 207-209. La combinazione di breve e semibreve crea una caratteristica figura ritmica ternaria, ove la breve è resa binaria e quindi imperfetta 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».

⁵² Cfr. GIOVANNI MARIA LANFRANCO, *Scintille di musica*, citato in LOVATO, *Aspetti ritmici*, p. 102.

tempora –, ed una simile suddivisione di tipo binario si riscontra ancora in presenza dell'accostamento di *brevis* e *semibrevis*.

Gli autori sopracitati testimoniano la tendenza affermata fin dall'inizio del Cinquecento ad «omologare le molteplici peculiarità ritmiche del repertorio in canto piano [...] alla regolare distribuzione delle durate secondo il rapporto implicito della *mensura*»,⁵³ inclinazione che si manifesta anche nelle *Istitutioni harmoniche* (1558) di Gioseffo Zarlino. Nel trattato zarliniano, infatti, le problematiche attinenti alla *musica plana* sembrano esposte in termini di *musica mensurata*: egli pure vincola il ritmo del canto piano al tempo intero e indivisibile ma, così come Lanfranco, giunge a tale definizione partendo dal presupposto che la cantilena sia caratterizzata da una prolazione «semplice et equale», senza variazione di tempo.⁵⁴ Ne deriva un costante rapporto di *mensura* – presumibilmente binario – tra la *brevis*, che costituisce il tempo primo, e la *semibrevis*:

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 «equale». 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.⁵⁵

Nel tentativo di affermare il concetto di tempo intero e indivisibile, considerato caratteristico del canto liturgico cristiano, gli autori del XVI secolo si accostano sempre più ai procedimenti ritmici regolari propri della *musica mensurata*: una struttura temporale di tipo binario – sulla quale si basa ormai la specifica interpretazione del canto piano – permette infatti di soddisfare quell'esigenza di regolarità, chiarezza e semplicità dettata dal gusto del tempo. Si ha conferma di tale processo in particolar modo nei trattati del tardo Cinquecento, tra i quali emerge il *Directorium chori* (1582) di Giovanni Guidetti. La ricerca della semplicità da parte del Guidetti si riscontra

⁵³ LOVATO, *Aspetti ritmici*, p. 101.

⁵⁴ *Ivi*, p. 103. Per Zarlino la differenza tra musica piana e mensurata consiste nel tipo di prolazione della cantilena: se nel canto piano essa è «semplice et equale», nel canto misurato è «variata»: a ciascuna figura è assegnato un determinato valore di durata in base alla misura di tempo, la quale a sua volta è indicata dall'insieme di caratteri e figure che costituiscono un sistema preciso in cui sono definiti i valori proporzionali. Cfr. ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, p. 211.

⁵⁵ LOVATO, *Aspetti ritmici*, p. 103.

soprattutto nella terza edizione (1604) della sua opera, ove egli prevede l'uso di sole tre figure, ossia la *longa*, la *brevis* e la *semibrevis*;⁵⁶ la semplificazione dei valori di durata implica pertanto la possibilità di un'unica combinazione mensurale, con valori binari, originata dal *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*.⁵⁷ Il canto piano finisce così per omologarsi gradualmente al canto misurato, via via accostandosi al ritmo a battuta e facendo in tal modo dissolvere «l'apparente dicotomia tra il tempo intero e indivisibile e il tempo misurato».⁵⁸

Durante il XVII secolo, per quanto concerne la trattazione relativa ai peculiari aspetti ritmici del canto piano, i teorici continuano ad adottare in prevalenza una terminologia pertinente all'ambito mensurale, ponendo come punti di riferimento i trattatisti cinquecenteschi, primi fra tutti Zarlino e Guidetti.⁵⁹ Tra l'eterogenea produzione teorica del periodo barocco spicca l'originale lavoro di Orazio da Caposele, la *Prattica del canto piano o canto fermo* (1623), contraddistinto da una notevole complessità. Nella seconda parte della sua opera, Orazio da Caposele «confeziona una sintesi delle posizioni elaborate in epoca umanistico-rinascimentale, prospettando un'organica interpretazione ritmica del canto piano chiaramente impostata sul tempo *alla Semibreve*».⁶⁰ Infatti, alle tre figure tradizionali del canto liturgico (*longa*, *brevis* e *semibrevis*) egli attribuisce metà del loro valore, essendo esse nere, e perciò «tutte se devono cantare alla valuta di una breve nera del canto piano e s'intende alla battuta».⁶¹ Questo implica che la *brevis* nera del canto piano,⁶² ovvero il tempo primo, corrisponda alla *semibrevis* del canto misurato; ma siccome il tempo primo costituisce la battuta che a sua volta è composta da arsi e tesi, ne consegue che l'intero sistema notazionale sia basato sul tempo *alla semibreve*.⁶³ Pertanto, così come i gruppi neumatici quali le *ligature* e le *note oblique*,⁶⁴ la *longa* e la *semibrevis* vengono rapportate alla *brevis*, cioè

⁵⁶ Nell'edizione precedente (1589) Guidetti considera due durate di base (breve e semibreve) e propone l'impiego di due segni particolari: il semicircolo per indicare i valori dati dalla combinazione di breve e semibreve, ed il semicircolo puntato per indicarne quelli dati dalla combinazione di due brevi. Cfr. *ivi.*, p. 104 e ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, p. 212.

⁵⁷ *Ivi.*, p. 213. Essendo tutti i valori binari, ognuno ha una durata pari alla metà o al doppio di quella del valore immediatamente superiore o inferiore.

⁵⁸ LOVATO, *Aspetti ritmici*, p. 104.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ ORAZIO DA CAPOSELE, *Prattica del canto piano o canto fermo*, citato in *ivi.*, p. 105.

⁶² Si considera la breve semplice, o sia singola, assunta come unità di misura assoluta. Cfr. LOVATO, *Aspetti ritmici*, p. 105.

⁶³ ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, p. 216.

⁶⁴ Orazio da Caposele parla di *legature* e *note oblique*, anche se queste non sono più in uso ai suoi tempi: non si tratta di un discorso anacronistico, bensì della volontà da parte dell'autore di render tali gruppi

alla battuta: se la *longa* vale due battute, la *semibrevis* può esprimere valori ritmici binari o ternari. Ossia, le semibrevis costituiscono una suddivisione della breve, e ad una battuta possono corrispondere due semibrevis (gruppo binario, una nota in *disceso* e una in *ascenso*) o tre semibrevis (gruppo ternario, due note in *disceso* e una in *ascenso*). Quest'ultima viene definita da Caposele *battuta di proportione tripla*: con un termine preso a prestito dalla nomenclatura delle *proportiones*, egli descrive invero un sistema che esula totalmente da quello mensurale, in quanto mera suddivisione ternaria della battuta.⁶⁵ Alla luce di tali considerazioni, la distinzione fra canto piano e musica figurata sembra esplicitata dal diverso rapporto proporzionale delle semibrevis con la breve:

nella musica mensurabile esso è definito dal *tempus perfectum* o *imperfectum*, mentre il criterio che definisce il valore delle mediocri del canto piano è dato dalla loro successione in gruppi pari o dispari [...]. L'alternanza di battute (Brevi) a suddivisione ternaria o binaria, che nel canto misurato è realizzato attraverso l'uso delle indicazioni di proporzione, qui invece si deduce dalla successione numerica di note di valore inferiore al tempo primo.⁶⁶

Per l'ampiezza e la completezza della trattazione, la *Prattica del canto piano* di Orazio da Caposele può esser a buon diritto considerata una pietra miliare nello sviluppo della riflessione teorica sulla prassi del canto piano in epoca moderna. Vi vengono enunciate le varie modalità esecutive primosecentesche del canto liturgico monodico; per cui, accanto alla conferma della «connotazione della musica piana come sistema alternativo alla musica mensurale, in quanto fondato su valori assoluti delle note»,⁶⁷ si ha la descrizione del canto piano figurato, «ritmicamente contraddistinto da una precisa scansione accentuativa, propensa a organizzarsi in battute a ritmo binario e ternario».⁶⁸ Ovverosia, viene legittimato il genere del canto fratto.

melismatici comprensibili ai cantori che hanno in dotazione libri scritti con l'antica notazione quadrata nera del canto piano. Ne tratta pertanto in chiave mensurale, interpretando la notazione quadrata con i criteri del ritmo misurato e soggetto a battuta. Per un'analisi dettagliata della questione si veda LOVATO, *Aspetti ritmici*, pp. 106-107.

⁶⁵ *Ivi*, *ivi*, pp. 105-106. Nella musica mensurata, la *proportione tripla* consiste nell'equivalenza di tre semibrevis alla semibreve nel suo *integer valor*.

⁶⁶ ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, p. 217.

⁶⁷ *Ivi*, p. 220.

⁶⁸ LOVATO, *Aspetti ritmici*, p. 107. Caposele ammette l'uso nel canto monodico di figure ritmiche quali la tripla, l'emiolia, la sesquialtera e l'emiolia maggiore.

5. Il canto piano nell'epoca della monodia accompagnata e del basso continuo

Il canto ecclesiastico, ormai strettamente vincolato ad una concezione ritmica di tipo mensurale e ai principi imitativi della prosodia classica, viene sottoposto ad ulteriori revisioni formali e strutturali soprattutto in epoca barocca. Nell'intento infatti di conservare il canto piano quale espressione autentica della Chiesa restaurata, durante gli anni della riforma postconciliare si tende a razionalizzarlo dentro la teoria e la prassi della musica contemporanea.⁶⁹

Più in generale, dai trattati che proliferano nei secoli XVII-XVIII emerge la convinzione che il canto piano potesse legittimare la propria sopravvivenza soltanto accettando l'omologazione alla moderna sensibilità tonale, alla natura armonica della monodia accompagnata che si andava imponendo, al gusto dei fedeli che gradivano l'accompagnamento dell'organo, il contrappunto alla mente applicato alle melodie ecclesiastiche e la pratica dell'*alternatim* intesa come forma "da concerto".⁷⁰

Come si vedrà nel capitolo seguente, anche Adriano Banchieri, in relazione all'elaborazione liturgica dei canti fermi, accoglie favorevolmente le moderne forme dello stile concertato e della monodia accompagnata – sostanzialmente definita dalla pratica del basso continuo –, esponendo e ponendo in musica le tendenze della nuova estetica contemporanea. Quest'ultima, come noto, presenta alcuni elementi caratterizzanti ben riconoscibili, legati all'evoluzione tecnico-stilistica e culturale del tempo, che meritano un accenno in questa sede.

5.1. La moderna estetica musicale della monodia accompagnata

Se da un lato la speculazione teorica s'avvia alla formulazione dei moderni sistemi armonici e tonali, dall'altro, già durante gli ultimi decenni del Cinquecento, inizia a delinearsi quel particolare gusto estetico legato agli affetti sul quale si basa gran parte della successiva musica sei e settecentesca. Infatti, in perfetto accordo con le istanze rinascimentali, si assiste alla rivalutazione e alla ripresa della cultura greca e ciò si traduce, in ambito squisitamente musicale, proprio in un ideale ritorno alla purezza della monodia: è quello monodico il genere che meglio si presta a render possibile l'espressione dei molteplici sentimenti umani. Il fulcro delle composizioni vocali

⁶⁹ ID., *Teoria e didattica del canto piano*, p. 61.

⁷⁰ *Ibid.*

diviene pertanto la parola, sulla quale la musica è calibrata e della quale essa rende il pieno significato servendosi spesso di artifici retorici; ben diverse appaiono le complesse architetture polifoniche del vecchio stile, realizzate mediante l'utilizzo di una rigida scrittura contrappuntistica e nelle quali la parola è, all'opposto, al servizio della musica. Il nuovo gusto per l'esaltazione del testo letterario, per l'espressività e la cantabilità porta a contestare la scarsa intelligibilità del testo polifonico e a disconoscere le aride speculazioni matematiche che sono alla base delle composizioni contrappuntistiche; ciò induce la grande tradizione polifonica ad avviarsi verso un inesorabile declino.⁷¹

Tecnicamente, la moderna monodia ha la peculiarità d'esser accompagnata; sotto l'aspetto pratico, tale forma musicale nasce durante il XVI secolo nella prassi non ufficiale e meno nobile, ove – in sostituzione delle voci inferiori delle composizioni polifoniche – si predilige l'intervento di uno strumento o gruppo strumentale atto a sostenere il canto.⁷² Ma, contrariamente a quanto accade per la scrittura polifonica, con il suo evolversi segnatamente in ambito teatrale lo stile monodico induce le differenti voci a non esser più considerate di pari importanza. La nuova tendenza estetica, infatti, spinge la costruzione musicale a procedere per blocchi accordali concatenati tra loro, mettendo così in risalto le voci estreme; pertanto, mentre le voci interne fungono da riempimento armonico, il ruolo predominante è rappresentato dalla voce superiore. La linea del basso segue per importanza quella del canto, e diviene il fondamento armonico, ininterrotto, che sorregge l'intera struttura musicale.⁷³ Ecco che, da una tradizione in ogni modo pregressa, alle soglie del Seicento viene a formalizzarsi compiutamente la tecnica del basso continuo, la quale – è risaputo – consiste propriamente nel tracciare in partitura, in maniera non integrale, le parti strumentali d'accompagnamento, sintetizzandole nella sola linea melodica del basso. Quest'ultima va quindi estemporaneamente armonizzata in esecuzione su uno strumento polifonico, con l'ausilio, nel caso del basso cifrato, di indicazioni numeriche riferite alla realizzazione degli accordi.

⁷¹ Si veda per tutti: FABRIZIO DORSI - GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 2.

⁷² CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EdT, 1991 (Storia della musica, 4), p. 107. Dalla suddetta pratica deriva lo stile concertato, che trova largo impiego durante le epoche successive.

⁷³ DORSI - RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, p. 3.

Associato a tutti i generi di musica del periodo barocco, il nuovo stile monodico, nella sua attuazione più autentica, viene promosso in ambiente profano;⁷⁴ ma, come detto, intrinsecamente associato alla prassi mensurale del canto piano esso trova altresì largo impiego nella musica sacra, ambito in cui viene codificata – comparando per la prima volta sotto questa dicitura – la funzionale prassi del continuo.⁷⁵

5.2. Il repertorio liturgico-musicale nel XVII secolo

Abilmente conformato al gusto del tempo da teorici e compositori, il canto piano diviene così, a partire dal Seicento, un prodotto confezionato per le necessità d'uso, in grado di giustificarne gli adattamenti e le elaborazioni secondo le caratteristiche delle polifonie popolari. Si diffondono repertori scritti in canto fratto e in neogregoriano, mentre nei trattati – segnatamente negli esemplari redatti da autori appartenenti ad ordini religiosi o congregazioni secolari – non è raro trovare riferimenti alla prassi corale, standardizzata da regole desunte dalla tradizione esecutiva, spesso locale, o teoricamente rielaborata in nuove composizioni.⁷⁶

In quest'epoca il genere del canto fratto si afferma sensibilmente, interessando progressivamente, oltre ad inni e sequenze, anche i testi liturgici dell'Ordinario della Messa ed il repertorio delle antifone. Pur mantenendo le sue caratteristiche peculiari, non rimane tuttavia estraneo alle nuove tendenze formali ed armoniche, ed anzi – nell'ottica della riforma cattolica – rappresenta il risultato più coerente di quel processo d'unificazione di antico e moderno, di *cantus planus*, *musica mensurata* e nuove invenzioni, avviato ad inizio Seicento e volto a conservare l'integrità del canto liturgico. In concomitanza coll'imporsi della monodia accompagnata, viene perciò a svilupparsi

⁷⁴ Si dice cosa certamente nota affermando che la monodia accompagnata vede annoverati tra i suoi iniziatori e fautori gli intellettuali e musicisti che, riunitisi a costituire la celebre Camerata de' Bardi, definiscono gli stilemi della prima forma melodrammatica, il *recitar cantando*. In *primis* Giulio Caccini, autore de *Le nuove musiche* (1602); figure di riferimento per la creazione e lo sviluppo dello stile moderno sono altresì Luzzasco Luzzaschi (che compone per il Concerto delle Dame ferraresi), il suo allievo Girolamo Frescobaldi (che porta le moderne pratiche musicali in ambito puramente strumentale), e, principalmente, Claudio Monteverdi. Quest'ultimo riveste infatti un ruolo di assoluta centralità per la codifica del nascente stile, che egli definisce con un termine da lui stesso coniato, o sia *seconda prattica*. Si veda per tutti CLAUDIO CASINI, *Storia della musica: dall'antichità classica al Novecento*, Milano, Bompiani, ed. digitale 2013, *passim*

⁷⁵ Si veda in proposito il paragrafo 1.6.3.

⁷⁶ LOVATO, *Teoria e didattica del canto piano*, p. 61.

un repertorio – segnatamente corale – che trova la sua maggior fortuna allorquando nelle chiese si diffondono le esecuzioni in stile concertante.⁷⁷

Nel canto fratto confluisce la prassi del canto *binatim*, ed anche questa variante tende a conservare le proprie caratteristiche – come biscantare omoritmicamente le melodie, in quanto polifonie primitive, con un contrappunto semplice ed un moto parallelo delle parti – pur compiendo un processo di mensuralizzazione ed accogliendo contaminazioni contrappuntistiche moderne, quali passaggi dissonanti nell’accompagnamento organistico del basso continuo.⁷⁸

Nel momento in cui il repertorio tradizionale dovesse mostrarsi inadeguato, si diffonde la pratica di comporre nuove melodie in stile gregoriano, sulla base delle consuete regole ritmiche e prosodiche proprie del canto fratto; a questo genere ecclesiastico dedica il suo contributo di compositore, tra gli altri, Lodovico Grossi da Viadana.⁷⁹

5.3. Testimonianze della nuova prassi liturgica nel primo Seicento

Il Viadana, invero, riveste il fondamentale ruolo di promotore di quella riforma postridentina del canto ecclesiastico di cui s’è detto sopra. Nell’intento di restaurare – sottraendolo all’avviato processo di decadenza – il repertorio liturgico del canto piano, nel 1619 egli pubblica infatti i *Ventiquattro Credo a canto fermo*, concepiti appunto per ricondurre il *Credo* alla tradizione costruendolo su alcune classiche melodie innodiche cristiane.⁸⁰ Per la sua composizione, il Viadana si avvale di una notazione quadrata formata da brevi e semibrevi,

da eseguirsi in conformità alla visione prosodica allora teorizzata anche per il canto monodico della tradizione liturgica, cioè nel rispetto del ritmo fondamentale binario e della pronuncia accentuativa, sull’esempio del *Directorium chori* del Guidetti (1582) e secondo i criteri di semplificazione delle melodie introdotti dalla *Editio Medicaea* (1614).⁸¹

⁷⁷ ID., *Canto fratto e polifonie semplici*, p. 86.

⁷⁸ *Ivi*, p. 93.

⁷⁹ Cfr. ID., *Teoria e didattica del canto piano*, p. 62.

⁸⁰ LUDOVICO VIADANA, *Ventiquattro Credo a canto fermo sopra i tuoni delli hinni che santa Chiesa usa cantare, col versetto Et uncaratus est in musica a chi piace*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619.

⁸¹ LOVATO, *Tradizioni liturgico-musicali*, p. 309. L’*Editio Medicaea* del Graduale è curata da Felice Anerio e Francesco Suriano in prosecuzione del lavoro iniziato da Palestrina; vi vengono semplificate ed alterate le melodie liturgiche tradizionali secondo le regole della prosodia umanistica e della musica mensurata. Cfr. *ibid.*

In linea con la prassi del canto fratto, il compositore adoperava brevi episodi costruiti sulla tripla e sull'emiolia, ricorre inoltre all'uso di alterazioni e passaggi tonali mutuati dalla musica figurata, e prevede l'esecuzione in *alternatim* dei versetti secondo la consuetudine romana.⁸²

L'attenzione che il Viadana pone in merito alla prassi esecutiva del canto fermo nei *Ventiquattro Credo*, pienamente conforme alle pratiche primosecentesche, si ritrova parimenti in un altro suo noto lavoro, nel quale egli fornisce soprattutto – come si vedrà altresì in altri autori a lui contemporanei e, in special modo, in Banchieri – una dettagliata esplicitazione della tecnica del basso continuo, ivi impiegato nell'ambito dello stile concertato. Si tratta dei *Cento concerti ecclesiastici* (fig.1), pubblicati nel 1602 e considerati tra i primi e più celebri testimoni a stampa che provano l'uso del basso continuo in ambito liturgico.⁸³ Benché in essi il Viadana faccia riferimento alla pratica del continuo definendola sua *nova inventione*,⁸⁴ dalla lettura della prefazione all'opera appare chiaro che egli riprende una tradizione già da tempo consueta, codificandola però in forma scritta; infatti

la novità dei *Concerti* deriva dalla applicazione studiata di prassi esecutive usate e comuni: queste sono portate a livello d'arte compiuta e scritta, preservandone la collaudata utilità. Pertanto il continuo vi appare come una parte concertante, imitativa (ma «seguinte», ossia che riprende ogni voce che sia la più bassa, formando una linea sonora grave non interrotta), tematicamente nutrita alla pari con le voci.⁸⁵

⁸² Il Viadana si preoccupa di garantire una corretta interpretazione della prassi dell'*alternatim* con la giusta alternanza di coro ed organo dettata dal costume romano. Cfr. *Ibid.* e PIER LUIGI GAIATTO, *I ventiquattro Credo a canto fermo di Lodovico Viadana (1619) tra neogregoriano e canto fratto*, in *De ignoto cantu*, pp. 291-292.

⁸³ LODOVICO VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici a Una, a Due, a Tre & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'Organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1605.

⁸⁴ Sul frontespizio dell'opera si legge *Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gli Organisti* (fig.1).

⁸⁵ GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, p. 108.



Fig. 1 - LODOVICO VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1605: frontespizio della parte del basso d'organo.

Specificatamente, l'origine della prassi del continuo si ritrova nella particella del Basso vocale usata dagli organisti cinquecenteschi – in luogo d'una partitura completa, o intavolatura – per l'accompagnamento di brani in polifonia;⁸⁶ in linea dunque con la tradizione, malgrado le novità, «il retaggio dell'esperienza polifonica dei secoli XVI e XVII» si mostra «presente in maniera considerevole all'interno dell'opera del Viadana».⁸⁷ Ne è testimone il fatto che fatto che vi vengono presentate composizioni in stile polifonico, seppur debitamente rielaborate in funzione delle mutate esigenze esecutive. Nell'intento d'agevolarne la lettura agli esecutori, l'autore s'adopera difatti a fornire degli autentici mottetti, ma più condensati dell'ordinario,⁸⁸ in modo da evitare

⁸⁶ *Ivi*, p. 107.

⁸⁷ GAIATTO, *I ventiquattro Credo*, p. 277.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 277-278. Qui il continuo non è un basso autonomo, ma segue e riproduce le parti vocali.

quelle parti «piene di pause lunghe, e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima, & insipida sequenza»:⁸⁹ se infatti, «per mancamento di compositioni»,⁹⁰ i cantori che vogliono cantare in un organo con tre – o meno – voci sono spesso costretti «di appigliarsi ad una o due, o tre parti, di mottetti a cinque, a sei, a sette, & anco a otto»,⁹¹ il Viadana ovvia al problema proponendo la sua *inventione commoda*, ossia alcuni

Concerti con una voce sola per i Soprani, per gli Alti, per i Tenori, per i Bassi: & alcuni altri poi per l'istesse parti accompagnate diversamente, [...] alcuni altri poi [...] per gli stromenti.⁹²

A voler aprire una piccola parentesi, in un ipotetico parallelismo con i lavori del Banchieri, è importante ribadire come nei *Cento concerti*, congiuntamente a quegli elementi innovativi di cui si è detto sopra, traspaia lo spiccato interesse del Viadana per il canto gregoriano, ravvisabile invero in diverse sue pubblicazioni. Così, similmente a quanto avviene per i *Ventiquattro Credo a canto fermo*, anche nei *Concerti*,

nonostante il dichiarato carattere innovativo della raccolta, il Viadana non si discosta dalla consuetudine, inserendo le *incoationes* in *cantus firmus* dei salmi *Dixit Dominus*, *Laudate pueri Dominum* e del *Magnificat*, presentati in versione *alternatim* e musicati per due volte, a tre e a quattro voci, in modo da presentare una versione polifonica sia dei versetti pari sia di quelli dispari.⁹³

Come in Banchieri e in molti autori del tempo, nell'opera del Viadana vi è dunque una certa propensione per il nuovo, nondimeno commista ad un profondo riguardo per la tradizione.

Tornando quindi all'argomento del continuo, si è visto come la suddetta tecnica, derivante in ogni modo dalla comune prassi, venga presentata nei *Cento concerti* quale nuova e comoda invenzione, utile a cantori ed organisti in quanto facile da eseguirsi poiché sviluppata in forma scritta.

⁸⁹ VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici*, prefazione.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.* S'intendono le parti vocali a solo, il molteplice abbinamento delle quattro voci e il basso d'organo; l'opera è divisa in cinque volumi, quattro dedicati uno a ciascuna voce più il quinto per il continuo: ecco, come fa capire il Viadana, la novità dei *Concerti*.

⁹³ GAIATTO, *I ventiquattro Credo*, p. 278. Per un approfondimento sui *Ventiquattro Credo* si veda *ivi, passim*.

Successivamente al considerevole lavoro del Viadana, già durante i primissimi anni del Seicento, iniziano a fiorire diverse opere concernenti la prassi del continuo, tra le quali spiccano veri e propri trattati: ne sono un esempio i manuali pubblicati a Siena nel 1607 da Bianciardi ed Agazzari. Francesco Bianciardi, nella sua *Breve regola*, presenta una sorta di compendio delle regole pratiche da applicarsi per la realizzazione accordale del continuo, affiancando alle norme scritte degli esempi grafici.⁹⁴

Similmente avviene nel trattato *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti* di Agostino Agazzari, ove, con particolare riferimento all'ambito liturgico, compaiono anche le indicazioni numeriche del basso cifrato e le alterazioni per le consonanze accidentali.⁹⁵ Fatto curioso, a chiusura dell'opera Agazzari espone le tre principali ragioni per cui vi è l'uso di *suonar sopra 'l basso*: «prima per lo stile moderno di cantar recitativo, e comporre: seconda per la commodità: terza per la quantità, e varietà d'opere, che sono necessarie al concerto».⁹⁶ Infatti, «come al presente s'usa assai in Roma ne' concerti»,⁹⁷ agli inizi del XVII secolo è ormai prassi comune cantare ad una o a poche voci in stile concertato, per cui non vi è più necessità d'intavolare o spartire la musica; in tal modo se ne rende la lettura molto più agevole, riducendo inoltre il numero di libri che l'organista ha da usare nelle funzioni: «basta un Basso con i suoi segni».⁹⁸

Infine, tra i vari autori del primo Seicento che compongono impiegando la moderna tecnica del continuo secondo l'ormai comune prassi liturgica del concerto, figura certamente anche colui che – in un suo lavoro per uso ecclesiastico antecedente a quello del Viadana – offre il primo esempio in assoluto di basso continuo pubblicato a stampa,⁹⁹ ossia Adriano Banchieri.

⁹⁴ FRANCESCO BIANCIARDI, *Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena, s.n.e., 1607 (rist. Milano, A.M.I.S., 1970).

⁹⁵ AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti E dell'uso loro nel concerto*, Siena, Falcini, 1607.

⁹⁶ *Ivi*, p. 10.

⁹⁷ *Ivi*, p. 11.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ OSCAR MISCHIATI, *Banchieri, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. digitale, V. Si veda in proposito il paragrafo 2.4.

In questo primo capitolo si è voluto presentare, seppur per sommi capi, il particolare panorama musicale al quale si affaccia Adriano Banchieri a cavallo tra Cinque e Seicento, incentrando chiaramente la trattazione sull'argomento del canto piano misurato, o sia del canto fratto.

Quelle peculiarità ritmiche associate al canto liturgico, le quali trovano origine già dal XIII secolo, nel periodo postconciliare vengono a costituire un elemento di forte pregnanza che, oramai strettamente connesso anche alle nuove forme concertanti adottate nella liturgia, inevitabilmente finisce per caratterizzare la produzione musicale scritta e la prassi esecutiva del tempo.

Adriano Banchieri, lo si vedrà nel prossimo capitolo, in conformità quindi all'uso coevo – ma non senza manifestare uno stile alquanto personale ed innovativo – riprende le tradizionali melodie gregoriane e le rielabora secondo la moderna pratica, rendendo chiaramente visibili quelle specificità ritmico-proporzionali del canto piano da egli stesso legittimate nei propri trattati.

II

IL CANTO PIANO MISURATO E LA MODERNA PRATICA

LITURGICO-MUSICALE NEI TRATTATI

DI ADRIANO BANCHIERI

Da quanto detto sinora, appare innegabile che il primo Seicento è contraddistinto dall'evolversi di una prassi liturgico-musicale, dettata dal moderno gusto estetico, che si manifesta altresì nella rielaborazione in chiave ritmica e proporzionale del gregoriano; come dimostrato nel precedente capitolo, infatti, la pratica dell'*alternatim*,¹⁰⁰ il frequente uso dell'accompagnamento organistico, l'affermarsi dello stile concertante, l'adozione del continuo e la struttura armonica della moderna monodia vanno inevitabilmente a determinare una mensuralizzazione del canto piano.

Pienamente inserito in tale contesto artistico-musicale, pur non scordando la lezione dei grandi teorici del passato, Adriano Banchieri assimila e ripresenta innovativamente nei suoi lavori – in special modo nei trattati e nei manuali didattici – le peculiarità della seconda pratica applicate all'elaborazione mensurale del canto piano. La qual cosa si rende evidente sia nella *Cartella musicale* che ne *L'organo suonarino*, felici esempi di quello stile pedagogico così singolare che scaturisce dalla poliedrica personalità del Banchieri, figura di spicco nel mondo musicale postconciliare.

¹⁰⁰A dimostrazione della straordinaria incidenza della prassi dell'*alternatim* – ovvero dell'alternare l'organo al coro – nel primo Seicento, è sufficiente ricordare la fortuna editoriale toccata ad alcune pubblicazioni redatte da compositori e trattatisti del tempo; basti citare il manuale *Canto fermo sopra messe, himni, et altre cose ecclesiastiche* (1592) di Giovanni Matteo Asola e i già menzionati *Ventiquattro Credo* del Viadana. Cfr TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 454 e GAIATTO, *I ventiquattro Credo*, p. 291.

1. Cenni biografici

Adriano Banchieri, figlio del lucchese Antonio de Banchieri e di sua moglie Caterina, nasce il 3 settembre 1568 a Bologna, ove il 3 ottobre viene battezzato con il nome di Tommaso. A diciannove anni entra nell'Ordine dei monaci benedettini olivetani, per professare i voti monastici – dopo l'imposizione del nuovo nome – il 16 settembre 1590. È proprio durante i primi anni di vita monastica che il giovane Banchieri intensifica lo studio della musica, già iniziato durante l'infanzia, perfezionandosi nell'arte della composizione sotto la guida del musicista Giuseppe Guami, presumibilmente nel monastero dei SS. Bartolomeo e Ponziano di Lucca. Da questo luogo il monaco olivetano si sposta nel 1593, trasferendosi nel monastero di S. Benedetto a Siena, da cui parte nel 1594 per tornare al cenobio bolognese di S. Michele in Bosco, ove nel 1596 occupa il posto di organista. Con lo stesso incarico lo si ritrova ad Imola, nel 1600, a S. Maria in Regola, e nel 1604 a S. Pietro di Gubbio. Nel 1605 risulta presente dapprima a S. Elena a Venezia, poi a S. Maria in Organo a Verona, da dove fa ritorno a Bologna, città in cui rimane, salvo allontanarsi in un paio d'occasioni,¹⁰¹ fino all'termine della sua esistenza; trasferitosi per ragioni di salute nel convento bolognese di S. Bernardo, il compositore vi muore infatti di apoplezia nel 1634.¹⁰²

Adriano Banchieri dedica la sua vita alla multiforme attività di compositore e all'impegno didattico, divenendo nel monastero di S. Michele una figura di riferimento; attorno a lui si sviluppa infatti quell'autentico cenacolo di cultura e di manifestazioni musicali che nel 1615 prende forma di istituzione sotto il nome di Accademia dei Floridi.¹⁰³ Autore straordinariamente prolifico, il Banchieri, oltre a dedicarsi alla letteratura,¹⁰⁴ si cimenta proficuamente in diversi campi musicali, componendo svariate opere sacre e profane e pubblicando numerosi trattati teorici e didattici.¹⁰⁵

¹⁰¹ Nell'agosto del 1607 per inaugurare il nuovo organo Romani nella chiesa madre di Monteoliveto, e l'anno successivo per recarsi a Milano ad assistere alle feste in occasione della canonizzazione di S. Carlo Borromeo in S. Vittore. Cfr. MISCHIATI, *Banchieri, Adriano*.

¹⁰² *Ibid.* Si vedano anche PETER NIEDERMÜLLER, *Banchieri, Adriano*, in *Musik in Geschichte und Gegenwart* ed. digitale, 2016; WILLIAM S. MAY, *Banchieri, Adriano*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 20 voll., London, Macmillan, 1980, II, pp. 105-107; OSCAR MISCHIATI, *Banchieri, Adriano*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, a cura di Alberto Basso, 8 voll. + 1 Appendice, Torino, UTET, 1985-1990, I, pp. 296-297.

¹⁰³ Fatto degno di menzione, nel 1620 l'Accademia riceve la visita di Claudio Monteverdi. Cfr. MISCHIATI, *Banchieri, Adriano*.

¹⁰⁴ Sotto lo pseudonimo di Camillo Scaligeri (o Scaliggeri) della Fratta, Banchieri esplica anche una intensa attività letteraria con la pubblicazione di scritti di vario genere, in lingua italiana e in dialetto bolognese, tra le quali basti citare *La nobiltà dell'asino di Attabalippa dal Perù provincia del Mondo novo*

1.1. Composizioni liturgiche

Tralasciando le seppur significative composizioni profane,¹⁰⁶ per completezza d'informazione pare dunque opportuno elencare in questa sede le numerose opere di musica sacra che il Banchieri ha composto in un trentennio d'intensa attività:

- *Concerti ecclesiastici a otto voci... aggiuntovi nel primo choro la spartitura per sonare nell'organo commodissima* (Venezia, Vincenti, 1595);
- *Canzoni alla francese a quattro voci per sonare, dentrovi un echo & in fine una battaglia a otto & dui concerti fatti sopra Lieto godea... libro secondo* (Venezia, Amadino, 1596);
- *Salmi a cinque voci novamente composti et accomodati a i Vespri di tutte le feste et solennita dell'anno et nel fine dui cantici della B. V.* (Venezia, Amadino, 1598);
- *Messa solenne a otto voci, dentrovi variati concerti all'introito, graduale, offertorio, levatione et comunione. Et nel fine l'hinno de gli gloriosissimi SS. Ambrogio et Agostino... libro III de gli suoi concerti, il tutto nuovamente composto, et dato in luce nell'occasione del Capitolo generale* (Venezia, Amadino, 1599);
- *Fantasie overo canzoni alla francese per suonare nell'organo et altri stromenti musicali. A quattro voci* (Venezia, Amadino, 1603);
- *Ecclesiastiche sinfonie dette canzoni in aria francese a quatro voci per sonare et cantare et sopra un basso seguente concertare entro l'organo, opera 16* (Venezia, Amadino, 1607);
- *Gemelli armonici che avicendevolmente concertano duoi voci in variati modi, opera 21* (Venezia, Amadino, 1609) e *novamente revisti e modernati dall'autore con tre concerti e dui dialoghi* (Venezia, Magni, 1622);

tradotto in lingua italiana (Venezia, Barezzi, 1590) e *La nobilissima anzi asinissima compagnia delli briganti della bastina... opera nuova, ingegnosa, Piacevole e degna di riso* (Vicenza, Perin, 1597). Cfr. *ibid.*

¹⁰⁵ Per le opere musicali, Banchieri redige egli stesso un *Indice*, apparso dapprima nel *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici* (1603), poi nella *Cartella musicale* (1614), ed infine nella *Cartellina musicale* (1615). Cfr. *ibid.* Per una conoscenza completa del repertorio banchieriano si consiglia la consultazione del RISM online.

¹⁰⁶ Si ricordino soltanto le celebri *La pazzia senile. Ragionamenti vaghi et dilettevoli novamente composti & dati in luce. Libro secondo a tre voci* (Venezia, Amadino, 1598), *Barca di Venetia per Padova dilettevoli madrigali a cinque voci nuovamente in questa seconda impressione stoppata, impegolata & aggiuntovi il basso continuo (piacendo) per lo spinetto o chitarrone* (Venezia, Magni, 1623), e *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena, genio al terzo libro madrigalesco con cinque voci, & opera à diverse XVIII* (Venezia, Amadino, 1608). Cfr. *ibid.*

- *Vezzo di perle musicali modernamente conteste alla regia sposa effigiata nella sacra cantica, opera 23... accomodata, che sopra il basso seguente si può variare un istesso concerto in sei modi, con una & dui parti cosi voci, come stromenti* (Venezia, Amadino, 1610);
- *Secondi nuovi pensieri ecclesiastici, opera 14* (Milano, Tini & Lomazzo, 1611);
- *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici da cantarsi con una & due voci in variati modi nel clavacembalo, tiorba, arpichitarrone & organo, opera 35* (Bologna, Rossi, 1613);
- *Salmi festivi intieri, coristi, allegri, et moderni da recitarsi à battuta larga in concerto di quattro voci & organo. Et nel fine tre variate armonie sopra il Magnificat, opera 33* (Venezia, Amadino, 1613);
- *Moderna armonia di canzoni alla francese opera 26... nuovamente composta per suonare con facilità tutte le parti nell'organo o clavacimbalo et dentrovi (piacendo) concertare uno & dui strumenti acuto e grave, con l'aggiunta in fine di doi fantasie à quatro stromenti & uno Magnificat in concerto à quattro voci* (Venezia, Amadino, 1612);
- *Due ripieni in applauso musicale, con otto parti, distinte in due chori di voci stromenti & organo appropriati al nome & all'ingresso di qual si voglia prelato in grado di superiorità maggiore* (Bologna, Rossi, 1614);
- *Sacra armonia a 4 voci e suono dell'organo, opera 41* (Venezia, Gardano, 1619);
- *Primo libro delle messe e motetti concertato con basso e due tenori nell'organo, opera 42* (Venezia, Vincenti, 1620);
- *Dialoghi concerti sinfonie e canzoni da cantarsi con due voci in variati modi nell'organo, opera 48* (Venezia, Magni, 1625).¹⁰⁷

1.2. Trattati teorici e manuali didattici

Ancor più importanti risultano ai fini di questa tesi i lavori teorici del Banchieri, i quali vengono di seguito elencati.

¹⁰⁷ Nella presente lista sono stati omessi i brani sparsi in antologie o manoscritti, quali litanie, messe e mottetti. Cfr. *ibid.*

Sul canto fermo:

- *La mano et documenti sicuri d'autori gravi* (Milano, Tini & Lomazzo, 1611);
- *Cartellina del canto fermo gregoriano nuovamente spiegata* (Bologna, Rossi, 1614);
- *Prima [seconda, terza, quarta] parte del primo libro al Direttorio monastico di canto fermo, per uso particolare della Congregazione olivetana* (Bologna, Rossi, 1615);
- *Cantorino utile a novizzi e chierici secolari e regolari, principianti del canto fermo alla romana, raccolto da manuscritti, libri choralis, tradizioni, et autorità di musici antichi nella florida Accademia di S. Michele in Bosco* (Bologna, Cocchi, 1622).

Sul canto figurato:

- *Cartella overo regole utilissime à quelli che desiderano imparare il canto figurato. nuovamente da varie opinioni di musici eccellenti ridotte in un piacevole dialogo di maestro et discepolo. Et divise in due parti* (Venezia, Vincenti, 1601);
- *La cartella... utile à gli figliuoli, et principianti che desiderano con facilità imparare sicuramente il canto figurato, nuovamente rivista, et diligentemente ristampata* (Venezia, Vincenti, 1610);
- *Cartella musicale nel canto figurato, fermo, et contrapunto... nuovamente in questa questa terza impressione ridotta dall'antica alla moderna pratica* (Venezia, Vincenti, 1614);¹⁰⁸
- *La cartellina musicale che in documenti facili ridotti dall'antico allo istile moderno introduce i principianti à sicuro possesso del canto figurato. Opera 35 ... quarta impressione* (Venezia, Vincenti, 1615);
- *La banchierina overo cartella picciola dei canto figurato... Opera utilissima alli figlioli, per acquistarne il nome di sicuro cantore. Novamente in questa quinta impressione ridotta dall'antico al moderno stile* (Venezia, Vincenti, 1623);
- *Il principiante fanciullo a due voci che sotto la disciplina d'autori illustri impara solfizzare note e mutationi, e parole solo & asuefar l'orecchio in compagnia, opera 46* (Venezia, Magni, 1625).

¹⁰⁸ Si tratta dell'edizione della *Cartella* presa in esame in questa sede. Si veda in proposito paragrafo 2.5.

Sull'organo:

- *Conclusioni nel suono dell'organo... novellamente tradotte, & dilucidate in scrittori musici, & organisti celebri. Opera vigesima* (Bologna, Rossi, 1609);
- *L'organo suonarino... entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli suonatori d'organo, per alternar corista à gli canti fermi in tutte le feste & solennità dell'anno... Opera 13* (Venezia, Amadino, 1605);¹⁰⁹
- *L'organo suonarino opera 25 ... nuovamente in questa seconda impressione accordato... con gli cerimoniali* (Venezia, Amadino, 1611);
- *Organo suonarino... in questa terza impressione accordato con ogni diligenza... Opera 43* (Venezia, Vincenti, 1622).¹¹⁰

2. La poetica musicale di Adriano Banchieri

Compositore, teorico, didatta, poeta e letterato, il monaco olivetano Adriano Banchieri si dimostra quindi fecondo autore in molteplici discipline, diventando figura di chiara fama segnatamente nelle diverse discipline del campo musicale. Accanto all'occupazione di compositore e organista, si è visto, si presenta impegnato in qualità di abile didatta in un'intensa attività pedagogica, nel cui ambito è autore d'importanti trattati pratico-teorici quali la *Cartella musicale* e *L'organo suonarino*, che saranno oggetto d'analisi nei prossimi paragrafi. Il metodo didattico del Banchieri si rivela singolare, innovativo, volto a render chiara ogni spiegazione onde facilitare l'apprendimento anche a coloro i quali sono estranei ai complicati tecnicismi propri dei teorici della musica.¹¹¹ Tuttavia, nonostante l'apparente semplicità del linguaggio, il suo lavoro lascia «trasparire la dottrina vasta e aggiornatissima dell'autore»:¹¹² nell'intera sua opera, infatti, il Banchieri manifesta un'«attenzione estrema e sensibile alle sorti del repertorio coevo, pur senza mai rinunciare alla devozione per le basilari fonti

¹⁰⁹ Si tratta dell'edizione de *L'organo suonarino* presa in esame in questa sede. Si veda in proposito paragrafo 2.6.

¹¹⁰ Opera da non considerarsi teorica in senso stretto, ma di notevole importanza quale fonte di notizie sull'autore sono le sue *Lettere armoniche... intrecciate in sei capi di dedicatione, ragguaglio, congratulatione, buone feste, ringraziamento, piacevolezza* (1628). Cfr. *ibid.*

¹¹¹ GIULIO CATTIN, *Premessa*, in *L'organo suonarino* di Adriano Banchieri, Bologna, Forni Editore, 1978 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/31), *passim*. Si ricordi che questo paragrafo è concepito per fornire una breve panoramica della questione; nei capitoli successivi si affronterà invece un approfondimento più dettagliato dei due trattati sopraccitati.

¹¹² *Ibid.*

teoriche». ¹¹³ Così, pur riconoscendo il fondamentale ruolo rivestito dalle speculazioni teoriche di trattatisti antichi e moderni – non manca di citare in più occasioni gli stimati Guido d'Arezzo, Gioseffo Zarlino e Giovanni Maria Artusi –, egli si mostra incline ad accogliere favorevolmente i nuovi ideali estetici promossi nella *seconda prattica* monteverdiana, ¹¹⁴ lodando sovente lo stile dei moderni musicisti pratici, primi fra tutti Viadana, Diruta, e Monteverdi:

Hora modernamente habbiamo nova schola, che servendosi di tutta sei le schole hanno introdotto un gratioso modo, & in particolare nelle chiese, che gli salmi, messe, & concerti, distintamente senza tanti offuscamenti fugati, intendendo quel che si canta porgono diletto, & devotione assieme; apresso che diremmo delle parole volgari? che con le note musicali vengono imitati gli di loro proprij affetti, [...] in vna sol parola imitata l'oratione al naturale con nuove legature, che il tutto con catenato assieme rendono un perfetto modello di dolcissima melodia, cantandosi con gravità in modo, che s'intende recitare il perfetto senso di tutta l'oratione. Che diremmo delle vaghezze di voce sola, dui o tre sopra il basso seguente nell'organo, clauicembalo, chitarrone, & arpitarrone? non rapiscono di devota dolcezza? certo si; & ben che alcuni dicono che la Musica hora sia ridotta in somma perfezzione, vedesi però che di giorno in giorno vassi maggiormente riducendo a maggior facilità, & vaghezza, sotto nove, & gratiose inventioni. ¹¹⁵

Concretamente, mentre nella produzione di musica profana prevale un certo atteggiamento conservativo – forse sintomo dell'epoca di transizione in cui si trova ad operare –, la spiccata tendenza del Banchieri a seguire le novità in campo musicale è messa in atto nelle sue composizioni sacre, così come usa palesarsi nella trattatistica teorico-didattica; in tal senso, è indicativo il fatto che egli sia solito proporre, quali esempi pratici per lo studio della composizione, brani di autori contemporanei tra i più innovativi, da Marenzio a Monteverdi. ¹¹⁶ In quanto poi a nuove invenzioni, è significativo ad esempio «il tentativo da lui fatto per il superamento della solmisazione esacordale con la proposta di una specifica denominazione del settimo grado della scala (*Ba* per il si bemolle, *Bi* per il si naturale)». ¹¹⁷

¹¹³ PIERO GARGIULO, MARCELLO PIRAS, *Adriano Banchieri trattatista tra "antico" e "moderno": una ricognizione sui trattati*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLI, 2006, p. 229.

¹¹⁴ I termini *prima prattica* – ossia lo stile codificato da Zarlino nelle sue *Istitutioni harmoniche*, opera in cui egli promulga definitivamente le rigorose leggi del contrappunto – e *seconda prattica* nascono in occasione della famosa disputa tra Giovanni Maria Artusi e Claudio Monteverdi. In proposito si rimanda alla lettura di PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EdT, 1985, pp. 48-65.

¹¹⁵ ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614³ (ed. facs. Bologna, Forni, 1968), p. A4.

¹¹⁶ MISCHIATI, *Banchieri, Adriano*.

¹¹⁷ *Ibid.* L'argomento della settima sillaba è illustrato nella *Cartella musicale* alle pagine 18-21, con il seguente titolo: *Seconda prattica et regola infallibile et facile*.

La vasta opera teorico-didattica del Banchieri, che comprende numerose pubblicazioni redatte durante i primi decenni del XVII secolo, si può dire basata su tre tematiche principali, ovvero l'organo, il canto figurato ed il canto fermo.¹¹⁸ La discussione sviluppata nei prossimi paragrafi sarà incentrata su quest'ultimo aspetto: più precisamente, verrà esaminata la sua rielaborazione per uso liturgico – anche relativamente alla prassi organistica del continuo – nell'ottica di quel moderno stile che, ampiamente descritto nel capitolo precedente, nella redazione dei canti fermi si mostra altresì sotto forma di peculiarità ritmiche.

3. *L'interpretazione mensuralistica del canto piano*

Diversi e di grande spessore sono i lavori che Banchieri dedica al canto piano – o, per meglio dire, al canto fermo inteso come base per il contrappunto. Essi non testimoniano soltanto l'estrema considerazione che il Banchieri nutre nei confronti della tradizione gregoriana, peraltro ovvia conseguenza del suo appartenere ad un ordine monastico, ma presentano altresì esplicitazioni e particolari caratteristiche ritmiche che in quest'ambito definiscono inequivocabilmente «la posizione dell'autore, convinto sostenitore dell'interpretazione mensuralistica della monodia liturgica»¹¹⁹ e attento conoscitore della comune prassi esecutiva. L'adozione di elementi ritmici è quindi da ricondursi nella ricerca da parte del Banchieri di quella varietà ritmica e metrica propria del nuovo linguaggio musicale, *in primis* del moderno stile concertato,¹²⁰ e nel suo perpetuare una consuetudine molto probabilmente legata anche alla pratica corale del suo ambiente monastico. L'Ordine olivetano, nel cui seno Banchieri perfeziona gli studi di composizione sotto la guida del Guami, si rivela esser infatti un ambiente di altissima cultura musicale: testimone di un così elevato grado di competenza in quest'ambito è, oltre all'intensa prassi corale, il repertorio polifonico cinque-seicentesco prodotto da vari e abili compositori olivetani.¹²¹

Il Banchieri, pur appartenendo all'ampia schiera d'autori formati nel suddetto contesto monastico, si distingue quale esponente di spicco, pubblicando lavori di indubbia fama. Relativamente poco conosciuta è tuttavia la sua maggior opera

¹¹⁸ Si rimanda a paragrafo 2.1.2.

¹¹⁹ TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 458.

¹²⁰ *Ivi*, p. 452. Si rimanda a paragrafo 1.5.

¹²¹ *Ivi*, p. 453.

concernente il canto liturgico, la quale è strettamente legata proprio alla congregazione olivetana: si tratta del *Direttorio monastico di canto fermo* dato alle stampe nel 1615 (fig. 2).



Fig. 2 - ADRIANO BANCHIERI, *Direttorio monastico di canto fermo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1615: frontespizio.

Il *Direttorio monastico* – assimilabile per articolazione ed ampiezza al *Directorium chori* del Guidetti – è in sostanza un compendio di tutto il repertorio da

cantarsi nelle varie celebrazioni liturgiche secondo gli usi monastici olivetani,¹²² e presenta alcune caratteristiche ritmiche non trascurabili:

nonostante la notazione impiegata appaia a prima vista di grande semplicità (le sole figure *quadra* e *ovata*), i profili ritmici accuratamente stabiliti da Banchieri ci consegnano uno straordinario campionario dei moduli d'intonazione ritmata, basata sull'accentazione delle sillabe [...].¹²³

Vi è, ad esempio, un capitolo dedicato alle antifone in cui se ne legge un'elaborazione ritmica conforme a quella del Guidetti.¹²⁴

Per quanto concerne la varietà ritmica – e di figure – proposta dal Banchieri, appaiono di particolare interesse anche gli *incipit* d'alcuni inni presenti nel *Cantorino olivetano* (1622), operetta dedicata al canto fermo in cui si mostra una singolare commistione di generi notazionali:

I tre inni che mostrano nell'incipit una successione di brevi e semibreve sono *Conditor almae siderum* [...], *Ad coenam agni providi* (l'unico scritto in notazione mensurale bianca con *proportio sesquialtera* all'inizio) e *Deus tuorum militum* (che pur avendo l'identica struttura ritmica di *Ad coenam agni providi* è invece scritto in notazione nera).¹²⁵

Destinato all'elaborazione contrappuntistica è il modello a ritmo inalterato di semibreve sul quale Banchieri costruisce tutti gli esempi esposti nella *Cartella musicale*.¹²⁶ Nello specifico, emerge come particolarmente significativo il *Contrapunto autentico* composto sull'antifona *Ecce sacerdos magnus* (fig. 3), che manda «una breve annerita per battuta di semibreve». ¹²⁷ Qui la monodia è infatti notata in brevi nere, poiché

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ivi*, p. 454.

¹²⁴ *Ibid.* La puntuale restituzione ritmico-prosodica delle antifone e dei responsori proposta dal Guidetti si mostra soluzione assolutamente originale rispetto alla quasi totalità delle fonti, le quali espongono una notazione quadrata ritmicamente muta. Cfr. *ivi*, p. 450.

¹²⁵ GOZZI, *Il canto fratto*, p. 12.

¹²⁶ TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 458. In quest'opera Banchieri afferma che, prima d'imparare il contrappunto, «fia bene capire alcuni documenti che si ricercano nel canto fermo, senza gli quali il compositore resta mal fondato, & nelle compositioni ecclesiastiche camina tenebrosamente». BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. 64. Si vedano in proposito i paragrafi 2.5.3 e 3.1.

¹²⁷ TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 459.

Le note nel canto fermo si segnano Breve negre, la qual negrezza le cangia in Semibreve, si come nel canto figurato la negrezza della Minima la trasforma in Semiminima.¹²⁸

DEL BANCHIERI. 67

Neuma & da gli moderni Respiro, la qual pausa non ha termine, ma vn comune ripigliamento di fiato, & questo è vna virgola che cinge a lungo tutte le rigate. La Mostra mò nel Cato l'ermo si ritroua in dui maniere collocata, l'vna in mezzo del la rigata che cangia vna Chiauè per l'altra; & la secòda, al fine delle rigate, che mostra la nota dalla antecedente alla seguente rigata, come scorgiamo in questo esemplo, dette pause, & mostre.

C 6 IN-

Fig. 3 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (3a ristampa), p. 67: *Ecce sacerdos magnus*.

Tale avvertenza, posta dal Banchieri di seguito al *Contrapunto*, conferma la posizione in merito all'esecuzione ritmica del canto piano assunta dell'autore, il quale, nell'interpretare mensuralmente la monodia liturgica, giunge in questa circostanza «ad equiparare i piani semiografici della notazione del canto fermo e della notazione dealbata».¹²⁹

¹²⁸ BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. 67. Si veda Fig. 3.

¹²⁹ TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 458. Che il Banchieri non contempli un'interpretazione isocrona del canto piano appare evidente anche ad autori seicenteschi a lui successivi, quali Andrea da Modena. Andrea, nel suo *Canto harmonico* (1690), polemizza contro coloro i quali usano confondere il canto fratto

Ancora, un caso particolare è costituito dagli inni e dalle sequenze riportati da Banchieri ne *L'organo suonarino* (1605): come si vedrà molto più analiticamente nei prossimi capitoli, ciò che l'autore propone in quest'opera sono dei semplici bassi in canto figurato – desunti però dal canto fermo, per facilitarne la lettura agli organisti che devono eseguirli *alternatim* con il coro durante le festività e le solennità dell'anno – nei quali è spesso ravvisabile il ritmo soggiacente del *cantus prius factus*. Accade ad esempio che alcune intonazioni recepiscano i diversi metri degli inni, come avviene per *Ad coenam agni providi* (fig. 4), ove il metro inizia in ϕ ma passa al 3 di breve perfetta nel secondo emistichio; o che il basso ricalchi la melodia perfettamente ternaria della sequenza, come si nota nel *Veni sancte Spiritus* (fig. 5), il cui basso, che segue l'intonazione gregoriana a brevi annerite, è segnato in ϕ ma ricorre spesso alla misura ternaria $3/2$ di breve perfetta. Una traccia di ternarietà soggiacente a semibreve perfetta rimane nel *Conditor almae siderum*, il quale è tuttavia segnato in ϕ , così come le sincopi fanno intravedere una ternarietà del ritmo dalla mensura binaria della sequenza *Lauda Sion salvatorem*. Una ternarietà soggiacente ma sufficientemente distinta si ritrova anche nella parte iniziale – scritta in ϕ – del suddetto inno *Ad coenam agni providi*, in particolar modo nell'effetto in levare al momento dell'*Et stolis*.¹³⁰

L'organo suonarino, manifestando negli esempi musicali trasportati in canto figurato una varietà ritmica che certamente il Banchieri riconosce al *cantus prius factus*, viene dunque ad essere un valido testimone della pratica mensurale del canto piano, presentando in aggiunta un metodo assolutamente innovativo che consiste nell'impiego pratico-didattico di quella moderna tecnica del basso continuo sempre più adottata nelle chiese, e dall'autore stesso, per l'accompagnamento organistico durante la liturgia.

con il canto piano – si ricordi che in quest'epoca il canto fratto è oramai un genere autonomo, ufficializzato, con una propria notazione –, e in tale occasione riprende anche il monaco olivetano accusandolo di far corrispondere alla diversità di figure del gregoriano una diversità di valori. In un passo si legge infatti che «La diversità delle figure, ò vogliamo dire note è stato a d'alcuni sufficiente motivo, di credere diverso il loro valore, come appunto crederono il p. Adriano Banchieri al documento settimo della sua Cartellina». ANDREA DA MODENA, *Canto harmonico... col quale si può arrivare perfetta cognitione del canto fermo*, Modena, Eredi Cassiani, 1690, parte I, cap. X, p. 28, citato in RUSCONI, *Il ritmo del canto gregoriano*, p. 498.

¹³⁰ TORELLI, *Notazioni ritmiche*, pp. 472-474.

Organo Suonarino
 Hnno in tutte le Domeniche Paschali.

1	Ad coenam agni providi	Et stolis albis candidi
2	Protecti pasche vespere	A deustante Angelo
3	O vere digna hostia	Per qua fracta sunt tartara
4	quesumus auctor omnium	In hoc paschali gaudio

Post transitum maris rubri Christo canamus principi.
 Erepti de durissimo Pharaonis imperio.
 Redempta sunt captiuata Redita vita premia
 Ab omni mortis impetu Tuum defende populum.

Fig. 4 - ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*,
 Venezia, Vincenzo Amadino, 1605, p. 72: *Ad coenam agni providi*.

V

Eni Sancte Spi ritus. Et emitte celi-

tus Lucis tuę radium. Veni. Consolator optime Dul-

cis hospes animę Dulce refrigerium In labore. C 2

Fig. 5 - ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*,
 Venezia, Vincenzo Amadino, 1605, p. 17: *Veni sancte Spiritus*.

4. Il basso continuo nella pratica liturgico-musicale

Come già osservato, il Banchieri si mostra aperto alle nuove tendenze tecnico-stilistiche del suo tempo, facendole proprie in svariati suoi lavori; è quanto accade appunto per il basso continuo – inteso quale comoda pratica adoperata nella liturgia per suonare nel concerto in battuta –, menzionato, spiegato ed utilizzato dall'autore in diverse opere destinate alla didattica o alla pratica liturgica.

Non solo il Banchieri si serve della succitata tecnica, ma – fatto forse non a tutti noto – ne offre anche il primo esempio pubblicato a stampa: si tratta dei *Concerti ecclesiastici à otto voci*, i quali nel titolo ricordano innegabilmente il lavoro del Viadana, sebbene siano ad esso antecedenti in quanto stampati nel 1595.¹³¹ È interessante notare in quali termini, nel frontespizio dell'opera, il monaco olivetano si riferisca espressamente alla parte del basso d'organo – la quale è riportata nel rispettivo fascicolo –, ossia esprimendo quel concetto di comodità ad essa legato che si ritrova poi in autori quali Viadana ed Agazzari;¹³² vi si legge infatti: «Aggiuntoui nel primo choro la spartitura per sonare nell'organo commodissima».¹³³

I bassi in canto figurato de *L'organo suonarino*, si è visto, fungono da *sicurissima guida* per gli organisti, in special modo per i meno esperti nel canto fermo; per renderne ancor più facile la realizzazione allo strumento. All'inizio del *Primo registro* il Banchieri illustra la disposizione degli accidenti rispetto alla nota al basso, corredando la spiegazione di un esempio grafico (fig. 6):

Volendo che questo Organo suonarino sia chiaro à tutti, dirò per quelli organisti che non hanno molta cognitione alle parti di mezzo, hauerano per auertimento, che gli diesis, & b. molli saranno posti accidentalmente in tre modi. Primo, quando saranno antecedenti alla nota seguente nell'istesso luoco servono a detta nota. Secondo, se saranno antecedenti posti sopra alla nota seguente servono alla terza, ouero decima superiore. Terzo, se saranno antecedenti posti sotto alla nota seguente, servono alla sesta; ouero terza decima superiore, come in questi essempli si vede chiaro.¹³⁴

¹³¹ *Concerti ecclesiastici a otto voci... aggiuntovi nel primo choro la spartitura per sonare nell'organo commodissima*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595.

¹³² Si veda paragrafo 1.6.3.

¹³³ BANCHIERI, *Concerti ecclesiastici à otto voci*, frontespizio.

¹³⁴ ID., *L'organo suonarino*, Venezia, Amadino, 1605, p. 2

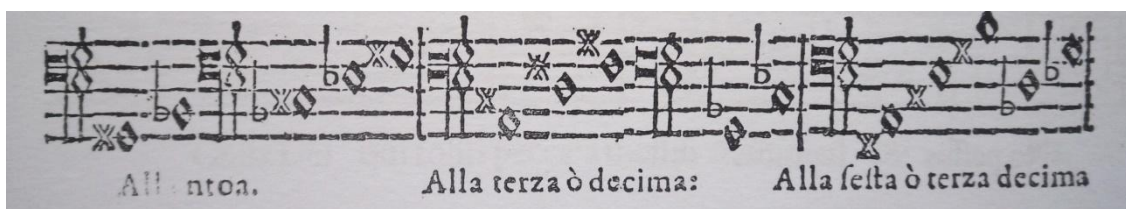


Fig. 6 - ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*, Venezia, Vincenzo Amadino, 1605, p. 2: *Avertimenti utili alle guide del Basso.*

L'argomento degli accidenti viene ripreso all'interno del *Dialogo musicale del R. P. D. Adriano Banchieri bolognese con un amico suo che desidera sonare sicuramente sopra un basso continuo nell'organo in tutte le maniere*, sorta di inserto che, nell'intento di fornire un ulteriore chiarimento circa la prassi del continuo, viene aggiunto dall'autore al *Quinto registro* dell'opera in occasione della seconda ristampa del 1611. In esso il Banchieri presenta svariati esempi atti a delucidare l'ampia e dettagliata esposizione, la quale comprende anche i numeri del basso cifrato; questi, posti ad indicare consonanze e dissonanze, sono da egli considerati – congiuntamente agli accidenti e alla spartitura – degli espedienti

che hanno oggidì ridotto questo basso continuo, vn sicuro modello rapresentante la partitura di tutto il concerto; di modo, che non solo merita lode chi n'è stato inuentore, ma parimente chi l'hà ridotto in così facile, & sicuro possesso, cagionato per gl'accidenti # & b, & apresso gli numeri sonori, & dissonanti, & similmente spartito.¹³⁵

Secondo il parere del Banchieri, quindi, la spartitura del basso d'organo si rivela essere un pratico accorgimento. Nella *Cartella musicale* egli dichiara infatti che, a suo giudizio, «stanno molto meglio gli bassi continui spartiti che seguenti, per maggior sicurezza dell'organista in condurre rettamente il concerto in battuta».¹³⁶ Tale affermazione è posta a conclusione di un breve capitolo della *Cartella* intitolato *Osservationi di quattro esempi in conponere gli bassi continui sotto le voci*, in cui il monaco olivetano inserisce appunto quattro esempi in spartitura preceduti dalla loro descrizione. Il paragrafo, come già il *Dialogo* ne *L'organo suonarino*, principia con un rimando ai lavori di Viadana, Bianciardi ed Agazzari, dai quali il Banchieri idealmente parte per aggiungere le sue precisazioni.

¹³⁵ Ivi, *Quinto registro* del 1611, p. 5

¹³⁶ BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. 215.

Lodouico Viadana, Francesco Bianciardi, & Agostino Agazzari soauissimi compositori de nostri tempi, hanno questi dottamente scritto il modo che deue tenere l'organista in suonare rettamente sopra il basso continuo, seguente ò barittono che dire lo vogliamo. Fia però bene con questi quattro esempietti aprendere quel moto che acquistar si può nel spartire le compositioni di tanti perregrini ingegni, che scaturiscono al giorno odierno, i quali con accidenti di diesis b. molli, & numeri aritmetici hanno ridotto il basso continuo ad vna perfettissima spartitura di tutte le parti.¹³⁷

Infine – a volerla qui citare quasi come una curiosità – nella *Decima conclusione* delle *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609),¹³⁸ il Banchieri, pur lodando come d'abitudine la praticità e l'utilità del basso continuo, ne sottolinea una conseguenza negativa, ossia l'adagiarsi di molti organisti alla mediocrità per causa della facilità di tale prassi. Dopo aver infatti elencato le altre tre maniere di suonar l'organo,¹³⁹ l'autore prosegue trattando del continuo.

Resta per ultimo il basso seguente (il quale tanto è in vso). Ma così non fosse egli vero, per essere cosa facile da praticarsi, molti organisti al giorno d'hoggi riescono eccellenti nel concerto, ma vinti da tale vanagloria di essere sicuri in concerto, non curano più d'affaticarsi in fantasia, & spariture, le quali sono quelle che hanno immortalato diuersi valent'huomini, sì che senz'altro frà poco tempo vi saranno dui classe di suonatori, parte organisti, cioè quelli, che praticeranno le buone spartiture, & fantasie, & altri bassisti, che vinti da cotale infingardaggine si contenteranno suonare semplicemente il basso.¹⁴⁰

In sostanza, la facilità nell'eseguire all'organo un basso in concerto diviene, in quella brillante sintesi di antico e moderno che si rivela essere l'opera teorico-pedagogica del Banchieri, il maggior pregio attribuibile alla nuova prassi del continuo.

Facilità è, in fondo, il concetto predominante che permea il lavoro educativo del Banchieri; nel proporre il vario materiale didattico nei suoi trattati, egli ricerca infatti la massima chiarezza d'esposizione, indicando di frequente agli allievi nuove ed efficaci soluzioni per rendere meno arduo l'apprendimento sia teorico che pratico.

È quanto avviene per i due trattati teorici oggetto di questa tesi, la *Cartella musicale* e *L'organo suonarino*, opere che si ritiene indispensabile presentare in maniera dettagliata nei prossimi paragrafi, prima d'analizzarne gli aspetti ritmici legati all'elaborazione del canto piano.

¹³⁷ *Ivi*, p. 214.

¹³⁸ Il titolo completo del capitolo recita: *Decima conclusione dilucidata. Quattro maniere con le quali viene praticato il suono dell'organo. fantasia, intavolatura, spartitura, & basso.*

¹³⁹ Le quali sono Fantasia, Intavolatura, e Spartitura.

¹⁴⁰ ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Eredi G. Rossi, 1609, pp. 24-25.

5. *La Cartella musicale*

La *Cartella musicale* è un testo che, nelle sue tre ristampe, accompagna l'attività didattica di Adriano Banchieri sin dal 1600, anno in cui, ad Imola, viene chiesto al monaco olivetano d'avviare i figli delle buone famiglie allo studio della musica. Il trattato – soprattutto nella sua forma definitiva, che verrà qui di seguito delineata – gode di una grande fortuna anche dopo la morte dell'autore, e non soltanto per merito della «esposizione vivace e discorsiva degli elementi tradizionali della scuola, ma anche per l'accoglimento delle recenti esperienze della “Moderna Pratica” che in una sintesi di antico e moderno dimostra in Banchieri «una convinta fede nei rinnovamenti promossi dai contemporanei, confortati però da un severo tirocinio contrappuntistico».¹⁴¹

La prima edizione della *Cartella* risale al 1601, e consiste in un breve dialogo, contenente suggerimenti didattici, dedicato all'allievo Carlo Codronchi;¹⁴² segue la successiva pubblicazione del 1610, dedicata al maestro Gioseffo Guami, che presenta in aggiunta dei *Brevi documenti a gli figliuoli che desiderano assicurarsi sopra il Canto Figurato* e alcuni *Duo in Contrapunto sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*. Se nelle prime due edizioni il Banchieri tratta unicamente del canto figurato, è nella terza ristampa del 1614 – *dedicata alla Santissima Madonna di Loretto* (fig. 7) – che, congiuntamente ad alcuni documenti inerenti al contrappunto, egli aggiunge una sezione dedicata al canto fermo.

Nel presente lavoro si esaminerà proprio l'edizione del 1614,¹⁴³ *ridotta dall'antica alla moderna pratica*,¹⁴⁴ che si mostra peraltro ricca di argomenti didattici, esposti con chiarezza e concisione, ed esempi pratici di notevole interesse.

¹⁴¹ GIUSEPPE VECCHI, *Premessa*, in ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale* Bologna, Forni, 1968 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/26).

¹⁴² *Ibid.* Gli argomenti ivi esposti sono tratti da opere affini, quali la *Scala della Musica* di Orazio Scaletta (Verona, 1598).

¹⁴³ O meglio, la ristampa in fac-simile della terza edizione dell'opera a cura di Giuseppe Vecchi.

¹⁴⁴ Si veda il frontespizio dell'opera in fig. 7.



Fig. 7 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia,
Giacomo Vincenti, 1614 (3a ristampa): frontespizio.

5.1. Struttura

La redazione definitiva della *Cartella* si compone di vari inserti, preceduti da un'introduzione,¹⁴⁵ riuniti nelle 248 pagine dell'intero volume e divisi per argomento in due parti principali. Ecco di seguito elencato il materiale didattico in essa raccolto.

- *Primo arringo musicale* (dialogo tra maestro e discepolo);
- *Seconda pratica et regola infallibile et facile*;
- *Brevi et primi documenti musicali a gli figliuoli, & altri, che desiderano assicurarsi sopra il canto figurato* (Venezia 1613);
- *Duo in contrapunto sopra Ut, Re, MI, Fa, Sol, La* (Venezia 1613);
- *Altri documenti musicali nel canto fermo* (Venezia 1613);
- *Nuovo arringo musicale* (dialogo);
- *Epilogo del contrapunto*;
- *Duo spartiti al contrapunto* (Venezia 1613);
- *Indice di trent'opre musicali del p. d. Adriano Banchieri* (un *Suplimento* alle quali si trova all'inizio della *Cartella*);
- *Canoni musicali a quattro voci* (Venezia 1613);
- *Moderna pratica musicale, op. 37* (Venezia 1613);
- *Cento variati passaggi accentuati alla moderna, latini, & volgari*;
- *Esempio di componere varie voci sopra un basso di canto fermo*.

Già dalla lettura dei soli titoli che compongono la *Cartella* si evince, come detto sopra, che l'articolata trattazione mira ad un'esposizione chiara ed accessibile, offrendo tematiche ampiamente rapportate alla moderna pratica e corredate da numerosissime dimostrazioni notate su pentagramma.

¹⁴⁵ Posto fuori numero di pagine, il *Discorso per introduzione* intitolato *Academie Scuole et Ridotti* costituisce un vero e proprio regolamento del primo sodalizio musicale sorto a Bologna (l'Accademia dei Floridi), redatto *in occasione di potersi erigere un'Accademia nell'onoratissimo monasterio di S. Michele in Bosco*, e che conta quattordici *Capitoli esigibili nell'Accademia dei Fioriti*. Esso è preceduto da una presentazione de *Lo stampatore a gli virtuosi lettori*, nella quale si annuncia l'imminente stampa di «un librettino intitolato *Cartellina* prodotto da quest'Opera, che per facilità & intelligenza sarà molto giovevole, a gli figliolini, & principianti del moderno canto figurato». Cfr. *ibid.* e BANCHIERI, *Cartella musicale*, introduzione.

5.2. Contenuto

A seguito dell'introduzione alla *Cartella musicale*, il Banchieri pone una sua piccola premessa di taglio storico-stilistico, intitolata *Narrativo dell'autore a gli figlioli, & principianti della mano. Canto figurato fermo, & contrapunto*; in essa egli elenca le *sei schole di musici* che si sono avvicendate nei secoli, sino a giungere a quel coevo *gratioso modo*, usato particolarmente nelle chiese, che consiste nella moderna sintesi di tutte e sei le precedenti scuole, ossia la "Moderna pratica".¹⁴⁶ *Pratica* è un termine che in Banchieri acquista una ben determinata valenza; in questo *Narrativo* appare difatti evidente che l'intento del monaco olivetano è propriamente quello di formare il *musico pratico*, capace di divenire «musico perfetto, senza le mathematiche speculationi».¹⁴⁷ Il fine didattico della *Cartella musicale* è reso quindi palese dalle parole dello stesso Banchieri.

Io in questa Cartella dirò quelle cose, che ho lette in autori pratici, atte a gli buoni insegnamenti di ridurre un novello scolaro sicuro cantore, & atto al compouere sopra gli otto tuoni, & dodeci modi di canto figurato & fermo, lasciando le greche speculationi a chi vorrà ingolfarsi nell'Oceano delle sottigliezze.¹⁴⁸

La prima parte della *Cartella* concerne la spiegazione delle regole del canto figurato, e principia con il *Primo arringo musicale*, brillante dialogo che vede protagonisti il Banchieri e l'allievo Carlo Codronchi. Vi viene illustrata la mano guidoniana,¹⁴⁹ il che vale a dire l'uso delle sei note (Ut, re, mi, fa, sol, la), i tre ordini (*Grave, Acuto & Sopracuto*) con le rispettive chiavi in F, C e G, e le mutazioni, rese chiare da esempi segnati su pentagramma in semibreui e completate da un contrappunto.

La trattazione prosegue con il capitolo intitolato *Seconda pratica et regola infallibile et facile*, nel quale l'autore propone l'aggiunta di una settima sillaba (ba o bi, a seconda della natura dell'accidente) alle sei naturali, onde levare le due mutazioni di bemolle e bequadro e semplificare così di molto l'apprendimento del canto figurato.¹⁵⁰

Seguono ancora alcuni *Brevi et primi documenti musicali a gli figliuoli, & altri, che desiderano assicurarsi sopra il canto figurato*, in cui il Banchieri, lasciando da

¹⁴⁶ La trascrizione integrale del passo è riportata nel capitolo 2.2. di questa tesi. Cfr. BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. A4.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 1-17.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 18-24.

parte la seppur utile “Seconda pratica”, ritorna alla tradizionale e sicura “Prima pratica”. Questa sezione della *Cartella* è suddivisa in ulteriori venticinque documenti – atti ad istruire in modo completo i principianti nella pratica del canto figurato – i quali sono preceduti da una *Novelletta per introduzione* e al solito vengono resi ancor più chiari dagli esempi grafici.¹⁵¹ Benché presentino considerazioni e dimostrazioni di indubbio interesse musicale e pedagogico, essendo inerenti soltanto al canto figurato tali documenti non necessitano in questa sede d’un approfondimento particolare, per cui, per conoscerne i contenuti, è sufficiente elencarne i titoli qui di seguito.

- Primo documento - *Quello che sia chiave, et di lei effetti;*
- Secondo documento - *Delle cinque righe nel canto figurato;*
- Terzo documento - *De gli dui tempi perfetti maggiore et minore;*
- Quarto documento - *Delle proportioni odiernamente praticate;*
- Quinto documento - *Della proportione d’equalità ne gli dui tempi;*
- Sesto documento - *Della proportione sesquialtera d’inequalità;*
- Settimo documento - *Della tripla poportione di equalità;*
- Ottavo documento - *Della hemiolia proportione d’equalità;*
- Nono documento - *Quello che sia battuta musicale et di lei effetti;*
- Decimo documento - *Inventione delle note et loro valuta;*
- Undecimo documento - *Delle pause di silentio;*
- Duodecimo documento - *Della mostra al fine delle rigate;*
- Terzodecimo documento - *Regola di pigliare le voci in compagnia;*
- Quartodecimo documento - *De gli salti perfetti;*
- Quintodecimo documento - *De gli salti più che perfetti;*
- Sestodecimo documento - *De gli salti irregolari et vietati;*
- Decimosettimo documento - *Delle sincope maggiori et minori;*
- Decimoottavo documento - *Effetti del punto nella musica;*
- Decimonono documento - *Dell’accidente diesis;*
- Vigesimo documento - *Dui effetti differenti del diesis impropri;*
- Vigesimoprimo documento - *Dell’accidente di b. molle et b. quadro;*
- Vigesimosecondo documento - *Delle legature o congiuntioni antiche;*

¹⁵¹ *Ivi*, pp. 25-51. Tra gli altri, spiccano per interesse gli esempi di proporzione a pp. 30-32, in special modo quelli concernenti la tripla e l’emiolia maggiore e minore a p. 32.

- Vigesimo terzo documento - *Praticamento delle legature moderne*;
- Vigesimo quarto documento - *Della gorga, fioretti, et accenti*;
- Ultimo documento - *Modo di cantare le parole sotto le note*.

La prima parte della *Cartella musicale* si chiude con una serie di quattro *Duo in contrapunto sopra Ut, Re, MI, Fa, Sol, La, utili a gli figliuoli, & principianti, che desiderano praticare le note cantabili, con le reali mutationi semplicemente, & con il maestro*, che presentano stampate, sullo spartito dedicato al discepolo, le reali sillabe da solmisare attraverso le diverse mutazioni.¹⁵²

La seconda parte della *Cartella* porta avanti il discorso didattico intrapreso nella prima parte proponendo, dopo aver trattato del canto figurato, lo studio del contrappunto. Tuttavia, prima di spiegare le regole del contrappunto, il Banchieri ritiene necessario presentare alcuni *Documenti musicali nel canto fermo*, indispensabili per una conoscenza completa dell'arte della composizione, segnatamente per quanto concerne l'elaborazione di musica ecclesiastica.¹⁵³

Per la sua importanza in questa sede, tale sezione del trattato verrà affrontata più approfonditamente nel prossimo paragrafo; proseguendo quindi al capitolo successivo della *Cartella*, si ha un *Nuovo arringo musicale*, che vede ancora una volta protagonisti il maestro e il discepolo.¹⁵⁴ Nell'articolato dialogo Banchieri espone le basilari norme per la costruzione contrappuntistica, toccando con la consueta arguzia argomenti quali gli ordini *Grave, acuto, sopracuto & acutissimo* – suddivisione della distanza di ventiquattro corde –, le consonanze e le dissonanze, gli intervalli suddivisi in *Tuoni & semituoni*, le cadenze.

L'*Epilogo del contrapunto* contiene la realizzazione di *variati Contrapunti sopra l'istesso canto fermo*,¹⁵⁵ che verranno anch'essi riportati nel prossimo paragrafo, mentre l'ampia sezione dedicata ai *Duo spartiti al contrapunto* offre innumerevoli esempi musicali,¹⁵⁶ concepiti per illustrare in tal modo la tecnica compositiva.

¹⁵² *Ivi*, pp. 53-61.

¹⁵³ *Ivi*, pp. 63-88. Si ricordi inoltre che tutti gli esempi in canto fermo presenti nella *Cartella* fungono da base per la rielaborazione contrappuntistica. Si veda in proposito paragrafo 2.5.3.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 89-104.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 105-110. Si veda in proposito paragrafo 2.5.3.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 111-148. Completati da alcuni *Documenti utili* a pp. 136-139.

In corrispondenza tra gli dodici modi, & otto tuoni, sopra gli quali si pratica il metodo di fugare le cadenze con tutte le resolutioni di seconda, quarta, quinta diminuita, & settima, con le di loro duplicate; come si trasportano gli modi per voci, & stromenti così acuti come gravi; & per fine il modo di leggere ogni chiave di tutte le parti.¹⁵⁷

Seguono l'*Indice di trent'opre musicali del p. d. Adriano Banchieri* – nella cui lista figura, al numero 6, anche *L'organo suonarino* –¹⁵⁸ e otto *Canoni musicali a quattro voci entro gli quali (oltre le curiosità) si comprendono molte utilità, che s'appartengono al canto figurato, contrapunto, & canto fermo*,¹⁵⁹ l'ultimo dei quali «fa un terzetto di canti fermi».¹⁶⁰

Nel *Discorso sopra la moderna pratica musicale* emerge chiaramente la propensione del Banchieri ad accogliere l'estetica della nuova pratica, messa in atto dai moderni compositori che, abbandonato ormai il vecchio *Contrapunto osservato*, pongono la musica al servizio dell'orazione, onde imitare i più svariati affetti umani. Per imparare il contrappunto alla moderna,¹⁶¹ non essendovi trattati che illustrino come accomodare le parole con imitati affetti, l'allievo è invitato a praticare le regole desunte dalle «osservationi nelle compositioni d'ingegnossissimi compositori moderni»,¹⁶² cercando di costruire autonomamente un contrappunto in stile, da spartire in cartella, sopra una voce cantabile presa da lavori di illustri maestri.¹⁶³ A tale scopo il monaco olivetano riporta alcune stanze per voce di soprano estratte da composizioni di Orlando di Lasso e Cipriano de Rore, con «sottovi imitato un moderno contrapunto dal p. d. Adriano Banchieri»,¹⁶⁴ *Quattro esempi moderni aplicati a parole volgari, et latine e cento variati passaggi accentuati alla moderna, latini, & volgari*.¹⁶⁵

A concludere la *Cartella musicale* vi è l'operetta *Esempio di componere varie voci sopra un basso di canto fermo, che faccia con le parti in mano, effetto di un vago*

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 111. Le parole qui citate figurano sul frontespizio dell'operetta.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 149-150.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 151-159.

¹⁶⁰ *Ivi*, p.159.

¹⁶¹ Definito anche, in antitesi a contrappunto osservato, contrappunto comune, come specificato dal «Celebre musico pratico, & organista moderno Girolamo Diruta, nella seconda parte del libro secondo, intitolato Transilvano». Cfr. *ivi*, p. 165

¹⁶² Per quanto concerne, per esempio, la moderna novità dei due tempi perfetto maggiore e perfetto minore, il Banchieri consiglia di confrontare le composizioni del «soavissimo Luca Marentio», il quale usa segnare i numeri 3 e 2 per le proporzioni sotto il tempo perfetto maggiore mandando tre semibreui alla battuta. Cfr. *ivi*, pp. 165-168.

¹⁶³ «Cipriano, Orlando, Palestrina, Marentio, & atri simili compositori aprobatii». Cfr. *ivi*, p. 166.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 189.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 161-229. I cento passaggi sono dedicati equamente alle quattro voci di soprano, contralto, tenore e basso. A pagina 214 si trova l'interessante inserto intitolato *Osservationi di quattro esempi in componere gli bassi continui sotto le voci*, già trattato nel capitolo 2.4 di questa tesi.

contrapunto alla mente; essa contiene preziose informazioni circa il trattamento del *cantus firmus* nella rielaborazione contrappuntistica, ragion per cui, unitamente ad altre sezioni della *Cartella*, merita un approfondimento nel seguente paragrafo.

5.3. Il canto fermo

Et prime avanti si veggino le regole di detto contrapunto; sia bene capire alcuni documenti che ricercano nel canto fermo, senza gli quali il compositore resta mal fondato, & nelle compositioni ecclesiastiche camina tenebrosamente, & mentre gli possiede, farasi che le sue compositioni saranno armoniose & grate agli professori di materie simili.¹⁶⁶

La dissertazione circa il canto fermo trova posto nella *Cartella* del Banchieri in quanto compendio di quell'indispensabile dottrina da possedere, secondo l'autore stesso, per poter realizzare con sicurezza un contrapunto destinato alla prassi chiesastica.



Fig. 8 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (3° ristampa), p. 63: *Documenti musicali nel canto fermo*, frontespizio.

¹⁶⁶ *Ivi*, dal paragrafo introduttivo intitolato *L'autore in lode del contrapunto*, p. 64.

Gli *Altri documenti musicali nel canto fermo utili a gli figliuoli, & principianti che desiderano doppo il possesso del canto figurato, imparare il contrapunto* (fig. 8), che aprono la seconda parte del trattato, sono introdotti da una premessa intitolata *L'autore in lode del contrapunto* – da cui è tratto il passo citato ad inizio paragrafo –, nella quale Banchieri elogia «questa musica prodotta per variati intervalli all'udito»,¹⁶⁷ atta ad elevare gli animi all'armonia celeste. Reso dunque noto lo scopo didattico della sezione dedicata al canto fermo, il compositore avvia la trattazione esponendo un *Confronto della mano di canto figurato a quella di canto fermo*, ove si rendono evidenti le caratteristiche della mano guidoniana del gregoriano. Questa, a differenza di quella del canto figurato,¹⁶⁸ principia nella corda A per svilupparsi sino a quattordici voci in due ordini (*grave & acuto*), sopra i quali si formano le due chiavi di Fa e di Do e si praticano gli otto *tuoni ecclesiastici*, quattro autentici e quattro plagali.¹⁶⁹

Dopo uno schema comparativo – in cui sono messe in relazione le voci della mano del canto figurato con quelle del canto fermo – che illustra la formazione degli otto *Tuoni* sulle varie corde, il Banchieri riporta una serie di cinque *Documenti*, concernenti le principali regole del canto fermo, così organizzati.

- Primo documento - *Introduttori del canto fermo*
- Secondo documento - *Delle chiavi et note nel canto fermo*
- Terzo documento - *Delle pause et mostre*
- Quarto documento - *Introduttione de gl'otto modi*
- Quinto documento - *Modo di conoscere gli otto tuoni*

Una breve premessa di taglio storico nel *Primo documento* precede l'esplicazione delle chiavi fornita nel *Secondo documento*, chiavi che si cantano per le tre nature di bemolle, bequadro e naturale.¹⁷⁰ Il *Terzo documento*, nel trattare le pause e

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ La mano del canto figurato principia nella corda F, termina per tre ordini fino a E la mi comprendendo ventun voci. Cfr. *ivi*, p. 65.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ La prima chiave di Do si canta per natura di bemolle, la seconda chiave di Do per natura di bequadro e la terza chiave di Fa per natura naturale. Cfr. *ivi*, p. 66.

le mostre, presenta quale esempio l'antifona *Ecce sacerdos magnus*,¹⁷¹ il cui canto fermo è segnato in brevi annerite mandate per battuta di semibreve, in quanto, si ricorda, «le note nel canto fermo si segnano Breve negre, la qual negrezza le cangia in Semibreve».¹⁷² Il *Quarto documento* suddivide gli otto modi, o *tuoni*, in quattro autentici (primo, terzo, quinto e settimo) e quattro plagali (secondo, quarto, sesto ed ottavo), mentre nel *Quinto documento* vi è un'interessante tabella,¹⁷³ concepita per imparare a riconoscere gli otto *tuoni* tramite il passaggio dalla fine delle antifone vespertine alla *differentia* (EVOVAE), che merita d'essere qui di seguito riportata:

UTILISSIMA TABELLA IN CONOSCERE GL'OTTO TUONI					
Fine dell'Antifona		EVOVAE		Principio del Salmo	Intuonazione
1	D	Re	La primo tuono	In F. fa ut grave	Fa sol la
2		Re	Fa secondo tuono	In C grave	Ut re fa
3	E	Mi	Fa terzo tuono	In G acuto	Ut re fa
4		Mi	La quarto tuono	In A acuto	La sol la
5	F	Fa	Fa quinto tuono	In F grave	Fa re fa
6		Fa	La sesto tuono	In F grave	Fa sol la
7	G	Sol	Sol settimo tuono	In C acuto	Fa mi fa sol
8		Sol	Fa ottavo tuono	In G acuto	Ut re fa

¹⁷¹ L'antifona è menzionata a paragrafo 2.3, si veda fig.3.

¹⁷² *Ibid.* La questione verrà analizzata più approfonditamente nel prossimo capitolo.

¹⁷³ *Ivi*, p. 68.

Il Banchieri propone poi una serie di otto esempi – segnati in brevi nere e costituiti dall'*Intuonazione, mezo et fine* del salmo *Laudate pueri Dominum* – che, in previsione dell'elaborazione contrappuntistica, illustrano il processo di trasposizione *alle compositioni coriste del figurato* degli otto *tuoni* salmodici; essi saranno oggetto d'analisi nel terzo capitolo di questa tesi. Seguono altrettanti *duo* costruiti ognuno su un *tuono* ecclesiastico, ed altrettanti ancora *modi di fugare, corde & cadenze* per ognuna delle quattro voci (CATB).¹⁷⁴

Prima di procedere con il *Nuovo arringo* in materia di contrappunto, il Banchieri introduce un *Breve narrativo della differenza da gl'otto tuoni, a gli dodeci modi*, dalla lettura del quale è possibile ricavare preziose informazioni circa la prassi liturgico-musicale coeva, secondo la quale era fatto comune, ad esempio, eseguire i canti *alternatim*, quindi con interventi organistici, e trasportare di conseguenza i *tuoni* ecclesiastici dal canto fermo al figurato al fine di renderli *coristi alle voci*:

Questi otto tuoni ecclesiastici vengono trasportati dal fermo al canto figurato, i quali riescono coristi alle voci, in alternativa di detto canto fermo, & organo, sopra tali otto tuoni si possono compunere messe, salmi, hinni, cantici, & altri concerti da usarsi nelle chiese, & altre devote occasioni. Gli duo antecedenti sopra questi otto tuoni non ho trasportati dalle parte grave alle acute per le chiavi dette di G. sol re ut; perché tra gli molti abusi che per tradizione scorrono nella musica, questo mi pare il primo, che quasi ogni moderno, & io tra questi (ben che il minimo) compuone messe, salmi, hinni, cantici, & altri simili cantilene alternante con il canto fermo, ovvero organo, io non so a che servino tali trasportazioni, se non di generare tal fiata qualche scandalo da gli cantori & organisti non cosi consumati nella professione, tuttavia l'uso comporta cosi, mi rimetto, ma non lodo però tal fattura. [...] Si conclude adunque, che gl'otto tuoni possono seruire alle messe, salmi, hinni, cantici, & altre musiche alternanti al canto fermo, & gli dodeci modi, per compunere concerti, franceze, toccate, madrigali, & in somma ogni cantilena discrepante al canto fermo.¹⁷⁵

Conclusasi la sezione prettamente dedicata al canto fermo, se ne ritrovano degli accenni ancora in altri capitoli della *Cartella*.

L'*Epilogo del contrapunto*, lo si è visto, oltre ad alcuni contrappunti doppi, offre sei esempi di contrappunto costruiti *in variati modi* sullo stesso canto fermo, secondo le varie specie che a tutt'oggi s'insegnano scolasticamente nei Conservatori, per cui si hanno:¹⁷⁶

¹⁷⁴ *Ivi*, pp. 70-87.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 88.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 106-107.

- Primo contrappunto - *Nota contro nota*
- Secondo contrappunto - *Dui Minime contro una Semibreve*
- Terzo contrappunto - *Quattro Semiminime contro una Semibreve*
- Quarto contrappunto - *Sincopato*
- Quinto contrappunto - *Fugato*
- Sesto contrappunto - *Ostinato*

Le proporzioni che qui il Banchieri rende ben visibili costituiranno materia d'analisi nel terzo capitolo di questa tesi.

Come d'abitudine, nell'*Esempio di componere varie voci sopra un basso di canto fermo, che faccia con le parti in mano, effetto di un vago contrapunto alla mente* il monaco olivetano elogia i dilettevoli effetti sonori del contrappunto alla mente – dunque non osservato – rispondenti alla moderna estetica musicale, proponendo per riprodurli una nuova tecnica compositiva che consiste nel costruire le varie voci sopra un basso di canto fermo. In questo passo della *Cartella* emergono ancora una volta le caratteristiche di alcune prassi esecutive ecclesiali:

In Roma nella capella di N. S. nella S. Casa di Loreto & altre infinite capelle, mentre cantano il contrapunto, alla mente sopra il basso, niuno fa quello che cantar deve il compagno, ma tutti, con certe osservazioni tra di loro conferite rendono un udito gustosissimo.¹⁷⁷

Ma, fatto ancora più saliente, dalle dieci *Osservazioni* compositive ivi esposte si evincono importanti informazioni circa il trattamento del *cantus firmus*, rielaborato mensuralmente a fini contrappuntistici e destinato anche all'esecuzione all'organo. Nella prima e nell'ultima osservazione si legge infatti:

1. Si ponghi il basso del canto fermo in Cartella trasportato (come fanno gli compositori) al tuono chorista secondo l'uso ordinario, & questo in tante semibreui per doversene cantare una per battuta larga.

[...]

10. Et per ultimo si potrà dare un basso copiato dal canto fermo, all'organista, che con ripieno corrispondente nell'organo agiungera duplicata vaghezza.¹⁷⁸

Il Banchieri, in sostanza, in questa parte conclusiva della *Cartella musicale* riprende in certa misura le tematiche proprie de *L'organo suonarino*.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 230.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 231.

6. *L'organo suonarino*

Si può affermare a buon diritto che *L'organo suonarino* costituisce il primo esempio di manuale completo per l'organista liturgico.¹⁷⁹ Non solo è concepito con finalità pratiche e didattiche, ma viene ad essere anche

un'operetta originale nella struttura e nel metodo, largamente innovatrice per il vasto seguito incontrato e per il decisivo impulso dato ad una più facile conoscenza della tecnica del basso continuo e alla sua universale adozione nella prassi.¹⁸⁰

Come si è visto già per la *Cartella musicale*, anche in questo lavoro il Banchieri si preoccupa di fornire un'esposizione chiara e lineare del materiale trattato, presentando contemporaneamente un metodo didattico decisamente innovativo, che consiste nell'offrire agli organisti, principianti o esperti che siano, un basso continuo da sviluppare allo strumento durante il servizio liturgico in funzione delle intonazioni in canto piano. I bassi proposti dal monaco olivetano, infatti, mostrano una notevole funzionalità pratica; rappresentano un nuovo, concreto aiuto per gli organisti che devono eseguire i versetti liturgici *alternatim* con la melodia gregoriana, in quanto strettamente concatenati con la risposta in canto fermo, seguiti dal giusto attacco per il coro e soprattutto – aspetto rimarchevole ai fini di questa tesi – trasformando le intonazioni dal canto fermo al figurato.¹⁸¹

La prima edizione de *L'organo suonarino*, che consta di cinque *registri*, è data alle stampe a Venezia nel 1605 da Ricciardo Amadino, mentre la seconda, nella quale al *Quinto registro* è aggiunto un *Dialogo musicale* sul modo di armonizzare correttamente il basso all'organo, risale al 1611 sempre ad opera dell'Amadino. L'edizione del 1622, identica a quella postuma del 1638 stampata da Giacomo Vincenti, presenta ulteriori integrazioni che rispecchiano il rapido evolversi del gusto e delle forme musicali del tempo.¹⁸² Il presente lavoro si basa sulla riproduzione anastatica del 1978, curata da Giulio Cattin, che raccoglie il materiale più significativo delle varie pubblicazioni, ovvero l'intera edizione del 1605, il *Quinto registro* della seconda edizione del 1611, l'*Appendice* ed il *Sesto registro* aggiunti nella terza edizione.

¹⁷⁹ Cfr. CATTIN, *Premessa* alla ristampa anastatica de *L'organo suonarino*.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.* Si vedano in proposito soprattutto i paragrafi 2.6.2. e 2.6.4.

¹⁸² *Ibid.*

L'ORGANO SVONARINO

DI ADRIANO BANCHIERI
BOLOGNESE.

*Entro il quale si pratica quanto occorret fuole à gli Suonatori d'Organo,
per alternar Corista à gli Canti fermi in tutte le feste,
& solennità dell'anno.*

*Traportato, & tradotto dal Canto fermo fidelissimamente, sotto la guida
di vn Basso in Canto figurato suonabile, & cantabile, & con
intelligibile docilità diuiso in Cinque Registri.*

*Nel Primo si concerta la Santa Messa, nel Secondo gli Salmi Vespertini,
nel Terzo gli Hinni, nel Quarto gli Magnificat, & nel Quinto
le Sacre Lode di Maria Vergine,*

*Insieme vinti Suonate in spartitura, & nel fine vna Norma, per conoscere
ogni festa che Hinno corre, & di che tuono sarà
l'Antifona del Cantico Magnificat.*

Tutto nouellamente dato in luce & beneficio de gli studiosi Organisti.

OPERA TERZA DECIMA.

CON PRIVILEGIO.



In Venetia appresso Ricciardo Amadino. 1605.

Fig. 9 - ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*,
Venezia, Ricciardo Amadino, 1605, frontespizio.

6.1. Struttura

Seguendo l'ordine delle diverse edizioni, complessivamente l'opera del Banchieri viene a comporsi delle seguenti sezioni:¹⁸³

- *Primo registro* - Santissima messa;
- *Secondo registro* - Otto tuoni e loro pratica nei salmi vespertini;
- *Terzo registro* - Pratica dell'*alternatim* per gli inni di tutte le festività;
- *Quarto registro* - *Magnificat* sopra gli otto tuoni;
- *Quinto registro* - Antifone della Madonna (Venezia, Amadino, 1605);
 - Dialogo, regole di pratica e accordatura (Venezia, Amadino, 1611);
- *Appendice all'Organo suonarino* - Per suonar di fantasia (Venezia, Vincenti, 1638);
- *Sesto registro* - Sonate per organo (Venezia, Vincenti, 1638).

L'intendimento pratico de *L'organo suonarino* si rivela quindi anche nella disposizione del vasto materiale, organizzato in modo chiaro e funzionale, e si palesa già da quanto riassunto dall'autore stesso nel frontespizio della prima edizione (fig. 9):

Entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli suonatori d'organo, per alternar corista à gli canti fermi in tutte le feste, & solennità dell'anno. Trasportato & tradotto dal canto fermo fidelissimamente, sotto la guida di un basso in canto figurato suonabile, & cantabile, & con inelligibile docilità diviso in cinque registri. Nel primo si concerta la santa messa, nel secondo gli salmi vespertini, nel terzo gli hinni, nel quarto gli Magnificat & nel quinto le sacre lode di Maria Vergine. Insieme vinti suonate in spartitura, & nel fine una norma per conoscere ogni festa che hinno corre, & di che tuono sarà l'antifona del cantico Magnificat.¹⁸⁴

Appare dunque chiaro che

la raccolta è completa di quanto può servire per un decoroso servizio all'organo, sia sotto il profilo della scelta dei testi, sia per le frequenti note di natura liturgica (rubriche, calendario, ecc.) che corredano qua e là la nostra opera. È innegabile, anche in questo caso, lo sforzo di semplificazione compiuto dall'autore, che ha il dono di chiarire una normativa lunga e complessa.¹⁸⁵

¹⁸³ I primi quattro *registri* e la prima parte del *quinto* appartengono alla prima edizione del 1605.

¹⁸⁴ BANCHIERI, *L'organo suonarino*, ed. 1605, frontespizio.

¹⁸⁵ CATTIN, *Premessa*.

I contenuti dell'opera verranno esposti nei seguenti paragrafi seguendo puntualmente la suddivisione in *registri*, così da fornire una descrizione dettagliata ed ordinata sia del materiale prettamente musicale, sia degli inserti esplicativi inseriti dal Banchieri, quali gli esaustivi *Discorsi dell'autore* posti a introduzione di ogni *registro*.

6.2. Primo registro

Il *Discorso dell'autore* anteposto al *Primo registro* funge invero da premessa all'intera opera. In esso il Banchieri espone infatti il fine didattico – puramente pratico – de *L'organo suonarino*, che consiste non già nel fornire regole per suonare correttamente l'organo,¹⁸⁶ o nell'insegnare il contrappunto,¹⁸⁷

ma si bene per mostrare con vera pratica quanto occorrer suole à gli organisti per alternare corista a gli canti fermi in tutte le feste, & solennità dell'anno. [...] Essendo questa novella armonia trasportata, & tradotta dal canto fermo al figurato, ardirò dire, sia necessaria a qual si voglia organista. Primieramente a quelli che suonano fondatamente, vedendosi avanti le fughe reali prodotte da gli canti fermi, potranno sopra quelle spiegare la loro dotta fantasia, & con la norma de gli tuoni correnti ogni festa, prevedere quanto occorra; secondariamente, a quelli che suonano senza possesso di canto fermo, havendo un basso per securissima guida, [...] potranno con la pratica loro, sicuramente riuscire.¹⁸⁸

L'organo suonarino, lo afferma l'autore stesso, è quindi un innovativo manuale di pratica pensato per evitare i «molti scandoli che assai fiato sogliono succedere»,¹⁸⁹ utile pertanto a tutti quegli organisti che molte volte si mostrano incapaci di leggere la notazione gregoriana o di distinguere i vari *tuoni* salmodici nel praticare l'*alternatim*. Senza speculazioni teoriche, il Banchieri vuole «solamente con brevità & facilità trattare il modo di rispondere con alternativa corista à gli canti fermi di tutto l'anno».¹⁹⁰

Il *Primo registro* tratta della *Santissima messa*,¹⁹¹ e presenta in apertura tre variazioni di messe cantate, da eseguirsi in *alternatim*, approvate nel Messale Romano: la *Messa della Madonna*, il *Kyrie Apostolorum* e il *Kyrie in Dominicis diebus*.

¹⁸⁶ «Havendole di già entro il Transilvano del sufficientissimo Diruta». Cfr. BANCHIERI, *L'organo suonarino*, p. 1.

¹⁸⁷ «Havendone scritto chiaro il Zarlino, Tigrino, Artusi, Pontio, & altri eccellentissimi musici de tempi nostri». Cfr. *ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 2.

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 2-38.

Similmente a quanto accade per tutto il materiale musicale esposto ne *L'organo suonarino*, i bassi organistici delle tre messe, preceduti da alcuni *Avertimenti utili alle guide del basso*,¹⁹² sono scritti in notazione mensurale, mentre le intonazioni gregoriane si mostrano segnate in brevi nere, così come lo sono le finali del coro presenti ad ogni versetto. Tali esempi musicali sono integrati da alcune didascalie esplicative, tra le quali spicca per interesse quella posta prima del *Credo della Messa della Madonna*; in essa si legge che il *Credo dominicale secondo l'uso Romano* ivi proposto non sempre si usa cantare in tutte le chiese, ragion per cui, all'occorrenza, si può ricorrere al *Credo Cardinalis*, riportato dal Banchieri nella successiva *Messa Apostolorum*.¹⁹³

Seguono la *Messa dell'Avvento*,¹⁹⁴ tre sequenze da eseguirsi a Pasqua, Pentecoste e *Corpus Domini*, e otto sonate comodamente spartite a quattro parti, destinate ai momenti del graduale, dell'offertorio, dell'elevazione e del post comunione.

A chiudere «questo Primo registro, in materia di rispondere con l'organo alle messe di canto fermo»,¹⁹⁵ vi è una *Tabella ordinata per gli organisti principianti, del tempo che devono suonare alle messe di canto fermo*, che illustra in sequenza ordinata i momenti da commentare all'organo – con un repertorio adeguato e con i giusti registri – sia in *alternatim*, sia a solo.¹⁹⁶

6.3. Secondo registro

Entro il quale si va toccando sopra a gli otto tuoni spettanti al canto fermo ecclesiastico. Con la pratica di essi in otto salmi vespertini alternanti al choro in diverse festività dell'anno. Con gli falsi bordoni nell'istesso soggetto.¹⁹⁷

Nel *Discorso dell'autore* che introduce il *Secondo registro* si fa riferimento all'uso ecclesiastico degli otto *tuoni*, in contrapposizione ai dodici *modi* zarliniani. Il

¹⁹² Breve inserto in cui viene spiegata la posizione degli accidenti rispetto alle note al basso. Cfr. fig. 6.

¹⁹³ *Ivi*, p. 5.

¹⁹⁴ Naturalmente priva del *Gloria*. Sebbene secondo il Cerimoniale Romano (Cap. 28) sia vietato l'uso dell'organo durante l'Avvento, fatta eccezione per la terza domenica *Gaudete*, in alcune chiese – soprattutto monastiche – vi è la consuetudine d'eseguire alcuni *Kyrie* allo strumento. Cfr. *ivi*, p. 14.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 21.

¹⁹⁶ Oltre all'Ordinario e agli inni, durante la messa erano previsti momenti di musica puramente organistica, suonando mottetti, ricercate, fughe, capricci, ripieni o arie. Nella *Tabella* il Banchieri precisa che «sopra l'organo non si deve sonare arie di balli, di madrigali impuri, & lascivi, perche queste armonie vengono prohibite nel sacro Concilio tridentino, nella sessione vigesima seconda». Cfr. *ivi*, p. 38.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 39. Frontespizio del *Secondo registro*.

Banchieri, nell'argomentare il suo discorso, quasi a voler sottolineare un costante coinvolgimento nel mondo musicale coevo si sofferma a menzionare diversi autori celebri, e relative opere, inerenti la questione,¹⁹⁸ giungendo alla conclusione che

gli duodeci sono quelli che servino nelle compositioni discrepanti a gli canti fermi ecclesiastici; dirassi ancora che gl'otto sono quelli che nelle chiese servino per lodare Iddio, e che ciò vero sia ne fanno fede gl'antifonarij graduali, & altri libri di canto fermo, con l'autorità praticata sin al giorno d'hoggi, non ritrovandosi in luce salmi magnificat ò altri cantici figurati in alternativa di canto fermo, che sia superiore all'ottavo tuono, si come scorgesi chiaro in Cipriano, Adriano, Asola, Chiozzotto, Lambardo, Pozzo, Quintiano, Viadana, Baccusio, Massaino, Gastoldi, Belli, & io ancora ne gli miei Salmi a cinque voci.¹⁹⁹

In questo *Secondo registro* i succitati otto *tuoni* vengono applicati ad otto salmi vespertini, i quali sono preceduti da alcuni brevi capitoli in cui il Banchieri spiega teoricamente come «lasciare in voce tra il choro & organo».²⁰⁰

Nella *Breve narrativa, & origine degli otto tuoni* il compositore illustra l'origine greca dei *tuoni*, mentre nel paragrafo intitolato *Quattro corde per ciascuno de gli otto tuoni, delle quali l'organista deve servirsi necessariamente* descrive le quattro corde necessarie agli organisti per rispondere in tono ai canti fermi ecclesiastici, ponendole successivamente in pratica in una dimostrazione musicale composta sugli otto *tuoni* e trasportandone ancora le intonazioni dal fermo al figurato sulla melodia del *Magnificat*.²⁰¹ Di seguito vengono riportate le quattro corde esattamente come delineate dal Banchieri:²⁰²

- *Prima.* Principiante, che significa pigliar la voce del canto.
- *Seconda.* Mezana, dove si serve per far cadenza à mezo gli versi.
- *Terza.* Indifferente, dove si può usar la cadenza se piace.
- *Quarta.* Finale, dalla quale in cadenza ne pigli il choro la voce.

¹⁹⁸ Gioseffo Zarlino (*Institutioni harmoniche*, Venezia, 1558, par. 4 cap. 13), Orazio Tigrini (*Compendio della musica*, Venezia, Amadino, 1558, parte 3 cap. 3) e Giovanni Maria Artusi (*Arte del contrapunto*, Venezia, 1586, cap. 70) vogliono che i *modi* siano dodici, mentre Pietro Aron (*Toscanello*, Venezia, 1523 cap. 8) e Franchino Gaffurio (*Practica musicae latina*, Milano, 1496, parte prima cap. 3) seguono l'esempio guidoniano considerando i *tuoni* nel numero di otto. Cfr. *ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ivi*, p. 44.

²⁰¹ In quest'ultimo caso le finali degli otto *tuoni* sono poste «alla parte del basso per lasciare in voce chorista». Cfr. *ivi*, p. 42.

²⁰² *Ivi*, p. 40.

Segue un *Pensiero utile, & studioso dell'autore*, in cui il monaco olivetano precisa che le intonazioni precedentemente mostrate

sono le reali nell'organo per lasciare in voce il choro, ma si possono però [...] trasportare, alte & basse in diverse corde, si come ho sentito con grandissimo gusto nell'illustrissima città di Venetia [...] da gl'eccellentissimi musici, & organisti nella chiesa di S. Marco, il sig. Gio: Gabrielli; & sig. Paolo Giusto.²⁰³

Quanto detto teoricamente viene quindi messo in pratica negli otto salmi costruiti sugli altrettanti *tuoni*, da eseguirsi nelle varie ricorrenze e festività dell'anno.

Chiude il *Secondo registro* una *Narrativa a gl'otto falsi bordoni seguenti, con le cinque sonate apresso quelli* spartite nelle quattro voci.²⁰⁴

6.4. Terzo registro

Entro il quale concertasi con sicurissima guida & finali, il modo di alternar chorista tra l'organo & choro a gl'hinni di tutte le festività dell'anno.²⁰⁵

Anche il *Terzo registro*,²⁰⁶ come i precedenti, si apre con un *Discorso dell'autore*, il quale è volto a chiarire le ragioni secondo cui il Banchieri opera quella sorta di traduzione dal canto fermo al figurato, paragonata ad una traduzione dal latino al volgare, che l'autore stesso definisce «novella invention». Il motivo è semplice ed il fine è, al solito, l'agevolazione dell'apprendimento pratico: se pochissimi organisti, ad inizio Seicento, sono in grado di leggere la notazione gregoriana del canto fermo, tutti hanno cognizione di quella figurata.

È cosa notissima che molti hanno scritto in soggetto di alternare con gl'organi a gli canti fermi, tra gli quali Aron, Recanetto, Asola, Diruta, (& altri forse ch'io non ne ho cognitione) tuttavia questi hanno scritto invero dottamente, ma che? Insegnano alternare a gli canti fermi, con gl'istessi canti fermi, pratica certo sì infallibile, ma solamente per

²⁰³ *Ivi*, p. 43. Banchieri riporta poi un esempio musicale asserendo che «gli otto tuoni possono finalare in D. la, sol, re».

²⁰⁴ Nella *Narrativa* che precede i falsobordoni e le sonate, il Banchieri annuncia l'imminente pubblicazione di un secondo volume aggiunto al *Transilvano* di Girolamo Diruta (stampato a Venezia presso Vincenti nel 1609), in cui s'insegnano, tra le altre cose, le intavolature. Cfr. *ivi*, p. 58.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 70. Frontespizio del *Terzo registro*.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 70-88.

quelli, che hanno cognitione di detti canti fermi. Dico adunque che quest'Organo suonarino tradotto, & trasportato con sicurissima guida dal canto fermo al figurato, si può dire essere alla conditione di un libro latino, che sollo è inteso da quelli che hanno cognitione della lingua latina, ma tradotto in volgare viene inteso, non solo da quelli che hanno cognitione della lingua latina, ma parimente da quelli che intendono la volgare concludendo che tutti gl'organisti hanno, (chi più, & chi manco), cognitione del canto figurato; ma voglia il vero pochissimi del canto fermo; la dove per consequentia mi do a credere che questa novella inventione sarà utile.²⁰⁷

Come detto, il *Terzo registro* raccoglie una serie di trentatré inni da usarsi in tutte le festività dell'anno, i quali saranno oggetto d'analisi – relativamente alle loro caratteristiche melodiche e mensurali in rapporto al *cantus prius factus* – nel quarto capitolo di questa tesi. Basti per ora elencarne i titoli:

- Hinno nelle dominiche dell'Advento - *Conditor almae siderum*;
- Hinno nelle domeniche di Quadragesima - *Ad preces nostras*;
- Hinno in tutte le domeniche paschali - *Ad coenam agni providi*;
- Hinno nella dominica, & feste di Pentecoste – *Veni creator Spiritus*;
- Hinno nella domenica della Santissima Trinità - *O lux beata*;
- Hinno nelle domeniche per anno non impedito da feste doppie - *Lucis creator optime*;
- Hinno nella Natività di N. S. domenica fra l'ottava, & giorno della circoncisione, & ancora al mattutino - *Christe redemptor omnium*;
- Hinno per il giorno di S. Stefano, in tuono natalitio - *Deus tuorum militum*;
- Hinno per il giorno di S. Giovanni in tuono natalitio - *Exultet caelum laudibus*;
- Hinno nel giorno de gli SS. Innocenti, in tuono natalitio - *Salvete flores martirum*;
- Hinno nel giorno dell'Epifania di N. S. - *Hostis Herodes impie*;
- Hinno nel giorno di S. Croce in tuono paschale - *Vexilla regis*;
- Hinno per il giorno dell'Ascensione, & domenica seguente - *Iesu nostra redemptio*;
- Hinno nelle festività della Madonna Santissima - *Ave Maris stella*;
- Hinno nel giorno del corpo di Cristo, & tutta l'ottava - *Pange lingua*;
- Hinno nel giorno di S. Gio: Battista – *Ut queant laxis*;
- Hinno nelli giorni di S. Michele a li 8. maggio, & 29. Settembre - *Tibi Christe splendor*;

²⁰⁷ Ivi, p. 70.

- Hinno nelle solennità di tutti gli Santi, & domenica seguente - *Criste redemptor omnium*;
- Hinno nelle Cathedre di S. Pietro, 18. Genaro, & 22. Febraio - *Quodcumque vinclis*;
- Hinno nel giorno della conversione di S. Paolo - *Doctor egregie*;
- Hinno nel giorno di SS. Pietro, & Paulo Apostoli - *Aurea luce*;
- Hinno nel giorno di S. Pietro in vincula - *Petrus beatus*;
- Hinno nella festività de gli apostoli - *Exultet celum*;
- Hinno nelle feste de gli apostoli tempo paschale - *Tristes erant Apostoli*;
- Hinno nelle feste di un martire tempo paschale - *Deus tuorum militum*;
- Hinno nelle feste di più martiri tempo paschale - *Rex gloriose Martirum*;
- Hinno nelle festività di un martire - *Deus tuorum militum*;
- Hinno nelle festività di più martiri - *Sanctorum meritis*;
- Hinno nelle feste di confessori pontefici, non pontefici, abbatì, & dottori di S. Chiesa - *Iste confessor*;
- Hinno nelle festività di vergine martire - *Iesu corona virginum*;
- Hinno nelle festività di virgine non martire - *Huius obtentu Deus*;
- Hinno nelle festività di consecratione, & dedicatione della chiesa - *Urbs beata Hierusalem*;
- Hinno per la notte di Natale, & altre occorenze - *Te Deum*.

6.5. Quarto registro

Entro il quale concertasi il cantico vespertino (Magnificat) sopra gli otto tuoni di canto fermo, per suonare (& piacendo) cantare basso, & soprano. Infine quattro capricci, & dui ripieni per il deo gratias.²⁰⁸

Il *Quarto registro*,²⁰⁹ come riassunto nel frontespizio sopracitato, comprende – oltre all'immane *Discorso dell'autore* introduttivo, in cui il Banchieri parla delle corde delle intonazioni – otto *Magnificat* sviluppati sugli otto *tuoni* (sia nella parte del basso che del soprano) e «trasportati in luoghi commodi per docilità, & comodità»,

²⁰⁸ *Ivi*, p. 89. Frontespizio del *Quarto registro*.

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 89-111.

quattro capricci spartiti a due voci «con gli riempimenti a beneplacito de gl'organisti»²¹⁰ e due ripieni spartiti a quattro.

6.6. Quinto registro

Entro il quale si concertano le quattro antifone della Madonna, Alma Redemptoris, Ave Regina caelorum, Regina coeli, & Salve Regina. Et nel fine una norma all'organista di tutte le feste & dopij che mostra l'hinno corrente, & di che tuono sarà l'antifona del Magnificat alternante al canto fermo.²¹¹

Una breve dissertazione circa l'invenzione dell'organo da parte di Iubal apre il *Discorso dell'autore* posto al principio del *Quinto registro*.²¹² In essa il Banchieri afferma inoltre che il suono dell'organo, a gloria e lode di Dio, deve muovere alla contemplazione celeste; tuttavia, per imperizia dell'esecutore, molte volte ciò non accade,

perche molti principianti, & altri poco pratici nelli canti fermi, rendono molte, & molte difficoltà al choro per non rispondere in tuono, vaglia il vero, che quest'Organo suonarino leverà ogni abuso, & quando ciò fia vero (come verissimo sarà) tutto a honore d'Iddio, & della santissima Regina del cielo.²¹³

Alla Madonna sono quindi dedicate le quattro antifone, già menzionate dall'autore nel frontespizio, proposte nel *Quinto registro*, la prima delle quali, *Alma Redemptoris mater*, è presentata in due versioni per riprendere due diverse prassi esecutive dell'*alternatim*:

questa usasi alternar tra il choro, & organo in due modi. Primo intonata dal choro, ne suona la metà l'organo; & il residuo il choro. Secondo s'alterna a versetti, qui si poneranno ambedui, per servire secondo le introduzioni delle chiese.²¹⁴

Il *Quinto registro* della prima edizione termina con una dettagliata *Norma a gli organisti con la quale si conosce in tutte le domeniche, & feste doppie di tutto l'anno*,

²¹⁰ *Ivi.* p. 89 (*Discorso dell'autore*) e p. 105.

²¹¹ *Ivi.* p. 112. Frontespizio del *Quinto registro*.

²¹² *Ivi.*, pp. 112-125 (edizione 1605).

²¹³ *Ivi.* p. 112.

²¹⁴ *Ivi.* p. 113.

*l'hinno corrente, & ancora di che tuono sarà l'antiphona del Magnificat ne gli primi, & secundi vesperi. Tradotta fidelissimamente da gli diurni ecclesiastici,*²¹⁵ seguita da un indice intitolato *Tavola di quanto si concerta nell'organo suonarino di Adriano Banchieri bolognese.*

Quinto registro. Entro il quale si pratica la maniera di suonare sopra gli bassi continui, & si vedono in partitura molte suonate per suonare alle occorrenze di messe & vesperi il canto fermo.²¹⁶

Anche il *Quinto registro* appartenente alla seconda edizione principia con un *Discorso dell'autore*, nel quale il Banchieri presenta un nuovo strumento, l'arpitarrone, oggetto della successiva *Descrizione del nuovo stromento detto arpitarrone. Ordinato, & inventato dalle sei lettere musicali C. D. E. F. G. A, dell'eccellente musico Gioseffo Zarlino, & mano musicale del R. D. Guido monaco aretino.*²¹⁷

Sull'esempio della *Cartella*, segue l'ampio ed esauriente *Dialogo musicale del R. P. D. Adriano Banchieri bolognese con un amico suo che desidera suonare sicuramente sopra un basso continuo nell'organo in tutte le maniere,*²¹⁸ ricco di indicazioni sulla maniera d'armonizzare il continuo.

Vi è poi una *Cartella et regola sicura per leggere tutte le chiavi musicali sopra l'organica tastatura num. 28. Divise per sette in quatr'ordini, quatordecim, che servono al concerto corista, & altri quatordecim accidentali per trasportare detti concerti à gusto & accomodamento de gli strumenti & voci in concerto, & utile à comodità de gli canti fermi* che presenta concerti, ricercate, canzoni italiane e francesi, dialoghi, sonate, toccate e ripieni spartiti a quattro.²¹⁹

Il *Quinto registro* del 1611 si chiude quindi con una serie di regole e tabelle:²²⁰

- *Regola et pratica per accomodare i deti sopra la tastatura organica;*

- *Regola per accordare stromenti da corde budellate insieme con l'organo over' arpicordo;*

²¹⁵ *Ivi*, pp. 118-123. Sorta di calendario in cui sono indicati, per le diverse occasioni, gli inni presenti nel *Terzo registro*, con riferimento ai *tuoni* ecclesiastici da usarsi nelle antifone.

²¹⁶ *Ivi*, p. 3 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica). Frontespizio del *Quinto registro* del 1611.

²¹⁷ *Ivi*, p. 4.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 5-11 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica). Si rimanda a paragrafo 2.4.

²¹⁹ *Ivi*, pp. 12-41 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica).

²²⁰ *Ivi*, pp. 42-45 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica).

- *Regola in accordare arpicordi per suonare solo o in concerto;*
- *Tabella ordinata a gli novelli organisti di quando, & quanto devono alternare alle messe di canto fermo;*
- *Tabella ordinata a gli novelli organisti del quando, & quanto devono suonare à gli vespri di canto fermo.*

6.7. Appendice a *L'organo suonarino*

Appendice all'Organo suonarino del p. d. Adriano Banchieri bolognese abate benemerito olivetano, opera XXXXIII. Dove il novello organista sopra dui parti acute, e grave pratica un modo facile in sonar di fantasia.²²¹

Questa sezione comparsa nella terza edizione de *L'organo suonarino* del 1622 comprende la *Messa della Domenica* e alcune sonate spartite a due voci.²²²

6.8. Sesto registro

Aggiunto che sono quattro sonate per modulare con l'organo et piacendo aggiungere un istromento acuto, & anco un grave, & nel fine tre mottetti di voce sola, opera XXXXIII del p. d. Adriano Banchieri bolognese abate benemerito olivetano.²²³

La ristampa anastatica si conclude con il *Sesto registro*,²²⁴ aggiunto a *L'organo suonarino* in occasione della terza edizione del 1622, che raccoglie quattro sonate eseguibili anche con strumenti quali violino e trombone, e tre mottetti a due voci.

²²¹ *Ivi*, p. 47 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica). Frontespizio del 1638.

²²² *Ivi*, pp. 49-62 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica).

²²³ *Ivi*, p. 63 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica). Frontespizio del 1638.

²²⁴ *Ivi*, pp. 63-77 (sezioni aggiunte della ristampa anastatica).

Il particolare ed innovativo stile creativo di Adriano Banchieri, lo si è visto in questo secondo capitolo, seppur conservando diversi tratti di originalità si mostra fortemente connesso alla realtà musicale coeva, in special modo per quanto concerne la prassi liturgico-musicale. Più che le speculazioni teoriche, sono infatti gli aspetti pratici ad interessare il monaco olivetano, il quale, nei suoi trattati e manuali, si premura di fornire spiegazioni facili da intendersi, molto spesso corredate da dimostrazioni musicali orientate verso il moderno gusto estetico.

L'influsso della nuove consuetudini musicali, ormai entrate ampiamente in uso nella comune prassi ecclesiale, si scorge dunque nella trattatistica banchieriana anche in rapporto a quella concezione ritmico-proporzionale del canto piano, evidente nella sua rielaborazione, che si andrà ad analizzare nei successivi capitoli di questa tesi.

III

IL CANTO PIANO NELLA *CARTELLA MUSICALE*:

ANALISI DEGLI ELEMENTI MENSURALI

Una delle sezioni della *Cartella musicale*, lo si è visto nel precedente capitolo, è dedicata al canto fermo. Al fine di fornire ogni elemento necessario per il giusto apprendimento del contrappunto, il Banchieri ritiene infatti indispensabile offrire ai suoi studiosi lettori un compendio di nozioni e di norme da applicarsi per il trattamento del canto fermo in vista della rielaborazione contrappuntistica, corredate da esempi pratici.

Tuttavia, nonostante la mole di materiale musicale presente nel trattato, le melodie specificatamente segnate in canto fermo si ritrovano soltanto in tre occasioni; seppur esigue nel numero, esse saranno materia d'analisi in questo capitolo, nel quale si chiarirà il loro rapporto con la dimensione mensurale del canto figurato in sede d'elaborazione contrappuntistica.

1. *Il contrappunto al canto piano nella Cartella musicale*

Già si è accennato allo specifico trattamento che il Banchieri riserva al canto fermo nella *Cartella musicale*; come invero da tradizione, esso consiste sostanzialmente nel riadattare in varia misura una preesistente melodia gregoriana, rendendola base per la rielaborazione contrappuntistica. Tutti gli esempi di canto fermo riportati nella *Cartella* mirano quindi a fornire al lettore un pratico sussidio per l'apprendimento delle norme compositive da applicarsi al canto piano nella costruzione contrappuntistica.

L'aspetto che più acquista rilevanza è il processo di mensuralizzazione del canto piano. È nota la posizione del Banchieri in merito all'interpretazione mensurale della monodia liturgica,²²⁵ ma va comunque detto che gli esempi inclusi nella *Cartella musicale* non presentano affatto la varietà ritmica che potrebbe contraddistinguere, ad esempio, un *Credo* in canto fratto, poiché costruiti esclusivamente su un modello isoritmico a base di semibreve. Ciò avviene semplicemente perché, in generale

nelle opere mirate all'elaborazione contrappuntistica di canti fermi la notazione ritmica segue caratteristiche ben specifiche, privilegiando il profilo melodico, espresso quasi unicamente a semibreve, probabilmente da intendere anche come unità di *tactus* su cui fondare il contrappunto. Così si legge infatti nella trattatistica.²²⁶

La successione invariata di semibreve offre quindi, anziché diversità di ritmo, una precisa determinazione del ritmo, in quanto definisce l'unità di battuta che si basa appunto sul *tactus* alla semibreve. D'altronde, è lo stesso Banchieri ad asserire che, nella pratica del contrappunto alla mente, il basso del canto fermo, trasportato al *tuono* corista, va segnato «in tante semibreve per doversene cantare una per battuta larga».²²⁷

Per adempiere in modo esatto alla sua funzione di base contrappuntistica, il canto fermo deve dunque assumere una struttura mensurale regolare e conforme alle composizioni del canto figurato, alle quali viene comparato anche sul piano semiografico della notazione. Si spiega così la breve nota esplicativa posta dal

²²⁵ TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 458. Si rimanda inoltre a paragrafo 2.3.

²²⁶ *Ivi*, p. 457. Un esempio di quanto affermato dal Torelli si riscontra nelle *Regole di musica* (1609) di Rocco Rodio, che affronta la questione *Con la dimostrazione de tutti i canoni sopra il canto fermo*. Cfr. *ibid.*

²²⁷ BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. 231.

Banchieri dopo il *Contrapunto autentico*,²²⁸ nella quale l'autore afferma che, così come le minime del canto figurato, quando nere, vengono trasformate in semiminime, anche le brevi del canto fermo, se annerite, divengono semibreve. Bisogna dire che tale concetto non sembra rimanere isolato nel panorama della trattatistica primoseicentesca, in quanto si ritrova esposto in maniera analoga nella di poco successiva *Prattica del canto piano o canto fermo* di Orazio da Caposele.

Date tre figure tipiche, longa, breve e semibreve [...], egli attribuisce loro «metà del loro valore», in virtù del fatto che sono note annerite. Pertanto, «tutte se devono cantare alla valuta di una breve nera del canto piano e s'intende alla battuta». Ciò significa che il tempo primo, ossia la breve nera del canto piano, equivale a una semibreve del canto misurato: ma poiché il tempo primo costituisce la battuta composta da arsi e tesi, si deduce che l'intero sistema notazionale fa riferimento al tempo «alla semibreve».²²⁹

Tornando dunque alla *Cartella*, ecco che vi è una chiara impostazione alla semibreve del tempo primo, il quale viene rapportato alla scansione ritmica della battuta e si manifesta graficamente attraverso la particolare scrittura notazionale impiegata; ragion per cui il canto fermo della succitata antifona si mostra segnato in brevi nere, divenendo in tal modo una successione regolare di semibreve – dove ogni nota ha lo stesso valore, secondo un tempo unico e indivisibile – su cui condurre l'esercizio di contrappunto.

Chiarito come il Banchieri definisca mensuralmente le note del canto fermo rielaborato a fini contrappuntistici, diviene interessante analizzare il modo in cui le melodie gregoriane originarie vengano a tale scopo riutilizzate e manipolate.

2. *L'antifona Ecce sacerdos magnus in contrappunto*

Nella *Cartella*, il primo esempio grafico di canto fermo passibile di analisi proposto dal Banchieri è il *Contrapunto autentico* costruito sull'antifona *Ecce sacerdos*

²²⁸ *Ivi*, p. 67. Si rimanda a paragrafo 2.3 (si veda Fig. 3).

²²⁹ ANDREOTTI, *Il canto piano misurato*, p. 216. Più in generale, nella *Prattica del canto piano o canto fermo*, data alle stampe nel 1623, Orazio da Caposele fornisce un'organica interpretazione ritmica del canto piano impostata inequivocabilmente sul tempo alla semibreve. La suddivisione dei tempi e i conseguenti rapporti di durata tra breve e semibreve – come le battute di proporzione tripla – non rispondono però ai criteri di variabilità della *mensura*, descritti dalla teoria delle *proportiones*, ma vengono determinati piuttosto dal venir meno della continuità nella suddivisione dei tempi. Cfr. LOVATO, *Aspetti ritmici*, pp. 105-107.

magnus.²³⁰ Se si prende in esame la melodia gregoriana nella sua edizione d'uso di epoca postridentina – in origine scritta in chiave di Do chiaramente su tetragramma, ma di cui se ne riporta qui la trascrizione su pentagramma (fig. 10)²³¹ – e la si confronta con il canto fermo del Banchieri (fig. 11), data la natura sillabica del canto appare subito evidente che in quest'ultimo non vi vengono apportate modifiche significative a livello melodico:

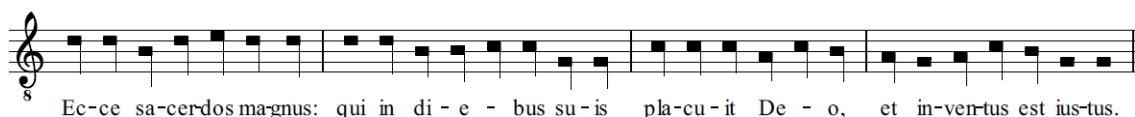


Fig. 10 - *Antiphonarium*, Venezia, Ciera, 1634, p. 577:
antifona *Ecce sacerdos magnus*, trascrizione.



Fig. 11 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, p. 67: *Ecce sacerdos magnus*, canto fermo.

La versione di Banchieri, trasportata una quinta sotto e segnata dapprima in chiave di Do (tenore) e successivamente in quella di Fa (baritono), presenta infatti soltanto tre piccole variazioni melodiche: una in corrispondenza della parola *diebus*, in Banchieri unico passo melismatico nel quale le note Fa-Sol affidate alla sillaba *e* sono portate un tono sopra rispetto alla sequenza originaria Mi-Fa (trasportata); la seconda sulla melodia del *placuit Deo*, che il monaco olivetano per così dire accorcia togliendo una delle ribattute iniziali del Fa, ottenendo così un riassetto della sillabazione in

²³⁰ Si tratta della nota antifona *Ecce sacerdos magnus* per il Commune di un Confessore (CAO 2544).

²³¹ La melodia dell'antifona qui riportata in trascrizione è tratta dall'*Antiphonarium Romanum*, c. 577.

funzione della melodia – in Banchieri la nota Re è infatti data alla sillaba *it*, e non più alla sillaba *De* – con la conseguente eliminazione del piccolo melisma presente nella versione gregoriana in corrispondenza della parola *Deo*; l'ultima sulla cadenza finale, ove il Banchieri utilizza una scala discendente per grado congiunto anziché la sequenza con salto di terza Mi-Do-Do (trasportato). La scansione sillabica dell'antifona rimane dunque per gran parte invariata, per cui, similmente alla versione gregoriana caratterizzata da soli due brevi passaggi melismatici, ad ogni semibreve – quindi al *tactus* – del canto banchieriano corrisponde una sillaba del testo, fatta eccezione per la parola *diebus* la cui *e*, come si è visto, è data a due brevi. Inoltre, in conformità con la natura sintattica del testo, le cesure dei respiri collimano nelle due versioni.²³²

Nell'esempio riportato nella *Cartella*, il canto fermo così ripreso dall'uso ecclesiastico viene dunque a costituire la melodia data al basso su cui costruire il contrappunto alla voce superiore. Il suddetto canto fermo, segnato in brevi nere dal valore di semibreve, precede nella spartizione a cartella il contrappunto vero e proprio, espresso nel *tempus imperfectum* C e scritto in chiave di Do (soprano) nella notazione tipicamente mensurale del canto figurato; sovrapponendo le due linee di canto, si rendono evidenti i rapporti proporzionali che intercorrono tra le semibreve del canto fermo, alla voce inferiore, e le varie figure della notazione misurata in quella superiore, quali possono essere ad esempio quattro semiminime contro una semibreve, o otto crome contro una semibreve.²³³ Il brano principia con un attacco acefalo del contrappunto, il quale si sviluppa presentando moduli ritmici ripetuti allorché, dato il numero elevato di note di breve durata, vengano ripetute le parole del testo.

Per una maggior comprensione di quanto appena esposto, viene fatta seguire la trascrizione in partitura del *Contrappunto autentico* (fig. 12).²³⁴

²³² Per quanto concerne la durata dei respiri, o neumi, si ha che la loro «pausa non ha termine, ma un comune ripigliamento di fiato». Cfr. BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. 67.

²³³ Semiminime e crome, così come minime e semicrome, sono definite note d'imperfezione, in quanto suddivisione binaria della battuta. Cfr. *ivi*, p.36.

²³⁴ Un'analogha trascrizione si ritrova già in TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 460.

Ec-ce Sa - cer - dos ma - gnus Ec - ce Sa - cer - dos Ec - ce Sa - cer -

Ec - ce Sa - cer - dos ma -

7
dos ma - gnus qui in di - e - bus su - is qui in di -

gnus qui in di - e -

13
e - bus su - is pla - cu - it De - o pla - cu - it De - o

bus su - is pla - cu - it

19
& in - ven - tus est ius - tus & in - ven - tus est ius - tus & in - ven -

De - o & in - ven - tus

25
tus est iu - stus.

est iu - stus

Fig. 12 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, p. 67: antifona *Ecce sacerdos magnus*, trascrizione.

Se dal primo esempio esposto nella *Cartella* appare chiaro il processo di mensuralizzazione del canto piano a fini contrappuntistici, che consiste in sostanza nella rielaborazione della melodia gregoriana in una precisa ottica ritmico-proporzionale – con il *tactus* alla semibreve –, il secondo esempio grafico introduce alla comune pratica

introduce alla comune pratica liturgica dell'*alternatim*, che prevede la trasposizione dei canti fermi al *tuono* corista del figurato.

3. *Il salmo Laudate pueri dominum trasportato al tuono corista*

Procedendo nella sua esposizione sul trattamento contrappuntistico del canto piano, il Banchieri avvia un discorso esplicativo che mira ad illustrare il procedimento per riconoscere gli otto *tuoni* ecclesiastici, i quali per tradizione vengono impiegati nell'esercizio contrappuntistico; perciò, per evidenziare in modo pratico le caratteristiche di ogni *tuono*, l'autore propone una serie di otto duo ed otto prospetti con il «modo di fugare, corde & cadenze», scritti in notazione figurata.²³⁵ Spiega poi che

questi otto tuoni ecclesiastici vengono trasportati dal fermo al canto figurato, i quali riescono coristi alle voci, in alternativa di detto canto fermo, & organo, sopra tali otto tuoni si possono comporre messe, salmi, inni, cantici, & altri concerti da usarsi nelle chiese & altre devote occasioni.²³⁶

Perciò, poiché «quasi ogni moderno [...] compone messe, salmi, inni, cantici, & altri simili cantilene alternante con il canto fermo, ovvero organo», il Banchieri fornisce una dimostrazione di come trasporre il canto fermo negli otto *tuoni* «alle compositioni coriste del figurato»,²³⁷ secondo l'uso del tempo. L'ormai consolidata prassi dell'*alternatim*, per cui un versetto viene cantato dal coro e il successivo recitato sottovoce mentre l'organo suona sullo stesso tono salmodico, nel primo Seicento è pratica largamente diffusa e testimoniata nei lavori di numerosi autori,²³⁸ ma presenta sovente il problema dell'intonazione nell'alternanza appunto tra coro ed organo, ragion per cui nella trattatistica compaiono spesso utili indicazioni su come lasciare la giusta intonazione al coro e su come trasportare correttamente i *tuoni* ecclesiastici al *tuono* corista.²³⁹ È dunque in tale contesto che il Banchieri presenta nella sua *Cartella* il suo

²³⁵ BANCHIERI, *Cartella musicale*, pp. 72-87.

²³⁶ *Ivi*, p. 88.

²³⁷ *Ibid.* e *ivi*, p. 71.

²³⁸ Si veda in proposito TORELLI, *Notazioni ritmiche*, pp. 476-480.

²³⁹ Oltre che naturalmente ne *L'organo suonarino*, indicazioni di tal genere si ritrovano ad esempio anche nel *Canto Fermo sopra messe, himni, et altre cose ecclesiastiche appartenenti a' sonatori d'organo per giustamente rispondere al choro* di Giovanni Matteo Asola (Venezia, Vincenti, 1592) e nei *Ventiquattro*

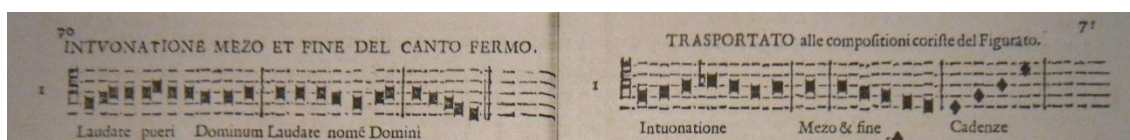
suddetto procedimento di trasposizione del canto fermo al *tuono* corista. Allo scopo, egli si serve dell'«intuonazione, mezo et fine» (*initium, flexa, conclusio*) del salmo 112 *Laudate pueri Dominum*, che viene ripreso dalla tradizione gregoriana nelle otto intonazioni relative agli otto *tuoni* salmodici; la melodia originaria viene così riprodotta in brevi nere – «le quali per maggiore intelligenza & utilità del novello compositore, vengono trasportate dalle quattro righe del canto fermo, alle cinque del figurato»²⁴⁰ – ed affiancata dalla sua stessa trasposizione, anch'essa in quelle brevi nere che, se poste come base per il contrappunto, dimezzano il loro valore (fig. 13). Tuttavia, più che osservare una vera e propria mensuralizzazione del canto fermo, in questa circostanza si assiste semplicemente alla sua traduzione nella dimensione mensurale del figurato, senza che vengano ancora palesate possibili caratteristiche ritmico-proporzionali; ciò che il Banchieri intende qui sottolineare sono infatti le peculiarità strutturali di ogni *tuono*, da usarsi poi nel contrappunto.

Come si evince dal confronto con le intonazioni tradizionali degli otto *tuoni* salmodici che è possibile reperire in testi dell'epoca ad uso liturgico o didattico – nello specifico, gli esempi qui riportati sono tratti dal *Direttorio monastico* dello stesso Banchieri (fig. 14) e dal *Transilvano* del Diruta (fig. 15) –, tranne che per piccolissime variazioni la melodia gregoriana che il Banchieri propone nella *Cartella* non si discosta dalla consuetudine. Similmente, salvo semplificare alcuni passi e limitare le ribattute, il canto trasportato dall'autore al *tuono* corista ricalca pressoché puntualmente il canto fermo ad esso associato. A voler descrivere brevemente il risultato dell'operazione di trasposizione, basti dire che le composizioni coriste sono segnate nella prima chiave di Do (per natura di bemolle) nel caso dei *tuoni* secondo, sesto e settimo, e nella seconda chiave di Do (per natura di bequadro) nel caso dei *tuoni* restanti; inoltre, per comodità delle voci, si ha un vero e proprio trasporto per quanto riguarda il secondo *tuono*, che viene alzato di una quarta, ed il settimo, che viene abbassato di una quinta.

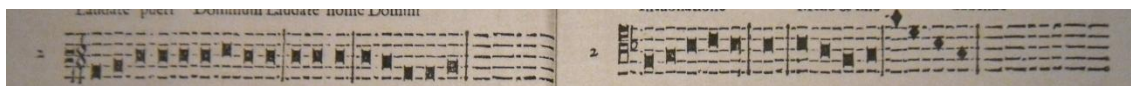
Credo a canto fermo del Viadana. Cfr. GALATTO, *I ventiquattro Credo*, pp. 291-293. Inoltre, per quanto concerne il processo di trasposizione al *tuono* corista, in apertura del *Terzo libro* nella *Seconda parte del Transilvano* di Girolamo Diruta (Venezia, Vincenti, 1609) vi è un interessante capitolo intitolato *Dialogo nel quale si dimostra la vera formatione, cognotione e transportatione di tutti i tuoni, sì del canto figurato, come anco del canto fermo: cosa appartenente ad ogni organista per lasciare in tuono al choro.*

²⁴⁰ BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. 66.

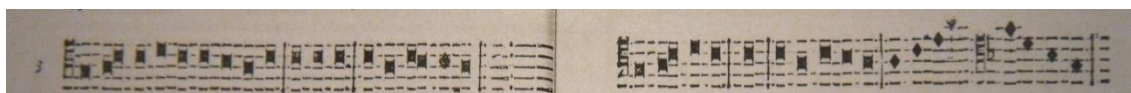
Primo tuono



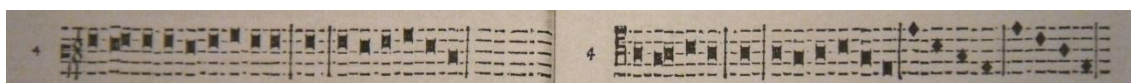
Secondo tuono



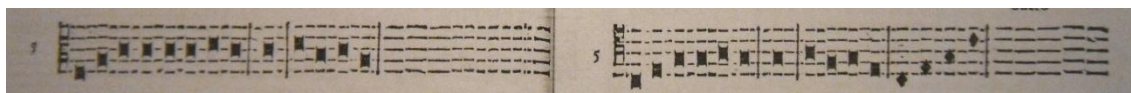
Terzo tuono



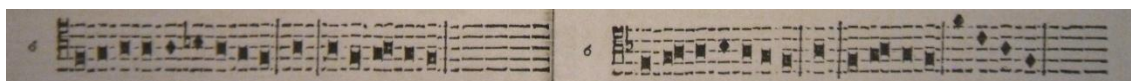
Quarto tuono



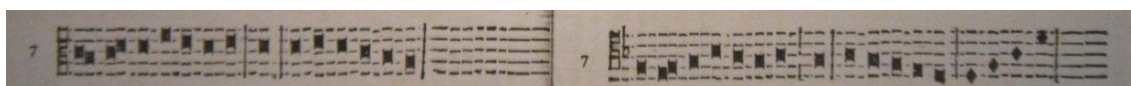
Quinto tuono



Sesto tuono



Settimo tuono



Ottavo tuono

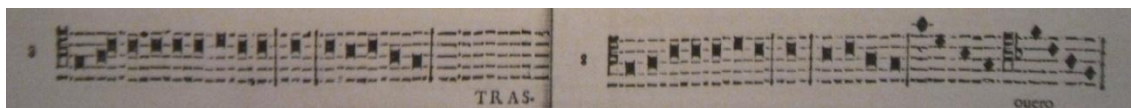
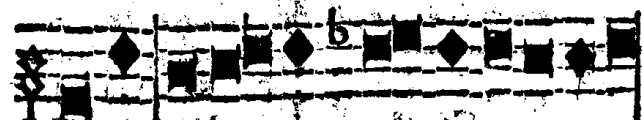


Fig. 13 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, pp. 70-71:
*Laudate pueri Dominum. Intuonazione mezo et fine del canto fermo
trasportato alle compositioni coriste del figurato.*

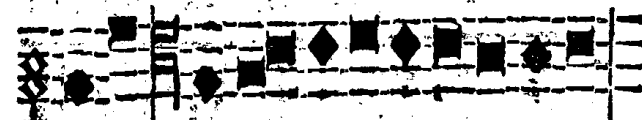
ATTO PRATICO A QUANTO S'DETTO,
circa gl'otto Tuoni.



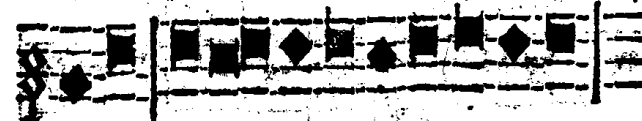
Primo. Lauda te pu e ri Dominu.



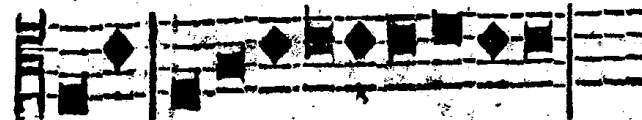
Secondo. Laudate pu e ri Dominum.



Terzo. Lauda te pu e ri Dominum.



Quarto. Lauda tepu e ri Dominum.

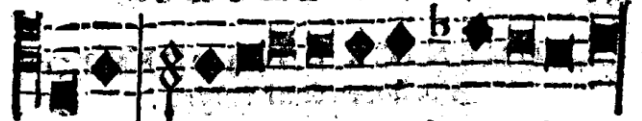


Quinto. Laudate pu e ri Dominum.


Sesto

PRIMA PARTE.

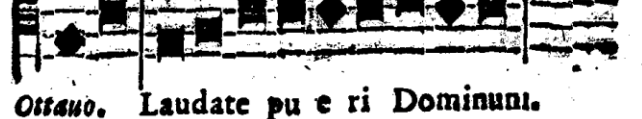
37



Sesto. Lauda te due ri Dominum.



Settimo. Lau da tepu e ri Dominum.



Ottavo. Laudate pu e ri Dominum.

Fig. 14 - ADRIANO BANCHIERI, *Direttorio monastico di canto fermo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1615, pp. 36-37: *Laudate pueri Dominum*.



Fig. 15 - GIROLAMO DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano, Libro quarto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609, pp. 19-20: *Laudate pueri Dominum*.

Dopo aver definito, quale introduzione al contrappunto, gli elementi precipui degli otto *tuoni* ecclesiastici del canto fermo ed averli quindi impiegati, trasportati alle composizioni coriste del figurato, in esempi pratici conformi alla prassi compositivo-esecutiva del tempo, il Banchieri procede nella sua trattazione esponendo efficacemente le regole basilari del contrappunto nel *Nuovo arringo musicale*,²⁴¹ conclusosi il quale trovano spazio – in qualità di concreto compendio di dette regole – le spartizioni in cartella di varie specie contrappuntistiche sopra il medesimo soggetto di canto fermo.

²⁴¹ *Ivi*, pp. 89-104.

4. *Contrappunti sulla stessa melodia in canto piano*

Dunque, come afferma lo stesso Banchieri, possedendo le indispensabili conoscenze circa il trattamento del canto fermo per la prassi liturgica e le principali norme contrappuntistiche,

hora [...] si potra dar principio a ponere in cartella pigliando un soggetto di canto fermo, & sopra quello far nota contro nota, & poi in variati modi, come in questo esempio vi mostro.²⁴²

Il soggetto gregoriano proposto dall'autore per i suoi *Variati contrapunti sopra l'istesso canto fermo* è la melodia del *Kyrie in Dominicis diebus*. Usata dal Banchieri in modo invariato per tutti gli esempi, essa viene posta in cartella con le altre voci dopo essere stata trasportata al *tuono* corista del figurato e, a differenza delle intonazioni sopradescritte, è segnata direttamente in semibreui, conformandosi così anche sul piano semiografico alla notazione della musica figurata. Come già si è visto nel contesto della *Cartella*, la scelta dell'autore di porre un brano di canto fermo nella dimensione mensurale del figurato è certamente dettata dalla necessità di renderlo adeguato all'esercizio contrappuntistico, ma proporre a tal fine proprio il suddetto *Kyrie* potrebbe anche essere indice di un'effettiva prassi esecutiva liturgica. Da quanto il Banchieri scrive nel *Primo registro de L'organo suonarino*, ove ne riporta l'intonazione trascritta mensuralmente, appare infatti evidente che era pratica comune eseguire il *Kyrie in Dominicis diebus* in *alternatim*:

Havendo veduto sin qui l'ordine con il quale l'organista deve rispondere in tuono alla messa della Madonna, & Apostoli, resta la terza Dominicale, la quale vedremo ordinatamente con gli versetti spettanti all'organo, & e gli finali del choro.²⁴³

La nota melodia gregoriana viene così ripresa dalla tradizione, conservando in buona misura i suoi tratti distintivi; difatti, dal raffronto con due edizioni d'uso di fine Cinquecento tra loro identiche (figg. 16-17), emerge chiaramente che la versione presente nella *Cartella* (figg. 18-19-20) subisce delle modifiche soltanto in un paio di passaggi, ai quali l'autore sottrae alcune note.

²⁴² *Ivi*, p. 105. Per le regole di contrappunto esposte nel *Nuovo arringo musicale*, si veda *ivi*, pp. 89-104

²⁴³ BANCHIERI, *L'organo suonarino*, p. 11. Si veda la melodia riportata dall'autore dopo la nota introduttiva.

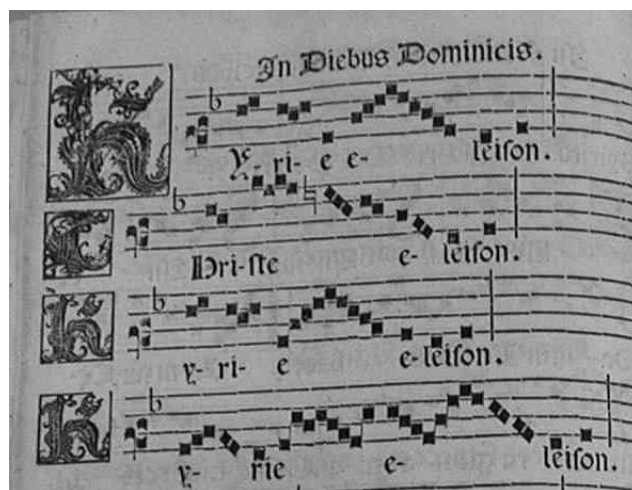


Fig. 16 - *Graduale*, Venezia, Angelo Gardano, 1591, p. 216: *Kyrie in Dominicus diebus*.



Fig. 17 - GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Canto fermo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592, p. 2: *Kyrie in Dominicus diebus*.

La melodia proposta dal Banchieri, alla quale non sono associate le parole del testo, mantiene l'intonazione originale nel primo *tuono*, principiando sul La e terminando sul Re. Come accennato, nella *Cartella* il Banchieri riporta fedelmente la linea di canto del *Kyrie* tradizionale, riadattandola unicamente in due punti: il primo si trova in corrispondenza della scala per grado congiunto – prima ascendente e poi discendente – che nella redazione tratta dal *Graduale* si sviluppa in una sequenza melismatica sulla sillaba *e* dell'*eleison*, della quale il compositore per così dire limita la salita sino al La e non più al Si bemolle; il secondo nella cadenza finale. Qui, anziché riportare la sequenza gregoriana Re-Do-Re, il monaco olivetano preferisce concludere direttamente sul primo Re, al quale Si giunge per grado congiunto al terminare della suddetta scala discendente. Molto probabilmente egli sceglie tale soluzione al fine di ottenere una clausola alla quale sia possibile contrappuntare la tipica formula cadenzale

sincopata Re-Do#-Re, la quale, peraltro, porta l'intera composizione ad una dimensione quasi tonale, presentando le caratteristiche armoniche della tonalità di Re minore.

Richiamando la teoria del contrappunto propria di autori del secolo precedente, il Banchieri costruisce contrappunti di vario genere sopra lo stesso canto fermo, iniziando dalla prima specie, che prevede il contrappunto *nota contro nota*, e proseguendo con la seconda, *dui minime contro una semibreve*, la terza, *quatro semiminime contro una semibreve*, e la quarta, *contrapunto sincopato*, per poi terminare con un *contrapunto fugato* e un *ostinato*. Seguono ancora dei *contrapunti doppi*, all'ottava, alla dodicesima e alla decima, i quali presentano un'ampia varietà di figure e moduli ritmici.

Ciò che risulta particolarmente interessante sono i rapporti proporzionali che si vengono a creare tra il canto dato (*cantus prius factus*) e l'elaborazione contrappuntistica. Sebbene manchi l'indicazione di *tactus* ad inizio pentagramma, le proporzioni a suddivisione esclusivamente binaria si mostrano scritte in quel *tempus imperfectum* che, nella terminologia della *Cartella*, viene definito tempo perfetto maggiore:

Sotto il perfetto maggiore si mandano dui semibreve (che fanno una breve per battuta, & sotto il perfetto minore si mandano dui minime) che sono una semibreve per battuta, tanto di note nell'uno & l'altro come di pause.²⁴⁴

La regolare scansione ritmico-accentuativa della battuta si rapporta quindi in ogni caso all'unità di semibreve, passibile di suddivisione in accenti forti e deboli determinanti il battere e il levare:

la battuta nelle note meza si pone nel battere, & meza nella levata, & quando sopra una semibreve, si vogliono ponere dui minime si pone una buona & una cattiva, se sono quatro semiminime, prima & terza buone, seconda & quarta cattive.²⁴⁵

Come è possibile notare nelle figg. 18-20, i *contrapunti variati* posti in cartella dal Banchieri mostrano chiaramente tale andamento ritmico con *tactus* alla semibreve.

²⁴⁴ ID., *Cartella musicale*, p. 29.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 105.

106 **CARTELLA**
Sei Contrapunti variati sopra il Canto Fermo.

5 10 10 5 10 3

1 Primo Contrapunto Nota contro nota

2 Secondo Contrapunto Dui Minime contro vna Semibreue

3 Terzo Contrapunto Quatro Semiminime contro vna Semibreue

6 10 10 8

2

2

2

2

2

2

107 **DEL BANCHIERI**

4 Quarto Contrapunto sincopato

5 Quinto Contrapunto fugato

6 Sesto Contrapunto ostinato

2

2

Il qual Sesto Contrapunto vien permesso, conoscendo artificio in dicendouli sempre V, re, mi, fa, sol, la, fuori di tal occasione, non è regola di buon Contrapunto far sentir passaggi reiterati più fiate in vn'istesso luogo, ma si bene variare, come nell' esempio superiore fugato si vede in pratica. Altri

Fig. 18 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, pp. 106-107: *Sei contrapunti variati sopra il canto fermo.*

108 **CARTELLA**
Altri dui variati Contrapunti doppi sopra l'istesso Canto Fermo.

Canto Fermo con variati Contrapunti doppi a due & tre voci.

Primo Contrapunto accorda con il Canto Fermo.

3

4

Secondo Contrapunto, qual'è l'istesso vn'ottava sotto, il Canto Fer-

mo canta vn'ottava sopra.

Altri

109 **DEL BANCHIERI**

Altri dui variati Contrapunti doppi sopra l'istesso Canto Fermo.

Canto Fermo con variati Contrapunti doppi a due & tre voci.

3

4

Terzo Contrapunto accorda con il Canto Fermo.

Quarto Contrapunto, qual'è l'istesso vna duodecima sotto, il Canto Fer-

mo canta vn'ottava sopra.

Altri

Fig. 19 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, pp. 108-109: *Altri dui variati contrapunti doppi sopra l'istesso canto fermo.*

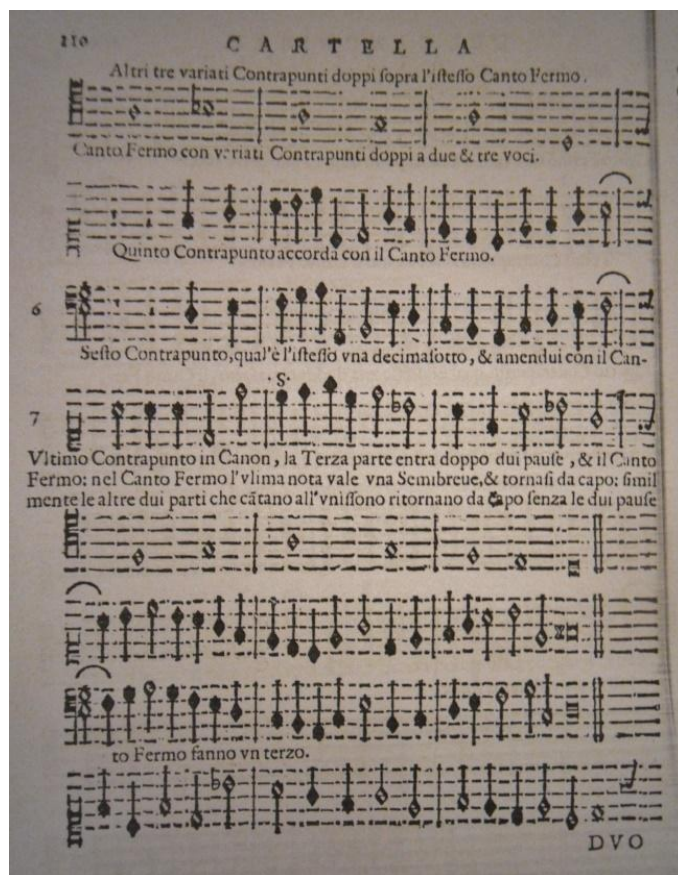


Fig. 20 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, p. 110: *Altri tre variati contrapunti doppi sopra l'istesso canto fermo.*

Dunque, tutti i contrappunti proposti dal Banchieri in questa sezione della *Cartella* sono costruiti sopra il medesimo canto fermo, del quale si riconosce immediatamente, anche dal punto di vista grafico, la successione a ritmo sempre uguale e inalterato di semibreui. Per rendere evidente il rapporto proporzionale che intercorre tra il canto dato e i vari contrappunti, si riportano di seguito le trascrizioni dei diversi esercizi contrappuntistici (fig. 21):²⁴⁶

²⁴⁶ Le trascrizioni si riferiscono ai contrappunti raccolti a pp.106-108 della *Cartella*, ed esposti in Figg. 18-19-20. Dei contrappunti doppi, per brevità, si presenta soltanto quello all'ottava.

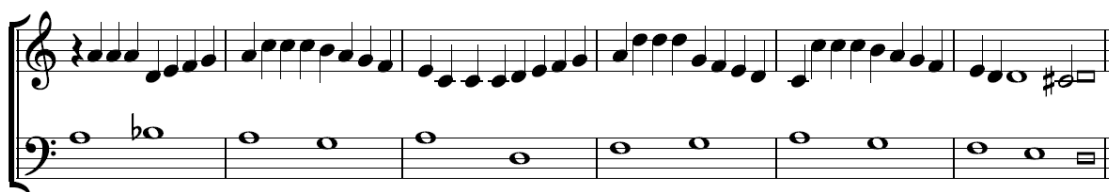
1. Nota contro nota

2. Dui minime contro una semibreve

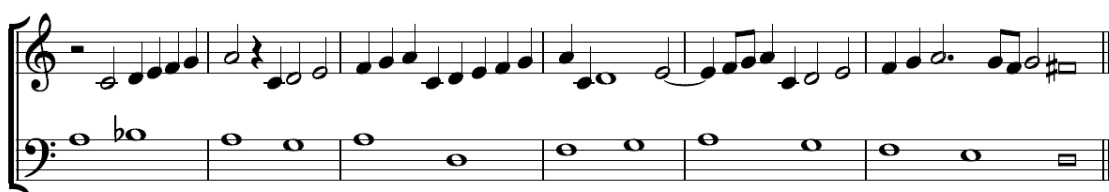
3. Quattro semiminime contro una semibreve

4. Contrapunto sincopato

5. Contrapunto fugato



6. Contrapunto ostinato



7. Contrapunto doppio all'ottava



Fig. 21 - ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, pp. 106-110: *Variati contrapunti sopra l'istesso canto fermo*, trascrizione.

Dall'analisi si evince che gli esempi di canto fermo pubblicati nella *Cartella musicale* consistono in una rielaborazione a fini contrappuntistici della melodia gregoriana originaria: quest'ultima subisce un processo di trasposizione e mensuralizzazione finalizzato alla futura applicazione dell'esercizio di contrappunto, spesso correlato ad implicazioni pratiche in ambito liturgico quali la prassi dell'*alternatim*, prendendo di fatto l'aspetto formale di successioni regolari di semibreve che, in una precisa ottica ritmico-proporzionale, presentano un *tactus* da intendersi alla battuta di semibreve.

Apparentemente diverso è quanto accade alle melodie innodiche presenti ne *L'organo suonarino*.

IV

IL CANTO PIANO NE *L'ORGANO SUONARINO*:

ANALISI DEGLI ELEMENTI MENSURALI

In alcuni passi della *Cartella musicale* il Banchieri illustra utili procedimenti per la corretta trasposizione del canto fermo in vista della manipolazione contrappuntistica per la comune pratica dell'*alternatim*. *L'organo suonarino* è invece un manuale interamente dedicato a tale prassi liturgica, che offre in un linguaggio nuovo ben più di una semplice manipolazione dei canti fermi.

Poiché *L'organo suonarino* fornisce una cospicua mole di composizioni di vario genere, l'analisi proposta in questo capitolo sarà concentrata sul materiale innodico presente nel *Terzo registro* dell'opera, che è caratterizzato da interessanti elementi mensurali.

1. *La traduzione degli inni nel Terzo registro de L'organo suonarino*

Ne *L'organo suonarino* le intonazioni gregoriane – solitamente scritte in canto fermo – subiscono un importante processo di rimaneggiamento; esse vengono difatti tradotte in notazione figurata sotto forma di semplici bassi da eseguirsi all'organo *alternatim* con il coro, sviluppando in tal modo un profilo ritmico decisamente articolato, oltre ad essere in varia misura riviste anche sul piano melodico.

I bassi proposti dal Banchieri meriterebbero una accurata analisi, ma un esame anche sommario ci assicura che l'autore, pur mantenendosi nell'ambito della modalità data, si sente assai libero di fronte al *cantus prius factus*, che ora riprende nel suo spunto iniziale, ora modifica nel ritmo, ora arricchisce con note di passaggio, altre volte rispetta con rigoroso sillabismo.²⁴⁷

Al fine di comprenderne il rapporto formale con le melodie gregoriane originarie, si è deciso di prendere in esame, a titolo esemplificativo, tre inni presenti nel *Terzo registro*, nell'andamento ritmico-sillabico dei quali sono talvolta recepiti i diversi metri dell'innodia tradizionale.

A tal proposito, è bene ricordare che l'intonazione ritmica degli inni, i quali possiedono testi spesso basati sulla metrica quantitativa classica, costituisce una prassi consolidata fin dall'alto Medioevo; tale consuetudine nasce probabilmente già in epoca ambrosiana, ma è sicuramente attestata da numerosi manoscritti redatti fin dal sec. XIII in una notazione esplicitamente proporzionale, che suggerisce un'esecuzione basata sull'alternanza di valori brevi e lunghi.²⁴⁸

Il Banchieri, nel *Terzo registro de L'organo suonarino*, propone così la parafrasi di un repertorio già per tradizione soggetto a mensuralizzazione, il quale viene ulteriormente variato secondo la libertà creativa dell'autore. Confrontando la sua versione con il *cantus prius factus*, è possibile pertanto evidenziare le modifiche e le innovazioni operate dal Banchieri nel rielaborare la melodia originaria.

²⁴⁷ CATTIN, *Premessa*.

²⁴⁸ GOZZI, *Il canto fratto*, p. 8.

2. L'inno Pange lingua gloriosi

Il primo inno preso in considerazione è il noto *Pange lingua gloriosi* (fig. 22), testo da cantarsi «nel giorno del Corpo di Christo, & tutta l'ottava».²⁴⁹

Hino nel giorno del Corpo di Christo, & tutta l'Ottava.

1 Pange lingua gloriosi Corporis misterium Sanguinisq; pretiosi
2 In supremę nocte cęnę Recubēs cū fratribus Obseruata lege plenę
3 Tantū ergo Sacramētū Veneremur cernui Et antiquum documentum

quem in mūdi pretium Fructus vētris generosi Rex effudit gentium.
Cibis in legalibus Cibum turbę duodenę Se dat suis manibus.
Nouo cedat ritui Pręstet fides suplemētū Sensuum defectui. Amē.

Fig. 22 - ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605, p. 78: *Pange lingua gloriosi*.

Pan-ge lin-gua glo-ri-o-si cor-po-ris my-ste-ri-um Sangui-nis que pre-ti-o-si,
quem in mun-di pre-ti-um Fructus ven-tris ge-ne-ro-si Rex ef-fu-dit gen-ti-um.

Fig. 23 - *Hymni sacri*, Venezia, Ciera, 1644, p. 64:
Pange lingua gloriosi, trascrizione.

²⁴⁹ BANCHIERI, *L'organo suonarino*, p.78.

Per capire pienamente le caratteristiche ritmiche dell'inno – sia nella versione tradizionale che nell'edizione del Banchieri –, prima d'affrontare l'analisi formale della melodia è necessario individuare la tipologia metrica del testo: il *Pange lingua* è composto secondo il modello dei versi tetrametri trocaici catalettici,²⁵⁰ i quali si suddividono in quattro piedi e sono qui caratterizzati da un ritmo accentuativo binario dato dalla successione di una sillaba lunga e una breve. Per maggior chiarezza, di seguito viene riportato lo schema metrico e l'intero testo dell'inno, composto da sei strofe di tre versi ciascuna:

Tetrametro trocaico catalettico $\sim\sim|\sim\sim||\sim\sim|\sim\sim x$

*Pange lingua gloriósi córporis mystérium,
sanguinísque pretiósí, quem in mundi prétium
fructus ventris generósi Rex effúdit géntium.*

*Nobis datus, nobis natus ex intácta Vírgine,
et in mundo conversátus, sparso verbi sémine,
sui moras incolátus miro clausit órdine.*

*In suprémæ nocte cenæ recúmbens cum frátribus,
observáta lege plene cibis in legálibus,
cibum turbæ duodénæ se dat suis mánibus.*

*Verbum caro panem verum verbo carnem éfficit,
fitque sanguis Christi merum, et, si sensus déficit,
ad firmándum cor sincérum sola fides súfficit.*

*Tantum ergo sacraméntum venerémur cérnui,
et antíquum documéntum novo cedat rítui;
præstet fides suppleméntum sénsuum deféctui.*

*Genitóri Genitóque laus et iubilátio,
salus, honor, virtus quoque sit et benedíctio;
procedénti ab utróque compar sit laudátio. Amen.*

²⁵⁰ Il tetrametro trocaico, suddiviso in due emistichi da una cesura, è costituito da quattro metri trocaici, a loro volta composti ciascuno da due trochei. Normalmente il tetrametro trocaico è catalettico, manca cioè dell'ultima sillaba. Si veda per tutti ANTONIO PINCHERA, *La metrica*, Milano, Mondadori, 1999, *passim*.

Si ponga ora a confronto il basso del Banchieri con il *cantus prius factus* nella trascrizione da un innario dato alle stampe in epoca postconciliare (fig. 23).²⁵¹ Ciò che appare subito evidente è il fatto che il monaco olivetano si mantiene nell'ambito della modalità data, ossia il primo *tuono* ecclesiastico: entrambe le melodie principiano e terminano infatti sulla nota Re e, nella quasi totalità dei casi, presentano la medesima corda all'inizio e alla fine di ogni emistichio. Tuttavia, eccezion fatta per l'*incipit* del brano – ovvero le prime cinque note, che corrispondono puntualmente alla melodia gregoriana –, nella versione del Banchieri la linea melodica subisce considerevoli rielaborazioni, divenendo una libera interpretazione del canto originario; questo nel pieno rispetto della prassi esecutiva del tempo. Un simile processo di rimaneggiamento non rappresenta infatti una prerogativa del Banchieri, in quanto la parafrasi dei versetti organistici, spesso attuata in un'ottica mensuralistica, nel primo Seicento era la normalità.

Già prima della metà del Seicento la citazione del *cantus prius factus* risulta sempre meno puntuale, aprendo così la strada al più funzionale versetto libero, associato al canto piano unicamente sulla base del modo. [...] La quasi totalità degli scritti teorici riguardanti sia il ruolo dell'organo, sia il canto piano incentrano la discussione sulla cadenza, sul «lasciare il tono» al successivo episodio del dialogo antifonale, vero centro focale della questione e – evidentemente – momento critico in sede esecutiva.²⁵²

In numerosi trattati e compendi, tra i quali vanno certamente citati il *Transilvano* del Diruta ed il *Canto fermo* di Asola, vengono dunque proposte con le dette indicazioni le melodie in canto fermo, inni compresi, da rielaborare all'organo durante l'esecuzione *alternatim*. Nel caso di Asola, ad esempio, si è di fronte all'edizione di canti fermi melodicamente affini al *cantus prius factus*, ma per i quali – come si vedrà in seguito – ai fini della parafrasi esecutiva viene adottata una notazione vicina al pieno mensuralismo.²⁵³

Nel *L'organo suonarino* il Banchieri compie un ulteriore passo verso l'innovazione: non solo fornisce agli organisti una guida pratica per l'esecuzione *alternatim*, conformandosi così all'uso coevo, ma, proponendo il canto fermo nell'inedita forma di bassi continui redatti per giunta in notazione figurata, si proietta

²⁵¹ Si tratta dell'innario stampato a Venezia da Ciera nel 1644, il cui titolo completo recita *Hymni sacri Breviarii Romani sanctiss. domini nostri Urbani papae VIII. auctoritate recogniti; qui ubique per omnes ecclesias, tam saecularium, quam regularium, debent recitari.*

²⁵² TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 456.

²⁵³ *Ivi*, pp. 454-469.

nella moderna dimensione della monodia accompagnata e dello stile concertato, nuove prassi di cui i suoi bassi risentono sensibilmente sotto il profilo melodico, armonico e ritmico.

Nella comparazione con il *cantus prius factus*, appare chiaro che la linea melodica del *Pange lingua* viene percettibilmente riadattata in modo da adempiere in maniera efficace al suo ruolo di continuo. Data la brevità degli emistichi, infatti, la condotta del basso procede sostanzialmente per episodi cadenzali, la cui caratteristica principale – come spesso avviene anche nel moderno trattamento di un basso d’armonia – si può riassumere nel movimento di quinta discendente, che va a risolvere sulla stessa corda del canto originario per mantenersi nel medesimo ambito modale.

Si veda a titolo esemplificativo l’andamento melodico del primo verso dell’inno: il Banchieri riprende puntualmente l’*incipit* del brano nel primo *tuono* ma, per giungere alla nota La di fine emistichio, anziché procedere in modo ascendente per grado congiunto, impiega la successione Re-Mi-La, che modernamente verrebbe definita cadenza perfetta, risolvendo sul La grave. Dopo la cesura di metà verso, al momento del *corporis* dove nel *cantus prius factus* vi è una ribattuta del La acuto, il Banchieri effettua un salto di ottava ascendente e, senza toccare il Si bemolle, prosegue con una seconda cadenza che risolve, come la lezione gregoriana che però vi giunge con scala discendente per grado congiunto, sul Fa, ma all’ottava inferiore. Il verso successivo deve riprendere sempre sulla nota Fa e l’autore, anziché ribatterla, propone un nuovo salto d’ottava ascendente.

Trattandosi di un basso continuo, la melodia del Banchieri va inserita in un contesto armonico o, per meglio dire, accordale, il quale viene reso evidente da alcune scelte semiografiche. Per maggior chiarezza, infatti, il compositore pone in partitura gli accidenti allo scopo d’indicare all’esecutore la corretta armonizzazione degli accordi;²⁵⁴ ecco dunque comparire cinque diesis in sede cadenzale. Il primo è posto in corrispondenza della terza dell’accordo da costruirsi sulla nota Mi, al momento del *gloriosi* alla fine del primo emistichio del primo verso, e va ad alterare il Sol che – volendo portare il discorso ad una dimensione tonale – diviene la sensibile dell’accordo di dominante che precede la risoluzione sul La. Coinvolti nella stessa identica dinamica sono il diesis posto alla terza in corrispondenza del *pretiosi* per la risoluzione sul Re, il diesis posto in corrispondenza del *generosi* per la risoluzione sul Sol, e il diesis posto in

²⁵⁴ Si veda fig. 6.

corrispondenza del *gentium* per la cadenza finale che risolve in Re. L'ultimo diesis è posto alla terza dell'ultimo accordo di Re, ad indicare la cadenza piccarda.

In ultima analisi, il profilo più interessante dei bassi del Banchieri è sicuramente quello ritmico. L'inno *Pange lingua* è dunque segnato nel *tempus imperfectum diminutum* ϕ , e mantiene continuamente il ritmo accentuativo a scansione binaria caratteristico del metro trocaico; risalta a tale proposito il perfetto sillabismo in cui è espressa la melodia, nella quale non sono quindi presenti i cinque brevi passaggi melismatici che caratterizzano la lezione gregoriana. Essi si ritrovano invece, indicati dalle *ligaturae cum opposita proprietate*, nella versione del *Canto fermo* di Asola (fig. 24), che presenta una notazione affine al pieno mensuralismo comprendente, oltre alle *ligaturae*, brevi e semibrevis.²⁵⁵

Nella Festa del Corpo di Christo 37

Ange lingua gloriosi cor-
poris misterium sanguinisq;
preciosi Quem in mundi precium
Fructus uentis generosi Rex ef-
fudit gentium.

Fig. 24 - GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Canto fermo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592, p. 37: *Pange lingua gloriosi*.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 455.

È dunque interessante osservare come in Asola gran parte dell'inno sia notato in semibrevis – le quali, nella loro corrispondenza con il testo, conferiscono alla composizione un ritmo cadenzato massimamente a scansione binaria –, poichè questo stesso andamento ritmico, espresso però in brevi,²⁵⁶ si ritrova negli *incipit* del *Pange lingua* pubblicati dal Diruta nel *Transilvano* (fig. 25)²⁵⁷ e dallo stesso Banchieri nel suo *Direttorio monastico* (fig. 26): ciò testimonierebbe, in maniera abbastanza inequivocabile, la comune resa ritmico-esecutiva dell'inno tra Cinque-Seicento e che ritorna anche ne *L'organo suonarino*.

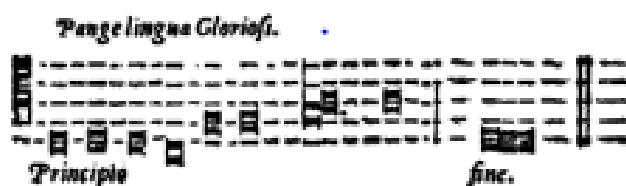


Fig. 25 - GIROLAMO DIRUTA, *Transilvano. Seconda parte, Libro quarto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609, p. 18: *Pange lingua gloriosi*.

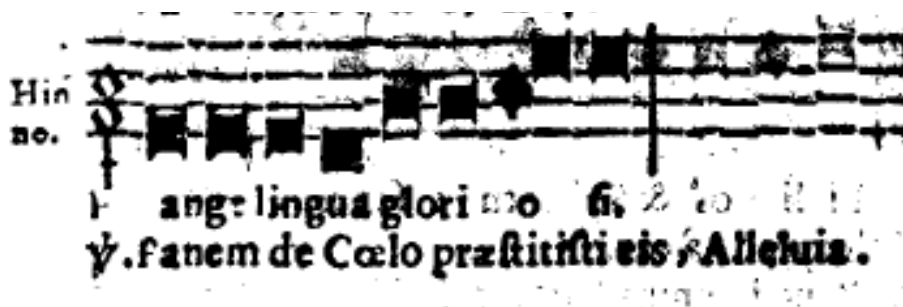


Fig. 26 - ADRIANO BANCHIERI, *Direttorio monastico di canto fermo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1615, p. 80: *Pange lingua gloriosi*.

²⁵⁶ In base a quanto dichiarato da numerosi teorici, i valori impiegati nella scrittura notazionale sono rapportati al rango festivo degli inni; le brevi vengono così utilizzate al fine di aumentare la solennità del modulo esecutivo. Cfr. *ivi*, p. 471.

²⁵⁷ Si noti infatti che il Diruta riprende inalterato dal *Canto fermo* il profilo melodico dell'inno – peraltro identico a quello del *Direttorio monastico* e, soprattutto, alla lezione gregoriana –, ma muta in brevi bianche tutte le semibrevis, conservando ciononostante le *ligaturae cum opposita proprietate*.

Tuttavia, nonostante la cadenza accentuativa binaria, rispetto ai casi sopracitati il profilo ritmico del *Pange lingua* ne *L'organo suonarino* si mostra ben più articolato; trattandosi infatti di un basso continuo espresso in notazione figurata, il canto consta di diverse figure, ossia brevi, semibrevi, minime e semiminime, combinate tra loro secondo specifici moduli ritmici. Parlando quindi di valori, le semibrevi di Asola divengono in Banchieri delle minime, sul ritmo delle quali procede la regolare scansione sillabica del testo con la sua alternanza di accenti forti e deboli, che coincidono con il battere e il levare dell'odierna battuta. Osservando la composizione nella sua interezza, appare chiaro che sussiste uno stretto rapporto tra l'agogica musicale e l'andamento del testo: l'intera struttura dell'inno è organizzata secondo una evidente regolarità, per cui compaiono specifici moduli ritmici che si ripetono secondo uno schema ben definito, associato alle caratteristiche prosodiche delle parole; suddividendo infatti ogni strofa in sei emistichi, è possibile notare la simmetrica costruzione del ritmo melodico.²⁵⁸ Dunque, gli *incipit* dei primi tre emistichi principiano con minima puntata seguita da una semiminima, modulo che riprende il ritmo trocaico già descritto e che si ritrova, seguito da una semibreve, anche su quelle due cedenze di fine verso associate alle parole con accento sull'ultima sillaba catalettica; fa eccezione la cadenza a fine strofa che, presentando un carattere più solenne in quanto cadenza finale, è costituita da una ribattuta di minima seguita dall'unica nota breve presente nel brano. Gli *incipit* degli ultimi tre emistichi sono invece caratterizzati da una sincope composta da pausa di minima, semibreve e minima, che con la sua accentazione in battere sulla seconda *mora* delle sillabe lunghe *quem, fru-* e *Rex* lascia trasparire l'andamento trocaico. L'*incipit* dell'ultimo emistichio presenta, anziché pausa di minima, direttamente la minima che va a concludere l'emistichio precedente, posta in corrispondenza della sillaba atona *-si* del *generosi*. Infine, le due cadenze del primo e del terzo emistichio presentano un'ancor più regolare successione: due minime sul primo piede del secondo metro e due semibrevi sul secondo piede, una per ognuna delle ultime due sillabe dell'emistichio.

²⁵⁸ Si ricordi che il testo dell'inno è una composizione poetica, e presenta come tale una struttura caratterizzata anche da rime: in questo caso specifico, i primi emistichi ad inizio verso si concludono in rima tra loro con il trocheo completo di sillaba breve, e quindi con l'ultima sillaba atona (nella prima strofa la rima è in *osi*), mentre i secondi emistichi a fine verso sono in rima tra loro ma, in quanto catalettici, con l'ultimo piede tronco (nella prima strofa la rima è in *um*).

3. L'inno Deus tuorum militum

Il secondo inno preso in considerazione è *Deus tuorum militum* (fig. 27), testo da cantarsi «nelle festività di un martire».²⁵⁹

84 *Organo Suonarino.*

Himno nelle festività di vn Martire.

1 Deus tuorum militum Sois & coro na præmium.
 2 Penas cucurrit fortiter Et sustulit viriliter
 3 Laus & perennis gloria Deo Patri & Filio

Laudes canentes Martiris Absolve nexu criminis
 Pro te effundens sanguinem Æterna dona possidet
 Sancto simul paraclito In sempiterna secula.

Fig. 27 - ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605, p. 84: *Deus tuorum militum*.

De - us, tu - o - rum mi - li - tum fors, et co - ro - na, prae - mi - um,
 Lau - des ca - nen - tes Mar - ty - ris ab - sol - ve ne - xu cri - mi - nis.

Fig. 28 - *Hymni sacri Breviarii Romani*, Venezia, Ciera, 1644, pp. 113-114, *Deus tuorum militum*, trascrizione.

²⁵⁹ BANCHIERI, *L'organo suonarino*, p. 84.

A differenza del *Pange lingua*, il testo dell'inno *Deus tuorum militum* è composto secondo il modello dei dimetri giambici, caratterizzati anch'essi da un ritmo accentuativo binario. Tuttavia, come sarà possibile osservare nel corso della trattazione, per il suo incedere in levare – dato dalla successione di una sillaba breve e una lunga – talvolta il metro giambico recepisce in musica un ritmo quantitativo ternario, reso graficamente da alcune caratteristiche figure. Di seguito si riporta lo schema metrico e l'intero inno, composto da sette strofe di quattro versi ciascuna.

Dimetro giambico 

*Deus, tuórum mílitum
sors et coróna, præmium,
laudes canéntes mártiris
absólve nexu críminis.*

*Hic (Hæc) testis ore prótulit
quod cordis arca crédidit,
Christum sequéndo répperit
effusióne sánguinis.*

*Hic (Hæc) nempe mundi gáudia
et blandiménta nóxia
cadúca rite députans,
pervénit ad cæléstia.*

*Pænas cucúrrit fórtiter
et sústulit viríliter;
pro te refúndens sánguinem,
ætérna dona póssidet.*

*Ob hoc precátu súpplici
te póscimus, piússime;
in hoc triúmpho mártiris
dimítte noxam sérvulis.*

*Ut consequámur múneris
ipsíus et consórtia,
lætémur ac perénniter
iuncti polórum sédibus.*

*Laus et perénnis glória
tibi, Pater, cum Fílio,
Sancto simul Paráclito
in sæempiterna sæcula. Amen.*

Comparando il lavoro del Banchieri con il *cantus prius factus* (fig. 28), appare subito evidente che la modalità originaria viene mantenuta: in entrambi i casi la melodia, scritta nel terzo *tuono*, principia e si conclude sulla nota Mi, presentando spesso le medesime corde ad inizio e fine verso; anche l'*incipit* riprende fedelmente la versione gregoriana – mostrando però una diversa disposizione del testo, che va ad eliminare un piccolo melisma al momento del *tuorum* –, mentre il resto della melodia subisce notevoli rimaneggiamenti, sebbene, a ben guardare, l'andamento originario rimanga a tratti riconoscibile. In Banchieri sussistono infatti le tre scale discendenti originali che caratterizzano gli ultimi tre versi dell'inno. La condotta melodica di un moderno basso d'armonia si ritrova invece, ancora una volta, soprattutto in sede cadenzale, dove nel primo e nel terzo verso si ripresentano i salti di quinta discendente già osservati nel *Pange lingua*,²⁶⁰ e nei tre salti d'ottava ascendente. Appare interessante per soluzioni compositive il secondo verso: anziché passare dal La della precedente cedenza su *militum* direttamente al Do del *sors*, dopo una pausa e saltando d'ottava il Banchieri propone una tripla ribattuta del La acuto che riecheggia l'*incipit* in Mi, per procedere solo successivamente a quel Do da cui scende fino al Sol la scala per grado congiunto presente anche nel *cantus prius factus*, posticipandone di fatto la posizione. Ciò che però risalta maggiormente nella traduzione di questo passo proposta dal Banchieri è la variazione dei melismi in funzione del testo: l'autore elimina il passaggio melismatico su *praemium* anticipandolo per taluni versi alla parola *corona*, la quale è melodicamente distribuita sulla detta scala discendente per grado congiunto che nella lezione gregoriana principia invece su *sors*. In sostanza, le sequenze melismatiche ed i passaggi puramente sillabici di *corona praemium* sono per taluni versi invertiti da Banchieri rispetto all'inno originale. Egli, inoltre, elimina ogni altro melisma presente nel *cantus prius factus*, creandone invece un secondo al momento della scala discendente costruita su *canentes* nel terzo verso ed attribuendo alla melodia restante un assoluto sillabismo.

I quattro accidenti segnati al basso per la realizzazione armonica si presentano simmetricamente in sede cadenzale, uno per ciascun verso: nel primo e nel terzo indicano un Sol diesis per la risoluzione sul La; sull'ultima nota del secondo e del quarto costituiscono invece la terza piccarda sull'accordo di Mi.

²⁶⁰ Nel secondo e nel quarto verso compare invece una clausola discendente per grado congiunto di sapore gregoriano.

Il profilo ritmico dell'inno *Deus tuorum militum* del Banchieri lascia trasparire il tradizionale andamento giambico del metro originario, seppur inquadrato in un ritmo binario. Segnato nel *tempus imperfectum diminutum* ζ , il brano è infatti regolarizzato secondo una scansione binaria simile a quella che si ritrova nella versione di Asola (fig. 29) – e ripresa dal Diruta (fig. 30) – in cui si mostrano evidenti le successioni di semibrevis e le *ligaturae cum opposita proprietate*, ma presenta al contempo una cadenza accentuativa in levare che, a differenza dei due esempi sopradetti, rispecchia la natura ritmica del giambo.

Nelle Feste di un Martire. 43

Eus tuorum militum Sors
& corona prae mium Lauda
canentes Martyris Absol salae nexu
criminis.

Fig. 29 - GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Canto fermo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592, p. 43: *Deus tuorum militum*.

Nelle Feste d'un Martire.

DEUS IN OMNIBUS MILITUM. il fine.

Fig. 30 - GIROLAMO DIRUTA, *Transilvano. Seconda parte, Libro quarto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609, p. 18: *Deus tuorum militum*

Molto probabilmente, la ternarietà propria del classico ritmo quantitativo del giambo applicata all'esecuzione dell'innodia cristiana rappresenta un elemento ancora comunemente accettato nella prassi liturgica del sec. XVII: lo dimostrerebbero anche graficamente le intonazioni del *Deus tuorum militum* che lo stesso Banchieri inserisce nel *Direttorio monastico* (fig. 31) e nel *Cantorino olivetano* (fig. 32),²⁶¹ caratterizzate dall'alternanza di semibrevis e di brevis.



Fig. 31 - ADRIANO BANCHIERI, *Direttorio monastico di canto fermo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1615, p. 101: *Deus tuorum militum*.



Fig. 32 - ADRIANO BANCHIERI, *Cantorino olivetano*, Bologna, Cocchi, 1622, p. 79: *Deus tuorum militum*.

Ne è ulteriore prova l'ancora più evidente ternarietà dell'inno giambico per il tempo pasquale *Ad coenam agni providi*,²⁶² qui riportato a titolo dimostrativo nella versione del *Canto fermo* di Asola (fig. 33) e in quella del *Cantorino* di Banchieri (fig. 34), quest'ultima addirittura segnata in 3/2 e scritta in notazione mensurale:

²⁶¹ Nel *Cantorino* l'intonazione del *Deus tuorum militum* riporta invero una melodia differente rispetto a quella vista negli esempi sin qui analizzati. Essa si mostra infatti simile ad una seconda intonazione dell'inno, presente anche a pagina 83 de *L'organo suonarino*; trattandosi in ogni caso dello stesso testo, il discorso regge ugualmente.

²⁶² Si veda in proposito TORELLI, *Notazioni ritmiche*, pp. 452-477.

Nel Tempo di Pasqua. 23

A



D cenam agni providi Et
stollis albis candidi post
transitum maris rubri Christo cana-
mus principi.

Fig. 33 - GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Canto fermo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592, p. 53: *Ad coenam agni providi*.

Pasqua.



Ad coenam Agni providi.

Fig. 34 - ADRIANO BANCHIERI, *Cantorino olivetano*, Bologna, Cocchi, 1622, p. 79: *Ad coenam agni providi*.

Dunque, pur non essendovi propriamente una vera ternarietà, nel *Deus tuorum militum* de *L'organo suonarino* si distingue a tratti l'andamento accentuativo in levare conferito da specifici moduli ritmici. L'inno è contraddistinto da una varietà ritmica data dalla diversa combinazione delle note del figurato già osservate nel *Pange lingua*, le quali sono impiegate dal Banchieri in funzione della resa musicale del testo senza stavolta presentare una simmetria tra i quattro versi. La prima soluzione ritmica di carattere giambico si ritrova già nel primo verso, ove in corrispondenza di *tuorum* c'è una successione minima-semibreve, per cui il levare è dato alla minima sulla sillaba *tu-*, e l'accento tonico proprio della sillaba *-o-* è posto in battere sulla semibreve; segue una successione di semibrevi che termina alla cadenza del primo verso. Il secondo verso, così come il terzo ed il quarto, principia direttamente in levare dopo una pausa di minima, facendo in tal modo collimare l'accento tonico delle parole con il tempo forte della battuta: lo si può osservare sull'*et*, sulla sillaba *prae-* data alla semibreve puntata in cadenza, e soprattutto sulla seconda sillaba di *corona*, distribuita sulla successione melismatica di minima puntata-semiminima-minima che costituisce parte della scala discendente per grado congiunto precedentemente descritta. Similmente si sviluppa la realizzazione ritmico-musicale del terzo verso, con l'*incipit* in levare, la cadenza con accento forte sulla minima puntata e la sillaba tonica *-nen-* del *canentes* data melismaticamente alla scala discendente composta da quattro semiminime ed una minima, la quale ultima cade su tempo forte. Il quarto verso inizia sì in levare, ma con una sincope, per cui l'andamento accentuativo giambico si può dire inizi solamente in corrispondenza di *nexu*, preceduto da un passaggio sillabico dato a due semiminime in levare. La cadenza finale consta di una semibreve puntata seguita da una minima, cui succede l'unica breve posta in chiusura di strofa.

4. *L'inno* Christe redemptor omnium

Il terzo inno sottoposto ad analisi è *Christe redemptor omnium* (fig. 35), testo da cantarsi «nella Natività di N. S. domenica fra l'ottava, & giorno della circoncisione, & ancora al mattutino».²⁶³

HInno nella Natiuità di N. S. Domenica fra l'Ottava, & giorno
 della Circoncisione, & ancora al Mattutino.

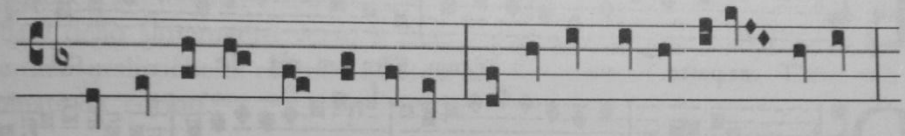


1 Christe redemptor om nium Ex pa tre patris vnice
 2 Memento salutis auctōr Quod no stri quōdam corporis
 3 Hunc celūm terra hunc mare Hūc om ne quod in eis est.
 4 Glōria tibi Do mine Qui na tus est de Virgine

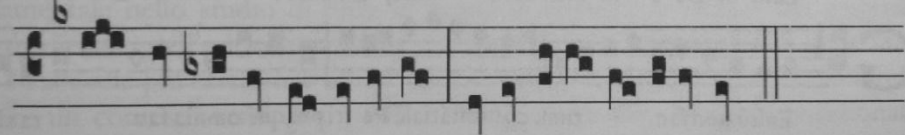


Solus ante principium Natus ineffabiliter.
 Ex illibata Virgine Nascendo formam sumptis.
 Authore aduentus tui Laudans exultat cantice.
 Cum Patre, & Sācto Spiritu. In sempiterna secula.

Fig. 35: ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605, p. 74: *Christe redemptor omnium*.



Chri-ste re-dem-ptor om-ni-um: Ex pa-tre pa-tris u - - ni-ce:



So - lus an-te prin-ci-pi-um na-tus i-nef-fa-bi-li-ter.

Fig. 36 - *Psalterium chorale*, Venezia, Liechtenstein, 1585, p. 108: *Christe redemptor omnium*, trascrizione diplomatica.

²⁶³ BANCHIERI, *L'organo suonarino*, p.74.

Come l'inno *Deus tuorum militum*, anche il testo di *Christe redemptor omnium* è composto seguendo il modulo dei dimetri giambici, la qual cosa rende le due composizioni per taluni versi affini. Di seguito si riporta lo schema metrico e l'intero inno, composto anch'esso da sette strofe di quattro versi ciascuna.

Dimetro giambico ---|---

*Christe, redemptor omnium,
ex Patre, Patris Unice,
solus ante principium
natus ineffabiliter,*

*Tu lumen, tu splendor Patris,
tu spes perennis omnium,
intende quas fundunt preces
tui per orbem servuli.*

*Salutis auctor, recole
quod nostri quondam corporis,
ex illibata Virgine
nascendo, formam sumpseris.*

*Hic praesens testatur dies,
currens per anni circulum,
quod solus a sede Patris
mundi salus adveneris;*

*Hunc caelum, terra, hunc mare,
hunc omne quod in eis est,
auctorem adventus tui
laudat exsultans cantico.*

*Nos quoque, qui sancto tuo
redempti sumus sanguine,
ob diem natalis tui
hymnum novum concinimus.*

*Iesu, tibi sit gloria,
qui natus es de Virgine,
cum Patre et almo Spiritu,
in sempiterna saecula. Amen.*

Scritto nel primo *tuono*, l'inno nella versione del Banchieri si mostra trasportato una quarta sotto rispetto al *cantus prius factus* qui proposto per la comparazione, il quale è tratto da un salterio di fine Cinquecento (fig. 36).²⁶⁴ Il Banchieri principia quindi il brano sulla nota Do e, come di consueto, ad inizio e fine verso si mantiene fedele all'intonazione gregoriana originaria, riproponendone stavolta piuttosto puntualmente anche l'andamento melodico. A ben guardare, trattandosi pur sempre di composizioni concepite per la medesima destinazione d'uso, quanto detto per i precedenti inni si mostra valido pure per *Christe redemptor omnium*: l'autore elimina i numerosi passi melismatici, salvo ampliare il melisma su *om-* di *omnium* nel primo verso e crearne uno *ex novo* sulla prima sillaba di *patre*. Fa uso delle solite formule cadenzali di sapore tonale, compiendo – oltre ad una discesa Fa-Mi per grado congiunto nel terzo verso – un salto di quinta discendente e due salti di quarta ascendente, uno dei quali, quello su *omnium*, preceduto da un salto d'ottava discendente. Propone un salto d'ottava invece ascendente nella ripresa del La all'inizio del terzo verso, per portarsi nell'ambito acuto al fine di imitare il *cantus prius factus*.

Anche in questo caso gli accidenti posti al basso stanno ad indicare – volendo esprimere il concetto in termini tonali – la terza dell'accordo di dominante prima delle risoluzioni nello specifico sul Re e sul La, oppure la terza piccarda per l'accordo sul Mi a fine terzo verso e per l'accordo finale in Re.

Sotto il profilo ritmico, valgono le osservazioni precedentemente fatte per l'inno *Deus tuorum militum*: seppur segnato nel *tempus imperfectum diminutum* ϕ e contraddistinto da una scansione puramente binaria come avviene per le versioni di Asola (fig. 37)²⁶⁵ e di Diruta (fig. 38), il *Christe redemptor omnium* del Banchieri lascia talvolta trasparire il ritmo giambico in levare, il quale va a rimarcare l'andamento accentuativo del testo. Tracce di tale andamento ritmico si intuiscono, anche se non in maniera troppo evidente, nelle intonazioni dell'inno presenti nel *Cantorino olivetano* (fig. 39) e nel *Direttorio monastico* (fig. 40).²⁶⁶

²⁶⁴ *Psalterium chorale*, p. 108. La trascrizione diplomatica qui riportata si trova in TORELLI, *Notazioni ritmiche*, p. 489.

²⁶⁵ L'inno asolano si mostra palesemente binario, e procede per duine realizzate dalle *ligaturae cum opposita proprietate*. Cfr. *ivi*, p. 467.

²⁶⁶ Similmente alla versione gregoriana del 1585, l'intonazione nel *Direttorio monastico* principia sul fa, mentre gli altri esempi qui riportati iniziano tutti sul do come nella versione de *L'organo suonarino*.



Fig. 39 - ADRIANO BANCHIERI, *Cantorino olivetano*, Bologna, Cocchi, 1622, p. 78: *Christe redemptor omnium*.

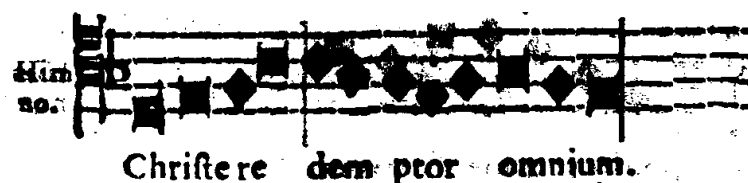


Fig. 40 - ADRIANO BANCHIERI, *Direttorio monastico di canto fermo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1615, p. 68: *Christe redemptor omnium*.

Si vedano ora brevemente le peculiarità ritmiche dell'inno *Christe redemptor omnium* presente ne *L'organo suonarino*, sostanzialmente conformi a quelle del *Deus tuorum militum*. Dunque, l'andamento giambico si riscontra già nel primo verso, poi che la sincope costruita su *redemptor* sposta l'accento ritmico facendo terminare in battere la sillaba *dem-* data alla semibreve, cui segue il melisma sulla sillaba tonica *om-* costituito da minima puntata-semiminima-minima. Il secondo verso principia in levare con pausa di minima, conferendo allo stesso una regolare scansione giambica sino in sede cadenzale. L'*incipit* del terzo verso consta di tre semibrevi, dopo le quali la minima in battere data alla seconda sillaba – tonica – di *ante* dà inizio ad una successione ritmica in levare che procede ancora nel quarto verso. Quest'ultimo inizia appunto in levare con pausa di minima e si sviluppa in una lunga sincope composta da minima, due semibrevi ed un'altra minima, per conseguenza della quale la sillaba tonica *bi-* di *ineffabiliter* si trova sul movimento forte che principia la cadenza data a semibreve puntata-minima-breve.

CONCLUSIONI

Dall'analisi dedicata ad alcuni esempi in canto fermo della *Cartella musicale* e de *L'organo suonarino* appare evidente che, per quanto riguarda la rielaborazione del *cantus prius factus*, la produzione teorica e didattica di Adriano Banchieri rientra nella comune prassi interpretativa ed esecutiva del primo Seicento, mostrando, al pari di altri celebri compositori a lui coevi, oltre al rispetto per le usuali consuetudini liturgiche uno spiccato interesse per la moderna pratica e l'interpretazione mensurale del canto piano.

Tuttavia, è bene diversificare i risultati ottenuti dallo studio dei repertori contenuti rispettivamente nella *Cartella musicale* e ne *L'organo suonarino*. Per quanto concerne la *Cartella*, tutti gli esempi di canto fermo in essa pubblicati consistono in una rielaborazione della melodia originaria pienamente conforme ai dettami del contrappunto cinquecentesco; essa subisce un processo di trasposizione e mensuralizzazione finalizzato proprio alla futura applicazione dell'esercizio di contrappunto, spesso correlato ad implicazioni pratiche in ambito liturgico quali la prassi dell'*alternatim*, prendendo di fatto, sotto il profilo ritmico, l'aspetto formale di successioni regolari e inalterate di semibreve che, in una precisa ottica ritmico-proporzionale, presentano un *tactus* da intendersi alla semibreve. Quanto emerso dall'analisi della *Cartella* è dunque assimilabile ai risultati ottenuti da precedenti studi condotti su alcuni repertori coevi, nei quali è possibile osservare un'analoga successione di semibreve organizzate secondo un ritmo a battuta. Il sistema notazionale qui impiegato dal Banchieri, il quale consiste di quelle brevi annerite che dimezzano il loro valore, trova inoltre riscontro teorico nelle affermazioni di Orazio da Caposele, la cui *Prattica del canto piano o canto fermo* è da tempo oggetto di esame da parte del mondo accademico.

Negli inni de *L'organo suonarino* la melodia gregoriana diviene invece oggetto di una più consistente e creativa manipolazione. Pur mantenendosi in linea con la prassi esecutiva del tempo, proponendo agli organisti una guida per l'esecuzione in *alternatim*, il Banchieri si spinge in modo personale e quasi rivoluzionario ad utilizzare uno stile – di sapore già tonale – totalmente proiettato verso la moderna pratica, trascrivendo il *cantus prius factus* nella nuova forma di basso continuo in notazione figurata e mutandone così alcune caratteristiche in funzione del nuovo linguaggio compositivo-

esecutivo. Data la varietà di figure notazionali impiegate, il profilo ritmico degli inni qui analizzati si mostra quindi estremamente variegato, riflettendo però in maniera alquanto palese l'accentazione propria della metrica tradizionale. Il Banchieri restituisce in tal modo un andamento ritmico dell'innodia molto probabilmente fedele a quella tradizione ecclesiale non scritta, superando la seppur presente regolarizzazione ritmica binaria che si ritrova, molto più evidente, anche in altri autori quali Asola e Diruta. In conclusione, ne *L'organo suonarino* è possibile riconoscere diverse caratteristiche – quali il rispetto dei principi della prosodia classica, il ritmo accentuativo e la regolarizzazione binaria della battuta, l'omologazione alla moderna sensibilità tonale e la pratica dell'*alternatim* come forma concertante – già individuate dagli studiosi nel corso delle indagini sul repertorio in canto fratto, caratteristiche che sono però generalmente riscontrabili, in modo sistematico, in testimoni musicali del pieno Seicento, se non del Settecento. Con il detto manuale, relativamente alla rielaborazione del canto piano, il Banchieri osa invece accostarsi in maniera totalizzante ai moderni dettami compositivi addirittura agli albori del XVII secolo, impiegando, con uno stile spiccatamente innovativo e personale, non già una scrittura notazionale affine al pieno mensuralismo, ma le autentiche figure della musica mensurata, organizzate secondo moduli ritmici che echeggiano l'andamento accentuativo del testo innodico; è questa, in sostanza, la maggiore novità emersa dalla presente analisi.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena, Falcini, 1607

ANDREA DA MODENA, *Canto harmonico... col quale si può arrivare perfetta cognitione del canto fermo*, Modena, Eredi Cassiani, 1690

ALESSANDRA ANDREOTTI, *Il canto piano misurato nei trattati dei secoli XIV-XV*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», XV-XVI, 2000, pp. 243-280

ALESSANDRA ANDREOTTI, *Il canto piano misurato in trattati dei secoli XVI-XVII*, in *De ignoto cantu*, atti dei Seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (VR), Il Segno dei Gabrieli, 2009 (Quaderni di Fonte Avellana - 1), pp. 197-222

GIOVANNI MATTEO ASOLA, *Canto fermo sopra messe, himni, et altre cose ecclesiastiche*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1592

ADRIANO BANCHIERI, *Concerti ecclesiastici a otto voci... aggiuntovi nel primo choro la spartitura per sonare nell'organo commodissima*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1595.

ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino... entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli suonatori d'organo, per alternar corista à gli canti fermi in tutte le feste & solennità dell'anno. Opera 13*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1605 (ed. facs. Bologna, Forni, 1978)

ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Eredi di G. Rossi, 1609

ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614³ (ed. facs. Bologna, Forni, 1968)

ADRIANO BANCHIERI, *Direttorio monastico di canto fermo*, Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1615

ADRIANO BANCHIERI, *Cantorino utile a novizzi e chierici secolari e regolari, principianti del canto fermo alla romana, raccolto da manuscritti, libri chorali, tradizioni, et autorità di musici antichi nella florida Accademia di S. Michele in Bosco*, Bologna, Eredi di Bartolomeo Cocchi, 1622 (ed. facs. Bologna, Forni, 1980)

FRANCESCO BIANCIARDI, *Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento*, Siena, s.n.e., 1607 (rist. Milano : A.M.I.S., 1970)

CLAUDIO CASINI, *Storia della musica: dall'antichità classica al Novecento*, Milano, Bompiani, 2013

GIULIO CATTIN, *Premessa*, in ADRIANO BANCHIERI, *L'organo suonarino*, Bologna, Forni, 1978 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/31)

GIROLAMO DIRUTA, *Transilvano. Seconda parte*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609

FABRIZIO DORSI - GIUSEPPE RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000

PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EdT, 1985

PIER LUIGI GAIATTO, *I ventiquattro Credo a canto fermo di Lodovico Viadana (1619) tra neogregoriano e canto fratto*, in *De ignoto cantu*, atti dei Seminari di studio Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, S. Pietro in Cariano (VR), Il Segno dei Gabrieli, 2009, pp. 277-321

CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EdT, 1991 (Storia della musica, 4)

PIERO GARGIULO - MARCELLO PIRAS, *Adriano Banchieri trattatista tra "antico" e "moderno": una ricognizione sui trattati*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLI, 2006, pp. 227-260

MARCO GOZZI, *Il canto fratto: prima classificazione*, in *Il canto fratto l'altro gregoriano*, atti del Convegno internazionale di studi Parma - Arezzo 3-6 dicembre 2003, Roma, Torre di Orfeo, 2005 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 7-58

Graduale Romanum iuxta ritum Missalis novi ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti. Cum additione Missarum de sanctis, ut in praecepto s.d.n. Xisti papae V. patet. Nuperrime impressum et a multis erroribus, temporis vetustate lapsis. Magno studio ac labore multorum excellentissimorum musicorum emendatum. Una cum Kyriali, Hymno Angelico, Symbolo Apostolorum ac modulationibus omnibus, quibus utitur sacrosancta Ecclesia Romana, Venezia, Angelo Gardano, 1591

Hymni sacri Breviarii Romani sanctiss. domini nostri Urbani papae VIII. auctoritate recogniti; qui ubique per omnes ecclesias, tam saecularium, quam regularium, debent recitari, Venezia, Ciera, 1644

ANTONIO LOVATO, *Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il Ms. 746 della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo», XXXII, 1992, pp. 235-264

ANTONIO LOVATO, «*Disciplina musicae*» nel seminario di Padova (1822-1882). *Statuti e pratica del "canto fratto", repertorio locale e polifonie popolari*, in *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, a cura di Giulio Cattin e Antonio Lovato, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV), pp. 299-335

ANTONIO LOVATO, *Teoria e didattica del canto piano*, in *Musica e liturgia nella riforma tridentina*, a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Servizio Beni Librari e Archivistici, 1995, pp. 57-67

ANTONIO LOVATO, *Cantus binatim e canto fratto*, in *Trent'anni di ricerca musicologica: studi in onore di F. A. Gallo*, a cura di Patrizia Dalla Vecchia e Donatella Retani, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 73-95

ANTONIO LOVATO, *Tradizioni liturgico-musicali del culto antoniano*, «Il Santo», XXXVI, 1996, pp. 301-320

ANTONIO LOVATO, *Canto fratto e polifonie semplici nella tradizione liturgica della basilica di San Marco*, in *La cappella musicale di San Marco in età moderna*, atti del Convegno internazionale di Studi, Venezia 1994, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 85-102

ANTONIO LOVATO, *Intonazioni monodiche della Passione in alcuni Cantorini dei secoli XV-XVII*, in *Le voci della Passione*, atti del Convegno di Studi, Roma 2000, a cura di Annalisa Bini, Bologna, Alfa Studio, 2001, pp. 107-123

ANTONIO LOVATO, *Cultura umanistica e pratica del canto piano nella cattedrale di Padova al tempo di Pietro Barozzi*, in *Pietro Barozzi, un vescovo del Rinascimento*, atti del Convegno di Studi, Padova 2007, a cura di Andrea Nante, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2012 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana), pp. 299-335

ANTONIO LOVATO, *Liturgical musical sources in the votive processions of the bishop of Padua, Pietro Barozzi (1443-1507)*, in *Cantus Planus*, Study Group of the International Musicological Society, Vienna 2011, Vienna, OAW, 2012, pp. 233-241

FRANCESCO LUISI, *Introduzione*, in *Il canto fratto l'altro gregoriano*, atti del Convegno internazionale di studi Parma - Arezzo 3-6 dicembre 2003, Roma, Torre di Orfeo, 2005 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 1-6

WILLIAM S. MAY, *Banchieri, Adriano*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 20 voll., London, Macmillan, 1980, II, pp. 105-107

OSCAR MISCHIATI, *Adriano Banchieri (1568-1634): profilo biografico e bibliografia delle opere*, a cura di Bologna, Patron, 1972

OSCAR MISCHIATI, *Banchieri, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ed. digitale, V.

OSCAR MISCHIATI, *Banchieri, Adriano*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, a cura di Alberto Basso, 8 voll. + 1 Appendice, Torino, UTET, 1985-1990, I, pp. 296-297

PETER NIEDERMÜLLER, *Banchieri, Adriano*, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. digitale, 2016

ANTONIO PINCHERA, *La metrica*, Milano, Mondadori, 1999

Psalterium chorale una cum hymnario toto secundum morem & consuetudinem Sacrosancte Ecclesie Romane, dispositum per hebdomadam iuxta ordinem noui Breuiarij ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini, Venezia, Liechtenstein, 1585

Répertoire International des Sources Musicales (RISM), catalogo online, <http://www.rism.info>.

CESARINO RUINI, *Esempi di notazione mensurale nei codici liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger di Trento*, in *Il canto fratto l'altro gregoriano*, atti del Convegno internazionale di studi Parma - Arezzo 3-6 dicembre 2003, Roma, Torre di Orfeo, 2007 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 185-202

ANGELO RUSCONI, *Il ritmo del canto gregoriano nei trattati italiani del '600 e del '700*, in *Il canto fratto l'altro gregoriano*, atti del Convegno internazionale di studi Parma - Arezzo 3-6 dicembre 2003, Roma, Torre di Orfeo, 2005 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 493-505

DIEGO TOIGO, *Intonazioni monodiche della Passione in Italia fra i secoli XIII e XVI. Con un saggio di Antonio Lovato*, Padova, Università di Padova – CLEUP, 2017

DANIELE TORELLI, *Notazioni ritmiche e canto fratto nelle edizioni non liturgiche*, in *Il canto fratto l'altro gregoriano*, atti del Convegno internazionale di studi Parma - Arezzo 3-6 dicembre 2003, Roma, Torre di Orfeo, 2005 (Miscellanea musicologica, 7), pp. 447-492

GIUSEPPE VECCHI G. (1968), *Premessa*, in ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale* Bologna, Forni, 1968 (*Bibliotheca Musica Bononiensis*, II/26)

LUDOVICO VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre & a quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1602

LUDOVICO VIADANA, *Venti quattro Credo a canto fermo sopra i tuoni delli hinni che santa Chiesa usa cantare, col versetto Et uncarnatus est in musica a chi piace*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619.