

FRANCESCO SAGGIO

PALESTRINA MENSURALISTA: RITMO E NOTAZIONE NEI PRIMI QUATTRO LIBRI DI MESSE

ABSTRACT

La notazione impiegata da Giovanni Pierluigi da Palestrina è l'aspetto meno studiato della sua produzione musicale. L'unica eccezione riguarda la *Missa L'homme armé* a cinque voci, a cui, per evidenti motivi, sono dedicati diversi saggi. La ragione di questo scarso interesse è probabilmente da ricercarsi nell'apparente immediatezza del *tempus imperfectum diminutum* (♩), la *mensura* che regola la maggior parte delle sue composizioni. Ma nei primi quattro libri di messe vi sono molte situazioni degne di nota, che richiedono un esame approfondito per poter essere comprese. Vengono impiegati numerosi segni mensurali diversi, i cui significati sono tutt'altro che immediati e che nascondono risvolti espressivi e performativi di grande interesse. Il presente contributo analizza compiutamente la scrittura mensurale dei primi quattro libri di messe di Palestrina, con riferimenti anche al resto della produzione, incentrandosi sul significato e la funzione dei segni mensurali e sul loro rapporto con la concezione ritmica.

PAROLE CHIAVE Palestrina, messa, notazione mensurale, ritmo, *tactus*

SUMMARY

The notation of Giovanni Pierluigi da Palestrina is the less researched aspect of his musical works. The only exception is the *Missa L'homme armé* for five voices, whose particular notation has been studied in several essays. The reason of this lack of interest is probably the apparent simplicity of *tempus imperfectum diminutum* (♩), the most used *mensura* in all Palestrina's works. But in the first four books of masses, there are many notational and rhythmic situations worthy of attention, which require a thorough examination to be understood. Many different signs of mensuration are employed, the meanings of which are not easily understood at first glance. Palestrina's mensural practice hides expressive and performative aspects that are very interesting. The aim of this article is to analyse the notation of the Palestrina's first four books of masses, with some reference to the remaining production also, focusing on the meaning and the function of the mensuration signs and on their relationship with the rhythmical conception.

KEYWORDS Palestrina, mass, mensural notation, rhythm, *tactus*



È difficile trovare un aspetto della musica di Giovanni Pierluigi da Palestrina che non sia stato studiato con dovizia di particolari. Considerato un modello perfetto della polifonia ‘a cappella’ fin dal Seicento, le sue opere sono state oggetto di indagine sotto il profilo della tradizione testuale, del contrappunto, dello stile, delle tecniche compositive impiegate, della gestione dello spazio sonoro, della prassi esecutiva e naturalmente della sua ricezione nei secoli successivi.¹ Sono state approntate tre edizioni, di cui due già complete e una in corso d’opera.² In questo ricco quadro bibliografico tuttavia, scarsa attenzione è stata rivolta alla notazione impiegata da Palestrina. L’apparente immediatezza del *tempus imperfectum diminutum* (indicato dal simbolo C) con notazione bianca alla semibreve, con cui è concepita e scritta la stragrande maggioranza della musica palestriniana,³ ha svolto un ruolo deterrente a ulteriori approfondimenti.⁴ Un’unica eccezione – sia in termini di notazione che di studi ad essa dedicati – è costituita dalla messa *L’homme armé* a 5 voci, edita nel *Missarum liber tertius* (1570), che nella migliore tradizione delle messe sul *tenor* dell’uomo armato, fa sfoggio di molteplici arcaismi mensurali.⁵

Si aggiunga che, in linea generale, gli studi sulla notazione mensurale sono rivolti prevalentemente al repertorio quattrocentesco, con orientamenti metodologici anche differenti.⁶ La notazione cinquecentesca, invece, ha riscosso

1. Oltre alle consuete bibliografie del Grove Music Online e del MGG, si vedano quella ragionata in MARVIN, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 253-382, e quella conclusiva in DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 371-394.
2. La prima è stata quella curata da Franz Xaver Haberl, pubblicata in trentatré volumi tra il 1862 e il 1907, seguita da quella approntata da Raffaele Casimiri, in trentacinque volumi, edita a partire dal 1939 (per un confronto tra le due edizioni FISCHER, *Historische Bedeutung*). L’ultima, *Edizione Nazionale*, è diretta da Francesco Luisi, il cui primo volume è stato pubblicato nel 2002. Cfr. DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 365-371, anche se l’edizione nazionale ha visto l’uscita di altri quattro volumi oltre i due ivi indicati: i *Motecta festorum totius anni*, a cura di Peter Ackermann, 2008, il *Missarum liber secundus*, a cura di Francesco Luisi, 2011, i *Mottetti policorali a dodici voci in tre cori, da fonti manoscritte*, a cura di Noel O’Regan, 2013, e gli *Offertoria totius anni*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, 2018.
3. Sostanzialmente, dopo l’edizione del terzo libro di messe, gli unici segni mensurali riscontrabili sono quello del tempo imperfetto diminuito e della *proportio tripla* ($\text{C}\frac{3}{2}$). Per uno sguardo complessivo sulle indicazioni mensurali delle messe si può consultare BIANCHI, *Palestrina nella vita*, pp. 423-605, anche se la schedatura non è sempre attendibile, essendo condotta sull’edizione Casimiri (come dichiarato apertamente dall’autore a p. 422) e non sui testimoni originali. Un contributo pionieristico sulla semiografia all’epoca di Palestrina è MONTEROSSO, *La prassi esecutiva*.
4. L’unico studio espressamente dedicato alla notazione palestrina è il capitolo *The Masses of Palestrina*, in DE FORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 387-407, che prende in esame le due messe *L’homme armé* e la *Benedicta es*. Al libro di DeFord si farà costante riferimento anche per questioni di carattere generale, essendo senza dubbio il più importante studio sulla notazione mensurale (non solo palestriniana) in tempi recenti.
5. Cfr. la nota 139 per la bibliografia relativa.
6. Ciò è dovuto al ruolo fondamentale che la notazione ricopre nelle tecniche compositive del sec. XV, al di là della specifica interpretazione mensurale. Segnalo ad esempio la recente monografia ZAZULIA, *Where Sight Meets Sound*, che offre una visione articolata del ruolo della notazione nella poetica compositiva del Quattrocento; altri contributi puntuali precedenti possono essere recuperati nella bibliografia finale del volume di Za-

un po' meno interesse, probabilmente a causa della semplificazione che subisce nel corso del secolo, rendendola, apparentemente, meno attraente.⁷ Non-dimeno vi sono degli aspetti tutt'altro che d'immediata comprensione, che richiedono di essere esaminati sotto molteplici prospettive per poter essere decodificati.

In questo senso Palestrina è un interessante caso di studio. Nonostante la vastità del suo catalogo, solo una manciata di titoli presenta peculiarità notazionali complesse. Se, infatti, Palestrina avesse mantenuto la varietà semiografica mostrata nelle sue prime pubblicazioni, uno studio comprensivo di tutta la sua produzione sotto l'aspetto notazionale avrebbe avuto una portata di gran lunga superiore a quella adeguata (o concessa) a un articolo in rivista come il presente. Ma Palestrina era un uomo perfettamente inserito nel suo tempo e così il suo modo di notare e di comporre. Dopo le prime esuberanze, il maestro prenestino abbandonò ben presto le sofisticazioni mensurali ereditate dalla memoria quattrocentesca, in favore di una più semplice prassi compositiva imperniata sul sistema quantitativo binario.

Depositari della sperimentazione semiografica sono pertanto i primi quattro libri di messe, pubblicati nel giro di ventotto anni.⁸ Il primo libro, in particolare, è un vero e proprio 'teatro delle abilità mensurali'.⁹ L'intento di Palestrina è chiaro: mostrare la sua competenza semiografica a tutto campo,

zulia. Un'esaustiva analisi della notazione quattrocentesca è data in BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs*, oltre che in DE FORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm* (in part. pp. 144-179).

7. Naturalmente non mancano contributi generali o su specifici problemi. Tra i primi studi vanno ricordati DAHLHAUS, *Zur Theorie e id., Die Tactus- und Proportionenlehre*. Di Ruth DeFord, oltre al già citato libro, si vedano almeno DEFORD, *Tempo Relationship e EAD., Zacconi's Theories*. Per un repertorio più tardo, che raggiunge anche le soglie del XVII sec., WOLF, *Notation und Aufführungspraxis*. Recentissima è infine la silloge DELFINO – SAGGIO, cur., *Le notazioni della polifonia vocale*. Bibliografie esaustive sono prodotte in calce al volume di DeFord e all'antologia curata da Delfino e Saggio.

8. Essi sono:

I/1554] *Ioannis Petri Loisij Praenestini in basilica S. Petri de urbe capellae magistri Missarum liber primus*. Colofone: Impressum Romae apud Valerium Doricum & Aloysium Fraters, Anno Domini MDLIII (dedica a papa Giulio III; formato a libro-corale) [RISM P655].

II/1567] *Ioannis Petri Aloysii Praenestini Missarum liber secundus*. Colofone: Romae apud haeredes Valerii & Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium, Anno Domini. MDLXVII (dedica a Filippo II d'Austria re di Spagna; formato a libro-corale). [P660]

III/1570] *Ioannis Petraloisii Praenestini Missarum liber tertius*, Romae apud haeredes Valerii, & Louisii Doricorum fratrum MDLXX (dedica a Filippo II d'Austria re di Spagna; formato a libro-corale). [P664]

IV/1582] *Io. Petrialoisii Praenestini Missarum cum quatuor et quinque vocibus liber quartus*, Venetiis apud Angelum Gardanum MDLXXXII (dedica a papa Gregorio XIII; formato in libri-parte). [P667]

Per una lista completa degli esemplari conosciuti e delle ristampe, si veda MARVIN, *Giovanni Pierluigi da Palestrina, item da A0001 a A0015*.

9. Sul primo libro di messe si vedano PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber primus*, cur. Rostirolla, *Introduzione* (non numerata); DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 50-66; PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber primus*, ed. Luisi, pp. xxv-xxxvi.

rifacendosi alla tradizione franco-fiamminga del secolo precedente, anche a costo di richiamare pratiche mensurali ormai desuete a metà Cinquecento.¹⁰ Si ritrovano infatti tempi perfetti e imperfetti (O, C, Φ, ⊕), prolazioni maggiori (⊙, ⊕), tempi proporzionali (Φ \mathfrak{z} , Φ \mathfrak{z}) o proporzioni sovrapposte a tempi integri (\mathfrak{z} , \mathfrak{z}). Era forse un modo per giustificare l'improvvisa nomina a maestro della Cappella Giulia, per un giovane compositore che all'epoca non aveva ancora compiuto trent'anni. La dedica a Giulio III può spiegarsi sia in questi termini, sia come tentativo (riuscito) di accreditarsi ulteriormente verso il pontefice, che per l'appunto lo eleggerà membro della Cappella di Nostro Signore (cosiddetta Cappella Sistina) solo un anno dopo la pubblicazione del libro.¹¹

La più grande prova di perizia mensurale è senza dubbio la messa *L'homme armé* a cinque voci, pubblicata nel terzo libro del 1570,¹² ma composta verosimilmente durante la breve permanenza alla Cappella Sistina.¹³ Con i suoi nove segni mensurali (O, C, ⊙, ⊕, ⊕, ⊙, Φ \mathfrak{z} , O \mathfrak{z} , C \mathfrak{z}) rappresenta una *summa* delle possibilità ritmico-notazionali a disposizione del compositore romano, qui giustificate da un «atteggiamento di carattere storicistico».¹⁴

Il secondo e il quarto libro delimitano viceversa due momenti ordinari sotto il profilo notazionale.¹⁵ Nel secondo ritroviamo ancora quattro segni mensurali (C, ⊕, Φ \mathfrak{z} , Φ \mathfrak{z}), mentre nel quarto sopravvivono solo i due segni 'standard', uno per il metro binario e uno per il ternario (⊕, Φ \mathfrak{z}). Se il secondo libro può essere letto come un momento di passaggio, il quarto può essere preso come paradigma della semiografia palestriniana in generale.¹⁶

Gli altri generi spirituali – mottetti,¹⁷ inni, lamentazioni, litanie, Magnificat, offertori¹⁸ – non si discostano da quest'ultima pratica: la loro notazione

10. Palestrina, nella dedicatoria a Giulio III, definisce le composizioni della raccolta «Exquisiteioribus rithmis» (ritmi alquanto ricercati).
11. Anche il ricorso agli editori Dorico, al formato a libro-corale e al frontespizio omaggiante il pontefice, già impiegato da Morales e risalente al *Liber Quindecim Missarum* pubblicato da Andrea Antico nel 1516, è motivato dalle medesime ragioni opportunistiche, considerando che, con larga probabilità, è stato Palestrina stesso a finanziare la stampa (BERNSTEIN, *Publish or perish?*, pp. 226-227). Sui frontespizi xilografici delle tre edizioni, si veda PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber primus*, cur. Rostirolla, pp. [6]-[9]; MCFARLAND, *A Tale of Three Woodcuts*.
12. Sui caratteri del terzo libro, cfr. DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 155-160.
13. HAAR, *Palestrina «historicus»*, pp. 18-21.
14. *Ibid.*, p. 4.
15. Sul secondo libro di messe, si veda DELLA SCIUCCA, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, pp. 154-155 e PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Secundus*, ed. Luisi, pp. XI-XXXI.
16. E per certi versi di tutto il Cinquecento. Già Spataro nel 1529 scriveva «a tempi nostri li signi ordinati da li antiqui sono tenuti in poco pretio et existimatione, et che solo usano questo segno ⊕: et de la proportione uxano la sesqualtera» (lettera a Giovanni del Lago, 4 gennaio; BLACKBURN *et al.*, eds., *Correspondence*, p. 336).
17. Si farà riferimento solo ai *Motecta festorum totius anni*, il primo libro di mottetti a quattro voci, pubblicato (forse) per la prima volta nel 1563, a cui sono seguite numerose edizioni, che presenta alcune situazioni peculiari degna di nota. Vedi *infra*.
18. Negli *Offertoria* sono presenti passaggi proporzionali del tutto identici a quelli riscontrabili nelle messe, qui oggetto di successiva discussione. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Offertoria totius anni*, ed. Tibaldi, p. XLI.

è affatto assimilabile a quella delle messe, pertanto la loro esegesi può passare agevolmente attraverso quella del genere liturgico maggiore.

Considerazioni metodologiche prelieve

Le pratiche mensurali palestriniane possono essere considerate un ottimo punto di osservazione per un approccio alla semiografia musicale di metà Cinquecento. Non vi sono elementi per ritenere che il compositore si discosti *volutamente* dalle abitudini notazionali del suo tempo. La progressiva semplificazione cui Palestrina sottopone le sue abitudini mensurali, che si è sommaria-mente già delineata, risponde a una volontà di omologazione al linguaggio comune, in ragione di un senso di appartenenza. Se le opere di Pierluigi si sono così fortemente radicate nel repertorio del tardo Rinascimento è prima di tutto dovuto alla loro piena partecipazione ai canoni stilistici che lo definivano, semiografia compresa.

D'altro canto, Palestrina come i compositori a lui coevi si situano in una posizione ambigua rispetto alla teoria mensurale dichiarata nei molti trattati teorici, italiani ed europei, del secolo. Se da un lato il rispetto di alcune prescrizioni appare tassativo nell'atto della scrittura, il loro superamento risulta forzatamente derogabile quando attengono in modo più stringente all'esecuzione. Il valore delle figure musicali, ad esempio, è indissolubilmente legato all'indicazione mensurale: la configurazione ternaria o binaria è stabilita dal *tempus* e dalle prolazioni, senza alcuna possibilità di intervento personale. La traduzione pratica-performativa, invece, che richiede l'identificazione di una pulsazione che funzioni come unità di riferimento cui rapportare i valori musicali (il *tactus*), subisce uno scostamento marcato rispetto a quanto disposto dalla teoria, a tal punto da indurre i teorici stessi prima a denigrare gli atti pratici, e poi a rassegnarsi ad accettarli «per modo d'abuso convertito in uso».¹⁹

Lo studio della semiografia musicale deve tener conto di questa contraddizione, confrontando le posizioni espresse dai teorici con la coerenza interna del sistema notazionale attuato dal compositore, che in qualche specifica circostanza può arrivare a contraddire le regole o, per meglio dire, a reinterpretarle alla luce della pratica abituale. Non bisogna poi dimenticare che l'orizzonte di fruizione dei testi teorici erano persone inserite in una tradizione musicale vivente. La nostra lettura *a posteriori* è gravemente condizionata dall'appartenenza a una cultura musicale completamente differente e dall'interruzione con quella tradizione cinquecentesca, che cerchiamo faticosamente di raggiungere.

Questo è il percorso che si intende compiere all'interno dei primi quattro libri di messe di Palestrina: comprendere il sistema semiografico interno, osservarne i risvolti compositivi ed esecutivi, cercando di sostanziare le de-

19. Secondo le parole di Adriano Banchieri (*Cartella musicale*, 1614, p. 29).

duzioni attraverso testimonianze teoriche, che rimangono comunque imprescindibili per proporre interpretazioni storicamente valide.

* * *

Prima di affrontare in concreto il repertorio, sono opportune alcune delucidazioni terminologiche. Definisco con *mensura d'impianto* il metro predominante nel corso del ciclo della messa, che funge da elemento ritmico unificante, poiché determina i rapporti all'interno della gerarchia mensurale (se binari o ternari),²⁰ e di conseguenza incide sul *tactus* ordinario che scandisce la composizione.

Il metro di impianto può subire delle *variazioni*, quando un movimento o sezione di movimento,²¹ è impostato con un diverso segno mensurale rispetto a quello di base. Oppure può subire degli *innesti*, cioè dei mutamenti mensurali nel corso di movimento, che si sostituiscono temporaneamente alla *mensura d'impianto*. La variazione mensurale è sempre collocata all'inizio di un movimento (o di sezione), l'innesto all'interno di un movimento (o sezione) già avviato. La distinzione è cruciale da un punto di vista stilistico: sarebbe inconcepibile per Palestrina impostare una messa tutta in *proportio tripla*, mentre è perfettamente consono il suo uso in sezioni di acclamazione, come gli *Osanna*. Vi sono poi i casi di *simultaneità*, abbastanza rari in Palestrina, in cui vengono applicate *mensurae* diverse alle singole voci. Si tratta dei casi meno problematici, dal momento che l'assetto contrappuntistico non lascia dubbi sulla sincronizzazione da effettuarsi.

Per un corretto approccio analitico, è bene differenziare i concetti di *mensura* e di *tactus*.²² Il primo riguarda l'organizzazione metrica e la durata reciproca delle figure musicali, il secondo concerne il tipo di pulsazione con

20. Il concetto di *gerarchia mensurale* è l'equivalente del *pulse framework*, definito per la prima volta in BOONE, *Marking Mensural Time*, p. 4, e ripreso come *mensural structure* in DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 37-39. Esso indica il rapporto gerarchico tra i valori musicali: ogni livello superiore contiene quello inferiore e via dicendo. Per esempio, nel *tempus imperfectum cum prolatione minore* la breve conterrà sempre due semibreve, che a loro volta conterranno ciascuna due minime, ecc. Ogni livello presenta un *initium*, definizione sempre coniata da Boone (p. 6), che corrisponde con quello del livello inferiore, ma non viceversa. L'*initium* di unità di breve comprende due *initia* di unità di semibreve, ma l'*initium* della seconda semibreve non coincide con quello della breve.
21. Intendo con 'movimento' le cinque parti di cui è composta normalmente una messa polifonica (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*), e con 'sezione' le eventuali ripartizioni interne (es.: *Kyrie I – Christe – Kyrie II*; nel *Gloria: Et in terra – Qui tollis*, nel *Credo: Patrem omnipotentem – Crucifixus – Et iterum; Sanctus – Pleni Sunt – Osanna – Benedictus – Osanna; Agnus Dei I, II, III*). Mentre i movimenti sono stabili in tutte le messe, le sezioni interne possono variare di volta in volta.
22. Una separazione così netta è puramente analitica. Nel Quattrocento il termine *mensura* assume varie accezioni (comprese l'organizzazione mensurale imposta da un segno o la pulsazione necessaria all'esecuzione), mentre nel Cinquecento è progressivamente soppiantato da *tactus*, ma in modo affatto irregolare. Cfr. SCHROEDER, *Mensura According to Tinctoris*, pp. 5-77.

cui regolare l'esecuzione. Una stessa *mensura* può essere eseguita con *tactus* differenti a secondo del tipo di figurazione adottata – anche se la musicografia rinascimentale è riluttante ad ammetterlo apertamente –, o per necessità compositive (l'aumentazione, ad esempio).

Il *tactus* esprime una pulsazione regolare, misurata per mezzo di un valore notazionale che rimane costante nel corso della composizione, salvo il presentarsi di variazioni o innesti mensurali.²³ Tale valore, che definisce la quantità del *tactus*, è normalmente alla semibreve, oppure alla breve o alla minima. Dato che nessuna testimonianza teorica associa a velocità diverse questi valori, la velocità della quantità del *tactus* è in linea teorica uguale:²⁴ in un *tactus* alla semibreve, la semibreve equivarrà a una breve o a una minima in un *tactus* rispettivamente alla breve o alla minima.²⁵ In termini agogici, per la messe palestriniane, una plausibile velocità del *tactus* alla semibreve è collocabile tra MM 66 e MM 76.²⁶

23. Discutendo di un compositore italiano, sarebbe auspicabile l'impiego del termine *battuta* (o *misura* o, al limite, *tatto*), che sicuramente era quello impiegato da Palestrina. Ma la parziale sovrapposizione semantica con il concetto di battuta moderna – lo spazio metrico indicato sul pentagramma dalle stanghette – rischia di creare ambiguità interpretative. Per questa ragione si preferisce la forma latina *tactus*, benché appartenente a una sfera culturale prevalentemente d'ambito germanico. Per una puntuale ricognizione dei lemmi indicanti il *tactus* cfr. FROBENIUS, *Tactus*. In termini generali il concetto è ampiamente spiegato in DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, cap. 3, pp. 51-81; in rapporto specifico alla teoria cinquecentesca si veda il cap. 6, pp. 144-179. Impiegherò *misura* nel significato più ristretto che si riscontra nella teoria, di numerazione delle brevi (o semibrevi) di cui è composto un brano musicale. Cfr. *infra*.
24. Non esistendo apparecchi meccanici simili al metronomo, i teorici rinascimentali associano questa velocità al battito cardiaco o ad altre azioni esterne alla musica. I tentativi di quantificare metronomicamente questa velocità hanno prodotto dati indicativi, che tuttavia si sono rivelati anche molto differenti tra di loro. Per una panoramica, si veda sempre DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 207-213.
25. Ad esempio LANFRANCO, *Scintille di musica*, p. 67: «La Battuta, la qual è un certo segno formato a imitatione del modo del Polso ben sano per elevatione: & depositione della Mano di quel: che governa, si pone nella Semibreve di due parti eguali, ogni volta che i segni del Tempo sono interi. Ma quando sono traversati: essa si mette nella Breve di due Semibrevi: & spesse fiato nella Minima: egualmente dividendola sotto al punto della Prolation perfetta [...]: Basta, che la misura non è altro: che la elevatione: & depositione ugualmente fatta».
26. Negli studi sui rapporti mensurali, almeno da DAHLHAUS, *Die Tactus- und Proportionenlehre* (p. 353) in poi, è invalso l'uso di utilizzare numeri metronomici 'arbitrari' per definire matematicamente i rapporti tra le figure musicali sotto le diverse *mensurae*. I più comuni sono MM 60 per la pulsazione di un *tactus integer* o *tardior* e MM 80/90 per quella di un *tactus celerior*, all'incirca corrispondenti ai battiti cardiaci di un uomo in salute. Questa numerica è utile per ragionamenti di ampia portata, e io stesso la adotterò in questo senso. Ma per quanto concerne Palestrina, utilizzare due velocità limite così lontane, per quanto arbitrarie e quindi funzionali *solo* a stabilire dei rapporti *relativi*, rischia di condurre a ipotesi inadeguate, poiché troppo distanti tra loro, per poi essere effettivamente messe in pratica. In riferimento *specifico* alle abitudini mensurali di Palestrina, si è scelto di utilizzare una via di mezzo, considerando che nel contesto delle messe, come si dimostrerà, non esiste una bipolarità tra *tactus tardior* e *tactus celerior* (secondo la nota classificazione di Michael Praetorius), ma semmai un unico *tactus regularis* (o *mediocris*) che può subire variazioni agogiche, più o meno quantificabili propor-

All'esistenza di diverse quantità di *tactus*, corrisponde l'impiego di un certo ordine di valori, che risulterà raddoppiato o dimezzato in ragione del tipo di quantità in vigore. La logica che governa l'associazione è puramente empirica e musicale: in un *tactus* alla breve non sarà possibile cantare una sillaba sopra una semiminima a causa dell'eccessiva velocità,²⁷ così come in un *tactus* alla minima, la semibreve non può essere usata come ornamento cadenzale, che per sua natura deve essere rapido e leggero.²⁸

Nella scrittura palestriniana e cinquecentesca in generale, le figure musicali quindi assumono una valenza in ragione della loro funzione nella dialettica contrappuntistica.²⁹ Le valenze principali riguardano gli intervalli strutturali, l'ornamentazione, la sottoposizione di testo, la dissonanza e la sincopazione.³⁰ Se gli intervalli strutturali consonanti coincidono di norma con al quantità del *tactus*, sia le note portatrici di sillabe che le dissonanze occupano abitualmente metà della quantità del *tactus*, così come pure le sincopi hanno inizio sulla sua seconda metà, per terminare nella prima metà del *tactus* successivo.³¹ Rapportata la figurazione alle tre tipologie di *tactus* possibili, si ottiene la seguente ripartizione funzionale (Tavola 1). Le figure centrali dello schema possono considerarsi *valori referenziali*, poiché circoscrivono propriamente il livello di appartenenza.

zionalmente. Nelle proposizioni successive, la velocità della semibreve è fissata a $MM\ 72$ arbitrariamente, nel senso che non vuole prescrivere una velocità di esecuzione – sebbene Vacchelli Monterosso proponga proprio questa velocità per il *tactus* alla semibreve della messa *L'homme armé* –, ma assumere una pulsazione 'realistica' (cioè che sia davvero attuabile), che permetta poi di spiegare il rapporto tra le varie *mensurae* che si alternano nelle messe. Non ritengo che lo studio della notazione possa esimersi dall'affrontare le conseguenze che una lettura o l'altra determinano in sede di prassi esecutiva; è una prospettiva ampiamente presente nella riflessione teorica rinascimentale che non può essere ignorata.

27. Bartolomé Ramis [Ramos] de Pareja lo riconosce apertamente: «Aliquando autem propter cantus nimiam diminutionem cantores mensuram, quae in brevit observanda, ponunt in semibrevis» (Talvolta, a causa della eccessiva brevità del canto [delle note], i cantori pongono la *mensura* [= *tactus*] nella semibreve, che [invece] era da osservarsi nella breve). RAMIS DE PAREJA, *Musica practica*, p. 84.
28. Naturalmente è sempre possibile impiegare un *tactus* di livello inferiore, che determina un effetto di aumentazione.
29. Ci si riferisce qui al *tactus integer*, cioè quello binario, anche se in quello ternario, proporzionato, la situazione non è dissimile, anche se le durate non potranno essere suddivise a metà, ma in un terzo o in due terzi.
30. Tali elementi definiscono ciò che DeFord chiama «compositional *tactus*», che, a mio avviso, in Palestrina coincide sempre con il «performance *tactus*», motivo per cui, nel nostro caso, non si ritiene utile applicare tale distinzione.
31. Ciò si ricava sia dalla lettura dei trattati che dall'analisi empirica delle composizioni. Si vedano ad esempio in ZARLINO, *Le istituzioni armoniche, Terza Parte*, cap. 40 (*Il modo che si debbe tenere nel far li Contrapunti semplici a due voci, chiamati a Nota contro Nota*), pp. 191-193; cap. 42 (*Delli Contrapunti diminuiti a due voci, & in qual modo si possino usar le Dissonanze*) pp. 195-200, cap. 49 (*Della Sincopa*), pp. 209-210, e *Quarta Parte*, cap. 33 (*Il modo, che si hà da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole*), pp. 340-342.

Tavola 1. Ripartizione funzionale delle figure musicali in rapporto al tactus

FIGURAZIONE					
TACTUS	Figura maggiore prevalente / Figura sillabica minoritaria	Quantità del tactus / Intervallo strutturale / Figura sillabica secondaria	Suddivisione del tactus / Figura sillabica prevalente / Valore limite di dissonanza	Figura ornamentale prevalente / Figura sillabica secondaria	Figura di abbellimento
Alla breve	♩	♩	♩	♩	♩
Alla semibreve	♩	♩	♩	♩	♩
Alla minima	♩	♩	♩	♩	♩
VALORI REFERENZIALI					

Palestrina impiega tutt'e tre i livelli di figurazione possibile, ma in circostanze ben definite:

1. figurazione alla semibreve (♩ ♩ ♩): è il livello 'ordinario', usato nelle composizioni in \textcircled{O} , \textcircled{C} , e \textcircled{C} che prevedono il *tactus* alla semibreve (cfr. Esempi 1, 2, 3, 4); la medesima figurazione si ritrova in \textcircled{O} e \textcircled{C} , dove il *tactus* è proporzionato, alla semibreve perfetta;
2. figurazione alla breve (♩ ♩): è il livello maggiore, impiegato solo nelle proporzioni $\textcircled{3}$ e $\textcircled{3}$, che prevedono il *tactus* alla breve perfetta (Esempi 6, 7), o nel raro caso di diminuzione \textcircled{C} , con *tactus* alla breve perfetta (Esempio 5);
3. figurazione alla minima (♩ ♩ ♩): è il livello minore, adottato, ad esempio, nel *Secondo libro de madrigali a quattro voci* (1586),³² unitamente al \textcircled{C} , con *tactus* alla minima (madrigali 'a note nere'); nelle messe non è mai presente, poiché il *tactus* alla minima ha sempre funzione di aumentazione rispetto ad altre voci, e quindi viene applicato a linee melodiche con figurazione alla semibreve.

Tali parametri, insiti nella scrittura, permettono di stabilire il *tactus* che governa la scansione ritmica. Per quanto la trattatistica dichiara normalmente un'univocità tra segno mensurale e *tactus* – solitamente per i tempi integri il *tactus* alla semibreve e per quelli diminuiti quello alla breve – la realtà musicale è molto più complessa e sottile rispetto alla nettezza delle posizioni teoriche.

* * *

L'analisi delle messe, che ora si propone, verrà effettuata per categorie mensurali (*tempus imperfectum*, *tempus perfectum*, prolazioni maggiori e proporzioni), mentre si dedicherà un paragrafo a parte per la messa *L'homme armé* (a 5 voci), nonostante alcuni aspetti saranno considerati anche in precedenza.

32. RISM P763; edizione moderna in PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Il secondo libro de madrigali*, ed. Luisi.

Tempus imperfectum (integrum) e tempus imperfectum diminutum

Se si eccettua la messa *L'homme armé*, tutte le messe dei primi quattro libri presentano come metro d'impianto un tempo imperfetto. Per la precisione, venticinque sono in *tempus imperfectum diminutum* (♩) e una soltanto in *tempus imperfectum* (C) «integro». ³³ Quest'ultimo segno ritorna anche isolatamente, come variazione mensurale (mai come innesto); sono tutti casi contenuti nei primi due libri di messe, laddove dal quarto libro in avanti il tempo imperfetto integro scompare definitivamente. La situazione è la seguente: ³⁴

Tavola 2. *Distribuzione dell'uso del tempus imperfectum*

<i>Tempus</i>	Metro d'impianto	Variazioni
C	1 (I.2)	5 (I.5, Patrem omnipotentem; II.1, Benedictus; II.3, Et in terra; II.4, Benedictus, Pleni sunt) ³⁵
♩	25	—

Il conteggio esclude ovviamente la *Missa L'homme armé*, la quale non è assimilabile al gruppo principale a causa delle sue specificità, soprattutto la mancanza di una *mensura* d'impianto generale e la presenza costante di un metro diverso per il Tenor. Sono queste le ragioni che determinano un uso più equilibrato del ♩ e del C: ³⁶

Tavola 3. *Distribuzione dell'uso del tempus imperfectum nella Missa L'homme armé*

<i>Tempus</i>	Tenor	Altre voci
C	Qui tollis (altre voci ♩) Benedictus (altre voci ♩)	Christe (Tenor C) Sanctus, Pleni sunt (Tenor C) Agnus Dei I (Tenor C)
♩	Qui tollis (altre voci ♩) Et in Spiritum (altre voci ♩)	Gloria (Tenor C, C) Crucifixus, Et in Spiritum (Tenor C, ♩) Benedictus (Tenor C, C, ♩) Agnus Dei II (Tenor C)

33. Il termine «integro» è utilizzato secondo l'accezione già presente in HEYDEN, *De arte canendi*, libro II, cap. III, p. 74, poi ripresa anche in GLAREAN, *Dodecachordon*, libro III, p. 216, di *tempus* non sottoposto a diminuzione. Corrisponde allo *ut jacet* dei teorici quattrocenteschi.
34. Per la numerazione delle messe, si utilizza il numero romano per indicare il libro di appartenenza e quello arabo per l'ordine di apparizione nella silloge stessa (I.1 = prima messa del primo libro). Il rimando ai titoli delle singole messe è dato in appendice.
35. Un'ulteriore occorrenza si ha nell'*Agnus Dei* della messa *Repleatur Os Meum* (III.6), dove viene utilizzato in combinazione verticale con ♩ per indicare il *tactus* alla minima. Cfr. *infra*.
36. La tabella distingue la presenza dei segni nel Tenor e nelle altre voci, senza associare 'orizzontalmente' i due campi. La discussione dettagliata dei segni della *L'Homme armé* è rimandata al paragrafo apposito. Cfr. *infra*.

Esempio 2. G. Pierluigi da Palestrina, *Missa L'homme armé* a 5 voci (III.5), *Qui tollis*

Esempio 3. G. Pierluigi da Palestrina, *Missa Repletus os meum* (III.6), *Agnus Dei*

*meum*⁴⁰ (Esempi 2 e 3). Nel primo caso il Tenor è in C, mentre le altre voci in C . Nel secondo, il Tenor ha la prescrizione «Canon ad unisonum» con i due segni del tempo imperfetto sovrapposti in armatura. Sono gli unici casi in cui i due segni sono utilizzati in modo contestuale. Il rapporto che stabilisce Palestrina è però inverso rispetto a quello 'classico', definito anche da Lanfranco. Non sono le note del C ad essere diminuite, ma quelle del C ad essere aumentate: ovverosia la breve del Tenor equivale a una lunga delle altre parti, la semibreve alla breve e così via. Le voci in tempo diminuito richiedono il *tactus* alla semibreve come visto; la voce in tempo integro deve andare di conseguenza sotto un *tactus* alla minima, per ottenere il raddoppio dei valori.

Il fatto che Palestrina non utilizzi mai il C , con il significato che gli sarebbe proprio di diminuzione,⁴¹ è il sintomo di una situazione complessa e ambigua. I musicografi cinquecenteschi aderiscono *grosso modo* a due filoni

cazione metrica il C , anche per l'originale C, poiché l'edizione è basata sulla stampa del 1599 e non sulla *princeps* del 1567; con valori dimezzati in PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Il terzo libro delle messe*, ed. Casimiri, pp. 105-109.

40. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Drittes Buch der Messen*, ed. Haberl, pp. 130-132; PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Il terzo libro delle messe*, ed. Casimiri, pp. 169-172.

41. Il concetto è quattrocentesco e viene progressivamente sostituito nella teoria del XVI sec. dalla prescrizione che sotto il C il *tactus* da applicarsi sia alla breve. Cfr. DEFORD, *On Proportion and Diminution*.

di pensiero.⁴² Il primo, tradizionalista, pone in rapporto di *dupla* i due tempi imperfetti, indicando per il \ominus il *tactus* alla semibreve e per il \oplus quello alla breve. Tale posizione è sostenuta, ad esempio, da Angelo da Picitono, che nel suo *Fior angelico di musica* del 1547, dichiara:

Ma è da sapere che li sopradetti segni [\ominus , $\omin�$, \oplus , \oplus] alle volte si ritrovano essere trameggiati con una linea, nel modo che per li seguenti prossimi Exempii chiaro vi si dimostra. et questa trameggiatura non accresce però, ne manco dimiuisse il valore, o la numerosità delle sopradette Note, ma fa che quelle si rendono più sonore nella celebratione della Musica: exempli gratia $\oplus\oplus\oplus\oplus$: quando il minore perfetto, o l'imperfetto si ritrova senza cotal linea, debbesi proferire una Semibreve per ciascuna battuta: [...]. Oltre ciò, doveti sapere, che li quattro prefigurati segni (quantunque siano duoi, largo modo) se saranno trameggiati dalle sopradette linee, all'hora si havrà a duplicare le cantabili Note, cioè, in luogo d'una Semibreve, due se ne pronunciano per una battuta: et così in luogo d'una Minima, cantarne similmente due per ciascuna battuta.⁴³

Il secondo filone interpreta il segno di diminuzione, la *virgula*, come semplice indicatore di incremento agogico del *tactus*, rifacendosi al concetto di *acceleratio mensurae* coniato da Johannes Tinctoris, che indicava per l'appunto un'accelerazione del *mensura* senza una specifica quantificazione proporzionale⁴⁴. Questa posizione è presente, ad esempio, nel *Dodecachordon* di Glareano, pubblicato nello anno del trattato di Angelo da Picitono:

Quoties autem volunt Musici tactu festinandum esse, quod tum faciendum censent, cum auditum iam fatigatum putant, ut scilicet fastidium tollant, lineam per circulum vel semicirculum deorsum ducunt sic \oplus , \oplus atque hoc quidem Pathos diminutionem vocant, non quod notularum aut valor, aut numerus diminuatur, sed quod tactus fiat velocior.⁴⁵

[Ogni volta che i musici vogliono accelerare il tempo grazie al *tactus*, poiché reputano opportuno farlo, quando ritengono che gli ascoltatori siano già stanchi in modo da togliere la noia, tracciano una linea attraverso il cerchio e o il semicerchio in questo modo \oplus , \oplus , e chiamano questo effetto diminuzione, non perché viene diminuito il numero o il valore delle note, bensì perché il *tactus* si fa più veloce].

42. Non è questa la sede per esaminare tutte le posizioni teoriche sull'argomento, che sono ben riassunte in DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, cap. 6, pp. 144-166, a cui rimando per un rapporto completo. Mi limiterò a richiamare solo gli scritti più prossimi alla composizione e pubblicazione delle messe palestriniane, e che ritengo indicativi di un certo *mainstream* teorico.
43. ANGELO DA PICITONO, *Fior angelico di musica, Libro secondo, Delli segni del tempo con prolatione. Cap. 3*, ff. R-Rv.
44. TINCTORIS, *Proportionale musices*, libro III, cap. 2, pp. 45-46. Si veda WEGMAN, *What Is 'acceleratio mensurae'?* e DEFORD, *On Proportion and Diminution*, pp. 5 e 39-47.
45. GLAREAN, *Dodecachordon, Liber tertius, De augmentatione diminutione ac semiditate, Caput VIII*, pp. 205-206.

Allo stesso modo Zarlino, pochi anni dopo, ribadirà:

Solevano anco gli Antichi tagliare li segni del Tempo in tal maniera, $\Phi\Phi\Phi\Phi$ et questo facevano, quando volevano, che le figure sottoposte alla perfettione, et alla imperfettione, et anche all'Alteratione nel Tempo perfetto, et nello imperfetto, fussero più veloci.⁴⁶

La duplicità si spiega in parte considerando le *auctoritates* sulla quale i teorici basano le loro affermazioni,⁴⁷ dall'altra è il sintomo di una problematica intrinseca al Φ , dovuta al fatto che nell'uso comune è associato a una figurazione che richiede un *tactus* alla semibreve, come visto, mentre in teoria la diminuzione ne richiederebbe uno alla breve. Molte sono le recriminazioni in tal senso. Tra le più note vi sono quella di Aaron:

Si trovano molti, i quali con poca consideratione cantando danno la misura sotto il segno d'un concento così segnato Φ a loro beneplacito; qual misura non sarà quella, che al segno si conviene [...] per lo qual segno essi danno la misura sopra la semibreve, et questo inconveniente commettono per poter con più loro facilita cantare [...].⁴⁸

La contraddizione tra teoria e pratica è felicemente descritta da Zacconi a fine secolo:

[...] il che è stato causa che hora il cantar le cantilene con il tatto della Breve da molti cantori non siano ben cantante [*sic*], non havendone l'uso: et molti altri che lo sanno, et l'intendano, per l'uso grande che hanno del cantar col tatto della Semibreve, cantano al tatto della Breve come per pratica, et come in foggia nuova. Ond'io vedendo farsi questo cambio [...] stò in dubbio, se tal mutatione, et cambio io debba lodare: poiché da una parte veggomi dalle regole esser astretto et dall'altra parte l'uso grande da dette regole mi sc[il]oglie, et a contradirli m'astringe, vedendo per tutto usarsi ne i segni del tatto della Breve cantarsi le Semibreve; però dopo l'esser stato alquanto

46. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche, Terza parte, Del tempo, del modo, & della prolatione; et in che quantità si debbino finire, o numerare le Cantilene, Cap. 67, p. 270.*
47. Gli stessi autori talvolta dichiarano apertamente quali sono le loro fonti, altre le citano *verbatim* (come in ANGELO DA PICITONO, *Fior angelico*, «Seguitarò dunque il calle & le vestigie de alcuni dignissimi autori, col lume degli quali per questo dolce & harmonioso sentiero, caminando, penso non poter errare, gli quali autori qui sotto legger potrai», segue elenco di venti nomi, tra cui però manca Ornithoparchus, dal quale Angelo ricava interi capitoli; cfr. K.W. Niemöller, *ad vocem* «Ornithoparchus, Andreas» in *Grove Music Online*); altri ripropongono tali e quali gli esempi musicali (come Glareano fa con Gaffurio).
48. AARON, *Lucidario in musica, Come il cantore dee osservare la misura ne segni de modulati concenti dal Musico, et Compositore ordinati. Cap. VI, f. 20r.* Aaron condanna quest'uso in relazione soprattutto ai passaggi in sesquialtera, infatti prosegue «Per la qualcosa io vorrei un poco, che mi dicessero questi tali, che danno la misura sopra una semibreve per battuta, poscia che saranno giunti alla detta sesquialtera, che proportionione sara quella? [...], la onde ti sarà necessario avertire, et dare la misura over battuta nel segno sopradetto nella figura breve».

in dubbio, mi sono risolto per non dissentir dai precetti Musicali: et biasimar ciò che ogn'uno usando approva et loda; di dire che il compositore, che comporre le compositioni sue si serve del semicircolo traversato, debbe essere diligentissimo osservatore di ciò che il segno ricerca, et richiede, et il cantore di cantarle comunque li torna commodo, et li pare ò piace: perché con l'attione, et sumministrazione del tatto largo o stretto si può haver l'istesso, et cavarne il mede[si]mo effetto.⁴⁹ (enfasi mia)

Zacconi non solo ammette che in presenza del C il *tactus* maggiormente impiegato è quello alla semibreve, nonostante i «precetti Musicali» richiedano la breve, ma richiama anche il compositore ad essere «diligentissimo osservare di ciò che il segno ricerca, et richiede». Se il compositore decide di usare il C deve adottare una figurazione adeguata al *tactus* alla breve, altrimenti l'esecutore è obbligato a cantarli «come li torna commodo».

Le ragioni di questa aporia semiografica sono antiche. Già alla fine del Quattrocento il C con figurazione relativa al *tactus* alla semibreve è consuetudine diffusa, mentre il C viene impiegato in pochi casi eccezionali. Un caso emblematico è Josquin. Il *tempus diminutum* 'alla semibreve' è la *mensura* assolutamente predominante nella sua opera: nella lista fornita da Jesse Rodin, vengono registrate solo 3 occorrenze del C , su un totale di 104 composizioni.⁵⁰ Impressionante poi il confronto tra il numero di brevi complessive dei brani in C e quelle in C : 17.218, contro sole 167!⁵¹

Il numero delle composizioni in C appare così sorprendentemente basso soprattutto se si considera che tale segno è quello proprio dei tempi binari, così come il O è proprio dei ternari. Per rimanere su Josquin, il tempo perfetto viene usato almeno venti volte, per un totale di 2.100 brevi sotto regime, un numero certamente inferiore a quello del C ma decisamente superiore (più di dieci volte) a quello del C .

49. ZACCONI, *Prattica di musica, Libro primo, Quali sieno i segni del tatto. Cap. XXXVI*, ff. 24v-25r.
50. RODIN, *Taking the Measure of Josquin*, pp. 22-24. Il C è impiegato nel *Pleni sunt*, nel *Benedictus* e nell'*Agnus Dei II* della messa *L'homme armé super voces musicales* (*New Josquin Edition*, Volume 6/II, pp. 59-60, 62-63, 65-66) nel *Kyrie I*, nel *Credo* e nel *Sanctus* della messa *Malheur me bat* (*New Josquin Edition*, Volume 9/3, pp. 2-5, 13-22, 23-25) e nella *chanson Plaine de deuil et de melancolie* (*New Josquin Edition*, Volume 28, pp. 51-55).
51. Un altro caso interessante è offerto dal *Choralis Constantinus* di Heinrich Isaac. Stampato in tre volumi nel 1550 e nel 1555 (ma composto entro il 1517, anno di morte di Isaac), contiene circa 400 brani per il *proprium missae*. Quelli in C compaiono nel secondo e nel terzo volume, per un totale di sole 17 sezioni, quattro nel vol. II e tredici nel vol. III (DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 351). La scrittura con C alla semibreve è tendenza predominante, ma certo non esclusiva. Ad esempio Franchino Gaffurio, forse condizionato dalla teoria musicale che lui stesso praticava, preferisce il C per il *tactus* alla semibreve. Su 55 mottetti, 26 hanno il semicircolo 'semplice' e solo 11 quello 'tagliato' (cfr. ROSSI, *Franchino Gaffurio*, pp. 204-206). L'irrequietudine verso l'instabilità della notazione tardo-quattrocentesca è già ben visibile nelle sue sei composizioni giovanili, dove su tre brani in C , due presentano una figurazione alla breve e solo uno alla semibreve. I tre restanti sono due in C e uno in O , entrambi con un ordine notazionale alla semibreve (cfr. SAGGIO, *Il codice parmense 1158*, pp. 82-83).

Un tale situazione induce a ritenere che, almeno in larga parte, nella prassi di fine Quattrocento il C costituisca il segno del *tempus imperfectum* ‘al grado zero’, mentre il C interpreti un andamento più trattenuto,⁵² in una logica capovolta rispetto a quello che la teoria coeva affermava (C tempo base, C tempo diminuito, più veloce). L’inversione concettuale non è però avvenuta per il *tempus perfectum*, dove il O continua a rappresentare il tempo base, integro, e il O quello diminuito. Cosa ha prodotto questa divaricazione? Perché per il tempo binario si è reso necessario passare a un simbolo che indicava accelerazione mentre per quello ternario non è stato necessario? L’indagine richiederebbe uno studio a parte, che non è mia intenzione condurre in questa sede; mi limito solo a segnalare alcuni snodi fondamentali.

È probabile che la ragione risieda nell’uso dell’uguaglianza di breve, praticato almeno fino agli anni Quaranta del secolo XV, come modello teorico per la definizione dei rapporti tra le figure musicali e di conseguenza della loro esecuzione.⁵³ Fin tanto che il *tactus* era alla breve (anni Venti/Trenta)⁵⁴ era facilmente applicabile l’uguaglianza tra breve perfetta e breve imperfetta anche in successione orizzontale: era sufficiente mantenere la medesima pulsazione in entrambi i regimi. Ciò determinava *de facto* un tempo più rapido per la semibreve del *tempus perfectum* rispetto a quella dell’*imperfectum*, dal momento che la perfezione implicava una suddivisione ternaria invece che binaria della breve: $\text{O} \diamond = \frac{1}{3} \text{C}$, $\text{C} \diamond = \frac{1}{2} \text{C}$, per cui $\text{C} \diamond > \text{O} \diamond$.⁵⁵

Il passaggio al *tactus* alla semibreve è avvenuto gradualmente, in parallelo alla sua codificazione in ambito teorico e al progressivo spostarsi della notazione verso un ambito di valori di livello inferiore.⁵⁶ Il ‘nuovo’ *tactus* alla

52. Gli studiosi sono sostanzialmente concordi nel ritenere che il C richieda un tempo più lento. Per rimanere sugli esempi che abbiamo fatto: a proposito dell’uso indipendente nella *Missa Malheur me bat*, Rodin scrive « C surely means what it usually means in this period ‘somewhat slower’» (RODIN, *Taking the Measure of Josquin*, p. 18). Sull’uso nel *Choralis Constantinus*, De Ford commenta « C represents a slower tempo than C , presumably with a semibreve performance *tactus*, as many theorists affirm» (DE FORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 351).
53. Tutta la questione del rapporto tra il *tempus perfectum* e quello *imperfectum* è stata ampiamente studiata in BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs*, cap. 3, dove vengono discusse anche le testimonianze teoriche in favore della breve come figura di riferimento.
54. Com’è noto, la prima definizione teorica di *tactus* è più tarda e risale ad Adam de Fulda (1490), benché già presente tra le righe anche in testi precedenti sottoforma di *mensura*; nondimeno il concetto di pulsazione come articolazione regolare del tempo era già acquisito, come dimostrato, ad esempio, dalla descrizione che ne fa Giorgio Anselmi nel suo *De Musica*, che risale al 1434, dove la breve è indicata come valore su cui scandire la *mensura*. Si veda BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion*, p. 78 e DE FORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 55.
55. L’eco di questa tradizione teorica giunge fino al Cinquecento, ad esempio nel *Tractato di musica* di Giovanni Spataro del 1531, e nella relativa corrispondenza con Giovanni del Lago e Pietro Aaron (v. BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion*, pp. 60-66), anche se nell’uso musicale l’uguaglianza di breve era stata abbandonata già alla fine del Quattrocento.
56. In ciò può avere influito anche il modo di battere la pulsazione, che nel Quattrocento era costituito da un battito singolo, mentre da Gaffurio in poi si articola in due movimenti distinti. La mutazione è descritta in BLACHLY, *Mensura versus Tactus*.

chiede un rapporto proporzionale 2:1,⁶⁰ quando posto in relazione orizzontale con \circ o \mathbb{C} indica un'acceleratio mensurae.⁶¹ Quest'ultimo con una precisazione però: tra \mathbb{C} e \mathbb{C} , l'effetto di accelerazione è dato dal *tactus tardior* del primo segno (integro) cui segue una normalizzazione della pulsazione, mentre tra \circ e \mathbb{C} , l'incremento agogico è dovuto al *tactus celerior* del secondo segno, che aumenta la velocità della pulsazione.⁶²

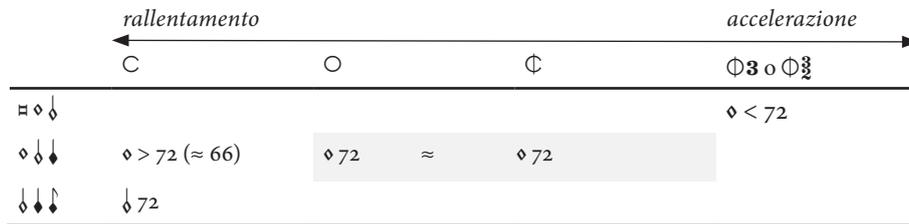
Tavola 5. Significato agogico e tactus dei segni mensurali

SIMBOLO		TACTUS	
	Significato agogico	Quantità	Qualità
\mathbb{C}	(nessuno)	alla semibreve	<i>integer</i>
\mathbb{C} / \mathbb{C}	Proporzionale (2:1)	alla breve / alla semibreve	<i>integer</i>
$\mathbb{C} \rightarrow \mathbb{C}$	Normalizzazione	alla semibreve	<i>integer</i>
$\circ \rightarrow \mathbb{C}$	Accelerazione	alla semibreve	<i>celerior</i>

A metà Cinquecento, perso qualsiasi collegamento diretto con l'antica uguaglianza di breve, la generazione di Palestrina eredita da quella di Josquin e Isaac un sistema mensurale ulteriormente semplificato, a causa della scomparsa della relazione $\circ \rightarrow \mathbb{C}$. Inoltre, a partire dal 1540, il \mathbb{C} passa a indicare stabilmente il *tactus* alla minima, nei cosiddetti madrigali 'a note nere',⁶³ denominazione che deriva dalla presenza strutturale di semiminime sillabiche e di crome ornamentali tipiche della figurazione alla minima ($\downarrow \downarrow \downarrow$).

La tavolozza mensurale di cui dispone Palestrina prevede dunque due segni mensurali 'neutri' (\circ , \mathbb{C}) indicanti semplicemente due metri uno a unità ternaria e uno a unità binaria, un segno con significato di rallentamento relativo o di *tactus* alla minima in base alla figurazione (\mathbb{C}) e i metri proporzionali adibiti a imporre un'accelerazione ($\mathbb{C} \mathbf{3}$, $\mathbb{C} \mathbf{\frac{3}{2}}$).⁶⁴

60. In teoria è il \mathbb{C} ad essere diminuito e a richiedere il *tactus* alla breve, ma in pratica, come si è visto già in Palestrina, si verificano casi in cui è il \mathbb{C} a dover essere aumentato per mezzo del *tactus* alla minima. Sintomatico di questa fluidità è il *Benedictus* a due voci della *Missa L'homme armé super voces musicales* di Josquin, dov'è impossibile stabilire a priori se è il \mathbb{C} a dover essere diminuito o il \mathbb{C} a dover essere aumentato (v. nota 50).
61. Othamar Luscinius, nella sua *Musurgia seu praxis musicae* del 1536, lo dice chiaramente: il *tempus perfectum* che apre le 'grandi opere' («magni operis») è più lento del tempo binario imperfetto, con *tactus* alla breve (cioè diminuito), che immediatamente lo segue. Il passo è spiegato in DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 190. Anche la successione $\circ \rightarrow \mathbb{C}$ va perdendosi verso la metà del secolo XVI, tanto che dopo il 1540 ai due segni è possibile applicare la stessa velocità del *tactus* alla semibreve.
62. In questi casi Busse Berger proponeva un rapporto di *sequitertia* tra i due tempi, sempre sulla base dell'equivalenza di breve (BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion*, p. 55 e *passim*).
63. HAAR, *The Note Nere Madrigal*, e CAMPAGNOLO, *Stile e notazione* e bibliografia ivi citata.
64. Si tenga presente che le proporzioni si muovono sotto il *tactus* alla breve, quindi la corrispondenza delle velocità deve essere condotta tenendo presente la differenza di livello dei valori. Si veda *infra* il paragrafo specifico.

Tavola 6. *Tavolozza mensurale a disposizione di Palestrina*

In questo contesto si spiega perché Palestrina non abbia avuto esitazioni nel proporre il C come segno di aumentazione per il *Qui tollis* della messa *L'homme armé* o nell'*Agnus Dei* della *Repleatur os meum* contrapposto al ⊕ come segno ordinario. Nelle altre occorrenze in cui appare il C, prevale la valenza di marca temporale indicante un'agógica allargata, ma senza richiedere variazioni mensurali, cioè mutazioni di *tactus*.⁶⁵ Non essendoci vincoli proporzionali, è difficile stabilire una velocità 'storica' per questo segno: la mia proposta C ♩ MM 66, è puramente ipotetica e fondata su considerazioni di appropriatezza musicale in sede esecutiva.

Il *tempus imperfectum* integro appare nella prima sezione del *Credo* della messa *Ad coenam Agni providi* (I.5),⁶⁶ nel *Gloria* della *Sine nomine* (II.3),⁶⁷ per il *Benedictus* della *De Beata Vergine* (II.1)⁶⁸ e nel *Pleni sunt e Benedictus* della *Ad fugam* (II.4)⁶⁹

Nel *Gloria* della *Sine nomine*, l'impiego del C è facilmente comprensibile: l'intero movimento è concepito intorno al ritmo di minima, figura assolutamente prevalente su tutte le altre, quindi la marca temporale serve come avvertimento a calibrare lo stacco del tempo su questa figura, senza passare a un *tactus* alla minima, ma allargando il consueto *tactus* alla semibreve.

Esempio 4. G. Pierluigi da Palestrina, *Missa Sine nomine* (II.3), *Gloria*

65. Si tratterebbe quindi della seconda tipologia elencata in WOLF, *Notation und Aufführungspraxis*, vol. 1, p. 38 («ein *semicircolo tagliato* beschleunigend, ein *semicircolo semplice* verlangsamend»).

66. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, pp. 202-207

67. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Secundus*, ed. Luisi, pp. 75-78.

68. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Secundus*, ed. Luisi pp. 28-29.

69. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Secundus*, ed. Luisi, pp. 112 e 114.

Diversamente nel *Credo* della *Ad coenam Agni providi* la figurazione della prima sezione è la medesima delle successive in C : Palestrina richiede una variazione agogica che porta ad un incremento della velocità nello svolgersi del brano, secondo un gusto che doveva essere diffuso all'epoca.⁷⁰

Tavola 7. Tempus imperfectum nel *Credo della Missa Ad coenam Agni providi*

C ($\diamond \downarrow \downarrow$) <i>tardior</i>	C ($\diamond \downarrow \downarrow$)
bb. 1-88	bb. 89-263
Patrem omnipotentem	Et incarnatus – Crucifixus – Et in Spiritum

L'uso del C per il *Pleni sunt* e per il *Benedictus* ha un precedente illustre nella messa *L'homme armé super voces musicales* di Josquin.⁷¹ In questa messa il tempo integro compare solo tre volte: nel *Pleni sunt*, nel *Benedictus* (in combinazione verticale con il C) e nel secondo *Agnus Dei* (in combinazione con il C e il $\text{C}\mathbf{3}$), le tre sezioni composte liberamente senza ricorso al *cantus firmus*. Il *tactus tardior* del *Pleni sunt*, probabilmente motivato dall'intervento percentualmente più alto di semiminime e crome, è annotato nella *Practica musicae praecepta* di Johann Zanger (1554), dove il collaboratore del *kappelmeister* dell'arciduca Ferdinando I, Stephanus Mahu, afferma senza mezzi termini che «absentiam virgulae pariter in omnibus vocibus mensurae tarditatem indicare abservit» (l'assenza del taglio ugualmente in tutte le voci serve ad indicare il rallentamento della *mensura*).⁷²

Se, come credo, questo è il modello assunto da Palestrina, è da ritenersi che anche nella messa *De Beata Virgine* e nella *Ad fugam* l'intento era quello di avere un tempo più lento per le sezioni intermedie del *Sanctus*, che avrebbero fatto spiccare ancor di più lo stacco con l'*Osanna*, in entrambi i casi in proporzione ternaria.

Palestrina impiega il C anche nella seconda parte dell'*Agnus Dei* III della *Ecce Sacerdos Magnus*.⁷³ Questo movimento è concepito come omaggio alla tradizione polifonica quattrocentesca, e nel giro di 43 brevi esibisce quattro segni mensurali, tre diversi *tactus*, intere frasi in coloratura (*hemiolia temporis*). Ecco il quadro riassuntivo, che sarà utile anche per riflessioni successive:⁷⁴

70. Vedi la testimonianza di Luscinus alla nota 61.

71. Ma era già stato adoperato anche nel *Benedictus* della *Missa L'homme armé* di Ockeghem e in quella di Busnoys (secondo la lezione del ms. Chigi C VIII 234), dunque Palestrina si inserisce in una tradizione ben consolidata (anche se probabilmente conosciuta da lui solo tramite Josquin). Le tre messe *L'homme armé* sono dettagliatamente esaminate DE FORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 258-293.

72. Il passo è trascritto integralmente in *ibid.*, p. 200.

73. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, pp. 45-47. Questo *Agnus Dei* costituisce una sorta di sezione *ad libitum*, dal momento che la messa ha già i suoi due *Agnus Dei*, di cui il II, pur nell'amplificazione delle voci, presenta il *cantus firmus* a valori larghi (Altus II) e il testo conclusivo *dona nobis pacem*. L'*Agnus Dei* III può considerarsi sostitutivo del precedente, per via dell'invocazione finale, pur non presentando né l'*amplificatio vocum* né il *cantus firmus Ecce sacerdos magnus*.

74. A partire dalla 13, la numerazione delle battute varia da voce a voce in ragione della

Tavola 8. *Struttura ritmica dell'Agnus Dei III della Missa Ecce Sacerdos Magnus*

	Prima parte			Seconda parte			Episodi in <i>color</i>	
Cantus	○	◇	1-12	○	◇	13-43	◆◆◆	35-37
Altus	○	◇	1-17 (= 20)	○	◇	18-41 (= 20-43)	◆◆◆	20-21, 24-25, 39
Tenor	⊕	⊖	1-14 (= 15)	○	◇	15-42 (= 16-43)	◆◆◆	19-23, 39-41
Bassus	⊙	⊚	1-14 (= 15)	○	◇	15-42 (= 16-43)	◆◆◆	24-25, 38-40

L'accezione del C è qui puramente mensurale: serve per assicurare la sincronizzazione verticale con il O, mantenendo la stessa figurazione, quando i due regimi si trovano allineati. Una sovrapposizione ⊕ / ○ avrebbe lasciato intendere un *tactus* alla breve per il tempo imperfetto e richiesto un raddoppio dei valori che si sarebbe dovuto protrarre fino alla fine del brano, che già presenta un numero cospicuo di *longae* nel Cantus e lunghi episodi in *hemio-lia temporis*. Il C permette poi a Palestrina di evitare la successione orizzontale ○ → ⊕, assolutamente desueta per l'epoca e di difficile interpretazione.

L'unica messa ad essere completamente impostata in C è la *O regem coeli* (I.2).⁷⁵ La scelta è singolare, dato che in tutta la produzione palestriniana si registra solo un'altra composizione interamente in tempo non diminuito, il mottetto *Dies sanctificatus*,⁷⁶ che apre il primo libro dei mottetti a quattro voci. Il tempo integro potrebbe essere inteso anche solo semplicemente come indicatore agogico, di *tactus tardior* (valenza che certamente possiede anche per questi due titoli), ma a uno sguardo attento sembra agire su più versanti.

In primo luogo esso determina una concezione a *misura*⁷⁷ di semibreve, contravvenendo alla regola della «numerazione». Zarlino, come molti dei suoi predecessori, indica la breve come unità compositiva:

Quando adunque si componerà alcuna cantilena sotto 'l segno del Tempo perfetto, inteso per il Circolo, che dinota il numero Ternario; secondo alcuni rispetti, detto numero Perfetto; si numererà quella a Brevi perfette; cioè a tre Semibreve per ogni Tempo: Ma quando si componerà sotto 'l segno dell'Imperfetto, dinotato per il Semicircolo; si numererà a Brevi imperfette; cioè a due Semibreve per ogni Tempo: essendo che in questo si considera il numero Binario, chiamato da alcuni numero Imperfetto.⁷⁸

diversità di metro. Vengono date le battute reali, mentre tra parentesi viene riportata la relativa battuta del Cantus, ch'è la voce cui si riferisce la numerazione 'automatica' dell'edizione moderna. Per comodità, degli episodi in *color* vengono date sole le battute reali.

75. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, pp. 48-104.

76. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum*, ed. Ackerman, pp. 3-8.

77. Il termine, pur non rigorosamente, è usato dai teorici per indicare l'unità di riferimento compositiva, che di solito coincide con il *tempus*, quindi con il valore della breve (ma in presenza della diminuzione andrebbe portato alla longa). Ad esempio Zarlino: «Che diremo hor di alcuni Compositori moderni, i quali non solamente non osservano la misura [...] conciosia che vengono a rompere il Tempo & la misura» (ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, p. 270).

78. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche, Terza Parte, Del Tempo, del Modo, & della Prolatio-ne; Et in che quantità si debbino finire, o numerare le Cantilene. Cap. 67, p. 269* (che co-

Un conteggio comparato con la messa *Gabriel archangelus*,⁷⁹ in *tempus imperfectum diminutum*, fa emergere che mentre normalmente la numerazione a semibreve dispari è accidentale e limitata a poche circostanze (una sola sezione in questa messa),⁸⁰ nella *O regem coeli* è la norma: solo in tre sezioni il numero pari potrebbe essere interpretato come unità di breve (*Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei* II), ma è chiaro dal contesto che si tratta di mera coincidenza. Anche nel mottetto *Dies sanctificatus*, benché le semibreve totali siano 154, la porzione in C ne occupa solo 133, mentre le restanti 21 sono in *hemiola prolationis*. La ‘numerazione’ dispari delle semibreve non può però essere considerata la causa della scelta del tempo integro, ma casomai una conseguenza. Viene dunque da chiedersi quale ragione abbia spinto Palestrina a usare il C come metro d’impianto solo ed esclusivamente per queste due opere.

Il confronto tra la messa *O regem coeli* e il suo modello, l’omonimo mottetto di Andreas De Silva pubblicato nel primo libro dei *Mottetti del fiore* stam-

stituisce una parafrasi di quanto scritto da Lanfranco vent’anni prima; cfr. LANFRANCO, *Scintille di musica*, pp. 67-68).

79. Che avviene numerando le semibreve (o le brevi) escludendo l’ultima nota, poiché «l’ultima figura, o Nota d’ogni cantilena non si pone in tal numero: conciosia che essendo finale in essa si termina il concento & il tempo» (ZARLINO, *Le istituzioni armoniche*, p. 269).
80. Ma su tutta la produzione di Palestrina il quadro non è differente. In CASIMIRI, *La polifonia vocale*, pp. 45-46, n. 94, si fornisce una lista delle opere in C con numerazione dispari, che DeFord commenta così: «The list is long enough to prove that Palestrina did not always pay close attention to the breve-units in that mensuration, but short enough to demonstrate that he normally followed the rule that pieces in C should have a whole number of breve-units» (DE FORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 376, n. 2). La ‘numerazione’ è un’altra prova indiretta che il C non abbia niente a che fare con il *tactus* alla breve tanto sostenuto dai teorici. Infatti, secondo la norma, in presenza della diminuzione, il conteggio andrebbe fatto alla lunga: «Haveano etiandio sotto ’l segno del Tempo perfetto tagliato doppia considerazione nel numerare componendo le cantilene: [...] conciosia che se misuravano altramente non ritrovavano nelle lor cantilene la misura della Breve. Il che parimente cercaremo anche noi di osservare, [...] anco nell’Imperfetto tagliato; procedendo di due Brevi imperfette in due; acciò la cantilena finisca nel numero Quaternario» (ZARLINO, *Le istituzioni armoniche*, p. 269). Ciò è puramente teorico, infatti anche osservando la *Gabriel archangelus*, solo un numero ridotto di sezioni ha un numero di brevi pari (evidenziate dall’*). Lo stesso Zarlino, nei suoi mottetti tutti in C, non usa sempre un numero pari di brevi, ma solo di semibreve (ovvero *misura* alla breve e non alla lunga). Nella pratica musicale la ‘numerazione’ è determinata dal *tactus* in vigore, come descritto in una lettera del Spataro ad Aaron (30 gennaio 1531): «Ma dove diceti che non gli è el suo numero, de questo hora me ne sono acorto, guardando sopra la tabula o vero cartella dove prima fu da me composto, perché (per certamia chiarezza) segnai el numero octonario dove voleva essere signato el novenario. Ma de questo poco curo perché esso responso è signato con questo segno C, nel quale cantando se bate la o. Se fusse signato con questo segno C, seria errore evidentissimo, perché non gli seria la mensura integra nel tempo dato in la breve, come vale tale segno diminuito» (BLACKBURN *et al.*, eds., *Correspondence*, pp. 415-416). Senonché l’applicazione del *tactus* alla semibreve anche sotto C permette una numerazione irregolare anche sotto il segno diminuito, che pure nell’immaginario continuava ad essere collegato alla breve. Diversamente in presenza del tempo perfetto la *misura* della breve ternaria è vincolante, poiché la quantità del *tactus* e la *misura* di riferimento sono nettamente diverse e non possono essere sovrapposte. Vedi *infra* il mottetto *Tollite iugum meum*.

Tavola 9. *Conteggio comparato delle semibreve nelle messe O regem coeli (I.2) e Gabriel archangelus (I.4)*

	<i>Missa O regem coeli</i> (C)	<i>Missa Gabriel archangelus</i> (C)
Kyrie I	57	58 (= 29 brevi)
Christe	55	52 (= 26 brevi)*
Kyrie II	55	68 (= 34 brevi)
Et in terra	121	143
Qui tollis	137	154 (= 77 brevi)
Patrem omnipotentem	153	166 (= 83 brevi)
Et incarnatus	—	114 (= 57 brevi)
Crucifixus	135	—
Et in Spiritum	155	156 (= 78 brevi)*
Sanctus	96 (= 48 brevi)	82 (= 41 brevi)
Pleni sunt	—	72 (= 36 brevi)*
Osanna I	52	88 (= 44 brevi)*
Benedictus	66 (= 33 brevi)	92 (= 46 brevi)*
Osanna II (in \odot e Φ)	39 (= 13 brevi perfette)	45 (semibreve perfette)
Agnus Dei I	95	98 (= 49 brevi)
Agnus Dei II	96 (= 48 brevi)	100 (= 50 brevi)*
Totale	1312	1488

pati da Moderne (pp. 3-4),⁸¹ elimina la possibilità che Palestrina abbia assunto dal modello anche il segno mensurale. Così non può essere perché nella stampa di Moderne la *mensura* è Φ .⁸²

La messa *O regem coeli* e il mottetto *Dies sanctificatus* condividono invero un altro aspetto: la destinazione liturgica. Il testo del mottetto corrisponde al secondo responsorio del primo notturno per la festa della Circoncisione,⁸³ e riporta in intestazione la didascalia «In die Natalis Domini». La lettera istoria «K» del Kyrie, con cui si apre la messa *O regem coeli*, riproduce la Natività (Figura 1), rifacendosi evidentemente al mottetto-modello di De Silva anch'esso a tematica natalizia.⁸⁴ La scelta del segno mensurale sembra essere collegata

81. *Liber primus cum quattuor vocibus. Motteti del fiore*, impressum in Lugduni per Iacobum Modernum de Pinguento, Anno Domini MDXXXII. Per una descrizione della stampa e del contenuto POGUE, *Jacques Moderne*, pp. 123-127.

82. Che sia proprio il volume lionese la fonte da cui attinge il maestro prenestino è dimostrato dalla presenza nel *Missarum liber primus* di altre due messe, basate su altrettanti mottetti stampati nel medesimo volume: *Virtute Magna* sempre di De Silva (pp. 21-22), modello per la messa I.3, e *Gabriel Archangelus* di Philippe Verdelot (p. 54), modello della I.4.

83. *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilij Tridentini restitutum Pii V. Pont. Max. iussu editum* (Venetiis, apud Ioannem Variscum, & Socios, M D LXXV), f. 99r. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum*, ed. Filippi, pp. 29-30.

84. Il testo del mottetto di De Silva è infatti l'ottavo responsorio con verso per la domenica tra l'ottava di Natale (*Breviarium Romanum*, f. 96v).



Figura 1. G. Pierluigi da Palestrina, *Missa O Regem coeli, Kyrie* (part.)

proprio alla festività del Natale: forse per sottolineare la straordinarietà dell'evento di fede o la solennità della celebrazione liturgica, Palestrina sceglie una *mensura* non comune, indicante un'agógica più contenuta, che imprime un andamento maestoso. Tale scelta rivela un risvolto del mensuralismo che è stato poco indagato, e che ricade nel significato connotativo che ogni segno linguistico (verbale o musicale che sia) possiede, oltre al più 'razionale' significato denotativo.⁸⁵ Il rimando a un *tactus tardior* afferisce, in un certo qual modo, alla funzione che acquisisce connotativamente il segno. Esso non dipende dalla grammatica mensurale, che di per sé non esprimerebbe una agógica lenta per questo segno, ma inferisce dall'assenza del simbolo di diminuzione una concezione attardata, che guarda al *tactus* alla minima, che ormai da più di dieci anni era connesso al semicerchio nella produzione madrigalistica 'a note nere'. Il *tempus imperfectum* integro si muove quindi su più piani:

Tavola 10. *Significato e funzione del tempus imperfectum (C)*

TEMPUS IMERFECTUM (C)		
SIGNIFICATO DENOTATIVO	SIGNIFICATO CONNOTATIVO	FUNZIONE
Valore della breve e della semibreve binari	Solennità, maestosità	<i>Tactus tardior</i>
<i>Tactus</i> alla semibreve		

85. «Il significato connotativo (o 'connotazione') è invece il significato per così dire indotto, soggettivo, connesso alle sensazioni suscitate da un segno e alle associazioni a cui esso dà luogo e da queste inferibile» (BERRUTO - CERUTI, *La linguistica*, p. 193). Il concetto, in relazione al suo ideatore, Louis Hjelmslev, è illustrato in TRAINI, *Le basi della semiotica*, pp. 71-74.

Similmente si può dedurre anche *tempus imperfectum diminutum* una duplicità espressiva e relativa funzione, con diversi, opposti, connotati:⁸⁶

Tavola 11. *Significato e funzione del tempus imperfectum diminutum* (♠)

TEMPUS IMPERFECTUM DIMINUTUM (♠)		
SIGNIFICATO DENOTATIVO	SIGNIFICATO CONNOTATIVO	FUNZIONE
Valore della breve e della semibreve binari	Metro binario neutro, ordinario	<i>Tactus non tardior</i> (o <i>celerior</i> se raffrontato direttamente)
<i>Tactus</i> alla breve o semibreve	<i>Misura</i> (come unità compositiva) di breve	

* * *

L'insistenza dei teorici nel continuare a propugnare il ♠ come simbolo del *tactus* alla breve, oltre ai motivi speculativi di cui si è già detto, è probabilmente dovuto anche all'affermarsi di una differente pratica esecutiva, in cui la suddivisione dei movimenti del *tactus* portava a equiparare la pulsazione del *tactus* alla breve con quella della semibreve, ma ad accorparla in un'articolazione doppia, cosicché il *tactus* venisse a comprendere due semibreve, la cui durata singola era però la stessa del tradizionale *tactus* alla semibreve (quindi il nuovo *tactus* alla breve dura il doppio rispetto a quello alla semibreve):

Tavola 12. *Tactus alla breve suddiviso*

TACTUS ALLA BREVE SUDDIVISO	TACTUS ALLA SEMIBREVE
◊ ◊	◊
⇓ ⇑	↓ ↑
◊ ◊ ◊ ◊	◊ ◊

Questo *tactus* alla breve 'apparente'⁸⁷ o 'suddiviso'⁸⁸ è indicato all'epoca di Palestrina ad esempio da Zarlino («la Battuta viene ad essere composta; et prima di due movimenti, che sono la Positione et la Levatione [...] et dipoi due quiete»),⁸⁹ ma è già presente in alcuni trattati precedenti.⁹⁰ Questa doppia possibilità di articolazione spiegherebbe anche perché Zacconi conclude la sua requisitoria con le parole «perché con l'attione, et sumministratione del tatto largo o stretto si può haver l'istesso, et cavarne il mede[si]mo effetto». L'effetto

86. Nella musica profana le circostanze semantiche risultano opposte. Il ♠ è impiegato (unicamente alla semiografia 'bianca' alla semibreve) per esprimere un sentimento di *gravità*, opponendosi alla normale scrittura 'a note nere' (in C) afferente all'affetto della *piacevolezza*. Su questo SAGGIO, *Accezioni orizzontali*, in part. p. 270 sgg.

87. SAGGIO, *Accezioni orizzontali*, pp. 277-278.

88. DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 61-72.

89. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, p. 207.

90. DeFord lo riscontra già nella *Sumula de canto órgano* del 1504 ca. (DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 65-66).

del *tactus* suddiviso è di tipo fraseologico, e investe la percezione dei raggruppamenti ritmici, e in questo senso andrebbe intesa l'affermazione di Lampadius, secondo cui i «cantores eruditi», preferiscono il *tactus* alla breve (*id est* alla breve suddiviso) «quod notae sub eo prolatae argutius ac lepidius resonat» (poiché le note così misurate risuonano più melodiose e piacevoli).⁹¹ Si tratta comunque di una corrente di pensiero minoritaria, rispetto a quella principale, per cui il *tactus* nella pratica è la scansione della pulsazione e niente di più. Il *tactus* alla breve 'suddiviso' doveva risultare di difficile applicazione, sia perché la durata doppia dei movimenti non garantiva una precisione temporale così rigorosa, sia perché la 'numerazione' (la *misura*) non sempre regolare delle coppie di semibreve, poteva determinare casi in cui il *tactus* rimaneva incompleto, e quindi 'offeso'.

Un esempio significativo di scrittura ritmica in presenza del *tempus imperfectum diminutum* è ravvisabile nel *Credo* della *Missa Inviolata* (II.2).⁹² Il movimento è organizzato in tre sezioni (*Patrem*, bb. 1-89; *Crucifixus*, bb. 90-141; *Et iterum*, bb. 142-211), tutte 'numerabili' a brevi (esclusa la nota finale: 88, 51, 69). La presentazione dei valori ritmici è progressiva: il ritmo iniziale, esposto dall'Altus ♪ ♪ | ♪ ♪ scandisce sia l'articolazione di semibreve del *tactus*, sia il raggruppamento a breve. L'ingresso in imitazione del Cantus (b. 3), permette all'Altus di introdurre sia le semiminime che una coppia di crome ornamentali; ma il livello della breve è sempre percepibile grazie al ritmo del Cantus. Dalla b. 7 in avanti raggruppamenti di livello superiore alla semibreve sono meno netti, vuoi per la presenza costante della minima e spesso della semiminima, vuoi per il collocamento delle cadenze a *initium* di semibreve ma non di breve (bb. 22, 28, 34). L'unità di breve si riaffaccia alla b. 44, in preparazione alla cadenza della b. successiva, che cade a *initium* di breve e segna un distacco netto tra la porzione appena cantata e quella in divenire. Dopo un breve episodio costruito su una figura ritmica ricorrente ♪ · ♪ ♪ (bb. 52-55), il discorso riprende con il ritmo dattilico presentato in apertura. La percezione del raggruppamento a breve è sempre più evidente, grazie alla preparazione alla b. 66 della cadenza che si conclude sull'*initium* di breve della b. 67, e al sovrapporsi del ritmo dattilico del Cantus con coppie di semibreve del Bassus (bb. 69-70). Questo progressivo rallentamento ritmico culmina con una pausa di semibreve che introduce la nuova sezione – benché non separata graficamente – dell'*Et incarnatus est*, interamente costituita sul livello della breve. È uno di quei casi in cui il *tactus* alla breve 'suddiviso' da ragione della fraseologia ritmica, formata unicamente da brevi isolate, coppie di semibreve o semibreve puntate con minima di completamento. Quest'ultima figura è utilizzata anche come sincope (bb. 77-78), evidentemente per rispettare l'accentazione testuale («Spiritu»), ma senza incidere troppo sul raggruppamento di breve. Con il *Crucifixus* avviene una ripresa ritmica, con progressivo incremento (la semiminima riappare già alla 94); fino alla b. 95 la *misura* di breve permane,

91. Passo riportato in *ibid.*, p. 108.

92. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber secundus*, ed. Luisi, pp. 49-59.

per poi diluirsi progressivamente in una scrittura più sciolta. *L'Et iterum* riprende ancora con il ritmo dattilico (142-146) e coppie di semibreve (147-148), ma la percezione del livello di breve si fa sempre meno nitido: le sincopi sono collocate tra una breve e l'altra (bb. 151 ss.), determinando un fluire ritmico continuo, che si interrompe seriamente solo dalla b. 191, per via della presenza in più voci contemporaneamente di coppie di brevi. Le cadenze terminali riaffermano l'unità superiore, grazie a una preparazione che dura una breve: $\downarrow \diamond \downarrow \diamond$ oppure $(\downarrow \cdot) \downarrow \diamond \downarrow \diamond$ | \sharp , nonché alla conclusione sull'*initium* di breve: ciò vale sia per quelle consecutive delle bb. 198 e 199, che demarcano l'inizio dell'ultima sezione, sia per quelle di 204 e 206. Quella di b. 208, che cade a cavallo di due brevi, è mitigata dalle semibreve delle altre voci, che impostano in modo chiare le ultime due brevi, la prima articolata in un gruppo esatto di quattro minime, la seconda con brevi nelle voci gravi, sulle quali si appoggia la fioritura del Cantus.

Tempus perfectum (integrum) e tempus perfectum diminutum

L'uso dei tempi perfetti è estremamente limitato nelle messe di Palestrina. Fatta eccezione per la *L'homme armé*,⁹³ che afferisce a una tradizione propria, i segni \circ e Φ vengono usati solo una volta, nel già citato *Agnus Dei II* della messa *Ecce Sacerdos Magnus*.

Dal punto di vista mensurale, essi veicolano il significato di breve perfetta, nonché di *tactus* alla semibreve o di *tactus* alla breve (per il tempo diminuito). La loro presenza agisce prevalentemente sul piano ritmico, non avendo valenza di marca temporale. Nel Cantus l'articolazione per brevi perfette è percepibile solo alla b. 1 (breve perfetta iniziale) e alla b. 5, che presenta il soggetto già espresso a b. 1. dall'Altus; per il resto non vi sono raggruppamenti peculiari, che non siano spiegabili alla luce del *tactus* alla semibreve.

Nell'Altus è il soggetto iniziale che ritorna alla b. 6 a definire l'unità di breve, marcata anche dalle due cadenze di bb. 8-9 e 14-15 (battute reali), con preparazione della cadenza al termine di una unità di breve e risoluzione sull'*initium* della breve successiva.

Esempio 5. G. Pierluigi da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus* (I.1), *Agnus Dei III*

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is mensural, with notes on a four-line staff. The lyrics are: "A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i". The Cantus part has a prominent initial note. The Altus part has a more active line with many eighth notes. The Tenor and Bassus parts have a more rhythmic, dotted pattern.

93. Dove il tempo perfetto è usato nei *Kyrie I, II* e nel *Credo*.

Il Tenor è in tempo perfetto diminuito, il che comporta il *tactus* alla breve; pertanto in luogo di una breve del tempo integro ne corrispondono tre di quello diminuito (a ogni semibreve corrisponde una breve). Vi è però una modifica ritmica sostanziale: nel tempo integro il *tactus* è misurato sulla semibreve imperfetta, mentre in quello diminuito sulla breve *perfetta*, di conseguenza contro a tre *tactus* alla semibreve ne corrispondono due alla breve, dando origine a una poliritmia sulla suddivisione, che contrappone un sistema 2+2+2 (dove ogni 2 corrisponde a una semibreve) a uno 3+3 (dove ogni tre corrisponde a una breve):

Tavola 13. Raggruppamenti ritmici nel *tactus* alla semibreve e alla breve perfetta

○	<i>Tactus</i> alla ◊	◊ ◊ ◊	◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊
⊕	<i>Tactus</i> alla ♩·	♩· ♩·	◊ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊

Eccetto che per il soggetto iniziale, modellato sul ritmo dell'Altus, l'articolazione 3+3 è ben visibile nel continuo proporsi di ritmi trocaici (♩ ◊) alla b. 4, alla 7, alla 12 e di raggruppamenti di semibreve (b. 6) o di brevi perfette in successione che scandiscono due *tactus* successivi (b. 10). A ulteriore supporto il *color* viene impiegato per segnalare alla b. 8 l'inversione del ritmo trocaico e alla 11 la presenza di tre brevi imperfette in luogo delle due perfette.

Palestrina impiega il tempo perfetto anche nel mottetto *Tollite iugum meum*, ventinovesimo del primo libro di mottetti a quattro.⁹⁴ La concezione ternaria è subito definita dal ritmo del soggetto iniziale «Tollite», lo stesso dell'Agnus Dei (◊ ◊ ◊),⁹⁵ immediatamente seguito da tre semibrevi. Nel corso del brano invece l'unità di breve esercita un ruolo flebile. Vi sono solo tre brevi perfette che coincidono con l'*initium* della breve (bb. 12, 18, 20), e anche le cadenze sono variamente distribuite sulle tre semibrevi di ogni unità.⁹⁶

Tavola 14. Distribuzione delle cadenze nel mottetto *Tollite iugum meum*

Posizione metrica	I semibreve (breve <i>initium</i>)	II semibreve	III semibreve
N° cadenze	4	5	5

L'unità di breve è confermata solo dalle cadenze che terminano sulla prima semibreve (cioè quella che apre l'unità successiva alla cadenza) e infatti in questa posizione è collocata l'ultima cadenza strutturale (bb. 49-50), cui seguono due brevi di *prolongatio longae* con i consueti movimenti sul quarto grado del

94. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum*, ed. Ackerman, pp. 130-133.

95. Il ritmo è probabilmente dovuto alla natura trisillabica del verbo «Tollite», e all'accentazione della prima sillaba, cui viene fatto corrispondere un valore puntato.

96. La tabella si riferisce alla conclusione della cadenza, dove cade la corda con cui si definisce l'altezza della *clausula*; il che significa che una cadenza sulla III semibreve prevede che il movimento per semitono/tono del *bicinium* sia avvenuto nella minima immediatamente precedente.

modo di impianto nelle altre voci. La *misura* complessiva è di 153 semibrevi, equivalenti a 51 breve perfette.

La scelta del tempo perfetto risponde quindi a esigenze fraseologiche che hanno ricadute dirette soprattutto nell'architettura complessiva, mentre risultano deboli sul versante degli esiti ritmici, che rispondono in primo luogo al *tactus* alla semibreve che governa le composizioni in \circ .⁹⁷

A parte il caso già discusso dell'*Agnus Dei*, la *mensura* Φ non è mai impiegata isolatamente, ma sempre in unione al $\mathfrak{3}$ o al $\mathfrak{3}$, come simbolo per la proporzione.

I tempi con prolazione maggiore

Il *tempus perfectum e imperfectum cum prolotione maiore* vengono impiegati come *mensura* per tutte le voci nel solo *Missarum liber primus*, secondo questa assegnazione:

Tavola 15. *Distribuzione dei tempi con prolazione maggiore*

	Variazioni mensurali		Simultaneo	
\circ	I.2, I.5	Osanna II		
\mathfrak{C}	I.1	Osanna II	I.1	Agnus Dei III

Essi appaiono in combinazione nella messa *L'homme armé*, come *mensurae* del Tenor, secondo la consuetudine quattrocentesca.⁹⁸ La presenza della prolazione maggiore in una sola voce contrapposta a segni con la prolazione minore, non lascia margini di dubbio circa la sua interpretazione. Per ottenere una corretta sincronizzazione tra le voci è necessario applicare un *tactus* alla minima, in modo da ottenere un'equivalenza 1:2, che rende la semibreve della prolazione imperfetta uguale alla minima della prolazione perfetta; pur con qualche ritrosia, è quanto ammesso anche dai teorici. Così Vincenzo Lusitano: «Et la battuta, non può star' in figura più bassa de la semibreve per ragion buona, anchor ch'alcuni hanno voluto che la minima ne prolotione perfetta vaglia una battuta»,⁹⁹ confermato da Angelo da Picitono «quando essi segni, ovvero tempi saranno di maggior prolotione, senza le predette linee, debbesi proferire una Minima per ciascuna battuta».¹⁰⁰

97. Non a caso, nelle edizioni successive, il circolo del tempo perfetto è stato variamente interpretato come tempo imperfetto (Cantus dell'edizione 1590), tempo perfetto diminuito (Alto, Tenore, Basso dell'ed. 1590) o tempo perfetto con prolazione maggiore (edizione 1587 in poi). Vedi schema riassuntivo in PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum*, ed. Filippi, p. 274.

98. Il \circ si ritrova nel *Kyrie* e nel *Credo*, il \mathfrak{C} nel *Christe*, nel *Gloria*, nel *Sanctus* e nell'*Agnus Dei*. Su questa tradizione si veda ZAZULIA, *Where Sight Meets Sounds*, cap. 6, in part. pp. 172-184.

99. LUSITANO, *Introdutione*, f. 7v.

100. ANGELO DA PICITONO, f. Rv.

Nella *Agnus Dei* della *Ecce Sacerdos Magnus*, la prolazione imperfetta, con significato di aumentazione, conferma attraverso la semibreve perfetta l'unità ternaria di breve del Cantus e dell'Altus, su cui ci siamo già soffermati.

Diversa la situazione per gli *Osanna*, dove la prolazione perfetta è estesa a tutte le voci. Il C è dato per il secondo *Osanna* della messa *Ecce Sacerdos Magnus*.¹⁰¹ Dal punto di vista ritmico, il *tempus imperfectum cum prolazione maiore* designerebbe un raggruppamento ternario a livello di minima ($\downarrow \downarrow \downarrow$), che è confermato dall'andamento trocaico ($\circ \downarrow$) delle cadenze (Tenor b. 158, Altus 159, Bassus 162, Cantus 164, Tenor 167, Tenor 171, Altus 174 e 175 e Cantus 176). Tale articolazione è però frenata da moduli giambici che si susseguono a quelli trocaici ($\circ \downarrow \downarrow \circ$), e da un lato sottolineano il livello maggiore della breve, ma dall'altro inducono a raggruppamenti binari ($\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$), anche in ragione del testo cantato. In generale Palestrina evita di replicare moduli chiaramente ternari (come $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow$),¹⁰² che sottolineerebbero la perfezione, in favore di strutture più ambigue (come $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \cdot \downarrow \circ \downarrow \cdot \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \circ \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \cdot \downarrow \downarrow \downarrow$) che danno adito a scansioni binarie. Nella battuta conclusiva il *color* del Bassus (bb. 175-176) serve proprio a sottolineare il conflitto ritmico 3+3 vs 2+2+2, il primo espresso dal Cantus e dall'Altus, il secondo dal Tenor e naturalmente dal Bassus. La *misura* di breve è rispettata nella 'numerazione' complessiva (46 semibreve perfette = 23 brevi), e funge da raccordo tra le articolazioni ternarie e quelle binarie.

Nei tempi perfetti con prolazione maggiore C , usati esclusivamente nel secondo *Osanna* delle messe *O regem coeli*¹⁰³ e *Ad coenam Agni providi*,¹⁰⁴ la questione si fa ancor più complessa. Rispetto a precedente, i gruppi ternari a livello di semibreve perfetta sono ben marcati dalle cadenze o da gruppi significativi, che riducono l'ambiguità ritmica. Nella *O regem coeli* il profilo ritmico ternario è espresso nettamente fin dalle prime battute, e dove una voce propone un ritmo dubbio, le altre voci si affrettano a sostenere la ternarietà.¹⁰⁵

Nell'*Osanna* della *Ad coenam Agni providi*, la breve perfetta viene accentuata dall'uso, oltre che di brevi perfette (ad es. nel Cantus, bb. 144, 145, 147, 152 e di conseguenza nel Altus II a canone), da gruppi ternari di semibreve perfette (sempre nel Cantus, b. 146, ma anche nel Bassus b. 149). Ma Palestrina introduce elementi disturbo intuitivo, che occultano questa macrostruttura ritmica, distinguibile più sulla carta che all'ascolto. La percezione netta della perfezione non si ha prima delle bb. 149-150. Nelle prime due battute (144-145) sia l'Altus che il Tenor hanno semibreve tutte binarie (vuoi per il *color*, vuoi per la posizione). Le prime semibreve ternarie si trovano alla b. 146, ma la

101. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, pp. 36-37.

102. A differenza di quanto accade nell'*Osanna* I della stessa messa in C , dove successioni come $\circ \cdot \downarrow \downarrow \circ \cdot \downarrow \downarrow \circ \circ \cdot \downarrow \downarrow \circ \cdot \downarrow \downarrow$ sono la norma. Cfr. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum liber primus*, ed. Luisi, pp. 33-34, ad es. bb. 86, 90, 93, 97 ecc.

103. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, pp. 93-94.

104. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, pp. 228-229.

105. Un caso per tutti, la b. 219: l'ingresso in levare del Bassus è sostenuto dal Cantus e dall'Altus, mentre la successione di figure puntate del Cantus è reso inequivocabile dall'andamento trocaico delle voci gravi.

prima del Cantus è ‘sconfessata’ dall’Altus e dal Tenor ancora imperfetti, e solo dal II e III *initium* di semibreve, Cantus e Tenor affermano la ternarietà. Ma per poco: ancora alle bb. 147 e 148 la maggior parte delle semibreve sono binarie, e anche la prima cadenza importante (149) è effettuata da un *color* del Cantus. Anche i successivi *colores* (Cantus bb. 154, 159-160, Altus bb. 157 e 159, Tenor, bb. 160, 162), hanno il medesimo effetto di interruzione del regolare scorrere ternario.

Per Palestrina, insomma, la prolazione maggiore è sinonimo di complessità ed elaborazione metrica, in cui articolazione binaria e ternaria non costituiscono un’opposizione, ma coesistono in un fluire ritmico cangiante.

La definizione della quantità di *tactus* della prolazione maggiore, anche in rapporto al metro C o C con cui sono impostate le messe, deve muovere dalle considerazioni ritmiche fin qui esposte, per confrontarsi con problemi esecutivi. Già Lanfranco aveva identificato due possibilità di *tactus* per i segni in prolazione maggiore: «○—C Misura di Minima: Overo di Semibreve perfetta: & simili in Battuta».¹⁰⁶ Il teorico bresciano parla del rapporto tra i due segni («De segni contra segni») della prolazione maggiore e ammette che possono relazionarsi con un *tactus* sia alla minima sia alla semibreve perfetta. Ma che al *tactus* alla minima vada applicato solo in combinazioni verticali con segni diversi è chiarito da Aaron:

Per tanto concludemo che in tali segni puntati cade la misura nella minima quando in uno canto solo fusse una sola partita di esso canto, come il tenore. Ma se tutte le parti del canto saranno per segno puntato segnate, si tenerà altro ordine, perché allhora per una misura over battuta passerà una semibreve perfetta overo tre minime, come da Ocheghen è stato osservato in una parte del Patrem della sua Messa di L’ome armé.¹⁰⁷

La figurazione alla semibreve conferma ‘da dentro’ che i brani in prolazione maggiore richiedono un *tactus* alla semibreve. Il rapporto tra la semibreve perfetta e quella imperfetta può essere di due tipi: per figura comune (la minima) o proporzionale.

L’equivalenza di minima tra le due prolazioni, che pure era sostenuta dai teorici di inizio secolo per gli usi simultanei,¹⁰⁸ non viene mai proposta apertamente per l’uso in successione. Al contrario un’interpretazione proporzionale è manifestamente dichiarata nella letteratura teorica specie della scuola tedesca.¹⁰⁹ Hermann Finck la acclude tra le tre tipologie di *tactus* possibili:

106. LANFRANCO, *Scintille di musica*, p. 76.

107. AARON, *Toscanello in musica, Cognitione, et modo di cantar segno contra a segno necessarii*. Cap. XXXVIII, f. Diiv.

108. Soprattutto Tinctoris e Gaffurio. Cfr. BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs*, pp. 108-113, che commenta «It is obvious from their description [of Tinctoris and Gaffurio ...] that they were attempting to reform an inconsistent system, rather than to describe contemporary musical practice» (p. 114).

109. Per un (breve) quadro riassuntivo sulle posizioni dei teorici a proposito della prolazione maggiore, si veda DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 166-167.

Tactus pro more recentiorum Musicorum est triplex: Maior, Minor, & Proportionatus. [...] Proportionatus, cum tres semibreves contra unam, ut in Tripla, aut minima tres in prolatione perfecta proferuntur.¹¹⁰

[Il *tactus*, secondo l'uso più moderno dei compositori, è triplice: maggiore, minore e proporzionato. [...] Si ha il proporzionato quando si cantano tre semibrevi contro una come nella tripla, o tre minime come nella prolazione perfetta.]

Il concetto è ripreso anche nel capitolo dedicato alla prolazione maggiore:

Musici multum disputant de prolatione maiore: Quidam dicunt prolatione maiorem pertinere ad augmentationem: quidam vero volunt, si signum prolationis maioris appositum sit simul omnibus vocibus, ut illa cantilena [...] cantaretur tactu proportionato, aut sicut proportio tripla.¹¹¹

[I compositori discutono molto a proposito della prolazione maggiore: c'è che dice che la prolazione maggiore concerne l'aumentazione; alcuni sostengono che se il segno è presente contemporaneamente in tutte le voci, quella cantilena si canterà con un *tactus* proporzionato come per la *proportio tripla*.]

Ma anche Zarlino accosta la prolazione maggiore alla sesquialtera, sulla base della stessa «battuta ineguale».¹¹² Non sembrano esserci dubbi quindi sull'impostazione di un *tactus* a suddivisione trocaica, ma risulta molto dubbio stabilire se la semibreve del *tactus* proporzionato debba equivalere in tutto e per tutto a quella del *tactus* non proporzionato. Nel contesto architettonico le prolazioni maggiori sono utilizzate negli stessi luoghi in cui vengono impiegate le proporzioni, gli *Osanna*, dunque, sotto un profilo connotativo, sembrano voler esprimere il medesimo carattere (potremmo dire *affetto*). Non è da escludere quindi le tre minime della semibreve perfetta siano da eseguirsi accelerate rispetto alle due del *tactus ut jacet*, ancorché non in un preciso rapporto di sesquialtera, anche considerando che l'assenza della diminuzione funzionava da inibitore agogico, determinando una velocità più contenuta della quantità di *tactus*, ovvero la semibreve. Qualcosa di simile, pur costruito su diversi presupposti, accade anche per le proporzioni, di cui ora discuteremo.

110. FINCK, *Practica Musica, Liber secundus, De tactu*, f. Fijjr. L'utilizzo del termine *tripla*, come mero sinonimo di proporzione, è spiegato in HAM, *A Sense of Proportion*, pp. 140-142.

111. FINCK, *Practica Musica, Liber secundus, De prolatione*, f. Kv.

112. «Hauendo dipoi essi Musici cotale rispetto, quando intendevano la Battuta [...] Ineguale, le signavano con questi \odot \odot , [...]. Et se alle volte non volevano segnare la Battuta ineguale con questi, ponevano la cifra del Ternario sopra quella del Binario in cotal modo $\frac{3}{2}$, accompagnandole col Segno del tempo, che si pone alloro inanti; & cotali cifre nominavano Sesquialtera» (ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, p. 208).

Le proporzioni

Nei primi quattro libri di messe, Palestrina utilizza solo due indicazioni di tempi proporzionali applicati contestualmente a tutte le voci cantanti: $\Phi 3$ e $\Phi \frac{3}{2}$.¹¹³ L'ultima attestazione della prima forma appare nella prima messa del terzo libro, dopodiché la forma $\Phi \frac{3}{2}$ è l'unica a sopravvivere. A queste vanno aggiunti due usi singolari: una è la proporzione marcata $\frac{3}{2}$ che si innesta a metà dell'*Osanna* II della messa *Virtute magna* (e viene annullata da un esplicito $\frac{2}{3}$). L'altra è il tempo proporzionale $\circ 3$, dato nell'*Osanna* della *l'Homme armé*, che rappresenta – come sempre accade per questa messa – un caso isolato da spiegarsi a parte. In sintesi la situazione è data nella Tavola 16.

L'innesto della sesquialtera nell'*Osanna* della *Virtute magna* è un buon punto di partenza.¹¹⁴ La proporzione si inserisce progressivamente dal Cantus (b. 165), al Tenor (166), al Bassus (168). L'ingresso dell'Altus (b. 180) coincide con la fine della proporzione nelle altre voci ($\frac{2}{3}$, b. 181).

Tavola 16. *Distribuzione delle proporzioni*

Segno	Figurazione	MOVIMENTO/SEZIONE	
$\Phi 3$	♩ ◊ ↓	I.1, II.1	Osanna I
		I.4	Osanna II
		III.1	In gloria Dei Patris Et expecto
		II.3	Et resurrexit
$\Phi \frac{3}{2}$	♩ ◊ ↓	II.2, III.7, III.8	In gloria Dei Patris
		III.7, IV.7	Et resurrexit
		III.5	Et in Spiritum
		II.4, III.2, IV.1, IV.2, IV.3, IV.4, IV.5, IV.6, IV.7	Osanna
		IV.1	Et expecto
		IV.7	Cum sancto Spiritu
		IV.1	Quoniam tu solus
		IV.1	Dona nobis
		IV.3, IV.7	Et in una sanctam
		IV.7	Kyrie II
$\frac{3}{2} \rightarrow \frac{2}{3}$	♩ ◊ ↓	I.3	Osanna II
$\circ 3$	◊ ↓ ↓	III.5	Osanna

113. La variante $\Phi 3$ che fa capolino nel Tenor dell'*Osanna* della messa *Gabriel Archangelus* impostato in $\Phi 3$ è con tutta evidenza un errore di stampa, trattandosi di una dicitura che Palestrina non usa mai e non essendoci diversità alcuna in termini di scrittura rispetto alle altre tre voci. Sulle proporzioni nel Cinquecento si veda DEFORD, *Tempo Relationship*; EAD., *Tactus, Rhythm and Mensuration*, pp. 169-179; WOLF, *Notation und Aufführungspraxis*, vol. 1, pp. 83-112.

114. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, pp. 137-138.

Il rapporto, prescritto dalla simultaneità verticale, è tre semibrevi proporzionate contro due integre. Il metro binario e quello proporzionale si muovono però su due tipologie di *tactus* diverse: il C con una «battuta eguale» alla semibreve – giusta la presenza di minime sillabiche e semiminime ornamentali –, il $\frac{3}{2}$ con una «inequale» alla breve (semibrevi sillabiche, minime ornamentali). La misura regolativa è la breve e Palestrina lo sottolinea fin dal principio con il ritmo $\text{m} | \diamond \diamond$ ecc. che demarca in modo chiaro le unità. Inversamente il passaggio alla proporzione è estremamente raffinato, perché non contrappone direttamente due semibrevi con tre, ma articola le prime in un ritmo di semiminime e minime che destabilizza la percezione della breve. Il ritmo risultante è infatti $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \frac{3}{2} \diamond \diamond$, con la semibreve proporzionata giustapposta direttamente alla minima intera. Segue una lunga sezione (dalla b. 165 alla fine) in cui il piano ritmico binario e ternario sono sovrapposti, similmente a quanto visto nell'*Agnus Dei*. La porzione è articolata in due parti (bb. 165-180/181- fine) in cui l'Altus opera da contrappeso ritmico: nella prima, attraverso un susseguirsi quasi incessante di semibrevi, scandisce la breve binaria contrapponendola a quella proporzionata delle altre voci; nella seconda diviene portavoce della ternarietà, mentre le altre voci riprendono il normale andamento binario. Il passaggio tra le due parti è ottenuto tramite una sola breve (b. 180) in cui contemporaneamente tutte e quattro le voci sono proporzionate. A leggere ed ascoltare questo *Osanna* sono chiare le parole di Nicola Vicentino quando, volendo sostenere che la vera sesquialtera si ha solo verticalmente («una parte o più canteranno due semibrevi alla battuta, & una ò più canteranno all'incontro tre semibrevi»), affermava:

& se alcuno volesse salvare detta proportione, & dire che la battuta vā alla ragione di breve, et che in la misura s'intende essa breve, & con tal ragione provare che detta proportione è ben detta sesquialtera; si risponderà che è necessario sentire cantare due contra tre, e non battere due contra tre, ma che si cantino,¹¹⁵

La nostra fattispecie è la stessa descritta da Lusitano:

Ma hai da notare, che se la tripla o sesquialtera [...] essendo sotto'l semicircolo tutte saranno imperfette, cioè figure e pause, ma la proportione farà sol questo che se passavano due semibrevi in una battuta, comparendo una di loro, vanno tre per battuta, & sarò tutto imperfetto, come innanzi la proportione, perché la cifra ternaria non può far duo effetti, cioè mutar' il valore dela battuta, & anchor da imperfetto a imperfetto.¹¹⁶

Infatti non viene applicata nessuna delle regole inerenti alla perfezione: non vi sono *color* per segnalare l'imperfezione tra brevi contigue, mentre vie-

115. VICENTINO, *L'antica musica, Libro quarto, Delle proportioni musicali, che à questi tempi da Pratici della musica son'usate*, ff. 87v-88r.

116. LUSITANO, *Introdutione, De le proportioni*, f. Cv.

ne aggiunto il *punctum augmentationis* alla breve del Bassus di b. 175, per accrescerne il valore di un terzo.¹¹⁷

Gli altri due simboli proporzionali $\Phi\mathbf{3}$ e $\Phi\frac{\mathbf{3}}{\mathbf{2}}$ funzionano sia come variazioni sia come innesti mensurali, ma il loro ingresso è sempre simultaneo in tutte le voci. Entrambi presentano una figurazione alla breve ($\mathbf{3} \diamond \downarrow$). Che il $\mathbf{3}$ e il $\frac{\mathbf{3}}{\mathbf{2}}$ siano da intendersi come sinonimi, è ribadito dai teorici, con l'immane reprimenda sull'uso improprio:

Io ritrovo, che in alcune Cantilene la sesquialtera *proportione* con una ternaria ziferara, siccome quivi $\mathbf{3}$, senz'altro sottoposto numero, da Cantori è dimostrata, presupponendo che esso ternario faccia l'effetto di essa *proportione*: dil che ne stuppisco, che si lascino condurre da tale cecità, che non si avedano, ch'ella con duoi numeri (in cotal modo $\frac{\mathbf{3}}{\mathbf{2}}$ ponendo il maggiore sopra'l minore) debbe esser signata.¹¹⁸

Un'interpretazione letterale della proporzione, vorrebbe che entrambi i due tempi indicassero una sesquialtera maggiore, secondo cui due precedenti semibreve corrisponderebbero a tre proporzionate (cioè $\Phi \diamond \diamond = \Phi\frac{\mathbf{3}}{\mathbf{2}} \diamond \diamond \diamond$), esattamente come nel caso visto in precedenza. È di questa opinione Martin Ham: «the evidence suggests that the literal interpretation of major *sesquialtera* remained prevalent at least through the 1550s in Italy, whatever solecisms the unskilled and ignorant may occasionally have committed».¹¹⁹ Ham, in lungo studio sull'argomento, pone tale affermazione dopo aver esaminato le posizioni dei teorici italiani sul tema e ne propone la continua conferma anche in calce alle sezioni dedicate agli esempi nelle opere musicali.¹²⁰ La sua posizione si basa essenzialmente su un'interpretazione proporzionale a livello di figure più che di *tactus*, ma che viene fatta coincidere *anche* con una relazione di *tactus* a livello di breve, mettendo in dubbio che sotto il Φ il *tactus* possa essere alla semibreve. Nonostante la mole di documentazione teorica e musicale che Ham propone a favore della sua tesi, mi pare che alcune obiezioni possano comunque essere mosse.

1. L'assunzione del *tactus* alla breve (intero) è inaccettabile per tutte le ragioni che fin qui sono state avanzate. Pertanto, in regime di *tactus* alla se-

117. Scrive Luisi «Nell'*Hosanna II* i passi in andamento ternario dovuti a presenza di *sesquialtera* non seguono la migliore regola generale della semiografia, cioè l'applicazione del *color* per ottenere la riduzione all'imperfezione delle figure perfette per posizione» (PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Missarum Liber Primus*, ed. Luisi, p. 244), ma non si tratta di un allontanamento dalla regola, bensì di una precisa adesione di Palestrina al sistema indicato da Lusitano.

118. PICITONO, *Fior angelico, Libro secondo, Dei segni, & compositioni delle Note della sesquialtera proportione*, Cap. 27, f. Yiiv.

119. HAM, *A Sense of Proportion*, p. 101.

120. «It seems difficult to avoid the conclusion that the literal performance of *sesquialtera* was absolutely ingrained and accepted» (p. 186); «Evidence from the source [...] seems strong in asserting that minor *sesquialtera* continued to be performed as written, and so that alone suggest that major *sesquialtera* was unlikely to have been performed as *tripla* (p. 209).

mibreve, bisogna accettare che la sesquialtera venga adottata per indicare un metro ternario *tardior*: dato che la semibreve proporzionata diventa la figura sillabica prevalente, essa deve essere comparata con la relativa figura sillabica prevalente sotto il \mathbb{C} , ovvero la minima, il che produce un effetto di rallentamento ($\mathbb{C} \equiv \text{MM } 30 \downarrow \text{MM } 120 = \mathbb{C} \frac{3}{2} \equiv \text{MM } 30 \diamond \text{MM } 90$). Ham ritiene tale situazione un «widely accepted standard rather than the exception».¹²¹ Ciò è in palese contraddizione con l'uso dei tempi proporzionati in porzioni dossologiche o di acclamazione (*Alleluia, Et resurrexit, Osanna* ecc.), dove è di tutta evidenza che l'accelerazione agogica sia motivata dall'espressività musicale.

2. Non v'è nessuna certezza che l'uso sincronico e diacronico delle *mensurae* debba essere ricondotte al medesimo significato.¹²² Anzi, alcune distinzioni teoriche, ad esempio in Vicentino tra 'proporzione d'equalità' («proportione di tre contra tre») e la vera sesquialtera (dove è «necessario sentire cantare due contra tre»),¹²³ lasciano proprio intendere che le due situazioni debbano essere trattate in modo diverso. Dunque anche il caso dell'*Osanna* della *Virtute magna*¹²⁴ non può essere preso a modello per interpretare tutti gli altri casi di sesquialtera.¹²⁵

L'interpretazione letterale della sesquialtera risulta indiscutibile solo in presenza del *color*, perché la variazione semiografica agisce solo ed esclusivamente sul valore delle note e non interviene sul *tactus*, o dei numeri proporzionali come $\frac{3}{2}$ e $\frac{2}{3}$, privi di indicazione mensurale.

Il motivo, apparentemente insensato di usare la numerica propria della sesquialtera per indicare una tripla, è chiarito da Lusitano:

Ma se da poi del circolo, o semicircolo con virgole, faremo questa comparatione de $\frac{3}{1}$, passeranno sei semibreui in una battuta, & se metteremo, $\frac{3}{2}$, passeranno tre semibreui in una battuta [...] questo rispetto si debbe havere quando facciamo alcuna proportione, cioè, de le figure passate in una battuta, perché altrimenti non hà da alcuno, che d'improvviso l'intenda.¹²⁶

Per Lusitano la proporzione è concepita sul tempo intero («Esempio O. C. in questo circolo: o semicircolo se si porranno questi numeri cioè, $\frac{3}{1}$, vuol dire che dove n'andava una semibreve in una battuta, vadino tre»), talché ap-

121. *Ibid.*, p. 257

122. Ham dedica una lunga sezione del contributo ai casi in cui la proporzione non entra simultaneamente in tutte le voci, ma progressivamente, concludendo che «it could be said that rather than requiring the literal performance, they [= overlaps] presuppose it» (p. 186).

123. VICENTINO, *L'antica musica*, f. 88r.

124. Che è l'unico caso di *proportio* Palestriniano citato in HAM, *A Sense of Proportion* (p. 208). L'altra citazione riguarda l'*hemiola temporis* dell'*Agnus Dei* nella *Ecce sacerdos magnus* (pp. 222-223) che ha tutt'altro significato.

125. I dubbi sull'interpretazione letterale della sesquialtera sono esposti anche in DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 206.

126. LUSITANO, *Introdutione, De le proportioni*, f. Ciir.

plicando la diminuzione anche la proporzione risulta raddoppiata ($\frac{2}{1} \times \frac{3}{1} = \frac{6}{1}$, mentre $\frac{2}{1} \times \frac{3}{2} = \frac{3}{1}$). Non v'è dubbio quindi che Palestrina intenda con $\Phi \frac{3}{2}$ una *proportio tripla*, come coerentemente richiesto dalla figurazione alla breve.¹²⁷ Inoltre: la presenza di una sesquialtera vera e propria nel *Missarum liber primus*, deve avere spinto il compositore ad usare $\Phi \mathbf{3}$ (non potendo usare il $\Phi \frac{3}{1}$ portante il significato che ne dà Lusitano) proprio per distinguere la tripla dalla sesquialtera. Dal secondo libro in avanti, i due segni possono essere usati indistintamente, non sussistendo più sesquialtere letterali – se non sottoforma di *hemiola temporis* – che potrebbero indurre incertezze interpretative.

La sincronizzazione orizzontale tra il tempo imperfetto diminuito e quello proporzionale è stata oggetto di svariate ipotesi. DeFord ritiene che la sesquialtera maggiore possa essere interpretata (e quindi eseguita) sia letteralmente, con tre brevi proporzionate al posto di due intere, sia come *proportio tripla*, cioè con tre semibreve proporzionate al posto di una semibreve integra. Tali interpretazioni danno però origine a due risultati estremi, completamente diversi tra loro. DeFord propone un nuovo rapporto tra i due segni attraverso una figura perno. Secondo la sua ipotesi è la scansione della figura sillabica prevalente a dover rimanere invariata tra i due tempi, secondo la formula $\Phi \downarrow = \Phi \frac{3}{2} \diamond$. Tale lettura determina un rapporto di sesquialtera rispetto al *tactus*: $\Phi \diamond$ MM 90 = $\Phi \frac{3}{2} \square$ MM 60, che si fonda sul presupposto che nel tempo diminuito il *tactus* sia da scandire più velocemente che sotto il tempo proporzionale.¹²⁸ Daniele Sabaino, muovendo dalla riflessione di DeFord, propone di impostare il rapporto sempre tra i due *tactus*, ma confrontano le due brevi «un livello in cui il ‘semicircolo traversato’ continua a conferire legittimità e pertinenza di comparazione».¹²⁹ Anch'egli presuppone un *tactus celerior* per la semibreve e uno ‘naturale’ per la breve: $\Phi \diamond$ MM 80 = $\Phi \frac{3}{2} \square$ MM 60 cosicché $\Phi \square$ MM 40 = $\Phi \frac{3}{2} \square$ MM 60. Le posizioni espresse da DeFord e Sabaino sono vincolate a due principi irrinunciabili. Primo, che l'ingresso della proporzione non indichi direttamente una sesquialtera o una tripla, ma contemporaneamente entrambe, agendo una sul livello del *tactus* l'altra su quello delle figure. Di conseguenza il tempo proporzionale corrisponde a un valore terzo, intermedio. Secondo, che il *tactus* alla semibreve in Φ sia più veloce di quello alla breve in $\Phi \frac{3}{2}$. Entrambe le ipotesi sono fondate: quella di Sabaino ha il vantaggio di ridurre quel divario così ampio tra velocità del *tactus celerior* e del *tactus* ordinario presente nello schema di DeFord, che in pratica è difficilmente applicabile. Inoltre essa funziona anche nel quadro teorico fin qui delineato, in cui il Φ non è da considerarsi come indicatore di *tactus celerior*, bensì come *tactus* ordinario, solo *relativamente* più veloce alle altre quantità, quindi anche rispetto a quello su cui si batte la tripla, che risulta *tardior*. Sulla base dell'equazione di Sabaino,

127. Anni più tardi, Michael Praetorius indicherà come simboli della tripla proprio: $\mathbf{3}$, $\frac{3}{1}$, $\Phi \mathbf{3}$, $\Phi \mathbf{3}$, $\diamond \frac{3}{1}$, $\Phi \frac{3}{2}$. PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, p. 52.

128. DEFORD, *Tempo Relationship*, pp. 39 e 43.

129. SABAINO, *Ancora sul dilemma 'tripla o sesquialtera'*, in part. pp. 77-79 (78).

aggiornata a una valenza meno celere del *tactus*, si ottiene un rapporto plausibile¹³⁰ tra il metro d'impianto e la proporzione tripla:

Tavola 17. *Rapporto agogico tra il tempus imperfectum diminutum e la proportio tripla*

⊕		⊕ $\frac{3}{2}$	
⊕	⊕ = MM 36	⊕	⊕ = MM 54
⊕⊕	⊕ = MM 72	⊕⊕⊕	⊕ = MM 162

Il noto schema di Michael Praetorius, posto nella *Conclusio* del capitolo dedicato al *tactus* e alle proporzioni (Figura 2),¹³¹ acquisisce pienamente senso, se confrontato con la notazione palestriniana e con il principio di relatività della semantica agogica dei segni.

La contraddizione tra il *tactus aequalis celerior* dei motetti (⊕) e il *tactus inaequalis tardior* della tripla è solo apparente. Anzitutto perché il ⊕ è *celerior* solo in opposizione al *tactus* alla minima richiesto nei madrigali in C, indicato appunto come «tardior», non in assoluto. Così il *tactus* della tripla è *tardior* rispetto al *celerior* del *tactus integer*, esattamente come indicato nello schema precedente: il *tactus* alla breve in $\frac{3}{2}$ è circa almeno un quarto più lento del *tactus* alla semibreve in ⊕. Inoltre la necessità di esprimere anche le figure musicali per le proporzioni richiama quanto detto all'inizio del percorso: è la figurazione che decide il *tactus* e dunque il rapporto proporzionale che si deve innestare.

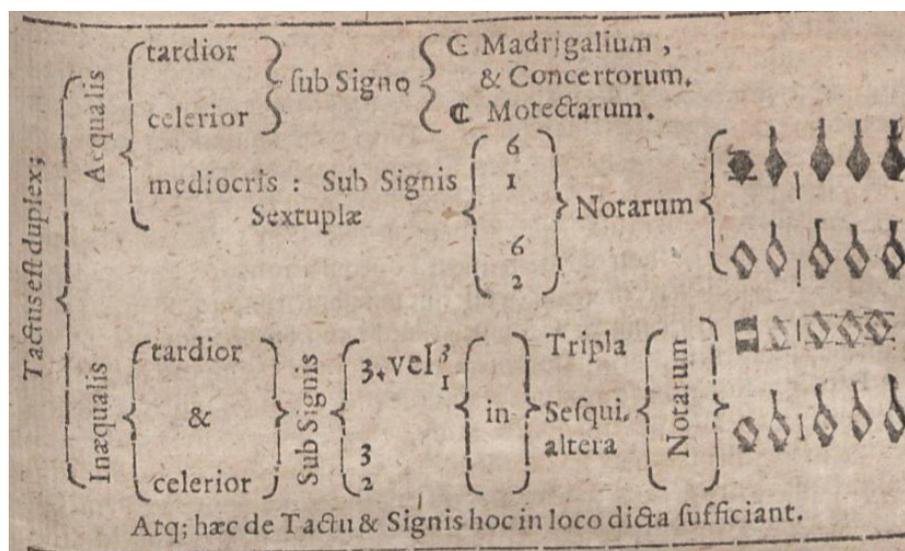


Figura 2. Michael Praetorius, *Syntagma musici*, Cap. VII. *De Tactu, seu Notarum Mensura; (Italis Battuta) & Signis, Conclusio*

130. Ma pur sempre ipotetico; il tempo della proporzione è comunque molto rapido e probabilmente in sede esecutiva richiede un ulteriore allargamento.

131. PRAETORIUS, *Syntagma musici*, p. 79.

sempre ritmi con gruppi chiaramente ternari (come $\equiv \diamond \circ \diamond \diamond \circ \diamond \circ \diamond$), la cui udibilità è sottolineata da una scrittura che si fa via via più omofonica, come nell'*Osanna*, della messa *Prima* a cinque voci (Esempio 7).¹³⁶ L'attacco imposta da subito la scansione ritmica, che anche passaggi meno trasparenti, non manca di emergere grazie a una o a più voci che sostengono la pulsazione della semibreve.

Tempi proporzionali e *color* con funzione di *hemiola*, possono essere considerati sinonimi, ma non sempre lo sono. Nei primi quattro libri di messe, l'*hemiola* appare sole due volte, nel *Credo* della messa *De Beata Virgine* del terzo libro (III.7) e nel *Gloria* della messa *Tertia* a quattro voci del quarto libro (IV.3). Il caso del *Credo* della *De Beata Virgine* è interessante, poiché un innesto in tripla segnato $\Phi \frac{3}{2}$ e l'*hemiola temporis* convivono in uno stesso movimento.¹³⁷ Non ci sarebbe stata ragione di differenziare le due scritture, se all'atto pratico non avessero indicato qualcosa di diverso. L'*hemiola temporis* deve essere qui eseguita letteralmente come sesquialtera, tre semibreve al posto di due, ottenendo un incremento agogico molto più contenuto rispetto a quello della tripla precedente ($\mathbb{C} \diamond \text{MM } 72 \blacklozenge \text{MM } 108$, mentre $\Phi \frac{3}{2} \diamond = \text{MM } 162$). Infatti la proporzione 'celere' è impiegata per l'*Et resurrexit tertia die secundum scripturam*, mentre quella 'tarda' per la conclusione del movimento, *Et expecto resurrectionem mortuorum*: entrambe le frasi sono connesse al concetto di resurrezione, ma la prima afferma una verità costitutiva della fede cattolica, la seconda invece una speranza, la quale, benché fondata sulla prima certezza, non si è ancora realizzata. È la circostanza segnalata da Picitono, il quale, per rispondere all'obiezione se la sesquialtera e l'*hemiola* fossero la stessa cosa, spiega

[l'*hemiola*] non senza urgente causa fu da Musicis ritrovata, nonostante ch'ella sia della istessa plenitudine di Note, & in tutto alla sesquialtera equivalente, anzi per questa si discerneno alcuni particolari effetti. [...] Oltra di ciò, dico, ch'ella fu ritrovata, accio che le parole disposte nelle Compositioni havessino al alternatamente corrispondere a loro effetti.¹³⁸

Nel mottetto *Dies sanctificatus*, che abbiamo già visto essere in C con accezione di *tactus tardior*, l'*hemiola prolationis* produce un risultato ancora differente, poiché determina una sesquialtera a livello di minime che risulterebbe troppe veloce con un normale *tactus* ($\diamond \text{MM } 72 \blacklozenge \text{MM } 144 \rightarrow \blacklozenge \text{MM } 216$), ma procede adeguatamente con un *tactus* più contenuto ($\diamond \text{MM } 66 \blacklozenge \text{MM } 132 \rightarrow \blacklozenge \text{MM } 198$), permettendo alle parole «exultemus et laetemur in ea» di 'corrispondere a loro effetti'.

136. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Viertes Buch der Messes*, ed. Haberl, pp. 55-56.

137. L'episodio in tripla è dato tra le brevi 21-26 del *Crucifixus*, quello in *hemiola* alle 48-53 dell'*Et in Spiritum* (PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Drittes Buch der Messens*, ed. Haberl, pp. 150 e 153; PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Il libro terzo delle messe*, ed. Casimiri, pp. 196 e 201).

138. ANGELO DA PICITONO, *Fior angelico, Libro secondo, Della sesquialtera ovvero hemiola proportionione*, Cap. 26, f. Yiiiv.

La *Missa L'homme armé* a cinque voci

In conclusione, ci rivolgiamo alla massima prova del Palestrina mensuralista, la messa *L'homme armé* pubblicata nel *Missarum liber tertius*. Caso unico della produzione del maestro prenestino a godere di una letteratura scientifica dedicata alla sua scrittura mensurale, la sua struttura complessiva è stata di recente riesaminata anche da DeFord, con particolare attenzione ai risvolti ritmici.¹³⁹ A questo, e agli altri studi citati, rimando per un'analisi completa. Mi limiterò a riassumere gli usi notazionali nel quadro complessivo del sistema palestriniano che le pagine precedenti hanno inteso definire.

La prima osservazione riguarda la concezione generale. In ossequio alla tradizione centenaria delle messe sul *tenor* dell'*Homme armé*, Palestrina rinuncia qui all'impiego di una *mensura generalis* valida per l'intera messa, cui si innestano o sostituiscono *mensurae* momentanee.¹⁴⁰ Ogni sezione di movimento presenta due segni mensurali differenti: uno autonomo per il Tenor, e uno 'portante' per le voci libere (Cantus, Altus, Tenor II e Bassus). Il Tenor è normalmente in aumentazione (a vari livelli) rispetto alle altre voci. In chiusura del *Gloria* del *Credo* e del *Benedictus* il rapporto torna ad essere 1:1. Solo in un caso, il *Kyrie* II, il Tenor è in diminuzione proporzionale.

In generale i segni mensurali presuppongono lo stesso significato esaminato per le altre messe. \circ , \subset e \mathbb{C} richiedono un *tactus* alla semibreve.¹⁴¹ Le prolezioni maggiori \odot \mathbb{C} , usate solo come segno distintivo del Tenor richiedono il *tactus* alla minima, creando un rapporto di *subdupla* con i rispettivi segni in prolezione minore, pur mantenendo la perfezione della semibreve (\circ $\mathbb{C}\diamond = \circ$ $\mathbb{C}\downarrow$; *Kyrie* I, *Christe*, *Patrem*, *Sanctus*, *Pleni sunt*, *Agnus Dei* I). Quando la prolezione maggiore è in rapporto verticale con \mathbb{C} , il gradiente di aumentazione è doppio, in virtù della diminuzione teorica data dal 'taglio' del semicircolo ($\mathbb{C}\boxplus = \mathbb{C}\downarrow$; *Et in terra*, *Benedictus* 1, *Agnus Dei* II) il \odot riporta invece il rapporto a livello di *subdupla* (*Qui tollis*), lo stesso che si crea tra \mathbb{C} e \mathbb{C} ($\mathbb{C}\diamond = \mathbb{C}\downarrow$; *Qui tollis*, *Benedictus* 2). Le proporzioni sono indicate attraverso due segnature: $\mathbb{C}\frac{3}{2}$ e $\circ\frac{3}{2}$. La prima è usata in combinazione verticale sia come *mensura* del Tenor (*Kyrie* II), sia come *mensura* delle altre voci (*Crucifixus*, *Et in Spiritum*); la seconda è usata solo per la compagine generale, mai per il Tenor. L'uso del $\mathbb{C}\frac{3}{2}$

139. Tra i primi studi bisogna ricordare quelli AUDA, *La mesure* (1941), *Le Tactus* (1942), *La prolation* (1965) originati come critica all'edizione di Raffaele Casimiri (che ha ribattuto in CASIMIRI, *La polifonia vocale* e ID., *Un dibattito musicologico*); in tempi più recenti, VACHELLI MONTEROSSO, *La Messa «L'homme armé»*, EAD., *Resolutiones palestriniane*, HAAR, *Palestrina historicus*, e da ultimo DE FORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 387-407.

140. Non così nell'altra messa sullo stesso *tenor*, la *Missa Quarta quatuor vocum* (IV.4), regolarmente impostata in \mathbb{C} , con l'*Osanna* in $\mathbb{C}\frac{3}{2}$. Su questa messa, ancora DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 377-384.

141. La figurazione presenta gli esatti connotati del tipo 'alla semibreve' descritto nelle pagine precedenti. Nell'edizione 1599 Gardano, fornendo un'edizione 'semplificata' della messa, è obbligato a usare il \mathbb{C} come metro di impianto con figurazione alla semibreve, dato che a quell'epoca il \mathbb{C} era ormai stabilmente usato per la scrittura 'a note nere', cioè con figurazione (e *tactus*) alla minima. I facsimili delle due edizioni sono pubblicati in VACHELLI MONTEROSSO, *La Messa «L'homme armé»*.

è particolarmente significativo: l'uso simultaneo verticale conferma le ipotesi precedentemente fatte sulle altre messe, a proposito dell'impiego consecutivo orizzontale. Fin dalla sua prima comparsa, nel *Kyrie II*, esso deve essere trattato come *proportio tripla*: tre semibreve del Tenor devono essere battute insieme a una non proporzionata ($\circ \diamond = \Phi \frac{3}{2} \diamond \diamond \diamond$), e lo stesso accade a ruoli invertiti nell'*Et in Spiritum* ($\Phi \frac{3}{2} \diamond \diamond \diamond = \circ \diamond$). Anche l'*Et resurrexit*, cantato dai soli Tenor II e il Bassus, è una classica proporzione tripla marcata $\Phi \frac{3}{2}$. Nell'*Osanna* Palestrina usa la variante $\circ \mathfrak{3}$: il $\mathfrak{3}$ è qui sinonimo breve di $\frac{3}{1}$, indicazione corretta per la tripla, avendo impiegato il semicircolo non diminuito (\circ). La preferenza accordata a un segno estraneo al consueto vocabolario mensurale, è dovuta alla presenza della prolazione maggiore nel Tenor, $\mathfrak{C} \mathfrak{3}$, che postula la *subdupla* rispetto alle altre voci. Se Palestrina avesse usato il $\Phi \frac{3}{2}$ al posto del $\circ \mathfrak{3}$, avrebbe dovuto imporre una doppia aumentazione al Tenor, che evidentemente non riteneva opportuna.¹⁴²

Il trattamento ritmico del *cantus firmus* è determinato dal tipo di *mensura* cui è sottoposto nel Tenor. Come ha ben descritto DeFord, quando il *tempus* è perfetto l'andamento ternario del motivo è tendenzialmente rispettato; quanto il *tempus* è imperfetto, esso si scontra con la struttura binaria.¹⁴³ Palestrina non si fa scrupolo di collocare una cellula trocaica a cavallo tra due brevi binarie, o di ritardare l'ingresso con una pausa, che confligge con la melodia dell'*homme armé*, ma che è richiesta dal contesto contrappuntistico.

Haar identifica nelle messe *L'homme armé super voce musicales* di Josquin e *L'homme armé* di Marbriano de Orto due possibili modelli conosciuti (e seguiti) da Palestrina.¹⁴⁴ Con quella di Josquin, la messa di Palestrina condivide le soluzioni mensurali del *Kyrie I*, il *Patrem* e il *Sanctus*; con quella di De Orto, il *Kyrie I* e il *Patrem*. La ripetizione del *cantus firmus* con diverse *mensurae* nel *Sanctus* di De Orto potrebbe aver ispirato il *Benedictus* palestriniano. Rispetto a queste due messe è interessante segnalare anche alcuni allontanamenti. Palestrina usa il \mathfrak{C} tre volte per le voci libere e una sola nel Tenor; Josquin solo una volta per entrambi i ruoli (nelle voci libere del *Sanctus*, e nel canone mensurale dell'*Agnus Dei II*). De Orto lo impiega solo nel Tenor del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei I*, all'interno di una serie di successioni. Sia che Josquin che De Orto impostano il *Christe* in \mathfrak{C} , con il Tenor in \mathfrak{C} , mentre Palestrina usa per le voci libere il \mathfrak{C} . Il *Kyrie II* è in Φ in Josquin, mentre sia Palestrina che De Orto sfruttano ancora il \circ . Il *tempus perfectum diminutum* è assente nella messa palestriniana, mentre De Orto lo usa solo nel Tenor dell'*Agnus Dei I*. Il motivo per cui sia Palestrina che De Orto evitano il Φ è palese: al pari di quanto accade tra \mathfrak{C} e \mathfrak{C} , in teoria la combinazione richiederebbe una doppia aumentazione. Ma mentre l'associazione di \mathfrak{C} con *tactus* alla breve (teorico) era pacifica, il *tactus* del Φ risultava molto più ambiguo; infatti in Josquin il

142. Nell'edizione 1599, Gardano può impiegare il $\Phi \frac{3}{2}$ perché lo applica contestualmente al Tenor, trascritto come *resolutio*.

143. DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 391-394.

144. HAAR, *Palestrina «Historicus»*, pp. 11-14, da cui sono ricavate le informazioni circa la struttura della messa di De Orto. Sulla *L'homme armé super voces musicales*, si veda DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, pp. 281-293.

rapporto Φ / \odot è di aumentazione semplice. De Orto e Palestrina assumono il \odot per evitare questo cortocircuito, ma sacrificano l'*acceleratio mensurae* richiesta dal Φ . La proporzione tripla presente nel Tenor del *Kyrie II* di Palestrina, caso assolutamente singolare, risponde probabilmente all'esigenza di ripristinare il carattere mosso della sezione, per mezzo di una soluzione che non intacca la struttura mensurale, ma agisce sul piano del ritmo.

La mancanza di una *mensura* generale d'impianto lascia aperta la questione delle differenti velocità cui devono essere sottoposte le varie sezioni. Secondo DeFord «It is unclear whether or not Palestrina intended to prescribe a difference of tempo between uncut and cut signs in this work».¹⁴⁵ Vacchelli Monterosso sostiene il *tactus* alla semibreve per il \odot e quello alla breve per il Φ ,¹⁴⁶ con una variazione agogica così indicata: \odot «almeno» MM 72, Φ «circa» MM 52, e \diamond «circa» MM 60 «per quelle in cui in origine appariva almeno in una voce il *tactus* proporzionato».¹⁴⁷

I dubbi di DeFord sono in parte giustificati: le scelte mensurali rispondono a un progetto stilistico peculiare, aderente a una tradizione consolidata. Se nel resto della sua produzione Palestrina impiega la simultaneità mensurale come risorsa estrema, nella messa *L'homme armé* essa è regola stringente, condizione irrinunciabile e fondativa dello sviluppo contrappuntistico. D'altra parte, non pare ci siano motivi validi per supporre che Palestrina, nello scrivere questa messa, abbia negato le valenze dinamico-espressive insite nelle diverse situazioni mensurali, anzi. La presenza del *tempus imperfectum diminutum* associato al *tactus* alla semibreve è la prova più evidente della contiguità tra questa messa e le altre.¹⁴⁸ La relazione agogica tra tempi diminuiti e integri non sembra quindi essere messa in discussione dalla simultaneità con altre *mensurae*.

Le indicazioni agogiche di Vacchelli Monterosso sono viziate dalla rigida distinzione tra *tactus* alla semibreve in \odot e *tactus* alla breve in Φ , condizione del tutto inaccettabile, poiché incongruente con l'assunzione di un medesimo tipo di figurazione sotto entrambi i segni. Proporre per il Φ MM 52, equivale a designare un *tactus* alla semibreve *celerior* con una velocità media della \diamond intorno a MM 104; una velocità che sembra eccessiva e difficilmente sostenibile. Anche la variazione agogica in presenza di «almeno una voce» in proporzione non sembra fondata. Il Tenor non può essere considerato al pari delle altre voci: essendo questa la voce che subisce le trasformazioni mensurali, di aumentazione o proporzione, il suo ruolo è subordinato alla stabilità delle altre voci. Saranno queste quindi a determinare la velocità complessiva, entro cui inserire anche il Tenor.

Se si ritiene che i segni mensurali mantengano in questa messa le valenze espressive ordinarie, sarà opportuno considerare le sezioni in Φ , con *tactus*

145. DEFORD, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, p. 391.

146. Difatti nella sua edizione, che impiega il sistema dei valori dimezzati, le sezioni in tempo diminuite sono addirittura quadripartite. Il risultato semiografico non pare convincente.

147. VACCHELLI MONTEROSSO, *La Messa «L'homme armé»*, pp. 40-41.

148. Soprattutto se si accetta l'ipotesi di Haar – del tutto condivisibile, a mio parere – che la *L'homme armé* risalga al 1555, anno in cui Palestrina apparteneva alla Cappella Sistina.

alla semibreve, referenti del 'tempo base': $\text{C} \diamond \text{MM } 72$ è del tutto plausibile, come detto più volte; quelle con tempi non diminuiti saranno da scandire un po' più lentamente, considerando il O più prossimo agogicamente al C e il C più attardato. Le sezioni in proporzione rispondono alla medesima logica illustrata *supra*, quindi andranno battute con un *tactus* alla breve, almeno un quarto più lento rispetto all'equivalente *tactus* alla semibreve in C , anche se il risultato percettivo sarà di accelerazione, per via dei differenti livelli mensurali.

* * *

La posizione cronologica ha forse sacrificato un po' le abilità mensurali di Palestrina. Se fosse vissuto una trentina di anni prima avremmo avuto certamente testimonianze maggiori della sua comprensione e rielaborazione del sistema mensurale. Dal quadro tracciato emerge un compositore competente sul piano grammaticale, ma assolutamente attento a rispettare le abitudini del suo tempo, anche a costo di sacrificare gli antichi precetti. Forse in questo risiede la grandezza di Palestrina: interpretare il suo tempo senza dimenticare la grande tradizione che lo ha preceduto.

APPENDICE

Per ciascuna messa sono elencate le tipologie mensurali sono suddivise in base alla tipologia strutturale (impianto, innesto, variazione). Per ciascuna tipologia si riporta: segno indicante la *mensura*, i valori referenziali dedotti dalla figurazione, il *tactus*, il movimento o la sezione in cui sono impiegati. La quantità del *tactus* è indicata utilizzando i simboli musicali ($\diamond = \textit{tactus}$ alla semibreve, $\text{H} = \textit{tactus}$ alla breve perfetta, ecc.), cui è aggiunta una *t* quando richiesto il significato di *tardior*. Per la messa *L'homme armé*, la compilazione è leggermente differente. La tabella non è concepita per tipologie strutturali ma per movimenti o sezioni. Si riporta il segno mensurale presente nelle voci portanti e nel Tenor. Per le prime si forniscono anche i valori referenziali, non per il Tenor che esula dal concetto. Segue poi l'indicazione di *tactus* con il consueto sistema; le frecce \rightarrow che collegano i vari simboli mensurali, indicano gli innesti successivi alla *mensura* d'avvio.

G. Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Primus* (V. e A. Dorico, Roma 1554)

I.1 <i>Missa Ecce Sacerdos Magnus</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩	
Innesti	Ⓒ	♩ ♪ ♫	♩	Agnus Dei III (seconda parte)
Variazioni	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩. t	Osanna I
	Ⓒ	♩ ♪ ♫	♩.	Osanna II
	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩	Agnus Dei III (Cantus, Altus)
	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩.	Agnus Dei III (Tenor)
	Ⓒ	♩ ♪ ♫	♩	Agnus Dei III (Bassus)
I.2 <i>Missa O regem coeli</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♩ ♪ ♫	♩ t	
Innesti	—			—
Variazioni	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩.	Osanna II
I.3 <i>Missa Virtute Magna</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩	
Innesti	$\frac{3}{2} \rightarrow \frac{2}{3}$	♩ ♪ ♫	♩.	Osanna II
Variazioni	—			—
I.4 <i>Missa Gabriel archangelus</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩	
Innesti	—			—
Variazioni	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩. t	Osanna II
I.5 <i>Missa Ad coenam Agni providi</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩	
Innesti	—			—
Variazioni	Ⓒ	♩ ♪ ♫	♩ t	Credo / Patrem omnipotentem
	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩.	Osanna II

G. Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Secundus* (V. e A. Dorico, Roma 1567)

II.1 <i>Missa De Beata Virgine</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩	
Innesti	—			—
Variazioni	Ⓢ	♩ ♪ ♫	♩. t	Osanna I
	Ⓒ	♩ ♪ ♫	♩ t	Benedictus

II.2 <i>Missa Inviolata</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	$\text{C} \frac{3}{2}$	$\square \diamond \downarrow$	$\square \cdot t$	Gloria / In gloria Dei Patris
Variazioni	—			—
II.3 <i>Missa Sine Nomine</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	$\text{C} \frac{3}{2}$	$\square \diamond \downarrow$	$\square \cdot t$	Credo / Et resurrexit
Variazioni	C	$\diamond \diamond \downarrow$	$\diamond t$	Gloria / Et in terra
II.4 <i>Missa Ad fugam</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	—			—
Variazioni	C	$\diamond \diamond \downarrow$	$\diamond t$	Benedictus
	$\text{C} \frac{3}{2}$	$\square \diamond \downarrow$	$\square \cdot t$	Pleni sunt Osanna
II.5 <i>Missa Aspice Domine</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	—			—
Variazioni	—			—
II.6 <i>Missa Salvuum me fac</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	—			—
Variazioni	—			—
II.7 <i>Missa Papae Marcelli</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	—			—
Variazioni	—			—

G. Pierluigi da Palestrina, *Missarum Liber Tertius* (eredi V. e L. Dorico, Roma 1570)

III.1 <i>Missa Spem in alium</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	$\text{C} \frac{3}{2}$	$\square \diamond \downarrow$	$\square \cdot t$	Gloria / In gloria Dei Patris Credo / Et expecto
Variazioni	—			—
III.2 <i>Missa Primi Toni</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	C	$\diamond \diamond \downarrow$	\diamond	
Innesti	—			—
Variazioni	$\text{C} \frac{3}{2}$	$\square \diamond \downarrow$	$\square \cdot t$	Osanna

RITMO E NOTAZIONE NEI PRIMI QUATTRO LIBRI DI MESSE

III.3 <i>Missa Brevis</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	◊◊↓	◊	
Innesti	—			—
Variazioni	—			—
III.4 <i>Missa De Feria</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	◊◊↓	◊	
Innesti	—			—
Variazioni	—			—
III.5 <i>Missa L'homme armé</i>				
MOVIMENTO / SEZIONE	VOCI	MENSURA	VALORI REFERENZIALI (PORTANTI)	TACTUS
Kyrie I	C, A, T2, B	○	◊◊↓	◊
	T	⊙		↓
Christe	C, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ		↓
Kyrie II	C, A, T2, B	○	◊◊↓	◊
	T	⊙ ₃		⊠.
Et in terra	C, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ→⊙		↓→↓
Qui tollis	C, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ→Ⓒ		↓→◊
Patrem	C, A, T2, B	○	◊◊↓	◊
	T	⊙		↓
Crucifixus	C, A, T2, B	Ⓒ→⊙ ₃ →Ⓒ	◊◊↓→⊠◊↓→◊◊↓	◊→⊠.t→◊
	T	—	—	—
Et in Spiritum	C, A, T2, B	⊙ ₃ →Ⓒ	⊠◊↓→◊◊↓	⊠.t→◊
	T	○→Ⓒ		◊t→◊
Sanctus	C, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ		↓
Pleni sunt	C, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ		↓
Osanna	C, A, T2, B	○ ₃	⊠◊↓	⊠.t
	T	Ⓒ ₃		◊.t
Benedictus	C, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ→Ⓒ→Ⓒ		↓→↓→◊
Agnus Dei I	C, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ		↓
Agnus Dei II	C, C2, A, T2, B	Ⓒ	◊◊↓	◊
	T	Ⓒ		↓

III.6 <i>Missa Repleatur Os Meum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♢♢♣	♢	
Innesti	—			—
Variazioni	Ⓒ C	♢♢♣	♢ ♣	Agnus Dei (canone)
III.7 <i>Missa De Beata Virgine</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♢♢♣	♢	
Innesti	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Gloria / In gloria Dei Patris Credo / Et resurrexit
	♢♢♢	♢♢♣	♢.	Credo / Et expecto
Variazioni	—			—
III.8 <i>Missa Ut re mi fa sol la</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♢♢♣	♢	
Innesti	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Gloria / In gloria Dei Patris Osanna
Variazioni	—			—

G. Pierluigi da Palestrina, *Missarum cum Quatuor et Quinque Vocibus, Liber Quartus* (A. Gardano, Venezia 1582)

IV.1 <i>Missa Prima Quatuor Vocum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♢♢♣	♢	
Innesti	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Gloria / Quoniam tu solus Credo / Et expecto Agnus Dei / II, Dona nobis
Variazioni	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Osanna
IV.2 <i>Missa Secunda Quatuor Vocum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♢♢♣	♢	
Innesti	—			—
Variazioni	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Osanna
IV.3 <i>Missa Tertia Quatuor Vocum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♢♢♣	♢	
Innesti	♢♢♢	♢♢♣	♢.	Gloria / Quoniam tu solus
	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Credo / Et in una sanctam
Variazioni	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Osanna
IV.4 <i>Missa Quarta Quatuor Vocum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	Ⓒ	♢♢♣	♢	
Innesti	—			—
Variazioni	Ⓔ ₃	♢♢♣	♢. t	Osanna

RITMO E NOTAZIONE NEI PRIMI QUATTRO LIBRI DI MESSE

IV.5 <i>Missa Prima Quinque Vocum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	⊕	♢ ♢ ♢	♢	
Innesti	—			—
Variazioni	⊕ $\frac{3}{2}$	♢ ♢ ♢	♢. t	Osanna
IV.6 <i>Missa Secunda Quinque Vocum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	⊕	♢ ♢ ♢	♢	
Innesti	—			—
Variazioni	⊕ $\frac{3}{2}$	♢ ♢ ♢	♢. t	Osanna
IV.7 <i>Missa Tertia Quinque Vocum</i>				MOVIMENTO / SEZIONE
Impianto	⊕	♢ ♢ ♢	♢	
Innesti	⊕ $\frac{3}{2}$	♢ ♢ ♢	♢. t	Gloria / Cum sancto Spiritu Credo / Et resurrexit Credo / Et una sanctam
Variazioni	⊕ $\frac{3}{2}$	♢ ♢ ♢	♢. t	Kyrie II Osanna

BIBLIOGRAFIA

FONTI TEORICHE

- AARON, Pietro, *Lucidario in musica di alcune oppenioni antiche, et moderne con le loro Oppositioni, et Resolutioni*, Girolamo Scotto, Venezia 1545.
- AARON, Pietro, *Toscanello in musica [...]. Nuovamente stampato con la giunta da lui fatta et con diligentia corretto*, Marchio Sessa, Venezia 1539.
- ANGELO DA PICITONO, *Fior angelico di musica [...] hora da lui dati in luce*, 1547.
- LANFRANCO, Giovan Maria, *Scintille di musica*, Lodovico Britannico, Brescia 1533.
- LUSITANO, Vicente, *Introdutione facilissima, et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et inconcerto*, Antonio Blado, Roma 1553.
- FINCK, Hermann, *Practica musica*, Georg Rhaus Erben, Wittenberg 1556.
- GLAREAN, Heinrich, *Dodecachordon*, Heinrich Petri, Basel 1547.
- HEYDEN, Sebald, *De arte canendi*, Johann Petreius, Nürnberg 1540.
- PRAETORIUS, Michael, *Syntagma musicum*, vol. III, Elias Holwein, Wolfenbüttel 1618-19.
- RAMIS DE PAREJA, Bartolomeo, *Musica practica*, [Enrico de Colonia?], Bologna 1482.

FRANCESCO SAGGIO

VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barré, Roma 1555.

ZACCONI, Ludovico, *Prattica di musica*, Bartolomeo Carampello, Venezia 1596.

ZARLINO, Gioseffo, *Le istituzioni harmoniche*, [P. da Fino? F. de' Franceschi?], Venezia 1558.

EDIZIONI MUSICALI MODERNE E FACSIMILARI

DES PREZ, Josquin, *New Josquin Edition. Volume 6: Masses based on secular monophonic songs 2*, ed. Jesse Rodin, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2014.

DES PREZ, Josquin, *New Josquin Edition. Volume 9: Masses based on secular monophonic songs 3*, ed. Barton Hudson, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 1994.

DES PREZ, Josquin, *New Josquin Edition. Volume 28: Secular works for four voices 2*, ed. David Fallows, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht 2005.

DUFAY, Guillaume, *Missa Ave Regina caelorum*, ed. Alejandro Enrique Planchart, Marisol Press, Santa Barbara 2011 («Opera omnia» 03/07), https://www.diamm.ac.uk/documents/187/07_Du_Fay_Missa_Ave_regina_caelorum.pdf (ultimo accesso 27/1/2023).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Drittes Buch der Messen*, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1881, rist. anast. Gregg International Publisher Limited 1968 («Pierluigi da Palestrina's werke» 12).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Viertes Buch der Messen*, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1882, rist. anast. Gregg International Publisher Limited 1968 («Pierluigi da Palestrina's werke» 13).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Il libro terzo delle messe a 4, 5, 6 voci: secondo la edizione originale del 1570*, per cura e studio di Raffaele Casimiri, Scalera, Roma 1939 («Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina» 6)

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Il libro quarto delle messe a 4 e 5 voci: secondo la edizione originale del 1582*, per cura e studio di Raffaele Casimiri, Scalera, Roma 1940 («Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina» 10)

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Missarum liber primus (Roma, Valerio e Luigi Dorico 1554)*, 2 voll., a cura di Francesco Luisi, Comitato per l'edi-

zione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina – Editalia, Roma 2002 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)» 1).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Missarum liber primus*, ed. in facsimile a cura di Giancarlo Rostirolla, Fondazione GPdP, Centro Studi Palestriniani, Palestrina 1975 («Edizione anastatica delle fonti palestriniane» I/1).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci (Venezia, Erede di Girolamo Scotto, 1586)*, 2 voll., a cura di Francesco Luisi, Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina – Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)» 2).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Motecta festorum totius anni [...] liber primus (Venezia, Antonio Gardano 1564)*, 2 voll., a cura di Peter Ackerman, Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina – Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2008 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)» 3).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus*, a cura di Daniele V. Filippi, ETS, Pisa 2003 («Diverse voci...» 2).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Missarum liber secundus (Roma, Valerio e Luigi Dorico 1567)*, 2 voll., a cura di Francesco Luisi, Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina – Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2011 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)» 4).

PIERLUIGI DA PALESTRINA, Giovanni, *Offertoria totius anni [...] (Roma, Francesco Coattino, 1593)*, 2 voll., a cura di Francesco Luisi, Comitato per l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina – Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2018 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)» 6).

LETTERATURA

AUDA, Antoine, *La mesure dans la messe 'L'homme armé' de Palestrina*, «Acta Musicologica», 13 (1941), pp. 39-59.

———, *La prolation dans l'édition princeps de la Messa L'homme armé de Palestrina et sa résolution dans l'édition 1599*, «Scriptorium», 4 (1950), pp. 85-102.

- , *Le 'Tactus' dans la Messe L'Homme armé de Palestrina*, «Acta Musicologica» 14 (1942), pp. 27-73.
- BERNSTEIN, Jane A., *Publish or perish? Palestrina and Print Culture in 16th-century Italy*, «Early Music», 35/2 (2007), pp. 225-235.
- BIANCHI, Lino, *Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo*, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina 1995 («Musica e musicisti nel Lazio» 3).
- BLACHLY, Alexander, *Mensura versus Tactus*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* 3, hrsg. von Michael Bernhard, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Munich 2001, pp. 425-467 («Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission» 15).
- BLACKBURN, Bonnie J. – LOWINSKY, Edward E. – MILLER, Clement A., eds., *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Clarendon Press, Oxford 1991.
- BOONE, Graeme M., *Marking Mensural Time*, «Music Theory Spectrum», 22 (2000), pp. 2-43.
- BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- BERRUTO, Gaetano – CERRUTI, Massimo, *La linguistica. Un corso introduttivo*, UTET, Torino 2011.
- CAMPAGNOLO, Stefano, *Stile e notazione. La notazione 'a note nere' e il madrigale*, in *Le notazioni della polifonia vocale*, cur. Delfino - Saggio, pp. 287-298.
- CASIMIRI, Raffaele, *La polifonia vocale del sec. XVI e la sua trascrizione in figurazione musicale moderna*, Ed. Psalterium, Roma 1942.
- , *Un dibattito musicologico a proposito della Missa L'homme armé del Palestrina*, «Note d'archivio per la storia musicale», 20 (1943), pp. 18-42.
- DAHLHAUS, Carl, *Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in *Hören, Messen, und Rechnen in der frühen Neuzeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987), pp. 333-361 («Geschichte der Musiktheorie» 6).
- , *Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert*, «Archiv für Musikwissenschaft», 17 (1960), pp. 22-39.
- DEFORD, Ruth I., *On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory*, «Journal of the American Musicological Society», 58/1 (2005), 1-67.
- , *Tactus, Mensuration, and Rhythm in Renaissance Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

- , *Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century*, «Early Music History» 14 (1995), pp. 1-51.
- , *Zacconi's Theories of Tactus and Mensuration*, «The Journal of Musicology», 14 (1996), pp. 151-182.
- DELFINO, Antonio – SAGGIO, Francesco, a cura di, *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII. Parte seconda secoli XIV-XVII, con due excursus sul repertorio strumentali del Seicento*, ETS, Pisa 2022.
- DELLA SCIUCCA, Marco, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, L'Epos, Palermo 2009.
- FISCHER, Klaus, *Historische Bedeutung und kritische Würdigung der Gesamtausgaben im Hinblick auf Palestrinas erstes Messenbuch und andere moderne Transkriptionen seiner Werke*, in *Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Studio, Verlag Schewe, Sinzig 1997, pp. pp. 143-166.
- FROBENIUS, Wolf, Frobenius, ad vocem «Tactus», in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, F. Steiner, Wiesbaden [1972-].
- HAAR, James, *Palestrina historicus: le due messe L'homme armé*, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, LIM, Lucca 1999, 3-21; trad. it. di *Palestrina as Historicist: The Two L'homme armé Masses*, «Journal of the Royal Musical Association», 121 (1996), pp. 191-205.
- , *The Note Nere Madrigal*, «Journal of the American Musicological Society», 18/1 (1965), pp. 22-41 (ora ristampato in ID., *The Science and Art of Renaissance Music*, ed. P. Cornelison, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 271-299).
- HAM, Martin, *A Sense of Proportion: The Performance of Sesquialtera ca. 1515-ca. 1565*, «Musica disciplina», 56 (2011), pp. 79-274.
- MARVIN, Clara, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to Research*, Routledge Publishing, New York 2002.
- MCFARLAND, Alison Sanders, *A Tale of Three Woodcuts: Modeling of Antico in the Mass Prints of Morales*, in *Sleuthing the Muse. Essays in Honor of William F. Prizer*, eds. Kristine K. Forney and Jeremy L. Smith, Pendragon Press, Hillsdale, NY 2012 («Festschrift Series» 26), pp. 31-46.
- MONTEROSSO, Raffaello, *La prassi esecutiva palestriniana nella prospettiva del pensiero teorico rinascimentale*, in *L'arte di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, atti del VI convegno europeo sul canto corale, s.e., Gorizia 1975, pp. 41-54.

- PLANCHART, Alejandro Enrique, *The Relative Speed of Tempora in the of Period of Dufay*, «Royal Musical Association Research Chronicle» 17 (1981), pp. 33-51.
- POGUE, Samuel F., *Jacques Moderne. Lyon Music Printer of the Sixteenth Century*, Librairie Droz, Genève 1969.
- RODIN, Jesse, *Taking the Measure of Josquin*, «Die Tonkunts», 15 (2021), pp. 10-28.
- ROSSI, Francesco, *Franchino Gaffurio. I mottetti*, Società editrice di musicologia, Roma 2020.
- SABAINO, Daniele, *Ancora sul dilemma 'tripla o sesquialtera' nel repertorio sacro tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, LIM, Lucca 2000, pp. 69-83.
- SAGGIO FRANCESCO, *Accezioni orizzontali del tempus imperfectum integrum (C) e diminutum (C)* nella musica profana del Cinquecento, in *Le notazioni della polifonia vocale*, cur. Delfino-Saggio, pp. 255-286.
- , *Il codice Parmense 1158. Descrizione del manoscritto ed edizione delle musiche di Gaffurio*, in *Ritratto di Gaffurio*, a cura di Davide Daolmi, LIM, Lucca, 73-103.
- SCHROEDER, Eunice, *Mensura According to Tinctoris, in the Context of Musical Writings of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Ph.D. diss., Stanford University, 1985.
- TRAINI, Stefano, *Le basi della semiotica*, Bompiani, Firenze 2013.
- VACCHELLI MONTEROSSO, Anna Maria, *La Messa «L'Homme armé» di Palestrina. Studio paleografico ed edizione critica*, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 1979 («Instituta et monumenta» II.7).
- , «Resoluciones» palestriniane nei teorici del XVI e XVII secolo, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, LIM, Lucca 1999, pp. 23-54.
- WEGMAN, Rob. C., *What is 'acceleratio mensurae'?*, «Music & Letters», 73/4 (1992), pp. 515-524.
- WOLF, Uwe, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 voll., Merseburger, Kassel 1992.
- ZAZULIA, Emily, *Where Sight Meets Sounds. The Poetics of Late-Medieval Music Writing*, Oxford University Press, Oxford 2021.



NOTA BIOGRAFICA Francesco Saggio è ricercatore (RTD/A) presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, campus di Cremona, dove insegna Storia della musica del Quattro e Cinquecento. È caporedattore di *MEM Bollettino bibliografico della musica medievale*. Ha pubblicato edizioni critiche di raccolte madrigalistiche (Ph. Verdelot, C. Gesualdo, C. Salzilli), nonché saggi in rivista e in miscellanee, dedicati al repertorio rinascimentale, alla notazione mensurale, all'indagine sulle forme e sulle tecniche compositive della musica profana e sulla bibliografia testuale dei testi musicali.

BIOGRAPHICAL NOTE Francesco Saggio is research fellow at the Department of Musicology and Cultural Heritage (University of Pavia, Campus of Cremona), where he teaches History of the Renaissance Music. He is executive editor of *MEM. Bibliographic bulletin of medieval music*. He has published critical editions of madrigal books (Ph. Verdelot, C. Gesualdo, C. Salzilli) and he has published essays on journals and anthologies focused on mensural notation, composition technique in the secular music, textual bibliography of the renaissance musical texts.

