

Proposta d'un metodo di segmentazione per l'analisi delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento

Marco Mangani

Indice

1. Caratteristiche e finalità del metodo
2. Segmentazione del testo poetico
3. Primo livello di segmentazione del testo musicale
4. Secondo livello di segmentazione del testo musicale
5. Saggio di analisi comparata
6. Evoluzione stilistica della canzonetta mantovana
7. Conclusione
8. Riferimenti bibliografici

1. Caratteristiche e finalità del metodo

Il rapporto che intercorre tra un testo poetico e il suo rivestimento musicale può essere esaminato da diversi punti di vista. Si possono indagare, ad esempio, i procedimenti retorico-musicali volti ad illustrare le immagini contenute nel testo medesimo, come tante volte si è fatto per l'analisi del madrigale. Si possono, inoltre, verificare i rapporti fra le rispettive strutture metrico-ritmiche, onde comprendere il tasso di aderenza della musica alla prosodia del testo, o il grado d'una sua eventuale attitudine "barbara". Si può, ancora, verificare la distribuzione melodica del testo poetico, ossia, ad esempio, secondo una recente, illuminante formulazione, verificare «quanto "materiale poetico" viene utilizzato... per intonare una frase melodica.» [Dalmonte-Privitera 1996, 25] E si possono, naturalmente, immaginare molti altri differenti approcci, tutti pertinenti a seconda delle finalità dell'indagine svolta. La proposta metodologica che qui si avanza è pensata espressamente per il repertorio delle forme minori (canzonette e simili) prodottosi tra la fine del sedicesimo e l'inizio del diciassettesimo secolo, e ha come scopo la valutazione del rapporto tra l'assetto metrico/ritmico del testo poetico e i meccanismi della sua intonazione.

La prima questione da affrontare è quella d'una corretta segmentazione, che presenta, a nostro avviso, un problema di "circolarità". Parrebbe infatti scontato che la nozione preliminare di cui appropriarsi ai fini d'una corretta segmentazione sia quella di cadenza, una nozione che può essere ricavata dalla lettura dei teorici coevi, primo fra tutti Zarlino. [1558; ed. facs. 1965, parte III] Ma una disamina anche superficiale del repertorio mostra chiaramente che l'individuazione esclusiva dei punti di snodo sulla base di tale concetto contrasta apertamente con la competenza di qualunque ascoltatore: molti sono infatti i casi in cui un senso di cesura è avvertibile a prescindere dal verificarsi del meccanismo biciniale (sesta-ottava e simili) essenziale alla definizione compositiva della cadenza. Esiste, d'altro canto, anche il problema contrario: in alcuni casi, cioè, i meccanismi compositivi della cadenza sono operanti in luoghi nei quali il testo non consente in alcun modo di individuare una cesura (esempio 1, rispettivamente a) "ri-den" e b) "te pen-").

Esempio n° 1

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino 1594
a): "Occhi ridenti e vaghi"
batt. 2-3

a)



Canto
ri - - - den - ti e va - - -

Alto
ri - - - den - - - - - - - - -

Basso
ri - - - - den - - - - - - - - -

Esempio n° 1

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594
b): "Ben mio perché mi dài"

b)



Canto
Scac - cia da te pen - sier

Alto
Scac - cia da te pen - sier

Basso
Scac - cia da te pen - sier

Esempi 1°, 1b

Dati gli scopi enunciati, ciò di cui andremo alla ricerca sarà un metodo che consenta di segmentare l'intero assieme polifonico d'una canzonetta (e per il momento ci manterremo nell'ambito dei brani a tre voci). Naturalmente, la metodologia per l'individuazione dei criteri di segmentazione tiene conto delle diverse esperienze fin qui compiute in quest'ambito di ricerca; avendo presente, tuttavia, che tali esperienze si rivolgono in buona parte all'analisi dei processi melodici, analisi che, almeno in questa fase, esula dagli scopi che il presente lavoro si prefigge. Recentemente, ad esempio, è stato messo a punto un insieme di sei criteri di segmentazione che si sono rivelati strumenti eccellenti per l'analisi della distribuzione del testo in frasi melodiche nell'ambito delle canzonette a sei voci di Orazio Vecchi [Dalmonte-Privitera 1996, 25-33]; tali criteri si fondano sul concetto di ripetizione e su alcuni elementi d'ordine

puramente musicale (imitazione, pause, note lunghe, cadenze).

Il nostro scopo, tuttavia, è diverso: si cerca di capire dove possano esser collocati i punti di articolazione dell'assieme polifonico: i punti, cioè, in corrispondenza dei quali è possibile affermare che l'insieme delle voci attive ha terminato di enunciare una porzione significativa di testo. Da tutto ciò deriva la necessità di definire degli specifici criteri di segmentazione: cominceremo da quelli concernenti il testo poetico, per procedere poi alla segmentazione del testo musicale, che sarà articolata in due livelli.

2. Segmentazione del testo poetico

È noto che, a partire dalla definizione della funzione poetica data da Roman Jakobson nel 1958 [1966, 181-218], si è proceduto a numerosi tentativi di definizione della teoria metrica secondo i principi della linguistica chomskiana. Tali tentativi sono stati sottoposti a diverse critiche che possiamo definire di natura empirista; tuttavia, la distinzione tra un modello metrico astratto e le sue realizzazioni concrete è ancora oggi da molti accettata, in virtù della sua capacità di dar conto di alcune caratteristiche della versificazione. In particolare, risulta molto utile, ai nostri fini, la tripartizione, proposta da Beltrami, in modello, realizzazione ed esecuzione, intendendo per modello «un insieme di regole esplicite», per realizzazione «il testo, corretto dal punto di vista del modello cui si riferisce» e per esecuzione «un atto individuale ripetibile in modo diverso ogni volta a partire dal testo, scegliendo di aggiornare ogni volta una sola delle forme possibili». [Beltrami 1994, § 26]

Nel caso del rivestimento musicale di un testo strutturato metricamente, la realizzazione sarà dunque costituita dal testo medesimo, nella forma in cui esso è accolto in via preliminare dal musicista, mentre possiamo considerare a tutti gli effetti l'intonazione come una esecuzione. Per tale esecuzione sono evidentemente possibili numerosi approcci analitici: in particolare, nel caso di un rivestimento polivoco, si possono indagare le formule d'intonazione dei versi costituite dalle singole linee melodiche, oppure si può verificare quali siano le modalità di distribuzione del testo poetico nell'ambito dell'intero tessuto polifonico. Rivolgeremo la nostra attenzione a questo secondo aspetto.

Per constatare quale sia il rapporto tra la divisione in unità metriche di un testo e la sua scomposizione in unità musicate, occorre definire il concetto di segmento testuale: chiamiamo segmento testuale (S.T.) ogni sottinsieme d'un testo poetico ottenibile mediante la sua scomposizione in versi ed emistichi secondo le regole che costituiscono il modello. Un segmento testuale coinciderà con un verso, qualora il modello non consenta un'ulteriore scomposizione del verso medesimo; oppure con un emistichio, qualora tale scomposizione sia canonicamente possibile.

Il campione che si è utilizzato per la definizione del metodo qui esposto (le canzonette a tre voci d'ambito mantovano comprese tra il 1589 e il 1607) prevede esclusivamente endecasillabi, settenari e quinari. Per il quinario non occorrono considerazioni particolari: esso darà luogo sempre e comunque ad un unico segmento testuale. Per l'endecasillabo e per il settenario è necessario definire una casistica in relazione alle possibilità di cesura interna. L'endecasillabo canonico è sempre scomponibile in due emistichi, determinati dalla cesura che si trova, a seconda dei casi, dopo un accento in quarta (endecasillabo a minore) o in sesta sede (endecasillabo a maggiore). Per quanto concerne la segmentazione secondo il modello

metrico, il fatto che la cesura intervenga dopo una parola tronca o un monosillabo (consentendo un'esecuzione in due emistichi rispondenti esattamente a quanto richiesto dal modello medesimo) piuttosto che all'interno di una parola piana o sdrucciola (imponendo una cesura enjambante o "italiana", [Beltrami 1994, § 59-60]) è ininfluyente. Naturalmente, nel secondo caso l'esecuzione tenderà comunque a privilegiare il limite di parola, evitando di effettuare la cesura dove richiesto dalla norma metrica; ma anche questo è ininfluyente, dal momento che, segmentando un testo poetico, se ne verifica semplicemente l'adesione al modello, in quanto "realizzazione" dello stesso. Nel caso dell'intonazione musicale del verso, è evidente che in generale non verrà eseguita una cesura metrica a danno dell'integrità d'una parola. È opportuno, tuttavia, mantenere anche in questo caso la possibilità di individuare i segmenti testuali; e dunque, quando, nel corso dell'analisi musicale, parleremo di sillaba finale d'un segmento testuale, intenderemo la sillaba finale della parola dopo la quale, o all'interno della quale, cade la cesura metrica. Nel caso d'un verso come il seguente, ad esempio:

consumar la vedre- || te a poco a poco [Gastoldi 1592, Torna dolce il mio amore]

la segmentazione darà questo esito:

1° consumar la vedrete

2° a poco a poco.

Naturalmente, sarà l'analisi musicale a dirci se il compositore ha rispettato la suddivisione del verso (sciogliendo la sinalefe vedrete a e musicando dodici sillabe), oppure no; nel caso specifico, Gastoldi musica dodici sillabe solamente in una voce, e nel complesso si può affermare che i due segmenti testuali vengono intonati, in questo caso, nell'ambito di un unico segmento polifonico (esempio 2).

Esempio n° 2

Giovanni Giacomo Gastoldi

Canzonette a tre voci libro primo
Venezia, Amadino, 1592
"Torna dolce il mio amore"

Canto I
con - - - su - mar la ve - dre - te

Canto II
con - - - su - mar la ve - dre - te a

Basso
con - - - su - mar la ve - dre - te a

a po - co a po - - - co.

po - - - - co a po - - - - co.

po - - - - co a po - - - - co.

Es. 2

Per quel che concerne il nostro campione, diciamo subito che non si incontrano particolari difficoltà nel procedere alla segmentazione dei testi secondo il modello canonico di endecasillabo, non registrandosi deviazioni significative rispetto ai tre tipi classici, con accento, rispettivamente, in sesta sede (6-10), in quarta e ottava sede (4-8-10) e in quarta e settima (4-7-10, raro da Petrarca in poi, e presente solo sporadicamente nel nostro campione). Vediamo alcuni esempi.

6-10:

che tacend' ed aman- || do giung' a morte [Rossi 1589, Io mi sento morire];
Io mi vivea com' a- || quila mirando [Viadana 1594, Io mi vivea com' aquila];
e contro mi fia 'l ciel || ed ogni stella [Franzoni 1605, "Poss'io prima morire"].

4-8-10:

deh torna pur || e rendi l'alm' e 'l core [Rossi 1589, Torna dolce il mio amore];
e da' tuoi lu- || mi vibra strali ognora [Gastoldi 1592, Per mirar lo splendore].

4-7-10:

eccomi, toc- || camì, stringimi, baciami [Gastoldi 1592, Poiché o mio fido amante];

9

Credete for- || se di farmi morire [Gastoldi 1595, Credete forse di farmi morire].

Qualunque sia, fra i tre su esposti, il tipo di riferimento, in base al modello metrico l'endecasillabo darà sempre e comunque luogo a due segmenti testuali.

Per quanto concerne il settenario, qualora sia possibile individuare al suo interno un accento in quarta sede (caso del resto assai frequente), si è ritenuto di scomporlo in due segmenti testuali, a motivo dell'identità che si viene a creare, nella prima misura, con il primo emistichio di un endecasillabo a minore:

Occhi riden- || ti e vaghi
d'ogni mio mal || presaghi (ibid.). [Viadana 1594, Occhi ridenti e vaghi].

Negli altri casi, non potendosi individuare alcuna cesura in grado di rinviare in qualche maniera al modello metrico, il settenario dà luogo ad un solo segmento testuale:

Tanto è bella costei [Gastoldi 1592, Tanto è bella costei].

È opportuno infine sottolineare che un certo margine di discrezionalità nella segmentazione dei versi è inevitabile, e che tale discrezionalità si riflette inesorabilmente sulla segmentazione del testo musicale: ai nostri fini, tuttavia, riteniamo che attenersi alle norme esposte in questo capitolo riduca al minimo le oscillazioni e non pregiudichi l'attendibilità degli esiti finali dell'analisi.

3. Primo livello di segmentazione del testo musicale

Parliamo di primo livello di segmentazione del testo musicale per indicare che, con questa operazione, non si intende ancora ottenere la scomposizione di un brano in frasi musicali, ma solo constatare la distribuzione del testo poetico nell'ambito dell'insieme polifonico, considerando il testo medesimo come segmentato in porzioni significative. Tali porzioni possono essere costituite tanto da segmenti testuali (ossia versi ed emistichi, secondo la definizione che si è data nel capitolo precedente), quanto da parole o gruppi di parole che il musicista ha inteso in qualche modo isolare nel corso dell'intonazione; o ancora, può trattarsi di porzioni di testo più ampie d'un segmento testuale. È intuitivo, infatti, che un compositore possa attenersi a una delle tre seguenti linee di condotta: può distribuire il testo in modo da creare una corrispondenza biunivoca tra segmenti testuali e intonazione musicale (esempio 3); oppure può costruire il discorso musicale in modo tale che esso si componga di un numero di elementi superiore a quello dei segmenti testuali (esempio 4); può, infine, inglobare in un'unica arcata musicale più di un segmento testuale (esempio 5). Quest'ultima eventualità, in particolare, sarà frequente nei casi in cui venga intonato un endecasillabo con cesura enjambante seguita da sinalefe, qualora il compositore non intenda musicare effettivamente dodici sillabe. Con il presente capitolo, ci proponiamo di fornire alcuni criteri atti a definire queste diverse possibilità in termini rigorosi.

Esempio n° 3

Amante Franzoni

I Nuovi Fioretti Musicali a tre voci
Venezia, Amadino, 1605
"Morirò cor mio"



10
Canto I
ché not - t'e gior - no vi - - - -
Canto II
ché not - t'e gior - no vi - - - -
Basso
ché not - t'e gior - no, ché not - t'e

13
v'in pe - - - n'e gua - i
v'in pe - n'e gua - - - - i
gior - - - no vi - v'in pe - n'e gua - i

Esempio n° 4

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594
"Amanti o voi"



Canto
A - man - ti, o voi, a - man - ti, o voi che le da -
Alto
A - man - ti, o voi, a - man - ti, o voi che le da -
Basso
A - man - ti, o voi, a - man - ti, o voi che le da -

4
me se - gui - te, che le da - me se - gui - te
me se - gui - te, che le da - me se - gui - - - te
me se - gui - te, che le da - me se - gui - - - te

Esempio n° 5

Salomone Rossi

Il primo libro delle canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1589
"Se gl'amorosi sguardi"



Canto
Se gl'amorosi sguardi della mia

Tenore
Se gl'amorosi sguardi della mia Filialtie - ra

Basso
Se gl'amorosi sguardi della mia Filialtie - ra

Es. 3, 4, 5

Condizione preliminare perché si possa affermare che un insieme polifonico intona un segmento testuale, o una qualunque porzione di testo, è che la sillaba conclusiva della porzione medesima si presenti simultaneamente nelle varie voci (come vedremo, non necessariamente in tutte). Occorre, dunque, proporre una definizione rigorosa del concetto di simultaneità. Si ha simultaneità in uno dei seguenti casi:

1. Quando le voci attive pronunciano effettivamente una stessa sillaba nello stesso istante (esempio 6, t'amo e tuoi).
2. Quando una o più voci pronunciano una sillaba sul prolungamento della pronuncia della stessa sillaba da parte di una o più altre voci (esempio 7, ben).
3. Quando una o più voci sono inattive (ossia quando è loro prescritta una pausa) e una o più altre voci pronunciano la stessa sillaba che le voci inattive hanno pronunciato prima della pausa (esempio 8, morirò).

Esempio n° 6

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594
"Bella sai perché t'amo"



Canto
Bel - la, sai per - ché t'a - mo? Per - ch'è be - gl'oc - chi tuoi

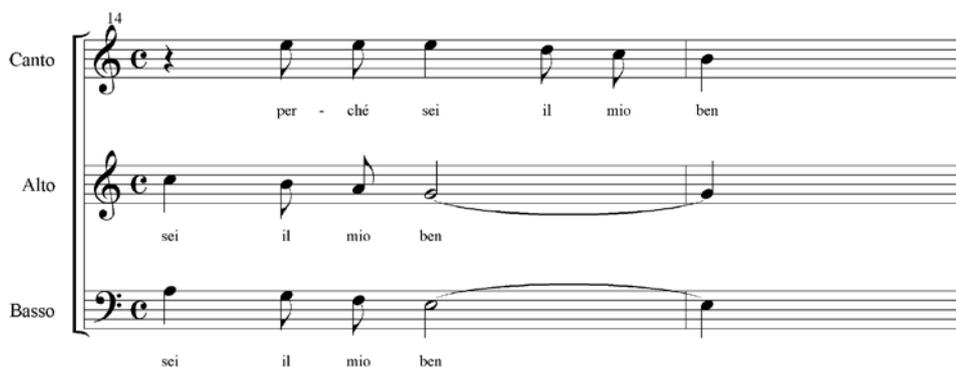
Alto
Bel - la, sai - per - ché t'a - mo? Per - ch'è be - gl'oc - chi tuoi

Basso
Per - ch'è be - gl'oc - chi tuoi

Esempio n° 7

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594
"Bella sai perché t'amo"



14

Canto
per - ché sei il mio ben

Alto
sei il mio ben

Basso
sei il mio ben

Esempio n° 8

Amante Franzoni

I Nuovi Fioretti Musicali a tre voci
Venezia, Amadino, 1605
"Morirò cor mio"



Canto I
Mo - ri - rò, mo - ri - rò

Canto II
Mo - ri - rò, mo - ri - rò

Basso
Mo - ri - rò, mo - ri - rò

Es. 6, 7, 8

È opportuno rilevare che la simultaneità, così definita, non è una relazione biunivoca: è possibile, cioè, che una sillaba venga pronunciata in una voce simultaneamente alla pronuncia di più sillabe da parte di un'altra voce. Occorre inoltre una precisazione sulla pronuncia della sillaba finale di una parola: tale sillaba si considera non pronunciata quando è in sinalefe con la successiva.

Ciò detto, possiamo ad elencare i criteri di segmentazione, che consentono di delimitare le porzioni di testo musicale che chiameremo segmenti polifonici. Non si pretende certo, in questa sede, di fornire dei criteri validi generalmente per il repertorio polifonico vocale; la pertinenza di tali criteri è qui verificata, per le ragioni esposte in precedenza, solo per le canzonette a tre voci costituenti il campione scelto a oggetto dell'indagine.

criterio n. 1

Si ha conclusione di segmento polifonico quando la condizione di simultaneità è soddisfatta in tutte le voci per l'ultima sillaba d'un segmento testuale, o quando essa è soddisfatta in almeno due voci per la sillaba finale d'un verso (esempio n. 6, tuoi, sillaba finale di emistichio; esempio 9, ancora, sillaba finale di verso: ogni esposizione del verso da parte delle due voci superiori è un segmento polifonico).

Esempio n° 9

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594
"Bella sai perché t'amo"



17
Canto: Ma fug - gi - rot - ti an - co - ra, ma fug - gi - rot - ti an - co - ra, ma
Alto: Ma fug - gi - rot - ti an - co - ra, ma fug - gi - rot - ti an - co - ra, ma
Basso: Ma fug - - - gi - rot - ti an - - - - -

20
Canto: fug - gi - rot - ti an - co - - - - ra
Alto: fug - gi - rot - ti an - co - - - - ra
Basso: co - - - - - - - - - ra

Esempio 9

criterio n. 2

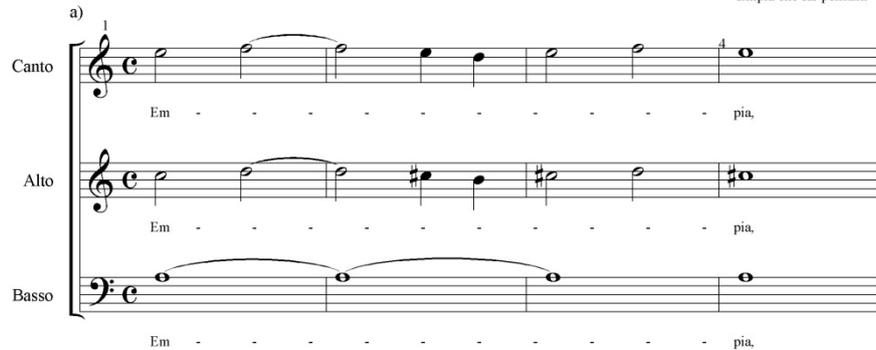
Si ha conclusione di segmento quando è soddisfatta in tutte le voci la condizione di simultaneità per l'ultima sillaba d'una parola, se la durata della parola medesima, a partire dalla sua ultima sillaba tonica (se la parola è piana o sdrucciola) o dalla sua ultima sillaba atona (se la parola è tronca), è, almeno in una voce, strettamente maggiore di metà di una misura se la è misura binaria, e pari o superiore ad una misura se la misura è ternaria. Se la parola è un monosillabo, lo si considera finale di parola tronca e lo si computa assieme alla sillaba atona immediatamente precedente. Il monosillabo iniziale d'un verso è invece parola autonoma, e deve soddisfare da solo le condizioni di durata [esempio 10 a), empia; 10 b), quando e pietà; 10 c), dunque, ma non fuggi; 10 d), crudel; 10 e), fai; 10 f), se: l'entrata del Canto I segna la fine del primo segmento polifonico].

Esempio n° 10 a), b)

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594
"Empia che far pensasti"

a)



Canto
Em - - - - - pia,

Alto
Em - - - - - pia,

Basso
Em - - - - - pia,

b)



7
Canto
quan - - - do pie - tà

Alto
quan - - - do pie - tà

Basso
quan - - - do pie - tà

Esempio n° 10 c)

Amante Franzoni

I Nuovi Fioretti Musicali a tre voci
Venezia, Amadino, 1605
"Dunque fuggi Licori"



Canto I
Dun - - - que fug - - gi

Canto II
Dun - - - que fug - - gi

Basso
Dun - - - que fug - - gi

Esempio n° 10 d) e)

Lodovico Viadana

Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594
d): "Poi c'hai del mio morir"
e): "Che fai Tirsi"



Esempio n° 10 f)

Amante Franzoni

I Nuovi Fioretti Musicali a tre voci
Venezia, Amadino, 1605
"Se nel partir da voi"



Es. 10

criterio n. 3

Si ha conclusione di segmento quando è soddisfatta in tutte le voci la condizione di simultaneità per l'ultima sillaba d'una parola, se, alla pronuncia della sillaba medesima, segue una pausa in tutte le voci interessate.

I criteri così scelti hanno principalmente lo scopo di garantire una segmentazione che non contrasti apertamente con la competenza dell'ascoltatore. Il primo criterio, in sé, non abbisogna di particolari commenti. È opportuno tuttavia un chiarimento relativamente alla conclusione di verso, per la quale si ritiene sufficiente la simultaneità tra due voci: tale precauzione si è introdotta per evitare di considerare come segmento unico l'intonazione consecutiva di due versi, quando, alla fine del primo, una voce si presenti "sfasata". E ciò,

proprio perché in genere tale sfasatura non si avverte come una vera e propria mancata conclusione (si veda quanto avverrebbe, in assenza di tale precauzione, nell'esempio n. 11, face). In particolare poi, relativamente all'esempio n. 9, già citato, notiamo che esso, come altri esempi analoghi, è caratterizzato dal procedimento omoritmico a valori brevi delle due voci superiori, che comporta la triplice esposizione dell'intero verso, mentre la voce inferiore espone il verso una sola volta a valori ampi. In questo caso, è evidente la tendenza a neutralizzare il ruolo vocale della voce inferiore, che diviene piuttosto un sostegno armonico (una sorta di vero e proprio basso continuo) dei due soprani. Ci sembra pertanto confermata l'opportunità di operare la segmentazione, almeno in corrispondenza della fine di verso, a prescindere dalla terza voce.

Esempio n° 11

Giovanni Giacomo Gastoldi

Canzonette a tre voci libro primo
Venezia, Amadino, 1592
"Non può sentir diletto"



The musical score consists of three staves: Canto I (Soprano), Canto II (Alto), and Basso (Bass). The lyrics are: "ar - de si la sua fa - ce, ma il cor pe - rò non sfa - ce". The Basso part is notably more melismatic than the two soprano parts.

Es. 11

Resta da dire del secondo criterio (per il terzo si veda qui la nota 12), che possiamo definire "criterio di durata". Esso ha il compito di consentire l'individuazione di procedimenti di isolamento, a scopo retorico, di porzioni di testo non coincidenti coi segmenti testuali, ivi compresi i casi di parole singole. Gli esempi che si sono proposti in fondo al suo enunciato danno conto, ci sembra, sufficientemente delle sue ragioni. Per quanto concerne il monosillabo, è evidente che esso svolge di norma, all'atto dell'esecuzione d'un verso, il ruolo d'una sillaba finale, purché naturalmente sia preceduto da altre sillabe appartenenti al medesimo verso. Prima di applicare i criteri fin qui esposti all'analisi dei brani, occorre un'ulteriore precisazione.

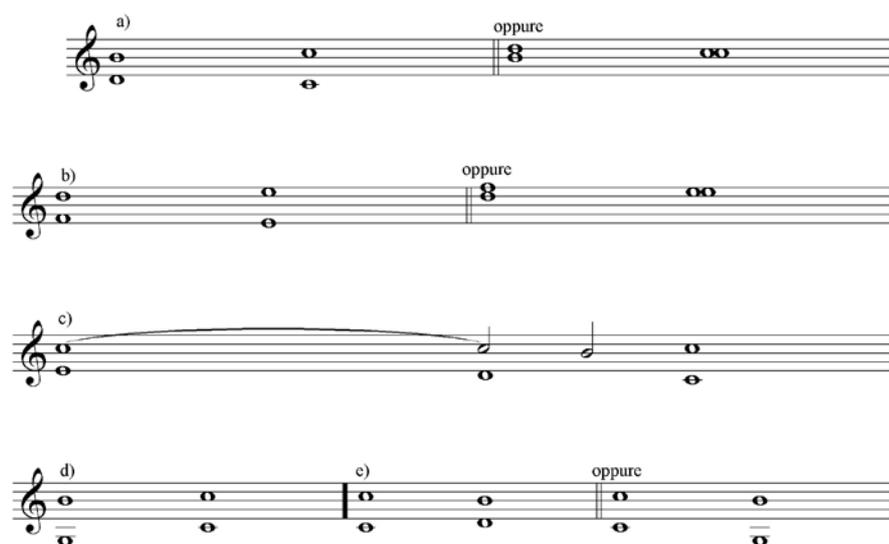
Nel caso delle canzonette polistrofiche, l'analisi viene condotta sull'intonazione della prima strofa; non è del resto ignoto che l'applicazione d'una stessa formula musicale ad una serie di strofe comporta sempre degli adattamenti. Nel definire il metodo non ci si è tuttavia preoccupati di questo problema, posto che, soprattutto in presenza di eterometria testuale, «il compositore... guarda alla piena realizzazione del ritmo della sola prima strofa, e di conseguenza cura meno il ritmo delle altre». [Assenza 1997, 142]

4. Secondo livello di segmentazione del testo musicale

I criteri fin qui esposti ci consentono, come vedremo, di constatare la distribuzione del testo poetico nell'ambito dell'insieme polifonico dei singoli brani; ai fini della scomposizione dei brani medesimi in frasi musicali essi sono necessari, e tuttavia non sufficienti. Affinché, per un segmento polifonico, si possa parlare di frase musicale, occorre che esso venga concluso da un procedimento musicale rispondente ai criteri contrappuntistici che definiscono il concetto di cadenza. Più in generale, diremo che la segmentazione di un brano musicale risulta pertinente solo se presuppone l'acquisizione dei procedimenti che, nell'ambito del repertorio cui il brano appartiene, vengono avvertiti come altrettanti "segnali" conclusivi. Nel nostro specifico caso, è opportuno richiamare le formule cadenzali a due voci, che chiameremo d'ora in poi clausole, sulla base delle definizioni proposte da Zarlino nella terza parte delle Istituzioni harmoniche.

La clausola più importante è quella nella quale le due voci procedono da un intervallo di sesta maggiore ad un intervallo di ottava (o da un intervallo di terza minore ad un unisono). Ciò può avvenire tanto per semitono ascendente e tono discendente, quanto per semitono discendente e tono ascendente (esempio 12 a e b):

Esempio n° 12



a) oppure

b) oppure

c)

d) c) oppure

Es_ 12

Nel secondo caso, com'è noto, si ha la cosiddetta clausola frigia. Per i nostri scopi, non occorrono ulteriori distinzioni per la clausola frigia, data la relativa sporadicità con la quale essa si presenta. Nel primo caso, è opportuno invece distinguere tra una clausola "semplice" ed una clausola "diminuita", a seconda che, rispettivamente, il suono costituente la sesta (o la terza inferiore) venga introdotto assieme all'altro o venga preceduto da un ritardo (esempio 12 c).

Ma Zarlino definisce anche un'ulteriore forma di clausola:

Oltra queste due sorti di cadenza, ve n'è un'altra terminata per ottava, ovvero per unisono; la qual si fa, quando si pone le seconde figure della parte grave et quelle della parte acuta distanti tra loro per un ditono, facendo discendere la parte grave per un salto di quinta, ovvero ascendere per quello di quarta, et ascendere la parte acuta per grado... [Zarlino 1965, 251; si veda esempio 12 d]

Questo tipo di cadenza non è frequente nel contrappunto a due voci «conciosia che lo ascendere per li mostrati salti, et lo discendere anco, è proprio della parte gravissima di alcuna compositione a più voci...» [Zarlino 1965, 252]

Nel nostro caso, è evidente che il modello in questione costituisce la formula cadenzale più frequente; e poiché trattiamo di composizioni a tre voci, non faremo alcuna distinzione tra il modello 6a-8a (o il suo rivolto 3a-unisono) e il modello 3a-8a, ma ci limiteremo a distinguere i casi di clausola semplice da quelli di clausola diminuita (che può dunque manifestarsi tanto con il ritardo 7-6 quanto con il ritardo 4-3). Il salto di quarta ascendente o di quinta discendente della parte grave corrisponde alla clausola basizans di cui parla Meier. [1988, 92-94] Nel nostro repertorio a tre voci, essa può accompagnarsi o meno alla clausola tenorizans (il movimento per grado congiunto discendente della clausola zarliniana a due voci vista precedentemente), ma ciò, ai fini della "forza" conclusiva della cadenza, risulta in genere poco influente.

A questi modelli è necessario aggiungere altri casi di clausola, che nell'insieme costituiscono quelle che Zarlino definisce cadenze "imperfette", o che rientrano nei procedimenti da lui detti "fuggir la cadenza". Tra questi diversi modelli, ci sembra che il campione qui indagato richieda una definizione specifica per le formule che costituiscono il reciproco delle successioni 3a-8a e 6a-8a, ossia le successioni 8a-3a e 8a-6a, nelle quali la terza o la sesta devono necessariamente essere maggiori: parleremo, in questo caso, di clausola sospesa (esempio 12 e).

Tutti gli altri tipi di clausola saranno riassunti nella categoria debole. Ai fini della loro individuazione, valga quanto segue: in mancanza di formule corrispondenti alle clausole semplice, diminuita, frigia e sospesa, segneremo comunque la fine di una frase quando le condizioni di durata esposte dal criterio n. 2 del primo livello di segmentazione del testo musicale siano soddisfatte in almeno due voci.

Riassumendo. Si ha conclusione di frase musicale quando, in corrispondenza della conclusione di un segmento polifonico, si verifica una clausola semplice, o diminuita, o frigia, o sospesa; oppure quando, sempre in corrispondenza della conclusione di un segmento polifonico, le condizioni di durata poste dal criterio n. 2 del primo livello di segmentazione del testo musicale sono soddisfatte in almeno due voci; tali condizioni sono necessarie anche in corrispondenza della conclusione di un segmento testuale (ossia quando è soddisfatto il criterio n. 1 del primo

livello di segmentazione).

Questa formulazione del criterio del secondo livello di segmentazione è resa necessaria, ancora una volta, per evitare che l'esito dell'analisi contrasti con la comune sensibilità. Anche in assenza di clausole principali, è evidente che la convergenza di almeno una coppia di voci sulla conclusione di un segmento polifonico è avvertita come il segnale d'una conclusione di frase, purché la sua durata sia sufficientemente ampia. Vediamo alcuni esempi.

L'esempio 9 presenta un caso di frase musicale unica, articolata in tre segmenti polifonici (criterio n. 1 del primo livello) e terminante in una clausola semplice. L'esempio 6 propone un caso di clausola diminuita (t'amo) e uno di clausola frigia (occhi tuoi, dove la simultaneità delle tre voci in corrispondenza della fine di un emistichio aveva già individuato al primo livello la fine di un segmento polifonico). L'esempio 10a) presenta un caso di clausola debole dove, indipendentemente dal fatto che ci si trovi o no alla fine di un segmento testuale, occorre applicare comunque un criterio di durata per individuare anche la fine di una frase musicale. È evidente che, in questo caso, è soddisfatta in pieno la definizione di Zarlino: le parole, infatti, non hanno «finita perfettamente la loro sentenza». L'esempio 13, infine, mostra un caso di clausola sospesa.

Esempio n° 13

Giovanni Giacomo Gastoldi
Canzonette a tre voci libro primo
Venezia, Amadino, 1592
"Torna dolce il mio amore"



The musical score for Example 13 consists of three staves: Canto I, Canto II, and Basso. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are 'non tro - va lo - - - co'. The music shows a polyphonic texture with three voices. The first measure is marked with a '16' above it. The notes are: Canto I (G4, A4, B4, C5), Canto II (G4, A4, B4, C5), and Basso (G3, A3, B3, C4).

Es. 13

Riassumendo: perché si possa parlare di frase musicale è condizione necessaria, ma non sufficiente, che sia stato individuato preliminarmente un segmento polifonico. Per definire quali, tra i segmenti polifonici, costituiscono delle frasi musicali, occorre procedere alla segmentazione di secondo livello.

5. Saggio di analisi comparata

Proponiamo ora l'analisi comparata di due brani tratti dal repertorio mantovano: l'esempio 14 riproduce un brano di Salomone Rossi, il 15 uno di Lodovico Viadana. Si tratta di due componimenti che presentano un'unica evidente caratteristica comune: entrambi sono

articolati secondo la forma ternaria AA B CC.

Esempio n° 14

Salomone Rossi

Il primo libro delle canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1589



Canto
Vat - te - ne pur da me,

Tenore
Vat - te - ne pur da me, cru - da lon - ta - - - - -

Basso
Vat - te - ne pur da

vat - te - ne pur da me, cru - da, lon - ta - - - - -

no, cru - da lon - ta - - - - - no, < cru - da lon - ta - - - - -

me, cru - da, lon - ta - - - - - no, cru - da, lon - - - - - ta - - - - -

Es. 14

Cominciamo dal brano di Rossi. La segmentazione del testo poetico (ricordiamo che se ne considera la sola prima strofa) dà l'esito seguente (i simboli "E" e "V" indicano, rispettivamente, la conclusione di un emistichio e quella di un intero verso):

Vattene pur da me
E
cruda lontano
V
che nel mio pett' ognor
E
ti serbo e godo
V
anzi ch'il dio
E

d'Amore
V
vuol che fuggendo
E
mi nodrisch' il core
V

L'applicazione dei criteri del primo livello di segmentazione del testo musicale consente di individuare le articolazioni dei segmenti polifonici nei seguenti punti: batt. 8 (simultaneità in fine di verso); batt. 12 (idem); batt. 15 Amore (idem); batt. 18 (idem); batt. 23 (idem), conclusione del brano. Passando al secondo livello di segmentazione, notiamo che, in questo caso specifico, ogni segmento polifonico individuato al primo livello costituisce anche una frase musicale: ognuno di essi, infatti, termina con una clausola diminuita.

Esempio n° 15

Lodovico Viadana
Canzonette a tre voci
Venezia, Amadino, 1594



Canto
O quan-te vol-te, o quan-te, es-ser bra-mai di bel-la don -

Alto
O quan-te vol-te, o quan-te, es-ser bra-mai di bel-la, di bel-la don -

Basso
O quan-te vol-te, o quan-te, es-ser bra-mai di bel-la don - n'a -

6
1 2
n'a-man-te, te, pen-san-d'o-v'è bel-tà di ri-tro-var pie-tà.

1 2
n'a-man-te, te, pen-san-d'o-v'è bel-tà di ri-tro-var pie-tà.

1 2
man-te, te, pen-san-d'o-v'è bel-tà di ri-tro-var pie-tà.



11
O co-me va-neg-giai, o co-me va-neg-giai, o co-me va-neg-giai! Don-na bel-la cru-
O co-me va-neg-giai, o co-me va-neg-giai, o co-me va-neg-giai! Don-na bel-la cru-
O co-me va-neg-giai, o co-me va-neg-giai! Don-na bel-la cru-

16
del fu sem-pre mai, cru-del fu sem-pre ma-i. O co-me va-neg-i.
del fu sem-pre mai, cru-del fu sem-pre ma-i. O co-me va-neg-i.
del fu sem-pre ma-i. O co-me va-neg-i.

Es. 15

Prima di trarre da tutto ciò delle conclusioni, vediamo per confronto ciò che avviene nel brano di Viadana riportato nell'esempio 15; eccone la segmentazione del testo:

O quante volte
E
o quante
V
esser bramai
E
di bella donn' amante
V
pensand' ov' è
E
beltà
V
di ritrovar
E
pietà
V
o come vaneggiai
V

donna bella crudel

E

fu sempre mai

V

Ecco gli esiti della segmentazione musicale di primo livello: batt. 2 (simultaneità in conclusione di verso; ricordiamo che la sillaba finale –te del primo emistichio non si considera pronunciata a motivo della sinalefe); batt. 3 bramai (fine di emistichio); batt. 7 (fine verso); data la rigorosa omoritmia, i quattro segmenti testuali seguenti (batt. 7-10, pensando – pietà) costituiscono altrettanti segmenti polifonici; batt. 12 (fine verso); batt. 13 (idem); batt. 14 (idem); batt. 15, bella (per il criterio n. 2 del primo livello); batt. 16, crudel (fine di emistichio); batt. 17 (simultaneità di due voci su tre in corrispondenza di fine verso); batt. 19, conclusione del brano. In tutto, si riscontrano 14 segmenti polifonici.

Passando al secondo livello di segmentazione, si nota subito come le frasi musicali siano in numero minore rispetto ai segmenti polifonici. È possibile infatti individuare delle conclusioni di frase solo nei seguenti punti: batt. 2 (criterio di durata); batt. 3 (clausola sospesa); batt. 7 (clausola diminuita, conclusione di sezione); batt. 10 (clausola frigia, conclusione di sezione); batt. 14 (criterio di durata); batt. 15 (idem); batt. 16 (clausola semplice); batt. 19 (clausola diminuita, conclusione di brano). Abbiamo in tutto 8 frasi musicali.

Dal raffronto tra le due analisi si ricavano alcuni dati interessanti. In primo luogo, è da porre in rilievo il diverso rapporto complessivo che si riscontra nei due brani tra segmenti testuali e segmenti polifonici. Nella canzonetta di Rossi, a fronte di otto segmenti testuali si hanno solamente cinque segmenti polifonici: il rapporto S.T./S.P risulta dunque maggiore di 1. In altre parole, il musicista rivela in questo brano una tendenza alla composizione continua: la scrittura contrappuntistica fonde in arcate ampie porzioni di testo comprendenti più d'un segmento. Per contro, nel brano di Viadana, prevalentemente omoritmico, il rapporto S.T./S.P risulta inferiore a 1 (11/14); ciò indica una tendenza ad adeguare il discorso musicale alla segmentazione del testo e anzi, mediante l'isolamento di singole parole e le ripetizioni, a moltiplicare i segmenti polifonici. Ancor più interessante risulta poi il rapporto S.T/S.P se considerato all'interno delle singole sezioni formali. Mentre Rossi mantiene costantemente tale rapporto a vantaggio dei segmenti testuali (in ogni sezione, sempre uno di più dei segmenti polifonici), Viadana ha un atteggiamento più vario (A: 4/3; B: 4/4; C: 3/7). La proliferazione dei segmenti polifonici nella terza sezione, tuttavia, ha la forza di un artificio retorico del tutto estraneo all'aulica scrittura del brano di Rossi. Il diverso atteggiamento stilistico, del resto, risulta evidente considerando il procedimento di neutralizzazione del ruolo vocale del basso che si riscontra alle battute 16-18 della canzonetta di Viadana e che la formulazione del primo criterio di primo livello ci ha permesso di evidenziare.

Anche per quanto riguarda il trattamento delle ripetizioni i due brani considerati presentano differenze significative. Al livello delle singole voci la canzonetta di Rossi non si mostra certo avara di ripetizioni: al livello dell'assieme polifonico, tuttavia, tali ripetizioni non hanno alcun effetto "segmentante", a differenza di quanto avviene nel brano di Viadana.

Significativo, infine, appare il rapporto tra segmenti polifonici e frasi musicali: se nel brano di Rossi si ha una corrispondenza totale, in quello di Viadana si mostra una volontà di scandire accentuatamente l'intonazione polifonica dei versi, anche a prescindere dai segnali conclusivi

costituiti dalle cadenze.

L'analisi comparata fin qui proposta esemplifica con chiarezza quanto è emerso dall'indagine complessiva condotta su tutto il campione. Ne richiamiamo brevemente gli esiti.

6. Evoluzione stilistica della canzonetta mantovana

Il primo dato rilevante che si ricava dal campione, è che di norma il numero dei segmenti polifonici è superiore a quello dei segmenti testuali: si tratta, del resto, d'una conferma (attesa) dello stile "scandito" della canzonetta. A questo proposito si registra tuttavia una frattura significativa tra le raccolte appartenenti alla prima fase dell'arco cronologico considerato (Rossi 1589 e Gastoldi 1592) e le raccolte successive. In Rossi i brani che comportano una differenza negativa tra S.P. e S.T. in almeno una sezione macroformale ammontano a tredici, pari a circa il 75% dell'intera raccolta, e in dieci casi (circa il 58%) il rapporto complessivo tra S.T. e S.P. risulta maggiore di uno. Nella prima raccolta di Gastoldi i casi di differenza negativa tra S.P. e S.T. in almeno una sezione macroformale sono quindici, e costituiscono, ancora, il 75% del campione analizzato, mentre i brani nei quali il rapporto complessivo tra S.T. e S.P. è maggiore di uno ammontano a tredici (65%). Nella seconda raccolta di Gastoldi si hanno solo cinque casi in cui il rapporto tra S.T. e S.P. è maggiore di uno (25% circa del campione analizzato); ma i brani nei quali la differenza tra S.P. e S.T. è, almeno in una sezione macroformale, negativa sono tredici (circa il 75% dei diciannove brani analizzati).

Se passiamo a considerare la raccolta di Viadana e quelle di Franzoni, rileviamo che esse contengono quasi esclusivamente brani nei quali il rapporto fra S.T. e S.P. è minore di uno [ho eliminato la parentesi che era a questo punto]. Anche la presenza di brani che contengono una differenza S.P. - S.T. negativa è in queste raccolte decisamente meno marcata: sette casi in Viadana (39% dei diciotto brani analizzati) e quindici nella prima raccolta di Franzoni, dove costituiscono il 53% circa dei ventotto brani analizzati. Possiamo dunque considerare la raccolta di Viadana come un punto di svolta del campione, relativamente alla distribuzione musicale del testo poetico, punto di svolta che cronologicamente separa, tra l'altro, le due raccolte di Gastoldi, la seconda delle quali può essere considerata un caso "di confine".

Se è vero infatti che in Rossi e in Gastoldi si riscontra a tratti «una declamazione rapida e incisiva», qua e là «disciolta dall'apertura su vocalizzi» [Assenza 1997, 189], e dunque un'eco della varietà marenziana, è vero altresì che queste raccolte (quella di Rossi e la prima di Gastoldi), mostrano una scrittura contrappuntistica non di rado densa, tale da stemperare sensibilmente la segmentazione del testo poetico in un decorso continuo. D'altro canto questo, più che un tratto di modernità, appare un elemento di ritegno umanistico tardo cinquecentesco, un afflato di nobilitazione delle forme minori. Tale ritegno è del tutto assente, invece, nella raccolta di Viadana. Oltre ad accogliere senza problemi i tratti del linguaggio più "umile" della tradizione di villanesca (non mancano, sia pur stemperate, le quinte parallele), Viadana è, tra gli autori mantovani di forme minori, il più radicalmente "canzonettistico", il più attento a non fondere in segmenti polifonici ampi più d'un segmento testuale. Rispetto alla sua raccolta, anche la punta cronologicamente più avanzata del campione, ossia i Fioretti di Amante Franzoni (ma della seconda raccolta si sono considerati solo pochi brani, prevalendo in essa le anacreontiche), risulta meno audace: nel primo libro i brani che contengono almeno

una sezione poco segmentata sono, come si è visto, oltre la metà, anche se il computo complessivo conferma comunque il consolidato vantaggio dei segmenti polifonici sui segmenti testuali. In particolare, colpisce in Franzoni la marginalità stilistica dell'adozione del basso continuo, che si rivela in realtà basso seguente di una voce che ha sempre lo stesso passo ritmico delle altre. In tal senso, ben più significativi risultano i passi di Viadana che neutralizzano il ruolo vocale del basso (si riveda l'esempio 15); lo stesso Gastoldi, nel penultimo brano della sua seconda raccolta, si spinge più avanti in tale direzione (esempio 16: i tre segmenti polifonici sono altrettante frasi musicali).

Esempio n° 16

Giovanni Giacomo Gastoldi

Canzonette... libro secondo
Mantova, Osanna, 1595
"Vita de la mia vita"



The musical score consists of two systems of three staves each. The first system includes Canto I, Canto II, and Basso. The lyrics for the first system are: "Vi - ta de la mia vi - ta, vi - ta de la mia vi - ta". The second system continues the lyrics: "ta, vi - ta de la mia vi - - - ta" for Canto I, "ta, vi - ta de la mia vi - ta" for Canto II, and "mia vi - - - - - ta" for Basso. The Basso part is notably more rhythmic and melodic than the other parts in this section.

Es. 16

Riassumendo, se nell'arco temporale 1589-1607 (storicamente identificabile con il ducato di Vincenzo Gonzaga) si ha un progressivo abbandono della scrittura per canzonetta di stampo madrigalistico in favore di una scansione più pronunciata, si deve comunque riconoscere alla raccolta di Viadana una posizione peculiare e stilisticamente avanzata. Oltre quell'esperienza, c'è l'abbandono definitivo della canzonetta basata su testi metricamente classici, in favore dei modelli d'ispirazione chiabreriana.

7. Conclusione

Gli esiti che si sono mostrati mediante un saggio di applicazione del metodo qui proposto confermano, su un piano tendenzialmente più rigoroso, quanto è afferrabile alla lettura dei brani per via intuitiva. Se ne potrebbe, dunque, sostenere la ridondanza. Il fatto, tuttavia, che l'analisi del campione mantovano nel suo complesso conforti quanto, per via storiografica, era già supponibile, ci pare una notevole conferma della validità del metodo; il quale, peraltro, non manca di favorire conclusioni meno scontate, come la peculiarità della raccolta di Viadana.

Al di là, tuttavia, dei risultati che tale metodo può fornire nella sua ristretta formulazione ancorata ad un repertorio specifico, è importante, crediamo, il principio generale che informa il presente lavoro, ovvero l'ipotesi di un doppio livello di segmentazione per il repertorio polifonico vocale.

Va da sé che, nel definire i due livelli di segmentazione, si dovrà in primo luogo considerare la pertinenza dei criteri in rapporto alle caratteristiche del repertorio preso in esame. Resta tuttavia indubbio che procedere ad una segmentazione preliminare che prescindendo dal concetto di cadenza contribuisce ad evitare due inconvenienti opposti, ma ugualmente dannosi: da un lato, quello di anettere valore segmentante a passi che, pur rispondendo alla definizione compositiva della cadenza, non hanno di quella il senso di cesura testuale; dall'altro, quello di non riconoscere come frasi musicali quelle porzioni polifoniche che, pur non essendo concluse da meccanismi cadenzali, costituiscono di fatto esposizioni compiute di altrettante porzioni testuali. Ad avvantaggiarsene, nel caso del repertorio vocale cinquecentesco, sarà soprattutto l'analisi delle condotte tonali: stabilire l'ortodossia modale di un piano cadenzale presuppone che sia del tutto chiaro quali siano effettivamente le cadenze di un brano.

8. Riferimenti bibliografici

Salomone Rossi (1589), *Il primo libro delle canzonette a tre voci*, Amadino, Venezia (ed. mod. Complete Works vol. VI, CMM 100/6, a cura di D. Harrán, America Institute of Musicology, 1995).

Giovanni Giacomo Gastoldi (1592), *Canzonette a tre voci con un balletto nel fine*, Amadino, Venezia.

Lodovico Viadana (1594), *Canzonette a tre voci...*, Amadino, Venezia (ed. mod. a cura di G. Vecchi, A.M.I.S., Milano, 1965).

Giovanni Giacomo Gastoldi (1595), *Canzonette... libro secondo*, Osanna, Mantova.

Amante Franzoni (1605), *I nuovi fioretti musicali... col suo basso generale per il clavicimbalo...*, Amadino, Venezia.

Amante Franzoni (1607), *Il secondo libro delli fioretti musicali...*, Amadino, Venezia.

Assenza C. (1997), *La canzonetta dal 1570 al 1615*, LIM, Lucca

Baroni M.- Dalmondo R.- Jacoboni C. (1999), *Le regole della musica*, EDT, Torino.

Beltrami P.G. (1994), *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna.

Cardamone D.G. (1981), *The "canzone villanesca alla napolitana" and related forms. 1537-1570*, UMI, Ann Arbor.

Cornulier B. de (1982), *Théorie du vers*. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Seuil, Paris.

Dalmonte R.- Privitera M. (1996), *Gitene, canzonette*. Studio e trascrizione delle canzonette a sei voci d'Horatio Vecchi (1587), Olschki, Firenze.

Dürr W. (1994), "Imitar la poesia. Luca Marenzio ed il madrigale Amate mi ben mio", in Colzani A.-Luppi A.-Padoan M. (cur.), *Il madrigale oltre il madrigale. Dal Barocco al Novecento: destino di una forma e problemi di analisi*, A.M.I.S., Como, 227-254.

Halle M.- Keyser S. J. (1980), "Metrica", in *Enciclopedia Einaudi*, 9, Einaudi, Torino, 254-284.

Jakobson R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano.

La Via S. (1997), "«Natura delle cadenze» e «Natura contraria delli modi»", *Il Saggiatore Musicale*, 4/1, 5-51.

Mangani M. (1996-97), *Per un'analisi delle forme minori tra Cinque e Seicento. Indagine su un campione mantovano*, Università degli Studi di Bologna.

Meier B. (1988), *The modes of classical vocal polyphony*, The Broude Brothers, New York, trad. E. S. Beebe.

Ruwet N. (1983a), "Nota sulle duplicazioni nell'opera di Claude Debussy", in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, pp. 55-85 (ed. orig. *Revue belge de Musicologie*, 1962, 16, pp. 57-70).

Ruwet N. (1983b), "Metodi di analisi in musicologia", in *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino, pp. 86-119 (ed. orig. *Revue belge de Musicologie*, 1962, 20, pp. 65-90).

Schwind E.- Polth M. (1996), voce "Klausel und Kadenz", in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2a ed., Bärenreiter, Kassel, 1996, vol. 5, pp. 255-282.

Zarlino G. (1558), *Istitutioni harmoniche*, ed. facs. The Broude Brothers, New York, 1965.