

Carlo Marengo

*La composizione  
del mottetto  
rinascimentale*



TAF2



Edizioni musicali

Collana Teoria, analisi e forme musicali

*C. Marengo, La composizione del mottetto rinascimentale*

## Indice

<i>Introduzione.....</i>	p. 1
<i>Glossario.....</i>	p. 3
<i>Esercitazioni.....</i>	p. 18
<i>La composizione a due voci.....</i>	p. 21
<i>La composizione a tre voci.....</i>	p. 67
<i>La composizione a quattro voci.....</i>	p. 145
<i>La composizione a cinque voci.....</i>	p. 229
<i>Appendice.....</i>	p. 293



## *Introduzione*

*Nella moderna didattica della composizione è ormai quasi unanimemente riconosciuto (il “quasi”, in tali frangenti, è di prammatica) il ruolo di primaria importanza svolto dall’esercitazione in stile la quale gode dell’indubbio merito di porre l’allievo a diretto contatto con strutture linguistiche specifiche, sottraendolo dalle strettoie delle astrazioni scolastiche, spesso prive di riscontri oggettivi con le singole realtà storiche. Questa prassi si attua, più che attraverso una riproduzione intuitiva per non dire pressapochistica di materiali affrettatamente indagati, per il tramite di un serio lavoro analitico preventivo volto a cogliere nei minimi dettagli i caratteri tecnico-formali dello stile che si desidera parafrasare.*

*Anche la composizione del mottetto rinascimentale, oggetto di questo studio, condivide tali presupposti. Il fatto poi che ad essa sia associata, nel corso di Musica Corale e Direzione di Coro, una prova scritta di analisi ci offre il pretesto per investigare a fondo il rapporto esistente tra teoria e prassi, tra fase analitica ed esercitazione pratica, onde tracciare infine un percorso didatticamente efficace e produttivo.*

*Il punto di partenza incontestabile e incontestato è lo studio del contrappunto modale e delle tecniche ad esso connesse come attesta una manualistica<sup>1</sup> che negli ultimi decenni si è mostrata particolarmente attenta a scindere e circoscrivere i tratti peculiari della polifonia classica dalla genericità e a-storicità dei trattati di contrappunto di taglio conforme alla tradizione (Cherubini, Dubois, Koechlin ecc.). Per converso, l’odierno panorama editoriale sembra piuttosto avaro nel fornire metodi organici che avviino alla scrittura mottettistica secondo un itinerario che parta dalla composizione a due voci e che giunga per gradi a quelle a tre, a quattro e a cinque. Queste tappe fondamentali sono spesso eluse o sommariamente percorse anche per via della difficile reperibilità, nello stesso repertorio, di materiali idonei. Infatti se la letteratura a quattro e a cinque non manca certo di validi esempi, quella a due e a tre è piuttosto esigua e per di più limitata a brevi sezioni di brani di maggior respiro (versetti di Magnificat, parti di numeri dell’Ordinarium ecc. ecc.).*

*A tutto ciò soccorre il Magnum opus musicum (1604) di Orlando di Lasso, una corposa antologia di 516 mottetti da due a 12 voci<sup>2</sup> che consente di effettuare questo tragitto attraverso il filtro di un unico autore e al contempo di cogliere le specificità di tali scritture. La scelta di Lasso ci pare interessante anche per un altro motivo. Se è vero, come da più parti affermato, che lo stile classico affonda essenzialmente le proprie radici nei postulati del contrappunto palestriniano, è altrettanto vero che il linguaggio del compositore fiammingo si differenzia per la maggior libertà della condotta ritmico-melodica delle parti, dei rapporti tra consonanza e dissonanza, dello sviluppo tematico e soprattutto per la varietà notevole delle tecniche adottate.*

*Dell’intera raccolta abbiamo scelto 44 composizioni, suddivise in quattro raggruppamenti di otto (mottetti a due, tre e quattro voci) e quattro (mottetti a cinque voci) esemplari, uno (nei limiti del possibile) per ogni modo, corredati da un’appendice di una certa ampiezza. Di ciascun componimento è data la partitura originale, tratta dall’edizione di F. X. Haberl,<sup>3</sup> e una sequenza di grafici e di brevi commenti verbali volti ad indagare dei vari parametri linguistico-costruttivi*

*1- gli aspetti riguardanti il versante polifonico-formale, sintetizzati da un primo grafico che si costituisce come una sorta di mappa del brano volta a tradurne visivamente la struttura architettonica e le specifiche connotazioni tematico-contrappuntistiche (imitazione monomotivica, polimotivica, polimotivica reiterata, contrappunto doppio, libero, omoritmia ecc.);*

*2- le problematiche inerenti il profilo melo-modale, espresse attraverso un secondo grafico contenente i suoni strutturali delle parti in gioco, compendiato da una tavola esplicativa degli apici melodici, degli ambiti e del piano cadenzale così come si profilano sezione dopo sezione;*

*3- il decorso ritmico, tradotto mediante un terzo grafico che raffigura il ritmo complementare del componimento.*

<sup>1</sup> Citiamo tra i tanti di O. Swindale *Polyphonic Composition*, Oxford University Press, 1962 (ed. it.: Ricordi, Milano 1979), di B. Cervenca *Il contrappunto nella polifonia vocale classica*, Bongiovanni, Bologna 1965, di M. Boyd *Palestrina’s Style*, Oxford University Press, 1973 (ed. it.: Ricordi, Milano 1981), di R. Dionisi e B. Zanolini *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*, Suvini Zerboni, Milano 1979, di D. de la Motte *Kontrapunkt*, Bärenreiter, München-Kassel 1981 (ed. it.: Ricordi, Milano 1991).

<sup>2</sup> Più precisamente 24 composizioni a due voci, 24 a tre, 100 a quattro, 167 a cinque, 159 a sei, 11 a sette, 24 a otto, 2 a nove, 3 a dieci, e 2 a dodici.

<sup>3</sup> O. de Lasso, *Sämtliche Werke* a cura di F. X. Haberl, vol. I (1904): mottetti a due, tre e quattro voci; vol. III (1895): mottetti a quattro e cinque voci; voll. V (1895), VII (1896) e IX (1898): mottetti a cinque voci.

*Al termine di ciascun gruppo compare un breve schema riassuntivo dei caratteri fondamentali delle specifiche scritture.*

*Tanto per la composizione a due che per quelle a tre, a quattro e a cinque, il metodo di lavoro proposto si articola in tre fasi distinte:*

*- una fase analitica che verte sullo studio dei grafici e delle “voci” correlate che vengono al contempo a costituirsi come una sorta di guida, di traccia, di schema-base a cui far riferimento nell'impostazione della prova di analisi;*

*- una fase pratica, concepita secondo un ordine progressivo e crescente di difficoltà che dall'esercitazione basata sul vincolo dei singoli reperti si allarga via via a livelli sempre più consistenti di libertà “creativa”;*

*- una fase di approfondimento a cui son preposti i materiali dell'appendice, forniti allo scopo sia di affrontare ex novo la vera e propria prova scritta di analisi che di proseguire e intensificare ulteriormente gli esercizi di scrittura in stile in precedenza avviati.*

**C. M.**

# Glossario

## Grafico 1

### Legenda

Le cifre 1, 2, 3, 4, 5 ecc. poste sotto il grafico corrispondono ai numeri delle singole misure



numero della sezione



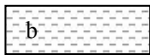
motivo dell'imitazione (le lettere interne (a, b, c, d, e, f, g ecc. ecc.) indicano temi diversi e di eguale importanza; le lettere a1, a2, a3 ecc. le varianti (ritmiche e/o melodiche) di uno stesso frammento; le lettere x e/o y esprimono invece incisi secondari di scarso rilievo che tuttavia vengono ripresi sia nel corpo del motivo che di una parte libera)



frammento melo-verbale in contrappunto libero;



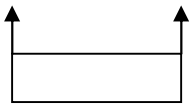
frammento melo-verbale costituito da un inciso tematico concluso in contrappunto libero



motivi costruiti in sovrapposizione anche in contrappunto doppio



frammento in omoritmia per terze o seste con una linea tematica o anche libera; la relazione con la parte principale è segnata attraverso una barra verticale posta all'inizio e alla fine del frammento stesso



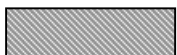
frammento in omoritmia; la relazione con la linea-guida è evidenziata attraverso due frecce



motivo per aggravamento



motivo per diminuzione



motivo per moto contrario



motivo per moto contrario e diminuzione



clausola cadenzale su una semibreve



clausola cadenzale su una minima (sulla parte pari del tactus inizia un nuovo frammento, tanto principale che secondario)



clausola cadenzale inserita all'interno o verso la fine di un motivo tematico o di una parte libera (la voce non chiude nel punto indicato ma prosegue oltre, pur introducendo uno degli intervalli tipici di una clausola melodica) o, ancora, clausola cadenzale ornamentata nella fase risolutiva



clausola cadenzale di dubbia attribuzione

## Voci analitiche

**1- struttura formale:** descrive l'impianto complessivo del componimento che, come noto, si articola in una serie di episodi il cui numero e ampiezza variano da reperto a reperto. Solitamente il primo e l'ultimo hanno una discreta estensione. Spesso (ma non sempre) ogni parte si conclude con una cadenza perfetta o fuggita (sul significato del termine cfr. oltre), oppure confluisce nell'altra senza soluzione di continuità. Pertanto, nel suo insieme, la forma si determina, unitamente alla dislocazione degli eventi cadenzali, in base al numero degli episodi, alla loro estensione e soprattutto alle relazioni instauratesi tra tali ampiezze;

**2- collegamento degli episodi:** specifica il modo attraverso il quale le varie sezioni si congiungono le une alle altre, ossia attraverso a) la tecnica ad incastro che ha luogo quando una o più voci, per lo più in contrappunto libero, completano l'episodio precedente mentre un'altra introduce il tema portante di quello successivo; e b) la giustapposizione che si verifica quando tra gli episodi interessati si crea una sorta di cesura fraseologica o una pausa generale di tutte le linee. Talvolta la differenza tra i due processi è minima, soprattutto in quei casi in cui una parte si protrae nel nuovo episodio per la durata di un solo tactus (se non di mezzo, cfr. alcuni esemplari a due e a tre), casi che tuttavia, a rigor di logica, dovrebbero essere ascritti alla tecnica ad incastro;

**3- testura:** indica la particolare fisionomia del tessuto, riassumibile in due fondamentali tipologie, la testura polifonica in senso stretto (più parti indipendenti ben caratterizzate dal punto di vista melo-ritmico) e la testura omoritmica, a loro volta suscettibili d'una gamma abbastanza ricca di configurazioni specifiche. La testura polifonica si contraddistingue per la maggior o minor densità, e quindi per il numero delle voci operanti in un dato contesto (aspetto quantitativo), e per il tipo di contrappunto, ossia imitato, multiplo, libero (aspetto qualitativo). La testura omoritmica è contrassegnata invece dalla preferenza, nella composizione a due e a tre parti, dell'artificio del raddoppio a intervalli imperfetti di un frammento tematico e non, e da una gamma piuttosto articolata di atteggiamenti in quella a quattro e a cinque, atteggiamenti che vanno dalla conduzione dell'intero organico su una voce-guida (peraltro non estranea alla stessa scrittura a due e a tre, anche se nei reperti esaminati non se ne trovano tracce) all'imitazione tra due voci, di cui una rinforzata omoritmicamente, oppure tra due bicinia entrambi in omoritmia (composizione a quattro), dai contrasti tra tricinia e quadricinia omoritmici di colorazioni diverse (composizione a cinque) alla cosiddetta omoritmia "irregolare" o "sfasata".<sup>4</sup> In rapporto al testo un frammento melodico può rivestire una o più parole dando luogo ad una sequenza di unità melo-testuali espresse graficamente attraverso una serie di rettangoli più o meno estesi formati a) da un intero motivo tematico;<sup>5</sup> b) da un motivo tematico di testa concluso in contrappunto libero; c) dal solo contrappunto libero. Non sempre nel secondo e terzo caso l'articolazione melo-verbale è di agevole lettura in quanto passibile di più interpretazioni alternative. Tra queste si è optato per quella in grado di esprimere il maggior livello di unità e coerenza dei singoli segmenti;

**4- tecniche contrappuntistiche:** rappresentano un ulteriore approfondimento della voce 3 limitatamente alla testura polifonica la cui varietà più considerevole di artifici è individuabile nei fenomeni imitativi a loro volta riassumibili in termini di a) imitazione monomotivica: l'intero episodio si basa su un unico frammento ripetuto di voce in voce e concluso dal contrappunto libero; b) imitazione polimotivica: le linee melodiche espongono a ritmo incessante, uno dopo l'altro, temi sempre diversi su testi, di norma, altrettanto diversi; c) imitazione polimotivica reiterata: due o più soggetti, introdotti di seguito, ricompaiono nel corso dell'episodio secondo le più svariate combinazioni. Tra i procedimenti più squisitamente contrappuntistici (linea contro linea) frequenti sono i casi a) di contrappunto doppio (in verità di rado le due melodie si presentano in rivolto),<sup>6</sup> abbinato in alcune occasioni alle succitate tecniche imitative; b) di temi trattati a valori larghi alla maniera di un cantus firmus; c) di contrappunto libero, sia a completamento di un inciso tematico principale che in forma di melodia a se stante. Zone integralmente in contrappunto libero si possono

<sup>4</sup> Con questo termine si designa un particolare processo omoritmico che ha luogo quando alcune parti non seguono fedelmente la linea-guida dalla quale possono discostarsi di uno o più punti.

<sup>5</sup> In considerazione del particolare contesto tecnico-stilistico, i sostantivi "motivo", "tema", "soggetto", "motivo tematico" ecc. sono qui trattati, contrariamente al loro significato usuale, come sinonimi.

<sup>6</sup> Secondo la definizione canonica si ha contrappunto doppio, triplo ecc. quando due, tre o più melodie si scambiano di posto. Nella polifonia cinquecentesca, invece, avviene spesso che questi frammenti tendano a ripresentarsi nella stessa posizione. Ciò nondimeno, anche in simili casi si è preferito mantenere la locuzione "contrappunto doppio, triplo ecc.", specificando di volta in volta la presenza o meno di processi di reversibilità ("contrappunto doppio reversibile", "contrappunto doppio non reversibile" ecc.).



trovare con facilità alla fine di ciascuna sezione. Rari, ma non insoliti, sono invece i casi di interi episodi, per lo più di brevissima ampiezza;

**5- rapporti dux-comes:** esprimono le relazioni intervallari instaurantisi nel processo imitativo tra la voce che per prima espone il tema (*dux* o antecedente) e la voce o le voci che lo imitano (*comes*, conseguente/i), il numero delle parti in gioco e l'ordine con cui esse si succedono. Sotto questo punto di vista, nell'ambito dell'architettura d'insieme della forma, il primo episodio, dal quale, per via di trasformazioni posteriori, avrà origine l'esposizione della fuga barocca, acquista un ruolo di primaria importanza, donde la necessità d'indagarne in dettaglio la struttura complessiva. Delle restanti sezioni, contraddistinte da impianti assai più liberi e semplificati, verrà invece fornito il solo incipit, demandando al lettore il compito di una eventuale più accurata ricostruzione dei singoli insiemi. Al fine di cogliere le molteplici sfumature esistenti tra il dux e il comes, sono stati riportati nel grafico 2, e limitatamente ai primi 8 lavori presi in esame, tutti i rapporti intervallari scaturiti dai rispettivi suoni d'attacco;

**6- tipologia dell'imitazione:** riassume sia le modalità con le quali il conseguente ripropone il tema (per moto retto, per moto contrario, per aggravamento, per diminuzione ecc.) sia la trama imitativa generale di ciascun episodio che si differenzia in base alla scrittura a due, a tre, a quattro e a cinque, anche se, in linea di massima, a prevalere è per lo più la forma a stretto (il conseguente entra prima ancora che l'antecedente abbia terminato il motivo tematico, accavallandosi ad esso). Questa è a sua volta classificabile in a) stretto continuo, ossia con le voci in sovrapposizione tematica per tutta la durata dell'episodio; b) stretto spezzato, vale a dire con le entrate che si costituiscono in nuclei di stretti separati tra loro dal contrappunto libero o dalla percussione integrale o parziale del motivo alla maniera dei soggetti di fuga; c) stretto giustapposto, ovvero con due o più stretti diversi allineati in sequenza diretta. In relazione alla distanza tra i temi gli stretti possono essere a) a distanze costanti; b) a crescendo, se l'imitazione inizia con percussioni allargate che vanno via via sempre più restringendosi; c) a decrescendo, quando le entrate, piuttosto vicine nella fase d'apertura, mostrano nel corso delle riprese successive una graduale tendenza all'espansione; d) ad impianto variabile, ossia con ripetuti allargamenti e contrazioni di scarsa o rilevante entità tanto all'interno di uno stesso stretto che tra stretti diversi.

## Grafico 2

### Legenda

minime: riproducono le singole linee melodiche ridotte ai soli suoni di struttura e pertanto espunte da tutte le note ornamentali (in rare occasioni si sono mantenuti alcuni ritardi soprattutto quando questi vengono a costituirsi come parti integranti di un motivo tematico)

semiminime: esprimono dei particolari suoni accessori, per lo più riscontrabili sulle parti pari del tactus, notati per dar ragione ad alcuni movimenti lineari oppure per giustificare eventuali parallelismi di quinte-ottave tra due note di struttura di parti diverse;

le lettere e le semplificazioni (aggr., dim., m.c. ecc.), come nel grafico 1, fanno riferimento all'apparato tematico

—————	frammento tematico
.....	frammento melo-verbale in contrappunto libero;
—————.....	frammento melo-verbale costituito da un inciso tematico concluso in contrappunto libero
———	clausole cadenzali
.....	clausole cadenzali inserite all'interno o verso la fine di un frammento
? .....	clausole cadenzali dubbie
M	mutazione intervallare
( )	frammenti in omoritmia con parte a carattere tematico o in contrappunto libero raddoppiata per intervalli di terza o sesta
[ ]	frammenti in omoritmia con intervalli liberi
legatura	suono prolungato nella misura successiva
+	apici melodici
rigo inferiore	esprime il ritmo complementare, ossia la sommatoria ritmica di tutte le voci

### Voci analitiche

**1- modo d'imposto:** definisce la modalità di base e la gamma, autentica o plagale, delle voci-guida e di quelle secondarie. Il modo trae origine dall'articolazione melodica e dall'ambitus del tenor che secondo i trattatisti antichi<sup>7</sup> rappresenta la parte più importante dell'organico in quanto latrice delle tessiture, del piano cadenzale e delle sonorità referenziali dell'intero componimento. Strettamente affine al tenor è il cantus che condivide con quest'ultimo lo stesso ambito, seppur all'ottava superiore, oltre che le stesse tendenze. Tra le quattro gamme-tipo dell'organico rinascimentale (cantus, altus, tenor e bassus) viene pertanto ad instaurarsi una sorta di gerarchia interna che approda ad una duplice e sostanziale distinzione di fondo tra "voci

<sup>7</sup> Uno studio particolarmente attento a quest'aspetto della modalità è stato condotto da Bernhard Meier in *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, ed. ingl. Brode Brothers Limited, N.Y. 1988 (ed. or.: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Oosthoek-Scheltema-Holkema, Utrecht 1988). Di grande interesse è il capitolo 3 in cui lo studioso tedesco avalla le proprie tesi citando e opportunamente commentando numerosi passi di lavori teorici dell'epoca.

principali” o “guida” che esprimono il modo di riferimento del brano (il cantus e il tenor, appunto), e “voci secondarie” o “parallele”, ossia le parti modalmente ad esse dipendenti (l’altus e il bassus, in rapporto di ottava tra loro ma nel modo “opposto” o “complementare”).<sup>8</sup> Questo sistema classificatorio ha l’indubbio pregio di riprendere da un lato i postulati fondamentali della teoria cinquecentesca e di accantonare dall’altro le attribuzioni piuttosto generiche basate sulle categorie di protus, deuterus, tritus e tetrardus;<sup>9</sup>

**2- apici melodici, ambiti e piano cadenzale:** sono espressi attraverso una tavola esplicativa che riassume nell’ordine i punti culminanti all’interno di ogni episodio,<sup>10</sup> la gamma specifica di ciascuna voce e i suoni terminali delle cadenze. In relazione all’ambitus i prospetti evidenziano con le semibreve i gradi di struttura (la finalis e la repercussa per gli autentici, la finalis, la repercussa autentica e plagale per i plagali) mentre le note nere indicano i suoni che oltrepassano i limiti “teorici”, ordinariamente circoscritti entro un’ottava suddivisa in quinta+quarta per gli autentici e in quarta+quinta per i plagali, e le note nere tra parentesi i punti più acuti o più gravi della tessitura toccati nel corso del brano in una sola occasione. Più complessa è, invece, l’indagine dei fenomeni cadenzali che richiede alcune riflessioni a parte. È noto che la polifonia antica individua nella cadenza un evento essenzialmente lineare o, con maggior esattezza, una stratificazione di più moti melodici (clausole) ai quali si suole attribuire nomi specifici desunti dalla voce che per prima li ha generati nel corso del lungo processo evolutivo iniziato attorno al Duecento e proseguito fino al XVI secolo:

es. 1 clausole in primo modo



- a) ascesa di semitono: clausola “cantizans” (del cantus = c)
- b) ascesa di tono, suono tenuto, discesa di terza inferiore: clausole “altizans” (dell’altus = a)
- c) discesa di tono: clausola “tenorizans” (del tenor = t); salita di grado: variante della clausola tenorizans o clausola cantizans raddoppiata alla sesta inferiore o alla terza superiore = vt)
- d) salto di quarta ascendente o quinta discendente (clausola “basizans” o del bassus = b)

Ogni clausola può, a sua volta, presentarsi anche in voci diverse da quella d’origine dando luogo ad una discreta quantità d’interscambi. Dall’unione di due, tre, quattro o cinque di queste combinazioni scaturiscono

<sup>8</sup> Scrive Meier: “Lo studio dell’imitazione modale, inoltre, ci mostra che i tratti tipici del tenor e del cantus, in conseguenza della loro funzione di voci principali (nelle partiture *a voce piena*), si riflettono pure sulla struttura melodica generale del pezzo che acquista così maggior chiarezza, poiché i motivi proposti dal compositore compaiono di solito, almeno nella loro veste modalmente più consona, proprio in queste voci. Ciò vuol dire che, in linea di massima, essi si trovano qui nella forma che meglio rispecchia la natura del modo in cui sono stati scritti, non solo in relazione agli intervalli specifici (espressi dalla solmizzazione) ma anche alla tessitura (espressa dai nomi delle altezze). Le voci “subordinate”, invece, traspongono di solito questi motivi ad una gamma vicina a distanza di quarta o di quinta rispetto a quella d’origine. Tale gamma si presenta nel modo plagale con la stessa finalis se il tenor e il cantus sono in autentico e, viceversa, in quello autentico posto all’ottava inferiore rispetto alla finalis del tenor e del cantus se questi ultimi sono in plagale. Poiché i motivi sviluppati dall’imitazione derivano da quelli del modo espresso dal tenor e dal cantus, il modo “relativo” dell’altus e del bassus viene pertanto a configurarsi come una sorta di tessitura teorica, ossia un impianto per così dire acquisito in quanto non esprime un proprio ambitus indipendente, in altri termini una scalarità che, considerata di per sé, non è sostanzialmente dissimile da quella del tenor e del cantus.” B. Meier, *op. cit.*, p. 177.

<sup>9</sup> Verso la metà del Cinquecento Enrico Lollis detto Glareano (*Dodecachordon*, 1547) amplia il tradizionale assetto dei modi da 8 a 12 con l’aggiunta di due nuove scale autentiche a partire da la (il IX modo, eolio) e da do (l’XI modo, ionio) affiancate dalle rispettive plagali (X modo, ipoeolio e XII modo, ipoionio). Ciò comporta, tra l’altro, la ridefinizione da una parte del lidio in cantus mollis (con il si $\flat$  in armatura) e del suo trasporto a do, e dall’altra del dorico su la, entrambi concepiti fino allora come varianti del tritus e del protus in cantus durus (con si $\natural$  in armatura), laddove Glareano tende invece a vedervi due modi indipendenti e più esattamente nel lidio con si $\flat$  un do ionio trasposto a fa e nel la dorico un vero e proprio eolio. Lo stesso dicasi per i rispettivi plagali. Sia presso i compositori che i teorici il nuovo prospetto di Glareano è accettato da alcuni e respinto da altri. Tra questi ultimi si colloca Orlando di Lasso, come testimonia in una lettera datata 8 agosto 1593 il suo allievo Leonhardt Lechner il quale afferma, richiamandosi al pensiero del maestro, che 8 modi sono più che sufficienti. Di conseguenza la classificazione qui seguita si rifarà a quella praticata dall’autore, integrata, alla bisogna, dai nuovi modi di Glareano.

<sup>10</sup> In conseguenza delle frequenti interrelazioni tra punti culminanti e decorso ritmico, le note relative agli apici melodici verranno inserite nella voce analitica del grafico 3, “conduzione ritmica”.

due fondamentali tipologie cadenzali: la cadenza perfetta o principale<sup>11</sup> che si determina con il concorso di tutte le componenti dell'organico, e la cadenza evitata o fuggita la quale si verifica quando al momento della chiusa una o più parti pausano o introducono un nuovo inciso, oppure ancora quando uno o più disegni di rito vengono elusi attraverso una sorta di "fuga" rispetto alla direzione preordinata. Non sempre la cadenza è di facile lettura. Non di rado, infatti, tanto per fare un esempio, l'intervallo caratteristico di una data clausola non compare alla fine di un segmento ma al suo interno se non tra l'ultima nota e la prima di due incisi diversi. È evidente che in situazioni simili, anche se nelle voci restanti è in atto un processo cadenzale, non è possibile attribuire a quella linea nessuna "cadenza" proprio in considerazione dell'etimologia stessa del termine (cadēre=chiudere), anche se è vero che da più parti si tende a percepire questi accadimenti nella loro totalità, prescindendo dai moti delle singole voci, prassi questa in cui son fin troppo palesi influssi analitici di tipo armonico-tonale che nulla hanno a che vedere con le clausole della polifonia basata sui modi (cfr. ad esempio la mis. 21 del mottetto n° 23 ove il cantus chiude su sol mentre tra i due incisi del bassus l'intervallo di quarta ascendente richiama una clausola basizans e l'incipit dell'altus la variante di una clausola tenorizans. Nonostante l'effetto complessivo di una cadenza armonica V-I, questo passo esibisce in realtà una sola clausola, quella del cantus). Diverso è invece il caso di quegli appoggi, contrassegnati nel grafico con un circolo o un semicircolo tratteggiato, i quali dopo lo stilema cadenzale specifico si abbandonano per brevissimo spazio ad una sorta di coda melodica in sé sopprimibile. Non è affatto infrequente, infine, che gli intervalli caratteristici di questa o quella clausola trovino posto al termine di molti frammenti tematici o in contrappunto libero creando, oltre ad un certo imbarazzo analitico, la tentazione di scorgere eventi cadenzali un po' ovunque, soprattutto in contesti non suffragati da un'appropriata articolazione fraseologica e melo-ritmica sia della voce o delle voci interessate che dell'insieme. Sulla base di tali criteri sono state pertanto espunte dal prospetto generale quasi tutte quelle situazioni contraddistinte da una evidente ambiguità e incertezza di fondo, eccezion fatta per quei casi, per così dire, "di un certo interesse", espressi nel grafico sotto forma di linee tratteggiate con un punto interrogativo in basso. Alle clausole perfette e fuggite si affiancano, discostandosene per conformazione e sonorità, la cadenza plagale, frequentata soprattutto in fase conclusiva, la cadenza sospesa (a note nere senza gambi), altrimenti detta *clausula affinalis* (Joachim Burmeister), e la cadenza frigia (in semiminime) nella quale i due nuclei portanti si presentano con i rispettivi intervalli rovescati, ossia il tono ascendente nella clausola cantizans e il semitono discendente in quella tenorizans. Qualche esempio:

es. 2

Dell'infinita messe di dati relativi agli ambiti, ai suoni di struttura, alle configurazioni delle clausole e dei piani cadenzali di ciascuna modalità a noi trasmessi dalla trattatistica rinascimentale, riportiamo di seguito, dai *Praecepta musicae poeticae* di Gallus Dressler,<sup>12</sup> importante compositore e studioso tedesco della seconda metà del secolo, l'ambito teorico, suscettibile nella pratica di ulteriori allargamenti, la ripercussione,<sup>13</sup> ossia l'intervallo-base dell'intelaiatura melo-cadenzale, e un triplice ordine di cadenze, *principales, minus principales e peregrinae*.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> In realtà gli antichi facevano distinzione tra clausola tenorizans alla voce inferiore da cui scaturiva la *clausula semiperfecta* (*cum tenore in fundamento*) e clausola basizans sempre alla parte grave che dava luogo alla *clausula perfecta* (*clausula basizans in fundamento*).

<sup>12</sup> Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, 1563/64, cap. 9 (cfr. B. Meier, *op. cit.*, p. 113).

<sup>13</sup> Il termine *repercussio* oltre ad identificare il suono posto alla quinta sopra la finalis degli autentici e alla terza dei plagali (*repercussio* o *repercussa*) rappresenta, secondo Gallus Dressler, "quell'intervallo, spesso ripetuto, peculiare a ciascun modo." "Queste parole sottolineano l'importanza che la ripercussione assume nella musica polifonica in riferimento sia ai profili melodici che al piano cadenzale; va inoltre precisato [...] che essa non compare sempre "nuda" ma, per così dire, rivestita in forme sempre diverse" [Dressler]. E ancora. Esiste una varietà infinita di stilemi mnemonici che consentono allo studente di imprimere nella mente le ripercussioni dei vari modi. Tutto ciò lascia intendere, ovviamente, come la *repercussio* sia

es. 3

1° modo	specie	ripercussione	clausulae principales	clausulae minus principales	clausulae peregrinae
					tutte le altre
2° modo					tutte le altre
3° modo					tutte le altre
4° modo					tutte le altre
5° modo					tutte le altre
6° modo					tutte le altre
7° modo					tutte le altre
8° modo					tutte le altre

Le gamme<sup>15</sup> del 3° e 4° modo sono puramente astratte in quanto nella realtà dei fatti tendono ad ampliarsi in maniera consistente tanto al grave che all'acuto (l'ipofrigio di norma si situa nell'ottava do-do quando non nell'ottava la-la e oltre, con discesa alla quinta sotto la finalis) fino a confondersi. Lo stesso vale per le cadenze, nonostante le due distinte ripercussioni.<sup>16</sup> Un cenno speciale merita il 2° modo che si presenta nelle

l'intervallo strutturale più importante del versante melodico: una sorta di sostegno che, seppur in sé invisibile, conferisce nondimeno a tutto ciò che la circonda un innegabile senso di profondità e di proporzione o ancora, per usare una frase di Glareano, l'elemento portante in grado di determinare il profilo (phrasis) di un modo." B. Meier, *op. cit.*, pp. 39-40. Per non creare fraintendimenti tra *repercussio* = intervallo e *repercussio* = nota strutturale, *repercussa*, abbiamo preferito in questa sede utilizzare l'equivalente italiano, "ripercussione" o, ancora, la più libera perifrasi "nucleo modale".

<sup>14</sup> Si definiscono *clausulae principales*, scrive Dressler, le cadenze "costruite sulle note-cardine del modo, ossia su quei suoni che stanno alle estremità delle specie di quarta, di quinta e delle *repercussae*." Si chiamano invece *clausulae minus principales* tutte quelle che "seppur non derivate dalle strutture primarie del modo possono venir inserite in un brano senza recar disturbo. Esse devono esser usate con una certa discrezione." Sono dette, infine, *peregrinae* le clausole che "non hanno una sede propria ma sono introdotte da un altro modo, vale a dire dall'esterno (*ex peregrino*)." Cfr. B. Meier, *op. cit.*, p. 112.

<sup>15</sup> "Dal prospetto delle cadenze di Dressler emerge in maniera piuttosto chiara - sottolinea Bernhard Meier - il ruolo determinante della ripercussione [...] Ad esempio, mentre le cadenze su re, la e fa si possono costruire sia nel 1° che nel 2° modo e quelle su la e do nel 5° e nel 6°, l'importanza che ciascuna di esse assume nell'ambito delle due sfere è invece diversa. Nei modi autentici, infatti, la cadenza sulla terza sopra la finalis è soltanto una "clausula minus principalis" mentre nei corrispondenti plagali, oltre ad assurgere al rango di "clausula principalis", essa guadagna addirittura il secondo posto in ordine d'importanza subito dopo la cadenza sulla finalis. [...] Va inoltre notato come Dressler distingua tra la quarta sotto e la quinta sopra la nota finale. E questo criterio, per quanto sulle prime strano, dovrà essere rigorosamente osservato nell'analisi della musica del XVI secolo." B. Meier, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>16</sup> "Come l'ambito delle singole voci così anche il piano cadenzale in sé può essere in ogni caso criterio sufficiente per distinguere tra i modi autentici e plagali con finale mi. Uno dei motivi basilari sta nel fatto che la cadenza in 3° modo sulla

voci-guida trasposto all’ottava superiore per consentire alle parti sottostanti di rimanere in una tessitura più agevole rispetto a quella, proibitiva, del registro originario. Nei modi autentici la repercussa è raggiunta alla quinta sopra la finalis mentre nei plagali, salvo rare eccezioni, alla quarta inferiore.<sup>17</sup> Di norma le cadenze principali coincidono con i gradi estremi della ripercussione, salvo che nel 2°, 3° e 6° modo. Accanto alla forma naturale ciascun modo può essere trasposto alla quarta e/o alla quinta superiore.

es. 4

	specie	ripercussione	clausulae principales	clausulae munus principales	clausulae peregrinae
1° modo su sol (cantus mollis) ✱					
2° modo su sol (cantus mollis) ✱					
1° modo su la (l’eoio di Glareano)					
2° modo su la (l’ipoeoio di Glareano)					
3° modo su la (in cantus mollis) ✱					
4° modo su la (in cantus mollis) ✱					
5° modo su do (lo ionio di Glareano)					
6° modo su do (l’ipoionio di Glareano)					
7° modo su do (cantus mollis)					
8° modo su do (cantus mollis)					

repercussa do' e do'', una sesta sopra la finalis, occupa un posto inferiore quanto ad importanza rispetto alla cadenza su la' (e la''), già utilizzata in larga misura nelle melodie gregoriane. [...] Ciò non vuol dire che non siano del tutto assenti degli esempi di piani cadenzali in cui il plagale si contrappone all'autentico." B. Meier, *op. cit.*, pp. 168-69.

<sup>17</sup> Nei componimenti in plagale avviene talvolta che la repercussa autentica sia toccata dal tenor alla quinta sopra la finalis, ossia all'estremo limite superiore del proprio ambitus. Se, come nei bicinia, il tenor è la voce più acuta, questa clausola è avvertita come effettivamente sopra la finalis mentre quando il tenor è in posizione intermedia (tricinia ecc.) essa acquista i tratti di cadenza "sotto la finalis" in quanto la linea sovrastante, ossia quella che l'ascoltatore meglio percepisce, impone come punto di riferimento la propria finalis che si trova appunto alla quarta sopra il suono cadenzale del tenor (cfr. B. Meier, *op. cit.*, pp. 136-137).

Gli asterischi indicano le trasposizioni più comuni. Nella maggior parte dei casi non si hanno sostanziali mutamenti rispetto ai modelli primitivi se si escludono il 1° e il 2° modo trasposti a la i quali altro non sono che l'eolio e l'ipoeolio di Glareano i cui piani cadenzali manifestano, oltre a peculiari note alternative, una spiccata preferenza per il re sopra (autentico) e il mi sotto la finalis (plagale).<sup>18</sup> Sostanzialmente simili ai loro prototipi rimangono, invece, il lidio e l'ipolidio su do, lo ionio e l'ipoionio di Glareano. Ecco, infine, una tavola riassuntiva delle cadenze dei 28 mottetti di Lasso poco oltre analizzati non molto dissimile, nella sostanza, da quella di Dressler in precedenza proposta nell'es. 3.

	clausulae principales	clausulae minus principales	clausulae peregrinae
1° modo	re, la	fa	do, sol
2° modo	re, la inf., fa		do
3° modo	mi, la, do	sol	re
5° modo	fa, do	la	sol, si <sup>b</sup> , re
6° modo	fa, la, do sup.		
7° modo	sol, re sup.	do	mi
8° modo	sol, re sup. e inf., do		fa, la
1° modo su sol	sol, re	si <sup>b</sup>	do
1° modo su la	la, re	mi	
3° modo su la	la, re	mi	
4° modo su la	la, re		fa
6° modo su do	do, sol		

**3- profili melo-modali:** trattano le abitudini melodiche di ciascun episodio con particolare riferimento alla costituzione dei frammenti tematici di base del processo imitativo così come compaiono nelle voci-guida

es. 5

primo modo      secondo modo      terzo modo      quarto modo

quinto modo      sesto modo      settimo modo      ottavo modo

F RP R      R F RP      F R princ. R sec. R princ. F R princ.

F RP R      R F RP R      F RP R      RP R F RP R

finalis, repercussa dell'autentico e del plagale      suoni strutturali secondari

<sup>18</sup> “Nel capitolo 7 della *Practica modorum explicatio* Dressler discute in generale l’ambito dei modi. Egli sottolinea che tutti, ad eccezione del 4°, seguono la tessitura “delle loro specie di ottava” mentre quest’ultimo si prende delle “grandi libertà” omettendo certi intervalli “sotto la finalis” e sostituendoli con altri “al di sopra” di essa. [...] A causa di ciò “molti musicisti odierni sembrano spesso e volentieri preferire il modo ipoeolico,” [nel senso di Glareano] poiché ciò che eliminano nella parte inferiore dell’ambito del 4° modo (la terza minore si-re’) l’aggiungono sopra coticché, in pratica, tra il 4° modo e l’ipoeolico di Glareano “la distinzione è in realtà piuttosto sottile”. B. Meier, *op. cit.*, p. 166.

e nelle trasposizioni alle voci complementari, i loro gradi d'attacco, le note-pivot, le fasi di riposo nonché i fenomeni cadenzali. Ciò consente di rilevare di volta in volta le innumerevoli potenzialità di una struttura modale, affermantesi di norma per via della finalis e della repercussa che insieme ad altri gradi secondari, cangianti da autentico ad autentico e da plagale a plagale, determinano quella che potremmo definire *la base del modo*, sintetizzata caso per caso nel prospetto dell'es. 5.<sup>19</sup>

Queste altezze si costituiscono come i punti nodali tanto del processo imitativo (i suoni d'attacco e di riposo dei frammenti tematici), in cui predominano negli episodi estremi le note forti (la finalis e le repercussae), affiancate nelle sezioni intermedie da quelle secondarie, quanto dei caratteristici colori del melos d'ogni singola categoria, espressi da poche formule sistematicamente variate e racchiuse in ambiti pressoché uniformi, identificabili per lo più con le ripercussioni e le specie di quarta e/o di quinta dell'ottava modale. L'es. 6 ne ripropone, modo per modo, le più importanti, spesso riscontrabili negli episodi d'apertura:

es. 6

1° modo  
formula tedesca variante romana      tutta la gamma

2° modo  
diapente straordinario      quarta con diap. extraord.      2° modo trasposto a sol con diapente straordinario

3° modo  
ripercussione mi-do

4° modo  
ripercussione mi-la      cadenza su sol

5° modo  
ripercussione      +4a do-fa anche dopo con un secondo motivo      specie do-fa seguita da risposta fa-sib o fa-do

6° modo  
terza re-fa, caratteristica del 6° modo      tutta la gamma      moto contrario      enfasi su la

7° modo  
ripercussione variante      specie re-sol      re-sol + ambitus

8° modo  
ripercussione variante      specie re-sol      tutta la gamma      enfasi su do      enfasi su do

Assai controverso e tutt'altro che facile nella sua lettura è, invece, il fenomeno della "modulazione" (la *mutatio toni* o la *commixtio tonorum* degli antichi) la quale, secondo le correnti teorie, si verifica quando i profili melodici e le note portanti di un modo diverso s'inseriscono nell'impianto di base di quello d'imposto.<sup>20</sup> A differenza della tonalità armonica in cui i rapporti tra la tonica e le sue regioni rappresentano

<sup>19</sup> Tanto i trattatisti antichi che quelli moderni non sempre concordano circa i contenuti di queste tavole. L'es. 5 presenta, a puro titolo dimostrativo, le combinazioni proposte da Dionisi-Zanolini (*op. cit.*, p. 6 sgg.), integrate dai gradi sussidiari (le note annerite) che compaiono negli esemplari in seguito analizzati.

<sup>20</sup> Secondo i trattatisti antichi a determinare un modo erano le specie di ottava (7), di quarta (3) e di quinta (4) e la loro diversa interna dislocazione dei toni e semitoni. Quando in una composizione si inseriva una specie di quarta o di quinta diverse rispetto a quelle del modo principale si aveva la *mutatio toni* (cambio di modo) o *commixtio tonorum*. Quando invece l'ambito



uno dei principali momenti dialettici del sistema, nel modalismo antico la *mutatio toni* è un evento del tutto eccezionale, enfatizzato in primo luogo dalla cadenza e dai rispettivi suoni d'appoggio.<sup>21</sup> Questi possono costituirsi, in linea di massima, come traguardi di un moto melodico svolgentesi nell'ambito del centro di riferimento oppure come veri e propri punti d'irradiazione, di "finalis secondarie" di nuovi accadimenti melo-contrappuntistico-modali. Non sempre è facile discernere con certezza assoluta quando si è di fronte all'una o all'altra delle due possibilità. Avviene, infatti, che l'ingresso di una formula o di determinate combinazioni di suoni che possono richiamare l'attenzione su di un grado diverso dalla finalis (repercussae comprese) non sia di per sé sufficiente a sancire un effettivo "cambio di modo" soprattutto in quei casi in cui questi disegni tendono ad assumere dimensioni temporali assai ridotte oppure non sono supportati da alcun processo cadenzale. Pertanto, al fine di mantenerne il più possibile intatta e coesa la struttura di fondo, si è preferito ricondurre nell'alveo del modo di base tutti quegli oscillamenti di scarsa o irrisoria rilevanza, limitando così le manifestazioni propriamente "modulanti" (o presunte tali) soltanto a quei passaggi in cui la *mutatio* acquista tratti piuttosto significativi sotto ogni punto di vista (temporale, strutturale, cadenzale).<sup>22</sup> Lo studio dei profili melo-modali non ha solo valore di per sé ma riveste un'importanza considerevole ai fini dell'analisi dell'architettura complessiva del brano. Infatti la successione dei suoni di struttura del grafico 2, la quale altro non è che una sorta di tracciato sonoro di rimando che attraversa, episodio dopo episodio, l'intero componimento, è a sua volta riassumibile in una serie di nuclei portanti, internamente costituiti da note primarie ed accessorie, la cui particolare conformazione è in grado di restituirci in maniera chiara e sintetica sia le altezze specifiche che li determinano sia le relazioni che essi instaurano tra loro nel divenire della forma. A titolo puramente dimostrativo riportiamo nell'es. 7 la riduzione del mottetto n° 17, *Benedic anima mea* (per il commento cfr. la voce analitica corrispondente) ove le note bianche indicano i suoni primari e le note nere quelli accessori mentre le sillabe della solmisazione evidenziano i raggruppamenti fondamentali dei vari contesti compositivi. Può avvenire che alcune voci oltrepassino i limiti delle rispettive tessiture sconfinando nel modo opposto (dall'autentico al plagale o viceversa). In tal caso si ha quella che gli antichi chiamavano *mutatio modi* o *mixtio tonorum* che a differenza della *mutatio toni* non comporta alcun tipo di sostanziale modifica d'area sonora ma semplicemente una dilatazione della gamma complessiva delle linee interessate nell'ambito dei due modi aventi in comune la stessa finalis. Questo fenomeno è osservabile soprattutto nella scrittura a due e a tre in conseguenza del fatto che le parti in questione tendono con una certa disinvoltura ad appropriarsi della gamma di quelle mancanti, quasi volessero svolgerne le rispettive funzioni.<sup>23</sup>

**4- aree estranee al modo d'imposto:** sono qui sintetizzate le eventuali espansioni di un suono di struttura del modo d'imposto il quale, grazie alle formule melodiche ad esso tipiche e ad una o più clausole di sostegno, viene ad imporsi come nuova momentanea finalis.

---

di ottava veniva sensibilmente superato in direzione della gamma del corrispettivo plagale o autentico si parlava di *mutatio modi* o *mixtio tonorum*.

<sup>21</sup> "Notevoli, invece, sono le differenze tra *mixtio* e *commixtio* da una parte e la modulazione tonale dall'altra: [1] Sia la *mixtio* che la *commixtio*, più che con il cambio dei concatenamenti armonici, si verificano essenzialmente attraverso la variazione della struttura melodica di base. [2] Per mezzo della *commixtio* ciascun modo, in via di principio, può trasformarsi in un qualsiasi altro modo con finalis diversa; pertanto non esiste nessuna analogia con la modulazione ai "toni relativi". [3] La *mixtio* e specialmente la *commixtio tonorum* non costituiscono la norma (come nel caso dei processi modulanti della letteratura musicale a noi più vicina), ma sono invece deviazioni dalle regole e come tali sufficientemente accettabili. Per le melodie del canto gregoriano, la *mixtio* e la *commixtio* sono convalidate, almeno in parte, dal principio dell'*auctoritas* della tradizione. Per la musica polifonica, composta *ex novo*, il motivo principale dell'alterazione temporanea di un modo è sempre giustificato dal rapporto espressivo musica-testo." B. Meier, *op. cit.*, p. 289.

<sup>22</sup> Anche in queste manifestazioni "modulanti" o pseudo tali non è difficile scorgere in potenza i concetti armonico-tonali di affermazione di un tono (il modo d'imposto con la relativa intelaiatura di base, la cadenza sulla finalis e il moto melodico circolare attorno alla repercussa negli autentici e alla finalis nei plagali), di tonicizzazione (le cadenze mediane sulla repercussa e sui suoni secondari) e di transizione (l'ampliamento di quei gradi cadenzali attraverso le rispettive aree melodiche). Tali fenomeni, comuni a tutti (o quasi) i sistemi musicali maturi e ben organizzati, sembrano pertanto legittimare l'estensione del principio schönberghiano di *monotonalità* anche al repertorio monodico/polifonico a base modale, contrassegnato da una *monomodalità* di fondo che si esplica, come nel tonalismo armonico, mediante la presenza di un unico centro motore suscettibile a sua volta di deviazioni interne attraverso lo sviluppo dei propri suoni costitutivi in aree ad esso alternative.

<sup>23</sup> Occorre saper opportunamente distinguere tra il semplice sconfinamento di due o più note e la vera e propria *mutatio modi* la quale si registra quando una voce s'impadronisce *in toto* delle specie di quarta o di quinta poste sopra o sotto il proprio ambito naturale (ad esempio l'ampliamento dell'ottava autentica re-re del 1° modo alla quarta inferiore la-re del 2° modo).

es. 7 1 re-fa-la

First system of musical notation (measures 1-5). The treble clef staff shows a melodic line starting with a half note 'a', followed by a whole note 'M', and then a dotted half note chord containing notes 'b' and 'c'. The bass clef staff shows a half note 'a', followed by a whole note 'a', and then a whole note 'M'. A piano accompaniment line at the bottom shows a sequence of eighth notes.

Second system of musical notation (measures 6-10). The treble clef staff continues the melody with a half note 'a', a whole note 'a', and a whole note 'M'. The bass clef staff features a dotted half note chord with notes 'b' and 'c', followed by a half note 'a', a whole note 'a', and a whole note 'M'. The piano accompaniment continues with eighth notes.

Third system of musical notation (measures 11-15). The treble clef staff shows a sequence of notes and chords, including a whole note 'M' and a half note 'M'. The bass clef staff includes a whole note 'M' and a half note 'M'. The instruction "per diminuzione" is written above the bass staff. The piano accompaniment continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation (measures 16-20). The treble clef staff shows a melodic line with notes and chords, including a whole note 'M'. The bass clef staff features a whole note 'M' and a half note 'M'. The piano accompaniment continues with eighth notes.

21 re-fa-la 4

26 la-do-re-mi

31 re-fa-la 5

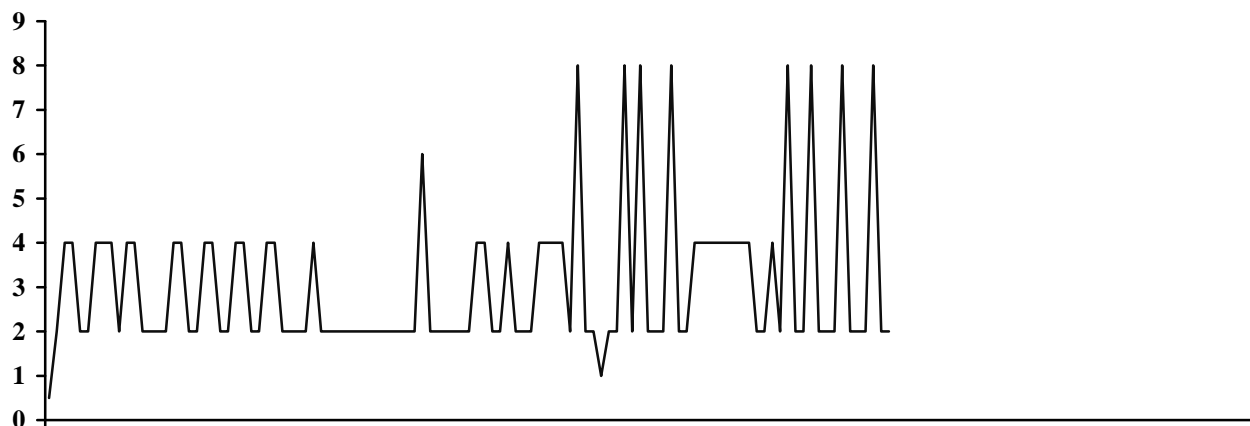
36

### Grafico 3

#### Legenda

Valori convenzionali attribuiti alle figurazioni del ritmo complementare:

0= brevi 0,5 = semibrevis puntate 1= semibrevis 2= minime 3=minime puntate 4= semiminime  
8= semiminima + due crome



#### Voci analitiche

**conduzione ritmica:** descrive il profilo ritmico del brano e la dislocazione e la natura degli apici melodici. Il primo è espresso dal ritmo complementare, tradotto graficamente attraverso i valori convenzionali sopra riportati. L'analisi del ritmo complementare, più che di quello della singola linea melodica, di pertinenza della pura esercitazione contrappuntistica, consente di cogliere la scansione temporale della forma e dei suoi momenti costitutivi così come l'ascoltatore la percepisce, ossia per il tramite della somma delle figurazioni d'ogni componente dell'organico.<sup>24</sup> Dalle curve che ne derivano emergono così le tendenze di ciascun episodio, le fasi di maggior incremento o decremento, la più o meno diffusa uniformità o varietà. Allo stesso tempo esse consentono di analizzare e porre a confronto i legami e i contrasti creati tra sezione e sezione. Di particolare interesse è pure il raffronto tra il decorso ritmico e lo sviluppo melodico delle linee volto a segnalare possibili convergenze o divergenze, ad esempio, tra accelerazione e acuità (sulle specifiche dislocazioni degli apici si confronti l'analisi del mottetto n° 9, *Christus resurgens*) o, ancora, tra le diversificate tipologie delle scansioni temporali che il fluire del contrappunto assume di volta in volta, tanto nei suoi momenti per così dire "ordinari" che in prossimità delle cadenze. L'analisi dei grafici consente infine di ricostruire pure gli stilemi ritmici di maggior impiego:

- a) brevi e semibrevis, presenti sempre in forma isolata (almeno nel ritmo complementare, mentre in quello interno ad una voce non mancano casi di sequenze continue, soprattutto di semibrevis);
- b) successioni di minime (in certi episodi anche di consistente ampiezza);
- c) successioni di semiminime;
- d) alternanza di minime a semiminime secondo gli accostamenti più vari (insolita nel ritmo complementare è la scansione minima puntata-semiminima, per converso assai frequente nell'ambito delle singole parti);
- e) successione di una semiminima e due crome, lo schema più rapido (soltanto in casi rarissimi compaiono cellule costituite da quattro crome o da una semiminima puntata seguita da una croma).

<sup>24</sup> Infatti, data una sequenza di due minime al cantus e di una minima puntata seguita da una semiminima all'altus, si avvertirà all'ascolto un modulo ritmico formato da una minima e da due semiminime.

## Conclusioni

Riassumono sinteticamente quanto è stato in precedenza individuato nelle varie voci analitiche sia sotto il profilo tecnico-formale che quello ritmico-sistemico. Possono esser compilate avvalendosi della seguente maschera:

Mottetto a.... voci in.... modo su.... suddiviso in.... episodi collegati...., ciascuno dotato di.... elementi tematici. Il decorso generale è a flusso continuo/frammentato da cadenze.... [fuggite, perfette, sulla F, R, ecc.]. La conduzione ritmica è uniforme/varia [breve descrizione episodio per episodio]. Gli apici melodici si distribuiscono.... in forma.... Le tecniche contrappuntistiche impiegate vanno dalla.... [imitazione monotematica, politematica, politematica reiterata, contrappunto doppio ecc.]. L'omioritmia è presente/assente .... La densità è alta/media/bassa/ in conseguenza.... I profili melo-modalità fanno riferimento.... Sono assenti aree estranee [se presenti specificare quali].

Ecco un esempio sempre tratto dal mottetto *Benedic anima mea Domino*:

Mottetto a quattro voci in 1° modo su re suddiviso in cinque episodi collegati ad incastro, ciascuno dotato di un proprio elemento tematico. Il decorso generale è qua e là interrotto da un discreto numero di clausole fuggite, per lo più a due voci, massimo tre, poste sui gradi principali del modo (6 sulla F, 5 sulla R e 1 su sol). La conduzione ritmica è a flusso moderato ed uniforme, scandita da preponderanti successioni di minime alternate a coppie di quartine di semiminime. Gli incrementi maggiori si hanno in prossimità delle cadenze al termine del 2° e del 3° ep., mentre l'apparente animazione del 4° trae origine dalle ripetute figure di minime col punto e semiminime. Gli apici melodici, disgiunti dalle accelerazioni ritmiche, compaiono un po' ovunque, sia nella forma a coppie che in quella raggruppata e indipendente. Le tecniche contrappuntistiche impiegate si basano sull'imitazione monomotivica e polimotivica reiterata, cui si affianca nella sezione di chiusa un contrappunto quadruplo non reversibile. Pressoché assente è l'omioritmia. La densità è molto forte. Le voci procedono tutte quante insieme, eccezion fatta per l'episodio 1 il quale segna, complice la struttura a bicinia, il punto di maggior rarefazione del brano. I profili melo-modalità sono discretamente ricchi e ben articolati pur nella sistematica contrapposizione tra il modo d'imposto e la regione della R. Infatti se gli episodi estremi si costituiscono come i pilastri del centro primario, quelli intermedi sono contraddistinti da un gioco continuo di allontanamenti e ritorni sintetizzabile in una prima lieve incrinatura del sistema di riferimento (ep. 2) che prepara l'ingresso dell'area di la (2° modo trasposto, ep. 3), ripresa a sua volta nella 4a sezione, dopo un brevissimo rientro a re, per poi venir definitivamente abbandonata in quella successiva.

