

Egidio Pozzi, *Diminuzione, improvvisazione e virtuosismo: i trattati italiani della seconda metà del Cinquecento e le nuove concezioni melodiche dell'età barocca*, in *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, Anno 2008/2, pp. 55-80

Egidio Pozzi

DIMINUZIONE, IMPROVVISAZIONE E VIRTUOSISMO: I TRATTATI ITALIANI
DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO E LE NUOVE CONCEZIONI MELODICHE
DELL'ETÀ BAROCCA

1. Zarlino e i trattati sulla diminuzione: una scissione nel panorama teorico del '500 italiano

Nella storia della composizione musicale l'epoca tra il Cinquecento e il Seicento è caratterizzata da una profonda rivoluzione delle tecniche, degli stili, delle forme, del linguaggio e delle concezioni estetiche del far musica. A queste trasformazioni, alle quali il nuovo linguaggio della tonalità basato sul temperamento equabile darà piena e duratura codificazione, il mondo della teoria coeva non riesce a dare spiegazioni adeguate. Se si escludono alcuni temi ricorrenti – in particolare la classificazione degli stili e dei generi, unitamente alle indagini intorno al rapporto tra aspetti musicali e singoli affetti – molti argomenti vengono ignorati dalle trattazioni dell'epoca.¹ La teoria del contrappunto vocale costituisce di fatto il solo punto di riferimento della teoria tradizionale, e anche se essa costituirà una delle basi indispensabili alla creazione del nuovo linguaggio tonale, diversi tratti essenziali alla sua costituzione le risultano estranei.²

1. Tra gli argomenti cui non viene data risposta, in primo luogo la modulazione in quanto, ricorda Lorenzo Bianconi, l'orizzonte costitutivo rimane, almeno fino al *Gradus ad Parnassum* di Johann Joseph Fux, quello della modalità. In secondo luogo non si affronta la questione relativa all'articolazione fraseologica: «il contrappunto non dà ragione della fraseologia musicale di corto respiro tipica della musica strumentale, sempre propensa (in mancanza del supporto concettuale e discorsivo di un testo) a una vera e propria frenesia cadenzale (magari una cadenza ogni battuta, per decine o per centinaia di battute)». La stessa teoria contrappuntistica, inoltre, non può dar conto della costruzione formale centrata sulla ripetizione (di composizioni come arie strofiche, ciaccone e passacaglie), e neppure spiegare le peculiari caratteristiche di alcuni generi come, ad esempio, l'estrema variabilità affettiva delle toccate frescobaldiane, l'abbondanza di diminuzioni nelle fantasie di Jan Pieterszoon Sweelinck o l'inerzia contrappuntistica presente in un recitativo teatrale o da camera [Bianconi 1982, 60-61].

2. « Il fatto è che per il Seicento la teoria della composizione si riduce sostanzialmente alla teoria del contrappunto vocale: in questo, totale è la continuità con il Cinquecento, coi grandi compendi teorico-pratici di Gioseffo Zarlino (*Istituzioni armoniche*, Venezia 1558 [...]), Lodovico Zacconi (*Prattica di musica*, Venezia 1592 e 1622), Pedro Cerone (*El melopeo y maestro*, Napoli, 1613), alacremenente volgarizzati poi nei

56

EGIDIO POZZI

Uno degli aspetti fondanti per la costituzione di una nuova concezione di musica consisterà nell'individuazione di uno specifico concetto di melodia; tale nuovo concetto, imponendo l'allontanamento della linea melodica dal suo specifico contesto polifonico, punterà decisamente ad evidenziare una voce sola, nella quale verranno condensate e enfatizzate qualità tecniche e estetiche particolari. In campo teorico il nuovo concetto di melodia si rintraccia, ad esempio, nel *Syntagma musicum* di Michael Praetorius che nelle tabelle dedicate ai termini tecnici definisce la melodia come «singola voce di una cantilena» [1619, III, 28] o nel *Principles of Music* del teorico inglese Charles Butler, dove si afferma che «la melodia è la dolce modulazione o il canto di ciascuna parte» [1636; cit. in Bandur 1979, 21]. Ma oltre all'idea di melodia come voce singola, nella trattatistica dell'epoca si trovano almeno altri due aspetti che, unitamente ad alcune osservazioni di carattere estetico-compositivo, contribuiranno alle nuove concezioni melodiche. Il primo di questi aspetti – le caratteristiche lineari e dinamiche di una melodia – è evidenziato da Markus Bandur nella voce *Melodie* del *Handwörterbuch der musicalischen Terminologie* del 1972 individuando in diversi trattati dell'epoca i concetti di *Verbindung* [congiunzione, accoppiamento, collegamento] e *Fortschreitung* [il procedere, l'avanzare]. Tra gli esempi proposti da Bandur troviamo una citazione tratta dall'*Artis musicae delineatio*, redatto nel 1608 dal compositore tedesco Otto Siegfried Harnisch, dove si chiarisce che «la melodia è una connessione ininterrotta di suoni: quando infatti un suono è legato ad un altro suono, allora di continuo e quasi fluidamente si sentono l'uno dopo l'altro, producendo una melodia, come una canzone [*cantionem*] di una voce [...]» [cit. in Bandur 1979, 21]. Il secondo aspetto essenziale per la nuova concezione melodica dell'età barocca consiste nell'esaltazione delle qualità che rendono cantabile una melodia. A questo vero e proprio «ideale» della cantabilità – il «bello e elegante procedere», un elemento della costituzione melodica costantemente ripreso dai teorici successivi – vengono associate le qualità del piacevole e del bello, così come quelle più specificamente musicali di facilità dell'esecuzione e fluidità della linea. L'esplorazione dello strettissimo rapporto esistente tra cantabilità melodica e costruzione intervallare è presente fin dalle *Istituzioni* zarliniane e viene mantenuta nella didattica del contrappunto sotto forma di regole per la condotta delle parti, anche se con il passaggio al nuovo secolo le innovazioni proposte con la *seconda pratica* monteverdiana espandono l'uso della dissonanza.

Secondo Zarlino la melodia è determinata da «tre cose aggiunte insieme, cioè dall'Harmonia propria, dal Rithmo, e dall'Orazione», intendendo per Harmonia propria quella «mistura di suoni gravi e di acuti, tramezzati, o non tramezzati, la quale percute soavemente il senso [che] nasce dalle parti di ciascuna

troppo numerosi e scontati *Specchi di musica*, *Arcani musicali*, *Primi albori musicali*, *Regole del contrappunto* e *Regole di musica* compilati per tutto il secolo da modesti ecclesiastici ad uso di ancor più modesti musicisti di chiesa [...]» [Bianconi 1982, 59-60].

cantilena, per il proceder che fanno accordandosi insieme fino a tanto che siano pervenute al fine» [1558, parte II, cap. 12, 80]. Il concetto di melodia secondo il teorico veneziano è quindi strettamente legato al testo e alla narrazione, e appartiene alla specie delle “voci discrete” ovvero «quelle con le quali cantiamo ogni sorte di cantilena, ordinata per intervalli Musicali proporzionati, che si ritrovano nelle modulazioni; Et queste solamente sono quelle, che fanno al nostro proposito: Imperoché da loro hanno l'essere ogni modulatione, dalla quale nascono tutte le sorti di Harmonia» [1558, parte II, cap. 13, 80]. Nella Parte Terza, dedicata interamente all'arte del contrappunto e alle sue diverse specie, Zarlino approfondisce il suo concetto di melodia trattando le caratteristiche del “Soggetto” in una scrittura polifonica ed esponendo alcune “condizioni” che determinano una “buona composizione”.³

In ogni buon contrappunto, ovvero in ogn'altra buona composizione si ricercano molte cose, delle quali se una ne mancasse, si potrebbe dire che fosse imperfetta. La prima è il Soggetto, senza il quale si farebbe nulla. Imperoché si come lo Agente in ogni sua operazione ha sempre riguardo al fine, et fonda l'opera sua sopra qualche Materia, la quale è chiamata il Soggetto; così il Musico nelle sue operazioni havendo riguardo al fine, che lo muove all'operare, ritrova la Materia, ovvero il Soggetto, sopra'l quale viene a fondare la sua compositione, et così viene a condurre a perfettione l'opera sua, secondo il proposto fine. [...] La Seconda è che sia composta principalmente di consonanze [...] collocate in essa con debiti modi, secondo le Regole, le quali più abasso voglio mostrare. La terza è che le parti della cantilena procedino bene, cioè che le modulazioni procedino per veri et legittimi intervalli, che nascono dalli numeri sonori [...]. La quarta conditione che si ricerca è che le modulazioni et il concento sia variato: perciocché da altro non nasce l'harmonia, che dalla diversità delle modulazioni et dalla diversità delle consonanze, messe insieme con variatione [Zarlino 1558, parte III, cap. 26, 171-172].

Pur riferendosi ad una concezione prettamente contrappuntistica della melodia, intesa come una delle voci di una polifonia imitativa, le indicazioni di Zarlino sono interessanti perché approfondiscono lo stretto collegamento esistente tra il concetto di cantabilità e la costruzione intervallare, in particolare la scrittura direzionata verso un climax, l'articolazione interna con cesure e, soprattutto, la predilezione per il grado congiunto e il riempimento dei salti.

3. «Il Soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella parte, sopra la quale il Compositore cava la inventione di far le altre parti della cantilena, siano quante si vogliano. E tal Soggetto può essere in molti modi: prima può essere inventione propria, cioè, che il Compositore l'haverà ritrovato col suo ingegno; di poi può essere, che l'abbia pigliato dalle altrui compositioni, accomodandolo alla sua cantilena et adornandolo con varie parti et varie modulazioni, come più gli aggrada, secondo la grandezza del suo ingegno. Et tal Soggetto si può ritrovare di più sorte: perciocché può essere un Tenore, ovvero altra parte di qualunque cantilena di Canto fermo, ovvero di Canto figurato; ovvero potranno essere due. o più parti, che l'una seguiti l'altra in Fuga, o Conseguenza ovvero a qualunque altro modo [...]» [Zarlino 1558, Cap. 26, 171-172].

Sopra ogni cosa dovemo avvertire che le parti delle cantilene, non solo quando ascendono insieme, o discendono: ma etiando quando si muovono in diverse parti, procedino per Movimenti congiunti, più che sia possibile; et si debba fare, che l'una parte non molto si allontani dall'altra con salti et Movimenti separati. [...] Onde è da notare, che li Movimenti quanto più sono uniti, cioè non molto lontani; come sono quelli che si muovono per un grado, sono senza dubbio più cantabili, et con maggior diletto fanno udire l'harmonia, che nasce da loro tra le parti, che quelli che sono separati; et ciò nasce perché quanto più sono congiunti, tanto più sono naturali; essendo che allora si procede naturalmente, quando si va dall'uno estremo all'altro di alcuna cosa, per li debiti mezzi. [...] E quantunque queste distanze [i salti] da sé non siano dissonanti, generano nondimeno (come ho detto) un non so che di tristo all'udito, che non si può udire con diletto. Schivaremo adunque queste distanze, acciocché li nostri contrapunti siano grati, dolci, sonori, harmoniosi et pieni di ogni buona melodia [Zarlino 1558, parte III, cap. 37, 187].

Le vere e proprie regole per la costituzione di un buon Soggetto, precisate nel cap. 43 della Parte terza, sono sostanzialmente quelle per la composizione di un contrappunto, con il suggerimento però «di accomodar sempre in tal maniera le parti della cantilena, che cantino bene et habbiano bello e elegante procedere con un non so ché di misto di gravità» [Zarlino 1558, parte III, cap. 43, 200]. Per chiarezza Zarlino inserisce due esempi in notazione quadrata, «di maniera che vedendo et esaminando queste due e altre simili compositioni, si potrà venire all'uso di comporre facilmente e bene.» [*ibidem*] La parte iniziale del secondo esempio, trascritto a voci sovrapposte e in notazione moderna nell'Es. 1, permette di riassumere i quattro tratti essenziali che egli considera importanti per la costruzione melodica:

a) semplicità del profilo melodico cioè prevalenza di gradi congiunti, al pari di un canto fermo proveniente dal repertorio liturgico monodico; nell'esempio si noterà infatti lo scarso uso di intervalli oltre la 2^a, in quanto su 44 intervalli complessivi ci sono solo sei 3^e, una 4^a e una 5^a:

b) conduzione rigorosa della scrittura melodica, ovvero mancanza di enfasi su qualsiasi elemento della scrittura: quindi assenza di repentine variazioni di direzione e equilibrio tra movimenti ascendenti e discendenti, anche ricorrendo alla tecnica contrappuntistica del “riempimento” del salto con un frammento scalare. Nell'Es. 1 alla linea discendente del basso delle bb. 1-5 segue una risalita fino al *re* di b. 7, ottenuta con un frammento scalare ascendente che nasce proprio come riempimento del salto discendente *fa-re* di b. 5;

c) rispetto degli ambiti e delle distanze tra le voci (si noterà infatti che nell'esempio proposto c'è un solo incrocio delle parti a b. 13)

d) rispetto delle regole del contrappunto: condotta diatonica, uso delle dissonanze limitato alle note di passaggio (indicate nell'esempio con “np”), uso del ritardo 2-3 in fase cadenzale.


 Es.1. G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Parte III, cap. 43, p. 201

Ma le rilevazioni di Zarlino – proprio per il loro essere profondamente legate alle regole di una polifonia nella quale la tecnica imitativa conferisce un sostanziale equilibrio a tutte le voci – non costituiscono il fronte più avanzato delle nuove concezioni musicali dell'epoca. Alle fonti teoriche tradizionali, in affanno di fronte ai rapidi mutamenti estetici e compositivi che trasformeranno di lì a poco l'orizzonte musicale dei secoli successivi, si contrappone un'altra produzione teorica, talvolta considerata “minore”, profondamente diversa per formazione degli autori, scelta degli argomenti, caratteristiche dell'esposizione e destinazione d'uso. Nella seconda parte del Cinquecento la pubblicazione e l'ampia diffusione di una serie di trattati di ridotte dimensioni, rivolti ad un pubblico più ampio, che condensano spesso in poche pagine le tecniche e le prassi del far musica dell'epoca, si pone come evento centrale nella storia della teoria musicale determinando una novità talmente importante nel campo della produzione teorica da poter parlare quasi di una vera e propria “scissione” nel mondo teorico del Cinquecento. A latere di una trattatistica teorica di matrice classica seppur rivolta ad un cauto adeguamento dei temi ereditati dalla tradizione medioevale, fa la sua comparsa la produzione di teorici-musicisti quali, ad esempio, Sylvestro di Ganassi, Diego Ortiz, Girolamo Dalla Casa e Agostino Agazzari, ovvero strumentisti, cantanti e compositori attivi presso le cappelle e le corti di importanti città italiane.⁴ Tale produzione determina uno stravolgi-

4. L' autore del primo di questi trattati Sylvestro di Ganassi dal Fontego (Venezia 1492-?; *Opera intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso instrumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni instrumento di fiato et chorde, et anchora a chi si diletta di canto*, Venezia 1535) era violista e flautista presso la Basilica di San Marco e la corte veneziana; Diego Ortiz (Toledo 1510ca-Napoli 1570ca; *Tratado de glosas. El libro primo* [...] *Nel quale si tratta delle Glose sopra le Canenze et altre sorte de punti in la Musica del Violone novamente posti in luce*, Roma 1553) era un violista spagnolo, compositore di musica vocale sacra e maestro della cappella vicereale presso Ferdinando Alvarez de Toledo, terzo Duca d'Alba e di Spagna; Girolamo Dalla Casa (Udine ?- Venezia 1601ca; *Il vero*

mento degli argomenti solitamente affrontati dalla teoria musicale: disinteressandosi delle questioni matematico-filosofiche ed eliminando completamente il tradizionale riferimento agli aspetti proporzionali di derivazione pitagorica, la nuova trattatistica italiana descrive con un linguaggio semplice e diretto l'uso di specifici strumenti, le prassi esecutive e quant'altro era considerato utile al musicista di quel tempo.

2. La teoria della diminuzione, tra improvvisazione e virtuosismo

Tra gli aspetti più interessanti descritti in questi manuali l'esposizione di una prassi esecutiva centrata sull'elaborazione di composizioni preesistenti (*chansons*, madrigali e mottetti) risulta essere di particolare interesse, non solo per osservare in che modo la teoria musicale rispondeva praticamente alle rivoluzioni musicali in atto, ma soprattutto per comprendere lo stile compositivo-interpretativo dell'epoca e quindi approfondire le nostre conoscenze sulle nuove competenze melodiche che erano richieste a cantanti e strumentisti. Una descrizione puntuale e approfondita di questi trattati, nonché delle applicazioni al repertorio vocale e strumentale coevo, è stata realizzata da Howard Mayer Brown nel 1976 in un breve testo dal titolo *Embellishing Sixteenth-century music*. Mayer Brown, riprendendo alcuni studi di Max Kuhn, Otto Kinkeldey, Ernst T. Ferand e Imogene Horsley,⁵ sottolinea che in questi trattati la prassi

modo di diminuir, con tutte le sorte di stromenti di fiato e corde e di voce humana, Venezia 1584), compositore e cornettista, ricopriva l'incarico di “capo de concerti delli stromenti da fiato della Serenissima Signoria di Venezia”; Agostino Agazzari (Siena 1578-1640; *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607), compositore e organista, era maestro di cappella al Collegio Germanico-Ungarico, al Seminario Romano e successivamente al Duomo di Siena. A questi autori il musicologo americano Howard Mayer Brown, in un illuminante saggio scritto nel 1976 specificamente dedicato ai trattati del Rinascimento italiano, aggiunge Giovanni Camillo Maffei (Solofra inizio XVI sec.-1562-73; *Delle lettere del S.or Gio. Camillo Maffei da Solofra. Libri due*, Napoli 1562), cantante, compositore dilettante ed esperto liutista; Giovanni Bassano (1558-Venezia 1617; *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, Venezia 1585 e *Motetti, Madrigali et Canzoni francese ... diminuiti*, Venezia 1591), compositore e cornettista “musico dell'Illustrissima Signoria di Venezia”; Richardo Rognion (Val Taveggia ? -Milano 1619 o 1620; *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte di instrumeti, et anco diversi passaggi pe la semplice voce humana*, Venezia 1592), compositore e strumentista del Duca di Terranova, governatore di Milano; Giovanni Luca Conforto (Mileto 1560-dopo il 1607; *Breve et facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro [...] a far passaggi*, Roma 1593), falsettista e cantore della cappella pontificia; Giovanni Battista Bovicelli (Assisi metà XVI sec.-dopo il 1594; *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venezia 1594), cantore alla Cappella Giulia e al Duomo di Milano; Aurelio Virgiliano (*Il Dolcimelo*, ms. del 1600 circa) del quale non si hanno notizie biografiche [Brown 1976, x-xi].

5. Ferand in un articolo del 1966, specificamente dedicato ai trattati italiani di metà Cinquecento, oltre a fornire un elenco di questo repertorio (opportunamente indicato come una «letteratura didattica di fine secolo»), ricordava che «l'antica arte dell'ornamentazione in musica, probabilmente antica come la stessa arte musicale, entra nel secondo terzo del XVI secolo in una fase cruciale della sua lunga storia. Dopo molti secoli di libertà e di spontaneità, una ornamentazione realmente creativa – ancora viva in certe parti dell'Oriente dove il confine tra composizione e performance, strettamente osservato nella più tarda musica Occidentale, è difficilmente distinguibile – raggiunge un notevole livello di razionalizzazione e standardizzazione. Questo sviluppo è chiaramente riconoscibile dalla pubblicazione di numerosi manuali sull'or-

dell'ornamentazione improvvisata, a fronte della varietà di suggerimenti destinati ai singoli strumenti e pur mostrando nel corso del secolo un preciso sviluppo stilistico, presenta regole e procedimenti sostanzialmente comuni.

Molti di questi autori fanno notare che gli strumenti usavano esattamente le stesse tecniche adottate dai cantanti per abbellire le composizioni. Infatti quasi tutti i libri di istruzione dichiarano esplicitamente che i loro esempi vanno intesi tanto per "ogni sorte di stromenti", quanto per "la semplice voce". Anche quando un manuale è scritto per uno specifico strumento, come la *Fontegara* di Ganassi per flauto, l'autore insiste nel dire che questi consigli possono essere applicati estesamente. Il frontespizio di Ganassi menziona sia voci che archi e strumenti a fiato, ed è illustrato con una xilografia che presenta un cantante e tre flautisti che suonano in una stanza piena di strumenti: un insieme di viole, un liuto e due cornetti [Brown 1976, xi-xii].

Uno dei risultati più determinanti di questa prassi esecutiva – realizzata attraverso figurazioni indicate spesso con nomi diversi, come *diminuzioni*, *passaggi*, *gorgie*, *coloratur*, *mordanten*, *fioriture* – consiste nella sostanziale ridefinizione del contenuto melodico-motivico di una composizione, unitamente ad una trasformazione della trama compositiva dovuta alla modifica delle funzioni delle singole parti.⁶ Attraverso le istruzioni proposte in questi manuali il musicista poteva trasformare completamente una linea melodica aggiungendo diversi tipi di ornamentazione (*tremoli*, *gropi*, *trilli*, *clamazioni*, *accenti* e così via) ma soprattutto sostituendo una o più note di ampia durata con figure melodiche diverse (*passaggi*) costituite da note di breve durata (da cui il termine "diminuzione").⁷ Secondo Imogene Horschley, il Cinquecento italiano è il centro

namentazione e di raccolte di composizioni fiorite, nonché dal crescente spazio dedicato alla discussione delle pratiche dell'ornamentazione in specifici capitoli dei trattati di contrappunto e di composizione. Tutto ciò assolve allo scopo pedagogico pratico di istruire nell'arte dell'ornamentazione cantanti e strumentisti, professionisti e dilettanti, virtuosi e coristi» [1966, 154].

6. Mentre il concetto di "autenticità" nasce solo in epoca molto successiva, nel Rinascimento le composizioni erano realizzate non solo con mezzi esecutivi spesso diversi da quanto riportato sulla pagina scritta, ma anche modificando sostanzialmente la figurazione melodica. La musicologa Imogene Horschley, una delle prime studiose di prassi e improvvisazione nella cultura occidentale, fin dal 1951 affermava che «quando una di queste composizioni era eseguita da un solista o da un gruppo di solisti, non sempre era eseguita semplicemente come era scritta, ma usualmente era impreziosita e ornata con l'aggiunta di elaborate fioriture. [...] Queste fioriture, aggiunte da ciascun solista alla propria parte, spesso determinavano una completa trasformazione del pezzo» [Horschley 1951, 3].
7. La grande diffusione di questa prassi, unitamente ad una applicazione forse non sempre esemplare, suscitò diverse critiche da parte di alcuni teorici e compositori. Secondo un aneddoto apocrifo, Josquin des Prez non tollerava le ornamentazioni aggiunte. Sembra che in una occasione abbia rimproverato un cantante che fioriva una sua composizione, dicendogli: «Somaro! Perché aggiungi degli abbellimenti? Se li avessi voluti, li avrei scritti da solo. Se tu vuoi perfezionare le composizioni finite, fallo sulle tue ma lascia stare le mie» [Osthoff 1962, vol. I, 82]. Zarlinò nel cap. 46 della Parte Terza delle *Istituzioni harmoniche* (pp. 239-240) critica i cantanti che fiorivano in modo barbaro e disordinato, disturbando gli ascoltatori e introducendo molti errori. Ercole Bottrigari accusa i *passaggi* di essere una delle cause principali delle cattive esecuzioni [Bottrigari 1594, facs. 1924, 50-51], mentre Nicola Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma 1555, cap. XLII) accetta l'ornamentazione solo in composizioni scritte per più di quattro voci o quando è un solo cantore ad eseguire le diminuzioni mentre le altre parti sono trascritte per strumenti [Horschley 1951, 17; Brown 1976, 75]. Lodovico Zacconi in *Prattica di musica* mette più volte

dal quale la prassi della diminuzione si irradia con pubblicazioni agili ed efficaci specificamente rivolte ai dilettanti amanti della musica. In tutte queste pubblicazioni, la cui diffusione è assicurata dal nuovo procedimento della stampa,⁸ gli autori descrivono l'arte di eseguire ed improvvisare le ornamentazioni come una tecnica la cui conoscenza era considerata assolutamente indispensabile per il professionista che non poteva esimersi dal dimostrare tale competenza se voleva rendere un'esecuzione degna di rispetto.

Dalla lettura di questi trattati l'idea di una melodia ornamentata, collocata in una voce singola e più specificamente al *superius*, emerge come una delle possibilità preferite dai singoli autori. La prevalenza della diminuzione nella voce superiore e parallelamente la destinazione delle altre voci della polifonia originale all'esecuzione su un altro strumento (ad esempio liuto, arpa, tastiera o altro), trasforma profondamente la *texture* compositiva della composizione modificando peraltro la stessa funzione delle singole parti. Diego Ortiz, nel *Tratado de glosas. Libro segundo* del 1553, descrive tre modi per concertare per viola e cembalo. La prima è la Fantasia, un'improvvisazione libera e senza limitazioni la quale purtroppo «non si può mostrare che ciascun buon suonatore la suona di sua testa e di suo studio e uso» [p. 26]; la seconda è un'improvvisazione sopra il canto piano (di cui vengono esemplificate sei *reçercadas* sul basso de *La Spagna*); la terza consiste nella diminuzione di una o più voci tratte da una composizione preesistente, un mottetto o un madrigale. L'esemplificazione di questa terza maniera è mostrata da Ortiz riportando quattro versioni diminuite del madrigale di Arcadelt *O felici occhi miei* – con il basso fiorito, con il soprano fiorito, con una nuova parte di basso più difficile e, infine, con una quinta voce aggiunta – ma specificando che quella per soprano è considerata la migliore.

Nell'Es. 2 è messo a confronto l'originale vocale di questo madrigale con la corrispondente versione per soli strumenti diminuita da Ortiz. La *texture* della composizione ne risulta completamente stravolta: il pezzo perde le usuali caratteristiche di una polifonia rinascimentale – *continuum* contrappuntistico scandito dal testo, equilibrio interno tra tutte le parti vocali, scrittura imitativa – per acquisire quelle di una monodia accompagnata, caratterizzata da una linea melodica collocata nella voce superiore, veloce e riccamente diminuita, sostenuta da un accompagnamento dall'andamento più lento e sostanzialmente accordale.

in guardia i suoi lettori sugli abusi della diminuzione: «similmente si riprendano quelli che nel detto fine non si sazion mai di gorgheggiare: et fano che li compagni tutti, nel terminar che i canti lo stiano ad aspettare, il ché quanto stia bene, lo si lascia giudicar à qualunque persona che di questo giudizio habbia ... Non è anco di tralasciar il vizio de quelli che per haversi la gorgia fatta amica, vogliono in ogni figura qualche coetta fare, et facendola etiam che buona sia guastano le sillabe et le parole» [Libro I, cap. LXVI, folio 59r].

8. A questo proposito la Horschley riferisce che già il primo di questi trattati (*l'Opera intitolata Fontegara* di Ganassi del 1535) ebbe una influenza e una diffusione ampissima, al punto da essere citato un secolo più tardi dal teorico francese Marin Mersenne come fonte attendibile per la pratica delle diminuzioni [Horschley 1951, 17, 4 e 9].

Es.2. Confronto tra le versioni vocali e strumentali del madrigale *O felici occhi miei* di Arcadelt (1538); a) versione vocale; b) D. Ortiz, versione strumentale

a) J. Arcadelt, *O felici occhi miei*, dal Primo Libro dei madrigali a 4 voci (1538) [trascr. A. Seay]

b) Recercada segunda sobre el mismo madrigal

20

re - - - i voi ben voi se - te voi, voi ben voi
 re - - - i voi ben voi se - te vo - -
 re - - - i voi ben voi se - te voi, voi, voi, voi ben voi
 re - - - i voi ben voi se - te voi.

25

se - te voi, voi, voi fe - li - ci et i - o, et i - o, io
 - - - i, voi, voi fe - li - ci et i - o, et i - o, io
 se - te voi, voi, voi fe - li - ci et i - o, et i - o, io
 et i - - o, io no,

29

30

no, che per que - tar vo - stro de - - si - -
 no, che per que - tar vo - stro, vo - stro de - si - -
 no, che per que - tar vo - stro, vo - - - stro de - si -
 che per que - tar vo - stro de - si - -

35

o, corr' a - mi - rar l'on - de mi strug - go po - i, corr' a - mi - rar l'on -
 o, corr' a - mi - rar l'on - de mi strug - go po - i, corr' a - mi - rar l'on -
 o, corr' a - mi - rar l'on - de mi strug - go poi corr'
 o, corr' a - mi - rar l'on - de mi strug - go po - i, corr'

39

Nel primo episodio polifonico (quello che nella versione vocale corrisponde al verso *O felici occhi miei, felici voi*, bb. 1-11, Es. 2) Ortiz aggiunge numerose fioriture ai passaggi cadenzali già presenti nell'originale vocale, applicando un procedimento prescritto praticamente in tutti i trattati dell'epoca. In questo modo oltre alla cadenza conclusiva di b. 11 vengono enfatizzate altre tre cadenze intermedie: a b. 5 sulla *finalis sol*, in corrispondenza della seconda entrata del tenore, a b. 7 ancora sulla *finalis* e a b. 8 su un grado alterato (*mib*). Quella a b. 7 è forse la cadenza più significativa, non tanto perché è introdotta da una figurazione veloce, ma soprattutto perché prepara la "ripresa" dell'incipit melodico iniziale (il "Soggetto" avrebbe forse detto Zarlino), non fiorito e alla voce superiore. In questo episodio la fioritura delle cadenze, ottenuta con la tecnica della diminuzione, assolve quindi allo scopo di migliorare l'articolazione, e quindi la percezione, della linea melodica del *superius*; senza tale fioritura l'ascolto dell'intero passaggio, sarebbe stato più complesso (quasi un *continuum* indistinto) a causa dell'annullamento dell'articolazione fraseologica naturale del testo poetico.

Negli esempi che seguiranno cercherò di approfondire la descrizione della tecnica della diminuzione concentrandomi specificamente su alcune caratteristiche generali e sugli sviluppi raggiunti nel corso della seconda metà del Cinquecento. L'Es. 3 mette a confronto le figure melodiche suggerite da Diego Ortiz nel *Tratado de glosas* del 1535 con quelle previste nel *Regole, Passaggi di musica. Madrigali e Motetti passeggiati* di Bovicelli del 1594. In entrambi i casi gli autori propongono prima la figura melodica originale (nel nostro esempio la

2^a ascendente *re-mi*) poi le diverse diminuzioni. Tale procedimento esemplificativo, tipico della gran parte di questi trattati, si distingue all'interno della produzione teorica più tradizionale per un approccio specificamente volto all'apprendimento "pratico" (in termini moderni lo definiremmo "didattico"): in altre parole si mostrano quali sono le figure melodiche che il cantore e lo strumentista potranno utilizzare tutte le volte che incontrano una 2^a ascendente. In particolare si noterà che i due esempi proposti mostrano sia i tratti di una continuità stilistica (ad esempio l'assoluta prevalenza del grado congiunto)⁹ sia quelli di uno sviluppo stilistico consistente nel fatto che mentre Ortiz ritorna sempre sulla prima nota della figura originale (il *re*) prima di passare alla seconda, Bovicelli propone delle soluzioni meno rigide ed introduce, in 2 casi su 7, il salto discendente *sol-mi*.

9. La prevalenza del grado congiunto nella costruzione melodica è evidente nella totalità dei trattati dell'epoca dove viene spesso collegata alla diversità tra conduzione del canto e prassi strumentale. Ad esempio Zacconi, nel *Prattica di musica*, ricorda «che difficilmente la voce humana in queste prestezze et velocità può caminar per salti: per rispetto che la nostra voce non ha quella facilità che hanno le mani nel toccar le tastature ne gl'istrumenti; e però se si mostra le figure per grado con queste poche rotture accicché si vegga in che modo si rompano, e si proceda di salto: ne si mancherà nel progresso de i passaggi di mostrare in che modo si possa saltare per tener il canto sciolto e libero» [Libro I, cap. 66, folio 60v].