

WALTER MARZILLI
“Dal segno al suono”.
*Dagli archetti ai fraseggi dei cantori
nelle registrazioni del Coro della Cappella Sistina¹*

Naturalmente non siamo in grado di sapere esattamente come cantassero i cori del Rinascimento, quali fraseggi usassero, né quali prassi esecutive applicassero. Le *ligaturae*, ad esempio, sono tuttora un mistero... Tuttavia, stando alle testimonianze dell'epoca, resteremmo alquanto sconcertati al loro ascolto.²

Per cercare di fare chiarezza dobbiamo fare un passo indietro. Ci viene in aiuto una nota legge che i filologi chiamano “delle aree periferiche”, di cui devo la conoscenza al professor Giacomo Baroffio, quando era il mio insegnante di Canto gregoriano. La legge afferma che dal luogo in cui nasce una certa tradizione – nel nostro caso, la prassi esecutiva e i fraseggi dei cantori rinascimentali – essa si espande nelle aree limitrofe: in queste si conserva a lungo, mentre si perde nell'area d'origine. Naturalmente sono scomparsi tutti i cantori dell'epoca, e quelli attuali hanno caratte-

1 Il presente saggio ripropone nella forma originale – testo e immagini – il mio intervento al Convegno *Dal segno al suono* tenuto presso la Fondazione Guido d'Arezzo. La prima parte della conferenza prende spunto da un breve inserto, *Dagli archetti ai fraseggi dei cantori rinascimentali*, «Choraliter», 55, maggio 2018, pp. 22-23.

2 GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, [Pietro da Fino], 1558, Parte terza, cap. 45, p. 204: «Non debbe adunque il cantore nel cantare mandar fuori la voce con impeto, et con furore a guisa di bestia». Si veda anche: HERMANN FINCK, *Practica musica*, Wittemberg, Eredi di Georg Rhau, 1556, Libro V, p. 6: «I cantori deformano mostruosamente i brani, urlando con voci barbariche»; «I bassi strepitano suoni arrochiti, come un calabrone in una borsa di cuoio» [traduzione dell'autore].



Fig. 1 - Maestro di San Felice del Benaco, *Assunzione della Vergine Maria*, fine XV secolo, particolare.



Fig. 2 - Maestro di S. Rocco, *Angelo con ribeca*, XV secolo3

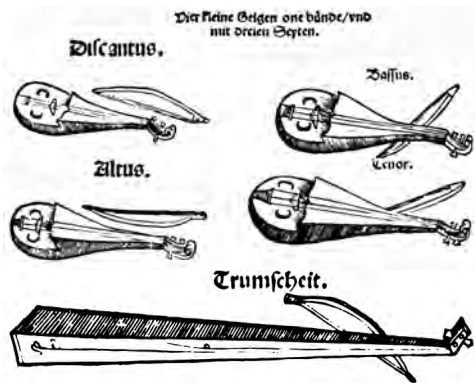
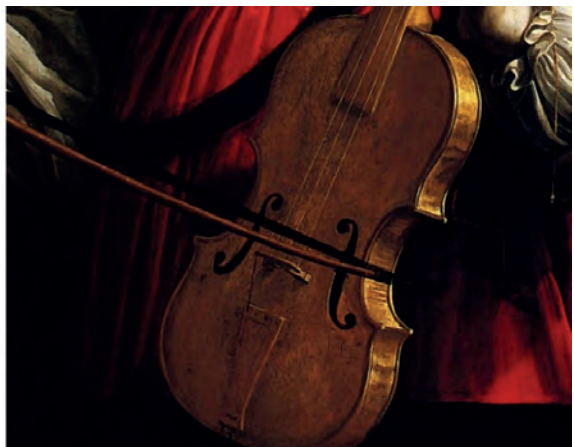


Fig. 3 - Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg, Georg Rhau, 1528 e 1545, pp. 110-111.



Fig. 4 - Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venezia, s.e., 1542, frontespizio



Figg. 5-6 - Guido Reni, *Santa Cecilia* (1606) e particolare.

ristiche fisiche e fisiologiche completamente diverse. Queste differenze hanno inevitabilmente modificato il nostro modo di cantare: aumento dell'altezza media, quindi corde vocali più lunghe, casse di risonanza più grandi, gabbie toraciche più sviluppate, conformazione fonica del coro completamente diversa, con i contralti scuri e gravi al posto dell'*altus* chiaro e acuto, i tenori acuti al posto dell'antico *tenor* baritonale, e tutte le altre modifiche che ben conosciamo. Non ultima, la consapevolezza ormai perduta sull'intonazione delle scale antiche.

Cosa ci rimane secondo la legge delle aree periferiche? Appunto l'area periferica, dove tuttora possiamo pensare che siano ancora in vita gli antichi fraseggi: il "quartetto d'archi". Questa formazione strumentale, insieme ai cornetti utilizzati soprattutto in area spagnola, accompagnava frequentemente i cantori durante le esecuzioni nel Rinascimento, sostituendosi anche alle eventuali voci mancanti. Naturalmente all'epoca si sarà creata una stretta simbiosi tra cantori e strumentisti: è impensabile che adottassero due prassi esecutive diverse. Mi spingo oltre, dicendo che la scelta del quartetto d'archi per accompagnare, raddoppiare o sostituire i cantori, possa essere stata fatta proprio per le sue caratteristiche sonore. A questo punto non interessa nemmeno sapere se gli archi siano stati scelti per i loro fraseggi preesistenti, oppure se abbiano modificato il loro modo di suonare per imitare le voci umane. Ciò che conta è il fatto che, se è vera la legge in questione, allora possiamo attingere dai fraseggi degli antichi archi per cercare di avvicinarci ai fraseggi dei cantori del Rinascimento.

Ma come erano gli archetti del Rinascimento, e soprattutto, quale suono potevano produrre? Guardiamo qualche immagine per capire meglio. Da notare, *in primis*, oltre alla forma degli archetti (figg. 1-6), è la suddivisione dei quattro strumenti ad arco in base ai registri delle voci del coro, propria dell'organizzazione di molti strumenti rinascimentali in famiglie.

Intanto è evidente che archetti siffatti non potevano produrre un suono forte, poiché con una pressione elevata si sarebbero facilmente piegati da

3 La ribeca è un antico strumento ad arco, in uso soprattutto tra i trovatori e i menestrelli. Anche la figura precedente a questa e quella successiva ritraggono strumenti simili, detti anche in tedesco *Kleine geige*, violino piccolo.

un lato. Ma soprattutto avranno creato automaticamente un crescendo-decrescendo, cioè la classica *messa di voce* completa, a causa della maggior cedevolezza nella parte centrale del crine. E questo sia con arcata al tallone che alla punta, indifferentemente.⁴ Di conseguenza non erano adatti per produrre suoni costanti e stabili. Per ottenere questo tipo di suoni fermi dovremo aspettare che l'archetto si rovesci nell'Ottocento, e da convesso diventi concavo, seguendo il processo indicato nella Figura 7.⁵

Anche l'archetto barocco del XVII secolo mostra una forma

inadatta a creare suoni fermi. A causa della sua forma asimmetrica (nella figura, da Mersenne fino a Tartini), tirandolo dal tallone avrebbe fatto un decrescendo, dalla punta un crescendo, ma certamente mai avrebbe prodotto un suono fisso e costante.

La lunga durata in uso dell'archetto rinascimentale, documentata già dal XIV secolo con la sua forma primordiale di arco da caccia, ci induce a pensare che gli antichi musicisti desiderassero proprio quel tipo di suono morbido e articolato. Oltre a queste considerazioni dobbiamo aggiungere un'ulteriore riflessione: come suonano oggi gli strumentisti ad arco, seppure con archetti moderni, fatti per ottenere suoni forti, tenuti e costanti? Come suonano le note lunghe? E quelle puntate? Legate e ferme, oppure



Fig. 7 – Evoluzione della forma dell'archetto

4 È noto come le viole *da gamba* e le viole *da braccio* tirino l'arco in direzione opposta.

5 Immagine tratta da MAURO UBERTI, *I fisiologi spiegano il passaggio dal linguaggio parlato al canto*, <http://www.maurouberti.it/fisiologi/fisiologi.html>. L'archetto concavo attuale sarà un ulteriore sviluppo di quello di Viotti del 1790, ultimo riportato in figura.

articolate e libere? Naturalmente articolate e libere, creando spazio fra una nota e un'altra, lasciando un suono prima di produrne un altro, come se facessero circolare dell'aria tra le note. L'estremizzazione di questa prassi di articolazione del suono ha prodotto la particolare esecuzione delle note puntate nella musica barocca: il desiderio di muovere il suono portò infatti alla creazione di una pausa in corrispondenza del punto.

Questo desiderio di “muovere” il suono senza tenerlo fermo dovrebbe essere la bussola per orientarci nell'esecuzione della musica rinascimentale. Si tratta di avere tra le mani una melodia viva, che serpeggia e si snoda tra le sezioni del coro e le attraversa continuamente. Si inerpicca tra le note



Fig. 8 – *La Vocazione di S. Matteo* del Caravaggio.

acute dei soprani e si adagia comodamente tra le braccia dei bassi. Ma soprattutto ha una testa e una coda, un principio e una fine, un movimento vitale e un successivo momento di riposo, un momento di luce e uno di ombra. Ecco! Un accento da mettere in luce e una debole sillaba atona da proteggere e ombreggiare (“accento” proviene da *ad-cantus*, e “atona” proviene da *a-tonum*: privo di suono!). Luci ed ombre: viene subito in mente Michelangelo Merisi. È diventato quel genio che tutti conosciamo come il Caravaggio perché ebbe un coraggio enorme: nonostante il costo delle sue commissioni, mise completamente in ombra oscurandole con il nero – quindi sacrificò! – una grande parte delle sue tele, pur di dare un grande movimento scultoreo alle zone di luce.

Prendiamo spunto, allora: una melodia in continuo movimento, mai ferma e statica, proprio come nei dipinti di Caravaggio,⁶ ma soprattutto come i fraseggi degli archi, antichi e moderni. Legge delle aree periferiche. Grazie Giacomo...

Dal segno al suono. I rapporti tra loro sono regolati anche in funzione della teoria degli *affetti*. Nel Rinascimento infatti alcuni segni non cambiano grafia – per esempio il *tactus* alla breve o alla semibreve – il suono invece sì. E ciò è strettamente legato appunto anche alla teoria degli *affetti*, che nel Barocco diventerà degli *effetti*, pur detto con una semplificazione estrema, quasi brutale. Infatti gli *affetti* riempiono il *tactus* di numerosi elementi e di tanti preziosi contributi, per cui esso si è dovuto allargare per contenerli tutti, costringendo gli esecutori al passaggio di scansione dalla *breve* alla *semibreve*, come risulta ampiamente illustrato in tanti trattati coevi.

Ma veniamo all’aspetto realizzativo, e vediamo come il Coro della Cappella Sistina riesca ad applicare i movimenti di suono illustrati parlando degli archetti. Intanto vedrete come nelle trascrizioni della Cappella Sistina siano presenti alcune note rosse. Si tratta di obiettivi verso i quali si

6 Nel raffronto tra pittura e musica si tenga presente che il Caravaggio dipingeva il suo dipinto *I bari* proprio nell’anno in cui Palestrina moriva, il 1594, e la *Vocazione di San Matteo* cinque anni dopo.

muovono i fraseggi dei cantori, con dei crescendo e dei veri e propri "rubati", che indirizzano la frase verso quelle particolari note, intese come un obiettivo verso il quale muovere tutte le melodie. Tutto il brano allora risulta mirabilmente in continuo movimento sinuoso, al contrario della prassi ben più statica e ferma adottata in molti paesi europei per la musica antica. In una definizione, per dirla con il Maestro Palombella, si tratta di dare alle melodie una "direzione di frase". Obiettivo primario: l'accento della parola, e anche quello principale dell'intera frase. Questi movimenti sono legati alle figure retoriche. Come sappiamo, sono numerosissime, ma nel nostro caso la Cappella Sistina le suddivide in due grandi raggruppamenti: figure di "tensione" e figure di "distensione". Le più interessanti non sono tanto quelle di "distensione", come quelle che cadono regolarmente sul *tactus*, ma quelle di "tensione". Tra queste la più usata è la "sincope", che in genere è posta sull'accento della parola. Vediamo un esempio: *Stabat Mater* di Palestrina. Nella parte del *cantus* la sincope è rafforzata dalla presenza dell'*ochetus*. Siamo abituati a inserire un crescendo nella sincope quando questa conduce ad una dissonanza, come al *cantus* con il *tenor* a battuta

The image displays a musical score for the *Stabat Mater* by Palestrina, specifically the *cantus* part. It is divided into two systems of staves. The first system includes Cantus, Altus, Tenor (T), and Bass (B) parts. The second system includes Cantus, Altus, Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are written below the notes. Annotations include red circles around notes in the Cantus part of the first system and red arrows pointing to notes in the Tenor part of the second system. Measure numbers 186, 187, 188, 189, 190, and 191 are indicated at the top of the first system.

System 1:

- Cantus:** 186 pa - ra - di - si gló - - - 187 - - - 188 - - - 189 - - - 190 - - - 191 - - -
- Altus:** pa - ra - di - si gló - ri - a.
- T:** pa - ra - di - si gló - - - ri - a.
- B:** pa - ra - di - si gló - - - ri - a.

System 2:

- Cantus:** a, pa - ra - di - si gló - ri - a.
- Altus:** gló - ri - a, pa - ra - di - si gló - ri - a.
- T:** a, pa - ra - di - - - si gló - ri - a.
- B:** a, pa - ra - di - si gló - ri - a.

189 nel primo coro. Ma vedete che lo stesso trattamento in crescendo della sincope è indicato anche in quella del *tenor* del secondo coro, nonostante essa conduca ad una consonanza. Sempre a causa della sincope, all'ultima battuta il *tenor* del secondo coro ha un crescendo.

Ma perché tutta questa attenzione alla “direzione di frase”? Perché guardare con insistenza verso destra nella partitura? Perché anche qui esiste una stretta relazione tra il segno e il suono, e la “direzione di frase” è insita nella scrittura antica. L'ho potuto dedurre da alcune situazioni della grafia antica.

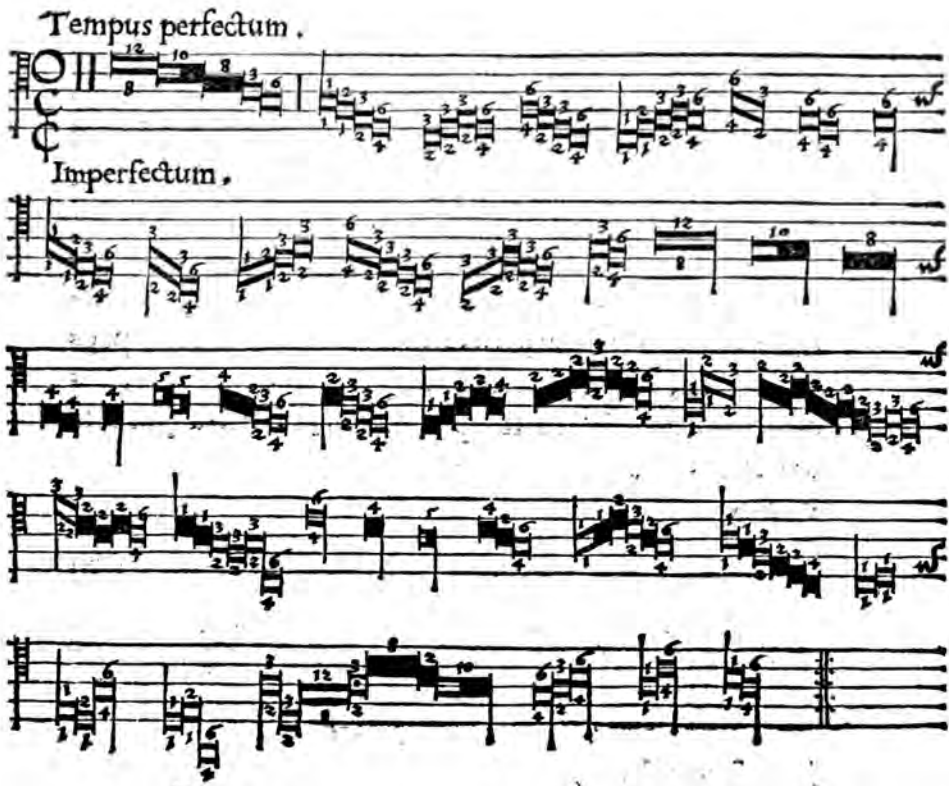
1. Dalle mutazioni della solmisazione, e dalla necessità di calcolare se e quando fare la mutazione, a seconda delle note che seguono. Nella figura seguente⁷ si nota che mentre cantava il FA (Sib) nel terzo rigo, il cantore antico doveva già aver visto il DO (Ut) sotto al rigo, posizionato sei note dopo. In questo modo poteva chiamare la nota successiva con il nome di LA, e non MI in relazione al FA:

The image shows a musical score with five staves. The top staff is a vocal line with the lyrics: "Vt re mi fa fol re mi fa fol la fol fa mi la fol fa mi re vt". Below it is a contrapuntal line labeled "Contrapunto". The third staff is a vocal line with the lyrics: "Fa mi la fol fa la fol fa mi re vt re mi fa re mi fa fol mi fa mi re vt". This section is highlighted with a red box and labeled "Mutazione di fatto.". Below it is another contrapuntal line labeled "Contrapunto". The bottom staff is a vocal line with the lyrics: "Fa mi la fol fa la fol fa mi re vt re mi fa re mi fa fol mi fa mi re vt".

2. Dalle perfezioni e alterazioni *a parte post*.
3. Dal *punctum divisionis* e *alterationis*, e anche *perfectionis*.

⁷ Tratta da ADRIANO BANCHIERI, *Cartella Musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, p. 14.

4. Dalle *ligaturae* multiple:⁸



5. Dalla necessità di disporre il testo dell'*Ordinarium Missae* all'impronta; e nei mottetti al segno *ibidem*. Nell'immagine seguente vediamo la stampa originale della *Missa Ad coenam Agni providi* di Giovanni Pierluigi da Palestrina:

⁸ Figura seguente tratta da: ADRIAN COCLICO, *Compendium Musices, Secunda pars*, Norimberga, Montani e Neuberi, 1552.

The image shows two pages of a musical manuscript. The left page is titled "Canon vt supra." and the right page is titled "Joannes petrus Luvius mercatoris". Both pages feature musical staves with notes and rests, and decorative initial letters "S" for "Sanna in excelsis".

6. Dal *custos* sempre inserito a fine riga nelle stampe, che Palestrina usa sempre, anche nei suoi manoscritti ad uso privato. La sua presenza costante e sistematica evidenzia in modo chiaro la volontà del compositore di guardare sempre avanti, per collegare ciò che precede con ciò che segue. Vediamo un esempio dal codice 59 della Biblioteca di San Giovanni in Laterano. Il *custos* è evidenziato dalle frecce rosse (*a fianco*).

Anche i cambi di *tactus* impressi ai brani dalla Cappella Sistina dipendono non tanto direttamente dal testo, come si presumeva negli ultimi decenni del secolo scorso, quanto dal segno grafico. Succintamente e semplicisticamente: si accelera quando la scrittura del nuovo tema ha una connotazione fatta per lo più di note bianche; si rallenta se presenta note



nere.⁹ Prassi ben nota nel Barocco, con i suoi “adagio” in 4/4 con tante note nere, che vanno battuti lentamente in 8/8; ma la provenienza è rinascimentale! C’entra il testo nella scelta del *tactus*? Certo, perché il compositore ne ha fatto una esegesi – come afferma il Maestro Palombella – scegliendo di usare le note bianche o quelle nere... Come per la scelta della modalità da usare, del resto, fatta a priori in relazione al carattere del testo.

Ma una delle novità più interessanti conte-

nute nelle recenti incisioni del coro della Cappella Sistina legate alla grafia antica, sono le realizzazioni dei *colores minores*. Si suppone infatti che tali segni fornissero implicitamente ai cantori l’indicazione di inserire una coloratura più o meno improvvisata. Ciò avveniva da parte dell’intera sezione, quindi si presume che siano state adottate delle formule fisse e consolidate. Vediamo degli esempi, iniziando dal brano *Hodie nobis* di Giovanni Maria Nanino, nella trascrizione della Cappella Sistina. Le realizzazioni dei *colores* da parte del Maestro Palombella, che danno un

9 Cfr. anche *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, a cura di Francesco Luisi, vol. IV, tomo I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2002, p. 312.

ottimo slancio alle melodie d'insieme, funzionano molto bene, ma sono da considerare come una delle tante possibilità, anche se a volta la scelta risulta costretta e limitata dalle esigenze del contrappunto.

NANINO, *Hodie nobis*

The image displays a musical score for the vocal parts of 'Hodie nobis' by Nanino. The score is written for six voices: Cantus, Altus I, Altus II, T I, T II, and B. The music is in 3/2 time and features a 'Cerchio tagliato' (cut circle) at measures 44 and 52. The lyrics are: 'vo - ca - ret gau - det e - xer - ci - tus an - ge - lo - rum, gau - det e - xer - ci - tus'. A red oval highlights a specific melodic passage in the Alto II part, spanning measures 47 and 48, which consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A second red oval highlights a similar passage in the Cantus part, spanning measures 51 and 52, with the notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The page number 26 is centered at the bottom.

Ed ecco l'originale:

Handwritten musical score for a motet. The lyrics are: "et Gaudet exercitus Angelo", "Gaudet exercitus Ange loy. quia sa", "lus Eterna", "et Gaudet exercitus An gelo", "Gaudet exercitus Ange loy", "quia salus eterna", "et Gaudet exercitus An gelo", "quia salus eter".

Handwritten musical score for a motet. The lyrics are: "ret Gaudet exercitus Angelo", ".4. quia salus c", "ter na .4.", "et Gaudet exercitus Angelo", ".4. Gaudet exercitus Ange loy", "quia salus eterna.", "et Gaudet exercitus Angelo", ".4. .4.", "quia salus c".

Il prossimo esempio è il finale in tempo ternario di un famoso mottetto di Palestrina, *Dies sanctificatus*, tratto dal Primo libro dei Mottetti. Lo vediamo prima nella edizione di Casimiri, quindi nella trascrizione della Cappella Sistina, con i *colores minores* svolti:

4

70

nus: E - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a,

nus: E - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus,

nus: E - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus,

nus: E - xul - té - mus, e - xul - té - mus,

75

80

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

et lae - té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae -

85

té - mur in e - a,

té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a.

té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a.

té - mur in e - a, e - xul - té - mus, et lae - té - mur in e - a.

PALESTRINA, *Dies Sanctificatus*

134 135 136 137 138

Cantus Ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e -

Altus Ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e -

T Ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e - a,

B Ex - sul - te - mus,

139 140 141 142 143 144

Cantus a, et lae - te - mur in e - a,

Altus a, ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e - a,

T ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e - a,

B ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e - a,

145 146 147 148 149

Cantus ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e -

Altus ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e -

T ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e -

B ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e -

150 151 152 153 154 155

Cantus a,

Altus a, ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e - a.

T a, ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e - a.

B ex - sul - te - mus, et lae - te - mur in e - a.

Rossello, che fu maestro di cappella in S. Pietro e "magister puerorum" della Cappella Giulia dal 1548 al 1550. Proviene dal fondo della Cappella Sistina 484-489, e risale a metà del Settecento.



Come si vede sono scomparse le *ligaturae* mentre sono apparse le legature moderne; ci sono le stanghette di battuta; le sincopi sono rivelate dalle legature moderne, e non nascoste all'interno del *tactus* come nel Rinascimento; compaiono le corone intermedie; il testo è tutto accuratamente sottoposto alle note (anche nel secondo mottetto, *Emendemus in melius*). Insomma, una notazione e una grafia decisamente moderne. In realtà non suscita tanto scalpore il fatto che le antiche parti a stampa rinascimentali abbiano subito un processo di modernizzazione grafica nel Settecento: ciò che è veramente importante è pensare che i cantori della Cappella Sistina non abbiano saputo più leggere le parti originali del Rinascimento, ma abbiano avuto bisogno di una trascrizione "moderna" e attualizzata. Se è vero, come è vero, che la prassi esecutiva rinascimentale dipendeva strettamente dal segno grafico coevo, occorre definitivamente prendere atto di come in Cappella Sistina la tradizione dei fraseggi ri-

nascimentali sia andata completamente perduta almeno dalla metà del Settecento. Ma è pure ben assodato come ciò fosse accaduto già a partire dalla seconda metà del Seicento.

Bisogna mettersi l'animo in pace: storicamente non ci può essere nessuna continuità di tradizione esecutiva tra il Rinascimento e i giorni nostri. Chi afferma il contrario può anche essere in buona fede, ma è in errore. Semmai va riconquistata *ex novo*, acquisendo conoscenze scientifiche, storiche e musicologiche finora sconosciute e disattese.