Contrappunto Modale, Lo Stile Rinascimentale

SECONDA EDIZIONE

Peter Schubert
Schulich School of Music
McGill University

Edizione italiana a cura di Massimiliano Chiaretti
Traduzione di Rossella Vicentini
Prefazione di Antonello Mercurio

VOLONTÈ&CO

Indice

Prefazione all'edizione italiana . . . . . ***vii***

Introduzione all'edizione italiana . . . . . ***xvii***

Prefazione . . . . . ***xxi***

Nota allo studente . . . . . ***xxv***

Nota all'insegnante . . . . . ***xxix***

Introduzione: stile musicale e notazione rinascimentali ***1***

1. Modo ***9***
2. Introduzione al contrappunto per specie a due voci ***18***
3. Prima specie ***26***
4. Seconda specie ***44***
5. Terza specie ***58***
6. Quarta specie ***76***
7. Valori misti ***87***
8. Contrappunto con ripetizione di un motivo ***105***
9. Variazione motivica ***117***
10. Formule cadenzali a due voci ***136***
11. Due voci a valori misti ***144***
12. Il duo imitativo ***161***
13. Contrappunto invertibile ***177***
14. Tre parti ***189***
15. Tre parti a valori misti ***210***
16. Il canone invertibile a tre voci ***227***
17. Scrittura a quattro voci ***243***

18. Aggiungere tre parti a valori misti a un CF *261*
19. Quattro parti a valori misti *273*
20. Comporre un intero brano *304*

Appendice 1: Messa in musica del testo *315*
Appendice 2: Canone contro un CF *319*
Appendice 3: Solmisazione *334*
Appendice 4: Esempi di collocazione del motivo *338*
Appendice 5: Il duo invertibile *339*
Bibliografia *342*
Indice analitico *345*

Prefazione all'edizione italiana

Da qualche anno lavoravo ai risultati di una lunga e faticosa analisi condotta sui Dodici libri delle Messe di Palestrina, fatta eccezione per i due volumi delle messe Mantovane e per quello che raccoglie le messe a otto voci. L'obiettivo era di realizzare un lessico delle condotte melodiche: un vero e proprio vocabolario di formule melodiche in stile palestriniano che potesse diventare un punto di riferimento per l'ornamentazione nell'ambito della composizione contrappuntistica. Si trattava, in sostanza, di uno studio preliminare che, attraverso l'applicazione del procedimento delle «sostituzioni», avrebbe potuto – definitivamente – relegare in cantina l'uso delle *species*. A mio avviso, infatti, tale metodologia non avrebbe più potuto trovare una reale applicazione nella nuova didattica del contrappunto e della composizione dopo l'introduzione della legge di riforma dei Conservatori italiani (n. 508 del 21 dicembre 1999), una riforma che, per alcuni versi, consideravo — e considero ancora — terribile. I nuovi studenti, figli dei crediti formativi, non avevano più a disposizione tre anni intensi per imparare il contrappunto, ma poco più di novanta ore da distribuire nell'arco di due o tre semestri. Ben poca cosa!
Il lavoro di ricerca a cui ho accennato trovò, qualche anno più tardi, una prima sintesi in un articolo dal titolo *Melodic formulas in Renaissance counterpoint: a preliminary study towards modelling a melodic lexicon*, che presentai al 10th European Music Analysis Conference (EuroMAC 10), tenutosi a Mosca dal 20 al 25 settembre 2021.
Non è che non fossi convinto di quanto stavo facendo. Al contrario: ero certo di aver imboccato la strada giusta. Avevo semplicemente bisogno di conferme.
Per quanto mi risultava dalla ricerca bibliografica, il tema dell'uso delle formule melodiche non era stato affrontato in modo sistematico. Esistevano alcuni accenni sparsi e, soprattutto, un articolo di Liviu Comes, *The Importance of Melodic Formulas in Palestrinian Style*, pubblicato negli Atti del Convegno di studi palestriniani (Roma: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977); oltre a questi riferimenti, non ero riuscito a individuare una trattazione organica del problema.
Per essere chiaro, i testi, i saggi o i trattati sul contrappunto modale che sono stati pubblicati da Jeppesen in poi, compreso il manuale di Schubert, pur rappresentando un prezioso tentativo nel delineare alcune regole stilistiche essenziali, non offrono convincenti risposte riguardo alla superficie della musica (le formule melodiche, appunto) in relazione a:

- sistematizzazione e catalogazione del materiale sonoro;
- calcolo delle occorrenze analitiche per ogni formula;
- impiego delle formule nei processi di elaborazione contrappuntistica;
- realizzazione di un lessico melodico;
- applicazione analitica e compositiva.

Fu, perciò, in quegli anni che cominciai ad avvertire il bisogno di confrontarmi con la trattatistica. Non con quella italiana, che già conoscevo bene, ma con quella straniera.
Fino ad allora avevo desiderato abbeverarmi direttamente alle fonti, alla letteratura del Palestrina, senza preclusioni o, peggio ancora, senza pregiudizi di natura teorica. Desideravo essere solo con la Sua musica. Così, ogni volta che vedeva la luce un nuovo testo o manuale straniero sul

contrappunto, oppure quando venivo a sapere dell'esistenza di un volume già pubblicato, lo cercavo e lo compravo.
Fino a quel momento avevo letto soltanto il testo di Knud Jeppesen (che citerò successivamente). Ora, però, sentivo la necessità di capire se altri studiosi avessero imboccato la strada che stavo percorrendo io: ossia, ricondurre l'insegnamento del contrappunto alle pratiche documentate nel Cinquecento, quando il sistema delle cinque *species* non era ancora stato formulato in modo organico. Le fonti indicavano, del resto, una prospettiva diversa da quella successivamente sistematizzata da Fux. Tinctoris, per esempio, distingue il *contrapunctus simplex* dal *contrapunctus diminutus*: categorie storiche che non coincidono con le specie fuxiane, ma che mostrano come l'alternanza fra scrittura nota contro nota e ornamentazione appartenesse già alla pratica teorica del Quattrocento.
Guidato da questa curiosità, decisi di acquistare il manuale di Schubert. Era il 2010.
I pochi che lo avevano sfogliato me ne avevano parlato bene. La curiosità, come spesso accade, fece il resto e lo ordinai.
Ricordo ancora il giorno in cui il corriere mi consegnò quel pacco. Lo aprii con tanta voracità, con quella curiosità quasi infantile che si prova quando finalmente arriva qualcosa che si aspettava e desiderava da tempo. Un po' come quando si scarta il cartone della pizza appena ordinata. Finalmente avevo tra le mani il tanto decantato manuale di Schubert.
Erano 347 pagine. La spirale ad anelli che ancora oggi trattiene quelle pagine restituiva un oggetto essenziale, direi spartano. Proprio quella veste dimessa, giovanile perché non pretenziosa e per nulla respingente, suscitava in me una certa curiosità. Sembrava più uno strumento di lavoro che un libro da contemplare. Cominciai allora una prima lettura. Rapida, velocissima, forse troppo veloce. La mia prima impressione fu assolutamente negativa.
«Non è possibile», esclamai. «Un altro benedetto manuale con le specie?»
Mi era bastato vedere la struttura iniziale e riconoscere l'uso di tale metodologia, condotta che, per certi versi, detestavo e che consideravo ormai obsoleta. Avevo già formulato il mio giudizio. Chiusi il libro, lo riposi nella mia libreria e non lo aprii più. Per qualche tempo, almeno. Tuttavia, era lì. Nella mia libreria. E, in qualche modo, mi sentivo attratto da esso, forse per quanto lo avevo pagato.
Qualche tempo dopo, ripensando alla mia reazione, un po' ne sorrisi. Compresi che quel giudizio così affrettato conteneva, senza che allora me ne rendessi conto, una domanda importante: che cosa significa utilizzare le specie per insegnare il contrappunto storico? E, soprattutto, che cosa distingue un manuale che si limita a riproporre le specie da un manuale che le utilizza come strumento per approdare a una comprensione più profonda dello stile?
La risposta, naturalmente, non la trovai quel giorno, e neppure il giorno dopo.
Quanto cercavo mi si rivelò negli anni successivi, mentre stavo progettando e scrivendo le prime pagine del mio manuale di contrappunto. Un lavoro simile a una tela di Penelope, emendato anno dopo anno dalla sperimentazione nelle classi di contrappunto dove insegno; una fatica che forse, un giorno, vedrà la luce.
Compresi, insomma, che con le *species* dovevo fare i conti e che Schubert, forse, avrebbe potuto aiutarmi. Così, a più riprese, *Modal Counterpoint* venne a tenermi compagnia. Giorno dopo giorno, tra alti e bassi, continuavo il mio dialogo con quel libro.

Sono certo che un manuale di contrappunto non trasmetta mai soltanto un insieme di regole ma, implicitamente o esplicitamente, un'idea di che cosa sia il contrappunto, di che cosa significhi conoscere uno stile e di quale rapporto debba instaurarsi fra la musica di un'altra epoca e il musicista che oggi cerca di apprenderla. È questa, in fondo, la questione che rende ancora interessante la didattica del contrappunto e, in particolare, quello rinascimentale. Non basta, infatti, chiedersi quali siano le regole della polifonia del XVI secolo. Occorre chiedersi quali siano le categorie attraverso cui possiamo ricostruire quelle regole, quale rapporto esse abbiano con la pratica musicale effettiva e come possano essere trasformate in un percorso di apprendimento per un musicista contemporaneo. *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, mi sembra collocarsi nell'alveo di tali problematiche.

Introduzione all'edizione italiana

Il volume di Peter Schubert occupa una posizione particolare nella didattica del contrappunto rinascimentale. Pur adottando il tradizionale impianto per specie, non tratta il contrappunto come un sistema astratto di norme avulse dal repertorio, ma come una pratica storica da ricostruire attraverso il confronto continuo con la trattatistica, con le composizioni dell'epoca e con l'esperienza concreta della scrittura e dell'improvvisazione.
È proprio questa prospettiva a costituire uno dei principali elementi di interesse del libro. Le specie contrappuntistiche non rappresentano un fine in sé, ma uno strumento progressivo attraverso il quale acquisire familiarità con la condotta delle voci, con il trattamento della consonanza e della dissonanza, con le formule cadenzali, con l'imitazione, con il contrappunto invertibile e, infine, con la costruzione di strutture polifoniche sempre più articolate. Gli esercizi sono costantemente messi in relazione con esempi tratti dai teorici e dal repertorio, e il percorso conduce gradualmente dalla scrittura a due voci alla composizione di interi brani. A ciò si aggiunge l'attenzione riservata all'improvvisazione, che restituisce al contrappunto una dimensione pratica spesso marginalizzata nella didattica moderna.

La proposta di Schubert può essere compresa più pienamente se collocata sullo sfondo della lunga storia della didattica del contrappunto. Nelle *Istitutioni harmoniche* di Zarlino, teoria e pratica appartengono ancora a un unico progetto sistematico: il contrappunto non costituisce una disciplina isolata, ma si inserisce in una riflessione più ampia sulla musica, sulle consonanze e dissonanze, sulla condotta delle parti, sui modi e sulla composizione. La terza parte dell'opera affronta infatti il contrappunto entro un percorso che comprende, tra l'altro, nota contro nota, contrappunto diminuito, sincopi, fughe, cadenze, scrittura a più voci e contrappunto doppio; la quarta parte estende poi il discorso ai modi, alle cadenze modali e al rapporto tra musica e parole. In Padre Martini, un secolo e mezzo più tardi, la dimensione pratica resta altrettanto centrale. L'*Esemplare* muove dal contrappunto sopra il canto fermo e conduce poi al contrappunto fugato: le regole costituiscono il fondamento necessario dell'apprendimento, ma non ne esauriscono il senso. Nella prefazione alla seconda parte, Martini insiste infatti sul fatto che la buona composizione richiede non soltanto conoscenza delle regole, ma anche gusto, fecondità d'idee, esercizio e capacità di adattare i procedimenti alle diverse circostanze. Il passaggio dal canto fermo alla fuga mostra bene come la norma sia concepita come preparazione al comporre, non come punto d'arrivo autosufficiente.
Con la progressiva istituzionalizzazione dell'insegnamento musicale, una parte della didattica del contrappunto tende tuttavia a organizzarsi sempre più come disciplina autonoma, articolata in esercizi graduati e specie. La manualistica ottocentesca codifica con grande efficacia questo percorso: scrittura a due, tre e più parti, imitazione, contrappunto doppio e, infine, fuga. Dubois ne offre un esempio particolarmente chiaro, ma nello stesso tempo avverte il rischio di un irrigidimento del metodo. Nell'introduzione al suo trattato dichiara infatti di voler evitare che il contrappunto si riduca a un'arida applicazione di regole e afferma esplicitamente che esso deve restare «musica», non semplice combinazione di note. La struttura didattica resta tradizionale, ma il principio pedagogico è già orientato a preservare il senso musicale dell'esercizio.

Prefazione

Questo manuale di contrappunto del XVI secolo contiene alcuni elementi familiari, come gli esercizi nelle cinque specie e numerosi esempi tratti dal repertorio pertinente. Introduce tuttavia anche materiali didattici per lo studio del contrappunto ricavati da fonti cinquecentesche, che offrono uno sguardo sul pensiero musicale e sullo stile del Rinascimento. Tali materiali sono stati tratti da oltre una dozzina di trattati e adattati alla didattica odierna.

Tra gli aspetti più significativi figurano la collocazione di motivi ripetuti contro un *cantus firmus*, la realizzazione di nuove armonizzazioni di celebri melodie di chanson francesi e l'ornamentazione di un canone in prima specie. Un'altra attività, la messa in musica di melodie di corali luterani in una semplice *texture* a quattro voci, si collega bene allo studio dell'armonia. Più in generale, il contrappunto costituisce una buona preparazione all'armonia, poiché la condotta delle voci e gli abbellimenti lineari vengono studiati in un semplice contesto a due voci, indipendentemente dalle progressioni armoniche. Il volume comprende inoltre appendici dedicate alla messa in musica del testo e alla scrittura di un canone contro un CF, proposte come possibili approfondimenti. Poiché il libro presenta esempi musicali appartenenti a numerosi generi e stili, può essere facilmente integrato nei corsi di storia della musica.

Gli insegnanti che hanno utilizzato questo volume hanno apprezzato in particolare due innovazioni didattiche. La prima consiste nell'ampia varietà di esercizi graduati: ogni capitolo presenta esercizi articolati su quattro livelli di estensione e difficoltà, da quelli brevi, con risposte semplicemente corrette o errate, fino a quelli più ampi, che richiedono un maggiore giudizio musicale. Ciò offre agli insegnanti un'ampia gamma di possibili compiti e attività da svolgere in classe, compresa l'improvvisazione.

La seconda innovazione consiste nella distinzione tra **regole vincolanti** e **regole non vincolanti**. Le regole vincolanti sono quelle che non vengono mai infrante e che definiscono la musica rinascimentale nel suo complesso; le regole non vincolanti costituiscono invece vere e proprie indicazioni stilistiche. Queste ultime variano da un compositore all'altro e incidono in misura sensibilmente minore sulla valutazione degli esercizi. La distinzione tra i due tipi di regole consente quindi agli insegnanti un certo margine di preferenza personale, pur mantenendo una chiara definizione degli errori.

Insegnare il contrappunto modale nello stile rinascimentale

Questo libro è stato utilizzato con successo a tutti i livelli dell'istruzione superiore e persino nella formazione preuniversitaria; inoltre, i materiali possono essere facilmente affrontati in un ordine diverso o ponendo l'accento su aspetti differenti.

Studenti del primo semestre universitario

A un livello introduttivo, l'attenzione è rivolta alla condotta delle voci a due parti, e i capitoli 1–12 dovrebbero essere affrontati al ritmo di circa un capitolo alla settimana. Questa velocità riflette l'idea che gli esercizi nelle specie siano concepiti principalmente per acquisire padronanza della

condotta delle voci. Essi si basano su ciò che giovani cantori avrebbero potuto improvvisare e, poiché possiedono un contenuto estetico piuttosto limitato, gli studenti dovrebbero affrontarli il più rapidamente possibile, lasciando più tempo, nella parte successiva del corso, a musica realmente interessante, come il duo imitativo libero.

Il vantaggio di iniziare gli studenti al contrappunto modale consiste nel fatto che esso li esercita in competenze fondamentali — come il controllo delle coppie di voci alla ricerca di errori — all'interno di un contesto semplice. Le tecniche più avanzate descritte nel volume — stretto, inversione a specchio, inversione, risposta tonale — costituiscono un'eccellente preparazione per lo studio successivo del contrappunto tonale. Presentate qui come costruzioni puramente intervallari, indipendenti da qualsiasi progressione armonica, offrono un'introduzione graduale all'interno di un contesto semplice. Gli studenti miglioreranno inoltre competenze di base quali la lettura della partitura, il riconoscimento degli intervalli, la lettura nelle diverse chiavi e l'educazione dell'orecchio. Acquisiranno anche una maggiore consapevolezza degli elementi generali dello stile rinascimentale.

Nonostante le numerose tecniche evidentemente comuni al contrappunto e all'armonia, tuttavia, gli studenti spesso non riescono a cogliere il collegamento tra i due ambiti. Per questo motivo, se il libro viene utilizzato come preparazione allo studio dell'armonia, è necessario sottolineare fin dall'inizio la rilevanza del contrappunto. Dopo aver introdotto le dissonanze di passaggio nella seconda specie, è utile osservare immediatamente un corale di Bach e individuarvi alcune dissonanze di passaggio; dopo le note di volta inferiori della terza specie, individuarle in una sonata per pianoforte di Mozart; dopo i ritardi della quarta specie, individuare agente e paziente in una sinfonia di Brahms. Questo richiede una preparazione leggermente maggiore da parte dell'insegnante, ma produce risultati significativi nella comprensione degli studenti.

A questo livello può essere opportuno omettere alcune sezioni: l'introduzione allo stile rinascimentale, la sezione del capitolo 7 dedicata al profilo melodico, gli esercizi del capitolo 9 sulla scrittura contro le brevi e la sezione conclusiva del capitolo 12 dedicata alla composizione libera a due voci da zero. L'analisi motivica del capitolo 9 e le cadenze del capitolo 10 possono essere affrontate in una sola settimana. Il corso potrà così concludersi aggiungendo una voce a una melodia di chanson francese assegnata e scrivendo specie a tre voci, oppure componendo un duo da zero.

Alcuni insegnanti concludono il semestre con la scrittura a tre voci (capitolo 14), che costituisce un buon passaggio verso l'armonia a quattro parti. Per arrivare fin qui nell'arco di un solo semestre, è possibile omettere interamente i capitoli 9 e 13, condensare i capitoli 6 e 10 — quarta specie e cadenze — e ridurre anche i capitoli 14 e 15. In questo modo si può arrivare agevolmente ai trii a valori misti entro la dodicesima settimana del semestre e persino introdurre il canone invertibile. Il libro offre inoltre la possibilità di introdurre il contrappunto invertibile (capitolo 13) in qualsiasi momento. Gli esercizi di riconoscimento dei motivi nella musica a due voci (capitolo 9) possono essere integrati con esercizi di analisi su musica a tre voci (capitolo 14) e a quattro voci (capitolo 18), offrendo così una buona preparazione per successivi corsi di teoria musicale.

Studenti del terzo anno universitario

A un livello più avanzato, si può prevedere di affrontare due capitoli dedicati alle specie ogni settimana. Il corso può culminare con una scrittura sofisticata a tre voci — comprendente un'apertura in **canone invertibile** a tre voci e un canone contro un *cantus firmus* — oppure con una scrittura di base a quattro voci; in quest'ultimo caso si può omettere il canone contro un *cantus firmus* e concludere aggiungendo tre parti liberamente imitative contro un CF, come descritto nel capitolo 18. Con studenti avanzati e ben preparati, che conoscano già le specie prima di iniziare il corso, è possibile completare l'intero volume, concludendo con la scrittura libera a quattro voci. Non ho incluso la scrittura a più di quattro parti — che riguarda in larga misura più l'orchestrazione che la tecnica contrappuntistica — preferendo approfondire tecniche più sofisticate con un numero minore di parti.

Al termine del corso, gli studenti avranno acquisito familiarità con i materiali propri del periodo e comprenderanno anche come vengono costruiti i brani nella loro interezza. Saranno in grado

di scrivere nello stile e di analizzare utilizzando concetti rinascimentali. Potranno trovarsi a confrontarsi con il conflitto tra i propri desideri e le esigenze imposte dal materiale («Avrei voluto questa contromelodia, ma la combinazione non era invertibile» oppure «Avrei voluto iniziare il punto d'imitazione successivo su La, ma non si sarebbe sovrapposto alla cadenza»); tuttavia, imparare a pensare all'interno di questo linguaggio costituisce un'esperienza essenziale per gli studenti di teoria e composizione e aiuta anche gli storici della musica a comprendere il processo compositivo.

Studenti dei corsi post-laurea in teoria musicale o musicologia

Alcuni lettori hanno suggerito di utilizzare questo libro a livello post-laurea come complemento a un corso generale sul Rinascimento oppure come base per un seminario sulle tecniche compositive rinascimentali. In contesti di questo tipo, gli esercizi più elementari e operativi dei primi capitoli non sarebbero necessari, e gli studenti potrebbero concentrarsi sulle implicazioni analitiche ed estetiche delle tecniche presentate nei capitoli 8–20.

Novità di questa edizione

Grazie soprattutto ai suggerimenti degli utilizzatori del volume (cfr. Ringraziamenti), questa edizione presenta numerosi miglioramenti. Su piccola scala, sono stati corretti molti refusi e chiarite istruzioni poco chiare; in particolare, il capitolo 10, dedicato alle cadenze, è stato riscritto. Tra gli interventi più sostanziali vi è la revisione completa dei capitoli 14 e 15, dedicati alla scrittura a tre voci, che ora comprendono strategie per la costruzione dei periodi, ulteriori esempi tratti dal repertorio, regole formulate in modo più esplicito e nuovi esercizi. Un'altra importante innovazione è costituita dalle attività di improvvisazione aggiunte alla fine dei capitoli in tutto il volume. Ciò non è soltanto storicamente appropriato — il termine "contrappunto" indicava originariamente il canto improvvisato a prima vista — ma offre anche un esercizio prezioso per l'educazione dell'orecchio e il pensiero musicale. Diversi insegnanti hanno inoltre suggerito di raccogliere tutte le regole in un unico punto per facilitarne la consultazione; questa edizione comprende pertanto un riepilogo delle regole dopo il capitolo 7.

Ringraziamenti

Frutto di molti anni di lavoro, questo libro è passato attraverso molte mani. Quando, nel 1990, iniziai a utilizzare materiali storici per insegnare contrappunto alla McGill University, assegnavo alla classe compiti del tipo: «Leggete il capitolo 55 di Zarlino e scrivete qualcosa di simile all'Esempio 111a». Non era affatto semplice, e divenne presto evidente che Zarlino doveva essere interpretato, che termini come *diatessaron* e *fusa* dovevano essere abbandonati e che occorreva integrare il lavoro di molti altri teorici. Devo quindi ringraziare innanzitutto i molti studenti che hanno sopportato le prime fasi di sviluppo di questo libro. Sono inoltre grato per i suggerimenti dei docenti che lo hanno utilizzato: Brenda Ravenscroft, Frank Samarotto, Janna Saslaw, Les Black, Glen Ethier, John Kelleher e Donald Patriquin. Ringrazio inoltre gli assistenti didattici Ayal Adler, Kerim Anwar, Joe Argentino, Henry Avison, Alan Campbell, Paulin Daigle, Elizabeth Dehler, Ivan Elezovic, Angelo Emmanouelides, Paul Frehner, Scott Godin, Karen Kalliojarvi, Anait Keuchgerian, Diane Kipling, Andrew Lefcoe, James MacKay, Justin Mariner, Margaret Miner, Rod Shergold, Lois Simmons, Fran Spidle, Keiko Yamanaka e Marcus Zagorski. Questi insegnanti mi hanno aiutato a correggere numerose — anche se, temo, non tutte — istruzioni poco chiare, incoerenze e refusi.

Per il loro cordiale incoraggiamento e il prezioso aiuto sono debitore a Benito Rivera, Julie Cumming, Lars Lih, David Chodoff, Jan Beatty e allo staff della Oxford University Press, nonché

a Cynthia Leive e allo staff della Marvin Duchow Music Library. Influenze meno evidenti, ma non meno concrete, su questo libro provengono dai miei insegnanti Patricia Carpenter, Nadia Boulanger, Christopher Hatch, Norwood Hinkle — sotto la cui guida cantai *O magnum mysterium* anno dopo anno durante le scuole superiori — e Jacques-Louis Monod.
E infine, grazie a mia moglie Lori, il mio indispensabile «senza la quale nulla».
Le principali modifiche apportate alla seconda edizione consistono nell'integrazione di attività di improvvisazione in diversi capitoli del volume e nella completa riscrittura del capitolo 14, dedicato alla scrittura a tre voci. Sono stati inoltre migliorati i capitoli sulle cadenze (10) e sulla scrittura a due voci a valori misti (11). Le numerose modifiche minori comprendono la chiarificazione di alcune istruzioni e la correzione di refusi. Questi interventi derivano da recensioni pubblicate, osservazioni di colleghi e studenti, domande ricevute via e-mail e suggerimenti di lettori incaricati dalla Oxford University Press, tra cui Michael Eckert, University of Iowa; Susan Epstein Garcia, New World School of the Arts/Miami Dade College; Rusty Jones, University of Missouri-Columbia; Jett Perry, Louisiana State University; e Anton Vishio, New York University.
Desidero inoltre ringraziare Robert Cook, Patrick Deutzen, Reisa Lipszyk, Ralph Lorenz, Samuel Moisan, Lionel Pike, Matthew Provost, Dominic Shann, Stephen Slottow, Van Stiefel, Jamshed Turel e Asher Vijay Yampolsky.
Un ringraziamento particolare va a Jonathan Wild, che ha individuato numerosi possibili miglioramenti e mi ha consentito di adattare un suo esercizio e il suo riepilogo delle regole, e a Catherine Motuz, i cui esperimenti nell'improvvisazione delle cadenze si sono rivelati preziosissimi.

Introduzione: stile musicale e notazione rinascimentali

Varietà

La qualità maggiormente apprezzata nella musica della seconda metà del XVI secolo era la **varietà**. Tuttavia, quando ascoltiamo per la prima volta brani di quell'epoca, è più probabile rimanere colpiti dalla loro apparente uniformità. Siamo abituati a una varietà molto maggiore nella musica dei periodi successivi — barocco, classico, romantico e moderno. Gli estremi dinamici e di registro, i contrasti di articolazione e di colore orchestrale, nonché la maggiore complessità melodica e ritmica della musica più tarda possono far apparire la musica rinascimentale piuttosto uniforme.
In effetti, fatta eccezione per la musica minimalista, esiste forse un repertorio successivo che sembri altrettanto coerente? Molte registrazioni recenti di musica rinascimentale ne sottolineano proprio l'uniformità, attraverso una gamma dinamica contenuta, un amalgama timbrico omogeneo e linee morbide. Paradossalmente, la popolarità odierna di queste registrazioni potrebbe dipendere proprio dal valore che attribuiamo alla coerenza, benché ciò sia l'opposto di quanto intendevano i compositori.
È interessante cercare di conciliare la musica rinascimentale che ascoltiamo oggi con i valori delle persone per le quali essa fu scritta: questo ci aiuta a comprenderla dall'interno. Come punto di partenza, prendiamo un estratto da un brano ampiamente registrato, una delle opere più note del Rinascimento, e osserviamo da vicino gli elementi che producono varietà. Si tratta del mottetto natalizio di Tomás Luis de Victoria *O magnum mysterium*.

Varietà in una singola linea

Esempio I-1 Linea del soprano di *O magnum mysterium*



Si canti la linea del soprano fino a batt. 9. Alcuni ritengono che le prime quattro battute abbiano un carattere misterioso, solenne o persino inquietante. Ciò è naturalmente suggerito dal testo, ma può dipendere anche dal ritmo lento e dagli ampi salti. Le batt. 7–8 sono invece nettamente diverse, caratterizzate da un rapido movimento per grado congiunto. Nella sola linea del soprano troviamo dunque due tipi di varietà: salti rispetto a movimenti per grado congiunto e note lunghe rispetto a note brevi. Alcuni percepiscono una sorta di tensione nei grandi salti e un senso di distensione nelle rapide successioni scalari.

1

Il modo

Nella musica rinascimentale i modi svolgono una funzione analoga a quella delle tonalità nella musica tonale successiva.
In generale, definiscono quali note rivestono maggiore importanza rispetto ad altre, danno un senso di direzione, danno al brano un particolare "carattere" o "sonorità" e danno un senso di conclusione alla fine del brano (la sensazione che abbiamo di tornare al punto di partenza). Si dice che una linea melodica sia "in un modo", analogamente a quanto si afferma per una frase "in una tonalità".

I modi si basano sull'uso delle note naturali ("tasti bianchi") secondo la disposizione diatonica, con qualche alterazione occasionale. Gli intervalli sono misurati in base al numero di gradi che contengono (ad esempio, la terza contiene tre gradi). Essi sono inoltre definiti dalla loro qualità (ad esempio, maggiore o minore): una terza maggiore contiene due gradi di seconda maggiore, mentre una terza minore contiene un grado di seconda maggiore e uno di seconda minore.[1]

Il sistema dei dodici modi

I teorici del Rinascimento dibatterono ampiamente riguardo ai diversi sistemi modali; in questo testo si è scelto di adottare il sistema dei dodici modi, particolarmente coerente dal punto di vista logico.[2] I criteri che useremo per definirli saranno:

1. La finale in una linea melodica. Se la linea melodica termina su Re, il modo è il primo o il secondo; Mi, terzo o quarto; Fa, quinto o sesto; Sol, settimo o ottavo; La, nono o decimo e Do, undicesimo o dodicesimo. Ogni modo ha anche un nome greco[3] (cfr. Es. 1-1a).

2. L'ambito della linea. È normalmente pari a un'ottava, posta al di sopra della finale oppure a partire dalla quarta inferiore rispetto ad essa. Il primo caso corrisponde all'ambito dei modi autentici, numerati con numeri dispari; il secondo all'ambito dei modi plagali, numerati con numeri pari. Nella nomenclatura greca, i nomi dei modi plagali iniziano con il prefisso "*hypo*-" ("sotto"). L'ultima nota (la finale) nella melodia plagale si trova nel mezzo dell'ambito; in una melodia in modo autentico, al punto più alto oppure al punto più basso. Nella prassi, l'ottava del modo può essere superata di un grado in entrambe le direzioni. Se la melodia supera questo limite, il modo viene chiamato "eccedente"; se la melodia copre sia l'ambito plagale che quello autentico, si dice che il modo è "misto", se la melodia copre meno di un'ottava, si dice che il modo è "incompleto".

3. Le specie di quarta e di quinta. Le diverse tipologie (le "specie") di quarta e quinta si distinguono secondo la posizione dei semitoni e dei toni inclusi all'interno (T = tono intero, S = semitono).

---

1 Nella terminologia teorica italiana, l'ampiezza e la qualità dell'intervallo sono talvolta indicate rispettivamente come nome generico (o genere) e nome specifico [N.d.C.].

2 Il sistema dei dodici modi, qui adottato per ragioni di coerenza didattica, si afferma nel XVI secolo soprattutto con Heinrich Glareano, che nel *Dodecachordon* (1547) amplia il precedente sistema degli otto modi includendo eolio, ipoeolio, ionico e ipoionico. Non si tratta dunque dell'unico sistema modale rinascimentale, ma di una delle sue sistemazioni teoriche più influenti [N.d.C.].

3 I nomi greci dei modi medievali e rinascimentali non corrispondono direttamente alle omonime categorie della teoria musicale greca antica. Essi derivano da una lunga tradizione di trasmissione e reinterpretazione terminologica, e nel Medioevo e nel Rinascimento designano sistemi modali differenti da quelli dell'antichità classica [N.d.C.].

2

Introduzione al contrappunto per specie a due voci

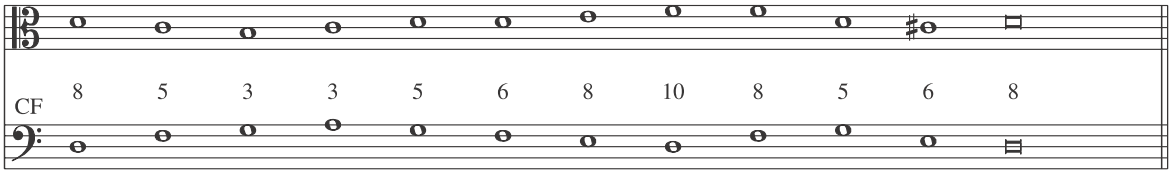
Il *cantus firmus*

Negli esempi 2-1a e b, Pietro Pontio ha scritto due diverse linee contrappuntistiche sopra la stessa melodia. La linea inferiore è una versione abbreviata del Kyrie IX (cfr. es. 1-3c). Quando una melodia è utilizzata con un ritmo relativamente lento e regolare, e vi si aggiungono altre linee, si parla di *cantus firmus* (abbreviato CF).[1] Per esempio, se un compositore scriveva una messa sull'Ordinario basata sulla melodia *L'homme armé* (es. 1-3a), vi aggiungeva linee contrappuntistiche (con i testi della Messa: Kyrie, Gloria, ecc.), e il brano risultante veniva identificato come *Missa L'homme armé*. La melodia originale può procedere così lentamente da rendere difficile ascoltarla e riconoscerla, ma rimane comunque la base del brano. Qualsiasi melodia può essere utilizzata come CF (si potrebbe persino comporre una *Missa Surfin' USA*), ma seguiremo l'esempio dei maestri attivi intorno al 1600 e useremo melodie allora ben conosciute. Queste melodie presentano alcune caratteristiche comuni: sono in valori uguali (semibrevi o brevi) e terminano con una discesa per grado congiunto verso la finale. Le melodie dell'esempio 1-3 saranno utilizzate come base per esercizi e composizioni, proprio come facevano i compositori rinascimentali.

La semibreve (o nota intera) rappresenta la pulsazione di base di questa musica. È opportuno abituarsi a pensare alle semibrevi a un movimento di circa MM = 60–80.[2] L'importanza della semibreve sta nel fatto che costituisce l'unità con cui si misura il comportamento degli intervalli verticali che si formano quando viene aggiunta un'altra linea al CF. Si ricordi che ogni semibreve definisce un tempo forte, **indipendentemente da come le pulsazioni siano raggruppate nella battuta**. Nei capitoli successivi si vedranno semibrevi raggruppate in gruppi di due o quattro senza indicazione di tempo, oppure non raggruppate affatto, come nell'esempio 2-1.

Esempio 2-1a e b (Pontio)

a.



1 Il termine *cantus firmus* è qui utilizzato in senso didattico ampio. Storicamente indica più propriamente una melodia preesistente assunta come fondamento di una composizione polifonica, secondo modalità che variano considerevolmente a seconda del repertorio e del periodo [N.d.C.].

2 MM indica il numero di pulsazioni al minuto secondo il metronomo di Maelzel [N.d.C.].

3

Prima specie

La prima specie è anche chiamata contrappunto "nota contro nota". Le note della voce aggiunta sono semibrevi e gli attacchi coincidono con il tempo forte, insieme alle note del CF. Si ripassino le regole vincolanti del capitolo 2, in particolare la regola 4.

Regole Vincolanti

1. **Tutti i tempi forti devono essere consonanti**. Poiché nella prima specie vi sono **solo tempi forti**, tutti gli intervalli verticali saranno consonanti. La regola è formulata in questo modo perché non cambia nelle prime tre specie. Un tempo forte dissonante può essere indicato con "tfd".

2. **Tutti gli intervalli perfetti devono essere raggiunti per moto contrario o obliquo**. Ciò significa che non si possono usare moto parallelo o simile per raggiungere un intervallo verticale perfetto. Tali movimenti sono detti "quinte parallele" (successioni di quinte verticali prodotte da voci che si muovono per moto parallelo, indicate con "||5") e "ottave nascoste" (un'ottava verticale raggiunta per moto simile, indicata con "sim. 8"; alcuni insegnanti le definiscono anche "relazioni"). Il moto obliquo è possibile nella prima specie quando una delle voci ripete la stessa nota.

3. **Le note ripetute nel contrappunto non devono coincidere con note ripetute nel CF**. Le note ripetute possono comparire **nel CF oppure nella linea aggiunta**, ma non in entrambe simultaneamente. Tuttavia, nella voce del contrappunto è talvolta possibile compiere un salto d'ottava anche se il CF rimane fermo.

4. **Il contrappunto può procedere parallelamente al CF per un massimo di quattro note**; oltre questo limite cessa di essere una linea indipendente. Si ricordi che gli unici intervalli paralleli ammessi sono le terze e le seste.

5. **I salti devono costituire meno della metà dei movimenti melodici**. Questa proporzione, in parte arbitraria, è più elevata di quella che si riscontra normalmente nel repertorio. Nelle altre specie sarà ammessa una proporzione maggiore di salti (questa regola non si applica agli esercizi brevi della Serie C). Nell'esempio, nove movimenti su dodici nella voce inferiore sono salti.

6. **La ripetizione diretta dell'intera combinazione contrappuntistica (due o più simultaneità) è proibita, e sono consentite al massimo due ripetizioni successive**. Una combinazione è costituita da movimenti melodici e intervalli verticali; nelle illustrazioni seguenti le combinazioni sono racchiuse tra parentesi, con gli intervalli verticali indicati. Per "ripetizione diretta" si intende una ripetizione senza materiale intermedio. È consentito ripetere una combinazione se interviene altro materiale, purché questo duri almeno due

Bibliografia

Trattati citati

Angleria, Camillo. *La Regola del Contraponto*. Milano: Giorgio Rolla, 1622; rist. anast. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1983.

Artusi, Giovanni Maria. *L'arte del contraponto*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1598; rist. anast. Hildesheim: Georg Olms, 1969.

Banchieri, Adriano. *Cartella Musicale*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1614; rist. anast. Bologna: Forni, 1968.

Burmeister, Joachim. *Musical Poetics*. 1606. Trad., con introduzione e note, di Benito V. Rivera. A cura di Claude V. Palisca. New Haven e Londra: Yale University Press, 1993.

Cerone, Pedro. *Il Melopeo*. Napoli: Gargano y Nucci, 1613; rist. anast. Bologna: Forni, 1969.

Cerreto, Scipione. *Della Prattica Musica*. Napoli: Gio. Iacomo Carlino, 1601; rist. anast. Bologna: Forni, 1969.

Diruta, Girolamo. *Il transilvano, seconda parte*. Venezia: Giacomo Vincenti, 1609; rist. anast. dell'edizione del 1622, Bologna: Forni, 1969. Trad. di Murray C. Bradshaw e Edward J. Soehnlein, *Musicological Studies* V. 38/2. Institute of Mediaeval Music, 1984.

Montanos, Francisco de. *Francisco de Montanos' Arte de musica theorica y pratica: A Translation and Commentary*. Trad. di Dan Murdock Urquhart. Tesi di dottorato, University of Rochester, Eastman School of Music, 1969.

Morley, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Londra: Peter Short, 1597; rist. anast. New York: Da Capo Press, 1969.

Ornithoparchus, Andreas. *Andreas Ornithoparchus his Micrologus, or Introduction: containing the art of singing Digested into foure bookes. Not onely profitable, but also necessary for all that are studious of musicke. Also the dimension and perfect use of the monochord, according to Guido Aretinus. By Iohn Douland lutenist, lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Universities*. 1609. Rist. New York: Dover, 1973.

Ortiz, Diego. *Tratado de glosas*. Roma, 1553; a cura di Max Schneider. Kassel: Bärenreiter, 1961.

Pontio, Pietro. *Ragionamento di Musica*. Parma: Erasmo Viotto, 1587; rist. anast. Kassel: Bärenreiter, 1959.

Rodio, Rocco. *Regole di musica*. Napoli: Giacomo Carlino e Costantino Vitale; rist. anast. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1981.

Sancta Maria, Thomas. *Libro llamado Arte de Tañer Fantasia*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565; rist. anast. Ginevra: Minkoff, 1973.

Tigrini, Orazio. *Il Compendio della Musica*. Venezia: Ricciardo Amadino, 1588; rist. anast. New York: Broude Bros., 1966.

Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre, 1555; rist. anast. Kassel: Bärenreiter, 1959.

Zarlino, Gioseffo. *Le istitutioni harmoniche*. Venezia, 1558; rist. anast. New York: Broude Bros., 1965. Parte III tradotta da Guy A. Marco e Claude Palisca con il titolo *The Art of Counterpoint*. New Haven: Yale University Press, 1968.

Edizioni moderne del repertorio

An Anthology of Keyboard Compositions: Munich, Bavarian State Library MS MUS 1581. Corpus of Early Keyboard Music, vol. 40/1 e 2. A cura di Clare G. Rayner. AIM, 1976.

Banchieri, Adriano. *Festino*. Venezia: Amadino, 1608. Trascr. di Buonaventura Somma in *Capolavori Polifonici*, vol. 1. Roma: de Santis, 1939.

Byrd, William. *The Collected Works of William Byrd*, vol. XVII. A cura di Edmund H. Fellowes. Londra: Stainer & Bell, 1948.

Cabezón, Antonio de. *Obras de Musica para tecla, arpa, y vihuela*.... Madrid, 1578. A cura di Felipe Pedrell; revisione di H. Anglés. *Monumentos de la Musica Espanola*, vol. 27. Barcellona: Instituto Espanol de Musicologia, 1966.

Clemens non Papa. *Opera Omnia (CMM 4)*, vol. I/3. A cura di K. Ph. Bernet Kempers. Roma: AIM, 1954.

La Couronne et fleur des chansons a troys. A cura di Lawrence F. Bernstein. New York: Broude Bros., 1984.

Crequillon, Thomas. *Opera Omnia (CMM 63)*, vol. 3. A cura di Barton Hudson. AIM, 1974.

Elizabethan Consort Music, vol. 1. Trascr. e a cura di Paul Doe. *Musica Britannica*, vol. XLIV. Londra: Stainer and Bell, 1979.

Festa, Costanzo. *Counterpoints on a Cantus Firmus*. A cura di Richard J. Agee. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 107. Madison, WI: A-R Editions, 1997.

Gero, Iohan. *Il primo libro de' madrigali italiani et canzoni francese a due voci*. A cura di Lawrence F. Bernstein e James Haar. New York: Broude Bros., 1980.

Guerrero, Francisco. *Opera Omnia*, vol. 4. A cura di José Llorens Cisteró. Barcellona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

Jacquet of Mantua. *Opera Omnia (CMM 54)*, vol. 6. A cura di Philip T. Jackson e George Nugent. AIM: Hänssler-Verlag, 1986.

Josquin Des Pres. *Werken*. A cura di A. Smijers. *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*. Lipsia: Kistner & Siegel, 1937.

Lasso, Orlando di. *Magnum Opus Musicum*. Trascr. di Carl Proske; a cura di Franz Xaver Haberl. Lipsia: Breitkopf & Härtel, 1894–1926; rist. New York: Broude Bros., 1973.

———. *Messen 10-17; Messen des Druckes Paris 1577. Sämtliche Werke Neue Reihe*, vol. 4. A cura di Siegfried Hermelink. Kassel: Bärenreiter, 1964.

———. *The Complete Motets*, vol. 11. A cura di Peter Bergquist. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 103. Madison, WI: A-R Editions, 1995.

Marenzio, Luca. *Motectorum Pro Festis Totius Anni (1585). Opera Omnia*, vol. 2. A cura di Ronald Jackson. AIM, 1976.

———. *Sämtliche Werke. Madrigale für fünf Stimmen, Buch I-III*. A cura di Alfred Einstein. *Publikationen älterer Musik* IV.1. Hildesheim: Georg Olms; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1967.

Merulo, Claudio. *Messe d'intavolatura d'organo (1568)*. A cura di Robert Judd. *Corpus of Early Keyboard Music*, vol. 47, V. AIM, Hänssler-Verlag, 1991.

Morley, Thomas. *The first booke of canzonets: to two voyces*. Londra: T. Este, 1595; rist. anast. New York: Performers' Facsimiles, 1988.

———. *First Book of Madrigals (1594)*. A cura di Edmund H. Fellowes. *The English Madrigalists*, vol. 2. Londra: Stainer & Bell, 1913; revisione di Thurston Dart, 1962.

———. *Of Thomas Morley the first booke of canzonets to two voyces*. Pubblicato a Londra: printed by Thomas Snodham, for Matthew Lownes and Iohn Browne, MDCXIX. *Early English Books Online*.

Othmayr, Caspar. *Das Erbe Deutscher Musik*, vol. 26. A cura di Hans Albrecht. Francoforte: C. F. Peters, 1956.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da. *Opere Complete*, vol. 1, vol. 27, ecc. A cura di Raffaele Casimiri. Roma: Edizione Fratelli Scalera, 1939.

———. *Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem*. Roma, 1593. A cura di Raffaele Casimiri. Roma, 1939.

Praetorius, Michael. *Gesamtausgabe der musikalischen Werke. (1610)*. A cura di Friedrich Blume. Wolfenbüttel: Möseler Verlag, 1928–40.

Recent Researches in the Music of the Renaissance, voll. 16–17: *Sixteenth-Century Bicinia: a Complete Edition of Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 260*. A cura di Bruce Bellingham e Edward G. Evans, Jr. Madison: A-R Editions, 1974.

Rhau, Georg. *Musikdrucke*, vol. 9: *Tricinia ... 1542*. A cura di Thomas Noblitt. Kassel: Bärenreiter, 1989.

The Ricercars of the Bourdeney Codex. A cura di Anthony Newcomb. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 89. Madison: A-R Editions, 1991.

Sermisy, Claudin de. *Opera Omnia (CMM 52)*, voll. 3–4: *Chansons*. A cura di Gaston Allaire e Isabelle Cazeaux. AIM, 1974.

Susato, Tielman. *Chansons Published by Tielman Susato*. A cura di Kristine K. Forney. *Sixteenth-Century Chanson*, vol. 30. New York: Garland Publishing, 1994.

Victoria, Tomas Luis de. *Cantica B.M.V. vulgo Magnificat et Canticum Simeonis. Opera Omnia*, vol. 3. A cura di Philippo Pedrell. Lipsia: Breitkopf & Härtel, 1904; rist. Ridgewood: Gregg Press, Inc., 1965.

———. *Opera Omnia*, vol. 2. A cura di H. Anglès. *Monumentos de la música española*, vol. 26. Barcellona: Instituto Espanol de Musicologia, 1965.

Villancicos de diversos autores .... Venezia: Hieronymus Scotum, 1556; rist. anast. con il titolo *El Cancionero de Uppsala*. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid: Emiliano Escolar, 1983.

Willaert, Adrian. *Opera Omnia (CMM 3)*, vol. 1. A cura di Hermann Zenck. Roma: AIM, 1950.

———. *French Chansons for Three Voices (ca. 1550)*. A cura di Courtney S. Adams. Madison: A-R Editions Inc., 1982.

Altri riferimenti di interesse

Agee, Richard J. "Costanzo Festa's *Gradus ad Parnassum*." *Early Music History* 15 (1996): 1–58.

Carapezza, Paolo Emilio. Introduzione a *Scuola Polifonica Siciliana: Musiche Strumentali Didattiche (Musiche Rinascimentali Siciliane II)*. Roma: de Santis, 1971.

Collins, Denis. "Zarlino and Berardi as Teachers of Canon." *Theoria* 7 (1993): 103–123.

Jackson, Philip T. Introduzione al vol. 6 di *Opera Omnia* di Jacquet of Mantua. AIM: Hänssler-Verlag, 1986.

Newcomb, Anthony. Introduzione a *The Ricercars of the Bourdeney Codex*. *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vol. 89. Madison: A-R Editions, 1991.

Rhau, Georg. *Musikdrucke*, vol. 6: *Bicinia gallica, latina, germanica Tomus I, II, 1545*. A cura di Bruce Bellingham. Kassel: Bärenreiter, 1980.

Schubert, Peter. "Musical Commonplaces in the Renaissance." In *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. A cura di Susan Forscher Weiss, Cynthia J. Cyrus e Russell E. Murray, Jr. Indiana University Press, 2010, pp. 161–192.

———. "Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets," *Journal of the American Musicological Society* 60/3 (2007), pp. 483–556. DOI: 10.1525/jams.2007.60.3.483.

———. "Recombinant Melody: Ten Things to Love about Willaert's Music." *Current Musicology* 75 (primavera 2003).

———. "Counterpoint Pedagogy in the Renaissance." In *The Cambridge History of Western Music Theory*. A cura di Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 503–533.

———. "A Lesson from Lassus: Form in the Duos of 1577," *Music Theory Spectrum* 17/1 (primavera 1995): 1–26.

———. "Authentic Analysis," *Journal of Musicology* XII/1 (1994): 3–18.

———. "Mode and Counterpoint." In *Music Theory and the Exploration of the Past*, a cura di Christopher Hatch e David W. Bernstein. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 103–136.

———. "The Fourteen-Mode System of Illuminato Aiguino," *Journal of Music Theory* 35.2 (autunno 1991): 175–210.

Indice analitico

A

Accento:
agogico, 315
metrico, 315

Accento melodico, 62

Affetto, 12, 304

Agente, 76

Ambito, 9, 11
effetto del contrappunto triplo sull', 238–9
Vedi anche Ambiti collaterali

Ambiti collaterali, 208

***Amy souffrez*:**
Gardane e Festa, 166
Sermisy, 219

***Andaran siempre mis ojos*, anon.**, 164

Anticipazione, 88

Appoggiatura, 125

***Ave Maris Stella* (inno)**, 16
Cabezón, 131–2
esercizi, 39, 113, 114

B

***Benedictus*:**
Clemens, 232
Crequillon, 233
Guerrero, 220–1
Jacquet, 126, 185
Josquin, 125
Lasso, 234
Palestrina, 228
accenti del testo nel, 315

Breve, scrittura contro la, 133

C

Cadenza, 4, 12, 136
a quattro voci, 256
a tre voci, 194, 213, 225
Vedi anche Cadenza elisa; Cadenza evitata; Cadenza frigia; Cadenza intermedia; Cadenza plagale; Cadenza propria; *Musica ficta*, in cadenza

Cadenza elisa. *Vedi* Elisione

Cadenza evitata, 140

Cadenza frigia, 137, 197, 257

Cadenza intermedia, 140
note d'arrivo, 143
a tre voci, 197

Cadenza plagale, 254

Cadenza propria, 136

Cambiata, 63
nota lunga, 261

Canone, 151
contro un CF, 319–33
a quattro voci, 285–6
a tre voci, 210, 227

Canone enigmatico:
a tre voci, 210
a due voci, 152

Canone invertibile, 227, 230

Canone trasposto, 286

Cantus firmus (CF), 18

Chanson:
a due voci, 165–71
a quattro voci, 259
a tre voci, 217

Chiusura, 9

Classe di altezze, 3, 11

Coda, 313

Comes, 152

Condotta delle voci, 19

Consonanza, 19
perfetta, 19
imperfetta, 19

Continuità, 229

Contrappunto, xvii

Contrapunto ad imitatione, 117

Contrappunto di specie, 20

Contrappunto doppio, 186–7

Contrappunto invertibile:
all'ottava, 177
opzione, 179
alla decima, 185–6
alla dodicesima, 179
Vedi anche Contrappunto doppio; Canone invertibile

Contrapunto ostinato, 121

Contrappunto triplo, 237–40

Controsoggetto, 305

Corale luterano, 254

Coronata, 152

D

***Deposuit potentes*: Palestrina**, 221–2

Diminuzione (ritmica), 54, 67

Disposizione diatonica, 9

Dissonanza, 19

Duetti non imitativi, 273

Dux, 152

E

***Ecce sacerdos magnus* (antifona)**, 16
Banchieri, 120
Palestrina, 264–7

***Échappée* (nota sfuggita)**, 63

Elisione:
delle cadenze, 161, 278
delle sezioni, 4, 125
Vedi anche Sovrapposizione delle frasi

Esacordo, 165
contrappunti di Banchieri sull', 94–5
Vedi anche Solmisazione

F

Falsa relazione, 21

Falsobordoni, 253

Fantasia, 183

Fauxbourdon, 190–2

Fermata. *Vedi* Coronata

Finale (nota nella linea melodica), 9

Forma, 306, 313

Fraseggio periodico, 229

G

Guida, 152

I

Imitazione, 162
diatonica, 164–5
a quattro voci, 276
in progressione a quattro voci, 246–8
libera, 174–6
texture imitativa, 4

Imitazione anticipata, 166

Improvvisazione, xvii, 40–3, 187

***In nomine*:**
Byrd, 269–70
Tallis, 267–8
Taverner, 268–9

Incrocio delle voci, 25

Inflazione dei valori ritmici, 206–7

Inganno, 306

Intervalli composti, 19

Intervallo di altezza dell'imitazione, 151

Intervallo temporale dell'imitazione, 151, 293

Inversione. *Vedi* Contrappunto invertibile; Inversione melodica; Inversione a specchio

Inversione a specchio, 297

Inversione melodica, 123, 153, 296

K

***Kyrie* VIII (*De Angelis*)**, 13
esercizi, 73, 101, 114

***Kyrie* IX (BVM, *Cum jubilo*)**, 13
Cerreto, 320–2
esercizi, 84, 101, 113, 114
Pontio, 18–19, 120–1

***Kyrie* XI (*De Dominica*)**, 14
Banchieri, 33, 49, 66–7, 81, 121, 122
esercizi, 56, 114
Merulo, 300
Tigrini, 118

L

L'homme armé, 12
esercizi, 57

La sol fa re mi, 114
Pontio, 120
Rodio, 123

La Spagna, 15
esercizi, 39
Ortiz, 129–131

***Le content est riche*:**
riduzione anonima, 168–169
Sermisy, originale a quattro voci, 302–303

Legatura consonante, 76

Ligatura consonante, 76

M

***Ma maistresse ma bonne amye*: Susato**, 217–9

Madrigalismo, 305

Melisma, 119

Melodie di corale:
Christ lag in Todesbanden, 14
Da Jesus an dem Kreuze stund, 15
esercizi, 85, 86, 101, 113
Vater unser im Himmelreich, 15

Modo, 2, 9, 17, 304

Modo autentico, 9

Modo plagale, 9

Modulo, 227

Moto, tipi di, 19

Moto contrario, 19

Moto obliquo, 19

Moto parallelo, 19
modello per seste parallele, 192, 245
modello per decime parallele, 193, 245
modello per terze parallele, 192

Moto simile, 19
verso un intervallo perfetto, 26

Motivo, 105, 206, 262
ripetizione del, 111

Motivo iniziale, 161, 286
esercizi, 171–3

Mottetto, 1, 119

Musica ficta, 7–8
in cadenza, 137–8

N

Nota di passaggio, 44

Nota di volta, 44
superiore dissonante, 89
doppia nota di volta, 64
inferiore, 44
inferiore nella terza specie, 58
superiore, 44

Note caratteristiche, 10

Notazione, 5

O

***O magnum mysterium*: Victoria**, 1–4, 307–13

Omoritmia, 4

Ostinato, 121

P

Palindromo, 313

Passo, 276

Pause, 111, 147

Paziente, 76

Pedale, 313

Periodo, 183
fraseggio periodico, 229

***Pleni sunt coeli*: Palestrina**, 295

Preparazione (del ritardo), 76

Presa, 152

Profilo melodico, 96–9

Progressione, 27, 33
a quattro voci, 246

Progressione armonica, 106

Progressione melodica, 24, 27, 105

Punto:
d'imitazione, 161, 167, 173

Q

Quarta specie aumentata, 117

Quarta specie diminuita, 117

R

Raddoppi negli accordi a quattro voci, 243, 248-252

Registro, 4

Retrogrado, 123

Ricercare, 183

Riduzione, 97

Risoluzione (del ritardo), 76

Ripetizione, 24, 105

Ripetizione cancrizzante, 123–4

Risposta tonale, 291

Ritardo, 76
"falso" diminuito, 134
"falso", 78
a tre voci, 195

S

Scambio (di classi di altezze), 34, 38

Sezione aurea, 307

Soggetto, 173, 305
ripetizione del, 111

Solmisazione, 334–7

Sovrapposizione delle cadenze, 4, 161
Vedi anche Elisione

Sovrapposizione delle frasi, 4
Vedi anche Elisione

Sovrapposizione delle voci, 25

Specie di intervallo, 9

***Spiritus Domini replevit* (introito)**, 16
esercizi, 74, 101

Stretto, 293

Struttura basata sulla durata, 307

T

Testo:
collocazione del testo sotto la musica, 304, 316–18
scrittura con testo, 115, 315

Texture, 4, 305

Toni salmodici, 222, 253

Tono del cantico, 222

Trasposizione, 11, 24

U

Unisono ritmico, 4, 149

V

***Vater unser*:**
Othmayr, 127–8
Praetorius, 206–8

Villancico, 163–4

Voci pari, 25