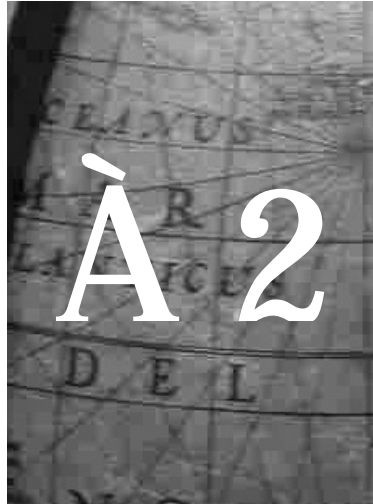




formazione musicale di base

lettura e intonazione



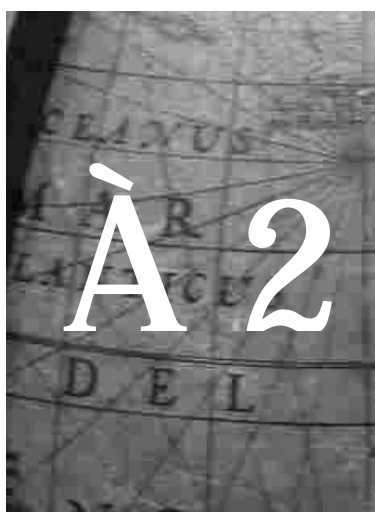
67 Duo Vocali

di autori del Rinascimento europeo

per la lettura vocale e strumentale

a cura di Alberto Odone

www.albertoodone.it



SOMMARIO

Indice degli Autori	p. 4
Introduzione – Struttura del volume	p. 5
PARTE PRIMA estratti	p. 7
PARTE SECONDA estratti con alterazioni	p. 17
PARTE TERZA antologia di brani	p. 23
APPENDICE brani su cantus firmus	p. 39
Nota conclusiva	p. 43

INDICE DEGLI AUTORI

Anonimi		43, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63
Bertalotti Angelo	1666-1747	4, 8, 17, 39, 41, 47, 48, 53, 56
Brugier (Bruyer) Antoine	? - dopo 1521	14
Brumel Antoine	1460 – 1513	36
Certon Pierre	ca. 1510 -1572	18, 21
Coclicus (Petit) Adrianus	ca. 1500 - 1562	65
Des Prés Josquin	ca. 1450 - 1521	12, 15, 16, 23, 33, 44, 46, 54, 67
Dietrich Sixt	ca. 1494 - 1548	22
Dowland John	1563 - 1626	26, 37
Dunstable John	ca. 1390 - 1453	66
Festa Costanzo	ca. 1485 - 1545	28, 31
Fevin (de) Antoine	ca. 1470 - 1511	3, 25
Heurteur (Le) Guillaume	?-II m. s. XVI	32
Jacotin (Jacob Godebrye)	? - 1529	30
Lasso (di) Orlando	1532 - 1594	35, 40, 45, 55
Lupacchino Bernardino	1490 - 1555	52
Machaut (de) Guillaume	ca. 1300 - 1377	64
Meyer Gregor	1510-1576	1, 6
Morley Thomas	1557-1603	34, 42
Okeghem Johannes	1410 - 1497	7
Praetorius Michael	1571 - 1621	50
Richafort Jean	ca. 1480 – ca. 1547	11
Roselli Petrus	tra sec. XV e XVI	5
Senfl Ludwig	1486 – 1543	24, 27, 29, 51
Sermisy (de) Claudin	1490-1562	49
Zarlino Gioseffo	1517-1590	2, 9, 10, 13, 19, 20, 38

INTRODUZIONE

STRUTTURA DEL VOLUME

Sono compresi in questa raccolta 67 duo vocali, chiamati anticamente *Bicinia* (sing. *Bicinium*), cioè “canti a due voci”, in grande maggioranza di autori rinascimentali.¹

Il loro utilizzo nella didattica musicale non vuole collocarsi come attività semplicemente accessoria rispetto all'apprendimento della lettura intonata monodica; riunendo in sé gli *obiettivi* di sviluppo dell'intonazione melodica “orizzontale” (cantare correttamente la propria parte) e di quella relativa al contesto sonoro (cantare in modo intonato rispetto a una seconda parte simultanea), insieme all'orientamento dell'attenzione in direzione della pulsazione esterna, comune ai due esecutori, il canto (come l'esecuzione strumentale) a due voci si colloca *sin dall'inizio del percorso formativo* musicale, come attività formativa fondamentale.

È semmai possibile far precedere i brani del presente volume da altri di più semplice lettura, ricavabili da diverse altre edizioni didattiche.²

La modalità esecutiva che permette di ricavare il maggior giovamento dal repertorio a due voci è il *canto a parti reali* (“uno per voce”), anche se l'esecuzione collettiva non è evidentemente esclusa.

I brani presenti, destinati specialmente ai percorsi di Formazione Musicale di Base, sono raggruppati nelle diverse sezioni del libro nel modo illustrato di seguito.

PARTE PRIMA – Estratti senza alterazioni. Questa sezione, come la seguente, contiene brevi frammenti di bicinia, di senso musicalmente compiuto, tratti da brani di maggiore ampiezza. La scelta di proporre dei frammenti, filologicamente discutibile, ha però un'utilità didattica, permettendo di concentrare l'attenzione sulla lettura e sull'intonazione all'interno di brani non eccessivamente sviluppati. Sono state inoltre apportate, solo nella presente sezione e nella successiva, modifiche alla tessitura dei bicinia, trasportandoli per quanto possibile in un ambito agevole per voci di media estensione, evitando nel contempo di ricorrere ad armature in chiave totalmente inconsuete per il repertorio in questione.

PARTE SECONDA – Estratti con alterazioni. Analoga alla precedente, questa sezione raccoglie brevi esempi che riportano anche note non appartenenti alla scala modale di impianto.³ Si aggiunge perciò un ulteriore motivo di attenzione nel corso della lettura intonata.

PARTE TERZA – Antologia. Sono qui raccolti 14 brani di autori tra i più rappresentativi del periodo. Si tratta di brani concepiti come opere a sé stanti o di *fragmenta missarum*, sezioni compiute di più ampi cicli polifonici destinati al canto liturgico.

APPENDICE – Brani su Cantus Firmus. Il repertorio raccolto in questa sezione risulterà probabilmente inusuale anche per chi già conosce la polifonia del '400 e del '500. Si tratta infatti di composizioni che risalgono dal Rinascimento fino al secolo IX. L'intento non è tanto quello, pur

¹ Fa eccezione, sotto il profilo cronologico, la figura di Angelo Bertalotti (1666-1747), mentre sulla soglia dell'età barocca troviamo Michael Praetorius (1571-1621) e John Dowland (1563-1626). Per altre notazioni sul repertorio a due voci si veda la nota conclusiva, in fondo al volume.

² Materiali di questo tipo si trovano nella collana “Lettura Melodica” (a cura di Andreani, D'Urso, Guglielminotti Valetta, Odone; Milano, Ricordi 1998-2006), nella vasta produzione didattica di Zoltan Kodály (Specialmente nei “Bicinia Hungarica”, Boosey & Hawkes 1941ss., voll. 1-4), e persino tra i manuali del padre della recente didattica solfeggistica italiana, Ettore Pozzoli (*Solfeggi cantati a due voci facili e progressivi*, Ricordi 1953).

³ Trattandosi di modalità, non è così immediato stabilire l'insieme chiuso dei suoni che appartengono a un modo, quanto può esserlo, ad esempio, nel caso della scala maggiore nel sistema tonale. Le cosiddette *tre scale* minori tonali, per fare un altro caso, non sono che la sistematizzazione scalare del fatto che tale modo attinge a un insieme di suoni più ampio di quello maggiore e non altrettanto univoco.

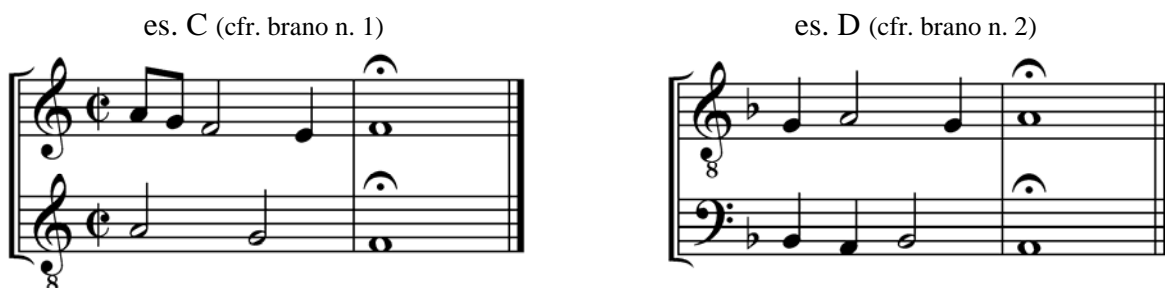
interessante, di ampliare il quadro storico rappresentato dalla raccolta ma di mettere a frutto le qualità strutturali di questi brani a fini didattici. Le due texture in essi prevalenti, “nota contro nota” e “più note contro una”, oltre ad aprirci l’orizzonte di repertori meno comunemente frequentati, offrono interessanti spunti all’esercizio dell’intonazione, ad esempio attraverso l’eventuale ricorso a un’esecuzione a tempo lento, particolarmente attenta alla percezione degli intervalli formati dai suoni simultanei.⁴

La frequentazione del repertorio attraverso l’esecuzione, può essere accompagnata, a tempo opportuno, dalla *conoscenza delle sue strutture costitutive*, conoscenza la cui motivazione nasce dalla pratica stessa del canto. La capacità di riconoscere i modi, sia all’ascolto che dalla notazione, fa parte di questa conoscenza.⁵ Nell’esecuzione dei brani completi contenuti nell’antologia, per esempio, può essere interessante acquisire la consapevolezza, previa o anche simultanea all’esecuzione, dei *momenti cadenzali*. In questo modo, oltre a conoscere il percorso modale del brano, si rende possibile l’esecuzione parziale dei brani o l’alternanza di diverse coppie di esecutori in un contesto collettivo.

Parlando di articolazioni cadenzali, in questo contesto ci si riferisce innanzitutto a strutture *melodiche* (Clausulae) con effetto tendenzialmente conclusivo.⁶ La prima di queste è la Cadenza di Soprano (*Clausula Cantizans*, es. A), la cui caratteristica essenziale è la *salita* per grado (semitono) della penultima nota della linea melodica alla nota conclusiva. Questa forma di cadenza può trovarsi in qualsiasi voce di una composizione polifonica.



L’altra principale forma melodica conclusiva è la Cadenza di Tenore (*Clausula Tenorizans*, es. B), la cui caratteristica essenziale è la *discesa* per grado (tono) della penultima nota della linea melodica alla nota conclusiva. Anche questa forma di cadenza può trovarsi in qualsiasi voce di una composizione polifonica. Il loro intreccio, con la formazione del caratteristico ritardo, costituisce la formula di chiusura più comune di questo repertorio (es. C):

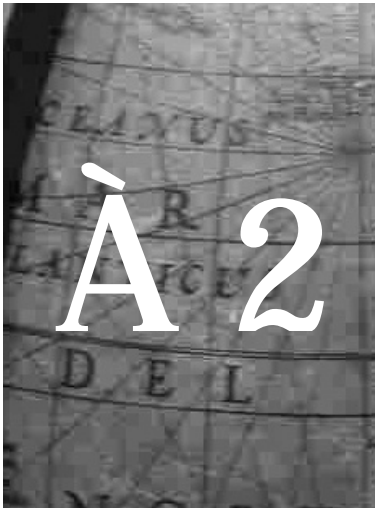


Pure piuttosto frequente è la cadenza caratteristica del modo di *mi*, detta appunto *Cadenza frigia*, in cui il semitono risolutivo passa alla clausula tenorizans e appare in senso discendente (es. D).

⁴ Per ulteriori indicazioni circa il repertorio, il suo significato e il suo utilizzo didattico si veda la Nota Conclusiva in coda al volume.

⁵ In: Alberto Odone, *Lettura Melodica*, vol. III, Ricordi 2006, cap. 7, ho tentato, sia pur in sintesi, una presentazione dei modi a partire innanzitutto dalle abitudini melodiche evidenziabili dal repertorio, quindi dalla fisionomia dei modi, prima che dalla loro sistemazione in strutture scalari. Sulla solmisazione e la mutazione nell’esecuzione dei brani si vedano, nello stesso volume, le pagine 132 e 224. Una più ampia trattazione di questi e altri aspetti del repertorio modale, alla quale sono debitore, si trova in B. Meier, *The modes of Classical Vocal Polyphony*, Broude Brothers 1988.

⁶ Si veda *Lettura Melodica* vol. III, cit., pp. 130-131.



parte prima
ESTRATTI
senza alterazioni

1

Gregor Meyer, Bicinium

2

Gioseffo Zarlino, Bicinium 4

3

Antoine de Fevin, Haec probantur coram Deo



parte terza
ANTOLOGIA DI BRANI

44

Josquin des Pres, Missa Di Dadi

8 Ple - ni sunt cae - li et ter - rae
Ple - ni sunt cae - li et ter - rae

6
8 - - - - - rae Ple - - -
- - - - - rae - - - - - Ple - - - - -

10
8 ni - - - - - sunt cae - - - - -
- - - - - ni sunt - - - - - cae - - - - - li cae - - - - -

14
8 - - - - - li - - - - - et ter - rae
- - - - - li et - - - - - ter - - - - - rae