

JEAN DURON

*Il contrappunto in Francia all'epoca di Alessandro Scarlatti:
le diverse opzioni stilistiche*

Gli studi sul contrappunto francese alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento, ossia durante il regno di Luigi XIV, sono relativamente rari, tanto dal punto di vista storiografico che sui procedimenti di composizione musicale. Per quel che riguarda la storiografia, vorrei comunque ricordare i lavori di Herbert Schneider, di Albert Cohen, quelli di Philippe Vendrix e, pubblicato più recentemente, di Thomas Christiansen, nonché il catalogo che Theodora Psychoyou ha incluso nella sua tesi di dottorato.¹ Per quanto riguarda la teoria della composizione, aggiungerei a questi studi anche quelli più specialistici di Gérard Geay e di Graham Sadler.²

* Traduzione di Giuditta Hess.

¹ HERBERT SCHNEIDER, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, Hans Schneider, 1972; ALBERT COHEN, *Music in the French Royal Academy of Sciences: A Study of the Evolution of Musical Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1981; ID., *Survivals of Renaissance Thought in French Theory 1610-1670: A Bibliographical Study*, in *Aspects of Medieval and Renaissance music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. by Jan La Rue, New York, W.W. Norton & Company, 1962/London, Oxford University Press, 1967, pp. 82-95; PHILIPPE VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique: la musique et son histoire en France aux xvii^e et xviii^e siècles*, Genève, Droz; Liège, Université de Liège, 1993; THOMAS CHRISTIANSEN, *The Work of Music Theory*, London, Ashgate Press, 2014; THEODORA PSYCHOYOU, *L'Évolution de la pensée théorique, en France, de Marin Mersenne à Jean-Philippe Rameau*, Thèse, 2 voll., Université de Tours, 2003.

² GÉRARD GEAY, *L'édition de la polyphonie française du 17^e siècle*, in *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory. Collected Writings of the Orpheus*

Lo studio delle tecniche compositive è particolarmente importante e utile per la musica francese dell'epoca di Alessandro Scarlatti, soprattutto per il grande numero di partiture che sono state stampate o copiate in «partiture ridotte», ossia unicamente con il *dessus* (la parte di registro acuto) e il basso dell'orchestra, riduzione che talvolta interessava anche i cori. Per essere eseguiti, questi lavori devono essere ripristinati ed è necessario aggiungere le parti mancanti che saranno integrate secondo i modelli teorici dell'epoca. Questa particolarità riguarda per esempio capolavori come l'opera *Sémélé* di Marin Marais, ma anche opere, balletti e grandi mottetti di Desmarest, di Campra, o alcune composizioni di Lalande, come i suoi *Concerts pour les Soupers du Roi*, ma anche più tardi le prime versioni delle opere di Rameau. Molte altre opere di autori celebri o meno conosciuti erano diffuse all'epoca in questa forma ridotta.

Queste fonti sono quindi private di tutte le loro parti intermedie. Questo modo, molto particolare, di diffondere la musica, poteva sembrare assai logico per i musicisti del *Grand Siècle*. Si tratta infatti di opere, profane o sacre, che avevano bisogno di organici notevoli (il «Grande genre»), che permettevano al Re di mostrare la propria potenza riunendo i differenti corpi musicali della Corte: la *Musique de la Chapelle royale*, i *Vingt-quatre Violons*, i *Petits Violons* e alcuni strumentisti dell'*Écurie*. Parimenti a Parigi, l'*Académie Royale de Musique* disponeva d'un corpo numeroso di musicisti, almeno all'epoca di Lully. Non è il caso invece delle cattedrali del regno, che non avevano gli stessi mezzi. Sébastien de Brossard, maestro di cappella della cattedrale di Strasburgo in Alsazia dal 1687 al 1698, se ne ram-

Institute, Leuven, Leuven University Press, 2007, pp. 71-90; tra i molti scritti di Sadler che toccano argomenti di teoria musicali, v.: GRAHAM SADLER - SHIRLEY THOMPSON, *The Italian Roots of Marc-Antoine Charpentier's Chromatic Harmony*, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650-1750 / Les musiciens européens à Venise, Rome et Naples 1650-1750 / Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli 1650-1750*, ed. by Anne-Madeleine Goulet and Gesa zur Nieden, Kassel, Bärenreiter, 2015, pp. 546-570.

maricava, quando doveva fare eseguire i grandi mottetti di Henry Du Mont:

Il faut pour les executer cinq voix recitantes ou du petit chœur sçavoir CATTB, cinq voix du grand chœur CATTB et 5 instruments, sçavoir deux dessus de violon, une haute contre, une taille et une basse de violon et une basse continüe. Ainsi il faut un aussi gros corps de musique que celle du Roy pour bien executer tout cela, cependant en rigueur [*sic*] les 5 parties recitantes, 2 violons, une basse de violon et la basse continüe suffiroient.³

E Brossard, come la maggior parte dei musicisti di provincia, riscriveva queste opere per il tipo d'orchestra e di coro che aveva a sua disposizione. La logica di queste partiture ridotte era dovuta al fatto che le città e le istituzioni ricche avevano i mezzi finanziari per pagare un musicista che poteva comporre le parti intermedie corrispondenti ai loro organici reali; le altre si limitavano a suonare, in formazione di musica da camera, praticamente lo scheletro di queste opere. Il fondo musicale della Bibliothèque municipale di Lione conserva questi *arrangements*, che sono molto numerosi, di opere parigine, in cui si vede chiaramente quali sono le parti che sono state aggiunte. Del resto, conosciamo i nomi di alcuni di questi arrangiatori, come ad esempio, Bergiron de Fort-Michon, attivo a Lione.

Oggi, eseguire queste opere costringe i musicologi a ricomporre, come i musicisti di provincia di quell'epoca, le voci intermedie (ossia due parti di coro per la musica profana e tre

³ SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique*, ms., Bibliothèque nationale de France (BnF), musique, Rés. Vm8 20, p. 129: «Ci vogliono, per eseguirli, cinque voci recitanti [ossia parti, e non il numero dei cantanti] o il piccolo coro CATTB, cinque voci del grande coro CATTB e cinque strumenti, ossia due violini, un alto di violino, un tenore di violino, un basso di violino e il continuo. Quindi è necessario un grande corpo di musicisti come quello del Re per eseguire bene questa musica». Per un'edizione di questa opera, vedi YOLANDE DE BROSSARD, *La collection Sébastien de Brossard (1655-1730)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994.

per la musica sacra, e tre parti d'orchestra). Ciò richiede nella maggior parte dei casi tre tipologie diverse di integrazione, a seconda che l'orchestra suoni da sola, che accompagni una voce o quando suona con il coro. Bisogna farlo seguendo le regole di composizione dell'epoca, con gli stessi metodi che usavano i musicisti d'allora. Da qui discende la necessità imprescindibile di conoscere bene i trattati di contrappunto dell'epoca e di prendere a modello le opere dello stesso compositore e dello stesso periodo, perché la scrittura può subire un'evoluzione notevole nel corso della vita d'un compositore. Il Centro di musica barocca di Versailles (CMBV) ha creato un'*équipe* di ricerca specializzata in quest'attività, che si chiama *L'art de composer en France*, che è stata a lungo diretta da Gérard Geay e che ha contribuito alla formazione di studenti e collabora con numerosi Conservatori di musica in Francia e all'estero.

La teoria della composizione

Numerosi trattati di musica sono apparsi in Francia tra *l'Harmonie universelle* di Mersenne (del 1636) e il *Traité de l'harmonie* di Rameau (del 1722). Molti sono stati pubblicati in facsimile dalla casa editrice Minkoff e/o sono disponibili sul sito dell'Indiana University a Bloomington, con un lavoro notevole di digitalizzazione realizzato dal *Center for the History of Music Theory and Literature*.⁴

Pochi di questi trattati si occupano in modo approfondito della composizione e la maggior parte di essi si rivolgono ai dilettanti o ai principianti, limitandosi alle nozioni elementari, alle definizioni generali, alla notazione musicale, ai modi, agli intervalli, alle consonanze e dissonanze. I trattati a stampa di Pierre Maillart (1610), Salomon de Caus (1615), Antoine Parran (1639) sono troppo antichi per il periodo in esame; altri sono incompiuti, come quelli di Antoine de Cousu (1658), Guillaume-Gabriel Nivers (1667); altri infine, manoscritti, contengono

⁴ Vedi <http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/>.

elementi importanti e tentano, in modo significativo, un approccio modernista, ma restano tutti allo stato di abbozzo (con l'eccezione di quello di Marc-Antoine Charpentier, che è alquanto succinto): si tratta della *Musique rétablie* di René Ouvrard e dei fascicoli manoscritti di Étienne Loulié e di Sébastien de Brossard, l'autore del *Dictionnaire de musique*.

Comunque, due trattati che vennero dati alle stampe meritano una breve presentazione, perché danno una buona idea dei 'progressi della musica' all'epoca di Scarlatti: il primo è di un certo La Voye Mignot e fu pubblicato nel 1656 (v. Fig. 1). Di esso apparve a Parigi una seconda edizione dieci anni più tardi, nel 1666, per i tipi di Robert Ballard, «revue et augmenté [...] d'une quatrième partie, laquelle (oultre tous les exemples des principales regles pratiquées par les plus excellents autheurs) contient de plus la manière de composer à deux, à trois, à quatre, & à cinq parties». ⁵

I primi tre capitoli, più antichi, formano un insieme di 115 pagine e si rivolgono a «persone che non hanno alcuna conoscenza della musica». ⁶ Trattano di nozioni elementari, come, successivamente: «imparare a conoscere e a cantare le note [...] in ogni tipo di misura»; ⁷ o «il contrappunto semplice, le false relazioni, il modo di disporre le consonanze le une con le altre, e tutto ciò rispettando le regole». ⁸ Quanto al nuovo capitolo, il quarto, esso riunisce in 36 pagine «le regole necessarie per fare

⁵ DE LA VOYE-MIGNOT, *Traité de Musique*, 2^e édition, Paris, Robert Ballard, 1666, «Frontespizio»: «rivisto e completato [...] da una quarta parte, che (oltre a tutti gli esempi delle principali regole praticate dagli autori più eccellenti) contiene anche la maniera di comporre a due, a tre, a quattro e a cinque parti».

⁶ *Ivi*, «Avant-propos»: «Dans le dessein de ce present Traité, je suppose une personne qui n'ait aucune teinture de Musique».

⁷ *Ivi*: «Apprendre à connoistre & à chanter les Nottes de chaque Partie en toutes sortes de Mesures».

⁸ *Ivi*: «La seconde Partie traite des principes de la Composition, du Contrepoint simple, des fausses Relations, de la façon de coucher les

T R A I T E' DE MUSIQUE,

REVEV ET AVGMENTE' DE
Nouveau d'une quatriesme Partie, laquelle
(outre tous les Exemples des principales
Regles pratiquées par les plus excellents
Auteurs) Contient de plus la maniere de
Composer à deux, à trois, à quatre, & à
cinq Parties, avec les plus importantes Ob-
servations qui se doiuent garder en toute
forte de Musique, tant Vocale qu'Instru-
mentale, conformément aux Ouvrages des
plus rares & des plus celebres Maistres de
ce bel Art.

Par le Sieur DE LA VOYE MIGNOT.
SECONDE EDITION.



A P A R I S,
Par ROBERT BALLARD, seul Imprimeur du Roy
pour la Musique.

M. D. C. LXVI.
AVEC PRIVILEGE DV ROT.

Fig. 1 – LA VOYE MIGNOT, *Traité de musique*, 2^{da} edizione,
Paris, Robert Ballard, 1666 (frontespizio).

una bella musica, e il modo di comporre a due, a tre, a quattro e a cinque parti, tanto per la voce che per gli strumenti».⁹

Questo trattato di La Voye Mignot (1619-1684) fornisce una buona idea delle pratiche contrappuntistiche all'inizio del regno,

Consonnances les unes avec les autres, & le tout dans la rigueur des Regles, comme veulent ceux qui nous les ont prescrites».

⁹ *Ivi*: «La quatriesme [...] contient les Maximes necessaires pour faire une belle Musique, & la manière de Composer à deux, à trois, à quatre, & à cinq Parties, tant pour les Voix que pour les Instrumens».

quelle dei maestri della generazione precedente, come Étienne Moulinié (nato nel 1599) o della generazione del Re Sole, come Henry Du Mont (nato nel 1610) o Pierre Robert (nato verso il 1622), entrambi musicisti della Cappella Reale. Ciò nonostante, La Voye Mignot non è conosciuto come musicista: è un famoso geometra, entrato a far parte dell'Accademia delle Scienze non appena quest'istituzione fu fondata nel 1666, contemporaneamente a Roberval, che aveva collaborato all'*Harmonie universelle* di Marin Mersenne, ed a Christian Huyghens, entrambi geometri di fama. Purtroppo non sappiamo di più su di lui, se non che si interessava di zoologia (in particolare di ostriche e vermi), come mostrano alcune lettere che ci sono giunte. Il musicologo Albert Cohen segnala una traduzione italiana del 1659 della prima edizione del suo trattato. Inoltre Cohen afferma che La Voye Mignot avrebbe fatto viaggi in Italia e in Inghilterra.¹⁰

Le sue regole del contrappunto semplice corrispondono a quelle dei trattati dell'epoca. Egli si basa, come gli altri teorici d'Europa, sulle «opere più rare e dei maestri più celebri di questa bell'Arte». Ma invita i musicisti a rifiutare di «rendersi schiavi [di quelle regole] che hanno per fondamento soltanto le opinioni di coloro che le hanno create».¹¹ In ogni modo, i maestri non vanno sempre d'accordo tra di loro, «alcuni ammettono le false relazioni, altri le fuggono come un precipizio».¹² Questo bisogno di libertà è presente in vari altri maestri, come l'organista Jehan Titelouze, che nel 1623 dichiarava di praticare «in modo forse nuovo e sconosciuto [a dei detrattori potenziali] non

¹⁰ Cfr. ALBERT COHEN, *s.v.* «La Voye-Mignot, de», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, directed by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, XIV, p. 391. Nel catalogo SBN italiano, tuttavia, viene unicamente segnalata un'edizione francese del trattato (Paris, Robert Ballard, 1659), di cui esiste copia presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna.

¹¹ DE LA VOYE MIGNOT, *Traité cit.*, «Avant-propos»: «Ce seroit se rendre esclau de certaines observations, qui n'ont pour fondement que l'opinion de ceux qui les ont faites».

¹² *Ivi*, «4^e partie», p. 25: «Les uns admettent les fausses relations les autres les fuyent comme un precipice».

solo alcune consonanze, ma anche delle dissonanze».¹³ Titelouze aggiunge poco dopo: «mi sono limitato, per quanto ho potuto, a rispettare le regole generali» e, sul modello di Glareano, dice: «per sentire [verificare dunque] veramente la musica, [è necessario] che si suoni [l'organo]»,¹⁴ e che si mettano alla prova le opere appena concepite. Nelle sue *Meslanges de sujets chrétiens* pubblicate da Jacques Sanlecque nel 1658, Étienne Moulinié si dimostra orgoglioso delle libertà che si è preso e previene in tal modo ogni futura critica:

Je suis obligé de remarquer icy touchant ma façon particuliere de composer, qu'en quelques endroits j'ay affecté certains traits, & toutefois en petit nombre, qui sont assez hardis, & qui passeront peut-estre pour des licences dans l'opinion de ceux, qui preferent l'austerité de l'ancienne manière aux agrémens de la nouvelle. Mais outre qu'il faut faire difference entre la hardiesse bien ménagée qui a des bornes & l'audace ou la temerité aveugle qui n'en a point, [...] je supplie tous les esprits équitables de considerer, que s'il n'est pas juste de condamner sans ouïr [...], ce seroit [injuste en cette matiere] où principalement l'oreille doit juger des choses. Ainsi qu'ils me fassent la grace de suspendre un peu leur jugement, jusques à ce qu'ils ayent entendu quel est l'effet de la liberté que j'ay prise, & je m'asseure qu'elle contentera les plus difficiles. [...] Je n'ay point usé de cette liberté, qu'après avoir long-temps consulté l'oreille, qui m'a fait comprendre que l'usage en estoit absolument necessaire, pour une plus grande perfection & pour la beauté de mon ouvrage.¹⁵

¹³ JEHAN TITELOUZE, *Hymnes de l'église*, Paris, Pierre Ballard, 1623, «Au lecteur»: «[...] vu que je pratique d'une façon peut-être nouvelle et à eux inconnue, non seulement quelques consonances, mais aussi des dissonances.»

¹⁴ *Ivi*: «[...] je me suis tenu autant que j'ai pu aux règles générales, par où j'ai reconnu que Glaréan et d'autres avaient raison de dire qu'il faut pour entendre vraiment la musique, que l'on touche et connaisse l'ordre des cordes instrumentales.»

¹⁵ ÉTIENNE MOULINIÉ, *Meslanges de sujets chrestiens*, Paris, Sanlecque, 1658, «Avertissement»: «Sono costretto a notare qui, a proposito del mio modo

Questo gusto della libertà rivendicata si ritrova nel nostro teorico, La Voye Mignot, che deride coloro che non osano allontanarsi dalle regole,

Je sçay bien que certains Superstitieux ne seront pas de mon advis, parce qu'ils croyoient commettre un crime s'ils sortoient le moins du monde des Regles dont ils font des Loix. Il y en a qui font tout au contraire, qui se peuvent nommer Libertins, car ils s'éloignent tellement de l'observation des Regles qu'on peut douter s'ils en ont la moindre connoissance. Il s'en trouve d'autres bien intentionnez, qui sont entre les Superstitieux et les Libertins, qui ont beaucoup de belle disposition, mais faute de connoissance ils sont tousjours en doute de ce qu'ils doivent faire.¹⁶

La Voye Mignot tenta anche di comprendere come «la musica [...] ci mostra i suoi più ammirevoli effetti nell'ascendente che ha

particolare di comporre, che, in alcuni punti, mi sono permesso di fare alcuni passaggi, ma tuttavia raramente, che sono alquanto arditì e che saranno forse considerati come delle licenze da coloro che preferiscono l'austerità dell'antica maniera alle bellezze della nuova. Ma oltre al fatto che è necessario non porre sullo stesso piano l'arditezza ben trattata, che rispetta i limiti, e l'audacia o la temerità cieca che non ne ha, [...] supplico tutti gli spiriti equilibrati a considerare, che non è giusto condannare senza avere udito [...] sarebbe [ingiusto in questa materia] dove è soprattutto l'orecchio che deve giudicare le cose. Quindi, che mi facciano la grazia di sospendere per un pò il loro giudizio, finché non abbiano sentito qual è l'effetto della libertà che ho preso, e vi assicuro che accontenterò anche i più difficili. [...] Non ho usato questa libertà, che dopo aver a lungo consultato l'orecchio, che mi ha fatto capire che l'uso di queste libertà era assolutamente necessario, per ottenere una più grande perfezione e bellezza della mia opera».

¹⁶ LA VOYE MIGNOT, *Traité* cit., «Avant-Propos»: «i «superstiziosi [che] credono di commettere un crimine se escono anche solo minimamente dalle regole di cui fanno delle leggi», i «libertini [che] si allontanano talmente dall'osservazione delle regole a tal punto che si potrebbe dubitare che ne abbiano la minima conoscenza», ma anche i «bene intenzionati che hanno molte belle disposizioni, ma [che] a causa della mancanza della conoscenza [...] dubitano sempre di ciò che devono fare».

sulle nostre anime». ¹⁷ Certo, con le dissonanze che «servono da lustro [a dar risalto alle consonanze], e che sono nella musica quello che le ombre sono nella pittura», ¹⁸ ma anche con tutto quello che serve a variare il discorso:

[...] les Syncopes, les Fugues, les Contre-Fugues, les Recits, les Echos, le Silence à propos, puis les r'entrées, la variété des mouvemens, l'ordre des Cadences, la beauté des Chants, le meslanges [sic] des Modes, la naïve expression des paroles, & mille autres belles choses qui ravissent nos esprits & enchantent nos sens. ¹⁹

Comincia, attraverso questo discorso, a mettere in primo piano, tutto ciò che riguarda l'ordinamento, l'architettura, il disegno del pezzo, ciò che definisce "l'abbellimento del concerto", ad evocare i dialoghi, le passioni – «vale a dire la gioia e la tristezza, l'amore e l'odio, la speranza e il timore» ²⁰ –, e anche, cosa che è ancora più sorprendente, «l'invenzione del compositore, che deve adattarsi alla capacità e al numero dei suoi musicisti, considerare la disposizione dei luoghi dove fa il concerto, e soprattutto assoggettarsi all'espressione del suo soggetto». ²¹ Anche quando riprende alcune idee difese da

¹⁷ *Ivi*, p. 83: «la musique [...] nous fait voir ses plus admirables effets dans l'empire qu'elle prend sur nos ames».

¹⁸ *Ibid.*: «Les dissonances qui leur tiennent lieu de lustre [aux consonances], & qui sont dans la Musique ce que sont les Ombres dans la Peinture».

¹⁹ *Ibid.*: «[...] le sincopi, le fughe, le controfughe, i recitativi, gli echi, il silenzio al posto giusto, poi i rientri, la varietà dei movimenti, l'ordine delle cadenze, la bellezza dei canti, il miscuglio dei modi, l'espressione ingenua delle parole, e mille altre belle cose che affascinano i nostri spiriti e incantano i nostri sensi».

²⁰ *Ivi*, «4^e partie», p. 5: «à sçavoir la Joye & la Tristesse, l'Amour & la Hayne, l'Esperance & le Crainte».

²¹ *Ivi*, p. 107 (= 115): «l'invention du Compositeur, qui doit s'accommoder à la capacité & au nombre de ses Musiciens, considerer la disposition des lieux où il fait Concert, & principalement s'assujétir à l'expression de son sujet».

Mersenne, i suoi commenti sono del tutto nuovi in Francia (almeno nei libri apparsi a stampa), soprattutto quando evoca, anche se a mezze parole, il concetto di percorso, di svolgimento musicale, al quale applica i termini di «passeggiata» o di «mappa»:

L'on pourra remarquer que le Contrepoint n'est autre chose qu'une tissure & une nuance de bons & mauvais accords, d'où se forme l'Harmonie, qui pour se promener, trace & designe ses démarches sur la modulation qui luy sert comme de carte : mais afin de se vestir & se parer à l'avantage, elle prend des habits, des enjolivements dans la Magazin de l'Invention qui ne luy laisse manquer de quoy que ce soit propre à son dessein.²²

Bisognerà aspettare gli ultimi anni del Seicento, con i manoscritti d'Étienne Loulié, perché questa nozione di percorso musicale sia presa in considerazione esplicitamente con i termini di «disegno» [dessein] e di «distesa» [estenduë].

* * *

Il secondo trattato importante, pubblicato in Francia all'epoca di Scarlatti, è quello di Charles Masson, che aveva servito come maestro di cappella nella cattedrale di Châlons-en-Champagne, prima di succedere, al momento della pubblicazione del suo trattato, a Marc-Antoine Charpentier e a Henry Desmarest nella *Maison professe* (il collegio) dei Gesuiti parigini. Questo *Nouveau traité des règles pour la composition de musique*, pubblicato da

²² *Ivi*, «4^e partie», p. 22: « Si potrà notare che il contrappunto non è altro che un tessuto e una sfumatura di accordi buoni e cattivi, dai quali si forma l'armonia, che per procedere, traccia e imprime le sue orme sulla modulazione, che le serve come da guida: ma per vestirsi e presentarsi nel modo più piacevole, prende abiti e belletti dal negozio dell'invenzione, che non le lascia mancare nulla di ciò che è utile al suo progetto».

Ballard nel 1697 (v. Fig. 2), ebbe un successo notevole: una nuova edizione «rivista, corretta e aumentata» apparve due anni più tardi nel 1699, seguita da cinque altre, fino al 1755 a Parigi e un'altra ad Amsterdam. Rameau le cita più volte nel suo *Traité d'harmonie*.

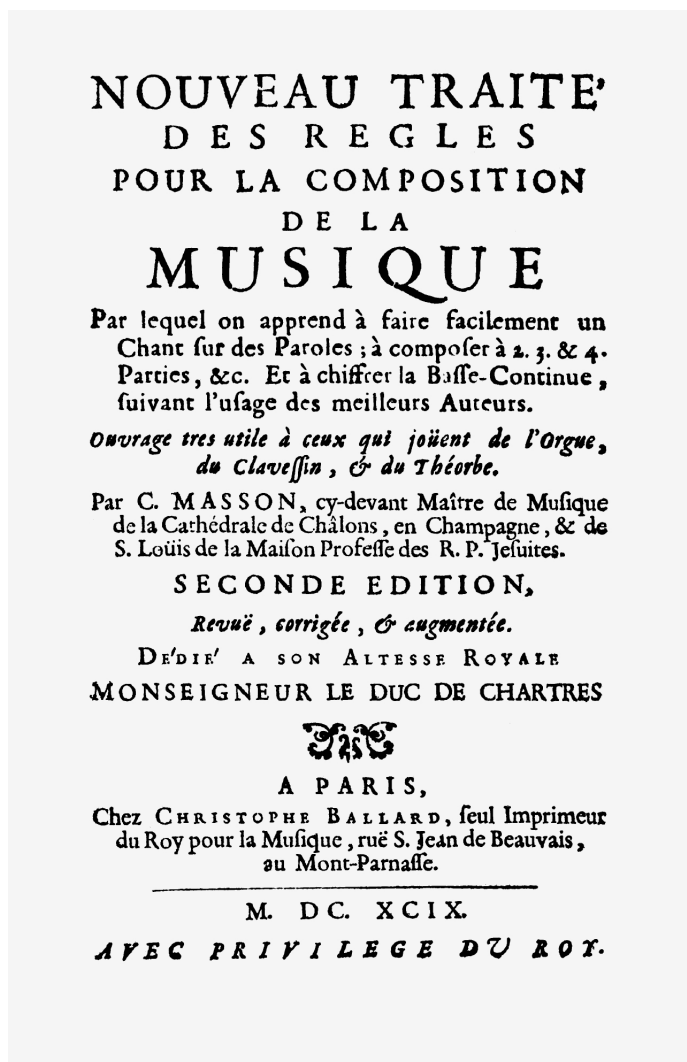


Fig. 2 – CHARLES MASSON, *Nouveau traité*, 2^{da} edizione, Paris, Christophe Ballard, 1699 (frontespizio).

Quest'opera è dedicata a Filippo II d'Orléans, il futuro reggente di Francia alla morte di Luigi XIV, difensore delle scienze, allievo musicista di Charpentier, di Nicolas Bernier, e probabilmente anche di Masson. Questo principe, uno dei più attivi mecenati dei musicisti moderni e più particolarmente di quelli che si ispiravano allo stile italiano che andava di moda a Parigi al volgere del secolo, era, anche lui, compositore; scambiava le sue opere con quelle dell'imperatore Leopoldo. Gli si devono due opere che mostrano un reale talento di contrappuntista.

Questo trattato di Masson apparve più di quarant'anni dopo quello di La Voye Mignot e documenta da un lato i progressi del pensiero teorico e dall'altro quello delle nuove pratiche musicali. Come indicato dal titolo, il trattato di composizione è destinato «a quelli che suonano l'organo, il clavicembalo e la tiorba», quindi più particolarmente agli interpreti e ai continuisti. Ma non si tratta d'un metodo per la realizzazione pratica del continuo, ma piuttosto per imparare «a cifrare il basso continuo secondo l'uso dei migliori autori», a concatenare le armonie a due, tre e quattro parti, secondo le regole del contrappunto, e dunque a pensare alla composizione attraverso la pratica strumentale. Quest'osservazione è ancora più importante perché si colloca in un contesto francese molto particolare: nuove pratiche musicali si sviluppano a Parigi al di fuori della Corte, in alcune case principesche o presso gli appassionati. La musica da camera vi svolge un ruolo molto importante, e ci si diverte a comporre e ad interpretare sonate e cantate d'ispirazione italiana, in cui l'interprete virtuoso ha un ruolo essenziale, ruolo al quale soltanto i cantanti d'opera potevano ambire sino a quel momento. I continuisti partecipano evidentemente a questo cambiamento e il trattato di Masson segue questa nuova moda.

Come i suoi predecessori, Masson si basa sui «buoni autori», ma precisa «autori moderni», e rinvia frequentemente a Lully, il grande modello. Avverte chiaramente che «non si troveranno in questo trattato, né curiosità, né termini degli Antichi, difficili e

oscuri; ma solo ciò che è utile nella pratica». ²³ L'abbandono delle antiche formulazioni comprende ugualmente l'abbandono di un certo numero di sistemi teorici che erano fino a quel momento inevitabili. Primi fra tutti, i modi degli Antichi o quelli della Chiesa:

Afin de faciliter les moyens de parvenir plus promptement à la Composition, je ne montrerai que deux Modes, sçavoir le Mode majeur, & le Mode mineur:

Ciò che segue è interessante:

dautant que ces deux Modes posez quelquefois plus haut & quelquefois plus bas, renferment tout ce que l'Antiquité a enseigné, & même les huit Tons que l'on chante dans l'Eglise, excepté quelques-uns qui se trouvent irreguliers. ²⁴

Per il resto, il trattato si divide in 28 pagine di nozioni generali e in 134 che riguardano la composizione; le regole sono esposte come nella maggior parte delle opere dell'epoca: i diversi tipi di canto, le cadenze, la composizione a due, poi a tre e infine a quattro parti, le dissonanze, i diversi tipi di fuga. La novità risiede nei numerosi esempi dati, e presentati in modo molto chiaro e pedagogico, come per esempio avviene per la quinta aumentata:

²³ CHARLES MASSON, *Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique*, Paris, Christophe Ballard, 1699, «Avertissement»: «on ne trouvera dans ce Traité, ni curiositez, ni termes des Anciens, difficiles & embarrassans; mais seulement ce qui est utile dans la Pratique».

²⁴ *Ivi*, p. 9: «Per giungere più agevolmente e rapidamente alla Composizione, mostrerò solo due modi, ossia il modo maggiore e il modo minore: tanto più che questi due modi, posti a volte più in alto e a volte più in basso, racchiudono tutto ciò che l'Antichità ha insegnato, e anche gli otto Toni che si cantano in Chiesa, eccetto alcuni che sono irregolari».

De la Quinte superflüë.

LA Quinte superflüë se pratique sur une note d'une Basse, quand elle monte ou descend d'un demi-ton ou qu'elle descend d'une tierce : Quand elle monte d'un demi-ton, elle peut être précédée de l'Octave ou de la tierce A & B ; & quand elle descend d'une tierce ou d'un demi-ton, elle ne peut être précédée que de la Septième C & D.

La Quinte superflüë doit être suivie de la Sixte ou de l'Octave.

Fig. 3 – CHARLES MASSON, *Nouveau Traité des règles pour la composition de la musique*, Paris, Christophe Ballard, 1699, p. 75 (BnF).

Le voci del contrappunto francese

Non è possibile trattare del contrappunto francese senza affrontare, anche se rapidamente, il problema della singolare suddivisione delle parti vocali e strumentali che corrispondono a un gusto particolare, a un timbro specifico del paese, che si ritrova invariabilmente da Nord a Sud e da Est a Ovest, presso la Corte, come in tutto il regno. Questo si osserva in modo più tipico nella musica religiosa a quattro o a cinque parti. Il caso di

Jacques Farjonnel, maestro di cappella a Digione prima del 1690, è del tutto sintomatico. Il suo mottetto *Gustate et videte* è scritto a quattro parti, per una sola parte di *dessus*, cantata dai bambini del coro, e tre parti affidate a uomini (*haute-contre*, *tailles* [tenore] e *basses* [basso]).²⁵

Es. 1 – JACQUES FARJONNEL, *Gustate et videte* (estratto),
Éditions du CMBV.

The image displays a musical score for the motet 'Gustate et videte' by Jacques Farjonnel. It features five vocal parts: [Dessus], [Hautes-contre], [Tailles], [Basses], and [Basse continue]. The lyrics are: 'O! o ve-ra pi-e-tas, o sum-ma bo-ni-tas, o di-vi-na, o im-men-sa cha-ri-tas.' The score is written in a single system with five staves. The first system shows the vocal parts with their respective lyrics. The second system shows the continuation of the lyrics for the vocal parts, with the Basse continue part providing a bass line. The lyrics are: 'bo-ni-tas, o di-vi-na, o im-men-sa cha-ri-tas.' The Basse continue part has the lyrics: 'bo-ni-tas, o di-vi-na, o im-men-sa cha-ri-tas.'

²⁵ BnF-Musique, Vm¹ 1201. Per informazioni più complete su questo argomento e in particolare modo sul ruolo del serpente in questa polifonia, vedi il mio articolo: *Le serpent dans le motet français: une simple affaire de couleur sonore?*, «Images - Images - Instruments», n. 14, 2013, pp. 125-135.

Come si vede nell'esempio del coro «O vera pietas» (v. Es. 1), le tre voci dell'accompagnamento sono vicine tra loro e il *dessus* si sviluppa molto lontano al di sopra di quella di *haute-contre*, con il rischio di conferire una certa fragilità a questa voce, che canta costantemente all'acuto (la migliore tessitura per i ragazzi), ad un intervallo di decima o di dodicesima al di sopra della voce di *haute-contre*. Per dare un'idea più precisa, propongo una riduzione per tastiera.

Es. 2 – JACQUES FARJONNEL, *Gustate et videte* (estratto):
riduzione per tastiera.

Questo sicuramente è un caso estremo, ma il modo di disporre le parti è comune alla musica francese dell'epoca, sia eseguita a corte che nel regno, anche per la musica strumentale o per quella destinata al clavicembalo, come si può vedere, per esempio, nelle opere di d'Anglebert o nei cori delle *tragédies lyriques* di Lully.

Questa disposizione delle parti crea quindi un vuoto importante a livello del registro di contralto – sempre assente –, vuoto che si incontra raramente negli altri paesi europei. Questa specificità nuoce del resto notevolmente alla diffusione della musica francese corale, e richiede di modificare radicalmente gli organici degli *ensembles* costituiti, e costringe a condizioni di canto non abituali.

Questa disposizione è compensata tuttavia dalla presenza nella musica religiosa, di serpentoni che raddoppiano la voce di basso nella maggior parte delle chiese del regno. Le sperimentazioni che abbiamo fatto a Versailles mostrano che questo strumento produce uno spettro interessante nel quale gli armonici di forte intensità si trovano proprio al livello del registro del contralto e vengono a sostenere i *dessus*.

Nello stesso modo, nei grandi mottetti a due cori di Lully, un secondo *dessus* del piccolo coro (formato da poche persone), compensa questo “vuoto” sonoro che si trova nel grande coro. Quando un’orchestra accompagna il coro, la parte di prima viola²⁶ (settore affidato a pochi strumentisti) raddoppia una delle voci basse all’ottava e riempie quindi il vuoto. Questi accorgimenti, frequenti presso la Corte, sono assenti nella musica corale abituale. Si compensa il ‘vuoto’ sempre in modo poco sonoro: appena un minimo adattamento.

Questa particolarità della musica francese si attenua progressivamente all’inizio del Settecento, almeno nella musica strumentale, come avviene ad esempio in André Campra o Michel-Richard de Lalande. La trasformazione è dovuta, a mio parere, al mutamento del gusto e all’adozione progressiva dei canoni italiani da parte dei musicisti francesi.

Nel Seicento, al contrario, questa norma è costante. Conferisce all’unica parte di *dessus* molta luminosità, e il fatto di disporla così lontano dalle altre parti obbliga i compositori a darle una dinamica e un’energia propria. Quanto all’accompagnamento, i compositori preferivano raggruppare nel basso le voci degli uomini cercando costantemente gli incontri e le dissonanze che vengono ad accrescere le tensioni nel basso. Questa sovrapposizione di luminosità del *dessus* e di oscurità compatta delle voci virili produce un bell’effetto sonoro che fa parte dell’identità del coro «à la française».

²⁶ Ossia la parte dell’*haute-contre de violon*.

Ciò è particolarmente vero nel coro iniziale a cinque parti – la scrittura corale più frequente per la musica religiosa – dello *Stabat mater* di Brossard composto nel 1702. È, come si vede nell'esempio, un bel contrappunto con un *cantus firmus* affidato alla voce del baritono. Il «vuoto francese» è qui meno eccezionale di quello dell'esempio precedente, ma resta importante, in particolar modo alla fine della frase, dove i *dessus* si innalzano fino al Si bemolle.

Es. 3 – SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Stabat Mater* (estratto),
Éditions du CMBV.

Largo
N. 1
tutti

[Dessus] Sta - - - bat Ma - - - ter do - lo - -

[Hautes-contre] Sta - - - bat Ma - - ter do - - -

[Tailles] Sta - - bat Ma - - - - - ter do - - lo - -

[Basses-tailles] **CANTUS FIRMUS**
Sta - - bat Ma - - ter do - - -

[Bases] Sta - - bat Ma - - ter do - - lo - - -

[Basse continue] Sta - - bat Ma - - ter do - - lo - - -

9 8 9 6 7 6 \sharp 5 6
4 3 5 \sharp
3 6 3

4

- ro - - - sa

- lo - - - ro - - - sa

- [ro] - - - - - sa

- lo - - - ro - - - sa

- ro - - - - - sa

Quest'opera è interessante anche dal punto di vista della composizione. In effetti, se si toglie la parte del *dessus*, ci si accorge che le quattro voci degli uomini cantano un contrappunto perfetto con accordi sempre completi, ed in questa forma, senza la parte del *dessus*, la sezione potrebbe essere autosufficiente. La voce del *dessus* (i ragazzi quindi) viene ad aggiungere colore, movimento, ma soprattutto ne rende più complessa l'armonia, ad esempio con gli accordi di nona e di quinta aumentata nella seconda misura, o con la settima alla fine. L'utilizzo della voce del *dessus* è quindi particolare, sotto ogni punto di vista.

Le diverse opzioni stilistiche

Sotto un modo di presentarsi simile, si delineano comunque concezioni contrappuntistiche estremamente diversificate che vorrei riassumere a mo' di conclusione. Queste concezioni dipendono in gran parte dalle epoche, dai generi musicali, dagli ambiti istituzionali e soprattutto dai percorsi, dalle scelte e dall'evoluzione individuale dei compositori.

In breve, propongo qualche esempio che permetterà, lo spero, di aprire un dibattito. In effetti, se si prende in esame il *Grand genre*, quello che riunisce gli organici importanti, si possono osservare nella Francia di Luigi XIV tre grandi tendenze:

- un contrappunto dotto, secondo la tradizione dei maestri antichi, tipicamente francese, rappresentato all'inizio del regno da Moulinié, poi da Pierre Robert o Pierre Menault. Fortemente radicato nella Corte, prima del suo trasferimento a Versailles, e nelle grandi cattedrali di provincia, sparirà a poco a poco dall'inizio del Settecento.

- un contrappunto dotto, colorato d'italianismo, che appare all'inizio degli anni 1670, che si basa su ricerche nuove, sulla pittura degli affetti e che, per far ciò, sviluppa in uno stile tipicamente francese un nuovo linguaggio contrappuntistico

spesso molto audace. Il rappresentante più importante di questa tendenza è certamente Marc-Antoine Charpentier. Quanto a Henry Du Mont, originario di Liegi, egli propone una via parallela, un italianismo filtrato attraverso i modelli tedeschi, che si ritroverà più tardi in Sébastien de Brossard e Daniel Danielis. Eccetto Du Mont, che serve il Re durante la prima parte del regno e che dovette dimettersi nel 1683, nessuno di questi musicisti ebbe un posto fisso alla Corte. Benché a Luigi XIV piacesse la musica di Charpentier, secondo lui, non si confaceva esattamente allo stile che desiderava per Versailles.

- un contrappunto altrettanto dotto, ma molto più diretto, che appare negli anni 1660 e del quale il più illustre rappresentante è senza dubbio Lully. Sotto un'apparente semplicità, questo tipo di scrittura, che prende spunto dalla danza e dal movimento teatrale, è in effetti estremamente complesso. Integra vari elementi nuovi: una consapevolezza del timbro, della dinamica ritmica, della forza direzionale che permette la successione ordinata delle tonalità, grazie ad una sapiente organizzazione della frase, della gestione del tempo e infine di ciò che ne deriva, vale a dire la forma architettonica del movimento.

Questo ultimo tipo di contrappunto, gradito al Re e al pubblico parigino, si diffuse nel regno e servì da modello ai successori di Lully. Tuttavia, com'è ovvio, le frontiere tra questi diversi stili non furono ermetiche e il gioco degli influssi fu importante. Alcuni musicisti della generazione successiva, quella di Scarlatti, riuscirono a fare una sintesi fruttuosa di questi tre tipi di contrappunto. È il caso di Henry Desmarest, allievo di Du Mont e di Robert, ammiratore di Charpentier e uno dei compositori più vicini a Lully. Furono più numerosi, al volgere del secolo, quelli che, soprattutto nella Corte, seguirono le orme di Lully, aggiungendovi un tocco personale e un briciolo d'italianismo, ma un italianismo importato, questa volta, diret-

dotto: una sorta di testamento contrappuntistico che può evocare sotto alcuni aspetti *L'Offerta musicale* di Bach. In questo esempio (v. Es. 4 nella pagina precedente), possiamo osservare la bellezza delle frasi di ogni parte, il virtuosismo della scrittura fugata, gli stretti, il movimento contrario e le numerose imitazioni, il tutto in un linguaggio chiaro ed elegante.

Con Lully siamo già in un'altra epoca, con la frase che si dilunga per evocare la consolazione del peccatore; rimandando la cadenza, modulando verso le sottodominanti, concatenando le settime, usando delle magnifiche note estranee (battuta 7), egli pianifica tutto questo per condurre, con un grande gesto quasi teatrale, alla luce della speranza nell'ultimo sistema e al ritorno della tonalità iniziale.

Es. 5 – JEAN-BAPTISTE LULLY, *Miserere* (estratto).

201

206

211

Il *Memorare* di Robert è stato composto venti anni più tardi. Anche se la scrittura ha subito un'evoluzione rispetto a quella di Moulinié, troveremo numerosi procedimenti arcaici nella fisionomia della frase, nel gioco delle cadenze, nel colore modale. Si può notare parimenti il gusto del compositore per le formule ritmiche sofisticate, usate in questo caso per evocare il fuoco (v. Es. 6).

Es. 6 – PIERRE ROBERT, *Memorare* (estratto).

The image displays a musical score for an extract from Pierre Robert's *Memorare*. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (soprano) and a basso continuo line. The vocal line begins with the lyrics "au - - fer a no - bis i - ni-qui-ta-tes nos - -" and continues with "i - ni - - qui-ta - tes nos - -". The basso continuo line provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "- tras, et i - gnem sanc - ti spi - ri-tus, et i - gnem sanc - ti spi - ri-tus in no - bis cle-men-ter" and "- tras et i - gnem sanc - ti spi - ri-tus in no - bis cle-men - - ter". The basso continuo line continues with the lyrics "i - gnem sanc - ti spi - ri-tus in no - bis cle-men - ter ac-cen - de, cle-men - ter ac-cen-de,". The score is written in a modal key with a common time signature.

Il primo esempio di Charpentier, tratto dal *Filius prodigus*, data dello stesso periodo del mottetto di Robert. Possiamo ammirare la libertà del gesto contrappuntistico, la maniera di sviluppare la frase in un grande movimento melodico e soprattutto il gusto magistrale per le false relazioni (v. Es. 7).

Es. 7 – MARC-ANTOINE CHARPENTIER, *Filius prodigus* (estratto),
Éditions du CMBV.

et læ - te - - - mur cum e - o, e - pu - le - mur, co - me -
- te - - - - mur cum e - - - o, co - me - da - mus, e - pu - le - mur

3 4

da - mus et læ - te - - - - - mur cum e - - - o.
et læ - te - - - - - - - - - - - - - - - mur cum e - - - o.

Il secondo esempio, tratto dall'*Extremum Dei iudicium*, dipinge lo spavento dei dannati: esclamazioni, silenzi, modulazione brusca (da fa maggiore alla tonalità raramente utilizzata di si bemolle minore), e tutte le audaci false relazioni (v. Es. 8).

Es. 8 – MARC-ANTOINE CHARPENTIER, *Extremum Dei iudicium* (estratto),
Éditions du CMBV.

Chorus damnatorum

[D] O, o, o jus - ta pu - ni - ti - o! o æ - ter - na ma - le -
[Hc] O, o, o jus - ta pu - ni - ti - o! o æ - ter - na ma - le -
[T] O, o, o jus - ta pu - ni - ti - o! o æ - ter - na ma - le -
[B] O, o, o jus - ta pu - ni - ti - o! o æ - ter - na ma - le -
[Bc] O, o, o jus - ta pu - ni - ti - o! o æ - ter - na ma - le -

b b 6 5 b b 6 5

- dic - ti - o ! o, o nun - quam ces - sa - tu - ra des - pe - ra - - - ti - o,
- dic - ti - o ! o, o nun - quam ces - sa - tu - ra des - pe - ra - - ra -
- dic - ti - o ! o, o nun - quam ces - sa - tu - ra des - pe - ra - ti - o, o nun -
- dic - ti - o ! o, o nun - quam ces - sa - tu - ra des - pe - ra - ti - o, o nun -

Infine, per il piacere che dona, una bella pagina di Desmarest (1704), tratta dalla sua *Messe à deux chœurs*, dove si trovano riunite un po' tutte queste varie tendenze del contrappunto francese del Seicento (v. Es. 9).

Es. 9 – HENRY DESMAREST, *Messe à deux chœurs* (estratto),
Éditions du CMBV.