Tutte le opere d'arte, di qualsiasi genere epoca e stile, condividono questo curioso destino: i loro pregi sono evidenti agli occhi del loro pubblico, ma più il tempo passa e più il loro fascino comincia a perdersi. Un dipinto, un edificio, un poema, oppure anche un film o un abito alla moda, esprimono il loro valore sullo sfondo del contesto - la produzione di altri artisti, i generi, le tecniche - in cui hanno visto la luce; ma finiscono per non interessare più a nessuno man mano che maturano nuovi processi creativi. Per chi vive a distanza di secoli le opere d'arte del passato hanno sempre una prima e assoluta necessità, quella di recuperare la loro evidenza.

La musica aggiunge a questo quadro la sua particolare natura, quella di essere un'arte immateriale e incorporea. È fisicamente presente solo nell'attimo in cui viene eseguita, ma anche in quel momento non la si può né vedere né toccare; e non rimane neppure lì davanti a tutti per ripetere il suo messaggio tra l'indifferenza dei posteri. Con il passare del tempo la musica viene inesorabilmente dimenticata; nel caso che sia stata scritta non va comunque perduta, ma ha in ogni caso bisogno di essere riportata in vita. Per farlo sarebbe sufficiente riprendere le stesse fonti usate dai suoi primi esecutori, ma ormai quelle fonti hanno a loro volta bisogno di essere interpretate nel modo corretto.

La riscoperta della musica antica inizia verso la fine dell'Ottocento e si scontra fin da subito con tutta una serie di difficoltà: ricostruire gli organici e i timbri strumentali, riprendere tecniche vocali a lungo dimenticate, decifrare notazioni non più in uso da secoli. E soprattutto, questo lo si è capito con il tempo, imparare a evitare l'applicazione retroattiva di concetti che si sono sviluppati solo in epoche successive. Con il passare dei decenni la riscoperta acquisisce le caratteristiche di una ricerca oggettiva e scientifica, ma ci riesce soltanto entro certi limiti: perfino i criteri che hanno ispirato le edizioni realizzate alla fine del XX secolo possono apparire già oggi inefficaci. I tempi sono ormai maturi, e questo sito si propone precisamente lo scopo di dimostrarlo, per aprire alla riflessione storica una prospettiva differente.

La scrittura a parti separate ha per noi un difetto, quello di non rivelare l'armonia; una partitura risolve il problema ma richiede l'aggiunta di linee verticali. Fino a pochi anni fa trascrivere la musica antica significava riversarla entro una serie di *misure* binarie: si sapeva bene che le fonti non fanno mai uso di questa risorsa, tuttavia si sperava che questa sorta di innocuo male minore potesse per lo meno garantire alle parti un minimo di leggibilità. Il tempo ha dimostrato che questa speranza era mal riposta: il pubblico non ha imparato a amare le musiche e gli esecutori non sono riusciti a liberarsi dalla schiavitù di andamenti sempre troppo lenti. La *misura* è in effetti il risultato di una scelta stilistica operata in piena consapevolezza dagli autori del Seicento: acquista il suo senso soltanto quando il compositore ha imparato a coordinare fra loro due parametri assai differenti come il ritmo e il movimento armonico. La stanghetta assume il potente ruolo di raggruppare insieme tre, quattro, sei e finalmente anche due *tempi primi* sotto la signoria di un unico accordo; ma quando questa intenzione non esisteva, o peggio ancora quando il compositore aveva messo in atto ben altre strategie, la *misura* non può che ostacolare fieramente la lettura e la comprensione di tutto un brano.

La gestione della dimensione verticale, sia chiaro, è stata una irrinunciabile esigenza della musica polifonica fin dalle sue primissime origini; ma lungo tutto il corso dei secoli che vanno dal XII al XIV questa storia è ancora tutta da chiarire. Ciascuna risorsa della scrittura sorge e poi tramonta, ciascun periodo richiede vesti grafiche dedicate; il quadro può cambiare completamente spostandosi dall'una all'altra regione dell'Europa. L'introduzione delle consonanze di terza e di sesta, arrivate dall'Inghilterra all'inizio del XV secolo, conclude l'epoca medievale; bisogna tuttavia attendere un'altra novità, la nascita della parte del Basso, per poter cominciare a spingere i movimenti armonici verso regioni davvero inesplorate. Nel Credo della Messa *Maria zart* Obrecht distribuisce il fraseggio di *Qui propter* sulle distanze di quattro, cinque e tre semibrevi; *Et resurrexit* esordisce con un chiaro

schema ternario ma poi esibisce una serie di periodi prima da sei e poi da cinque tempi. In *Mente tota* di Josquin, quinta parte del ciclo *Vultum tuum*, la sezione di esordio lascia chiaramente percepire un modulo quaternario che tuttavia va a risolversi in una maestosa progressione ternaria.

Il Cinquecento esaurisce l'indagine relativa agli schemi più larghi ma insiste nel continuare a elaborare interconnessioni sempre più precise tra ritmo e armonia. Gli esordi chiaramente ternari di *Che più foco al mio foco* e di *Benedetti i martiri* possono aver condotto Arcadelt a scrivere *Amor tu sai pur fare*, un brano che suona quasi paradossale se distribuito in battute da due tempi; quaranta anni più tardi il ternario iniziale di *Fuit homo* e di *Magnum hereditatis mysterium* può essersi unito ai quaternari di *Ecclesiam tuam* e di *Patefactae sunt* per ispirare a Andrea Gabrieli la cangiante varietà di *Angelus ad pastores* e di *Filiae Jerusalem*.

Tutti gli esempi che abbiamo proposto, è bene sottolinearlo, si svolgono nella tranquilla regolarità del *semicerchio tagliato*: il segreto del Rinascimento sta tutto qui, l'indicazione mensurale continua a prescrivere genericamente un movimento sulla semibreve proprio per lasciare al compositore la libertà di gestire con disinvoltura i suoi esperimenti armonici. Che si chiami Luca Marenzio oppure Claudio Monteverdi, l'autore - che ormai conta sulla minima - non sente ancora la necessità di chiarire il suo pensiero sulla parte dell'esecutore; e probabilmente non saprebbe neppure come farlo.

I compositori del Seicento non dovranno fare altro che proseguire lungo queste direzioni già aperte, semplificando ancora le figurazioni ritmiche in modo da rendere sempre più ricorsivo e prevedibile il movimento armonico; la *misura* acquisterà così la sua percettibile evidenza e sarà finalmente pronta a farsi carico di nuovi significati. L'editore moderno ha il preciso dovere di riuscire a rendere visibili queste interconnessioni nell'istante e nei modi in cui vengono concepite; il compito non è facile, bisogna districarsi sul difficile equilibrio tra scrivere troppo e scrivere troppo poco: quasi tutte le partiture di questo sito sono state rielaborate e modificate più di una volta, ma indietro non si può tornare. È in questa direzione che bisogna imparare a ricercare il significato e il pregio artistico di tutta la musica antica.