

LA FORMAZIONE DELLA CADENZA NELLO STILE POLIFONICO

di Luigi Lera

Sono lontani gli anni in cui Alfredo Casella, pubblicando *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta* (1924), bollava come "primitiva e rozza" una cadenza polifonica medievale; eppure anche oggi, quando ci si pone di fronte alla musica antica, si corre il rischio di cadere negli stessi equivoci che avevano determinato quel giudizio così ingenuamente superficiale. Il musicista medio termina ancora oggi il proprio corso di studi con una discreta conoscenza dell'armonia, ma in genere non riesce ad afferrare la profonda differenza che separa questa tecnica dai meccanismi che sono peculiari del contrappunto. Restando proprio nell'ambito della cadenza perfetta, il musicista medio non riesce a capire come sia possibile che in antico il ruolo della *dominante* sia svolto interamente dalla *sopratonica*, o che il ritardo della terza compiuto dalla sensibile sia in realtà un ritardo della sesta e che abbia una sua precisa ragion d'essere nella scrittura musicale. Per avvicinarsi al mondo della musica antica è necessario avere qualche idea sommaria sui principi tecnici che ne regolano lo svolgimento. Fatte le debite astrazioni dalle infinite possibilità che si offrono al compositore, la forma più elementare in cui una singola frase melodica si conclude compiutamente è quella che prevede la *finale*, raggiunta per grado congiunto e per moto discendente, al termine grave della scala.



Una simile cadenza, naturalmente ancora priva di rigidi connotati ritmici, è quella prediletta dai monodisti medievali; rimane praticamente l'unica soluzione disponibile non appena, dopo il Mille, si inizia a scrivere a due parti. La presenza di una seconda voce al di sopra della prima genera immediatamente la necessità di stabilire *ex novo* quale sia la combinazione contrappuntistica più adatta a caratterizzare la cadenza: si conviene in breve che le due differenti melodie terminano in maniera adeguata solamente formando tra loro un intervallo di ottava. Si definisce allora un primo modello cadenzale che presenta la sua conclusione su questo intervallo; ci si rende conto che esistono soltanto due successioni melodiche che permettono alle parti di raggiungere l'ottava per via interamente consonante e per grado congiunto. Questi veri e propri archetipi scaturiscono da un movimento di terze e di seste e presentano sempre la sesta in preparazione dell'ottava conclusiva.



Il successivo sviluppo della cadenza prende le mosse proprio da questi modelli: la chiave di tutto il processo è costituita dalla *Regula pulchritudinis*

la sesta che precede l'ottava conclusiva
deve essere sempre maggiore



Polifonia

Nella prima metà del Cinquecento non è affatto difficile imbattersi in una formula melodica di Sol del tutto identica a questa; le intavolature per liuto confermano l'innalzamento della *subfinalis*, là dove le fonti vocali non forniscono alcuna indicazione specifica. L'applicazione della *regula* è infatti così ovvia che nessun compositore rinascimentale si sognerebbe mai di offendere la competenza e l'orecchio dei propri cantori ponendo un esplicito segno di alterazione davanti al Fa.

La seconda formula cadenzale, quella generata da una successione di seste, necessita però di un trattamento ben diverso. La *regula pulchritudinis* innesta in essa un complesso procedimento di ridefinizione funzionale, modificandone profondamente il significato contrappuntistico fino ad includervi il nuovo concetto di *dissonanza*. Per comprendere questo ulteriore processo, è necessario tener presente che la particolare condizione in cui si trova l'esecutore fino a tutto il Cinquecento: egli non ha a disposizione alcuna partitura e legge solamente le proprie note; non gli è quindi possibile valutare in anticipo gli sviluppi armonici che si susseguono nel corso del brano.



Questa melodia in RE, apparentemente conforme al modello cadenzale, può assumere valenze e significati diversissimi: la funzione di ogni sua nota si modifica ad ogni variazione della parte inferiore.



Soltanto nell'ultimo esempio possiamo ravvisare la tipologia propria della cadenza; è quello il solo caso in cui è necessario innalzare la *subfinalis* nella parte superiore. Come può il *superius* decidere da solo dell'opportunità di alterare la propria parte? Chi lo può aiutare? non certo la sua figurazione melodica, così come essa è presentata. Ben se ne accorsero i maestri antichi, che risolsero il problema (siamo ancora nel Trecento) concedendo alla voce superiore un attimo di *ritardo* nella risoluzione. Il ritardo è proprio un artificio indispensabile al corretto funzionamento della cadenza: grazie ad esso il cantore ha la possibilità di ascoltare il collega e di valutare in piena sicurezza la situazione armonica.



I compositori dell'epoca classica non mettono mai i segni di alterazione nella parte corrispondente alla *subfinalis* ritardata: il meccanismo cadenzale li conduce anzi alla tendenza opposta. Se l'orecchio del cantore è bene allenato, le altre parti contengono in sé tutti gli elementi necessari alla corretta interpretazione del contesto contrappuntistico; la melodia che deve recare le alterazioni è quindi proprio quella inferiore.



Con il progressivo arricchimento dello stile polifonico il ritardo inizia ad essere impiegato anche nel corso della composizione; quando ritorna in su rimane strettamente legato alla *regula pulchritudinis*. Se la parte inferiore non presenta esplicitamente la sopratonica non è mai possibile alterare la *subfinalis*.



Polifonia

Con l'avvicinarsi delle mode la formula cadenzale si arricchisce anche di infioramenti melodici, variabili esteriormente ma sempre rispondenti alle necessità funzionali del contesto. Gli abbellimenti sono sempre confinati nella frazione in levare e non possono avere inizio finché la voce inferiore non ha proposto la sopratonica.



La piena maturità della tecnica compositiva introduce ancora nuove possibilità: la nota ritardata può saltare sulla decima invece di risolvere sull'ottava;



il movimento contrappuntistico può presentarsi in forma di rivolto senza compromettere il proprio funzionamento.



Visto il meccanismo della cadenza a due parti, è possibile esaminare quello della cadenza a tre: poiché le leggi del contrappunto considerano consonanti soltanto tre intervalli, terza quinta e sesta, le combinazioni possibili sono estremamente limitate e vincolanti.

Qualora al terza voce si trovi al di sopra del *cantus firmus*, l'unico intervallo a cui può essere collocata senza urtare la seconda voce è quello di terza:



una sommara conduzione parallela di questo modello ci riporta subito ai passaggi di falsobordone tipici del primo Cinquecento.



I maestri rinascimentali non disdegnano l'opportunità di presentare un doppio ritardo arrestando anche la parte centrale; naturalmente, soltanto la sesta può essere suscettibile di alterazione.



La chiusura discendente della voce centrale diviene sempre più frequente man mano che il senso armonico viene ad intorbidire la funzione cadenzale; al suo successo concorre anche la suggestione della *settima*.



Polifonia



Se la terza voce si trova al di sotto del *cantus firmus*, l'unica possibilità offerta dalle regole del contrappunto è quella di collocarla alla quinta inferiore.

L'unisono conclusivo fra tenore e basso, piuttosto fastidioso, è evitato dalla *cadenza borgognona* costringendo la parte inferiore ad un salto di ottava;



già dai tempi di Arcadelt il modello è brillantemente risolto facendo concludere anticipatamente il basso.



La nota che funge da chiave a questa combinazione è sempre il Mi: il ritardo è sempre un ritardo *della sesta*. Soltanto nel tardo rinascimento, in combinazioni contrappuntisticamente molto schematiche, questo movimento inizierà ad essere inteso come un *ritardo della terza* sul La: la nuova mentalità armonica progredirà molto velocemente, portando profondissimi mutamenti nel linguaggio musicale. Si collocano ai limiti del contrappunto le cadenze elaborate del tardo Cinquecento, in cui la parte superiore non ha più la possibilità di giudicare il movimento armonico e deve ricevere un'alterazione esplicita;



sconfinano già nel campo dell'armonia le cadenze senza ritardo che sono tipiche delle fastose sinfonie policorali della tradizione veneziana..



Con questi ultimi modelli il Seicento è ormai alle porte: la nota del basso acquista sempre più un significato preminente nel processo compositivo e la musica si prepara a rinnovare totalmente il proprio linguaggio nella direzione della neonata armonia.