

LA NOTAZIONE 'ITALIANA' DEL TRECENTO *

Ursula Günther ha mostrato come nella prassi notazionale 'francese' del XIV secolo nel *tempus imperfectum cum prolatione minori* venga messo in opera un principio di notazione nuovo, di tipo additivo, dato che ogni segno vi acquisisce un significato fisso, diversamente da quanto accade nelle altre *mensuræ* (in particolare in quelle con *prolatio maior*), dove il valore dipende dal contesto.¹ La studiosa ha d'altro canto rilevato come nella notazione 'italiana', in particolare nelle *divisiones* specificamente italiane *octonaria* e *duodenaria*, non solo la normale *semibrevis*, ma anche la *semibrevis* 'italica' con *cauda* discendente (†), sia impiegata per la rappresentazione di valori diversi.² A differenza della notazione 'francese' quella 'italiana' impiega anche in *prolatio minor* (*modus italicus*)³ note dal valore infe-

* Il presente contributo rappresenta un sunto di risultati raccolti grazie al sostegno finanziario dell'Emmy Noether Programm della Deutsche Forschungsgemeinschaft nell'ambito del gruppo di ricerca "Die Musik des frühen Trecento" della Friedrich-Schiller Universität Jena / Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena. Allo spoglio dei manoscritti ha partecipato insieme agli autori anche Evelyn Arnrich. La notazione del Codice Rossi e dei brani di Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna, Gherardello, Lorenzo e Donato da Firenze, Niccolò da Perugia e Vincenzo da Rimini è stata discussa in maniera dettagliata da Oliver Huck nella tesi di abilitazione *Die Musik des frühen Trecento* (Università di Jena, 2004) e l'argomento è stato parzialmente ripreso qui poiché non è incluso nella versione a stampa del lavoro: OLIVER HUCK, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim, Olms, 2005 (*Musica mensurabilis*, 1). Il lavoro di ricerca sulla notazione di tutte le composizioni di Francesco Landini (anche di quelle che fanno uso di notazione 'francese') è parte integrante del progetto di dottorato di ricerca di Julia Gehring. Gli autori ringraziano Carlo Bosi per la traduzione dal tedesco e Marco Gozzi e Alba Scotti per la discussione sul testo. In questo saggio i manoscritti trecenteschi sono citati con le sigle che sono sciolte nell'Appendice 1. I trattati teorici sono invece citati con il titolo che fa riferimento all'Appendice 2.

¹ Cfr. URSULA GÜNTHER, *Die Mensuralnotation der Ars nova in Theorie und Praxis*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIX-XX, 1962-1963, pp. 9-28: 13.

² Cfr. *ivi*, p. 16.

³ Per la distinzione tra *modus cantandi* in *modus italicus* e in *modus gallicus* cfr. OLIVER HUCK, 'Modus cantandi' und Prolatio. 'Aere ytalico' und 'aere gallico' im Codex Rossi 215, «Die Musikforschung», LIV, 2001, pp. 115-130.

riore alla breve con più significati e allo stesso tempo rende possibile la scrittura di una serie di ritmi in molteplici soluzioni, lasciando così emergere pratiche notazionali specifiche del singolo scriba. L'usuale e pragmatica designazione della notazione 'italiana' come opposta a un diverso tipo chiamato 'francese' (il quale tipo potrebbe a ragione essere definito 'internazionale', essendo alla fine ampiamente diffuso anche in Italia) si rivela in tal modo problematica, poiché in Italia non esiste una sola pratica notazionale, ma numerose, come si tenterà di dimostrare.

Allo stesso modo sono di solito considerati caratteristici della notazione italiana quegli elementi, derivati dalla teoria della *musica mensurabilis*, che ne costituiscono certo le condizioni sufficienti, ma in nessun modo gli elementi necessari. Per esempio il principio della *via naturæ* descritto da Marchetto da Padova, principio che viene in più luoghi indicato come carattere essenziale della notazione italiana,⁴ è osservato solo in pochi manoscritti, mentre nella maggior parte dei codici la *semibrevis maior* è dotata di una *cauda* discendente anche alla fine di una *divisio*, dove, secondo la regola, la *cauda* sarebbe superflua. Le lettere di *divisio*⁵ in molti pezzi non vengono affatto riportate, al contrario esistono anche brani notati 'alla francese' che impiegano lettere di *divisio* italiane (per esempio *Così pensoso* in *Sq* e *Lo*). Allo stesso modo «l'introduzione di molte forme speciali per la semibreve, cioè le *semibreves caudatæ* o *signatæ*»⁶ è sì indizio di prassi notazionale italiana, ma queste *semibreves* non compaiono in tutti i brani (e non unicamente in quelli 'italiani'). La stessa cosa vale per la *ligatura* «in eodem spatio vel in eadem linea» detta anche 'legatura parigrado'.⁷ Il rigo a sei linee può sì essere considerato come tipicamente italiano,⁸ tuttavia la metà dei manoscritti con nota-

⁴ Per la prima volta in JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904, I, p. 220.

⁵ Cfr. al riguardo MARGARET BENT, *Notation*, § III, 3 (iv), *Italian 14th-century notation*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001², XVIII, pp. 132-135.

⁶ «[Die] Einführung vieler Spezialformen für die *S*, also jener *semibreves caudatæ* oder *signatæ*», WILLI APEL, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1962, p. 415.

⁷ Cfr. MARCO GOZZI, *La cosiddetta Longanotation: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, «Musica disciplina», II, 1995, pp. 121-149: 141.

⁸ Cfr. LAURENZ LÜTTEKEN, *Notation 3.c. Italien und England im 14. Jahrhundert*, in *Die*

zione 'italiana' elencati in appendice è notata su pentagramma e per esempio il codice Chantilly, Musée Condé, 564 utilizza una notazione pienamente 'francese' su un rigo a sei linee; l'esagramma ci dice dunque qualcosa unicamente sulla provenienza del manoscritto, ma non sulla notazione, poiché in Italia si scrive anche su pentagramma.

Marco Gozzi ha dedicato un ampio studio al sistema italiano delle *divisiones* e alla questione del tempo e, in precedenza, un lavoro sulla notazione con *modus* o 'Longanotation',⁹ il presente contributo si concentra invece sull'impiego e sul significato dei segni all'interno della *divisio*, in un tipo di notazione caratterizzato dall'impiego costante del *punctus divisionis*.¹⁰ Dopo un capitolo introduttivo incentrato sulla variabilità della notazione italiana, intesa come fenomeno evidente sin dall'inizio della sua storia, sulla base di due nuove concordanze con il Codice Rossi, la notazione verrà indagata rispetto alle *divisiones* del *modus italicus*, a quelle del *modus gallicus* e alla *proportio sesquialtera*, a partire da quei manoscritti nei quali la *semibrevis minima* appare caudata verso l'alto (♩).¹¹

Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, 1997², Sachteil, VII, coll. 331-333.

⁹ Cfr. MARCO GOZZI, *New Light on Italian Trecento Notation*, «Ricerche», XIII, 2001, pp. 5-78 e Id., *La cosiddetta Longanotation* cit.

¹⁰ «L'impiego esclusivo del punto per la separazione di valori di breve» («Den alleinigen Gebrauch des Punktes zur Abtrennung von brevis-Werten»), J. WOLF, *Geschichte* cit., p. 274, viene considerato da tutti gli autori come il carattere più importante della notazione italiana, cfr. W. APEL, *Die Notation* cit., pp. 414-415; F. ALBERTO GALLO, *Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984 (*Geschichte der Musiktheorie*, 5), pp. 257-356: 305-306, M. BENT, *Notation* cit., p. 133 e L. LÜTTEKEN, *Notation* cit., col. 331. Inoltre il punto di divisione viene talvolta impiegato regolarmente anche in brani dalla notazione prevalentemente 'francese' come aggiunta posteriore per una più facile leggibilità: questi sistemi di notazione vengono chiamati da M. GOZZI, *La cosiddetta Longanotation* cit., pp. 140-141, «forme di notazione mista o ibrida». Esempi a tal riguardo possono rinvenirsi soprattutto in PR (*Ama donna chi t'ama, Gram piant'agli occhi e Gentil aspetto*). Su quest'aspetto della parziale 'italianizzazione' della notazione cfr. WULF ARLT, *Aspekte einer musikalischen Paläographie*, in *Paläographie der Musik*, I: *Die einstimmige Musik des Mittelalters*, Köln, Volk, 1979, pp. I.1-I.48: p. I.38. Dal canto suo *O felix templum jubila* nel manoscritto Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213, cc. 22v-23r indica chiaramente segni e principi di una notazione di tipo italiano, ma senza punti di divisione. Cfr. MARGARET BENT - ANNE HALLMARK, *The Works of Johannes Ciconia*, Monaco, L'oiseau-lyre, 1985 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 24), p. 205. La notazione, che qui non verrà presa in considerazione, è paragonabile a quella del frammento *Egidi*.

¹¹ Cfr. l'Appendice 1. Non è stato preso in considerazione il codice Assisi, Biblioteca Comunale, 187, che nel terzo sistema di un frammento non meglio identificato presenta *semibreves* caudate verso il basso. A causa di una leggibilità costantemente insufficiente sono stati anche tralasciati riferimenti dettagliati a SL; in Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna e Do-

I. NUOVE CONCORDANZE CON IL CODICE ROSSI

Sinora la prassi scrittoria del Codice Rossi è stata descritta come basata su antigrammi scritti e, soprattutto, considerata disomogenea per l'impiego delle *caudæ*, usate per indicare le diverse qualità della *semibrevis*.¹² Una concordanza scoperta da Marco Gozzi insieme a un'altra qui presentata permettono per la prima volta di confrontare la prassi notazionale del Codice Rossi con quella di altri codici. *Vaguza vaga* è presente oltre che in *Rs* anche in un frammento nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia (*Reg*, c. *Bv*). *La bella stella* di Giovanni è presente, oltre che in *Rs* e nelle concordanze finora note (la cui notazione differisce da quella di *Rs*),¹³ anche in un frammento che oggi funge da foglio di guardia di un manoscritto collocato all'interno di un plico di trattati conservati alla Biblioteca Capitulare y Colombina di Siviglia (*Sev*, c. 59v).¹⁴

Per *Vaguza vaga* è innanzitutto da sottolineare come *Rs* indichi la *divisio* come *quaternaria*, con *.q.* al *tenor* e *.q.m.* al *cantus*, e tuttavia proprio quei gruppi nei quali le *semibreves minimæ* sono caudate in *Rs* (es.: ♪♪♪♪♪), in *Reg* sono al contrario notate come ♪♪♦♦♦. Nella caccia *Chiama il bel papagallo* dello stesso frammento (*Reg*, c. *Br*) le indicazioni di *divisio* mostrano le *divisiones .g.* e *.q.* (*senaria gallica* e *quaternaria*) e nella *quaternaria* tutte le *semibreves minimæ* sono caudate verso l'alto; bisogna dunque ritenere che lo scriba di *Reg* consi-

nato da Firenze – il corpus di autori investigati – la notazione corrisponde in gran parte a quella di *Sq*. Cfr. *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento*, hrsg. von Oliver Huck und Sandra Dieckmann unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, Hildesheim, Olms (Musica mensurabilis, 2), in corso di stampa. Sono invece stati inclusi *Rs* e *Sev*, ma non quei manoscritti che presentano una suddivisione del *tempus imperfectum* solo fino a quattro *semibreves* e del *tempus perfectum* solo fino a sei. Per l'interpretazione delle *semibreves minimæ* non caudate, contenute in *Rs* e *Sev*, ma non negli altri manoscritti qui citati, cfr. O. HUCK, 'Modus cantandi' und Prolatio cit.

¹² Cfr. a questo proposito *ibid.* e ID., *Schreibprozesse in italienischen Musikhandschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, «Die Musikforschung», LVI, 2003, pp. 366-374 come pure TIZIANA SUCATO, *Studio introduttivo*, in *Il codice Rossiano 215*, a cura di Tiziana Sucato, Pisa, ETS, 2003 (Diverse voci, 1), pp. 19-62.

¹³ Cfr. F. ALBERTO GALLO, *Critica della tradizione e storia del testo: seminario su un madrigale trecentesco*, «Acta musicologica», LIX, 1987, pp. 36-45.

¹⁴ Cfr. ID., *Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica*, in *Convegni di studio 1961-1967*, a cura di F. Alberto Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1968 (L'ars nova italiana del Trecento, 2), pp. 49-76, il quale tuttavia non ha identificato *La bella stella*.

deri *Vaguza vaga in divisio octonaria*. Il madrigale è concepito nel *tempus imperfectum minus in modus imperfectus* designato nelle *Rubricae breves* anche come 'quadernarium' e tuttavia notato analogamente a *Reg*.¹⁵ Inoltre la notazione di *Reg* è caratterizzata dal fatto che non presuppone la *via naturæ*¹⁶ delle *semibreves in tempus imperfectum* descritta da Frate Guido e Marchetto da Padova. Al contrario le *semibreves maiores* vengono caudate in basso non solo all'inizio di una *divisio*, ma anche alla fine della stessa: prassi scrittoria questa che, a eccezione di *Rs*, *Sev*, *Pit*, *Sq* e *SL*, si ritrova in tutti i manoscritti che vedremo più avanti. La notazione di *Reg* si avvicina di più a quella dello scriba D di *FP* (cfr. per esempio la *semibrevis* dal valore di tre *minimæ* nel *modus italicus* e l'uso della *semibrevis* caudata in basso). Essa si differenzia d'altro canto da quella di *Rs* per la costante presenza della *cauda* nella *semibrevis minima*.

A differenza di *Reg* le *semibreves minimæ* in *Sev* non sono sempre caudate e la notazione di *La bella stella* è direttamente paragonabile a quella di *Rs*. *Sev* conferma da un lato che il madrigale di Giovanni venne originariamente scritto in una notazione con implicito *modus cantandi* il quale nel processo di trasmissione è stato esplicitato in maniera diversa grazie all'aggiunta di *caudæ*;¹⁷ dall'altro lato il confronto con *Sev* chiarisce come in *Rs*, al contrario di quanto si osserva nelle testimonianze più tarde, siamo in presenza di una scrittura vicina all'archetipo, la quale tuttavia mostra già le caratteristiche di un intervento redazionale (presenza di *caudæ* e aggiunta d'indicazioni esplicitanti la *divisio*).¹⁸ Tutte le varianti nella notazione si trovano nei passaggi in *modus gallicus* (cfr. p. 240).¹⁹

¹⁵ Cfr. *Rubricae breves*, p. 129, cfr. anche M. GOZZI, *New Light on Italian Trecento Notation* cit., pp. 63-64.

¹⁶ Cfr. *Ars musicae mensurate*, p. 36; *Pomerium*, p. 174; *Brevis compilatio*, p. 44.

¹⁷ Cfr. OLIVER HUCK, *Der Editor als Leser und der Leser als Editor*, in *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning, Tübingen, Niemeyer, 2002 (Beihefte zu editio, 17), pp. 33-47.

¹⁸ Cfr. O. HUCK, 'Modus cantandi' und *Prolatio* cit., ID., *Der Editor als Leser* cit. e ID., *Schreibprozesse* cit. Per la trasmissione di *La bella stella* cfr. anche *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* cit.

¹⁹ L'indicazione dei numeri di battuta fa riferimento qui e di seguito all'edizione *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* cit.; per tutti i brani non ivi contenuti si rimanda invece a *Italian Secular Music*, ed. by Thomas W. Marrocco, Monaco, L'oiseau-lyre, 1967-1978 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 6-11) oppure a *The Works of Francesco Landini*, ed. by Leo Schrade, Monaco, L'oiseau-lyre, 1958 (Polyphonic Music of the

Battuta	<i>Rs</i>	<i>Sev</i>
22	↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦
88	↑ + ↓ ↓	↑ + ♦ ♦
98	↑ ♦ ♦ ↑	♦ ♦ ↓ ♦
28, 109	♦ ↓ ♦ ♦ ♦	↑ ♦ ♦ ♦ ♦

Nei primi tre casi la notazione di *Sev* è probabilmente più vicina all'archetipo, poiché nei primi due le *caudæ* sono ridondanti e nel terzo raggruppamento la notazione di *Rs* non è supportata da alcun trattato per quanto riguarda il *tempus imperfectum*; inoltre, al contrario di *Rs*, i raggruppamenti di *Sev* si incontrano anche in altri luoghi dei due manoscritti.²⁰ Al contrario, nel quarto raggruppamento è la notazione di *Rs* a essere testimoniata in entrambi i manoscritti (C111), mentre quella di *Sev* è presente solo in un contesto che in *Rs* viene indicato come *senaria italica* (C99). In nessun modo il gruppo ↑ ♦ ♦ ♦ ♦ è ascrivibile in maniera esclusiva al *tempus perfectum*.²¹ L'*Ars musice mensurate*, il cui unico testimone è oggi trasmesso nello stesso plico che contiene anche *Sev*, fornisce esplicitamente come esempi per il *modus gallicus* in *tempus imperfectum* sia la notazione di *Rs* sia quella di *Sev*.²²

II. MODUS ITALICUS

È degno di nota che il trattato *De semibrevibus caudatis* esordisca con una discussione «de semibrevibus caudatis a parte inferiori»: ²³ proprio quel segno che fin dalle più diverse teorie notazionali (con

Fourteenth Century, 4). Gli *unica* da *Mac* e *Per* vengono citati rispetto agli studi riportati in Appendice 1. Eventuali rimandi a *cantus*, *tenor* e *contratenor* vengono indicati con Cx, Tx e CTx, dove 'x' sta come variabile per il numero di misura.

²⁰ Cfr. per esempio per il primo gruppo C99, C107, C110, C112 e C114-115, per il secondo C113 e per il terzo C91.

²¹ Cosa che invece sostiene la Sucato in *Il codice Rossiano 215* cit., pp. 40-42.

²² *Ars musice mensurate*, p. 37. Cfr. anche *Seguendo un me sparver* in *Rs* dove in T56 ed in C57 lo stesso raggruppamento è notato, la *divisio* è indicato al *tenor* come .g., al *cantus* invece come .sp.

²³ Cfr. *De semibrevibus caudatis*, p. 65; sulla provenienza cfr. *ivi*, p. 59.

Marchetto da Padova da una parte e Philippe de Vitry e Johannes de Muris dall'altra) è considerato come specificamente italiano. Nel *Tractatulus de figuris et temporibus* il significato della *semibrevis* con *cauda* inferiore non viene interpretato in maniera dipendente dal *tempus*, ma viene fissato al valore di quattro *minimæ*, analogamente alla *semibrevis* con *cauda* obliqua verso sinistra che ha sempre il valore di tre *minimæ*.²⁴ Pist impiega ↑ solo con il significato di quattro *minimæ* e nota coerentemente questa durata sempre con lo stesso segno, cosicché nella *duodenaria* si rinviene anche il gruppo ↑↑↑. Una tendenza alla standardizzazione emerge nel *Fragmentum de mensuris*, che in *divisio duodenaria* attribuisce alla *semibrevis* con *cauda* inferiore sempre il valore di otto *minimæ*.²⁵

Per l'*octonaria*, tuttavia, il significato di questo segno, secondo quanto spiegato nel *Fragmentum de mensuris*, come pure in Marchetto, Guido e nelle *Rubricæ breves*, è determinato dal contesto: il segno corrisponde al valore di quattro *minimæ*, se combinato con due *semibreves minores*, mentre corrisponde al valore di sei minime, se è collocato accanto a una *semibrevis minor*. In questa regola – dando per scontata la possibilità di suddividere le *semibreves minores* in *minimæ* – sono condensate tutte le possibilità ritmiche dell'*octonaria*, che negli altri trattati sono invece chiarite in maniera più dettagliata con esempi.

Nei manoscritti il valore di sei *minimæ* è spesso rappresentato non da una *semibrevis* con *cauda* inferiore, ma piuttosto tramite imperfezione, divisione, ligature o pause. La *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea*²⁶ † è impiegata da Rs, Reg, FP, PadA, PadC, GR, Pit, Sq, SL e Luc; altri manoscritti come PR e Pist impiegano la stessa combinazione di segni, tuttavia le due note sono separate, essendo occasionalmente riconoscibile una *ligatura* solo in virtù del *ductus* scrittorio. Lo scriba A di Pit evita costantemente l'uso della *semibre-*

²⁴ Cfr. *Tractatulus de figuris et temporibus*, p. 85.

²⁵ Cfr. *Fragmentum de mensuris*, pp. 51-52.

²⁶ Per la *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea* si veda in particolare il *Pomerium*, p. 196; riguardo all'uso: TIZIANA SUCATO, *Landini nella tradizione di alcuni codici settentrionali: alcune osservazioni sull'uso della 'ligatura' parigrado*, in *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Antonio Delfino *et al.*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 1999 (La tradizione musicale, 4), pp. 37-50 e *Il codice Rossiano 215 cit.*, pp. 46-51.

vis con *cauda* inferiore dal valore di sei *minimæ*²⁷ seguendo in ciò il *Tractatulus de figuris et temporibus*. È da rilevare come anche lo scriba B di *Pit* eviti accuratamente la successione $\uparrow \downarrow \downarrow$, testimoniata esclusivamente da un testimone della *Brevis compilatio* (senza una chiara attribuzione del *modus cantandi*);²⁸ singolare è il gruppo $\uparrow \downarrow$, con una *semibrevis* caudata inferiormente dal valore di sette *minimæ* in PR nella siciliana *Eh vatene signor* (C3 e C36). Nella tavola seguente sono specificate in dettaglio le occorrenze dei fenomeni descritti (sono riportate le composizioni di Giovanni e Jacopo tradite da più codici, che rappresentano i pezzi dalla tradizione manoscritta più estesa nel tempo).

	Battuta (cantus)	$\uparrow = 6$ <i>minimæ</i> ²⁹	$\uparrow \downarrow$	$\uparrow \downarrow \downarrow$	$\uparrow \tau$	■
GIOVANNI DA FIRENZE						
Agnel son bianco	19	PR				
	44	Sq	Pit			
	51	FP, PR, Sq			Pit	
	54	FP, PR, Sq	Pit			
	58	FP				
Donna già fu'	22		FP		Sq	
	33	FP			Sq	
Nel mezo a sei paon	49-50, T61-62					PR
O perlaro gentil	9, 33, 39	FP, Lo			Pit, Sq	Lo
	T9	FP, Pit (B)			Sq	
	T39	Lo	FP		Pit, Sq	
	53	FP, Sq	Pit			
O tu cara scienza	T5	FP, PR, Sq	Lo			Lo
	11	FP, Sq	PR			
	27			FP, PR	Lo	
	43	Lo, PR			FP	
	44, 49	Lo				
Sedendo all'ombra	25	FP				

²⁷ A eccezione di *La bella stella* (T38 e T40).

²⁸ Cfr. *Brevis compilatio*, p. 48. In F-SDI l'indicazione .y. è corretta in seguito a cancellatura di .g. Sq nota in *Fenice fu'* (C13 e C18) anche una pausa di *semibrevis* con il valore di sei *minimæ*.

²⁹ Inoltre anche in *ModA* in *I bei sembiani* (C45-46) e *Luc* in *Gli atti col danzar* (CT16 e T16) e *Ma non s'andra* (T45).

JACOPO DA BOLOGNA

Aquila altera	T5, T16 18 20	FP, Sq Sq FP	PR, Pit FP, Pit, PR		Pit, Sq	
Fenice fu'	4, T4 T5 27, 30	Sq PR, Sq PR			PR ↑ ¹¹	
Non al suo amante	T9		Pit, Sq			PR
O cieco mondo	T35	FP, PadC			Pit, Sq	
O in Italia	T19	PR	Sq			
Per sparverare	47	Lo				
Vestissi la cornachia	62, 63, T76	PR, Sq				

Il raggruppamento formato da una *brevis* seguita da una *semibrevis* o da due *minimæ*, notato in *Per*, *PR* e *Lo*,³⁰ nel quale si incontra una *brevis* imperfetta in luogo di una *semibrevis* con *cauda* inferiore del valore di sei *minimæ*, è testimoniato nel trattato *De diversis maneriebus in musica mensurabili*, dove infatti non è presente alcuna *semibrevis* con *cauda* inferiore del valore di sei *minimæ*.³¹ Si segnala inoltre l'imperfezione di una *longa* per mezzo di una *semibrevis* in *O tu cara scienza* (C41-42) in *Lo* e per mezzo di due *minimæ* in *Agnel son bianco* (C34-35 e C43-44) in *FP* e *PR*. Questo tipo di scrittura è assai rilevante, in quanto costituisce un'imperfezione di valori già imperfetti. *Luc* e *Pz* utilizzano un proprio segno per designare una *semibrevis maior per artem* del valore di sei *minimæ*: ↑.³²

Una differenza fondamentale si incontra nei diversi codici nella realizzazione della *via naturæ*. Mentre i raggruppamenti *per artem* sono solo rappresentabili come ↑♦♦ e ♦↑♦, in pressoché tutti i manoscritti si scrive sempre ♦♦↑, mentre in *Rs*, *Sev*, *Pit*, *Sq* e *SL* questo

³⁰ Il gruppo è anche presente nelle composizioni *Nel prato pien di fiori* (C43) e *Alba colomba* (CT80) in *PR* come pure nel *Sanctus* (C11) e nel *Benedicamus Domino* (batt. 16, 19-21, 94 e 97-98) di Giovanni da Firenze in *Per*.

³¹ Cfr. *De diversis maneriebus in musica mensurabili*, p. 61.

³² Cfr. *La sacrosancta carità* (C8 e C31) in confronto a *Pit* e *Sq*, *Madonna io me ramento* (T21), *Cacciando un giorno* (batt. 7) e *Mercede o donna* (C34 e C42) in *Luc* come pure *Poi ch'amor* (C40) in *Pz*.

ritmo viene esclusivamente notato, salvo rare eccezioni, come ♦♦♦ (e in maniera corrispondente, in ritmi analoghi con pause e *minimæ*). Questo modo di scrivere la *semibrevis maior via naturæ* senza *cauda* è documentato lungo tutto il periodo che va da Marchetto a Prosdocimo;³³ solo Pietro da Amalfi riporta esclusivamente il tipo di notazione presente nella maggior parte dei manoscritti, e ciò corrisponde alla sua assimilazione teorica tra segno (*semibrevis* caudata inferiormente) e significato (*semibrevis maior*)³⁴ e anche alla regola del *Fragmentum de mensuris* (visto che qui una *semibrevis* priva di *cauda* non sarebbe identificabile con una *semibrevis maior*); solo in Guido entrambi i tipi di notazione sono documentati parallelamente.³⁵ In molti manoscritti vi sono tuttavia singole eccezioni a questa regola.³⁶ È possibile che nella redazione di *Pit*, *Sq* e *SL* le *caudæ* siano state in genere cancellate, pur essendone sfuggita qualcuna, come mostra per esempio la *cauda* barrata in *Un bel sparver* (T11 in *Pit*), così come negli altri testimoni le *semibreves maiores* siano state caudate. Mentre Prosdocimo non fa uso della *cauda* per una *semibrevis maior* del valore di quattro *minimæ* combinata con altre quattro *minimæ*,³⁷ *Pit* e *Sq* scrivono soltanto accanto a ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ anche ♦ ♦ ♦ ♦ ♦³⁸ oppure

³³ Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 36; *Pomerium*, p. 174; *Brevis compilatio*, p. 44; *Rubricæ breves*, p. 132 e *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*, p. 239 (Cousse-maker) / p. 56 (Sartori).

³⁴ Cfr. *Compendium artis motectorum Marchetti*, p. 46. Per la definizione dei segni cfr. *ivi*, p. 44: «Unde notandum est, quod secundum Marchetum tribus modis quelibet semibrevis figuratur: aut enim figuratur sine cauda sive tractu et tunc vocatur minor, aut cum cauda sive tractu et tunc distinguitur, aut cum cauda ex parte inferiori et tunc vocatur maior, aut cum cauda ex parte superiori et tunc minima nuncupatur».

³⁵ Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 36.

³⁶ In *Per il Credo* (C79) di Francesco de Cumis; in *FP: Cavalcando* (batt. 43), *Aquila altera* (T14), *Nel mio parlar* (CT3 e T'10) e *Tu che l'opera altrui* (T48 e C51); in *PR: Per subito comando* (T93); in *Lo: Per sparverare* (C49, C53 e CT54), *Vidi nell'ombra* (T4 e T110), *Ita se n'er'a star* (C9 e T28), *Una colomba candida* (C43, T18, T20-21 e T53-54) e *Tremando più che foglia* (T10); in *Luc: La sacrosanta carità* (batt. 44) e *Imperiale sedendo* (CT43); al contrario in *Pit: Agnel son bianco* (C38), *O perlaro gentil* (C46) e *O cieco mondo* (C25); in *Sq: O tu cara scienza* (C81), *Aquila altera* (CT42 e CT46), *Non al suo amante* (T29), *Qual lege move* (T60) e *Se premio di virtù* (T20).

³⁷ Cfr. *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*, p. 239 (Cousse-maker) / p. 57 (Sartori).

³⁸ Cfr. *O cieco mondo* (C39); in *Sq*: anche *O perlaro* (C3), *Fenice fu'* (C22), *Sotto l'imperio* (C37), *Straccias'i panni* (C29), *Tanto soavemente* (C3, C15 e C51), *Vola el bel sparver* (C11), *Come da lupo* (C3) e *Gridavan li pastor* (C29).

τ ↓ ↓ ↓ ↓.³⁹ Simili *semibreves maiores via naturæ* prive di *cauda* compaiono del resto solo due volte in *Lo*,⁴⁰ mentre in *FP* e *PR* un tale raggruppamento indica la *senaria imperfecta*.

Per, *Pist*, *Luc* e *ModA* utilizzano la *semibrevis* con *cauda* inferiore nella *duodenaria* solo per il valore di quattro *minimæ*. Contrariamente a questa prassi e alle corrispondenti regole del *Fragmentum de mensuris* e del *Tractatulus de figuris et temporibus*, ma in accordo con gli altri trattati, il valore della *semibrevis* con *cauda* inferiore anche in *duodenaria* è nella maggior parte dei manoscritti dipendente dal contesto. Bisogna tuttavia rilevare come in Prosdocimo siano documentati solo i due significati presenti in questi trattati: a seconda che una *brevis* sia suddivisa da più o meno di tre *semibreves*, il valore della *semibrevis* con *cauda* inferiore corrisponde a quattro o a otto *minimæ*;⁴¹ e difatti *PadA* e *PadC*, così come lo scriba B di *Pit* notano di conseguenza. Il valore di otto *minimæ* normalmente attribuito a una *semibrevis maior per artem* si incontra in *Lo* e *GR* anche come *brevis imperfecta*,⁴² mentre in *Rs*, *FP*, *GR* e *PadA* anche come *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea* ††.⁴³

Come nell'*octonaria*, anche nella *duodenaria* una *semibrevis* con *cauda* inferiore con il valore di sei *minimæ* è problematica. Per i gruppi † ♦ ♦ ♦ (*FP*, *PR*, *Lo* e *Sq*)⁴⁴ e † ↓ ↓ ♦ ♦ (*FP* e *Sq*)⁴⁵ Prosdocimo fornisce una lettura differente rispetto a Marchetto, Guido e Pietro da Amalfi, poiché interpreta la *semibrevis* con *cauda* inferiore e l'ul-

³⁹ Cfr. *O cieco mondo* (C32), *Sotto l'imperio* (CT11) ed *Un bel sparver* (C28) ed in *Sq*: *Come da lupo* (C10 e C12), *Un bel girfalco* (C23) e *Gridavan li pastor* (T43).

⁴⁰ Cfr. *Un bel perlaro* (C44 e pausa di *semibrevis via naturæ* T8) e *O perlaro gentil* (C32).

⁴¹ Cfr. *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*, p. 241 (Cousse-maker) / p. 58 (Sartori) (*Quarta-decima regula*). Per Guido al contrario la *semibrevis* con *cauda* inferiore può corrispondere a quattro, sei, sette e otto *semibreves minimæ*, cfr. *Ars musice mensurate*, p. 23.

⁴² Cfr. *Appress'un fiume chiaro* (T20-21) e in aggiunta a ciò in *Lo Sedendo all'ombra* (batt. 65); così anche nella *senaria perfecta* in *Togliendo l'un'all'altra* (C63) in *FP*.

⁴³ Cfr. *Quando l'aria comincia* (T48) in *Rs*; *Appress'un fiume chiaro* (T19) in *GR* e *Donna già fu'* (T115), *Più non mi curo* (C18 e C37), *Sotto verdi fraschetti* (batt. 80 e 90) in *FP* come pure *De non fugir* in *PadA* (batt. 1, C20 e T13).

⁴⁴ Cfr. *Io mi son un* (T60 in *FP*), *I' senti' già* (CT69 in *PR*); *Lo*: *Appress'un fiume chiaro* (T18), *Per sparverare* (C69); *Sq*: *Agnel son bianco* (C87), *Nel bel giardino* (T64), *Già era 'l sol* (T102) e *Chi può servir* (T6); in *Rs*: *In un broleto* (T36), *Pescando in acqua dolce* (T48), *Cum altre uccelle* (T87), *Nascoso 'l viso* (T8), *Quando l'aria comincia* (T47) e *Dal bel castel* (T44).

⁴⁵ Cfr. *O perlaro gentil* (T78 in *FP*) e *Lucida petra* (C18 in *Sq*).

tima *semibrevis* come equivalenti a quattro *minimæ*.⁴⁶ Nei casi menzionati a causa del ritmo nel *cantus* è tuttavia sempre da preferirsi come originaria la lettura degli autori precedenti (sei *minimæ*): in fine di linea $\uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ (PR e *Sq*)⁴⁷ essa è indubbia. In aggiunta a ciò *Rs*, *FP*, *Lo*, *Pit* (scriba B) e *Sq* utilizzano anche il gruppo $\uparrow \diamond \diamond$ ⁴⁸ che in Marchetto, Guido e Pietro da Amalfi viene concordemente interpretato come una successione di valori di sei, due e quattro *minimæ*.⁴⁹ Tuttavia in *FP*, dove si trovano *semibreves* caudate inferiormente del valore di otto *minimæ* anche in raggruppamenti di più di tre note,⁵⁰ è da supporre quest'interpretazione che in *Nel mezo a sei paon* (T88) offre una migliore condotta delle parti (anche se qui potrebbe mancare una pausa o una nota), mentre in *Togliendo l'un'all'altra* (T81) la lettura dei trattati è da preferirsi a causa della declamazione omoritmica delle due voci. Anche in *Sq* (e *SL*) una tale interpretazione viene in alcuni casi confermata da altri testimoni.⁵¹

Per il gruppo $\diamond \diamond \uparrow$ Marchetto e Guido indicano una successione di valori di due, quattro e sei *minimæ*, mentre Pietro da Amalfi interpreta il gruppo come due *semibreves minores* (ciascuna del valore di due minime) e una *semibrevis maior per artem* del valore di otto *minimæ*.⁵² In *Io mi son un* (T59 in *FP* e *Sq*) sia la condotta delle parti co-

⁴⁶ Cfr. *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*, p. 240 (Cousse-maker) / p. 57 (Sartori), di contro ad *Ars musice mensurate*, p. 21; *Pomerium*, p. 113; *Brevis compilatio*, p. 32 e *Compendium artis motectorum Marchetti*, p. 44.

⁴⁷ Cfr. *Avendo me falcon* (C102 in PR) o in *Sq*: *Agnel son bianco* (C79 e C81) e *Nascoso l' viso* (C7-8); in *O perlaro gentil* (C78) manca in *Sq* l'ultima *semibrevis*, in *O cieco mondo* (C76) probabilmente la *cauda*, cfr. *PadC*. Presumibilmente anche in $\tau \tau \diamond \uparrow$ in *O perlaro gentil* (T70 in *Sq*) la *semibrevis* con *cauda* inferiore è da intendersi del valore di sei *minimæ*, come pure l'ultima in *Vola el bel sparver* (T49: $\diamond \uparrow \uparrow$).

⁴⁸ Cfr. *Pit* e *Sq* in *O perlaro gentil* (T66) e *Mostrommi amor* (T57); *Sq* in *Appress'un fiume chiaro* (C13), *I' senti' già* (T66 e T72), *Tanto che sete* (T45) come pure in *Lucida petra* (T18), *Già era 'l sol* (T96), *Chi può servir* (T36), *Madonna bench'i' miri* (T15 e T26-27) e *Bench'ora piova* (T14); *Rs* in *Nascoso l' viso* (T3) e *Dal bel castel* (T49); *FP* in *Nel mezo a sei paon* (T88) e *Togliendo l'un'all'altra* (T81); *Lo* in *Per sparverare* (C77) e *Alba colomba* (T96).

⁴⁹ Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 20; *Pomerium*, p. 111; *Brevis compilatio*, p. 31 e *Compendium artis motectorum Marchetti*, p. 44.

⁵⁰ Cfr. *Sedendo all'ombra* (C65) e *O perlaro gentil* (T63).

⁵¹ Cfr. *I' senti' già* (T72) e *Tanto che sete* (T45). Questa lettura verrebbe confermata anche in *Vola el bel sparver* (T50), mentre in *Non al suo amante* (C48 in PR) si tratta di una *cauda* posta erroneamente. In *Nell'ora ch'a segar* (C52 in *Pit*) e *Madonna bench'i' miri* (C1 in *Sq*) il *tenor* non fornisce alcun punto di aggancio.

⁵² Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 20; *Pomerium*, p. 112; *Brevis compilatio*, p. 32 e *Compendium artis motectorum Marchetti*, p. 44.

me pure la variante di PR ($\diamond \uparrow \uparrow \diamond$) lasciano presupporre la prima interpretazione e la stessa cosa vale per *Madonna bench'i' miri* (T3 in *Sq*); in *Quando vegio* (T63 in *Sq*) entrambe le letture sono possibili. In *I' senti' già* (C63 in *Sq*) si incontra il gruppo $\diamond \uparrow \diamond$, che per Marchetto e Guido sarebbe da leggere come una successione di valori di due, sei e quattro *minimæ*; ⁵³ tuttavia la variante di PR ($\diamond \uparrow \uparrow \diamond$) lascerebbe anche pensare a una lettura della *semibrevis* caudata inferiormente come *semibrevis maior per artem* del valore di otto *minimæ*.

Il valore di sei *minimæ* viene spesso rappresentato nella *duodenaria* come nell'*octonaria* tramite una scrittura con divisioni, *ligaturæ* o pause (qui esemplificata attraverso le composizioni di Giovanni e Jacopo che presentano concordanze): ⁵⁴

	Battuta (cantus)	$\uparrow = 6$ <i>minimæ</i> ⁵⁵	$\uparrow \diamond$ (<i>ligatura</i> in grassetto)	$\uparrow \diamond \perp$	$\uparrow \tau$
GIOVANNI DA FIRENZE					
Agnel son bianco	79 81, 87 T81 T87	<i>Sq</i> <i>Sq</i> <i>Sq</i>	Pit FP, PR, Pit FP, PR, Pit, Sq FP	FP, PR	
Appress'un fiume chiaro	16, T16, 27, T27, T45 T18 T44	<i>Lo</i>	GR, Lo, Sq GR GR, Lo		<i>Sq</i>
Donna già fu'	105-106		FP, Sq		
Nascoso 'l viso	T3 7, 8 T7	<i>Rs</i> <i>Sq</i>	<i>Sq</i> Rs Rs, Sq		
O perlaro gentil	65 T65 T78	<i>FP</i>	<i>FP, Lo</i> <i>FP, Lo, Pit, Sq</i> <i>Lo, Pit, Sq</i>	<i>Pit, Sq</i>	
Sedendo all'ombra	62 T62, T64 64		<i>FP</i> <i>FP, Lo</i>	<i>Lo</i> <i>FP, Lo</i>	

⁵³ Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 20; *Pomerium*, pp. 111-112; *Brevis compilatio*, pp. 31-32.

⁵⁴ Cfr. anche il *Sanctus* di Giovanni da Firenze in *Per* (C125).

⁵⁵ In *Nascoso 'l viso* anche *Rs* in T42 e T59 come pure *Sq* in T15.

JACOPO DA BOLOGNA

Io mi son un	T59	FP, Sq	PR		
I' senti' già	T72	Sq	PR		

L'ottava battuta del *cantus* di *Nascoso 'l viso* potrebbe essere una chiave per comprendere la scrittura con *minima* e pausa di *minima*: in Rs, dopo la *semibrevis* con *cauda* inferiore, è scritta una pausa come *suspirium*,⁵⁶ che indica una suddivisione della *divisio duodenaria* in due metà uguali (non c'è alcuna ragione di assumere un ritmo diverso da quello di C7). Mentre in Sq questo *suspirium* viene eliminato e la scrittura è del tutto analoga a C7, in FP esso è inteso come una pausa e invece di una restituzione della *ligatura* per mezzo di una *brevis altera* (come nella misura precedente), la *semibrevis* viene abbreviata in una *minima*.⁵⁷ Mentre i trattati seguono coerentemente il principio della *via naturæ* nel caso di quattro o cinque *semibreves* senza *cauda*, nei manoscritti non compaiono quasi mai cinque *semibreves*⁵⁸ e nel caso di quattro esse vengono notate in differenti maniere: Rs, Lo, Pit, Sq e SL notano come suggerito da tutti i trattati senza *caudæ*,⁵⁹ mentre FP, PR e PadC pressoché esclusivamente come ♦♦↑↑.⁶⁰ Per, FP e lo scriba S in PR nonché Lo in *Una colomba candida* (C28, C31 e C55) fanno uso di una *semibrevis* caudata inferior-

⁵⁶ Cfr. MICHAEL P. LONG, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, Ph.D., Princeton University, 1981, pp. 54-56.

⁵⁷ Ogni diletto (C16 e C20), *Appress'un fiume chiaro* (C6 e C8 in Lo; C24 in Lo e GR come anche C29 in Sq), *Agnel son bianco* (C79 in FP e PR), *O perlaro gentil* (C65 in Pit e Sq), *Sedendo all'ombra* (C62 in Lo e C64 in Lo e FP) e *Lucida petra* (C22) sarebbero da interpretarsi in maniera analoga.

⁵⁸ Cfr. solamente *Un bel girfalco* (T88 in Pit e Sq), *Alba colomba* (CT94 in PR e Sq) e *Gioia di novi odori* (C33 in PR e Sq) in aggiunta a *Sì come al canto* (C74), dove FP e Lo sono notati con *semibrevis* caudata inferiormente, mentre Sq *via naturæ*; anche *Quando vegio* (T66).

⁵⁹ Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 21; *Pomerium*, p. 107; *Brevis compilatio*, p. 30; *Compendium artis motectorum* Marchetti, p. 44; *De diversis maneriebus in musica mensurabili*, p. 6 e *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*, p. 240 (Coussemaker) / p. 57 (Sartori); ma non nella caccia *Oselletto selvaggio* notato in Pit dallo scriba B (T75 e T77), né in Lo in *Un bel perlaro* (C55) e *Tremando più che foglia* (T61).

⁶⁰ FP non in *Deb come dolcemente* (T46 e C48); PR usa in *Agnel son bianco* entrambe le forme (cfr. T82 e T86). FP usa sporadicamente nella *duodenaria* e nella *senaria perfecta* anche ♦↑, cfr. *Agnel son bianco* (T80), *Togliendo l'un'all'altra* (T64 e T67), *Aquila altera* (T79), *Per prender cacciagion* (T64), *Sotto verdi frascchetti* (C44 e T53), egualmente PR in *Fa se 'l bon servo* (batt. 13) come pure *Imperiale sedendo* (T102), *Quel digno di memoria* (C62-67), *Donna che d'amor* (T9) e *Sie maladetta l'or* (T4, T26-27 e T29).

mente anche come segno per una *semibrevis minor per artem* del valore di tre *minimæ*,⁶¹ la quale nei trattati, per quanto riguarda le *divisiones octonaria* e *duodenaria*, non è documentata con questa funzione;⁶² in *Lo* il gruppo $\uparrow \downarrow$ viene ulteriormente delimitato da un *punctus divisionis* (all'interno di una *divisio*!) nel madrigale *Appress'un fiume chiaro* (C5). In *Rs*, *Sev*, *Reg* e in parte dallo scriba D in *FP*⁶³ d'altro canto la *semibrevis minor per artem*, analogamente a Marchetto, Guido, le *Rubricæ breves* e Pietro da Amalfi,⁶⁴ viene notata come *semibrevis* priva di *cauda* che isolatamente compare anche in *Lo*, *PR* (scriba S) e *Sq*;⁶⁵ in *Lo* in *Un bel perlaro* (C40 e C57) e *Vidi nell'ombra* (T114) compare anche una *semibrevis minor* scritta come una *semi-*

⁶¹ Cfr. *Nel mezo a sei paon* (C96 in *FP*; e *PR*); in *FP*: *Quan ye voy le duç tens* (C30), *Segugi a corda* (C5 e C16), *Donna già fu'* (C44, C94 e T108), *La bella stella* (C55), *Più non mi curo* (C14, C23 e C45), *Sedendo all'ombra* (C33), *Togliendo l'un'all'altra* (C84), *Aquila altera* (T26 nonché in *senaria perfecta* C62, C66 e C70), *In verde prato* (C71), *Nel mio parlar* (C46-47 e CT47), *O cieco mondo* (C77), *Sì come al canto* (CT80), *Per prender cacciagion* (C5 e C13), *Sovran'uccello* (C29 e C40), *Un cane un'oca* (C7-8 e C33); in *PR*: *Fenice fu'* (T14 e C15), *Posando sopra un'acqua* (C34, C43 e C68) e *Nel prato pien di fiori* (C42, T42 e CT49).

⁶² In *PadD*, nel mottetto *Hic est precursor* (C28, T64, T101 e batt. 115), la *semibrevis* con *cauda* inferiore viene notata con il valore di tre *minimæ* nella *senaria perfecta*.

⁶³ Cfr. lungo tutto il brano in *Cavalcando* e *Ogni diletto*, non tuttavia in *Aquila altera*, *In verde prato*, *Sì come al canto* (Jacopo), *Nel bosco sença foglia* e *Segugi a corda*. In *Con brachi assai* di Giovanni sono documentate entrambe le forme (C5, ma C55).

⁶⁴ Cfr. *Ars musice mensurate*, pp. 24 e 37, nonché *Compendium artis motecorum Marchetti*, pp. 46-47. Nel *Pomerium*, pp. 126-128 solo nella *duodenaria* viene concepita una *semibrevis minor per artem* del valore di tre *minimæ*; similmente sono da interpretare nelle *Rubricæ breves*, p. 128, es. 1 la terza e la quinta unità di *brevis*. Nella *Brevis compilatio* il problema non viene discusso, per l'es. 48 (pp. 47-48), che manca in B-BR, F-SDI è indicato .y.

⁶⁵ Cfr. in *PR* e *Lo* *Qual lege move* (batt. 14) e *Quando la terra* (C35), nonché in *PR* e *Sq*: *Alba colomba* (C91) e *Le aurate chiome* (T74); in *PR*: *Donna liçadra* (T81 e T87), *Le aurate chiome* (batt. 33), *Sempre se trova* (C6), *Avendo me falcon* (C93), *Du' ançoliti* (batt. 74), *La bianca silva* (C80 e T86) e *Nel prato pien di fiori* (C42: cfr. tuttavia T42 e CT42); in *Lo*: *Appress'un fiume chiaro* (C43-44), *Non dispregiar virtù* (C22, T37 e C40) e *Se non ti piacque* (T4); in *Sq*: *Gridavan li pastor* (T14) e *Tu che l'opera altrui* (T9). In *PR* ♦♦♦♦ in *Nel mezo a sei paon* (C61-62) potrebbe piuttosto essere giudicato un indizio di due *divisiones* correlate, una riflessione che deve essere fatta anche per *Tanto soavemente* (T2) in *Sq*, dove in C5 e C47 compare anche ♦♦♦♦. Nelle composizioni di Niccolò da Perugia e di Bartolino da Padova bisogna assumere che alcuni raggruppamenti siano da leggere non in *modus italicus*, ma piuttosto in *modus gallicus* in *senaria imperfecta* o *novenaria*; cfr. in *PR*: *Gioia di novi odori* (C34) ed in *Sq*: *Non dispregiar virtù* (C11), *Quando gli raggi* (C4), *Qual novità* (T31) e *Se premio di virtù* (T65). In *Luc* in *Del glorioso titolo* (T5 e C11), *Sempre donna t'amai* (T4, T7, T9, T14 e T17) e *Una panthera* (C47) si tratta di raggruppamenti in *senaria perfecta* i quali, in virtù di una *mutatio qualitatis*, sono da interpretare come *senaria imperfecta*. Raggruppamenti simili si trovano anche in *PR* e *Sq*. Cfr. OLIVER HUCK, *Notation und Rhythmus im Tempus perfectum in der Musik des frühen Trecento*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XVI*, hrsg. von Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2005 (Analecta musicologica, 37), pp. 41-56.

brevis con *punctus additionis*.⁶⁶ Tutti gli altri codici, e per la maggior parte anche PR e Lo,⁶⁷ impiegano una *semibrevis* caudata obliquamente verso sinistra che nel *Tractatulus de figuris et temporibus* ha questo significato⁶⁸ (seppure all'interno del sistema delle quattro *mensuræ* francesi), così come in Prosdocimo, sebbene esclusivamente in esempi di *prolatio maior*.

III. MODUS GALLICUS

Mentre in Guido, Marchetto e nelle *Rubrice breves* il *tempus imperfectum* è scritto tanto in *modus gallicus* quanto in *modus italicus* con *semibreves* caudate inferiormente e superiormente, nel trattato *De diversis maneriebus in musica mensurabili* si osserva: «In istis maneriebus de nonaria et senaria, nulla semibrevis caudatur ex parte inferiori» («In queste *divisiones* novenaria e senaria nessuna semibreve si scrive con la *cauda* inferiore»).

⁶⁹ A questo principio di una notazione assimilata alla prassi francese si rifà presumibilmente anche il *Fragmentum de mensuris*, che non prevede la *semibrevis* con *cauda* inferiore in nessuna delle due *divisiones* 'francesi' *novenaria* e *senaria imperfecta*, a differenza di quanto avviene invece nell'*octonaria* e *duodenaria*.⁷⁰ In Prosdocimo la *semibrevis* caudata inferiormente è presente solo negli esempi della *novenaria* e non nella *senaria imperfecta*.

Nei codici FC, Pit, Sq e SL la funzione della *semibrevis* con *cauda* inferiore è, nella *senaria imperfecta*, limitata all'indicazione di *semibreves* con un valore di più di tre *minimæ*.⁷¹ Tutti e quattro i mano-

⁶⁶ Nella *quaternaria* e nell'*octonaria* Lo scrive in *In forma quasi* (C52 e C75) e in *Per sparverare* (C3, C16, C18-20, C25, C27, C30 e C52; in C29 manca il punto) una *semibrevis* con *punctus additionis*. Sq segna in Ay *sconsolato* (*quaternaria*) sia una *semibrevis* con *cauda* inferiore (C4 e T24) che una *brevis* imperfetta (T50).

⁶⁷ Cfr. PR, scribi T (*Alba colomba, El capo biondo e Fenir mia vita*), U (*Eh vatene signor, Non è virtù, Se premio de virtù e Strençi li labri*), W (*Miracolosa toa*) e X (*Fa se 'l buon servo, La nobil scala e I bei sembianti*); inoltre anche Dolce *lo mio drudo, Du' ançoliti* (C29, batt. 67-68 e T70), *Perché çancato e Spesse fiate*, dove ci si potrebbe chiedere se si tratta effettivamente dello scriba S; Lo in *Ita se n'er'a star di Vincenzo*, in *Vidi nell'ombra* nonché in *Se non ti piace*; inoltre anche per esempio GR in *Appress' un fiume chiaro* (C43-44).

⁶⁸ Cfr. *Tractatulus de figuris et temporibus*, p. 85.

⁶⁹ Cfr. *De diversis maneriebus in musica mensurabili*, p. 55.

⁷⁰ Cfr. *Fragmentum de mensuris*, pp. 51-52.

⁷¹ A eccezione di O *perlaro gentil* (C13 in Pit); evidentemente qui l'antigrafo è stato copiato identico oppure è stata dimenticata una pausa.

scritti nonché *PR*, *Lo* e *FOL* danno $\uparrow \downarrow$,⁷² mentre *Rs*, *Sev*, *Pit*, e *Sq* scrivono anche $\downarrow \uparrow$.⁷³ In *PR* e *Lo* il primo ritmo viene espresso anche attraverso l'imperfezione *ad partem* di una *brevis* (in *Je port amiablement* in *RU*, viene impiegata solo questo tipo di notazione),⁷⁴ in *FC* il secondo; sovente s'incontra anche una suddivisione in due note (talvolta con *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea*) o una scrittura con pause (qui esemplificati attraverso le composizioni di Giovanni e Jacopo):

	Battuta (cantus)	$\uparrow \downarrow$	$\blacksquare \downarrow$	$\bullet \bullet \bullet$	$\uparrow \downarrow \downarrow$	$\uparrow \downarrow \downarrow \downarrow$	$\bullet \downarrow \downarrow \downarrow$	$\uparrow \downarrow \downarrow$
Agnel son bianco	58		<i>PR</i>	<i>Pit, Sq</i>				
La bella stella	68	<i>FC, Pit, Sq</i>			<i>FP</i> ⁷⁵			
Nel mezo a sei paon	75, 77					<i>FP</i>		
O tu cara scienza	T98 C98	<i>PR</i>				<i>FP</i>	<i>PR</i>	<i>Lo</i> ⁷⁶
Per larghi prati	7			<i>FP</i>				
Sedendo all'ombra	54 32		<i>Lo</i>				<i>Sq</i>	<i>Lo</i>
Quando vegio	T35	<i>Sq</i>						
		$\downarrow \uparrow$	$\downarrow \blacksquare$	$\downarrow \bullet \bullet$	$\downarrow \bullet \bullet \bullet$			
La bella stella	29, 31	<i>Rs, Pit, Sq</i>	<i>FC</i>	<i>FP</i>				
Togliendo l'un'all'altra	19, 23			<i>Pit, Sq</i>	<i>FP</i>			

⁷² Cfr. oltre ai citati anche *Avendo me falcon* (C9, C27, C37 e C69 in *PR*), *La douce cere* (C37 in *PR*) e *Vidi nell'ombra* (C82 in *Lo*) nonché il terzo *Gloria* in *FOL* (C40). Questa notazione, al contrario, non si trova né in *FP* o in *Per* (cfr. al contrario la *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea* in C83 e C86 nell'*Agnus Dei* di Franciscus de Cumis).

⁷³ Questo significato palese è solo documentato in *De semibrevis caudatis*, p. 65, nonché indirettamente da Guido nell'*Ars musice mensurate*, p. 36, e da Marchetto nel *Pomerium*, p. 174, oltre che nella *Brevis compilatio*, pp. 43-44, dove tuttavia la (*semibrevis*) *minima* non è caudata.

⁷⁴ Cfr. oltre ai seguenti anche *Che pensi di me* e *La dolce vista* (CT1 e CT24) in *PR* oltre che *Nell'acqua chiara* (C49, C51 e C55) in *Lo*. In *In sulla ripa* (T35) una *ligatura cum opposita proprietate* viene resa imperfetta da una *minima*.

⁷⁵ Lo stesso in *In sulla ripa* (C7).

⁷⁶ Lo stesso in *O perlaro gentil* (C15).

I copisti di *FP* e *Lo* scrivono in *Più non mi curo* (C62, *FP* anche C60) una *semibrevis* caudata inferiormente del valore di quattro *minimæ* (♯ ↓ ↓ ↓),⁷⁷ che in *Sq* è invece espressa come una successione di *breves* bianche⁷⁸ e due *minimæ* con *punctus additionis*, poiché il raggruppamento è inteso come una *mutatio qualitatis* (imperfezione *ad partem* in uno pseudo *tempus perfectum*). Si tratta evidentemente di un'eccezione,⁷⁹ cosicché nel caso di una *divisio* incerta (per esempio in *Agnel son bianco* C51 e *O perlaro gentil* C33) si deve piuttosto presupporre una *divisio octonaria*, tanto più che *FP* indica spesso espressamente ♯ + ♯ ↓ ↓.⁸⁰ In *PR* d'altra parte ♯ ↓ ↓ compare in *Agnel son bianco* nel contesto di entrambe le *divisiones* (cfr. C19, C51 e C54).

Secondo i trattati, in presenza del gruppo ♯ ↓ ↓ la prima nota è una *semibrevis minor per artem*.⁸¹ In *O tu cara scienza* questo raggruppamento si incontra nei codici *Lo* e *Sq*; in *FP*, al contrario, l'ultima *semibrevis* è caudata inferiormente, in *PR* la prima nota mostra la cauda obliqua verso sinistra ↙. La scrittura di *PR*, che rappresenta una diversa interpretazione ritmica,⁸² è documentata solo da Prosdocimo⁸³ e viene impiegata anche in *Pit* e *Sq* in *La bella stella* (T52).

⁷⁷ *FP* inoltre in *Giung'el bel tempo* (C61) e *Lo* in aggiunta in *O perlaro gentil* (C53), *Vidi nell'ombra* (C88) e *Nell'acqua chiara* (C138-139).

⁷⁸ Cfr. *Tractatulus de figuris et temporibus*, p. 80.

⁷⁹ Similmente anche in *ModA* in *I bei sembianti* (C18) dove c'è da presupporre una versione 'corrotta' (*cauda* ridondante nell'ultima nota). In *Luc: Una panthera* (CT26) viene notato ♯ ♯.

⁸⁰ Così una volta anche in *Pit* in *O perlaro gentil* (C13); *Sq* segna in *Io mi son un* (C45) una *semibrevis* priva di *cauda* e la stessa cosa fanno *Pit* e *Sq* in *Agnel son bianco* (C19); *Sq* dà in *O perlaro gentil* (C13) e in *O tu cara scienza* (C43) anche ♯ + ♯ ↓ ↓.

⁸¹ Cfr. *Fragmentum de mensuris*, p. 51; *De diversis maneriebus in musica mensurabili*, p. 56 e *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*, p. 238 (Coussemaker), ma non p. 56 (Sartori) (*Quinta regula*). La notazione incoerente di *FP* in *Nascoso 'l viso* (T42) e in *In sulla ripa* (T72) potrebbe valere come prova del fatto che qui si tratterebbe di un rifacimento di un'altra *divisio*.

⁸² KURT VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt, 1956 (Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, II/5), p. 120, interpreta qui la *semibrevis* caudata obliquamente a sinistra «nel senso della vecchia *minorata* (= 2 minime)»; questa lettura è sì in accordo con gli altri testimoni, tuttavia non è plausibile poiché né è documentata nella teoria notazionale, né è sensata (un'interpretazione dell'ultima *semibrevis* come *semibrevis maior* è possibile anche senza differenziare la prima *semibrevis*).

⁸³ Cfr. *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum*, p. 238 (Coussemaker), ma non p. 56 (Sartori).

Poiché in *FP* non è quasi mai fornita alcuna indicazione di *divisio*, nei brani di Giovanni con cambio di *modus cantandi* si pone per alcuni raggruppamenti la questione dell'attribuzione a una o all'altra *divisio*. Il gruppo $\downarrow \downarrow \uparrow$ (*Nel mezo a sei paon* C82) è probabilmente da interpretare, in virtù del contesto, come in *senaria imperfecta* e in Guido il raggruppamento è documentato anche in questa *divisio*;⁸⁴ per il gruppo $\uparrow \downarrow \downarrow$ (*O perlaro gentil* C31 e *La bella stella* C68⁸⁵ così come *In sulla ripa* C7) il contesto non dà in effetti alcuna indicazione, tuttavia il raggruppamento è documentato in *prolatio maior* oltre che in Guido anche in trattati francesi.⁸⁶ Contro un'interpretazione in *octonaria* parla il fatto che in *FP*, in *divisio octonaria*, una *semibrevis minor per artem* del valore di tre *minimæ* è caudata inferiormente. Pertanto anche per il gruppo $\uparrow \downarrow \downarrow$ in *Togliendo l'un'all'altra* (C3 e C5), dove tra l'altro il contesto della *senaria imperfecta* è fornito inequivocabilmente (come anche in *Per larghi prati* T51), e in *La bella stella* (T55-56) si deve pensare a una *divisio senaria imperfecta*.

Nei modi di scrivere appena esemplificati, che si incontrano in *La bella stella*, *Nel mezo a sei paon*, *O perlaro gentil* e *Io mi son un*, la presenza della *cauda* inferiore è ridondante (a parte il gruppo $\uparrow \downarrow \downarrow$) e *FP* scrive infatti $\downarrow \downarrow \downarrow$ e $\downarrow \downarrow \downarrow$. La notazione dello scriba B di *FP* è tuttavia nel complesso incoerente (a differenza di quanto si osserva nelle composizioni copiate dallo scriba D):⁸⁷ la *semibrevis* e la *semibrevis* con *cauda* inferiore sono impiegate indifferentemente; così troviamo scritto accanto a $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ e $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ anche $\downarrow \downarrow \downarrow \uparrow$ in *Togliendo l'un'all'altra* (T61), *Nel mezo a sei paon* (C48) e *Io mi son un* (C27), come pure $\uparrow \downarrow \downarrow \downarrow$ in *Togliendo l'un'all'altra* (C60) e *Io mi son un* (C11 e C47). Gli scribi B e C utilizzano spesso una *semibrevis* caudata inferiormente seguita da pausa,⁸⁸ e in questo si riconosce il princi-

⁸⁴ Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 36; cfr. inoltre anche *Sotto verdi frascchetti* (C32 e C37).

⁸⁵ In realtà in *La bella stella* (C36) la stessa successione viene notata anche senza la *semibrevis* caudata inferiormente, tuttavia vi è qui da supporre che sia stata lasciata fuori una pausa, presente invece negli altri testimoni.

⁸⁶ Cfr. *Ars musice mensurate*, p. 36, nonché *De semibrevis caudatis*, p. 65 e *De arte musice brevis compendiolum*, p. 91.

⁸⁷ Cfr. anche le *semibreves* con *cauda* inferiore ridondanti dello scriba C in *Sotto verdi frascchetti* (C32 e C37) e *Sovran'uccello* (T39).

⁸⁸ Non in *Per ridd'andando* (C110) ed *In su' be' fiori* (batt. 52 e C54).

pio di un dimezzamento del *tempus*, una particolarità scrittoria testimoniata da Marchetto e Guido.⁸⁹

In *Lo* gli stessi ritmi non vengono d'altro canto notati in maniera differente; la *semibrevis* caudata inferiormente del valore di tre *minimæ* si trova solo con pausa successiva⁹⁰ e con il gruppo $\uparrow \downarrow \blacklozenge$ evitando l'imperfezione della prima *semibrevis* così come in brani di Giovanni – in ottemperanza al *De arte musicæ breve compendiolum*⁹¹ – in connessione con tre *minimæ*. In *PR* tutte le *semibreves maiores* (eccetto che in gruppi di solo due *semibreves*) in *Avendo me falcon* e *Spesse fiate* (fino a C47) sono caudate inferiormente, non tuttavia negli altri brani,⁹² e la stessa cosa avviene in *PadA* in *Alta regina* ed in *PadD* in *Principium nobilis*; anche in *FOL* la *semibrevis maior* è caudata inferiormente (tuttavia analogamente ai casi di *Per* essa viene esclusivamente notata $\uparrow \blacklozenge \downarrow$), anche se talvolta la *cauda* viene tralasciata.

Oltre a quei manoscritti che, nella *senaria imperfecta*, non impiegano affatto una *semibrevis* caudata inferiormente o al limite solo per contrassegnare durate di più di tre *semibreves minimæ* (*FC*, *Pit*, *Sq* e *SL*) e quelli che l'impiegano anche per designare una *semibrevis maior* (*Rs*, *Sev*, *Reg*, *FP*, *Per*, *PR*, *Lo*, *FOL*, *PadA* e *PadD*) si segnala anche la scrittura della *semibrevis maior* con *cauda obliqua* verso sinistra, documentata in *Sq*, raramente in *PR*, *Pit*, *Luc*, *ModA*⁹³ e negli esempi di Prosdocimo de Beldemandis.⁹⁴ Inoltre, soprattutto in *PR* e *Luc* viene anche fatto uso della *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea* $\blacklozenge \downarrow$.⁹⁵

⁸⁹ Cfr. *Ars musicæ mensurate*, pp. 36-37, *Pomerium*, p. 176 e *Brevis compilatio*, pp. 47-48.

⁹⁰ A eccezione di *Nell'acqua chiara* (C11).

⁹¹ Cfr. *De arte musicæ breve compendiolum*, pp. 91-92.

⁹² Se si escludono *Che pensi di me* (CT39) e *Sì come al canto* (C25 e C67) non ci sono *semibreves maiores* ridondanti.

⁹³ Cfr. in *Pit* e *Sq* in *La bella stella* (T52), in *Sq* in *La bella stella* (T52 e T56), *Una cane un'oca* (C46), *Come selvaggia* (C21), *It'a veder ciascun* (C17), *Vidi com'amor* (T40 e C42), *I bei sembianti* (C18) e *Se premio di virtù* (C31, C64 e C70), in *PR* oltre a *O tu cara scienza* (T89) anche *La dolce vista* (T3, C7, T19 e C31) e *L'ochi mie piange* (T6), in *Pit* in *Godi Firenze* (T17), in *Luc* in *Una panthera* (CT5) e *Dal glorioso titolo* (T42) nonché in *ModA* in *I bei sembianti* (T26).

⁹⁴ *Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytallicorum*, p. 238 (Coussemaker), tuttavia non p. 56 (Sartori).

⁹⁵ Cfr. anche *Togliendo l'un'all'altra* e *O cieco mondo* in *FP*, *Posando sopra un'acqua* in *Sq*, *Vidi nell'ombra* (T92, T94 e T96) in *Lo* e *Recordate di me* (T26, T31 e T37) in *Pz*.

Anche la scrittura delle pause in *senaria imperfecta* è trattata diversamente nei diversi codici. *FP* segna una pausa di *semibrevis* solo con un valore di tre *minimæ*⁹⁶ (una pausa del valore di due *minimæ* è scritta sempre attraverso l'uso di due pause di *minima*),⁹⁷ *Lo* dal canto suo la segna, nel caso in cui siano presenti più di due note o pause nella *divisio*, solo per valori di due *minimæ*: una pausa del valore di tre *minimæ* è scritta, eccezion fatta per *Nell'acqua chiara*, mediante la combinazione di una pausa di *semibrevis* e una di *minima*. *PR*, *Pit* e *Sq* d'altra parte impiegano la pausa di *semibrevis* sia con il valore di una *semibrevis maior* sia con quello di una *semibrevis minor per artem*, e tuttavia i raggruppamenti ambigui sono evitati grazie alla combinazione di pausa di *semibrevis* e di *minima* (cfr. *Togliendo l'un'all'altra* C20). Nei brani di Giovanni e Jacopo *PR* non segna quasi alcuna pausa di *semibrevis* nel caso in cui siano presenti più di due segni all'interno della *divisio*.⁹⁸

Nella *novenaria Sq*, *Luc* e *ModA* contrassegnano solamente la *semibrevis maior per artem* con una *cauda*:⁹⁹ questa è anche la sola *cauda* inferiore impiegata da Prosdodimo negli esempi in *novenaria*.¹⁰⁰ Marchetto non usa affatto il segno nella *novenaria*, mentre Guido ne fa un ampio uso. I suoi esempi¹⁰¹ si possono riassumere nelle seguenti regole: se sono segnate fino a quattro *semibreves*, delle quali una sia caudata inferiormente e al massimo un'altra superiormente, il valore di quella con *cauda* inferiore ammonta a sei *semibreves minimæ*; se d'altro canto all'interno di quattro *semibreves* due hanno una *cauda* superiore il valore di quella con *cauda* inferiore ammonta a cinque *semibreves minimæ*; nel caso di due *semibreves* con *cauda* inferiore

⁹⁶ A eccezione di *Sì come al canto* (CT25); in maniera analoga *FC*, cfr. *La bella stella* (C30).

⁹⁷ Di fatto in *Togliendo l'un'all'altra* (C20 e C24) e in *La bella stella* (C18) la pausa è in tal modo interpretabile con un valore di tre *minimæ*.

⁹⁸ A eccezione di *Io mi son un* (C10) e *Sì come al canto* (CT25).

⁹⁹ Cfr. † in *Sq* in *Appress'un fiume chiaro* (T20-21), *Lucida petra* (T43), *Quando la terra* (T76) e *Perché c'ancato* (T27); un'eccezione è costituita da *Qual novità* (T33), dove la *semibrevis* caudata inferiormente ha il valore di tre *minimæ*. Cfr. inoltre † in *Luc* in *O pensieri vani* (batt. 37) – in T42 viene segnata una *semibrevis* con *cauda* inferiore del valore di cinque *minimæ* – come pure in *ModA* in *Perché c'ancato* (T27) – in *Luc* manca qui il tenor.

¹⁰⁰ Cfr. *Tractatus practicae cantus mensurabilis ad modum Ytallicorum*, p. 241 (Cousse-maker) / p. 58 (Sartori): «Quinta-decima regula est hec, quod semibrevis, que alteratur in novenario tempore, semper reducitur ad valorem sex minimarum».

¹⁰¹ Cfr. *Ars musice mensurate*, pp. 32-33.

o in presenza di almeno cinque *semibreves*, delle quali una sia caudata inferiormente, il valore di quest'ultima ammonta a tre *semibreves minimæ*. In *Lo* e *GR* ogni *semibrevis maior* in gruppi di più di due segni viene caudata conformemente, in *FP* lo scriba C segna la *cauda* inferiore in *Quan ye voy le duç tens* in maniera coerente e, occasionalmente, anche in *Un cane un'oca* (C101); lo stesso fa lo scriba B in *Sedendo all'ombra*, ma non in maniera sistematica. In *PR* gli scribi T e U fanno uso di *semibreves maiores* senza *cauda* (in *Chi ama ne la lengua* e *Se premio de virtù*), mentre lo scriba S nota una *semibrevis* con *cauda* (*Non è virtù* C28 e *Quando la terra* T82, C86, T90 e C91) oppure ♠ (in *Perché çancato*). Questa forma viene usata in *Sq* nella stessa ballata nonché in *Come da lupo* (C84-86), *Quando la terra* (C86 e C91)¹⁰² e *Se premio de virtù* (T92) e inoltre anche da *Luc* e *ModA* in *Perché çancato*. Il madrigale di Paolo *Nell'ora ch'a segar* (C63-64) è l'unico scritto in *divisio novenaria* in *Pit*, ma non presenta alcuna *semibrevis maior*.

IV. PROPORTIO SESQUIALTERA

Nei codici italiani, oltre alla serie di segni presente in *Rs*, si introducono nuove figure che permettono di scrivere sia valori più piccoli di una *minima*, sia durate di tre e sei *minimæ* in *modus italicus* (♠ e ↑), come anche un'*octonaria* o una *duodenaria* in un tipo di notazione basata sul *tempus* anziché sul *modus*,¹⁰³ come il *tempus imperfectum* o il *tempus perfectum cum prolatione minori*. Il madrigale *Ita se n'er'a star* di Lorenzo è trasmesso in *Sq* in due versioni: accanto a una versione con notazione basata sul *modus*, si incontra anche una versione basata sul *tempus*. Le *breves* di una *duodenaria* o *octonaria* virtuali corrispondono in tal modo alle *breves* di un *tempus perfectum* e *tempus imperfectum cum prolatione minori*, le *minimæ* del *modus gallicus* sono scritte come *semiminimæ* e sono in una *proportio sesquialtera* rispetto alle *minimæ* segnate:¹⁰⁴

¹⁰² Il *tenor* d'altro canto alle batt. 82, 86 e 90 è da interpretare in *duodenaria*.

¹⁰³ Cfr. M. GOZZI, *La cosiddetta Longanotation* cit., pp. 143-147.

¹⁰⁴ Cfr. M. P. LONG, *Musical Tastes* cit., pp. 88-92.

Parte della <i>brevis</i>	<i>Duodenaria</i>	<i>Novenaria</i>	Notazione basata sul <i>modus</i> <i>prolatio minor</i> <i>prolatio maior</i>		Notazione basata sul <i>tempus</i>
1	■	■	■•		■
1/3	◆	◆	■		◆
1/4			◆•		♢
2/9		◆		◆	♢
1/6	◆		◆		♢
1/8			♢•		♢
1/9		♢		♢	♢
1/12	♢		♢		♢
1/16			♢•		♢
1/18		♢		♢	♢
1/24	♢		♢		♢

Lo scriba, tuttavia, scambia in parte i segni notazionali: in C44 segna ♢ invece di ♢. In maniera analoga in C44 impiega ♢ come segno per una mezza *semiminima* (al posto di ♢), figura che poi mantiene fino alla battuta 47. Nelle battute 55-56 ciò è da leggere, analogamente alla seconda versione presente in *Sq*, in una quasi *prolatio maior*;¹⁰⁵ in tal modo qui ♢ sarebbe notato in luogo di ♢ e ♢ in luogo di ♢, oppure si presuppone una versione corrotta (la prima nota scritta come ♢ sarebbe da cancellare e alla fine ♢ sarebbe da sostituire con ♢) e si legge, analogamente a quanto avviene in *Lo*, ♢ come ♢ e ♢ come la sua metà.

Mentre questo tipo di notazione rappresenta di per sé un caso isolato e unico, singoli elementi di questo sistema notazionale si ritrovano anche in altri brani: così ♢ si incontra in *Vidi nell'ombra* in *Sq* e *FP*, sempre in una notazione basata sul *tempus*. Al contrario di quanto avviene in *Ita se n'er'a star*, però, si osserva che qui il ritmo

¹⁰⁵ Cfr. MARCO FLISI, *Notazione francese e italiana: Lorenzo da Firenze e la sperimentazione notazionale*, in *Problemi e metodi della filologia musicale: tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM, 2000, pp. 21-27: 24-25.

che nella *senaria imperfecta* di *Lo* è scritto come $\diamond \downarrow$ viene restituito come $\downarrow \downarrow$ e la stessa cosa avviene in *Con gran furor* come pure in *Dolgom'a voi*, dove il valore di una mezza *semiminima* viene espresso con una *fusa*. Oltre alle forme sunnominated, in *Con levrieri e mastini*, *Intrand'ad abitar* e *Sì forte vola* di Gherardello compare altresì il gruppo $\diamond \downarrow$.

La scrittura del valore di due *semiminimæ* in *proportio sesquialtera* è problematica anche per la notazione italiana. Il frammento *Mac* usa perciò sistematicamente una *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea* scritta come $\downarrow \downarrow$ (vedi sotto); in *FP*, nel madrigale *Un bel sparver* (C47), compare il gruppo $\downarrow \downarrow$. Con il segno $\downarrow$ in alcuni manoscritti è introdotta una scrittura che tuttavia viene impiegata anche per il valore di tre *semiminimæ*, come è chiarito dallo stesso luogo di *Un bel sparver* (C47) in *Pit* e *Sq* grazie alla differenziazione nella scrittura delle *semiminimæ*:

<i>Per, PR</i>	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$
<i>FP</i>	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$
<i>Pit, Sq</i>	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$	$\downarrow$

La notazione della *semiminima* in *proportio sesquialtera* (terzina) viene trattata, come mostrato dall'esempio, in differenti modi.¹⁰⁶ I codici fiorentini *FP*, *Pit* (con l'eccezione dello scriba D), *Sq* e *SL* la segnano quasi sempre con la codetta verso sinistra ($\downarrow \downarrow \downarrow$),¹⁰⁷ tutti gli altri manoscritti verso destra ($\downarrow \downarrow \downarrow$). Lo scriba principale di *Lo* usa entrambe le forme: nella maggior parte dei pezzi, in particolare in quelli dei compositori fiorentini, le *semiminimæ* in *proportio sesquialtera* mostra-

¹⁰⁶ K. VON FISCHER, *Studien* cit., p. 119.

¹⁰⁷ In *Sq* le codette a destra si incontrano solo in *O tu cara scienza* (C97 e C99), *Con gran furor* (la cui strofa è concepita in *senaria imperfecta*, *modus imperfectus*, ma notata in *octonaria*), *Ay sconsolato* e *Quel digno di memoria*; non si tratta dell'idiosincrasia di uno scriba, giacché sia lo scriba A sia lo scriba B scrivono ciascuno due composizioni in questa maniera; piuttosto questo modo di notare rimanda all'antigrafo, come mostrato dalle concordanze con *SL* (*O tu cara scienza* e *Quel digno di memoria*) e come anche già supposto da K. VON FISCHER, *Studien* cit., p. 119. L'asserzione di von Fischer secondo cui *FP* non impiegherebbe mai la forma con le codette a destra non è esatta, cfr. *Tanto che sete*, *FP*, c. 61r. Anche in quei manoscritti fiorentini che non impiegano la notazione italiana con regolare uso di pontelli, come per esempio Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 1790 e Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Inc. 5.5, le *semiminimæ* in *proportio sesquialtera* sono notate allo stesso modo.

no le codette verso sinistra, mentre nei brani di Giovanni, Jacopo, Rosso de Colegrano e in *Io son'un pellegrin*, ma anche in entrambe le versioni di *Ita se n'er'a star*, in *Sotto verdi frascchetti* e nelle tre ballate di Landini (*Già per ch'i' penso*, *La dolce vista* e *Lucea nel prato*), come pure in *Cantano gl'angiol lieti / Sanctus* e nel *Benedictus*, le codette sono orientate a destra. In *Vidi nell'ombra* s'incontrano entrambe le forme.

Nel trattato *L'arte del biscanto misurato* la forma della *semiminima* con la codetta rivolta verso destra è documentata sia per la *semiminima* sia per la *semiminima* in *proportio sesquialtera* e in *proportio sesquitercia*.¹⁰⁸ Il tipo di scrittura dei codici fiorentini d'altro canto è esattamente opposto a quello che si incontra nella *Notitia del valore delle note*, dove la *semiminima* ha la codetta a sinistra, mentre la *semiminima* in *proportio sesquialtera* la presenta a destra.¹⁰⁹ Questa prassi si può osservare in alcuni manoscritti: oltre a *Mac*, *PadD* (*O proles Hispanie*), *A pianger l'ochi* in *PadB* e *Luc* (al contrario che in *Pist*), in *Luc* anche in *Deh voglieteme oldire*, *Tra speranza* (al contrario di quanto si osserva in *Pit*) e *Mercede o donna*, così come in *Imperiale sedendo* in *ModA* (al contrario di quanto riporta, per esempio, *Luc*).

In quei manoscritti che non distinguono le diverse qualità delle *semiminimæ* per mezzo di segni differenti si pone la questione se nel gruppo ♪ ♫ il primo segno rappresenti una durata doppia o tripla del secondo. In *Luc*, in virtù del contesto (*semiminimæ* in *proportio sesquialtera*), bisogna ritenere corretta la prima interpretazione per le composizioni *Serva ciascuno*, *De mia farina*, *Cacciando un giorno* e *Piangono l'ochi*. In *Mercede o donna*, d'altro canto, il gruppo ♪ ♫ è sicuramente da interpretarsi con la seconda opzione ritmica, in virtù della differenziazione delle *semiminimæ*. Lo stesso vale per *Tra speranza* (lo scriba C impiega tuttavia solamente la forma di *semiminima* con la codetta rivolta verso sinistra); anche *Mac* e *PadD* in *O proles Hispanie* impiegano il segno con questo significato. In *Marce marcum* il copista del frammento *Egidi* scrive ♪ ♫, quello di GR224 invece ♦ ♫. Poiché lo scriba di *Egidi* non differenzia le *semiminimæ* si può soltanto ipotizzare che ♪ rappresenti proprio il raddoppiamento

¹⁰⁸ Cfr. *L'arte del biscanto misurato*, p. 43.

¹⁰⁹ Cfr. *Notitia del valore delle note del canto misurato*, p. 37.

della durata della *semiminima* e che quindi corrisponda alla lettura di GR224.¹¹⁰

Il frammento *Mac*, recentemente scoperto da Paolo Peretti, offre una testimonianza per una prassi notazionale che finalmente pone termine all'ambiguità semiologica messa in risalto dalla Günther. La notazione italiana è qui impiegata esclusivamente come *quaternaria* e pertanto la *semibrevis* con *cauda* inferiore non compare mai. All'interno della *brevis* si distinguono i segni ♠ (3/4), ♦ (1/2), ♠ (3/8), ♠ (1/4), ♠ (1/6), ♠ (1/8) e una *fusa* biforcuta (1/12). Tutte le restanti durate sono rappresentate con *ligaturæ in eodem spatio vel in eadem linea*, dove vengono più volte accostate fra loro non solo due, ma anche tre figure notazionali. È notevole peraltro come anche durate che sarebbero rappresentabili con un'unica figura siano rese con segni multipli, come in *Constat in altari* (batt. 12 e 14), *Sanctus Divinum misterium* (batt. 74), *Benedictus* (batt. 29) e *Agnus Dei* (batt. 41), dove in luogo di una *semibrevis* viene scritta una *ligatura in eodem spatio vel in eadem linea* con tre *semiminimæ* in *proportio sesquialtera* (♠♠♠). Il raffronto della notazione del primo brano (una sezione del tropo *Constat in altari*, presumibilmente a due voci) con la concordanza in Siena, Archivio di Stato, 326 (c. 1r), mostra tuttavia che i punti di divisione costituiscono probabilmente solo uno strato secondario della notazione, visto che in *Siena* 326 non sono scritti e che comunque non sono indispensabili. Ciò viene altresì chiarito dal fatto che le *ligaturæ in eodem spatio vel in eadem linea* (le quali sono sciolte nella fonte senese) sono sì notate in *Mac*, tuttavia non superano mai il confine della *divisio*, mentre si trovano le *semibreves* e le *semibreves* caudate obliquamente verso sinistra con un punto di divisione sopra la nota che oltrepassano il confine della *divisio*.

V. CONCLUSIONE

Il principio della *via naturæ* è certamente documentato nella teoria musicale italiana da Marchetto da Padova sino a Prosdocimo de Bel-

¹¹⁰ URSULA GÜNTHER, *Quelques remarques sur les feuillets récemment découverts à Grottaferrata*, in *Secondo convegno internazionale* (Certaldo, 17-22 luglio 1969), a cura di F. Alberto Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970 (*L'ars nova italiana del Trecento*, 3), pp. 315-397 parte da un'interpretazione ternaria della durata della *semiminima* (cfr. pp. 337-338), ma non osserva l'assunto nella trascrizione, cfr. pp. 369-375.

demandis, in particolare per il *modus italicus*; tuttavia la maggior parte dei copisti utilizza il segno della semibreve caudata (†) anche dove, stando al principio, non sarebbe necessaria. Questa scrittura ridondante mira a una precisa correlazione e coordinazione di segno e significato. Tuttavia non è possibile individuare alcuno sviluppo unitario, tanto più che la *via naturæ* viene utilizzata esclusivamente nei due testimoni presumibilmente più antichi (*Rs* e *Sev*) e in un gruppo di manoscritti originati a Firenze dopo il 1400 (*Pit*, *Sq* e *SL*), i quali più volte si rifanno a una stessa redazione. La *via naturæ* può qui essere considerata come una tendenza restauratrice della prassi notazionale italiana, come anche appare espressamente in Prosdocimo de Beldemandis.

In alcuni manoscritti l'impiego della figura † è limitato alla *semibrevis maior* in *modus italicus* (in *Pist* viene a questo scopo utilizzato questo segno, altrimenti anche ♦ può rappresentare, secondo il contesto, un valore di quattro *minimæ*), nella *duodenaria* il segno viene impiegato, come testimoniato da Prosdocimo de Beldemandis, in *PadA*, *PadC* e *GR* per la *semibrevis maior per artem* del valore di otto *minimæ*; solo in *Rs*, *Sev*, *Reg*, *FP*, *PR*, *Lo*, *Pit* (scriba B), *Sq* e *SL* esso può in aggiunta significare anche un valore di sei *minimæ*. Nel *modus gallicus* diversi manoscritti (*FC*, *Pit*, *Sq*, *SL*, *Luc* e *ModA*), in accordo con il trattato *De diversis maneriebus in musica mensurabili*, escludono l'uso di questo segno per la *semibrevis maior*, impiegandolo solo con il significato di cinque e/o sei *minimæ*; in *RU*₁ e in parte anche in *FC*, *PR* e *Lo* per la durata di cinque *minimæ* si scrive ■, in accordo con il trattato *De diversis maneriebus in musica mensurabili*.

Connessa con la correlazione fissa tra segno e significato è una limitazione dell'uso delle forme ♦ e † e l'introduzione di nuovi segni musicali, come ♪, che viene per la prima volta discusso nel *Tractatus de figuris et temporibus* e non (ancora) impiegato in *Rs*, *Sev*, *Reg*, *FP* e *Per*, così come in *FOL*; il segno ♪, che si incontra in *PadD*, *Pit*, *Sq*, *SL*, *Luc*, *Egidi* e *Mac* e il segno †, è documentato solo in *Luc* e *Pz*. La notazione di una *semibrevis minor per artem* in *modus italicus* con il segno ♦, presente nei manoscritti più antichi come *Rs*, *Sev* e *Reg* e parzialmente conservata nella trasmissione dallo scriba D di *FP*, dallo scriba S di *PR*, oltre che da *Lo*, *Sq* e *SL*, è abbandonata in favore del segno ♪, sia nella trasmissione manoscritta sia nei trattati; la traduzione con la scrittura †, parzialmente documentata in *FP*, *Per*, *PR* (scriba S) e *Lo*, è notazione pragmatica, che non trova riferimento

nella teoria musicale. Un'analogia notazione pragmatica utilizza il segno ■ per la *semibrevis maior per artem*, documentata nel *modus italicus* in *Per*, *PR* e *Lo*.

Nel *modus gallicus*, dove ♣ sta parimenti per tre *minimæ* ma non rappresenta una *semibrevis minor per artem* bensì una *semibrevis maior*, il segno ha trovato accesso solo in *FC*, *PR*, *Pit*, *Sq*, *SL*, *Luc* e *ModA*, sebbene Prosdocimo de Beldemandis lo prescriva solo in questo contesto. Alcuni manoscritti, come *PR* (ma non lo scriba S) e *Sq*, non fanno uso di † nel *modus gallicus* come *semibrevis maior*.

Un criterio che permette di stabilire la provenienza dei manoscritti è la diversa notazione delle *semiminimæ*, già posta in evidenza da von Fischer. È da rilevare come né la prassi riscontrabile nella maggior parte dei manoscritti di notare tutte le *semiminimæ* con codetta verso destra, né quella documentata solo nei codici toscani – nel contesto della notazione italiana solamente *FP*, *Pit* (ma non lo scriba D), *Sq*, *SL* e in parte lo scriba principale di *Lo* – di notare le *semiminimæ* in *proportio sesquialtera* con codetta verso sinistra siano dibattute in un contesto teorico musicale esplicitamente italiano. Inversamente nessuna delle raccomandazioni che si trovano nei trattati teorici e che auspicano la differenziazione di entrambe le qualità della *semiminima* è documentata nella prassi della notazione. *PadB*, *PadD*, *Luc*, *ModA* e *Mac* seguono la *Notitia del valore delle note del canto misurato* laddove esclusivamente le *semiminimæ* binarie sono caudate verso sinistra.

Un'ampia concordanza nella prassi notazionale è dunque constatabile solamente tra piccoli gruppi di codici: tra i manoscritti più antichi *Rs* e *Sev*, tra *Reg* e *FP* (D); nell'ambito dei manoscritti padovani: *PR* (ma non lo scriba S), *PadA*, *PadC*, *PadS* e *GR*; nell'ambito dei manoscritti fiorentini: *Pit* (scriba B), *Sq* e *SL*, nonché tra i codici compilati dopo il 1400 come *PadB*, *PadD*, *Luc*, *ModA*, *Egidi* e *Pz*. In particolare *FP*, *Per*, *PR* (scriba S), *FC* e *Lo*, come codici originati poco prima o intorno al 1400, testimoniano modi d'impiego pragmatici di singoli segni, mentre manoscritti periferici come *FOL*, *Pist* e *Mac* mostrano una prassi di notazione individuale.

JULIA GEHRING - OLIVER HUCK

(traduzione dal tedesco di Carlo Bosi)

APPENDICE 1

MANOSCRITTI CON NOTAZIONE ITALIANA ¹¹¹

<i>Sigla / RISM</i>	<i>Biblioteca e segnatura</i>	<i>Estensione</i>	<i>Dimensioni in cm</i>	<i>Sistemi / Linee</i>	<i>Datazione</i>	<i>Provenienza</i>
FP I-Fn 26	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26	115 cc.	29,6×22	8 / 6	1373-1408	Firenze
Sq I-Fl 87	Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Mediceo-Palatino 87	216 cc.	40×28,5	11 / 6	1410-15	Firenze
SL ¹¹² I-Fl 2211	Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Archivio Capitolare di San Lorenzo 2211	111 cc.	28,5×21,5	7 / 6	1420-30	Firenze
Lo GB-Lbl 29987	London, British Library, Add. 29987	88 cc.	26×19,5	8 / 5	poco prima del 1400	Firenze
Luc ¹¹³ I-Las 184 I-PEco 3065	Lucca, Archivio di Stato, 184; Perugia, Biblioteca Comunale "Augusta", 3065	50 cc.	23,2×16,2	7-8 / 5	ca. 1410	Padova / Pavia / Firenze

¹¹¹ Per *FP* (*Il codice musicale Panciatichiano 26*, a cura di F. Alberto Gallo, Firenze, Olschki, 1981), *Sq* (*Il codice Squarcialupi*, a cura di F. Alberto Gallo, Lucca, LIM, 1992), *SL*, *Lo* (London, British Library, Add. 29987, ed. by Gilbert Reaney, American Institute of Musicology, 1965 [Musicological Studies and Documents, 13]), *PR*, *Pit* e *Rs* (*Il codice Rossi 215*, a cura di Nino Pirrotta, Lucca, LIM, 1992 [Ars nova, 2]) nonché *FC*, *GR*, *PadC*, *Per*, *Reg* e *Sev* si veda *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento* cit., per gli scribi JOHN NÁDAS, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony. Manuscript, Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Ph.D., New York University, 1985.

¹¹² Il copista coincide con lo scriba C di *Lo*.

¹¹³ Cfr. *The Lucca codex. Codice Mancini, Lucca, Archivio di Stato, ms 184 - Perugia, Biblioteca comunale Augusta, ms 3065*, introductory study and facsimile edition by John Nadas and Agostino Ziino, Lucca, LIM, 1990 (Ars nova, 1). Per i nuovi fogli (cc. 50-51, 73 e 76) cfr. JOHN NÁDAS - AGOSTINO ZIINO, *Two newly discovered Leaves of the Lucca Codex*, «Studi musicali», XXXIV, n. 1, 2005, pp. 3-24.

<i>Sigla / RISM</i>	<i>Biblioteca e segnatura</i>	<i>Estensione</i>	<i>Dimensioni in cm</i>	<i>Sistemi / Linee</i>	<i>Datazione</i>	<i>Provenienza</i>
PR F-Pn 6771	Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 6771	122 cc.	27,1×21,3	8 / 6	poco prima del 1400	Padova
Pit F-Pn 568	Paris, Bibliothèque Nationale, it. 568	150 cc.	25,6×17,4	8 / 6	1405-06 / 1406-08	Firenze
Rs I-Rvat 215 I-OST	Roma, Biblioteca Vaticana, Rossi 215; Ostiglia, Biblioteca musicale opera pia "G. Greggiati", mus. rari B 35	18 cc.	23×16,8 / 21,8×14,7	8 / 6	1350-70	Padova / Verona
Egidi ¹¹⁴ I-MFA	prima Montefiore dell'Aso, Biblioteca Francesco Egidi	1 bif.	29,5×23,4	10 / 6	dopo il 1374	Padova?
FC ¹¹⁵ I-Fc 1175	Firenze, Biblioteca del Conservatorio "Luigi Cherubini", Cassa forte 74 (<i>olim</i> D 1175)	2 cc.	21×15	7 / 5	prima del 1389	Italia settentrionale
FOL ¹¹⁶ I-FOL	Foligno, Archivio di Stato (prima Biblioteca comunale)	1 bif.	25,2×17	8 / 5	Inizio XV secolo	
GR I-GR 16	Grottaferrata, Biblioteca del monumento nazionale Abbazia di Grottaferrata, crypt. lat. 219 (<i>olim</i> E.β.XVI)	2 bif.	21×19	8 / 5	dopo il 1400	Italia settentrionale

¹¹⁴ Cfr. GIULIANO DI BACCO - JOHN NÁDAS, *The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism*, in *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. by Richard Sherr, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1998, pp. 44-92 (con facsimile), cfr. qui anche le congetture sulla provenienza di GR224 e Mac. Solo i mottetti *Leonarde pater inclite* e *Marce, Marcum imitari* sono scritti in notazione italiana in *novenaria* ovvero in *octonaria/senaria perfecta*, cfr. anche KURT VON FISCHER, *Neue Quellen zur Musik des 13., 14., und 15. Jahrhunderts*, «Acta Musicologica», XXXVI, 1964, pp. 79-97. Il copista C coincide con lo scriba D di Pit.

¹¹⁵ Il copista coincide con lo scriba B di Lo (cc. 1v-2v).

¹¹⁶ Cfr. NINO PIRROTTA, *Church Polyphony. Apropos of a New Fragment at Foligno*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, ed. by Harold Powers, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 113-126 (con facsimile); JANET PALUMBO, *The Foligno Fragment: A Reassessment of Three Polyphonic Glorias, ca. 1400*, «Journal of the American Musicological Society», XL, 1987, pp. 169-209; G. DI BACCO - J. NÁDAS, *The Papal Chapels* cit. Solo il Gloria III a c. 2v è scritto in notazione italiana (in *senaria imperfecta*).

<i>Sigla / RISM</i>	<i>Biblioteca e segnatura</i>	<i>Estensione</i>	<i>Dimensioni in cm</i>	<i>Sistemi / Linee</i>	<i>Datazione</i>	<i>Provenienza</i>
GR224 ¹¹⁷ I-GR 197	Grottaferrata, Biblioteca del monumento nazionale Abbazia di Grottaferrata, crypt. lat. 224 (<i>olim</i> coll. prov. 197); Dartmouth College Library 002387	14 cc.	31,4×21,8	10 / 5	ca. 1415	Padova o Roma
Mac ¹¹⁸	Macerata, Archivio di Stato, Notarile mandamentale di Recanati 488	1 bif.	35,6×23,5	12 / 5	1420-40	Marche o Roma
ModA ¹¹⁹ I-MOe 5.24	Modena, Biblioteca Estense a.M.5.24	52 cc.	27,8×20	9-10 / 5	1406-08	Pavia?
PadS ¹²⁰	Padova, Archivio di Stato S. Giustina 553	9 cc.	28,8×20,1	8 / 5	ca. 1412	Padova S. Giustina
PadC I-Pu 658	Padova, Biblioteca Universitaria, 658	2 cc.	28,3×20	8 / 6	ca. 1400	Padova S. Giustina

¹¹⁷ Cfr. U. GÜNTHER, *Quelques remarques* cit. (con facsimile delle cc. 1v, 2r, 4v, 5v, 6r, 6v, 9v e 10v) e WILLIAM SUMMERS, *Medieval Polyphonic Music in the Dartmouth College Library: An Introductory Study of Ms. 002387*, in *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner*, hrsg. von Bernd Edelman und Manfred Hermann Schmid, Tutzing, Schneider, 1995 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 51), pp. 113-130. Solo il mottetto *Marce Marcum* è caratterizzato da notazione italiana. Cfr. G. DI BACCO-J. NÁDAS, *The Papal Chapels* cit.

¹¹⁸ Cfr. PAOLO PERETTI, *Fonti inedite di polifonia mensurale dei secoli XIV e XV negli archivi di Ascoli Piceno e Macerata*, «Quaderni musicali marchigiani», III, 1996, pp. 85-124 e Id., *Ancora sul frammento di Recanati: descrizione, esegesi e trascrizione*, in *Col dolce suon che da te piove* cit., pp. 51-76 (con facsimile).

¹¹⁹ Cfr. ANNE STONE, *Writing Rhythm in Late Medieval Italy*, Ph.D., Harvard University, 1994. Facsimile: *Il codice a.M.5.24 ModA*, Lucca, LIM, 2003 (Ars nova, Nuova serie, 1). Solo tre brani di Bartolino da Padova hanno notazione italiana.

¹²⁰ Cfr. GIULIO CATTIN, *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento: il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti nell'Archivio di Stato*, «Annales musicologiques», VII, 1964-1977, pp. 17-41 (con facsimile di c. 3r) e F. ALBERTO GALLO, *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova*, «Annales musicologiques», VII, 1964-1977, pp. 43-50 (con facsimile di c. 6).

<i>Sigla/ RISM</i>	<i>Biblioteca e segnatura</i>	<i>Estensione</i>	<i>Dimensioni in cm</i>	<i>Sistemi/ Linee</i>	<i>Datazione</i>	<i>Provenienza</i>
PadA ¹²¹ I-Pu 684 I-Pu 1475 GB-Ob 229	Padova, Biblioteca Universitaria, 684 e 1475; Oxford, Bodleian Library, Canonici Pat. lat. 229	3 cc. 3 bif. 2 bif.	31,5×21,5	10/5	ca. 1400	Padova S. Giustina
PadD I-Pu 1106 I-Pu 1225	Padova, Biblioteca Universitaria, 1106 e 1225	3 cc. 1 bif.	29×20,5	10/5	Inizio XV secolo	Padova S. Giustina
PadB I-Pu 1115	Padova, Biblioteca Univer- sitaria, 1115	1 bif.	35,5×22,8	10/5	Inizio XV secolo	Padova S. Giustina
Per ¹²² I-PEu	Perugia, Biblioteca del Dottorato dell'Università, incunabolo 15755	4 bif.	40,5×28	10/6	Fine XIV secolo	Italia settentrionale
Pist ¹²³ I-PSac 5	Pistoia, Archivum Capitulare Pistoriense B 3 5	2 bif.	25×16,5	8/5	Inizio XV secolo	Pistoia?
Pz ¹²⁴ F-Pn 4917	Paris, Bibliothèque Nationale, n. a. fr. 4917	28 cc.	21,8×14,8	7/5	ca. 1420- 30	Veneto

¹²¹ Cfr. per i frammenti in I-Pu MICHAEL SCOTT CUTHBERT, *Fragments of Polyphonic Music from the Abbey of S. Giustina: Codices, Composers, and Context in Late Medieval Padua*, M. A. Thesis, Harvard University, 1998 [anche on line: (<http://myke.trecento.com/thesis/>)] (con facsimile di I-Pu 1475, c. Br e I-Pu 1115, c. Ar e Av).

¹²² Sul frammento Cialini di Perugia cfr. *Frammenti musicali del Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N.F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 2004 (con facsimile di cc. 26 e 35), e la recensione critica di Oliver Huck in «*Plainsong e Medieval Music*», XV, 2006, pp. 77-81.

¹²³ Cfr. FEDERICO GHISI, *Italian Ars-Nova Music. The Perugia and Pistoia Fragments of the Lucca Musical Codex and Other Unpublished Early 15th Century Sources*, «*Journal of Renaissance and Baroque Music*», I, 1946, pp. 173-191. Scritti in notazione italiana sono soltanto due brani, *A pianger l'ochi* di Antonello da Caserta, in *octonaria* e *senaria imperfecta* e il frammento della ballata *Se n'Antogn'ama 'l qual, in duodenaria*.

¹²⁴ *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, hrsg. von Charles Hamm und Herbert Kellman, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1979-1988 (*Renaissance Manuscript Studies*, 1), III, p. 32. Solo tre brani in notazione italiana, *Poi ch'amor vol'*, in *octonaria* nonché *Che pen'è quest'al cor* di Francesco Landini e *Recordate di me* di Bartolino da Padova, in *senaria perfecta*.

<i>Sigla / RISM</i>	<i>Biblioteca e segnatura</i>	<i>Estensione</i>	<i>Dimensioni in cm</i>	<i>Sistemi / Linee</i>	<i>Datazione</i>	<i>Provenienza</i>
Reg ¹²⁵	Reggio Emilia, Archivio di Stato, Archivio Comune di Re, Appendice, Frammenti di codici musicali [Nr. 16]	1 bif.	31,5 × 24,4	10 / 6	ca. 1370?	Italia settentrionale
RA ¹²⁶	Roma, Biblioteca Angelica, 1067	1 c.	14,5 × 20,5	6 / 5	1410	
RU ₁ ¹²⁷ I-Rvat 1419	Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1419	9 cc.	20,9 × 14,5	6-8 / 5	Inizio XV secolo	Toscana?
Sev ¹²⁸ E-Sc 5-2-25	Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, 5-2-25	1 bif.	22 × 15	irregolare	1350-70	Veneto
Sie ¹²⁹	Siena, Archivio di Stato, Fondo del Vicariato, Ravi 3	1 bif.	33,3 × 24,6	9-11 / 5	Inizio XV secolo	Italia settentrionale
Tu ¹³⁰	Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2	15 cc.	30 × 21,5	9-10 / 5	ca. 1415	Veneto o Roma

¹²⁵ Cfr. AGOSTINO ZIINO - MARCO GOZZI, *The Mischiati Fragment: A New Source of Italian Trecento Music at Reggio Emilia*, in *Kontinuität und Transformation der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman und Alba Scotti, Hildesheim, Olms, 2007 (*Musica mensurabilis*, 3), pp. 281-314.

¹²⁶ Cfr. FABIO CARBONI - AGOSTINO ZIINO, *Una fonte trecentesca della ballata 'Deh, no me fare languire'*, «Studi medievali», XXIII, 1982, pp. 303-309 (con facsimile). Solamente un brano in notazione italiana, *Deh, no me fare languire*, in *senaria perfecta*.

¹²⁷ Soltanto il *virelai Je port amiablement*, attribuito qui a Donato, è scritto in notazione italiana, in *senaria imperfecta*.

¹²⁸ Cfr. F. A. GALLO, *Alcune fonti cit.*

¹²⁹ Cfr. ENZO MECCACI - AGOSTINO ZIINO, *Un altro frammento musicale del primo Quattrocento nell'Archivio di Stato di Siena*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVIII, 2003, pp. 199-226. Solo la lauda *O regina sempre regna* (c. 70v) in notazione italiana, in *octonaria*.

¹³⁰ Cfr. *Il codice T.III.2*, a cura di Agostino Ziino, Lucca, LIM, 1994 (*Ars nova*, 3) e LUCIA MARCHI, *Intorno all'origine del codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, «Ricerche», XV, 2003, pp. 7-37. Solo un *Gloria* (c. 15r) presenta la notazione italiana.

APPENDICE 2

TRATTATI

<i>Edizione</i>	<i>Trasmissione</i>
<i>Ars musicæ mensurate</i> GUIDO FRATER, <i>Ars musicæ mensurate</i>, in <i>Mensurabilis musicæ tractatuli</i>, prodeunt curante F. Alberto Gallo, Bologna, Antiquate musicae Italicae studiosi, 1966 (Antiquæ musicæ italicæ scriptores, 1), pp. 17-39	E-Sc 5-2-25, cc. 1r-5r
<i>Brevis compilatio</i> GIUSEPPE VECCHI, <i>Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio</i>, Bologna, Forni, 1957 (Biblioteca di Quadrivium. Serie Musicologia, 1)	B-BR II 4144, cc. 90v-94v F-SDI 42, cc. 60r-65r
<i>Compendium artis motectorum Marchetti</i> PETRUS DE AMALFI, <i>Compendium artis motectorum</i>, in <i>Mensurabilis musicæ tractatuli</i>, prodeunt curante F. Alberto Gallo, Bologna, Antiquate musicae Italicae studiosi, 1966 (Antiquæ musicæ italicæ scriptores, 1), pp. 41-47	E-Sc 5-2-25, cc. 116r-117v
<i>De arte musicæ breve compendiolum</i> <i>De arte musicæ breve compendiolum</i>, in <i>Ars Nova</i>, ed. by Gilbert Reaney, André Gilles and Jean Maillard, [s.l.], American Institute of Musicology, 1964 (Corpus scriptorum de musica, 8), pp. 84-93	F-Pn 15128, cc. 127r-129r
<i>De diversis maneriebus in musica mensurabili</i> <i>De diversis maneriebus in musica mensurabili</i>, ed. by Gilbert Reaney, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1982 (Corpus scriptorum de musica, 30), pp. 51-62	F-SDI 42, cc. 123r-126v
<i>De semibrevibus caudatis</i> <i>De semibrevibus caudatis</i>, ed. by André Gilles and Cecily Sweeney, [s.l.], American Institute of Musicology, 1971 (Corpus scriptorum de musica, 13), pp. 59-79	F-Psg 1257, cc. 37r-40r
<i>Fragmentum de mensuris</i> Anonimo, <i>Fragmentum de mensuris</i>, in <i>Mensurabilis musicæ tractatuli</i>, prodeunt curante F. Alberto Gallo, Bologna, Antiquate musicae Italicae studiosi, 1966 (Antiquæ musicæ italicæ scriptores, 1), pp. 49-52	F-SDI 42, cc. 130r

Edizione	Trasmissione
<i>L'arte del biscanto misurato</i> <i>L'arte del biscanto misurato</i>, in PIER PAOLO SCATTOLIN, <i>I trattati teorici di Jacopo da Bologna e Paolo da Firenze</i>, «Quadrivium», XV, 1974, pp. 9-79: 23-43	I-Fl Redi 71, cc. 41v-48v
<i>Notitia del valore delle note del canto misurato</i> <i>Notitia del valore delle note del canto misurato</i>, ed. by Armen Carapetyan, [s.l.], American Institute of Musicology, 1957 (Corpus scriptorum de musica, 5)	I-Fl Redi 71, cc. 13r-24r
<i>Pomerium</i> MARCHETTO DA PADOVA, <i>Pomerium</i>, ed. by Giuseppe Vecchi, [s.l.], American Institute of Musicology, 1961 (Corpus scriptorum de musica, 6)	B-BR II 4144, cc. 41r-90v I-Ma D.5.inf., cc. 78r-110r I-PIu 606, pp. 51-109 I-Rvat lat. 5322, cc. 50r-115v I-Sc L.V.30, cc. 56r-91v I-TRE, cc. 32v-38r US-Cn Case 54.1, cc. 33r-42r
<i>Rubrice breves</i> GIUSEPPE VECCHI, <i>Anonimi Rubrice breves</i>, «Quadrivium», X, 1969, pp. 125-134	F-SDI 42, cc. 65v-66v I-PIu 606, pp. 109-110 I-Rvat 5322, cc. 115v-116v
<i>Tractatulus de figuris et temporibus</i> Anonimo, <i>Tractatulus de figuris et temporibus</i>, in <i>Mensurabilis musicæ tractatuli</i>, prodeunt curante F. Alberto Gallo, Bologna, Antiquate musicae Italicae studiosi, 1966 (<i>Antiquæ musicæ italicæ scriptores</i>, 1), pp. 77-85	E-Sc 5-2-25, cc. 93r-94v
<i>Tractatus practicæ cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum</i> PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, <i>Tractatus practice de musica mensurabili ad modum italicorum</i>, in <i>Scriptorum de musica medii ævi novam seriem a Gerbertina alteram</i>, collegit nuncque primum edidit Edmond de Coussemaker, III: Parisiis, A. Durand, 1869 (rist. Hildesheim, Olms, 1963), pp. 228-248 CLAUDIO SARTORI, <i>La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del "Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum" di Prosdocimo de Beldemandis</i>, Firenze, Olschki, 1938, pp. 35-71	I-Bc A 56, pp. 101-113 I-Lg 359, cc. 34r-48r

ABSTRACT. 'Italian' notation – in opposition to 'French' notation, that rather should be called 'international' – in the present paper is delimited to notation using a *punctus divisionis* continuously. All Trecento sources exhibiting this feature are explored with regard to the use and meaning of the notational signs within the *divisio*. On the basis of two new concordances to the Rossi Codex, the variability of 'Italian' notation, as a phenomenon existing from its beginning, is displayed. Criteria such as applying the principle of *via naturae*, the downward stemmed semibrevis, the implementation of new notational signs as those featuring a diagonal stem on the left side, or the direction of the flags of semiminimae lead to the identification of temporal and regional distinguishable or even individual notational practices.