

LA COSIDDETTA *LONGANOTATION*:
NUOVE PROSPETTIVE
SULLA NOTAZIONE ITALIANA
DEL TRECENTO*

MARCO GOZZI

Il paragrafo intitolato *Veränderungen des Grundwertes* degli ancora utili *Studien* di Kurt von Fischer¹ affronta il problema, già sollevato da Johannes Wolf e da Friedrich Ludwig,² delle composizioni che appaiono in manoscritti diversi con valori-base differenti: "Longa- oder Brevisgrundwert," ossia "Modus- oder Tempusnotation." Von Fischer, dopo aver fornito una tabella dei quindici pezzi che nei manoscritti sono notati con sistemi differenti, conclude con una perentoria affermazione: "Brevisnotation ist italienisch, Longanotation französisch;" da quel momento si è continuato a parlare della "cosiddetta" *Longanotation* e a ritenerla

* Questo contributo è l'anticipazione di alcuni risultati di un più ampio lavoro sulla notazione trecentesca, nato per iniziativa della Scuola di paleografia e filologia musicale di Cremona. Ringrazio Maria Caraci Vela e Stefano Campagnolo per avermi coinvolto, spronato ed aiutato in questa indagine. Molte delle idee qui esposte, nonché lo spunto generatore della riflessione, derivano dalle dense e cordiali discussioni sull'argomento svoltesi all'interno del gruppo di lavoro sulla notazione trecentesca voluto e guidato da Maria Caraci, di cui fanno parte: Stefano Campagnolo, Tiziana Sucato, Marco Flisi, Maria Gracia Imbrogno e Marta Senatore. L'autore dichiara la propria riconoscenza e il proprio debito scientifico verso tutti i componenti del gruppo, e in particolare verso chi lo presiede autorevolmente. La comprensione dell'articolo richiede necessariamente un riscontro degli esempi citati sulla notazione originale dei manoscritti, quasi tutti accessibili in edizione facsimilare recente. Le sigle usate per i manoscritti sono elencate alla fine del saggio.

¹ Kurt von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento* (Bern: Haupt, 1965), 111-13.

² Johannes Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, 3 voll. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904; riproduzione anastatica, Hildesheim: Olms, 1965), 1: 274; Friedrich Ludwig "Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460. Besprechung des gleichnamigen Buches von Johannes Wolf," *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 6 (1904-5): 597-641.

francese, tanto che Eugene Constant Fellin, nella sua classificazione³ la pone semplicemente sotto la denominazione di “French notation” (come già aveva fatto Leo Schrade nell’apparato all’edizione delle opere di Landini),⁴ indicando che può essere anche “modificata al primo grado” – con indicazione delle *divisiones* italiane – o “al secondo grado” – con *puncti divisionis* e lettere. Michael Long ha affrontato estesamente l’argomento nella sua tesi inedita,⁵ coinvolgendo nella discussione anche le affermazioni dei teorici, ed ha posto una buona base per la comprensione del problema (da cui partiremo), anche se la sua disamina incorre forse in qualche piccolo errore interpretativo. Le argomentazioni di Long non sembra siano state recepite nella loro importanza e messe in evidenza (ed eventualmente in discussione) negli studi successivi; anche Pirrotta, solo cinque anni fa, manteneva una certa cautela sull’argomento, senza sancire una definitiva separazione fra il sostantivo *Longanotation* e l’aggettivo “francese”:

Una versione [di *Ita se n’era* di Lorenzo nel codice Sq] impiega il sistema più classico italiano con una notazione prima in *senaria perfecta* e poi in *octonaria*,⁶ misure sostituite nella seconda dalla cosiddetta *Longanotation*, notazione modale che si vuole francesizzante.

[In nota:] La trascrizione delle misure *duodenaria* e *octonaria* a una notazione modale rispettivamente in modo perfetto o imperfetto di *quaternaria*

³ Eugene Constant Fellin, “A Study of Superius Variants in the Sources of Italian Trecento Music: Madrigals and Cacce” (Ph. D. diss., The University of Wisconsin, 1970), 29-50, poi ripreso in Eugene Constant Fellin, “The Notation-Types of Trecento Music,” *L’ars nova italiana del Trecento* (Certaldo: Cento di studi sull’ars nova italiana del Trecento, 1978), 4: 211-24.

⁴ Leo Schrade (a cura di), *Commentary* to volume IV of *Polyphonic Music of the Fourteenth Century: The Works of Francesco Landini* (Monaco: Editions de L’Oiseau-Lyre, s.d.)

⁵ Michael P. Long, “Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances” (Ph. D. diss., Princeton University, 1981), 31-92. L’ottimo lavoro, va qui ricordato, è stato svolto sotto la guida di Nino Pirrotta e Kenneth Levy.

⁶ In realtà non si tratta di notazione italiana, ma di notazione francese con lettere italiane. La fine del ritornello non è poi in una *mensura* corrispondente all’ottonaria italiana, ma alla quaternaria; questo tipo ibrido e particolare di notazione sarà discusso nell’ultimo paragrafo del presente saggio.

fu introdotta in qualche momento della tradizione appunto per evitare le difficoltà di interpretazione cui a volte davano luogo tali misure. Non vedo la necessità che essa implichi una influenza francese, dato che il concetto di modo era certamente noto anche al tempo di Marchetto da Padova.⁷

Il passo di Pirrotta appena citato, nella sua pregnante densità, serve comunque ad introdurre correttamente i termini della questione: si tratta solamente di esplicitare in modo più dettagliato i vari aspetti del problema, di esemplificarli attraverso i manoscritti e di definire in modo più articolato e deciso le soluzioni.

* * *

Un censimento completo delle composizioni che fanno uso della cosiddetta *Longanotation* non è ancora stato fatto, ma è sufficiente accennare ad alcuni dati che testimoniano la diffusione di questo sistema notazionale nei manoscritti italiani. Nelle maggiori sillogi che raccolgono il repertorio dell'*Ars nova* italiana, ad esclusione del codice Rossi,⁸ la quaternaria con *modus* (ossia la *Longanotation*) è il tipo di notazione più usato, con percentuali attorno al 40% del totale dei pezzi in ogni manoscritto. Nel codice Squarcialupi, ad esempio, il 45% delle composizioni è in *Longanotation* (o possiede almeno una sezione in *Longanotation*), il 28% è in notazione francese e il 27% in notazione italiana. Se poi osserviamo la situazione di singoli compositori del tardo Trecento, la percentuale cresce ancora: delle 154 opere note di Landini, il 55% è tramandato in quaternaria rinnovata (*Longanotation*), il 41% è in notazione francese e solo sei pezzi (il 4% del totale) sono tramandati in notazione italiana. La tradizione, nel caso di Landini, è assai concorde per quanto riguarda il tipo di notazione utilizzato: un solo componimento mostra

⁷ Nino Pirrotta, "La notazione," in *Il codice Squarcialupi, Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca medicea Laurenziana di Firenze*, a cura di F. Alberto Gallo, 2 voll. (Firenze: Giunti Barbèra-Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992), 1: 205, e note 6 e 7.

⁸ Seguendo l'uso di Pirrotta, con la locuzione "codice Rossi" si vuole indicare qui il frammento vaticano unitamente al suo complemento di Ostiglia. Cfr. Nino Pirrotta, *Il codice Rossi 215: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; Ostiglia, Fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati*, studio introduttivo ed edizione in facsimile (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992), 13.

varianti notevoli tra i manoscritti nell'uso del sistema notazionale: la ballata *Deh, non fuggir*.⁹

I manoscritti toscani più importanti (Fp, Sq, Pit, ma non Lo) mostrano talvolta le composizioni dei più antichi maestri (in particolare Giovanni da Cascia e Jacopo da Bologna) riscritte in *Longanotation*: di una quindicina di questi pezzi possediamo anche il probabile originale in notazione italiana fornito almeno da un altro codice. La "riscrittura" è operata di solito, ma non sempre, in relazione alle *divisiones octonaria* e *duodenaria*. Per studiare questo fenomeno è utile approntare l'elenco (cfr. TAVOLA 1), in ordine approssimativamente cronologico, delle opere che compaiono in *Longanotation* in almeno un manoscritto e con notazione italiana in un altro (le sigle dei codici che forniscono la versione in *Longanotation* sono in grassetto):¹⁰

TAVOLA 1

| Autore | Titolo | Manoscritti |
|-----------|-----------------------------|-----------------------------|
| Piero | <i>Quando l'aria</i> | Fp , Rs |
| Giovanni? | <i>De soto 'l verde</i> | Fp , Rs |
| Giovanni | <i>Nascoso el viso</i> | Sq, Fp , Rs |
| Giovanni | <i>Appress'un fiume</i> | Sq, Fp , Lo, Gro |
| Giovanni | <i>Nel mezo a sei paion</i> | Sq , Fp, PR |
| Giovanni | <i>Più non mi curo</i> | Sq , Fp, Lo |
| Giovanni | <i>Sedendo a l'ombra</i> | Sq , Fp, Lo |
| Giovanni | <i>Togliendo (rit.)</i> | Sq , Fp, Pit |
| Jacopo | <i>Di novo è giunto</i> | Sq, Fp , Lo, Pit, PR |
| Jacopo | <i>In verde prato</i> | Sq , Fp |

⁹ Su cui si veda ora Stefano Campagnolo, "La tradizione delle musiche dell'ars nova italiana: particolarità della trasmissione," in Stefano Campagnolo (a cura di), *Problemi e metodi della filologia musicale: tre tavole rotonde* (Lucca: Una Cosa Rara-LIM, in stampa). Anche il frammento di *cantus* della ballata *Giovine vaga* in Padova, Biblioteca universitaria, MS 1475 è in *octonaria* italiana, mentre la ballata in Sq è tramandata in quaternaria rinnovata con *modus*.

¹⁰ L'elenco aggiunge tre nuovi pezzi alle composizioni elencate nella tabella di von Fischer, *Studien*, 112.

| Autore | Titolo | Manoscritti |
|-------------|--------------------------------|-------------------------|
| Jacopo | <i>Non al suo amante</i> | Sq, Fp, PR, Pit, Fc |
| Jacopo | <i>O dolce appresso</i> | Sq, Fp, PR, Lo, Pit, Fc |
| Jacopo | <i>O in Italia</i> | Sq, Fp, PR |
| Jacopo | <i>Per sparverare</i> [caccia] | Fp, Lo |
| Jacopo | <i>Prima vertute</i> | Sq, Fp, Lo, Pit, PR |
| Jacopo | <i>Un bel sparver</i> | Sq, Fp, Pit, PN |
| Gherardello | <i>Sotto verdi fraschetti</i> | Sq, Fp, Lo, Pit |
| Landini | <i>Deh non fuggir</i> | Sq, Fp, PR, PadA |

La riscrittura delle *divisiones* ottonaria e duodenaria ha riguardato probabilmente non solo alcuni brani degli autori più antichi, ma anche composizioni più recenti, per le quali, però, non sono giunte fino a noi le versioni (presumibilmente originali) in notazione italiana. Nell'apparato critico all'edizione delle opere di Landini curata da Schrade, ad esempio, si trova sempre un riferimento, per le composizioni scritte nella cosiddetta *Longanotation*, all'ipotetica versione originaria in notazione italiana ("Modus perfectus in French notation, with duodenaria probably the original rhythm" o "Duodenaria in modus – French – transcription," oppure ancora: "Modus imperfectus, with octonaria probably the original rhythm," "Octonaria in modus transformation").¹¹ Del resto è altamente probabile che siano andate perdute anche, per esempio, le versioni *more italico* delle tre composizioni di Piero presenti in Fp con *Longanotation* (talvolta alternata alla notazione francese con prolazione perfetta): *All'ombra d'un perlaro*, *Sovra un fiume regale* e *Si come al canto*. Vi è poi da considerare che l'ammodernamento della scrittura nei manoscritti toscani, con forte influsso di elementi francesi, non riguarda solo i componimenti in duodenaria e ottonaria, ma anche composizioni scritte con *divisiones* come la *senaria perfecta*: si veda, ad esempio, il madrigale bilingue di Jacopo *Lo lume vostro*, che in Squarcialupi è in notazione

¹¹ Schrade, *Commentary*, 28: "It is noteworthy that the large majority of his compositions are preserved, not in Italian notation which we have to regard as the original, but in what we take to be a transcription into French notation . . . It is to be taken for granted that the first versions of Landini's works were copied in Italian notation."

italiana con regolari punti di divisione (versione che rappresenta con ogni probabilità la veste notazionale originaria del pezzo) e nel codice panciaticchiano è invece in notazione francese, con numerose imperfezioni *a parte ante* e *a parte post* delle brevi, oppure le ballate a due voci di Landini *Sia maladetta*, *Donna che d'amor e In somm'alteza*, che nel codice Reina sono tramandate con notazione italiana, negli altri testimoni sono invece in notazione francese.

Si consideri ora qualche esempio per approfondire il fenomeno. Le prime tre composizioni della TAVOLA 1 presenti anche nel codice Rossi,¹² si trovano tutte in Fp con notazione ammodernata; in che cosa consiste esattamente questo ammodernamento? Si è talvolta associato questo fenomeno al procedimento della diminuzione,¹³ ma qui avviene solo una semplificazione della scrittura attraverso l'eliminazione di alcune ambiguità o complicazioni mensurali insite nelle *divisiones* ottonaria e duodenaria, prima fra tutte la variabilità di durata della semibreve. Non si tratta perciò di una normale diminuzione, poiché i valori inferiori all'unità di tactus¹⁴ originaria (alcune semibreve e le minime), restano immutati nei due sistemi. Contemporaneamente avviene l'eliminazione dei punti di divisione (non più necessari in un contesto tutto binario e privo di ambiguità ritmiche) e l'introduzione di elementi francesi come le imperfezioni (longa resa imperfetta dalla breve seguente) e i punti di aumentazione, elementi abbondanti anche nelle composizioni degli autori toscani della seconda metà del Trecento che sono presenti nello stesso manoscritto panciaticchiano.

C'è da notare che la sezione A del madrigale *De soto l'verde* nel codice Rossi (c. 1r) non è in *octonaria* (*divisio* che sarebbe comunque perfettamente in grado di

¹² Edizioni in Nino Pirrotta, *The Music of Fourteenth Century Italy*, 5 voll. (Corpus Mensurabilis Musicae, 8; Amsterdam: American Institute of Musicology, 1954-1964; d'ora in poi CMM 8), 2: 2 e 15 (con entrambe le versioni: Fp e Rossi); CMM 8, 1: 20-24 (lezioni di Fp, Sq e Rs).

¹³ Kurt von Fischer, "Zur Entwicklung der italienischen Trecento-Notation," *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959): 87; Ursula Günther, "Die Anwendung der Diminution in der Handschrift Chantilly 1947," *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960): 1-2.

¹⁴ Per motivi di economicità si è scelto di usare il termine "tactus," nonostante l'anacronismo, evitando inutili perifrasi come "mensura unius temporis," "elemento base del pulsare metrico," oppure "unità elementare del battito," "valore ritmico comprendente battere e levare" o ancora "unità di misura metrica del Tempo," considerato il fatto che in lingua italiana non esiste un unico termine pregnante che sia equivalente al "tactus" latino o al "beat" inglese.

esprimere il ritmo della sezione), ma in *quaternaria* (con chiara indicazione .q. all'inizio di entrambe le voci). In questo caso si osserva tra Rossi e Fp un fenomeno speculare rispetto a *Quando l'aria comincia* (ed anche rispetto alla stessa seconda parte del madrigale):¹⁵ le quattro semibrevis che riempiono una *divisio quaternaria* del codice Rossi sono trascritte in Fp con quattro minime, tutti gli altri valori restano immutati, poiché in entrambe le versioni il *tactus* è alla breve. Il codice Rossi, in questo caso, presenta l'originaria *divisio quaternaria* italiana, *mensura* che con qualche ammodernamento mutuato dalla notazione francese (uso dell'imperfezione e del *punctus augmentationis*, aggiunta delle gambe alle semibrevis minime) diventerà la cosiddetta *Longanotation* dei codici più recenti (nei codici toscani perde anche i *puncti divisionis*, che però sono spesso mantenuti nel codice Reina).¹⁶ Questo tipo di notazione con *tactus* alla breve è già ben consolidato nella pura notazione italiana: il codice Rossi ne presenta altri quattro esempi (oltre a *De soto 'l verde*): *Lavandose le mane* (sezione A), *Levandome 'l maitino*, *Vaguza vaga* e *Gaiete dolce parolete*. In *Vaguza vaga*, fra l'altro, si osservano anche cinque gruppi di minime con gambe, gruppi che iniziano con coppie di semiminime (una coppia di semiminime si trova anche all'inizio del secondo verso di *De soto*). In Fp le due caccie *Con dolce brama* e *Segugi a corta*, notate su due facciate contigue alla fine del codice (cc. 98v-99r), e la sezione iniziale del madrigale *Nel mezo a sei paghon*, a c. 55r, mostrano questo stesso sistema notazionale.

Il madrigale *Nel mezo a sei paon* (o *paghon*) di Giovanni da Cascia appena citato merita un più attento esame; esso è tramandato in Fp con una scrittura arcaicizzante di quaternaria: le note che valgono un ottavo di *divisio* hanno la semplice gamba (in Rossi hanno pure la banderuola), le semibrevis minime (quattro per *divisio*) sono invece senza gamba, come negli esempi del codice Rossi: non si tratta, come scrive Fellin,¹⁷ di un fenomeno di aumentazione dei valori rispetto

¹⁵ La seconda parte del madrigale *De soto 'l verde*, in duodenaria italiana pura in Rs, è tramandata da Fp senza variazioni rispetto alla prima parte (cambia solo il *modus* da imperfetto a perfetto).

¹⁶ Esempi di *Longanotation* con *puncti* regolari si incontrano però anche in Sq: si vedano i ritornelli dei seguenti madrigali: *Togliendo* di Giovanni; *Seguendo* di Donato; *Quando li raggi* e *Come selvaggia* di Nicolò e l'intero madrigale *Ahi sconcolato* (c. 37v) di Vincenzo da Rimini.

¹⁷ Fellin, "A Study," 36, nota 52. Anche Pirrotta, nel primo volume del CMM 8, a p. 24, indica la *divisio* di Fp come *octonaria* (2/4^o), anziché quaternaria (2/4).

all'ottonaria, ma di una semplice *quaternaria* con *tactus* alla breve. Nel codice Reina la prima parte del madrigale è realmente in *octonaria*, con notazione ben diversa da Fp. La situazione di Fp in questo caso è assolutamente analoga a quella che si osserva nel codice Rossi per il madrigale *De soto 'l verde* (sezione A in quaternaria e ritornello in duodenaria): un'ulteriore ragione per pensare, con Long e Pirrotta, ad una attribuzione di *De soto* a Giovanni da Cascia. Anche la notazione di Squarcialupi, terzo manoscritto concordante, è singolare: entrambe le sezioni del madrigale non mostrano affatto l'usuale sistema della cosiddetta *Longanotation*, ma una pura quaternaria italiana, con regolari *puncti divisionis* e priva di imperfezioni e di punti di aumentazione; con il solo uso moderno, sconosciuto al copista del codice Rossi, di longhe ternarie con punto di perfezione.

Lo stesso tipo di quaternaria italiana si incontra ancora nel solo ritornello del madrigale di Giovanni da Cascia *Fra mille corvi*, tramandato in *unicum* da Sq (c. 6v); non può qui trattarsi di un ammodernamento di una originaria *octonaria*, dato che la prima parte del madrigale mostra proprio una pura *octonaria* italiana.

Nei più recenti testimoni fiorentini (Fp e Sq) si trovano dunque ancora tracce della quaternaria pura italiana, progenitrice della cosiddetta *Longanotation*.

* * *

Il madrigale *Nascoso el viso* di Giovanni da Cascia è un campo di osservazione privilegiato per studiare la *Longanotation*, i rapporti fra le *mensurae* italiane e le "traduzioni notazionali" che si incontrano nei codici. Nei tre testimoni il madrigale compare in versioni differenti, non solo dal punto di vista notazionale, ma anche melodico-ritmico (tutto il ritornello, ad esempio, in Fp è un tono sotto), tanto che Pirrotta, nella sua edizione,¹⁸ sceglie di fornire le tre versioni in forma sinottica. Non è questa la sede per analizzare attentamente le assai istruttive equivalenze che si instaurano tra le diverse *divisiones* utilizzate nei codici (sono presenti tutte le *divisiones*, tranne l'ottonaria), qui basti osservare come la versione di Fp rappresenti un tentativo di traduzione ritmica (infedele, per quanto riguarda il *tactus*) di Rossi, con sistema più moderno di notazione: esclude la duodenaria, sostituita dalla *Longanotation* o da una delle due senarie (imperfetta e perfetta, ma

¹⁸ Pirrotta, CMM 8, 1: 20-24.

con elementi francesi) nei punti dove effettivamente il tessuto ritmico contiene raggruppamenti meglio esprimibili con queste due *divisiones*;¹⁹ il rapporto fra le senarie e la novenaria è governato in Fp dall'equivalenza della minima e non può funzionare rispetto alla versione, probabilmente originale, di Rossi: una breve di ciascuna delle senarie equivale qui infatti, erroneamente, ad una breve della duodenaria di Rossi (laddove il rapporto corretto sarebbe di 1 a 2).²⁰ La versione di Squarcialupi non ha probabilmente alcuna diretta parentela con la versione di Rossi, ma è una ulteriore traduzione ritmica di un antigrafo simile a Fp, con l'aggiunta di nuove ambiguità: la duodenaria dell'inizio, perfettamente equivalente a quella del codice Rossi, non ha nulla a che vedere con la duodenaria del ritornello, che è scritta con valori dimezzati rispetto a Rossi e che con ogni probabilità deriva perciò dalla "traduzione" di una versione analoga a quella di Fp, che possedeva quelle sezioni in *senaria perfecta*.

L'esempio mostra come il fenomeno della *Longanotation* non possa essere isolato dal contesto di profonde trasformazioni avvenute nella notazione italiana del Trecento, che coinvolge tutte le *divisiones* e che mostra ambiguità e fraintendimenti non solo nella teoria, ma anche nella tradizione manoscritta (specie laddove si usa un tipo di notazione misto, con elementi italiani e francesi).

Il madrigale *Appresso un fiume chiaro*, che presenta come *Nascoso el viso* una alternanza delle *divisiones* duodenaria e novenaria, non possiede in Fp (c. 50v; è l'unico testimone con *Longanotation*) traduzioni particolari della duodenaria, ma la consueta quaternaria rinnovata; singolare è tuttavia il fatto che questo tipo di notazione sia indicato prima con *.q.*, alla fine della sezione in novenaria, e dopo sole sei brevi con *.d.* (all'inizio del terzo verso: *Ad un perlaro*).

Dopo aver considerato la notazione del codice Rossi e dei manoscritti recenziatori si può dunque affermare che la *quaternaria* è nata con *tactus* alla breve e che ha poi continuato la sua strada senza modificazioni di rilievo, assumendo il più delle volte — soprattutto nei codici toscani — l'aspetto della cosiddetta *Longanotation*.

¹⁹ Anche nel madrigale *La bella stella* Fp usa la *perfecta* in sostituzione dell'originale *duodenaria* (presente nel codice Rossi). Per questo tipo trasformazione notazionale si veda più avanti.

²⁰ Il rapporto 2 B di *.p.* = 1 B di *.d.* si incontra ad esempio nel ritornello del madrigale *Togliendo* di Giovanni tra Sq e Fp.

La TAVOLA 1 si presta anche ad altre considerazioni, prima fra tutte un interrogativo: qual è il motivo che ha trattenuto i copisti delle maggiori e tarde antologie arsnovistiche dall'attuare la traduzione, o comunque la scrittura, di alcuni componimenti di Piero, di Giovanni e di Jacopo (ma anche di Donato e di Gherardello) nell'usuale sistema di *Longanotation*? Ossia: perché alcune composizioni sono state riscritte e altre no? E ancora: perché nessuna delle composizioni di Bartolino è stata trascritta in quaternaria ammodernata?

Per quanto riguarda Landini, Schrade accumula in un paragrafo una serie di questioni molto vicine a quelle sin qui formulate; si ricordi (per comprendere il passo) che anch'egli identifica il concetto di *Longanotation* con quello di *French notation*:

What does it mean that none of the 2v and 3v ballate in Fl [il codice panciatichiano] is written in Italian notation? What does it mean that of the madrigals only one, *Tu che l'oper'altru'*, is copied in Italian, and the rest in French notation? How do we explain the peculiar case of the ballata *Deh, non fuggir*? Why is the ballata *Bench'ora piova*, an unicum, in Sq the only 2v ballata written in Italian notation, all the rest in French transcription? Why does Sq present only three madrigals, *Tu che l'opera*, *Mostrommi amor*, *Una colomba*, in Italian notation? Why did the scribe of R [Codex Reina] copy *Poi che da te*, *Sia maladetta*, *Donna che d'amor*, *In somm'alteza*, *Non do la colpa*, *Gentil aspetto* in Italian notation, and other ballate in French? Why do the ballata *Più bella donna* in Lo, an unicum, and the madrigal *Una colomba* appear in Italian, other works not? Why does PadA have once French, once Italian notation? ... All these are certainly not rhetorical questions.²¹

Ad alcune di queste domande è possibile rispondere oggi attraverso l'analisi accurata delle diverse mani di scrittura dei singoli codici; Nadas ha mostrato, ad esempio, che il copista di PR responsabile della copiatura di *Donna che d'amor*, *In somm'alteza*, *Non do la colpa* (tre delle ballate citate da Schrade) possiede una spiccata predilezione per la notazione italiana pura.²²

²¹ Schrade, *Commentary*, 29.

²² John Nadas, "The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practice in Italy at the End of the Middle Ages" (Ph. D. diss. New York University, 1985), 199.

Ma una nuova ipotesi si affaccia: le varianti nel tipo di notazione utilizzato nascono dalla sostanza ritmica delle composizioni: la “riscrittura” in *Longanotation* avviene normalmente solo per quelle composizioni che hanno caratteristiche ritmiche adatte ad essere trasferite nel nuovo sistema notazionale; in gioco ci sono anche le diverse, ma ugualmente possibili, equivalenze fra le strutture ritmiche delle singole *divisiones* usate una dopo l'altra nel componimento: SB .o. = SB .i. (proporzione *sesquitertia* a livello della minima, tipica della notazione italiana pura); B .si. = B .sp. (equivalenza della minima nelle due senarie, che si incontra già nel codice Rossi, ma è estranea alla teoria italiana); SB .q. = SB .p. = SB .i. = SB .n. (equivalenza della semibreve in tutte le *mensurae*, attuata in alcune composizioni di Fp e di Sq in notazione mista e fortemente influenzate dal sistema francese, come la ballate di Landini scritte in tempo perfetto e prolazione minore).

Si osservi a questo proposito l'elenco delle composizioni di Giovanni, con l'indicazione delle *divisiones* italiane presumibilmente originarie; in grassetto sono evidenziate le sezioni riscritte in *Longanotation* in almeno uno dei testimoni:

| | |
|--|----------------------------|
| <i>Agnel son bianco</i> | o-i (alt)/d |
| <i>Appress'un fiume</i> | d n d/d |
| <i>Con brachi</i> (Caccia) | o/d |
| <i>De soto 'l verde</i> (dub.) | o/d |
| <i>Deh come</i> (<i>unicum</i> Fp) | o/d |
| <i>Donna</i> | <i>o i o/d</i> |
| <i>Fra mille corvi</i> (<i>unicum</i> Sq) | o/q |
| <i>In sulla ripa</i> | o-i (alt)/i p i p o |
| <i>La bella stella</i> | o-i (alt)-d/i-p (alt) |
| <i>Nascoso el viso</i> | d-n (alt)/n-d (alt) |
| <i>Nel bosco</i> (Caccia) | i/o i |
| <i>Nel mezzo a sei</i> | q/q |
| <i>O perlaro gentil</i> | o i o/d |
| <i>O tu cara scienza</i> | o-i (alt)/o |
| <i>Per larghi</i> (Caccia) | i p/d |
| <i>Per ridd'andando</i> | p-o/i-p |
| <i>Più non mi curo</i> | d/i |
| <i>Quando la stella</i> | o-i (alt)/n d p |
| <i>Sedendo all'ombra</i> | o-i (alt)/ d n |
| <i>Togliendo</i> | i o p/d |

L'elenco evidenzia come tutte le sezioni con alternanza *octonaria-senaria imperfecta* (che sono piuttosto frequenti) non sono state modernizzate, ma sono mantenute nella forma della notazione italiana originale: questa caratteristica è indicata da Long²³ come la capacità di esprimere la *proportio sesquitertia* a livello della minima senza ricorrere a forme speciali delle note, capacità che è tipica della notazione italiana. Si è già osservato come nel madrigale *Nascoso el viso* l'alternanza duodenaria-novenaria (fenomeno che è esattamente equivalente, dal punto di vista notazionale ed esecutivo, all'alternanza ottonaria-senaria imperfetta) sia stata tradotta dai copisti dei codici tardi con fraintendimenti ed errori. Per quanto riguarda il madrigale *Sedendo all'ombra*, che possiede entrambe le alternanze, il copista del codice Squarcialupi (o dell'antigrafo da cui è stata tratta la copia di Sq) risolve il problema utilizzando per la prima parte solo la *divisio senaria imperfecta*, eliminando così l'alternanza con l'ottonaria; nel ritornello le sezioni con divisio diversa (.d. e .n.) sono nettamente distinte e non creano problemi al notatore; eventualmente ne creano all'esecutore che deve decidere lo stacco del tempo della novenaria (indicata con .n., ma francesizzata) in rapporto alla quaternaria rinnovata (indicata con .q.) della prima parte.

Se, ancora, si osservano in Squarcialupi tutte le composizioni tramandate in pura notazione italiana di Nicolò da Perugia (undici su trentasei) si nota che ben otto possiedono l'alternanza *octonaria-senaria imperfecta*. Jacopo da Bologna non usa mai questa alternanza, e non può quindi essere considerato rispetto alla questione, ma esiste il caso di Landini: l'unica ballata landiniana che è tramandata da tutti i testimoni in pura notazione italiana è *Ma' non s'andrà* (Fp, c. 66v; Pit, c. 109v e Sq c. 141), che presenta appunto, nella prima parte, l'alternanza ottonaria-senaria imperfetta; l'accento del testo letterario, che fa riferimento 'al modo usato', non è probabilmente estraneo all'uso di queste *divisiones*.

Ma qual è il problema dei copisti nella traduzione dell'alternanza ottonaria-senaria imperfetta? Non riguarda certo l'ottonaria, che in molti altri casi è fedelmente tradotta con la quaternaria rinnovata. Il problema credo risieda nella sena-

²³ Long, "Musical Tastes," 86.

ria imperfetta, che fin dal suo uso nel codice Rossi²⁴ mostra la spiccata tendenza ad avere le minime (e di conseguenza anche le brevi) dello stesso valore di quelle della *senaria perfecta*, ossia uguali anche a quelle dell'ottonaria, della duodenaria e della quaternaria, contro il pronunciamento teorico che prevede un valore più largo di queste minime: tre al posto di quattro. In realtà un breve inciso dell'anonimo trattato conosciuto come *Rubricae breves* (ca. 1350) prevede la possibilità di un'esecuzione più veloce della senaria imperfetta, denominata *Tempus imperfectum modi gallici*: "Tempus hoc dicitur imperfectum recte. Potest etiam velocius cantari, et tunc dicitur imperfectum minus, et rarius dicitur maius imperfecto recte."²⁵ Se nella prassi il fenomeno si è poi storicamente consolidato, è evidente come i copisti dei codici più recenti, ad esempio gli scribi di Fp e di Sq, mostrino forti perplessità nell'accostare la *Longanotation* alla senaria imperfetta dal tactus accelerato.

L'ipotesi spiega l'esclusione di questi pezzi dalla trascrizione in *Longanotation*, ma l'indagine va estesa anche al caso Bartolino e alle composizioni, ad esempio, di Jacopo da Bologna. Oltre a diverse composizioni che mostrano l'alternanza ottonaria-senaria imperfetta (circa un terzo del totale), nel corpus di Bartolino vi sono anche, solo per citare i casi più evidenti, quattro pezzi interamente in duodenaria (*Sempre si trova, Quando necessita, Madonna bench'ì, Serva chi può*), e diverse sezioni in ottonaria. Cosa c'è nella struttura ritmica di queste composizioni di Bartolino che è refrattario alla "traduzione" nella nuova quaternaria? E' immediatamente evidente che Bartolino, al contrario di Giovanni,²⁶ usa frequen-

²⁴ Si veda il madrigale *Cum altre ucele* (che Pirrotta, *Il codice Rossi*, 51, avvicina allo stile di Jacopo), basato sull'alternanza di senaria italiana (*perfecta*, indicata come .sy.) e senaria gallica (*imperfecta*, indicata con .g.) al superius, mentre il tenor mantiene la senaria italiana: è perciò evidente che le due *divisiones* possiedono minime di uguale valore. Anche Pirrotta osserva come "nella realtà della musica la *senaria perfecta* e l'*imperfecta* sono di solito alternate 'per equipollentiam'" ("Marchetto da Padova e l'Ars nova italiana," in Nino Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento* [Torino: Einaudi, 1984], 66).

²⁵ Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram*, 3 voll. (Paris: A. Duran, 1864-76; reprint Hildesheim: Olms, 1963), 3: 11, e Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 voll. (St. Blasien: Typis San Blasianus, 1784; reprint Hildesheim: Olms, 1963), 3: 188.

²⁶ Fa eccezione il celebre madrigale *La bella stella*, sul quale sono da ricordare le acute osservazioni di Long, "Musical Tastes," 98-103.

sincopazioni all'interno della *divisio*; la *Longanotation* non sarebbe in grado di tradurre questo ritmo in modo corretto e dovrebbe ricorrere a numerose note ribattute. Dato che l'uso delle *ligaturae* parigrado è estraneo alla pratica scrittoria dei copisti fiorentini tardi, le composizioni di Bartolino (ma è il caso anche di alcune opere di Jacopo) non mostrano alcuna riscrittura in Fp e Sq, essendo la quaternaria rinnovata – priva di *ligaturae* parigrado – inadeguata ad esprimere il ritmo di quelle composizioni.

Il *Tactus*

Il termine *Grundwert* (valore-base) usato da von Fischer²⁷ si presta ad un fraintendimento, poiché può far pensare all'equazione “valore-base” = “unità di *tactus*,” mentre così non è; anche Fellin parla di “metrical unit” riferendosi alla breve (considerata appunto “unità metrica” della musica italiana) o alla longa (nel caso del sistema di scrittura denominato *Longanotation*). Molti problemi della notazione trecentesca italiana si possono chiarire (anche se talvolta si complicano) osservando i fenomeni dal punto di vista dello stacco del tempo, ossia del *tactus*: la comprensione dei segni notazionali deve anzitutto tendere a conoscere come era battuto e concepito il tempo nell'esecuzione di madrigali, cacce e ballate, ed è questa la strada che è stata scelta anche per la presente indagine. Sulla questione si nota una certa confusione negli studi.

Il *tactus*, per quanto riguarda la notazione italiana, è normalmente alla semi-breve.²⁸ L'unica *divisio* che, sin dal suo nascere, possiede il *tactus* alla breve è la quaternaria (si sono già ricordati gli esempi presenti nel codice Rossi).

Dal punto di vista teorico *quaternaria* e *senaria perfecta* sono accumulate dal fatto, chiaramente indicato nel *Pomerium* di Marchetto da Padova,²⁹ di essere

²⁷ Von Fischer, *Studien*, 111.

²⁸ Si veda a questo proposito la lucida sintesi di Richard Sherr, “Tempo to 1500,” in *Companion to Medieval and Renaissance Music* a cura di Tess Knighton e David Fallows (London: Dent, 1992), 331.

²⁹ Giuseppe Vecchi (a cura di), *Marcheti de Padua Pomerium* (Corpus Scriptorum de Musica 6; Roma: American Institute of Musicology, 1961), 77.

rispettivamente suddivisioni dell'ottonaria e della duodenaria. E' evidente, anche in rapporto alla senaria, che la suddivisione dell'ottonaria rappresentata dalla *quaternaria* implica un valore di questa mensura esattamente dimezzato rispetto alla *divisio* da cui è fatta derivare:

Octonaria ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Quaternaria ◆ ◆ ◆ ◆

proprio come avviene alla senaria perfetta nei confronti della duodenaria:

Duodenaria ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Senaria perfetta ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Va ricordato che al posto delle semibrevis, presenti quasi esclusivamente nel codice Rossi, la quaternaria mostra di solito minime nei manoscritti più recenti. Non è comunque corretto il rapporto tra ottonaria e quaternaria indicato da Long,³⁰ che attribuisce alla quaternaria un valore doppio (due tactus) rispetto a valore reale (un tactus):

Octonaria ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Quaternaria ◆ ◆ ◆ ◆

Anche osservando le composizioni degli autori italiani del tardo Trecento scritte (ed anche riscritte) in quaternaria si nota che possiedono sempre il tactus alla breve, eventualmente battuto *large, in suis propriis valoribus*, come dice Prosdoci-

³⁰ Long, "Musical Tastes," 68.

mo,³¹ ossia secondo l'uso francese, con la minima uguale a quella della novenaria. Prosdocimo, nello stesso passo in cui parla della quaternaria battuta *large*, rigetta la pratica (evidentemente diffusa) degli *ignorantes cantores Itallici* che eseguono la quaternaria *stricte*, in modo tale che l'ottonaria diventi esattamente una doppia quaternaria e la duodenaria una tripla quaternaria:³² perfetta descrizione della cosiddetta *Longanotation*.

Il Modo ambiguo o inesistente e le origini della *Longanotation*

Il codice Rossi, come ha notato Long,³³ possiede quattro madrigali e un rondello la cui quaternaria mostra tutte le caratteristiche fondamentali della cosiddetta *Longanotation*, tranne le semibreve al posto delle minime e la presenza costante dei punti di divisione:

De soto 'l verde (c. 1), sezione A

Lavandose le mane (c. 1v), sezione A

Gaiete dolce parolete (Rondello, c. 4v)

Levandome 'l maitino (c. 5v)

Vaguza vaga (c. 26 del framm. Greggiati) rit., senza *modus*.

Il madrigale *Levandome* e il ritornello di *Vaguza vaga* dimostrano anche che la quaternaria italiana può non possedere affatto un'organizzazione ritmica superiore alla breve (cioè il *modus*), o ancora che questa organizzazione può essere variabile, cioè che il compositore gioca con l'alternanza ritmica di due e di tre brevi, come accade nel rondello *Gaiete, dolce*.

³¹ Claudio Sartori, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del "Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytallicorum" di Prosdocimo de Belde-mandis* (Firenze: Olschki, 1938), 48-49.

³² "Sed bene posite fuissent sine necessitate si sub suo proprio esse cantate fuissent et non stricte ut octenaria duplex quaternaria et duodenaria triplex quaternaria pro ut quandoque faciunt ignorantes cantores Itallici qui dicunt quod non semper tempus octenarium et tempus duodenarium ad senarium et novenarium cantari habent in proportio sexquiter-tia, sed quod aliquando octenarium sub modo duplicis quaternarii et duodenarium sub modo triplicis quaternarii cantari habent." Si veda anche lo stesso passo, con piccole varianti, in Coussemaker, *Scriptorum*, 3: 234-5.

³³ Long, "Musical Tastes," 77.

L'alternanza fra unità ritmiche di tre brevi e unità ritmiche di due brevi, senza alcuno schema prestabilito, non è comunque un uso solo italiano: il celebre mottetto *In nova fert/Garrit gallus/Neuma* (ca. 1316) di Philippe de Vitry nel *Roman de Fauvel* è un chiaro esempio di questa prassi;³⁴ un ulteriore esempio, relativo alla tarda ars nova italiana, si trova in due ballate di Landini tramandate in *unicum* da Sq: *Deh che mi giova* (c. 149) e *Chi più le vuol* (copiata due volte: a c. 126 e 166v). Schrade nel primo caso osserva:

The composition is based on modus [è la tipica locuzione che Schrade usa per dire: "La composizione è in *Longanotation*"], but the modus changes from perfectus to imperfectus ... It appears that the original (in Italian notation) had a mixture of duodenaria and octonaria.³⁵

L'ipotesi di un presunto originale con alternanza ottonaria-duodenaria è poco plausibile: non sono noti esempi di composizioni italiane con questa alternanza all'interno della medesima sezione. La *divisio* usata originariamente per esprimere questo tipo di alternanza ritmica è invece, come afferma Long, la quaternaria:

It may be that quaternaria was traditionally used to create the illusion of a tempus shifting between .d. and .o., and was already common in the earlier Italian repertoire.³⁶

Il fenomeno che ricorda Schrade per la ballata *Deh che mi giova* è perciò, con ogni probabilità, legato proprio al fatto che l'originale era in *divisio quaternaria*, come si è visto in *Gaiete, dolce* e come si vede in altre composizioni arsnovistiche non solo italiane. Nel caso di *Chi più le vuol* Schrade scrive proprio: "The original probably was based on quaternaria" e "there is no clear indication of modus

³⁴ Cfr. Johannes Bank, *Tactus, tempo and notation in mensural music from the 13th to the 17th century* (Amsterdam: Bank, 1972), 30-31 (Ex. 7).

³⁵ Schrade, *Commentary*, 79.

³⁶ Long, "Musical Tastes," 81.

transcription,”³⁷ eppure la situazione è molto simile a quella di *Deh che mi giova*. E’ difficile pensare che all’inizio dei piedi vi sia poi un passaggio alla *senaria perfecta* (come si osserva nella trascrizione dello stesso Schrade); si tratta semplicemente di un cambiamento di *modus* da binario (nella ripresa) a ternario (all’inizio dei piedi). La seconda parte dei piedi è nuovamente in modo binario, tranne un solo gruppo di tre brevi all’inizio del melisma finale.

Esempi di questo tipo si possono trovare con frequenza negli autori italiani; cito solo le ballate di Andrea de’ Servi *Amor i’ mi lamento*, *Astio non morì mai*, *Cosa crudel*, *Donna se per te moro*, *Donna s’e razzi*, *E più begli occhi*, *Fugite Gianni*, *Morra la ’nvidia*, *Non ne sperì merzede*, *Perché languir*, *Per la ver’onestà*, *Presunzion*, *Sia quel ch’esser pò*, *Voi non vo’loro*;³⁸ e quelle del suo allievo Bonaiuto di Corsino: *Amor tu vedi*, *Donna non fu* e il componimento senza testo nella carta finale di Lo;³⁹ questi pezzi fanno uso di un sistema notazionale ricco di elementi francesi (tanto che può essere indicato come *tempus imperfectum* con *prolatio minor*) refrattario ad una qualsiasi organizzazione in una struttura rigida di *modus*, perfetto o imperfetto che sia; d’altra parte le composizioni possiedono con tutta evidenza una certa strutturazione ritmica di livello superiore al valore di breve. Siamo comunque nello stesso ambito notazionale della cosiddetta *Longanotation*.

Altri esempi si incontrano anche nel repertorio monofonico: si veda la ballata di Lorenzo *Non so qual io mi voglia* (Sq, c. 47r), indicata già da Pirrotta e da Long⁴⁰ come significativa illustrazione dell’alternanza tra duodenaria e ottonaria resa attraverso la scrittura in quaternaria, e alcune istampite strumentali del codice Lo: *Gaetta*, *Tre fontane*, *In pro* e *Principio di virtù*, rispettivamente alle cc. 55v, 57, 60v, 61 del manoscritto londinese. In questi componimenti alcune figurazioni ritmico-melodiche (progressioni, ripetizioni di incisi ritmici, ecc.) suggeriscono

³⁷ Schrade, *Commentary*, 68.

³⁸ Anche la ballata-caccia *Dal traditor* mostra lo stesso fenomeno, non evidenziato dalla trascrizione di Pirrotta (CMM 8, 5: 4-5); le battute 11-13, 16-18 e 21-23 funzionano meglio ritmicamente se segnate con 3x1/2, anziché 2x1/2.

³⁹ Si vedano le trascrizioni delle ballate citate in Pirrotta; CMM 8/5. L’attribuzione dell’ultimo componimento è dubbia, ma plausibile; se ne veda la trascrizione e il commento in Gozzi, “Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library,” *Studi Musicali* 22 (1993): 265, 276-77.

⁴⁰ Pirrotta, CMM 8, 3: IV; Long, “Musical Tastes,” 80.

un metro che procede generalmente a coppie di brevi, ma talvolta è necessario inserire un gruppo ternario per poter riprendere più avanti le evidenti figurazioni binarie.

Un ultimo esempio significativo è rappresentato dal ritornello del madrigale *O dolce appresso* di Jacopo da Bologna, che è scritto nei codici con diversi tipi di notazione: in Sq (14v) e Pit (8v) è in *Longanotation*, in Lo (c. 1v e 3v) e in Fc con sistema italiano (*divisio octonaria*), in Fp (62v) e Reina (7v) appare in *duodenaria*. Sq e Pit sono perciò indifferentemente trascrivibili con modo perfetto o imperfetto. Ma l'autore come avrà pensato questo ritornello? La soluzione in ottonaria è forse preferibile dal punto di vista dei rapporti con gli accenti del testo letterario e della struttura ritmica delle voci, ma Fp e Reina sono allora nuove trascrizioni dalla *Longanotation* alla notazione italiana con fraintendimento della *divisio* (fraintendimento dovuto al fatto che la maggioranza degli altri madrigali noti di Jacopo ha il ritornello in duodenaria)? Oppure l'ambiguità è insita nella struttura ritmica del pezzo ed è stata tradotta in diversi modi dai testimoni? Si deve ancora indagare, ma un fatto sembra evidente: per la notazione italiana l'eventuale raggruppamento delle brevi in unità modali non è un fatto essenziale, ma accidentale; il *modus* è insito nella struttura ritmica, e perciò è voluto con ogni probabilità dal compositore, ma non è evidenziato dalla scrittura; emerge nell'esecuzione, ma non dal segno sulla carta o sulla pergamena.

L'uso del termine *Longanotation* per tutti i casi esemplificati che mostrano una voluta ambiguità nel *modus*, ossia che sono scritti in un tipo di notazione che offre al compositore la possibilità di giocare con il livello di raggruppamento delle brevi (a due a due o a tre a tre), creando così una piacevole varietà, sembra comunque del tutto inadeguato. In alcuni casi, d'altronde, il *modus* esiste, ma è difficile da riconoscere immediatamente e può essere ricostruito solo attraverso un'analisi del fraseggio delle singole voci.

In molte composizioni dell'ars nova italiana importa poco se c'è o non c'è il *modus*: se c'è esso diventa riconoscibile nell'esecuzione, ma il cantore non deve preoccuparsi di averne coscienza certa, dato che neppure la notazione antica si preoccupa di evidenziarne la presenza; il cantore lavora sull'unità di *tactus*: semi-breve o breve, unità che egli decide — con ogni probabilità — in base ai valori prevalenti che osserva nel *tenor*. E' bene però che l'editore moderno sia conscio di questa possibilità, e che espliciti, nella sua trascrizione, anche le variazioni di modo presenti, così come ha fatto Pirtotta nella sua edizione, usando raggruppamenti binari o ternari delle unità di *tactus* all'interno delle moderne stanghette di battuta. Si auspica, però, che i criteri in base ai quali l'editore raggruppa le unità di tempo in battute binarie o ternarie siano spiegati in modo chiaro all'inizio dell'edizione, per

aiutare così il lettore e l'esecutore nella coscienza e nella verifica delle soluzioni proposte.

Francese o italiana?

Non si è mai tentato di esplicitare quali siano le caratteristiche tipiche di ciascuno dei due sistemi di notazione (francese e italiano), forse perché non è agevole neppure discriminarli, dato che molte composizioni posseggono elementi comuni ad entrambi. Lo schema che segue cerca di enucleare le caratteristiche peculiari di ciascuno dei due sistemi; gli elementi indicati con la lettera maiuscola sono esclusivi, e perciò assolutamente distintivi, di un sistema (non si incontrano nell'altro sistema e neppure in forme di notazione mista o ibrida):

Elementi peculiari della notazione francese:

- a) Indicazioni di *mensura* (O, C, ecc.);
- b) *Alteratio* delle minima o della breve;⁴¹
- c) *Imperfectio*;
- d) *Punctus augmentationis*;
- e) *Punctus perfectionis*;
- f) *Similis ante similem perfecta*, in un contesto ternario;
- g) Equivalenza (teorica) della minima in tutte le *mensurae*;
- h) Predilezione per i metri con prolazione perfetta.

⁴¹ Già Marchetto da Padova nel *Pomerium* parla dell'alterazione della breve. Cfr. Vecchi, *Marcheti de Padua*, 67: "Tunc enim pontellus duo facit: primo . . . quod brevis ultima alteratur; secundo semibreves a semibrevibus separat, tempora distinguendo." Si veda anche la *Brevis compilatio* in Coussemer, *Scriptorum*, 3: 2: "Quando duas breves longa sequitur; nam prima brevis valet unum tempus, secunda duo, et vocatur altera brevis." Per quanto riguarda la semibreve, l'*alteratio* francese ha esattamente lo stesso effetto della normale *via naturae* italiana (due semibrevi in *perfecta* valgono 1+2), e i due fenomeni non sono perciò distinguibili. Per quanto riguarda l'*alteratio* della minima, conosco un solo esempio (in notazione mista) per questo fenomeno: la caccia *Nell'acqua chiara* di Vincenzo; ritengo non sia stato affatto praticato nella notazione italiana pura.

Elementi peculiari della notazione italiana (settentrionale):

- A) Breve di 8 o di 12 minime;
- B) Legature parigrado;
- C) Breve della *senaria perfecta* inferiore di 1/4 rispetto alla Breve della *senaria imperfecta*;
- D) Minime equivalenti in *d*, *o*, *sp*, *q*, più lente (in proporzione *subsesquitertia*) in *n* e *si*;
- e) Uso costante dei *puncti divisionis*;
- f) Lettere di *divisio*;
- g) Uso di forme particolari della note (*semibrevis maior*, semibreve con *cauda* obliqua a sinistra, *plica*, ecc.).

Come si può vedere vi sono pochi elementi assolutamente distintivi di un sistema, e riguardano la sola notazione italiana; infatti quasi tutti gli elementi della notazione francese sono stati usati anche nella cosiddetta notazione mista, che è la notazione maggiormente usata nei più importanti manoscritti di origine italiana (ad eccezione di Rossi) e che mostra appunto una forte contaminazione con la pratica francese.

La differenza di valore delle minime tra alcune *divisiones* italiane è forse la caratteristica maggiormente distintiva di questo tipo di notazione, che implica la capacità di esprimere con un semplice cambio di *mensura* (ossia il passaggio da *octonaria* a *senaria imperfecta* e da *duodenaria* a *novenaria*) la già ricordata *proportio sesquitertia* a livello della minima, senza forme insolite di note o *colores*; di questo la notazione francese è incapace.

Per osservare i tratti peculiari della notazione italiana pura, senza influenze francesi, ci si può rivolgere al codice Rossi; l'altro campo di indagine è rappresentato dalle opere di Bartolino da Padova, trasmesse da tutti i testimoni (toscani, veneti o di qualsiasi provenienza) in notazione italiana. Entrambi gli aspetti sono acutamente indagati da Tiziana Sucato.⁴²

Altrettanto facile è osservare i tratti distintivi della notazione francese nei testimoni che tramandano, ad esempio, le opere di Machaut, ma — come si è detto —

⁴² Tiziana Sucato, "Il Codice Vat. Rossiano 215. Schede critiche e trascrizioni" (tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a. a. 1995-6). Sulla notazione delle opere di Bartolino: Tiziana Sucato, "La tradizione notazionale delle opere di Bartolino da Padova e il codice di Lucca (codice Mancini)," in Campagnolo, *Problemi* (in stampa).

questi elementi si trovano spesso frammisti a elementi italiani in composizioni tramandate dai tardi manoscritti dell'ars nova.

La cosiddetta *Longanotation*, ad una osservazione superficiale, sembrerebbe assimilabile al sistema francese poiché non ha apparentemente nulla di italiano (possiede solo, talvolta, le indicazioni di *divisio*) e mostra, invece, punti di aumentazione e di perfezione e talvolta anche alterazioni (si considerino, ad esempio, le alterazioni delle brevi nel tenor di *Gran piant'agli occhi* di Landini a c. 29r di Sq, sulle parole “core” e “more,” che indicano con certezza la presenza del modo perfetto; ma si è già visto che l'alterazione della breve è contemplata già da Marchetto).⁴³ Qualche componimento in *Longanotation* non mostra alcuno degli elementi caratteristici della notazione francese e neppure di quella italiana: non presenta cioè né *imperfectiones* né *alterationes* (dato che si tratta di tempo imperfetto con prolazione minore), né punti di divisione (che in questo contesto, d'altra parte, diventano superflui, essendo già chiaro ed inequivocabile il raggruppamento per valori di breve); in questo stato puro (si veda, ad esempio, la breve ballata di Landini *Per allegrezza* a c. 159 di Sq, a c. 5v di Fp e a c. 6 di Lo) si potrebbe parlare di “notazione mista,” ma poiché il tactus di questo tipo di notazione si rivela essere quello della quaternaria italiana (leggermente più veloce della *mensura* francese con tempo e prolazione imperfetti), è opportuno assimilare questo tipo di notazione alla notazione italiana. Lo stacco del tempo tutto italiano di questo tipo di notazione è provato dalle riscritture di precedenti composizioni in notazione italiana degli antichi maestri e da un'analisi sulla densità dei *tenores* nelle ballate di Landini.⁴⁴

⁴³ Nel tenor della seconda versione di *Itta se n'era* di Lorenzo nel codice Sq (c. 47, in notazione francese “alla longa”) compaiono ugualmente alterazioni della breve (batt. 17, 32, 71); nei passi corrispondenti Lo nota breve-longa (non rispettando la regola *similis ante similem perfecta*). Altri casi di alterazione della breve si incontrano in Sq: *Si forte vola* di Ghirardello (c. 26r), *Sovra la riva* (c. 49) e *Di riva in riva* (c. 51v) di Lorenzo, *Lucida pecorella* di Donato (c. 73v); *Che cos'è questa* (c. 163r), *Ama, donna* (c. 164v) di Landini.

⁴⁴ I risultati dello studio sulla densità dei *tenores* landiniani sono di prossima pubblicazione.

Un'altra traduzione delle vecchie divisiones⁴⁵

Nei manoscritti italiani (in particolare Sq e Fp) si incontra un fenomeno notazionale del tutto analogo alla *Longanotation*, ma che non è stato oggetto di molta attenzione da parte degli studiosi; si tratta della riscrittura di componimenti in ottonaria e duodenaria con un tipo di notazione francese (ma indicata spesso con lettere di *divisio* italiane) in cui la quartina di minime delle presumibilmente originali *divisiones* è tradotto con una quartina di semiminime in tempo imperfetto e prolazione imperfetta (in pratica una *quaternaria* francese) oppure in tempo perfetto (misura del sistema francese equivalente alla *senaria perfecta* italiana). Un esempio di questo fenomeno si è già visto nei madrigali *Nascoso el viso* e *La bella stella* di Giovanni, e si è già osservato come la riscrittura sia una traduzione approssimativa dell'originale (almeno a livello teorico) per quanto riguarda il tactus. Sebbene il tentativo sia quello di chiarire la notazione, resta una possibile ambiguità rispetto all'equivalenza che si instaura tra le nuove *mensurae* utilizzate (il tactus della vecchia ottonaria non corrisponde teoricamente a quello della nuova "quaternaria" e tanto meno lo stacco della vecchia duodenaria corrisponde a quello della nuova *senaria perfecta* con elementi francesi); si affaccia però l'ipotesi che, a prescindere dal quadro teorico, le due *mensurae* francesi con prolazione imperfetta fossero battute dagli italiani con uno stacco del tempo vicino (se non uguale) a quello delle *divisiones* ottonaria e duodenaria, realizzando nella pratica una equivalenza fra tutte le semibreve (anziché fra le minime) del sistema francese; una prassi che continuerà anche nella notazione mensurale bianca, causando le note dispute sulle equivalenze avanzate dai teorici quattrocenteschi e del primo Cinquecento. Il fenomeno deve comunque essere ancora indagato e chiarito.

Questo tentativo (peraltro non molto praticato) di chiarificazione dei segni notazionali rispetto alla mutata realtà scrittoria fiorentina, influenzata da modelli francesi, fu operato da alcuni copisti di Sq e Fp limitatamente ad alcuni madrigali di Giovanni, Gherardello, Lorenzo e Donato, oltre ad un'unica ballata di Landi-

⁴⁵ Devo a Stefano Campagnolo l'attenzione verso questo fenomeno.

ni.⁴⁶ Le nove composizioni sono immediatamente identificabili per la presenza diffusa di quartine di semicrome e sono le seguenti:

1. Giovanni, *Nascoso el viso* (madrigale)

Il codice Rossi (c. 18v) è in italiana pura con alternanza *d-n*; Fp (c. 49v) inizia nella cosiddetta *Longanotation* (3 *q*) alternata alla novenaria; nella seconda parte (tutta un tono sotto rispetto ai mss. concordanti) non usa più la *Longanotation* per tradurre la duodenaria, ma le due senarie (*i* e *p*): 3 *q-n/n-i-p-[n]-p-n*; il codice Squarcialupi (c. 3v) è tutto in notazione italiana con alternanza *d-n*, ma nelle sezioni corrispondenti alla *perfecta* di Fp la riduzione è errata e mostra valori dimezzati rispetto a Rossi.

2. Giovanni, *La bella stella* (madrigale)⁴⁷

Il codice Rossi (c. 23v) tramanda solo il *superius*, in pura notazione italiana, che nella prima parte alterna ottonaria e senaria imperfetta (o gallica) e nel ritornello alterna le due senarie ("gallica" e "yतालica"): *o-g-[o]-[g]/sg-y-g*. È questa, probabilmente, la fisionomia notazionale originaria come è stata voluta dal compositore. Nei codici più tardi il pezzo subisce delle trasformazioni ritmiche dovute principalmente all'interpretazione della notazione più arcaica (notazione che possedeva *ligature* parigrado e semibreve dal valore molto variabile), vista come ambigua e spesso fraintesa. I vari codici adottano soluzioni interessanti nella "traduzione" della scrittura originaria, non più compresa in tutti i dettagli. Fp (c. 47v) usa la *perfecta* in sostituzione della gallica di Rossi alla fine della sezione A, probabilmente scambiando la *sen-*

⁴⁶ Schrade, *Commentary*, 30, a proposito delle versioni con valori ridotti in Sq e Fp della ballata *Deh non fuggir* dice che "works in reduced transcription are very rare" e cita un caso in Jacopo (senza fornire il titolo della composizione), ma si tratta probabilmente di un errore.

⁴⁷ Uno studio filologico su *La bella stella*, encomiabile per la chiarezza espositiva (ma scorretto nella valutazione di varianti ed errori, poco attento a fenomeni come la diffrazione e con troppi errori nella copia degli esempi che riportano le lezioni originali) si trova in F. Alberto Gallo, "Critica della tradizione e storia del testo: seminario su un madrigale trecentesco," *Acta Musicologica* 59 (1987): 36-45. Per un esempio di diffrazione nella tradizione arsnovistica si veda Tiziana Morsanuto, "Un caso di diffrazione in una ballata di Francesco Landini," in Campagnolo, *Problemi* (in stampa).

ria imperfecta del suo antigrafo per una duodenaria (è il fenomeno di riduzione che si sta esemplificando), lo stesso avviene alla fine del primo verso del ritornello, ma questa volta in modo più congruo, data la struttura ritmica della sezione. Il cambio in ottonaria (privo di indicazione con nuova lettera di divisione) operato dal copista del codice Rossi sulla parola “mia” alla fine del secondo verso (cambio che si prolunga fino alla sestultima breve della sezione A) non si trova nel resto della tradizione: tutti gli altri codici proseguono in senaria imperfetta e mostrano perciò rispetto a Rossi notevoli varianti ritmiche. Sq (c. 1v) è in notazione italiana, ma semplifica le alternanze, mantenendo anche tutto il ritornello in *senaria perfecta*. Gli altri codici (Pit, 19v; Fc, 2v con il solo *superius*; Vo, 1v con il solo *tenor* e Fsl, 17v), tutti in notazione italiana con regolari *pontelli*, non possiedono lettere di *divisio* nel ritornello ed esprimono con fluidità la cangiante alternanza dei ritmi delle due senarie che caratterizza la sezione.

3. Gherardello, *La bella e la vezzosa cavriola* (madrigale; prima parte)

Essendo una composizione tramandata unicamente da Sq (c. 27r) non è possibile il confronto con l'ipotetica versione originale in notazione italiana, tuttavia la prima parte di questo madrigale mostra tutte le caratteristiche di una *octonaria* riscritta in tempo imperfetto con prolazione imperfetta. Il ritornello possedeva forse una *senaria perfecta* (e non una duodenaria) anche nell'originale italiano (Sq porta all'inizio del ritornello l'indicazione *p.*).

4. Gherardello, *Per prender cacciagion* (madrigale)

Fp (c. 87v) è in notazione italiana: [o], d / d; Sq (c. 30v) è invece in notazione francese ammodernata con riduzione: [q], p / p.

5. Lorenzo, *Vidi nell'ombra* (madrigale)

La versione di Lo (c. 32v) è in notazione italiana, ed è probabilmente la versione originale: [i]-o, p / o; in Fp (c. 78v) il madrigale ha la notazione ammodernata: *imperfecta* e ottonaria sono tradotte con la quaternaria francese (la “nuova” traduzione, che qui ingloba anche gli episodi in senaria attraverso l'uso delle terzine), la *perfecta* perde i punti di divisione ed è “francesizzata”; nel ritornello compare la normale *Longanotation*. Il frammento di tenor presente in Vo non tramanda purtroppo l'inizio del pezzo, ma solo la conclusione della sezione A e il ritornello: in questo testimone la *perfecta* ha elementi francesi (*puncti augmentationis* e mancanza di *pontelli*) e il ritornello è in quaternaria rinnovata (come in Fp).

6. Lorenzo, *Itta se n'era* (madrigale)

Questo madrigale di Lorenzo è l'esempio più chiaro e compiuto del feno-

meno che si sta analizzando.⁴⁸ Nel codice Squarcialupi compaiono due versioni notazionali di questo pezzo, una di seguito all'altra; la prima versione (c. 45v-46) rappresenta la riscrittura in tempo perfetto (sez. A) e imperfetto (ritornello) di un probabile originale italiano (con alternanza *d-n* nella sezione A e alternanza *o-i* nel ritornello); la seconda versione, che segue immediatamente nel codice, è in *Longanotation* (3*q*, poi 2*q*, con frequenti inserzioni di novenaria e senaria imperfetta, indicate con le lettere *.n.* e *.t.*), e forse deriva dallo stesso antigrafo in notazione italiana servito per la prima versione. L'antigrafo presentava un luogo corrotto o di difficile lettura (con cambio di chiave forse non segnato e note mancanti) al *superius*, vicino alla fine del primo verso: la prima versione di Sq ripropone l'errore (il tenor è corretto), nella seconda il copista ha cercato di sanare la lacuna trasformando una longa del *tenor* in breve, per far tornare i conti. Il codice Lo (c. 42v) ha un tipo di scrittura molto vicino alla seconda versione di Sq e, a parte le solite pause e gambe aggiunte, è abbastanza corretto; permette in ogni caso di sanare l'errore di Sq.

7. Donato, *I' fu già usignolo*

I due manoscritti concordanti, Sq (c. 74v) e Pit (c. 17v), mostrano entrambi nella prima parte quel tipo di notazione ammodernata ("quaternaria" francese) che è la probabile traduzione di un originale italiano che presentava l'alternanza di *octonaria* e di *senaria imperfecta* (si vedano le terzine, abbondanti soprattutto nel secondo verso). Il ritornello era forse in *senaria perfecta* anche nel presunto originale italiano.

8. Donato, *Seguendo 'l canto* (madrigale)

Il codice Squarcialupi (c. 72v) è l'unico dei tre manoscritti concordanti a mostrare la sezione A in notazione italiana con regolari *puncti* di divisione e la consueta alternanza *octonaria-imperfecta*. La stessa sezione è resa da Fp (c. 81v) e da Pit (16v) con notazione ridotta ("quaternaria" francese). Il ritornello è invece in *Longanotation* (3 *q*), ma con elementi italiani (*puncti divisionis*, la semibreve con *cauda* obliqua a sinistra), esattamente come avviene

⁴⁸ Sul pezzo si veda ora l'acuta discussione di Marco Flisi, "Notazione francese e italiana: Lorenzo da Firenze e la sperimentazione notazionale," in Campagnolo, *Problemi* (in stampa). Le considerazioni qui riassunte sono da lì derivate. [Editor's note: Per *Itta se n'era*, cfr. anche l'acuta analisi offerta da Nino Pirrotta in *Musica Disciplina* 48 (1994/98): 5-13, "On Landini and Ser Lorenzo," il suo ultimo studio che era in corso di stampa quando scomparve.]

nei due madrigali di Nicolò *Quando li raggi* e *Come selvaggia*; i manoscritti concordanti mostrano invece l'usuale *Longanotation* in modo perfetto con elementi francesi.

9. Landini, *Deh non fuggir* (ballata)⁴⁹

E' l'unico esempio di composizione che mostra, nei diversi testimoni, la versione italiana in duodenaria (PadA, n. 14, versione presumibilmente originaria) e le due traduzioni-riduzioni: in *Longanotation* (PR, c. 50v, con modo perfetto) e in "perfecta" francese (Sq, c. 144v e Fp, c. 32v). E' anche l'unica ballata (gli altri pezzi sono tutti madrigali) e l'unica composizione di autore del tardo Trecento a mostrare la riduzione della duodenaria in *perfecta*.

Forse tra i madrigali in *senaria perfecta* di questi e di altri autori (Nicolò?) si nasconde qualche ulteriore esempio di duodenaria "ridotta"; se l'originale non possiede infatti molte quartine di minime, come avviene ad esempio nel ricordato madrigale *Per prender* di Nicolò, la versione ammodernata risulta priva di quartine di semiminime e non è immediatamente identificabile.

Il madrigale *Dolgom'a voi* di Lorenzo, il cui testo lamenta l'inefficienza degli esecutori, compare solo in Sq (c. 52v) e mostra anch'esso frequenti quartine di semiminime ed anchor alcune crome (valore rarissimo nella notazione italiana del Trecento); in questo caso, al contrario de *La bella e la vezzosa cavriola* di Gherardello, non sembra plausibile che la prima sezione derivi da un originale in *octonaria*, data l'evidentissima strutturazione in modo imperfetto della prima parte e perfetto nella seconda, oltre alla presenza di *maxime*. Le frequenti volatine che si osservano prima delle cadenze, formate per lo più da quartine di semiminime, sono dunque da imputare probabilmente al desiderio del compositore di scrivere per esteso le ornamentazioni, per non lasciare spazio alla fantasiosa (e spesso fuori luogo) improvvisazione fiorita degli ornamenti da parte dei cantori, di cui ci si duole nel testo. Lo stesso discorso vale probabilmente per le quartine di semiminime all'inizio dell'altro madrigale di Lorenzo, *Come in sul fonte*, che precede immediatamente *Dolgom'a voi* nel codice Squarcialupi e che mostra nel primo verso la tipica alternanza della cosiddetta *Longanotation* (3q-n), che deriva da un originale in notazione italiana con alternanza duodenaria-novenaria.

⁴⁹ Una lucida e preziosa disamina di critica testuale su questo pezzo si legge in Stefano Campagnolo, "La tradizione delle musiche dell'ars nova italiana: particolarità della trasmissione," in Campagnolo, *Problemi* (in stampa).

Il nuovo sistema di traduzione, come si evince dagli esempi, è usato spesso per risolvere felicemente la trascrizione (non tentata dai copisti con la cosiddetta *Longanotation*) dei pezzi che presentano una alternanza *octonaria-senaria imperfecta* (si vedano i madrigali *La bella stella*, *Vidi nell'ombra*, *Ita se n'era*, *I' fu già usignolo*, *Seguendo 'l canto*).

Un'ultima osservazione sui due maggiori codici fiorentini. La Tavola 1 e l'elenco di pezzi appena riportato evidenziano un fenomeno che difficilmente può essere considerato una coincidenza: nella quasi totalità dei pezzi che possiedono varianti nel tipo di notazione utilizzato il codice Squarcialupi si comporta sempre in modo opposto al panciatichiano: se Fp è in notazione italiana, Sq è in notazione rinnovata e viceversa. Nasce una domanda: i copisti di Sq conoscevano Fp? Gli scribi del bel codice miniato fiorentino volevano a tutti i costi distinguersi, anche per quanto riguarda le lezioni musicali, dal panciatichiano o da qualche manoscritto da esso derivato?

La cosiddetta *Longanotation* è un sistema di notazione basato sulla *divisio quaternaria* italiana e modificato attraverso l'influsso del sistema francese; nacque probabilmente per semplificare la scrittura e l'esecuzione delle due *divisiones* italiane più caratteristiche e ambigue (dato il valore molto variabile della semibreve): l'ottonaria e la duodenaria. Rappresenta un ammodernamento della quaternaria e deve essere considerata una soluzione del tutto "italiana," dato che lo stacco del tempo adottato (come è evidente dal fatto che i componimenti riscritti in *Longanotation* di Giovanni e Jacopo sono nati con ogni probabilità in notazione italiana e sono stati concepiti in relazione al sistema italiano) è quello tipico della notazione italiana (più stretto, con la breve ca. 76), non quello della notazione francese (con la breve ca. 57).

La riscrittura dei componimenti di Giovanni e di Jacopo consiste dunque nel semplice ammodernamento di un tipo di scrittura considerato ambiguo e di non sempre facile interpretazione ritmica.

La grande intuizione su cui si basa il sistema italiano, che lo rende più facile per gli esecutori dell'epoca rispetto al sistema francese (anche se forse meno difendibile e meno rigoroso dal punto di vista teorico), è quella di facilitare al cantore la scelta dello stacco del tempo; il *tactus* comprende quattro minime nelle divisioni binarie e tre minime nelle ternarie, ma è sempre uguale. Non è poi rilevante se quattro minime valgono complessivamente una semibreve (come in ottonaria e duodenaria) o una breve (come nella *Longanotation* e in quaternaria).

Di fronte ad un sistema di scrittura quasi completamente “francesizzato,” la quaternaria rinnovata resta una delle *mensurae* più italiane, tra quelle utilizzate alla fine del Trecento, soprattutto per quanto riguarda lo stacco del tempo.

Sarebbe auspicabile che il tipo di notazione che si è discusso non si chiamasse più “francese” (perché non lo è) e neppure “*Longanotation*” (termine che genera equivoci, storici e teorici, e che — tra l’altro — non è italiano). La locuzione italiana “notazione alla longa” non risolve ancora tutte le ambiguità, dato che il tipo di notazione che vuole indicare talvolta non possiede affatto una longa di valore costante, ma oscillante (da tre a due brevi) e che il *tactus* è alla breve (non “alla longa”). Si dovrebbe allora proporre un nuovo appellativo? Non serve inventare nuove denominazioni; chiamiamola semplicemente (come spesso è stato fatto in questo saggio) “quaternaria” o “quaternaria rinnovata”; e, se il raggruppamento delle *breves* (a due a due o a tre a tre) è evidente, definiamola “quaternaria con *modus*.”

SIGLE DEI MANOSCRITTI CITATI:

- Fc = Firenze, Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini, MS D 1175
 Fp = Firenze, Biblioteca Nazionale, MS Panciatichi 26
 Fsl = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Archivio di S. Lorenzo, 2211
 Gro = Grottaferrata, Biblioteca dell’Abbazia, fram. senza segnatura
 Lo = London, British Library, MS Additional 29987
 PadA = Padova, Biblioteca Universitaria, MS 1475
 Pit = Paris, Bibliothèque Nationale, MS Fons ital. 568
 PR = Paris, Bibliothèque Nationale, MS nouv. acq. frç. 6771 (Reina)
 Rs = Roma, Biblioteca Ap. Vaticana, MS Rossi 215 e Ostiglia,
 Fondazione Opera pia Greggiati, MS senza segnatura
 Sq = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Mediceo Palatino 87
 (Squarcialupi)
 Vo = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottoboniano 1790.