

nit wol» (La danza ebraica deve essere battuta molto agilmente altrimenti non suona giusta).

A questa osservazione occorre premettere una lunga spiegazione riguardante l'accordatura del Liuto, la quale deve essere del tutto diversa, cosicché si ha uno dei più notevoli casi di *scordatura*. Innanzitutto bisogna dire che il Mittelbrummer, «die klein saitten, die newen dem mitl Brumer stet» (la piccola corda che sta vicino al Mittelbrummer) e il Kleinbrummer della cifra 4 devono essere accordate all'unisono. Dato che il 4 rappresenta il suono *re'*, si dovrà alzare il Mittelbrummer da *do* a *re*, e il Kleinbrummer si dovrà abbassare da *fa* a *re*. Sotto la dicitura «klein saitten, die newen dem mitl Brumer stet» è da intendere probabilmente la seconda corda del Mittelbrummer stesso che è accordata all'ottava superiore (e non, come sta scritto nell'edizione inglese di questo libro a p. 80, la Sangaite la quale è già accordata in *re*). Inoltre va anche detto che la «ebrer (= obere) quint saitten» (corda di canto) va accordata con lo stesso suono indicato dalla lettera t, cioè *fa* #. Perciò l'accordatura del Liuto sarà la seguente: *Sol, re, re, la, re', fa* #.

Segue sotto la trascrizione della prima battuta e dell'ultima immediatamente prima del «Huff auff» (letteralmente 'salta su', che significa finale 'saltellato' in tempo (ternario):



Una trascrizione completa si trova in W. Apel, *Musik aus früher Zeit* I, 10. La trascrizione di A. Koczirz in *DTÖ*, vol. 37, si basa su una diversa interpretazione delle indicazioni di Neusidler, attraverso le quali Koczirz giunge a questa *scordatura*: *Sol, re, re', re', re', fa* #. Questa interpretazione è però errata. Innanzitutto è chiaro che la terza corda (Kleinbrummer), che normalmente è accordata in *fa*, non può essere alzata di una sesta (al *re'*) ma solo abbassata di una terza (cioè a *re*). Per ciò che riguarda l'accordatura della quarta corda è evidente che l'interpretazione di Koczirz si basa sulle parole «die klein saitten, die newen der mitl Brumer stet» che come già detto prima, non sono molto chiare. Koczirz le riferisce alla quarta corda, la quale di conseguenza avrebbe dovuto essere alzata di un'intera quarta, cosa che non è molto probabile, mentre è determinante l'apparizione della lettera s nell'ultima battuta della danza che sarebbe il *fa* # (invece di *do* #), cosicché questo brano chiuderebbe con



, una forma di cadenza molto lontana dallo stile del sec.

xvi.

Altri esempi per lo studio dell'intavolatura tedesca per Liuto sono facilmente reperibili in *SchT*, pp. 9, 45 e 59.

Parte seconda

Notazione mensurale bianca

Dopo esserci occupati, nella prima parte di questo libro, della notazione per strumento solista (Organo, Tastiere, Liuto), ci rivolgiamo ora alla notazione della musica polifonica d'insieme. Naturalmente questo campo è molto più esteso e difficile del precedente. Qui ci troviamo di fronte ad una evoluzione di sette secoli, che comprende il periodo dal 900 ca. al 1600, cioè il totale sviluppo della polifonia dal primitivo Organum fino a Palestrina. Durante questo periodo i metodi di notazione furono sottoposti a tali cambiamenti fondamentali, che ne risultò una serie di sistemi spesso completamente diversi, ciascuno dei quali richiede uno studio particolare¹. Si può avere completa familiarità con la notazione delle opere di Ockeghem, Isaac e Josquin e ciò nonostante si possono presentare problemi totalmente differenti se ci si rivolge alle fonti dell'*Ars Nova* francese o italiana, oppure se si tratta di Organa della scuola di Notre-Dame o di Motetti del sec. XIII.

Durante tutta questa evoluzione l'unico vero problema della notazione consisteva nello stabilire graficamente i valori di tempo ed i rapporti tra loro. In realtà l'altro problema fondamentale della notazione musicale, quello di stabilire l'altezza dei suoni, era già stato definitivamente risolto prima che la musica polifonica cominciasse a svilupparsi liberamente. A prescindere dai documenti più antichi — circa fino al 1100 —, che indicano l'altezza dei suoni con lettere o li lasciano imprecisi perché si servivano di neumi chironomici (come il tropario di Winchester del sec. XI), tutte le fonti si servono del sistema di linee, quella significativa scoperta che noi dobbiamo principalmente a Guido d'Arezzo. Perciò restò soltanto da risolvere il problema della rappresentazione dei valori di tempo e dei loro rapporti ritmici.

Se si tiene presente la storia di questo problema dalle sue origini fino al sec. XVI, non ci si deve assolutamente meravigliare di quanto tempo e lavoro

¹ Si confronti il quadro generale dei sistemi di notazione a p. XXIII, come anche la successiva classificazione a p. 215.

di pensiero sia occorso, per darci un paio di risultati molto insignificanti. *Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*, si può ben dire con Orazio, se si tiene presente che occorsero molti secoli di sforzi intellettuali per trovare due tra i più semplici mezzi della nostra notazione, cioè la stanghetta di battuta e la legatura, mezzi questi che erano sconosciuti alla musica antica, ma che, in collegamento con il principio della bipartizione del valore delle note, rendono superflue le complicate regole della notazione mensurale e nello stesso tempo rendono possibile una semplice e chiara rappresentazione anche dei più complicati rapporti ritmici.

Questa constatazione non ci deve condurre però ad errati punti di vista sul valore e sul significato della notazione primitiva. Nulla potrebbe essere ingannevole nello studio dell'arte come l'osservare i traguardi del passato dal punto di vista dei progressi tecnici. Chi fa questo vede soltanto quello che è risultato dalla lotta tra il vecchio e il nuovo, e non quello di prezioso che è stato perduto. La vera mentalità storica richiede che la storia dell'umanità non venga considerata come sviluppo a sempre più grandi perfezioni, ma un processo di cambiamento costante e di incessante rinnovamento. Questo deve essere anche l'atteggiamento intellettuale con il quale ci si deve accostare allo studio della notazione primitiva. Nel momento in cui ci si occupa dei suoi intricati problemi, si riconosce che i principi della notazione medievale non sono un pietoso traviamiento dell'intelletto umano (come talvolta si è pensato), ma al contrario rappresentano un'alta prestazione intellettuale che corrisponde pienamente allo stato della musica di quel momento. In realtà lo studio degli antichi sistemi di scrittura non deve dare soltanto il fascino degli enigmi e l'appagamento della loro soluzione, ma oltre a questo deve dare un'idea delle questioni dello stile e della struttura musicale, cosa che sarebbe impossibile seguendo altre vie.

Come è già stato ricordato nella prefazione, i metodi di notazione, dagli inizi ambigui e incerti, si sono sviluppati in rapporti sempre più chiari e precisi, un processo che gradualmente, da concetti e rappresentazioni molto strane per noi, portò alle ben note regole del sistema odierno. Questo vale non soltanto per tutto il campo della notazione europea, ma anche e principalmente per il settore speciale al quale ora ci rivolgiamo. Per questo dobbiamo rinunciare anche qui a conservare la successione cronologica, iniziando con quel sistema della notazione d'insieme che per tempo e sostanza è più vicino all'odierna, cioè la cosiddetta notazione mensurale bianca.

I Segni di notazione

La notazione mensurale bianca comprende il periodo dalla metà del sec. xv fino alla fine del sec. xvi¹. La denominazione «bianca» si riferisce all'uso di note bianche (vuote) per i valori più lunghi, al posto delle figure nere dell'epoca precedente. Questo mutamento è stato unicamente determinato da rapporti e considerazioni esterne. Riempire le note con inchiostro nero significava un inutile spreco di energie e di tempo. Ancor più determinante è stato il fatto che la carta sottile, entrata gradualmente nell'uso, era meno indicata al riempimento delle note con l'inchiostro che la pergamena dei manoscritti più antichi. Perciò verso il 1430 gli amanuensi iniziarono a scrivere le note soltanto con il contorno. L'indicazione «mensurale» si rifà alla *musica mensurata*, espressione questa usata dai teorici medievali per distinguere la musica polifonica con i suoi valori misurati, dalla *musica plana*, cioè dal libero canto gregoriano.

1. Note

Le note usate dalla notazione mensurale bianca sono: *maxima* (Mx), *longa* (L), *brevis* (B), *semibrevis* (S), *minima* (M), *semiminima* (Sm), *fusa* (F) e *semifusa* (Sf). Le loro forme e quelle delle relative pause sono le seguenti:

	Mx	L	B	S	M	Sm	F	Sf
Note:	☐	☐	☐	◊	◊	◊	◊	◊
Pause:								


¹ Più di un secolo fa la notazione mensurale bianca è stata descritta da A. Bellermann in *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts* (1858; MuT), un'opera che ancora oggi è utile. Wolf tratta questo argomento in *HdN* I, 381-465.


La *Sm* e la *F* compaiono in due forme delle quali le più usate sono quelle nere. Talvolta si trovano nello stesso manoscritto e persino nella stessa composizione ambedue le forme senza evidente differenza di significato (come p. es. nel facsimile 30, p. 149, Contra, sistema 3). Altrettanto raramente la forma tra parentesi della pausa di *F* compare con due codine verso destra. Le pause di *L* e *Mx* consistono in trattini che si estendono verticalmente sopra due o tre spazi a seconda che *L* abbia il valore di due o tre *B* (modo imperfetto o perfetto; cfr. sotto mensura, p. 105).

2. Ligature

La notazione mensurale non usa solamente le sopraccitate note singole ma anche certi simboli di scrittura che rappresentano l'unione di due o più suoni, le cosiddette ligature. Queste forme si svilupparono dai neumi (segni di sostegno per la memoria che indicano l'innalzamento o l'abbassamento della melodia senza dare, tuttavia, l'indicazione precisa dell'altezza e del tempo), che vennero usati nei sec. X e XI per fissare graficamente i Corali Gregoriani. Nei primi stadi della musica polifonica, verso il 1200, le ligature vennero usate in grande quantità come si vede dai facsimili 44-53 (p. 228 sgg.). Più tardi esse persero a poco a poco di significato, tuttavia compaiono ancora abbastanza spesso nelle fonti del sec. XV. Soltanto dal sec. XVI iniziarono gradualmente a scomparire, anche se alcune delle forme più semplici si mantennero fino alla metà del sec. XVII.

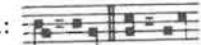
Benché al momento abbiamo a che fare soltanto con l'ultima fase delle ligature, alcune osservazioni sul loro sviluppo storico dovrebbero essere utili per rendere comprensibili certe proprietà della loro forma e il loro significato.

I quattro neumi più semplici erano: *punctum*, *virga*, *clivis* e *podatus*: . I primi due indicano ciascuno un unico suono, il *punctum* comunemente un suono più grave che la *virga* (secondo alcuni studiosi un suono più breve). Gli ultimi due neumi rappresentano ciascuno un gruppo di due suoni, la *clivis* in movimento discendente, il *podatus* in movimento ascendente. Quando verso il 1150 i neumi assunsero le forme più precise delle cosiddette note corali romane (in realtà queste forme sono di origine francese), i quattro neumi fondamentali vennero scritti come segue:

. Ancora oggi queste forme (e altre derivate da esse) vengono

usate come simboli di tipo neumatico nei libri liturgici della chiesa cattolica romana.













Verso il 1200 (scuola di Notre-Dame) le stesse forme vennero usate per la scrittura della musica polifonica — Organa e Clausulae —, e in questa funzione acquisirono una nuova proprietà, cioè valori metrici precisi. I due segni usati per suoni singoli divennero rispettivamente *brevis* (*B*) e *longa* (*L*),

mentre in ciascuno dei due segni usati per i gruppi, vere e proprie ligature, la prima nota venne considerata come *B*, la seconda come *L*. Perciò il terzo segno sopradescritto indicava due suoni in movimento discendente, il primo *B*, il secondo *L*, mentre il quarto segno dava gli stessi valori in movimento ascendente, p. es.: .

Per poter rappresentare altre combinazioni di valori (p. es.: *LL* o *LB*), le due forme fondamentali furono sottoposte ad alcuni cambiamenti per la cui identificazione furono introdotti i concetti di *proprietas* e di *perfectio*. Queste espressioni indicano quello che allora fu visto come «giusta» e «perfetta» serie di valori, cioè *brevis* con successiva *longa*. Di conseguenza una ligatura del tipo *BL* venne indicata come *cum proprietas et cum perfectione*, espressione in cui la prima parte è in special modo riferita alla nota iniziale (*initialis*) della ligatura, la seconda parte alla nota finale (*finalis*). Le altre combinazioni di valori, cioè *LL*, *BB*, *LB*, furono interpretate in senso tale che in esse venivano a mancare una o anche tutte e due le proprietà fondamentali, condizione che fu espressa attraverso la sostituzione della parola *cum* (con) con *sine* (senza). Perciò, se una ligatura è *sine proprietas*, allora la sua nota iniziale non è *B* ma *L*; se è *sine perfectione*, la sua nota finale non è *L* ma *B*. Si danno dunque le seguenti combinazioni:

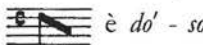
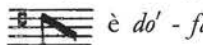
cum proprietas et cum perfectione (*cum-cum*): *BL*
sine proprietas et cum perfectione (*sine-cum*): *LL*
cum proprietas et sine perfectione (*cum-sine*): *BB*
sine proprietas et sine perfectione (*sine-sine*): *LB*

Per rendere riconoscibili questi cambiamenti di valore nella notazione, le ligature originali vennero in un certo qual modo modificate, come indica la seguente figura:

Denominazione	Valore	Forma	
		discend.	ascend.
<i>cum-cum</i>	<i>BL</i>	 (1)	 (2)
<i>sine-cum</i>	<i>LL</i>	 (3)	 (4)
<i>cum-sine</i>	<i>BB</i>	 (5)	 (6)
<i>sine-sine</i>	<i>LB</i>	 (7)	 (8)
			 (11)
			 (12)
			 (9)
			 (10)

Come si può notare da questa figura, la *proprietas* — cioè il valore della nota iniziale — è indicata dalla presenza o dall'assenza di un gambo verticale che scende a sinistra (*cauda*). Questo principio è di per sé molto semplice, diventa però complicato per la ragione che nelle due forme originali *cum-cum* la ligatura discendente (1) presenta una linea che manca nella forma ascendente

(2). Allo stesso modo nelle derivanti ligature *sine proprietate* le forme discendenti (3, 7) vengono scritte senza gambo, quelle ascendenti con un gambo che originariamente venne aggiunto alla parte sinistra della nota (4, 8).

Un cambiamento nella *perfectio* — cioè modificazioni della *finalis* da *L* a *B* — viene indicato da un diverso modo di scrivere il corpo della ligatura. Due di questi cambiamenti di forme vengono usati l'uno per ligature ascendenti, l'altro per le discendenti. Nel primo caso la seconda nota non viene posta verticalmente sopra la prima — come in (2) e (4) — ma rivolta verso destra (6, 8). Nel secondo caso la forma composta da due note quadrate viene cambiata con una diagonale continua, la cosiddetta *ligatura obliqua* (5, 7). Due osservazioni importanti riguardano questa forma: primo, che una ligatura di questo tipo rappresenta solo i due suoni che sono indicati dal suo inizio e dalla sua fine, e non come si potrebbe pensare a prima vista, anche i suoni intermedi, cioè  è *do' - sol*,  è *do' - fa*; secondo, che la grafia della *obliqua* fissa soltanto il valore della seconda nota, senza influire in nessun modo sul valore della prima (questo dipende solamente dalla presenza o assenza del gambo iniziale).

Le otto forme sopradescritte (1-8) rappresentano le basi della teoria sulle ligature, come essa ci viene presentata per la prima volta da Francone (ca. 1260) completamente sviluppata. Mentre le forme discendenti restarono invariate, quelle ascendenti subirono un certo cambiamento. Nelle due forme *sine proprietate* (4, 8) il gambo verticale che le caratterizza venne spostato dalla parte sinistra alla parte destra della nota, perché da ciò la nota iniziale venne contraddistinta come *L*. Il gambo verticale subì con ciò un cambiamento semantico non indifferente: da un puro simbolo logico di richiamo ad una concreta indicazione di un valore. Già Francone raccomandò di cambiare le forme 4 e 8 con 9 e 10. Il secondo cambiamento, appartenente a un periodo un po' più tardo, riguardò la forma *cum perfectione* (2 e 4 rispettivamente 9), nella quale la posizione verticale dei due quadratini si dimostrò scomoda quando le note, come spesso succedeva, distavano una dall'altra solo di un intervallo di seconda — specialmente a causa delle note quadrate che gradatamente assumevano una dimensione più grande. Nella ricerca di un più comodo modo di scrivere ci si allontanò dalle corrispondenti forme *sine perfectione* con le loro teste girate a destra (6 e 8 rispettivamente 10), e si usò per la rappresentazione delle proprietà opposte (*cum perfectione*) il ben noto segno di richiamo della *proprietate*, cioè il gambo verticale che in analogia alle forme 9 e 10 venne aggiunto alla parte destra indicando di nuovo come *L* la nota che ne era contrassegnata. Da questo risultarono le forme 11 e 12 al posto di 2 e 4 (rispettivamente 9).





Alle suddette forme infine deve essere aggiunta una ulteriore variazione dei due simboli fondamentali, cioè la *ligatura cum opposita proprietate* (*c. o. p.*). Questa è indicata da un gambo verticale ascendente all'inizio della *initialis*. È

questa l'unica ligatura nella quale compaiono valori più piccoli delle *B*. Come è già stato spiegato in una precedente occasione (p. 13), ognuna delle due note ha il valore di una *S*.

Diamo qui di seguito una tabella delle ligature come esse appaiono nella notazione bianca:

Denominazione	Forma		Valore
	disc.	asc.	
<i>cum-cum</i>			<i>B L</i>
<i>sine-cum</i>			<i>L L</i>
<i>cum-sine</i>			<i>B B</i>
<i>sine-sine</i>			
<i>c. o. p.</i>			<i>S S</i>

Finora abbiamo considerato solamente quelle ligature costituite da due note e che vengono perciò indicate come *ligatura binaria*. Questo campo viene tuttavia ampliato di molto dalle molteplici forme che comprendono più di due note, le

ligaturae ternariae, quaternariae, ecc., come per esempio:    .

In queste ligature tutte le note tra la *initialis* e la *finalis* vengono indicate come *mediae* (note di mezzo). In generale ogni *media* ha il valore di una *B*. Sono eccezioni la seconda nota di una *ligatura c. o. p.* che è sempre una *S* (come nel terzo degli esempi riportati sopra), e note che sono chiaramente riconoscibili come *L* o *Mx* (come nel terzo e nel quarto esempio). Il lettore può facilmente constatare che le ligature sopra esposte hanno i seguenti valori: *BBL*; *BBBB*; *SSBBBLB*; *LBMxBL*.

² Le forme tra parentesi delle ligature ascendenti *cum-sine* e *sine-sine* sono estremamente rare e la loro valutazione fu oggetto di dure polemiche tra i teorici del sec. XV. L'interpretazione data sopra venne caldeggiata dal Tinctoris (*Conus* IV, 43) e da Adam von Fulda (*GS* III, 365), ma fortemente contrastata da Gafurius (*Practica musicae*, 1496, lib. II, cap. 5; cfr. E. Praetorius, *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius*, 1905, p. 18), il quale era dell'idea che la valutazione opposta fosse quella giusta, cioè *B-B* per la forma senza gambo e *L-B* per quella con il gambo. Evidentemente Gafurius prende le mosse da una comparazione delle forme in questione con le loro equivalenti in scrittura quadrata: $\text{P} = \text{P}^{\text{P}}$ $\text{Q} = \text{Q}^{\text{P}}$, mentre Tinctoris e Adam von Fulda pongono alla base della loro interpretazione le corrispondenti forme in movimento discendente: $\text{P} = \text{P}^{\text{P}}$ $\text{Q} = \text{Q}^{\text{Q}}$. I pochi esempi della forma ascendente con gambo, che sono noti all'autore del presente libro, depongono a favore dell'ultima interpretazione, dato che ad esse corrisponde sempre il valore di *B-B*. Un esempio (dal Codex Chantilly, 1400 ca.) si trova nel facsimile 83, riga 5, ultima ligatura; altri tre (dall'Old-Hall Ms.) in A. Ramsbotham, *The Old-Hall Manuscript* (1938) III, illustrazione di copertina, righe 8, 10 e 11. Cfr. pp. 409, 467.

3. Regole per le Ligature

Mentre nel precedente paragrafo le ligature sono state considerate dal punto di vista del loro sviluppo storico, ci dedichiamo ora al loro studio sistematico e sviluppiamo un certo numero di regole con l'aiuto delle quali può essere precisato il valore di ciascuna ligatura. I trattati teorici dei sec. XV e XVI contengono tali regole, ma con un linguaggio molto prolisso e difficile da capire, spesso anche in forma di poesie latine o tedesche che certamente sono più brevi, ma di conseguenza ancora meno chiare³. La seguente esposizione dovrebbe certo dimostrarsi comprensibile e utile:

1. Regole riguardanti i gambi verticali

- Una nota con il gambo discendente a destra è *L*.
- Una nota iniziale con il gambo discendente a sinistra è *B*.
- Un gambo ascendente a sinistra della nota iniziale dà il valore di una *S* alla prima e alla seconda nota.

2. Regole per le note che non cadono sotto il n. 1

- Tutte le note di mezzo sono *B*.
- Una nota iniziale in posizione discendente (cioè più alta della nota seguente) e una nota finale in posizione discendente (cioè più bassa della nota precedente) sono *L*.
- Una nota iniziale in posizione ascendente ed una nota finale in posizione ascendente sono *B*.
- Una nota finale in forma *obliqua* è *B*.
- Una nota finale voltata a sinistra (che sta verticalmente sopra la penultima) è *L*.

Queste regole (esclusa la e) sono schematicamente illustrate nella seguente figura. Le lineette oblique significano movimento ascendente o discendente, mentre quelle orizzontali indicano che la direzione non ha nessun influsso⁴:

- | | | | |
|----|----|----------------|---------|
| 1. | a) | q-, -q-, -q | = L |
| | b) | p-, p- | = B |
| | c) | b-, b-, b-, b- | = SS |
| 2. | a) | -o- ; -o-, -o- | = B; BB |
| | b) | o-, o-, o- | = L |
| | c) | o-, o- | = B |
| | d) | -u | = B |

³ Cfr. p. es. *MuT*, 10.

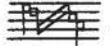
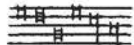
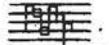
⁴ Un simile metodo di illustrazione schematica si trova in O. Ursprung, «Die Ligaturen, ihr System und ihre methodische und didaktische Darstellung» (*AM* XI).

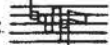
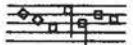
L'esperienza indica che le regole 1a, 1c e 2a sono più o meno evidenti e si imprimono facilmente nella memoria. Per ciò che riguarda le altre, si possono riassumere nel seguente modo:

P è *BB* e Q è *LL*; un gambo verso il basso all'inizio cambia la prima nota, la forma diagonale (*obliqua*) cambia l'ultima nota.

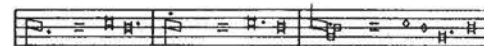
Dato che nell'interpretazione delle ligature i gambi discendenti hanno un ruolo determinante, è importante che questi non vengano confusi con quelli che servono soltanto per unire insieme note di diversa altezza. Uno di questi *traits d'union* compare nell'esempio a) riportato più sotto tra la seconda e la terza nota, ma naturalmente non ha nessuna influenza sul valore della nota stessa. Un reale gambo verso il basso che potrebbe fare della seconda nota una *L*, dovrebbe scendere ancora più in basso della nota che segue, come nel caso della penultima nota dello stesso esempio. Forse si potrebbe anche dubitare se un gambo verso il basso che si trova nel mezzo di una ligatura appartenga alla nota precedente o a quella seguente a seconda che si trovi a destra o a sinistra di una nota. A questo riguardo ci sarebbe da osservare in generale che soltanto la nota iniziale può avere un gambo a sinistra e che, di conseguenza, un tratto che si trova nel mezzo appartiene sempre alla nota che lo precede facendo di questa una *L*.


Per maggior chiarimento seguono qui due esempi. Per il principiante si consiglia di impiegare le suddette regole nell'ordine dato.


Esempio a): . La quinta nota è *L* (regola 1a); la nota iniziale è *B* (regola 1b); le tre note seguenti sono *B* (regola 2a); l'ultima nota è *L* (regola 2b). Perciò la ligatura significa: *BBBBLL* o in note: . Si può osservare che la terza e la quarta nota si potrebbero scrivere anche in forma quadrata al posto della *obliqua*: . Dal punto di vista della chiarezza e della semplicità, questa scrittura sarebbe persino da preferire, dato che la forma *obliqua* ha un vero significato soltanto quando compare alla fine. Ma per comodità essa viene usata spesso anche in altre posizioni.

Esempio b): . La quarta e quinta nota sono *L* (regola 1a); le prime due note sono *S* (regola 1c); la terza e la sesta nota sono *B* (regola 2a); l'ultima nota è *B* (regola 2d). Cioè *SSBLLBB*: .

Ciascuna nota di una ligatura può essere puntata. Se la nota in questione si trova all'inizio o in mezzo, il punto viene posto al disopra, p. es.:



Si capisce che due note successive della stessa altezza non possono essere scritte in ligatura. Se p. es. nel seguente gruppo  la terza nota dovesse

essere cambiata in un *re*, dovrebbe essere scritta nel seguente modo: 


Se ci si vuole familiarizzare totalmente con le ligature, è importante non soltanto sciogliere le forme date in note singole, ma anche percorrere la strada inversa, cioè scrivere una serie di note singole in ligatura. Per esercizio consigliamo un compito come il seguente:




si scrivano in ligatura ciascuna delle tre frasi melodiche 1, 2, 3 in accoppiamento con ciascuna delle tre serie ritmiche a, b, c:


1)  2)  3) 

a) *BLBLLB* b) *SSBBBB* c) *LBLLBL*

Da questo materiale si possono formare nove formule ritmico-melodiche, ciascuna delle quali è da scrivere in ligatura, p. es. l'accoppiamento 3 a risulta:

. Si osservi che nell'accoppiamento 1 a le ultime tre note non possono essere scritte in ligatura. L'ultima *B* richiede *figura obliqua*, che però non può essere impiegata a causa della *L* che la precede. Un altro interessante compito consisterebbe nello scrivere un Tenor isoritmico, nel quale la stessa formula ritmica (*talea*) compaia in accoppiamento con diverse formazioni melodiche. Si usi qualsiasi melisma (p. es. *In seculum*) e si progetti una *talea*, p. es.: *L(L)LBBL(L)SSBLL(B)(B)* (i segni tra parentesi indicano le pause), che si ripeta più volte in accoppiamento con altri suoni.

Infine devono essere ricordate ancora alcune particolarità. Un corpo rettangolare di lunghezza doppia con o senza gambo discendente, indica una *Mx*:  = *B Mx L*;  = *B Mx* (cfr. facsimile 28, p. 145, metà di destra, nel mezzo della riga 2). Nelle fonti più antiche (*Ms. Canonici misc. 213* della Bodleian Library, Oxford, 1450 ca.) si trovano talvolta delle figure come . Qui la regola fondamentale, che il gambo ascendente rende le prime due note *S* (regola 1c), cade: la seconda nota della prima forma è *L*, quella della seconda forma è *B*, così si avranno i valori rispettivamente *SL* e *SB*.


Come esempio pratico segue qui il Tenor del *Laudamus te* da una Messa dell'inizio del sec. xv di Arnaldi⁵, che si trova nel Ms. Bologna, Bibl. Univ. 2216. La Messa è scritta in note mensurali nere del periodo più antico, tuttavia esse hanno lo stesso significato delle forme della notazione bianca spiegate sopra. Il lettore può stabilire il valore di ciascuna nota e quindi trascriverne il Tenor (*S* = ).





⁵ Nel Ms. Bologna, Lic. mus. 37, p. 3 la stessa composizione è attribuita a Z. Micinella.




4. Segni supplementari

A completamento di questo capitolo che si occupa dei caratteri grafici della notazione bianca, segue qui una breve illustrazione di alcuni segni supplementari che si possono trovare nelle fonti prese in considerazione:

a) Il *signum congruentiae* che compare sotto forme come , serve ad indicare punti in cui diverse voci si ritrovano. Un esempio si trova nel facsimile 23 (p. 109) nelle due voci con il testo *Dona i ardenti ray* (sistema 6 e 8). Il *signum congruentiae* viene usato regolarmente in brani a canone per indicare l'entrata delle voci imitanti o in canoni mensurali dove indica quando l'uno o l'altro cantore deve smettere. Per un esempio di quest'ultima prassi si confronti il facsimile 27 (p. 129) e le spiegazioni ivi date. Un altro segno indicativo è il *custos* che sta alla fine di una riga per indicare il primo suono della riga seguente.

b) La ripetizione di brani nelle fonti del sec. xiv viene indicata da una semplice linea verticale che comunemente attraversa l'intero sistema, ma che qualche volta compare anche in una forma più corta simile ad una pausa di *B* o di *L*. Uno dei primi esempi si trova a p. 373 (riproduzione ingrandita del Tenor), dove il breve tratto, verso la fine della riga 2, rappresenta il segno di ritornello mentre il tratto lungo indica la fine del brano inclusa la *seconda volta* (cfr. le spiegazioni dell'*owert* e *clos*, p. 394). Nella riproduzione a p. 395 sono usati un tratto lungo e un doppio tratto con lo stesso significato. Nelle fonti dei sec. xv e xvi il segno di ritornello compare in forme simili a quelle odierne:  e così via.

c) La pausa generale era denominata *mora generalis*, *corona*, *diadema*, *signum taciturnitatis* o *quietantiae*. Le forme usate sono  e altre.

d) Dato che nei manoscritti su carta era quasi impossibile cancellare, le correzioni di errori vennero contrassegnate da innumerevoli segni convenzionali. Se una nota bianca fosse stata scritta erroneamente tutta nera, veniva usata la lettera *v* (*vacua*, vuota) per correggere l'errore. Altre indicazioni utili allo stesso scopo e che probabilmente rappresentano solo derivazioni della lettera *v*, sono le seguenti: . Per correggere un gambo scritto erroneamente esso veniva depennato con un tratto diagonale oppure veniva aggiunto un gambo in direzione opposta, il quale aboliva in un certo modo il primo: . Se le note venivano poste più in alto o più in basso, l'errore veniva corretto nel modo seguente: . Per ulteriori particolari si confronti *HdN* I, 430.

II Mensura

1. *Tempus, prolatio e modus*

Nel precedente capitolo abbiamo illustrato le figure della notazione mensurale bianca. Si è evitato di proposito di esprimere queste figure attraverso le loro equivalenti moderne, per la semplice ragione che un simile tipo di trascrizione dipende essenzialmente da un altro fattore, cioè la mensura. Questa espressione significa il rapporto metrico tra una nota e quella del grado immediatamente inferiore. Nella notazione moderna questo rapporto è sempre binario: una nota data — se non è puntata — è sempre uguale a due note del valore immediatamente più piccolo. Nella notazione mensurale ci troviamo essenzialmente di fronte ad altri rapporti. Qui una nota senza punto può essere uguale a due o a tre note più piccole, a seconda della mensura vigente e anche a seconda del valore delle note adiacenti. Una nota ternaria viene indicata come perfetta, una binaria come imperfetta. Queste indicazioni provengono dalla dottrina del sec. XIII, nella quale la tripartizione era vista come perfetta perché essa comprendeva «inizio, mezzo e fine». Naturalmente anche il Dogma della SS. Trinità ebbe un ruolo in questo concetto e in questa terminologia.

Nel sistema della notazione mensurale bianca esiste la libertà di scelta tra mensura perfetta e imperfetta principalmente in due note, la *B* e la *S*. I valori più grandi sono abitualmente imperfetti ed i più piccoli lo sono sempre.

$$Mx = 2L; \quad L = 2B; \quad B = 2 \text{ o } 3S; \quad S = 2 \text{ o } 3M \\ M = 2Sm; \quad Sm = 2F; \quad F = 2Sf.$$

La mensura della *B* viene detta *tempus* e compare in due tipi: come *tempus perfectum*, indicato da un cerchio \bigcirc , e come *tempus imperfectum*, indicato da un semicerchio con apertura a destra C . La mensura della *S* si chiama *prolatio*. La *prolatio perfecta* viene indicata da un punto posto nel centro del cerchio o del

semicerchio, mentre la mancanza di questo punto indica la *prolatio imperfecta*. Si danno quindi quattro combinazioni di *tempus* e *prolatio*:

<i>tempus imperfectum cum prolatione imperfecta</i> ¹ :	C	$\text{H} = \diamond \diamond$	$\diamond = \downarrow \downarrow$
<i>tempus perfectum cum prolatione imperfecta</i> :	\bigcirc	$\text{H} = \diamond \diamond \diamond$	$\diamond = \downarrow \downarrow$
<i>tempus imperfectum cum prolatione perfecta</i> :	C	$\text{H} = \diamond \diamond$	$\diamond = \downarrow \downarrow \downarrow$
<i>tempus perfectum cum prolatione perfecta</i> :	\bigcirc	$\text{H} = \diamond \diamond \diamond$	$\diamond = \downarrow \downarrow \downarrow$

Al posto delle prolisse indicazioni latine useremo spesso un comodo sistema di abbreviazioni nel quale indichiamo sia il *tempus* che la *prolatio* con i numeri 2 o 3, a seconda che si presenti la varietà imperfetta o perfetta. Quindi si hanno per le quattro misure le seguenti indicazioni:

$$\text{C} = [2, 2]; \quad \bigcirc = [3, 2]; \quad \text{C} = [2, 3]; \quad \bigcirc = [3, 3].$$

Per ciò che riguarda il significato semantico dei simboli: cerchio e punto, è evidente il paragone cerchio = perfetto, semicerchio = imperfetto. Anche l'uso del punto si può interpretare allo stesso modo, cioè nel senso della correlazione: presenza = perfetto, assenza = imperfetto. In realtà però l'ultima spiegazione non è appropriata. Originariamente, cioè nel sec. XIV, la *prolatio perfecta* veniva indicata da tre punti, la *imperfecta* da due, cioè dall'uso delle cifre 3 e 2 come simboli per perfezione e imperfezione. Questa prassi viene documentata da alcune fonti italiane del 1400 ca. (cfr. *GdM* I, 96, 322). Poco più tardi le cifre vennero ridotte a 2 per la *perfecta* e 1 per la *imperfecta*. Un esempio di ciò si trova in una Ballata *Ung lion say* del tardo sec. XIV². La tendenza giunse alla sua conclusione con l'ulteriore riduzione a 1 o nessun punto.

Il significato delle suddette quattro misure appare molto più chiaro oggi se si rappresentano i loro rapporti con la scelta appropriata di note moderne. Come già per le intavolature, anche per le note mensurali non è consigliabile una trascrizione «letterale» come: la *S* un intero, la *M* una metà, ecc. Questo metodo venne seguito in generale dagli editori del sec. XIX (Bellermann, Proske, Ambros, Commer ed altri) e venne posto anche alla base delle edizioni dei *Denkmäler* tedeschi ed austriaci. Si deve al metodo di H. Riemann se questo modo di trascrivere, che rende molto pesante e confuso il quadro delle note, in tempi più recenti è stato ampiamente abbandonato. Purtroppo le ultime pubblicazioni non sono uniformi nella scelta della riduzione. Molti editori trascrivono la *S* come minima (1:2), altri come semiminima (1:4) ed alcuni persistono nella riproduzione letterale, come generalmente era in uso prima. In particolare è da deplorare che in alcune pubblicazioni brani diversi vengano ridotti diversamente, talvolta persino diverse sezioni di una stessa composizione.

¹ I due tipi di *prolatio* nelle fonti antiche vengono per lo più differenziati come *major* e *minor*. Per ragioni di convenienza e chiarezza preferiamo una terminologia conseguente.

² Cfr. W. Apel, «The French Secular Music of the Late Fourteenth Century» (*AM* XVIII/XIX, p. 22) e *French Secular Music of the Late Fourteenth Century* (1950), p. 102*.

Nelle nostre spiegazioni ed esempi della notazione bianca useremo sempre una riduzione 1:4, cosicché la *S* viene trascritta come semiminima³. Con questo procedimento le sopraddette quattro misure si presentano in una forma molto semplice e comprensibile, cioè come i quattro tipi fondamentali di battuta 2/4, 3/4, 6/8 e 9/8. In realtà in [2, 2] le *B*, *S* e *M* stanno nello stesso rapporto metrico come 1/2, 1/4, 1/8 in tempo 2/4, dove ciascuna è il doppio della seguente. In [3, 2] la *B* vale tre volte la *S* e corrisponde quindi alla minima puntata della battuta 3/4. In [2, 3] la *S* è uguale a tre *M*, esattamente come in tempo 6/8 la semiminima puntata è uguale a tre crome. In [3, 3] sia la *B* come anche la *S* sono ternarie e gli stessi rapporti si trovano nella minima e nella semiminima — entrambe puntate — in tempo di 9/8. La figura seguente serve come chiarimento di queste equivalenze:

Mensura	Tempo	Trascrizione delle note	Esempio
C [2, 2]	2/4		
⊙ [2, 3]	6/8		
○ [3, 2]	3/4		
⊙ [3, 3]	9/8		

Negli scritti teorici questo schema di base delle quattro misure viene ulteriormente ampliato con l'inclusione della *L* e della *Mx*. La misura della *L* era detta *modus longarum* o *modus minor* (antico inglese: *lesser mood*), quella della *Mx* era detta *modus maximarum* o *modus major* (*greater mood*). Dato che ciascuna di esse poteva essere perfetta o imperfetta ne risultava un sistema composto da 16 combinazioni di *modus maximarum*, *modus longarum*, *tempus* e *prolatio*. Per indicarle i teorici trovarono una moltitudine complicata di simboli (cerchi, punti, quadrati, linee ecc.), i quali tuttavia non entrarono quasi mai nella pratica. Ci possiamo accontentare con questo di rinviare il lettore alle spiegazioni date in *HdN* I, 410-415⁴.

³ Come è già stato notato nel primo capitolo di questo libro (p. 5), si consiglia la riduzione 1:4 per il sec. XV, al quale appartengono quasi tutti i nostri esempi della notazione bianca. Tuttavia si giunge ad un punto in Isaac e Josquin, dove una trascrizione in rapporto 1:2 è altrettanto possibile e per lo più preferibile.

⁴ Per facilitare lo studio di queste pagine ci si ricordi che la terminologia dei primi teorici lascia spesso a desiderare in chiarezza e in logicità. Così le indicazioni *major* e *minor* non vennero solamente usate in rapporto al *modus*, ma anche per la *prolatio* con tutt'altro significato. Nel primo caso esse indicavano due

Osservando la situazione dal punto di vista dei monumenti musicali, risulta in primo luogo che il *modus maximarum* (oppure abbreviando *maximodus*) non compare nelle fonti della notazione bianca. Il *modus longarum* (abbreviando: *modus*) deve essere preso in considerazione in certe composizioni, principalmente in Messe e Motetti costruiti su di un Tenor in *cantus firmus*. In queste opere le voci superiori sono scritte prevalentemente in *B*, *S* e *M*, in altre parole, in *tempus* e *prolatio*, mentre il Tenor composto sostanzialmente da *L* e *B* appartiene al *modus*. Dato che il *tempus* e la *prolatio* determinano una organizzazione ritmica corrispondente alla battuta moderna, il *modus* porta alla comparsa di regolari gruppi di battute (battute grandi o composte), ciascuna di due (*modus imperfectus*) o di tre (*modus perfectus*). In analogia all'indicazione introdotta prima per *tempus* e *prolatio*, indicheremo il *modus* con i numeri romani II o III. Perciò [III, 3, 2] significa il *modus perfectus cum tempore perfecto cum prolatione imperfecta*. Segue qui un esempio schematico di questa misura:

Discanto:

Tenor:

Nelle fonti musicali del periodo preso in considerazione, il *modus* non viene generalmente indicato da un simbolo speciale ma implicitamente dalle pause di *L* che compaiono comunemente all'inizio o durante il corso del Tenor. A seconda che le linee di pausa si estendano su due o tre spazi, la *L* è da interpretare come imperfetta o perfetta (v. p. 93).

Per ciò che infine riguarda il *maximodus*, la sua introduzione significherebbe che la composizione (o almeno una delle voci) si divide completamente in gruppi regolari (due o tre gruppi) di battute composte. Esiste soltanto un periodo nella storia della musica nel quale un principio di estrema regolarità strutturale venne usato con consapevolezza, cioè il periodo dei Motetti isoritmici, da Philippe de Vitry (1280 ca.-1350 ca.) fino a Dufay (1400 ca.-1474). Nei rari casi dove compare, il *maximodus* può essere rappresentato da simboli come [II, III, 3] (senza *prolatio*) oppure [III, II, 2, 3] (con *prolatio*). Un esempio di quest'ultimo tipo di mensurazione è il Motetto di Machaut *Christe qui lux - Veni creator spiritus - Tribulatio*⁵, mentre il famoso Motetto di

diverse misure, il *modus maximarum* ed il *modus longarum*; nell'altro la varietà perfetta o imperfetta di una stessa misura, cioè quello che noi per amore di chiarezza e di coerenza indichiamo come *prolatio perfecta* e *imperfecta*. Talvolta quest'ultimo significato si trova anche nel *modus*. In *HdN* I, 412 vengono introdotti due segni (cerchio dentro ad un cerchio), i quali secondo Adam von Fulda e altri teorici hanno il significato di *modus major cum tempore perfecto cum prolatione majori (minor)*. Evidentemente qui *modus major* non significa *modus maximarum*, ma *modus (longarum) perfectus*. Le spiegazioni di Wolf sui «segni di tactus» sono difettose perché il significato preciso delle diverse indicazioni non è chiarito e anche perché sono introdotti segni e indicazioni nei quali non è per nulla riconoscibile un significato preciso.

⁵ Cfr. l'edizione di F. Ludwig, *Machaut, Musikalische Werke* (1929) vol. III, p. 78, dove questa misura è indicata come segue: mo. ma. pf.; mo. mi. imp.; tp. imp.; pr. ma.

Dunstable *Veni Sancte Spiritus* indica la mensura [III, III, 3, 2] (v. p. 133).

Anche se al lettore moderno queste costruzioni formali sembrano così arcaicizzanti, casi simili si trovano seppure occasionalmente anche in composizioni del sec. XIX. Un esempio particolarmente interessante si trova nella seconda parte (variazioni) della sonata per pianoforte op. 111 di Beethoven, cioè:



Se qui si considerano i trentaduesimi come equivalenti della *M*, il gruppo indicato con a) corrisponde alla *prolatio*, b) al *tempus*, c) al *modus* e d) al *maximodus*. Secondo la teoria del sec. XV, la struttura ritmica di questa parte che rappresenta uno dei più elevati pensieri di Beethoven, sarebbe da indicare come *modus maximarum imperfectus cum modo longarum perfecto cum tempore perfecto cum prolatione perfecta* [II, III, 3, 3]. Dopo queste osservazioni di principio ci rivoliamo allo studio particolare delle quattro misure principali.

2. *Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*

Questa mensura non presenta di fatto nessun problema, dato che qui le note sono tutte binarie e perciò hanno gli stessi rapporti metrici della notazione moderna. Usando il nostro rapporto di riduzione 1:4 si delinea la battuta di 2/4 come equivalente di questa mensura. Ogni battuta contiene una *B* da trasciversi come minima. È possibile naturalmente riunire due di queste battute in una di 4/4, ma questa è una concessione alle moderne abitudini e non rispecchia totalmente la natura della mensura. In realtà non è raro che con tale procedimento singole battute di 2/4 possano essere introdotte o collegate con una battuta di 4/4 in una battuta di 3/2⁶.

Per indicare che una nota contiene tre unità della categoria immediata-

⁶ È evidente che i metodi di trascrizione usati in questo libro sono orientati al materiale da trattare, cioè con il massimo adeguamento alla notazione originale. Per altri scopi, specialmente di esecuzione pratica, possono essere consigliati certi cambiamenti.

mente più piccola, essa viene puntata come nell'uso moderno. Questo punto, detto *punctus additionis*, compare anche in relazione con le ligature.

A prescindere dalla riduzione, la moderna notazione si differenzia dall'antica principalmente attraverso l'ordinamento simultaneo verticale delle voci e dall'aggiunta delle linee di battuta. Tuttavia diversi studiosi hanno sollevato obiezione contro l'uso della linea di battuta con la motivazione che essa è estranea allo stile polifonico della musica antica. Essa ha pure lo svantaggio che rende necessario di frequente spezzettare e legare le note, dato che raggruppamenti irregolari ed effetti di sincopazioni sono un segno caratteristico particolare della polifonia fiamminga. In diverse nuove pubblicazioni si cerca — dopo l'esempio di H. Bessler — di evitare questo inconveniente mettendo al posto della linea di battuta il «tratto di mensura», il quale viene posto non attraverso il sistema di linee, ma attraverso gli spazi intermedi che si trovano tra loro. Il seguente esempio può servire a spiegare i due metodi:



Il secondo metodo ha evidentemente il vantaggio di avvicinarsi fortemente alla notazione originale, resta però in questione se questo vantaggio sia sufficientemente grande da colmare gli svantaggi, cioè un'inconsueta visione delle note ed una elevata insicurezza del lettore. Oltre a questo deve essere osservato che il tratto di mensura non può essere usato quando compaiono diverse misure simultaneamente, per esempio [3, 2] nel Tenor contro [2, 2] nel Discanto, come non di rado è il caso di Messe e Motetti dei primi maestri fiamminghi⁷. Forse è più consigliabile tracciare le linee di battuta singolarmente attraverso ciascun sistema di linee. Con ciò si evita l'effetto «drastico» della linea di battuta continua della partitura moderna e si mantiene anche la possibilità di scrivere voci in diversi tipi di battuta nel caso che questo sia richiesto. È evidente che linee di battuta di qualsiasi tipo hanno un puro significato di misura e non necessariamente la funzione supplementare di uno schema accentuativo che le richiede nella musica d'oggi. Intenzionalmente è aggiunta la limitazione «necessariamente», perché effettivamente una gran

⁷ Un evidente esempio è la *Missa prolationum* di Ockeghem da cui è tratto l'*Exemplum Quinti Toni Johannis Ockeghem* riportato a p. 182.

parte della musica antica è musica in battute nel senso preciso del termine, come in Mozart e Beethoven — una realtà che spesso nelle discussioni sulla linea di battuta viene dimenticata. A questo campo appartiene l'intero repertorio del sec. XIII, quasi tutte le composizioni italiane del sec. XIV, come pure i diversi tipi di canzone del sec. XVI (Frottola, Chanson, Villanella), per non parlare delle danze.

Rivolgiamoci ora all'analisi di alcuni esempi. Il facsimile 23 tratto dal Cod. *Canonici misc.* 213 della Bodleian Library (Oxford), riporta due canti a tre voci — ambedue con testo italiano — di Guillelmus Dufay, il cui nome è scritto sotto forma di indovinello, nel quale la sillaba *fa* (il nome era notoriamente pronunciato *Du-fa-y*) è interpretata come segno di solmisazione in *hexachordum molle* (in *fa*) e perciò è rappresentata dalla nota *si b*. Il brano superiore, *Quel fronte signorille*, come indica il cerchio davanti a ciascuna voce è in *tempus perfectum*, e verrà trattato più avanti (p. 144). Il brano successivo *Dona i ardenti ray* è indicato con *C* e sta quindi in [2, 2]. La sua trascrizione dopo queste spiegazioni non dovrebbe presentare alcuna difficoltà.

È interessante notare che le due voci inferiori (Tenor e Contratenor) hanno un *b* in chiave, mentre questo manca nella voce superiore. Casi di questo genere sono estremamente frequenti nella musica polifonica dal sec. XIII fino al sec. XVI inoltrato. Senso e significato di questo modo di scrivere che dà una 'indicazione parziale' sono già stati più volte discussi⁸. L'autore di questo libro ha cercato di mostrare che la mancanza parziale di un *b* nella segnatura in chiave è espressione di un tipo di bitonalità, cioè un *Fa* maggiore (o *re* minore) nelle voci inferiori contrapposto a un *Lidio* (o *Dorico*) nella voce superiore. Perciò si presenta una vera e propria spaccatura tonale, un contrasto tonale di «scuro» e «chiaro», di «pesante» e «leggero», che dà un particolare stimolo alle prime composizioni e che in nessun caso deve essere annullato da accidenti supplementari⁹. In realtà nel presente brano correzioni nell'ambito degli accidenti non sono quasi necessarie.

La seconda nota dell'ultima ligatura del *Contra* non è *sol* ma *fa*. Per la trascrizione si deve osservare, che il *signum congruentiae* del *Tenor* non corrisponde a quello del *Discanto*. Esso dovrebbe stare sopra la *S* successiva (su *do*). L'inizio del brano è trascritto in Appendice al n. 12.

Il facsimile 24 può servire come ulteriore esempio per [2, 2]. Le due righe ivi riprodotte dal Codice di Trento n. 92 contengono un *Sanctus* di Benet (compositore inglese della metà del sec. XV), il quale è diviso in cinque sezioni: 1. *Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth*; 2. *Pleni sunt celi et terra gloria tua*; 3. *Osanna in excelsis*; 4. *Benedictus qui venit in nomine Domini*; 5. *Osanna in*

⁸ Cfr. W. Apel, «The Partial Signatures in the Sources up to 1450» (*AM* X, p. 1; aggiunta in *AM* XI, p. 40). Alla bibliografia data a p. 4 è da aggiungere: K. Jeppesen, *Der Kopenhagener Chansonnier* (1927), p. LXIII; E. E. Lowinsky in *MQ* XXXI e *JAMS* VII; H. Hoppin in *JAMS* VI, IX e M. Johnson, «A Study of Conflicting Key-Signatures in Francesco Landini» (*Hamline Studies in Musicology* II, 1947). Altri studi speciali come gli ultimi nominati sarebbero molto consigliati per ottenere risultati degni di fiducia.

⁹ H. Besseler è stato uno dei primi ad aver riconosciuto questo fatto. Si confrontino gli esempi 97, 109, 113 e altri nel suo libro *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (1931).

FACSIMILE 24

Codice di Trento 92. Trento, Castello del Buon Consiglio (ca. 1475)
cc. 82', 83

excelsis. Le sezioni sono variabili a tre e a due voci (cfr. le pause nel *Contra* per *Pleni* e *Benedictus*). Le sezioni 1, 2 e 5 sono in [2, 2] e si possono trascrivere per prime.


Con uno studio più approfondito si osserva che il *Pleni* a due voci nel *Discanto* e nel *Tenor* è composto da 16 *B* (16 battute da 2/4) e una *longa* finale, mentre il *Contra* pausato indica soltanto pause del valore di 16 *B*, cioè tralascia la *L* finale. Questo non è un errore di scrittura, ma al contrario il metodo comune dal quale si deduce che la *L* finale era vista come un valore impreciso che non era calcolato nella misurazione. La stessa situazione si trova nel *Benedictus* che verrà trattato più avanti.

In questa composizione si trova un altro esempio di indicazione parziale. Tuttavia l'uso dei principi spiegati nel precedente brano non porta qui ad alcun risultato soddisfacente, anche se dal punto di vista melodico e armonico devono venire aggiunti in diversi punti della voce superiore dei bemolli, per eliminare procedimenti di tritono come *fa - si* e dissonanze come *Sib - fa - si*. La ragione di questo sta — come è stato ricordato nel sopraccitato articolo (*AM X*; cfr. anche *AM XI*, 40) — in cambiamenti di stile che comparvero intorno al 1450 e che ebbero come conseguenza una più forte accentuazione dell'accordo della triade melodica e della unità tonale ed, in relazione a questo, anche un trattamento più unitario delle voci. Anche se a causa di ciò la formazione di spaccature tonali della prima epoca venne progressivamente meno, tuttavia per pura tradizione l'uso dell'indicazione parziale venne non di rado mantenuto. Ma dato che esso non rappresenta più lo stato delle cose, sono ora necessari spesso aggiustamenti con *b* supplementari — in ogni caso più spesso di prima. In quale quantità e secondo quale regola essi debbano procedere è tuttavia anche oggi uno dei punti più dibattuti della musicologia. Fino a poche decine d'anni fa alcuni editori erano inclini ad avvicinare il più possibile, con un uso più ampio di accidenti supplementari, il linguaggio musicale dei sec. xv e xvi al sistema armonico del sec. xviii circa. Certamente si può riconoscere — per citare soltanto un esempio — un distacco da questa impostazione già nell'edizione di Plamenac *Ockeghem I* (1927), dove in una relazione critica (p. XV) si dice: «Sulla questione degli accidenti si è proceduto con molta cautela e si sono integrati soltanto i segni assolutamente necessari; in casi dubbi mi sono attenuto al principio fondamentale 'meglio poco che troppo' per non manomettere il carattere tonale dei brani musicali antichi». A seguito di questo principio

troviamo nell'edizione punti come  (p. 1, batt. 3-4), che

in realtà corrispondono in assoluto allo stile tonale del sec. xv. Certamente potrei andare ancora

oltre più volte e vedere come altrettanto legittimi anche punti come  e

 (p. 1, *Christe*, batt. 23, 25) (nell'edizione viene proposto il *mi b* al posto del *mi* naturale)¹⁰.

¹⁰ Nella mia dissertazione apparsa 25 anni fa (cfr. p. 8, nota 6) mi sono anch'io dichiarato favorevole ad abbandonare la soluzione più antica del problema degli accidenti. Molti risultati di questa ricerca li

Nella voce superiore del *Sanctus* di Benet il *b* è necessario in tre punti della prima linea, dove esso nel procedimento *fa - si - la* compare sia come tritono sia come suono più acuto; poi anche in quei punti dove esso coincide con un *b* in chiave nelle voci inferiori, specialmente nelle sezioni da trattare più tardi *Osanna* e *Benedictus* nelle quali compare ripetuto. Nella maggior parte degli altri punti non esiste una ragione plausibile di abbassare la voce superiore da *si* a *si^b*, specialmente là dove compare all'interno di un movimento graduale, perciò *la - si - do'* oppure *do' - si - la*. Ma anche nelle battute di chiusura del *Sanctus*



può essere mantenuto tranquillamente il *si* naturale,

primo perché il tritono col *fa* ha soltanto carattere ornamentale e secondo perché nella battuta successiva è esplicitamente indicato un *si^b*.

In questa occasione occupiamoci brevemente anche del secondo problema della *musica ficta*, cioè la questione della sensibile innalzata in formazioni di cadenza. La battuta finale del *Sanctus* mostra la cadenza a tre voci tipica del periodo tra il 1350 e il 1450 circa:



Qui sono possibili *a priori* tre lezioni: una senza innalzamenti, l'altra con la settima elevata (*fa* #), la terza con settima e quarta innalzate (*fa* #, *do* #). Nelle fonti di questo periodo l'ultima variante (puro modo Lidio) è spesso esplicitamente rappresentata da un diesis nelle voci superiore e mediana (p. es. all'inizio del facsimile 26, p. 126). Tuttavia il fascino antico di questa successione di accordi (essa viene spesso indicata come Cadenza Borgognona) non deve condurre ad un uso illimitato e sconsiderato di diesis supplementari. Così si impedisce nella batt. 6 del *Sanctus* di Benet l'innalzamento della sensibile per il motivo che nel *Contra* è prescritto nello stesso tempo un *si^b*:



Diverse ragioni indicano che nell'*ars nova* (Machaut) e nell'epoca borgognona (Dufay, Binchois) innalzamenti cromatici vennero usati molto più abbondantemente che nella musica dei primi maestri fiamminghi (Ockeghem, Obrecht), presso i quali sembra si preannunci una svolta verso il diatonico modale. Si può certamente supporre che il passaggio da un predominante repertorio profano ad uno religioso, che rappresenta uno dei lati più vistosi del mutamento di stile che ha luogo verso il 1450, abbia contribuito in modo più determinante al sorgere di una tonalità che si avvicina maggiormente alla gregoriana, più di quanto lo fosse

sostengo ancora oggi, specialmente quelli che riguardano la prima musica per Organo. Nell'ultimo capitolo del lavoro mi sono anche occupato del problema *si^b-si* nella musica mensurale ed ho proposto una soluzione della quale tuttavia oggi sono molto più scettico di allora, specialmente per ciò che riguarda il suo diritto a una validità storica; con questo non voglio dire che io la ritengo totalmente non valida. Tuttavia vorrei qui limitarmi a dire in generale solo che l'uso possibilmente parsimonioso di accidenti supplementari mi sembra ancora l'unico giusto procedimento, almeno per ciò che riguarda la musica fino a circa la metà del sec. XVI.

prima. In seguito a questa considerazione generale, sarebbe quindi assolutamente ragionevole, per la musica (specialmente profana) dell'*ars nova* e dell'epoca borgognona, preferire le sensibili innalzate, per la musica di chiesa del periodo seguente, almeno fino alla fine del sec. XV, preferire invece la lettura diatonico-modale. Un simile mutamento di tonalità si concilia nel modo migliore con gli altri cambiamenti, che portò con sé l'avvento della musica fiamminga: da un timbro chiaro ad uno più scuro, da una estensione acuta ad una più grave, da una trasparenza delle tre voci a una piena composizione a quattro-cinque voci.

Nella trascrizione del *Sanctus* è da osservare che la prima pausa della terza riga ha il valore di una *S* (non di una *B*).

Come ultimo esempio della mensura imperfetta serva la *Chanson Dangier tu m'as tollu* tratta dal *Chansonnier Laborde* della Library of Congress e riprodotta nel facsimile 25. La terza e la quarta nota nell'ultimo sistema del *Discanto* sono un esempio del *minor color* che noi abbiamo già trovato prima (v. p. 52) e del quale ci occuperemo esaurientemente più tardi (v. p. 138 sgg.). Qui è sufficiente dire che rappresenta un ritmo puntato, identico a quello dato da *M. Sm.*

La chiave dell'ultimo sistema del *Discanto* è una chiave di SOL. L'inizio della voce superiore è trascritto in Appendice al n. 13.

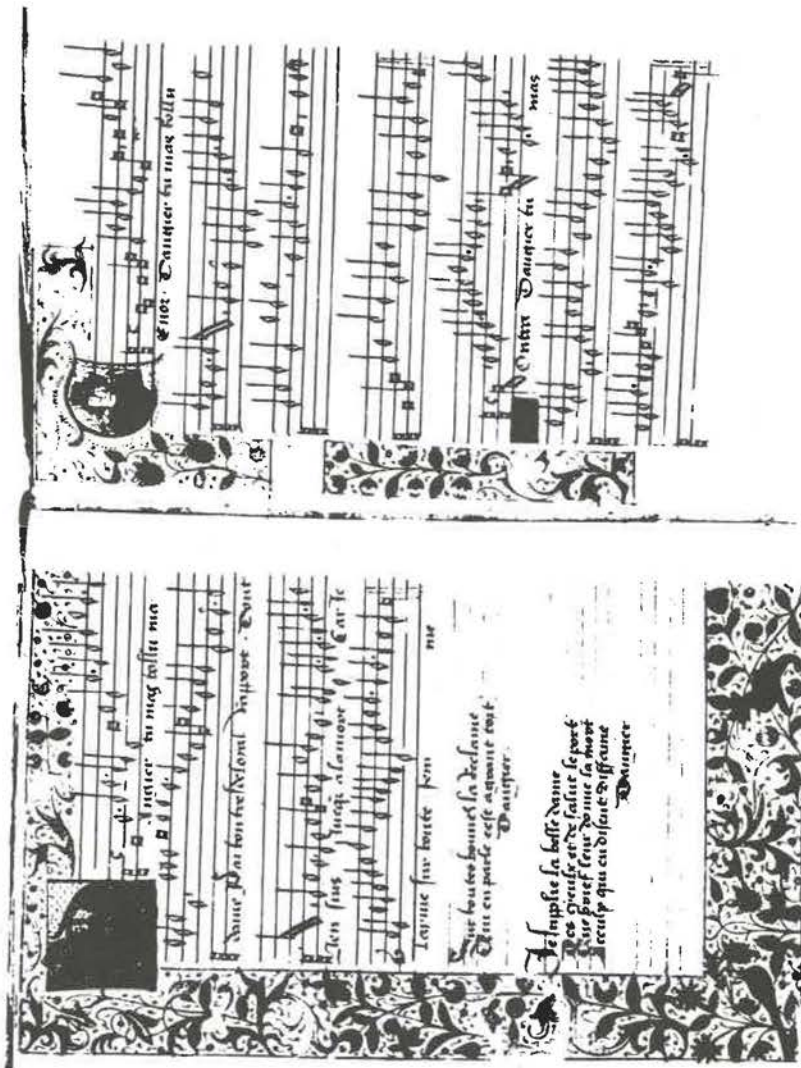
La struttura poetico-musicale di questa *Chanson* è quella del *Rondò* medievale già praticata nel sec. XIII, e che raggiunse nel sec. XV una particolare popolarità. La musica si divide in due parti, *a* e *b* (la fine di *a* è indicata nel *Discanto* e nel *Tenor* da un piccolo *signum congruentiae* ∩), che corrispondono allo schema *A B a A b A B* ripetuto (lettere maiuscole indicano il ritornello, cioè versi ripetuti). Il testo per il ritornello viene dato insieme con la musica, mentre i versi rimanenti (in realtà doppi versi) sono scritti a parte. I due lemmi *Dangier* rinviano alla ripresa del ritornello, del quale però per la prima volta viene ripetuto soltanto il primo verso (*A*). La struttura generale è la seguente (ritornello in corsivo):

Musica Testo

A	1. <i>Dangier, tu m'as tollu ma dame - Par ton tres deloyal rapport</i>
B	2. <i>Dont j'ensuis jusques à la mort - Car je l'ayme sur toute femme</i>
a	3. <i>Sur toutes bonnes la declame, - Qui en parle c'est a grant tort</i>
A	4. <i>Dangier, tu m'as tollu ma dame - Par ton tres deloyal rapport</i>
a	5. <i>Je supplie la belle dame, - Des cyeulx et de salut le port</i>
b	6. <i>Que brief leur donne la mort - A ceulx qui en disent diffame</i>
A	7. <i>Dangier, tu m'as tollu ma dame - Par ton tres deloyal rapport</i>
B	8. <i>Dont j'ensuis jusques à la mort - Car je l'ayme sur toute femme</i>

In trascrizione moderna si può dividere il testo completo sulle due sezioni musicali nel modo seguente:

a)	b)
1.4.7. <i>Dangier</i>	2.8. <i>Dont j'ensuis</i>
3. <i>Sur toutes</i>	6. <i>Que brief</i>
5. <i>Je supplie</i>	



Chansonnier Laborde. Washington, Library of Congress Ms. r. L. 252 (ca. 1500)
cc. 47, 48

3. *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta*

In questa mensura, che nelle fonti originali viene indicata da un cerchio O e secondo il nostro sistema dal simbolo [3, 2], la B è uguale a tre S: $O \equiv \diamond \diamond \diamond$, mentre tutti gli altri valori sono binari. La trascrizione in note moderne dà battute di 3/4, p. es.: $O \equiv \diamond \diamond \diamond \equiv \frac{3}{4} d. \quad | \text{d} \text{d} \text{d} | \text{d}.$ La ternarietà della B porta a rapporti sostanzialmente diversi da quelli odierni, come risulta dalla seguente descrizione.

a) Imperfezione

Mentre nel *tempus imperfectum* (e naturalmente anche nell'odierna notazione) le note sono normalmente binarie e attraverso un processo di aumentazione possono diventare ternarie, nel *tempus perfectum* ha luogo un procedimento inverso. Qui la B normalmente è ternaria, però attraverso un processo di diminuzione può essere resa binaria. Questo procedimento, nel quale la B perde un terzo del suo valore, viene indicato come imperfezione (lat. *imperfectio*). Generalmente questo non viene indicato da un segno particolare — paragonabile al punto del processo di aumentazione — ma certe circostanze determinano se una B resta perfetta o se viene resa imperfetta. Il caso più semplice di imperfezione è dato quando una B si unisce con una S precedente o seguente formando un gruppo ternario, cioè una perfezione (lat. *perfectio*). La B viene allora ridotta in due parti e la terza parte cade sulla S. Se la S segue la B si parla di *imperfectio a parte post* (a p. p.), nell'altro caso di *imperfectio a parte ante* (a p. a.):

$$a.p.p. \quad \equiv = | \text{d} \text{d} | \quad a.p.a. \quad \diamond \equiv = | \text{d} \text{d} |$$

In particolare esistono le seguenti regole sui raggruppamenti in perfezione e le conseguenti imperfezioni:

1. Una B è perfetta se seguita da un'altra B o da una pausa di B.
2. Una B è perfetta se seguita da due o tre S¹¹.
3. Una B è imperfetta se seguita o preceduta da una S, nel qual caso la *imperfectio a p. p.* ha sempre la precedenza.
4. Una B è imperfetta se seguita da più di tre S.
5. Una pausa di B non può mai essere resa imperfetta; tuttavia una pausa di S può causare imperfezione.

Innanzitutto diamo alcuni esempi per illustrare queste regole:

¹¹ In un certo modo questa regola è da modificare; cfr. p. 121 sg.

1. 

2. 

3. 



non: $d. | d. | d. | d. | d. ||$ non: $d. | d. | d. | d. | d. ||$

4. 

5. 

N.B.: Negli esempi concernenti la regola 2 non è preso in considerazione il caso di due S perché questo richiede ulteriori spiegazioni (v. p. 120).

È appena il caso di sottolineare che queste regole non sono da prendere come rigide leggi, ma come principi orientativi. Non si possono trattare dal punto di vista dei matematici che porta al calcolo esatto, ma da quello del cantore o del suonatore che ha davanti agli occhi la concatenazione musicale. Soltanto così si presentano, malgrado alcune lacune ed evidenti confusioni, come un unico logico sistema. Le seguenti osservazioni servono a chiarire ulteriori particolarità.

Sulla regola 1: Questa deve essere considerata una di quelle fondamentali di tutta la teoria mensurale. Essa viene spesso formulata come *similes ante similem perfecta*, cioè una nota è perfetta quando è seguita da un'altra della stessa specie¹².

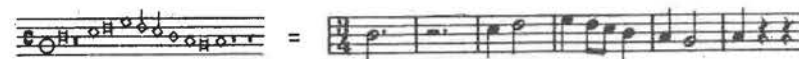
Sulla regola 2: Il seguente esempio



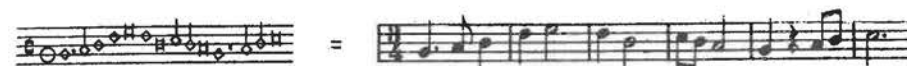
¹² Anche se l'autore di questo libro non ha mai incontrato una deviazione da questa regola, una interessante osservazione nel *Dodekachordon* di Glareano del 1552 fa pensare che queste eccezioni non erano rare. Egli dice (lib. III, cap. 11): «Cosa devo dire sull'imperfezione, dal momento che Franchino vuole che simile davanti a simile per nessun motivo possa essere imperfetta, e questo egli lo insegna scrupolosamente. Ma spesso questo viene dimenticato non soltanto da gente comune, ma anche *Jodocus a Prato*, per così dire il re dei cantanti, lo dimentica molto spesso».

indica che all'occasione una B seguita da tre S può essere imperfetta a causa di una imperfezione *a p. a.*

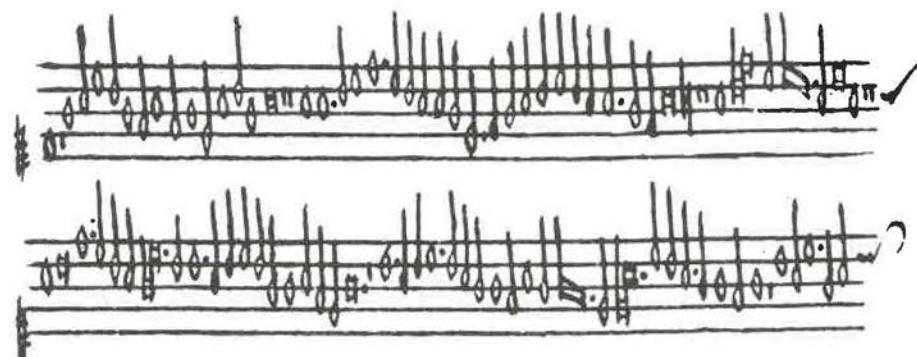
Sulle regole 3 e 4: Queste regole si riferiscono a casi come BSB , B_4SB , B_5SB e così via. L'interpretazione normale è $BS|B$, $BS|_3S|B$, $BS|_3S|SB$ e così via, ma raggruppamenti irregolari si possono dedurre dalla concatenazione, quando cioè la prima B è già resa imperfetta *a p. a.* In questo caso le $4S$ del seguente esempio non devono essere divise in $3S|S$, ma in $S|_3S$:



Nell'esempio che segue l'imperfezione *a p. a.* della prima B rende imperfette in ugual modo anche la seconda e la terza B :



Se dopo una B seguono una lunga serie di S (o loro equivalenti in valori più piccoli, M e Sm) si tratta naturalmente di un conteggio impossibile oltre che innaturale. Il principio fondamentale in uno di questi casi, è che la prima S renda imperfetta la B iniziale e le successive S vengano raggruppate a tre a tre in perfezioni. Tuttavia ci sono esempi che indicano che questa regola (come anche altre) non deve essere vista come vincolante. Uno di questi casi si trova nel Codice Trentino 92, c. 246' (cfr. il facsimile in *DTÖ VII*):



Il segno simile ad un diesis verso la fine del sistema superiore rappresenta due pause di L . Dopo di questo seguono cinque perfezioni, ciascuna formata da tre S (dopo la ligatura ascendente *c. o. p.* manca un *punctus additionis*), e poi la prima B del secondo sistema che di conseguenza è all'inizio di una perfezione o, in altre parole, non è resa imperfetta *a p. a.* Dato che questa B è seguita da

una più lunga serie di valori più piccoli, si deve iniziare con *imperfectio a p. p.*, come nella figura qui sotto, alla lettera a). Ma questo è sbagliato, come risulta dal fatto che alla fine della serie mancano note del valore di una *S*. Quindi la *B* all'inizio di questo punto deve restare perfetta (versione b), ciò che viene confermato anche dalla concatenazione con le altre voci:

a)

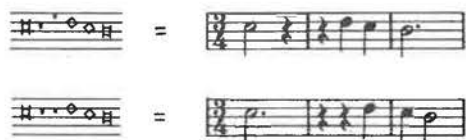


b)



In realtà dovrebbe esserci dopo la *B* un *punctus divisionis* (v. p. 123) per indicare che questa deve rimanere perfetta.

Sulla regola 5: se una *B* è seguita da due pause di *S*, vi sono due possibilità di scrittura, ciascuna delle quali ha un preciso significato. Se le due linee compaiono su linee diverse del sistema, la prima deve rendere imperfetta la *B* precedente, mentre la seconda sta all'inizio della perfezione successiva. Se però sono ambedue alla stessa altezza, esse appartengono alla stessa perfezione e la precedente *B* resta perfetta¹³.



Le regole e le spiegazioni sin qui date si riferiscono al più facile ed importante tipo di imperfezione, la cosiddetta *imperfectio ad totum*, cioè imperfezione di tutta la nota. Inoltre c'è una *imperfectio ad partem*, cioè imperfezione di una parte della nota, che viene descritta dai teorici dell'epoca con grande cura e che compare occasionalmente anche nei monumenti musicali. Generalmente questa espressione si riferisce a tutti quei casi nei quali una nota viene resa imperfetta da un valore di due o tre gradi più piccolo. Nella mensura [3, 2] compare principalmente questo caso quando una *L* è collegata con una *S* seguente o precedente. La *L* a questo punto viene considerata come formata da due *B* delle quali la seconda o la prima viene resa imperfetta dalla *S*. Le due *B*, cioè le due parti della *L*, possono essere rese imperfette anche contemporaneamente, fatto che viene indicato come *imperfec-*

¹³ Due pause di *S* poste alla stessa altezza sono una delle più sicure indicazioni di *tempus perfectum*, quando questo, come talvolta capita, non è espressamente indicato dal cerchio. Lo stesso vale per due pause di *M* alla stessa altezza e *prolatio perfecta*. Si confrontino le particolareggiate spiegazioni a pag. 384/5.

tio ad partes. Di conseguenza il valore della *L* può essere ridotto da sei *S* a cinque e quattro:



Nel sistema della teoria mensurale questo tipo di imperfezione viene indicato come *imperfectio ad partem propinquam* o *partes propinquas* (parti adiacenti) in contrasto con la molto più rara *imperfectio ad partem remotam* o *partes remotas* (parti lontane), cioè l'imperfezione da valori di tre gradi più lontani, come la *Mx* da una o più *S* in [3, 2]. Qui esiste in teoria un grande numero di combinazioni nelle quali la *Mx* può essere ridotta da dodici fino a sette *S*¹⁴:



Il seguente esempio, l'inizio del Discanto dell'*Et in terra* dalla *Missa L'homme armé* di Pierre de la Rue (*Misse Petri de la Rue*, Venezia 1503), può servire a rendere evidente il problema che di tanto in tanto si trova in questa materia:



Benché dal punto di vista ritmico come anche da quello melodico, rendere imperfetta la *L* iniziale con la *M* seguente sia quasi la stessa cosa che supporre *imperfectio ad partem remotam*:



questa interpretazione è però errata, come si dimostra, se si prosegue fino alle due *B* alla fine della riga dove si nota che c'è una *M* in più. In realtà siamo di fronte ad una *imperfectio ad partem propinquam* nella quale la *L* viene resa imperfetta da due *M* (equivalenti ad una *S*), come segue:

¹⁴ Una ulteriore riduzione non è possibile dato che il valore di sei *S* può essere rappresentato dalla *L*.



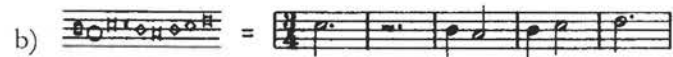
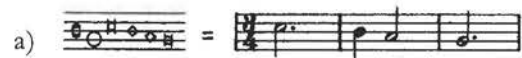
Questa soluzione è quella corretta anche teoricamente. Nella presente mensura [3, 2] $M \times S \circ \text{H} \diamond = \frac{3}{4} \text{d. } | \text{d. } | \text{d. } | \text{d. } |$ è un corretto caso di *imperfectio ad partem remotam*, ma non lo è il collegamento apparentemente analogo $LM: \circ \text{H} \diamond = \frac{3}{4} \text{d. } | \text{d. } | \text{d. } |$. La differenza sta nel fatto che nel primo caso la riduzione del valore può essere attribuita ad una vera imperfezione, cioè BS , mentre nel secondo caso questo non è possibile. Il principio fondamentale può essere così formulato: la imperfezione può essere soltanto causata da una nota che sta in perfetto rapporto con quella immediatamente superiore, una regola che tuttavia di tanto in tanto non era osservata (cfr. l'osservazione a p. 389).

Dal punto di vista pratico si consiglia in casi come questo, dove in mezzo a due note lunghe (L o B) si trova una serie più lunga di valori piccoli, di stabilire il ritmo partendo dalla nota finale — che certamente in normali circostanze sta quasi sempre all'inizio di una perfezione — e muovendosi a ritroso. Anche se questo metodo è poco musicale, tuttavia in molti casi è veramente utile.

b) Alterazione

Nelle precedenti spiegazioni non è stato preso in considerazione il caso menzionato nella regola 2 di una B seguita da due S , cioè la combinazione $BSSB$. La ragione di questo è che qui entra in gioco un altro concetto fondamentale della teoria mensurale cioè la cosiddetta alterazione (lat. *alteratio*, da *alter*, l'altro, il secondo; ossia letteralmente condizionamento della seconda nota). Il principio fondamentale da aggiungere alle cinque regole date prima, è il seguente:

6. Se due S si trovano in mezzo a due B , la seconda S raddoppia il suo valore. Esempi:



La radice di questo principio strano per l'odierna notazione, sta nel sistema dei modi del sec. XIII (v. p. 241 sg.). Il ritmo giambico ($\text{d. } \text{d.}$) espresso

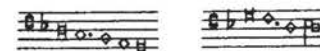
da un gruppo con alterazione è lo stesso che viene anche rappresentato da una imperfezione *a p. a.* In questo modo il gruppo SB nell'esempio b) sopracitato, dà lo stesso risultato come il gruppo SS . Ci si può chiedere perciò, perché il ritmo giambico non venga espresso in ambedue i casi con una imperfezione, cioè nel seguente modo: $\text{H} \times \diamond \text{H} \diamond \text{H}$. Questo tipo di scrittura è tuttavia inammissibile perché si scontra con la prima regola principale secondo la quale una B davanti a un'altra B è sempre perfetta. Di conseguenza risulta che l'alterazione è l'integrazione necessaria del principio *similis ante similem perfecta*. Essa porge l'unica possibilità di rappresentare un ritmo giambico davanti ad una B .

Se tuttavia al gruppo giambico segue un altro valore più grande o più piccolo della B , la sua rappresentazione attraverso l'imperfezione *a p. a.* non soltanto è possibile, ma anche assolutamente necessaria: in altre parole, il ritmo $\text{d. } \text{d.}$ può essere espresso da alterazione $\diamond \diamond$ soltanto quando la sua resa come imperfezione *a p. a.* $\diamond \text{H}$ diventa impossibile per la regola 1 (per un facile riconoscimento qui, come spesso anche più tardi, i due metodi di notazione sono differenziati con l'aggiunta di un arco o rispettivamente di una parentesi quadra). Questa regola viene energicamente sottolineata da quasi tutti i teorici e viene anche regolarmente seguita nelle fonti musicali: Spesso viene espressa come segue:

7. Una nota deve soltanto essere alterata quando la nota seguente appartiene alla specie immediatamente superiore. Cioè:

$$\diamond \diamond \text{H} = | \text{d. } \text{d. } | \text{d. } | ; \diamond \text{H} \diamond = | \text{d. } \text{d. } | \text{d. } \dots | ; \diamond \text{H} \text{H} = | \text{d. } \text{d. } | \text{d. } | \text{d. } |$$

I seguenti esempi, ambedue tratti dal Tenor della canzone *Tandernaken* dall'*Odbecaton*, sono molto istruttivi¹⁵:



Il punto che qui compare è il *punctus divisionis* (v. pag. 123).

Si deve osservare che ogni tanto la combinazione $BSSB$ richiede una interpretazione che non è in concordanza con i principi esposti prima, vale a dire che ciascuna delle due S rende imperfetta la vicina B $\frac{3}{4} | \text{d. } \text{d. } | \text{d. } |$. Secondo le regole della teoria questa interpretazione dovrebbe essere indicata da un *punctus divisionis* nel modo seguente: $\text{H} \diamond \diamond \text{H}$. Tuttavia nelle fonti musicali si trovano spesso esempi che, pur mancando del punto, sono da considerare come imperfezioni. Probabilmente questa incertezza di significato è nata e si spiega attraverso una progressiva evoluzione. Nella notazione dei sec. XIII, XIV e inizi del XV, $BSSB$ richiede sempre alterazione. Se in un simile gruppo

¹⁵ Cfr. l'edizione in facsimile (pubblicata dal Bollettino Bibliografico Musicale, Milano, 1932), p. 75.

era prevista imperfezione, doveva essere indicata dal *punctus divisionis*. Nel tardo sec. XV il principio di alterazione sembra essere caduto gradualmente in disuso, ed il gruppo in questione veniva per lo più inteso nel senso di imperfezione anche se esso non presentava il punto. Tuttavia nel periodo da Ockeghem fino a Josquin si debbono fare i conti con una sicura incertezza su questo argomento. I teorici come Tinctoris (cfr. *Couss* S IV, 69) e Pietro Aron (cfr. E. Praetorius, *Die Mensuraltheorie des Gafurius*, pag. 47), raccomandano espressamente il principio più antico. Nei monumenti musicali sembra però dominare l'interpretazione contraria. Due esempi del gruppo in questione compaiono all'inizio delle composizioni n. 667 e 1418 del Codice Trentino, come risulta dall'indice tematico generale DTÖ VII, 52 e 76. Un confronto con le trascrizioni date in DTÖ VII, 266 e DTÖ XXVII, 16, indica che in ambedue i casi esiste imperfezione. Tuttavia si presentano anche esempi nei quali è da usare alterazione. L'intera questione sarebbe certamente degna di un esame approfondito. A seconda del risultato la regola fondamentale 2 sarebbe perciò da cambiare e da ampliare attraverso aggiunte.

Soltanto in un unico caso non veniva mai modificato il vecchio principio di alterazione, cioè quando le due *S* venivano scritte come ligatura *c. o. p.*:

8. Una ligatura binaria *c. o. p.* in mezzo a due *B* richiede sempre alterazione.

Si vede facilmente che con l'aiuto di questa regola sarebbe stato possibile fare una distinzione tra alterazione e imperfezione, dato che nel primo caso le due *S* erano scritte in ligatura (a meno che esse non fossero eccezionalmente parigrado), nell'altro singolarmente. Se questo principio sia stato realizzato in qualche tempo o in qualche manoscritto sarebbe altrettanto da analizzare. Il seguente esempio dalla *Missa sub tuum praesidium* di Obrecht (*Misse Obrecht*, Venezia, 1502) è, a questo proposito, interessante. Mostra due casi della serie *BSSB* dove la prima e la seconda *S* sono scritte in ligatura, richiedendo di conseguenza alterazione. Al contrario la terza e la quarta *S* sono notate singolarmente e devono, come indica la concatenazione con le altre voci, essere interpretate come imperfezione anche se in mezzo non c'è il punto:



Infine si deve aggiungere che nella serie *BSSBB* è impossibile l'imperfezione (per la regola 1) e che è impossibile l'alterazione quando la seconda *S* è sostituita dal suo *valor*, cioè da note più piccole dello stesso valore come p. es. in *BMMB*.

Alla regola 5 corrisponde la seguente:

9. Una pausa non può essere alterata, può però provocare alterazione di una nota.

Esempio: $\circ \text{H} \overline{\text{H}} \overline{\text{H}} \overline{\text{H}} = \frac{3}{4} | d. | \dot{\downarrow} d | d | d | \dot{\downarrow} d |$

Dall'impossibilità di alterare una pausa, risulta che nel seguente caso *BS(S)B* è da usare necessariamente imperfezione¹⁶.

Concludendo è da notare che l'alterazione entra ancora in questione anche in altri casi, cioè quando sei *S* si trovano tra due *B*. A colpo d'occhio si propende naturalmente ad interpretare una serie di sei *S* come due perfezioni, cioè due gruppi, ciascuno di tre *S* in modo che la prima *B* resti perfetta:

$\text{H} \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \text{H} = \frac{3}{4} | d. | \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} | \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} | d. |$. Se si prende tuttavia in considerazione la

regola 4, la prima *S* dovrebbe rendere imperfetta la precedente *B*, e le ultime due *S* dovrebbero formare un gruppo di alterazione: $\frac{3}{4} | \overline{\dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow}} | \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} | d. |$.

Secondo i principi della più antica tradizione l'ultima versione guadagna senza dubbio la precedenza. In quale misura essa sia usata anche più tardi, resta ancora da analizzare; come nel caso di due *S*, l'alterazione è esclusa quando l'ultima *S* è sostituita da valori più piccoli, come in *BSSSSSMMB*. Qui la *B* iniziale deve necessariamente restare perfetta, altrimenti alla fine verrebbe a mancare una *S*.

c) Punctus divisionis

Anche se i concetti di perfezione, imperfezione e alterazione sono stati inventati così ingegnosamente, essi tuttavia non bastano ad esprimere tutti i rapporti ritmici. Per esempio il seguente ritmo semplice $\frac{3}{4} | d | \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} | d |$ non può essere rappresentato in note mensurali, se ci si limita alle regole citate sopra. In realtà le due uniche possibilità sarebbero $\circ \text{H} \diamond \diamond \diamond \text{H} \circ$

$\circ \text{H} \diamond \diamond \text{H} \text{H}$. Però la prima significa $\frac{3}{4} | d. | \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} | d. |$ (regola 2), l'altra $\frac{3}{4} | d. | \dot{\downarrow} \dot{\downarrow} | d. | d. |$ (regola 6).

In questo, come in molti casi simili, viene usato il *punctus divisionis* (*p.d.*). Come lo stesso nome dice, questo punto è un segno di divisione. Effettivamente esso possiede del tutto le stesse caratteristiche di una linea di battuta. Trovandosi per esempio due *S* tra due *p.d.* oppure tra un *p.d.* e una *B*, esse formano una perfezione mediante alterazione della seconda *S*. Perciò il ritmo in questione si può rappresentare facilmente, mettendo cioè un *p.d.* dopo la prima *S*: $\text{H} \diamond \diamond \diamond \text{H}$ (a). Il *p.d.* è inoltre richiesto per garantire una corretta lettura della serie *BSSB*. La scrittura $\text{H} \diamond \diamond \text{H}$ (b) indica senza dubbio l'imperfezione, mentre con $\text{H} \diamond \diamond \text{H}$ (c) viene garantita l'alterazione.

I primi teorici, con la loro ben nota inclinazione al formalismo intellettuale, fecero in questa materia una serie di sottili distinzioni, introducendo nomi come *punctus alterationis*, *punctus perfectionis*, *punctus imperfectionis*, ecc. In realtà tutti questi provengono dallo stesso punto, cioè un segno di divisione in

¹⁶ Qui, come anche più avanti, le pause vengono indicate con *B*, *S* ecc. tra parentesi.

mensura perfetta, e differiscono soltanto per quanto riguarda certi aspetti secondari. Così nel primo esempio riportato sopra (a) il *p. d.*, accanto alla sua funzione principale, ha anche per risultato che la seconda *S* viene alterata; per questo esso venne indicato come *punctus alterationis*. Nel secondo esempio (b) venne chiamato *punctus imperfectionis* perché le due *B* vengono rese imperfette. Nel terzo caso (c) ha come risultato collaterale che la prima *B* resta perfetta e di conseguenza venne chiamato *punctus perfectionis*. Come si può senz'altro vedere, si sarebbe qui potuto chiamare altrettanto bene *punctus alterationis* con riguardo alle successive *SS*. In realtà queste denominazioni sono soltanto inutili pesi della terminologia. Di conseguenza noi rinunceremo completamente ad essi ed il segno in questione lo chiameremo sempre *punctus divisionis*.

Una sostanziale differenza esiste tuttavia tra il *punctus divisionis* ed il *punctus additionis*, (o *augmentationis*) il quale, com'è già stato spiegato prima (p. 107), è identico al punto della notazione moderna. Questo *punctus* non serve perciò a delimitare perfezioni, ma ad aumentare una nota di metà del suo valore. Ulteriore differenza consiste nel fatto che il *p. d.* può essere usato soltanto in mensura perfetta, mentre il *p. a.* può venire utilizzato unicamente per note imperfette. Rispettare questa differenza è tanto più importante, quando i due punti possono avere lo stesso effetto. I due esempi che seguono possono illustrare questo caso:

$$a) \text{O H} \cdot \diamond \text{H} = \frac{3}{4} | d. | d d | \quad b) \text{C H} \cdot \diamond \text{H} = \frac{2}{4} | d | d d | d |$$

Si vede che nei due casi le note sia nella loro raffigurazione come anche nei loro valori metrici, sono identiche. Tuttavia i punti esercitano due funzioni totalmente differenti. Nell'esempio a) la *B* è normalmente ternaria, ed il punto evita soltanto che essa diventi binaria. Al contrario essa è in b) normalmente binaria ed il punto aumenta il suo valore in una ternaria.

La scienza dei *puncti* si formò nel sec. XIV (cfr. p. es. *GdM* I, 103 sgg. e *HdN* I, 339). Nel tardo sec. XV e nel sec. XVI furono fatti tentativi per ridurre la molteplicità dei *puncti*. Nelle fonti teoriche da circa il 1480 fino al 1550 vengono citati comunemente tre specie di *puncti*: il *punctus divisionis*, *perfectionis* e *additionis*. Gafurius andò persino oltre e restrinse questo numero a due identificando il *punctus additionis* con il *punctus perfectionis*. L'ultimo può di conseguenza comparire sia in mensura perfetta come nell'imperfetta, anche se nell'una ha una funzione completamente diversa che nell'altra. Questa dottrina del doppio significato del «point of perfection» si trova anche in Th. Morley nel suo ben noto *Introduction to Practical Musick*, London, 1597 e, da lì preso a prestito, in un'opera musicologica pubblicata circa 30 anni fa¹⁷.

Contrariamente a queste interpretazioni non possiamo sbagliare nell'indicare che già in un trattato della metà del sec. XIV i *puncti* sono definiti allo stesso modo come noi abbiamo fatto sopra. Nell'*Ars discantus secundum Johannem de Muris* leggiamo (*Cous S* III, 92): «Quantum puncti existunt in musica? Due. Quali sono? Il *punctus divisionis* e il *punctus augmentationis*... Il *punctus*

¹⁷ S. T. Warner, «The Point of Perfection in XVI Century Notation» (*Proceedings of the Musical Association* XLV, 1918/19); cfr. anche l'articolo «Notation» in *Grove Dictionary* (1938) III, p. 654.

augmentationis può soltanto essere usato nel numero pari o Prolazione, come p. es. nella *major e minor prolatio*, con riferimento ad una nota che è uguale a due note (della specie immediatamente più piccola)¹⁸.

Nella mensura da noi trattata [3, 2] possono naturalmente comparire i due tipi di *punctus*, il *punctus divisionis* con riguardo al *tempus* perfetto, il *punctus additionis* in corrispondenza della *prolatio* imperfetta, p. es: $\text{O H} \cdot \diamond \cdot \diamond \diamond \text{H} = \frac{3}{4} | d. | d. | d d | d d |$. Può tuttavia anche succedere che ambedue i punti cadano insieme. Nel seguente esempio il punto ha simultaneamente il significato di un *p. d.* e di un *p. a.*, il primo in relazione al *tempus* come indicazione che delimita una perfezione, l'altro in relazione alla *prolatio* come indicazione dell'aumento della *S* di metà del suo valore: $\text{O H} \cdot \diamond \cdot \diamond \diamond \text{H} = \frac{3}{4} | d | d | d d | d d |$. Un esempio pratico di questo tipo appare subito all'inizio del Discanto nel facsimile 27 (p. 129).

La decisione se un punto dato sia un *p. d.* o un *p. a.* risulta generalmente facile dal concatenamento. Se si tratta di un *p. a.* deve sempre essere seguito da una nota della specie immediatamente più piccola, che fornisce l'altra metà dell'aumentazione. Se manca questa nota, allora si ha a che fare con un *p. d.*. Qualche volta la situazione è un po' più complicata perché la nota integrante non segue immediatamente il *p. a.*, ma è da questo separata da note di valore più grande, come qui: $\text{O} \diamond \diamond \cdot \diamond \diamond \diamond \diamond \text{H}$. A colpo d'occhio si direbbe che si tratta di un *p. d.*; tuttavia in questo caso non si troverebbe posto per la *M* isolata. Chiaramente abbiamo a che fare con un *p. a.*, nel quale la posizione lontana della *M* crea un effetto di sincopazione: $\frac{3}{4} | d d | d d | d d | d |$.

In alcuni manoscritti della notazione bianca, l'amanuense differenzia il *p. d.* dal *p. a.* mettendo il primo più in alto oppure dandogli una forma particolare, \vee : $\text{O H} \cdot \diamond \cdot \diamond \diamond \text{H}$ oppure $\text{O H} \cdot \vee \cdot \diamond \diamond \text{H}$. L'uso di caratterizzare il *p. d.* attraverso una posizione più elevata (occasionalmente anche più bassa) si trova — anche se non seguita costantemente — nel facsimile 30 (p. 149)¹⁹.

Ci possiamo rivolgere ora ad alcuni esempi di *tempus perfectum*, cominciando da un *Ave regina* a tre voci di Dufay (facsimile 26).

Nella terza battuta del basso si trova un esempio di cadenza *lydia* (v. p. 112) con quarta e settima innalzate. Nel finale della cadenza è indicato un diesis soltanto per la settima del Discanto e non per la quarta del Contra, mentre tutte le altre cadenze sono notate senza accidenti. Per questo si pone la questione se non si debbano forse modificare tutte le cadenze nel senso della prima. Rappresentanti della scuola «editoriale» argomenteranno senza dubbio che nel diesis dato all'inizio è da riconoscere chiaramente l'intenzione del compositore anche riguardo a tutte le altre cadenze del brano. In altre posizioni si giunge alla conclusione

¹⁸ Per ciò che riguarda l'incerto significato di *prolatio* agli inizi del sec. XIV vedi p. 380. Qui *prolatio major* significa certo la misura della *B*, *prolatio minor* quella della *S*.

¹⁹ Questa composizione è in *prolatio perfecta*, così che la *S* è perfetta, la *M*, come sempre, imperfetta.

Sanctus Dufay

De regina celo rē me domina angelorū salve radix sancte ex qua mūdo lux
 est orta gaudi glorioſa ſup omnes ſperofa vale ualde decora et prouidē ſemp
 rīſum exora. Alle lūya

De regina celorum me domina angelorum salve radix sancte ex qua mundo lux
 est orta gaudi glorioſa ſup omnes ſperofa vale ualde decora et prouidē ſemp
 rīſum exora. Alle lūya

De regina celorum me domina angelorum salve radix sancte ex qua mundo lux
 est orta gaudi glorioſa ſup omnes ſperofa vale ualde decora et prouidē ſemp
 rīſum exora. Alle lūya

Oxford, Bodleian Library *Canonici misc. 213* (ca. 1450)

c. 62

diametralmente opposta, cioè che l'uso di un diesis per solo tre suoni è un segno chiaro che gli altri suoni sono intesi come diatonici. Per ragioni di principio l'autore di questo libro è incline a quest'ultima opinione perché si collega strettamente all'originale. Nella battuta alla sillaba *Sal(ve)* la notazione indica una triade diminuita: *si-re'-fa'*. Anche qui non esiste una ragione plausibile di emendazione (*si b* al posto di *si*). Nella musica dal sec. XIII al XV le triadi diminuite non sono rare e qualche volta sono esplicitamente prescritte da accidenti, p. es. *mi-sol-si b*.

Un altro problema della musica antica prende qui una luce interessante, cioè quello di applicare il testo. Il testo, un Inno in metro libero, dice:

Ave regina celorum Ave domina angelorum Salve radix santa Ex qua mundo lux est orta Gaude gloriosa Super omnes speciosa Vale valde decora Et pro nobis semper Cristum exora. Alleluya.

Se si adatta questo testo alla musica, quasi in ogni sezione capita uno o più casi dove la cadenza contraddice l'odierno principio della «buona accentuazione», p. es. *rēginā* (cfr. Tenor e Contra) per *regina*, *angelorū* per *angelorum*, *radix sanctā* per *radix sancta*, *mūdo lux est orta* per *mundo lux est orta* ecc. Il carattere rigorosamente scandito della musica che si muove in un ritmo ternario chiaramente spiccato, non lascia dubbi che qui — come anche in molte altre composizioni dei sec. XIV-XV — alla base della sistemazione del testo stanno concetti opposti a quelli oggi consueti. Il criterio di ostacolare l'accento delle parole nella musica — come tutti sanno questo gioca un ruolo fondamentale nella *Theorie und Praxis des Gregorianischen Rhythmus* di Dom Mocquereau — è però come tale altrettanto poco artistico di quello di sottolinearlo con la musica. Purtroppo editori ed interpreti di musica antica risentono spesso dell'influsso di idee, le quali si affermano in modo completo soltanto verso la metà del sec. XVI.

L'inizio dell'*Ave regina* di Dufay è trascritto in Appendice al n. 14.

Per ulteriore esercizio possiamo ora trascrivere le due parti notate, in *tempus perfectum*, del *Sanctus* di Benet (facsimile 24, p. 110), cioè il primo *Osanna* ed il seguente *Benedictus* (parti 3 e 4). Nel *Benedictus*, che è scritto a due voci, compare una pausa del valore di due *B* contemporaneamente in ambedue le voci. Che i trattini abbiano proprio questo significato risulta dal fatto che la somma totale di 24 *B* (battute di $\frac{3}{4}$) comprese le due pause di *B*, è avallata anche dalle pause del Contratenor. Dal punto di vista musicale non saprei dare una spiegazione di questa singolare interruzione; probabilmente ha un significato liturgico²⁰.

Subito all'inizio dell'*Osanna* si trova un esempio di *imperfectio ad partem* in tutte e tre le voci. Verso la fine del *Benedictus* nel Tenor c'è un errore di scrittura dato da una *M* in più. In un simile caso si può supporre che una *M* sia stata scritta erroneamente come *S*. Attraverso il rapporto di consonanza delle voci si può trovare senza grande difficoltà la *S* da correggere.

Infine analizziamo un esempio che illustra molto chiaramente la differenza tra *tempus imperfectum* e *tempus perfectum*, cioè il Kyrie della *Missa L'homme armé*

²⁰ In un studio interessante, «The Beginnings of Polyphonic Choral Music» (*Papers of the American Musicological Society*, Annual Meeting 1940), M. Bukofzer ha fatto notare (p. 33) che questo tipo di pause contemporanee si trovano spesso nelle sezioni a due voci di composizioni inglesi del sec. XV. Ma ciò non spiega ancora il loro significato.

di Pierre de la Rue, riprodotto nel facsimile 27. La pubblicazione originale, *Misse Petri de la Rue* (Venezia 1503) consta di quattro libretti a parti separate dai quali sono presi e raggruppati i punti qui in questione. Il Superius è in *tempus perfectum*, l'Altus in *tempus imperfectum*, mentre il Bassus presenta ambedue i segni di mensura, O e C. L'ultimo modo di scrivere indica che qui si presenta un cosiddetto canone mensurale nel quale due cantori portano avanti la melodia scritta (*L'homme armé*) contemporaneamente in due diverse misure. In questo caso, come risulta dalla posizione dei due segni di mensura, la voce più bassa è in [2, 2], la più alta in [3, 2]. Le due voci iniziano contemporaneamente, il Basso su *Re*, il Tenor un'ottava superiore su *re*, come viene indicato dalla posizione del *signum congruentiae* simile ad un punto di domanda. Questo segno compare inoltre ancora una volta e indica qui la fine della voce in canone, cioè del Tenor, che a causa della durata più lunga delle sue *L* e *B* perfette non ha bisogno di tutta la melodia notata per il Basso. Nella stampa originale il Tenor porta (qui non riprodotto) l'indicazione *resolutio ex basso*.

Per la trascrizione, a causa delle differenti misure, si deve usare il metodo consigliato a p. 107, cioè tracciare le linee di battuta singolarmente per ogni sistema di linee. Il punto dopo la seconda nota del Superius serve, come già ricordato prima, contemporaneamente come *p. d.* e *p. a.* Durante la trascrizione si osserverà che le *longae* finali di ciascuna voce compaiono in punti diversi. Naturalmente ciascuna è da mantenere fino in fondo, come è già stato fatto nel commento al facsimile 6 (p. 21). Anche se un simile procedimento non compare molto spesso nella pratica, si deve tuttavia tenere presente che in questo modo viene ostacolato un metodo di lavoro, del quale, in certi casi, ci si può servire con vantaggio per la decifrazione di punti difficili, cioè di procedere a ritroso dall'ultima nota. L'inizio del *Kyrie* è trascritto in Appendice al n. 15.

In questa occasione sia fatto anche un accenno a quel problema della *musica ficta* che nelle fonti del sec. XVI compare molto spesso, cioè quello della sensibile innalzata. Non di rado compaiono nelle due voci superiori passaggi come *re-do-re*, e perciò ci si domanda se il *do* debba essere innalzato (*subsemitonium*, che sta sotto di un semitono) oppure no (*subtonium*, che sta sotto di un tono). Anche tra i più cauti studiosi ed editori l'inclinazione al *subsemitonium* è così generalmente estesa che è quasi pericoloso avanzare un dubbio. È giusto che le innumerevoli intavolature per Tastiera e Liuto del sec. XVI (Messe, Motetti, Canzoni) si esprimono in complesso a favore del *subsemitonium*, almeno nelle cadenze di frasi e sezioni (molto meno con le sensibili che compaiono all'interno di una frase; cfr. W. Apel, *Accidentien und Tonalität*, p. 62 sgg.). D'altra parte c'è la testimonianza di un così illustre scrittore musicale come Glareano (non si può certamente indicarlo come «teorico» in senso abituale), che nelle sue così sottili e dettagliate analisi di composizioni di un Josquin, Isaac, Mouton e altri non menziona mai il *subsemitonium*, e parla al contrario spesso di formazioni come il «Tono intero che è da aggiungere al di sotto della quinta *sol-re*» (cfr. la pubblicazione sopra citata, p. 63, nota). Mettendo insieme tutte le indicazioni e le testimonianze che sono a nostra disposizione su questo argomento, sembra che nella musica fino a circa il 1550 vi sia senz'altro un uso molto parsimonioso della settima innalzata. In composizioni della seconda metà del sec. XVI si deve tener conto al contrario, di un forte aumento del *subsemitonium*, specialmente in repertorio profano (Chansons, Madrigali ecc.).

The image shows three staves of musical notation, labeled S., A., and B. at the bottom. Each staff contains mensural notation with various mensural signs (O and C) and a signum congruentiae. The lyrics are written below the staves: 'De. oc. la. rue. X. bone armé.' and 'Kyrie'. The notation is a facsimile of the original manuscript.

4. *Prolatio perfecta*

La *prolatio perfecta* può comparire insieme con il *tempus imperfectum* o con il *tempus perfectum*. Nel primo caso che può essere indicato dal segno mensurale C o dal simbolo [2, 3], la *S* è uguale a tre *M* ($\circ = \downarrow \downarrow \downarrow$), mentre tutti gli altri valori sono imperfetti. Sono valide tutte le regole date per [3, 2] se si cambia normalmente *L*, *B* e *S* con *B*, *S* e *M*. Soltanto la regola 8 è da tralasciare, perché le *minimae* non possono essere scritte in ligatura.

La *imperfectio ad partem* (e *ad partes*), che in [3, 2] è relativamente rara, si trova in [2, 3] molto spesso, p. es.:



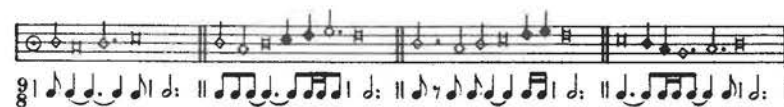
La serie *S M M S*, che nella mensura contemporanea rispecchia il gruppo ambiguo *B S S B* del *tempus perfectum*, è ugualmente suscettibile di due interpretazioni, o nel senso di alterazione oppure di imperfezione. Tuttavia qui imperfezione è generalmente più probabile perché essa produce due *S* perfette: $\frac{6}{8} | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow |$, un ritmo che rispecchia meglio il *tempus imperfectum* di quanto facciano le tre *S* perfette, che risultano dall'uso dell'alterazione: $\frac{6}{8} | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow |$. Tuttavia l'ultima interpretazione non è per niente da escludere, specialmente nelle prime fonti.

Il Tenor dell'*Et resurrexist* riportato nel facsimile 30 (p. 149), tratto dal Credo della *Missa L'homme armé* di Ockeghem, può servire come semplice esempio della mensura [2, 3]. Esso usa la famosa melodia alla quale la Messa deve il suo nome. Come vedremo più tardi (p. 150) è da cantare una quinta inferiore a come è scritto. Anche sulla vera misura di tactus e tempo dovremo ancora discutere (cfr. p. 178).

In *tempus perfectum cum prolatione perfecta* — \odot oppure [3, 3] — la *B* è uguale a tre *S* ($\# = \circ \circ \circ$) e la *S* uguale a tre *M* ($\diamond = \downarrow \downarrow \downarrow$), mentre i restanti valori sono imperfetti.

Qui le note regole sulla imperfezione e alterazione sono da usare invariate sia per il *tempus* che per la *prolatio*. Tuttavia dal concorso di due misure perfette, si delineano rapporti più complicati che richiedono una osservazione più approfondita. In special modo la *imperfectio ad partes*, cioè imperfezione della *B* da parte della *M*, compare non soltanto più spesso ma anche in una maggiore varietà di configurazioni finora mai vista nelle misure trattate.

Normalmente la *B* è uguale a nove *M*, però attraverso imperfezioni di diverso tipo può essere ridotta a ciascun numero più piccolo fino a quattro *M*. Ulteriore riduzione non è possibile perché il valore di tre *M* può essere rappresentato dalla *S*. I seguenti esempi servono da illustrazione:



La doppia *B* perfetta viene qui riprodotta dal segno \odot , che desideriamo introdurre come semplice e comodo simbolo per una nota del valore di nove ottavi (l'odierna notazione ha per questo soltanto la scomoda scrittura [♭.♭]). Si può osservare che questo punto doppio compare con lo stesso significato in un *Ave regina coelorum* del manoscritto *Selden B 26* della Bodleian Library (tardo sec. XIV) (c. 12'; riprodotto in J. Stainer, *Early Bodleian Music* I, n. LVI) e perciò è anche storicamente giustificato. Alcuni editori (p. es. Bukofzer) hanno cambiato il segno da noi proposto in \circ , però questo possiede già nell'odierna notazione un altro significato, cioè di sette ottavi.

Un'altra caratteristica di questa mensura è il fatto che una nota alterata può essere resa imperfetta. I seguenti esempi possono servire ad illustrare questo procedimento il cui interesse teorico è senza dubbio più grande del suo significato pratico:



Nel primo esempio la seconda *S* deve essere alterata, cioè raddoppiata da $3 M$ a $6 M$ per completare con la prima *S* una perfezione di $9 M$; nello stesso tempo però essa viene resa imperfetta dalla *M* seguente, cioè diminuita a $5 M$. Analoghi procedimenti si riscontrano negli esempi 2 e 3. Nell'ultimo esempio ha luogo alterazione nell'ambito della *prolatio* ($2 M = S$) come anche del *tempus* ($2 S = B$). Tutti i punti sono *puncti divisionis*. In realtà non sono possibili *puncti additionis* in [3, 3], eccezion fatta per i valori più piccoli (*M*, *Sm*).

Come già osservato, simili formazioni complicate giocano un ruolo molto più grande nei trattati musicali (specialmente del tardo sec. XIV: Joh. Verulus de Anagnia, Theodoricus de Campo, Prosdocimus de Beldemandis; cfr. *GdM* I, 126), che nelle fonti musicali. Oltre a ciò è da osservare che brani in [3, 3] sono relativamente rari, specialmente nei manoscritti della notazione bianca appartenenti tutti ai sec. XV e XVI. Soltanto i più antichi tra questi contengono alcune composizioni in questa mensura. Due esempi dal manoscritto *Canonici 213* della Bodleian Library (facsimili 31 e 32, pp. 151 e 153), potranno essere studiati in tutte le particolarità soltanto più avanti. Tuttavia vogliamo già qui presentare all'analisi alcuni punti per commentare le illustrazioni date sopra.

Il facsimile 31 contiene nella parte superiore, una Chanson *Ce ieuise* (*J'euise*) fait di Ughe (Hugo) de Lantins. Manca l'indicazione mensurale però la frase iniziale del Discanto indica chiaramente il *tempus perfectum*, mentre

combinazioni come *SBM* (inizio della seconda riga) e specialmente le due pause di *M* (metà riga) indicano *prolatio perfecta*. Segue qui la trascrizione dell'inizio:



Il ritmo delle batt. 7 e 8, ambedue notate come *SBM*, è precisamente lo stesso di quello del primo esempio, *SSM*, che è stato dato per illustrare l'imperfezione della nota alterata (p. 131 al centro). In realtà tutti questi esempi possono anche essere notati in modo più semplice, cambiando la seconda *S* con una *B* ed essendo questa resa imperfetta dalle note circostanti.

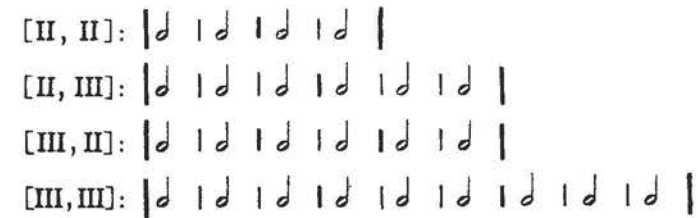
Nel facsimile 32 si trova *Vince con lena* a tre voci di Bartholomeus de Bononia. La musica consta di due parti, la seconda delle quali inizia nel Discanto con le parole *Già 'namorato* e nelle altre voci è resa riconoscibile attraverso l'indicazione *S(ecunda) p(ars)*. Mentre la prima parte abbisogna ancora di diverse spiegazioni, la seconda può essere trascritta sulla base delle conoscenze fin qui acquisite. Il suo inizio è dato in Appendice al n. 16. Il Tenor, tra l'altro, si può trascrivere per la sua intera estensione senza difficoltà. Mentre il gruppo *BSM* (che inizia con l'ottava nota del Tenor) è chiaro, si può essere in dubbio nel successivo gruppo *BMS*, se la *M* renda imperfetta la *B* precedente o la *S* seguente, in altre parole, se il ritmo sia $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ o $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$. La prima lettura sembra più naturale ed in realtà è anche quella giusta, come risulta dal concatenamento con le altre voci. Per la trascrizione completa v. p. 164.

5. *Modus e maximodus*

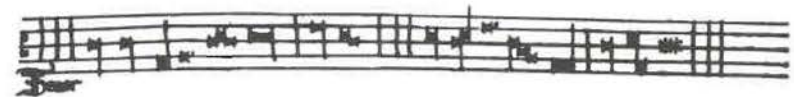
Come già esposto prima (p. 105) *modus* e *maximodus* sono misure che giocano un ruolo soltanto nei Tenores a 'note grandi' di Messe e Motetti. I rapporti metrici, che in un simile Tenor sono da rispettare, vengono indicati comunemente dalla lunghezza e dal raggruppamento delle pause, che generalmente compaiono all'inizio della voce, qualche volta anche durante il suo corso. A seconda che queste pause si estendano sopra due o tre spazi del sistema di linee, il *modus* è imperfetto o perfetto, e a seconda che esse siano scritte a gruppi di due o di tre, si presenta un *maximodus* imperfetto o perfetto:



Teoricamente queste quattro misure dovrebbero dare strutture di battuta, che possono venire rappresentate all'incirca come segue (supponendo [2, 2] per *tempus* e *prolatio*):



Nella pratica tuttavia simili rapporti regolari non si presentano sempre, specialmente nelle misure imperfette. In questo modo [II, II] significa che la *L* e la *Mx* (nel caso si presenti) sono imperfette, ma non necessariamente che la linea melodica si inserisca completamente nel corrispondente schema di battuta. Nel caso di (II, III) si può certamente fare assegnamento su gruppi di tre battute (*modus perfectus*), ma difficilmente su accoppiamento di gruppi che verrebbero a rappresentare il *maximodus* imperfetto. Esempi di *maximodus* perfetto sono molto rari. Compaiono soltanto nei Motetti di Machaut o di alcuni suoi seguaci come Dunstable. Il Tenor di Dunstable *Veni sancte spiritus* dal manoscritto Old Hall può servire da esempio²¹:



Secondo la mensura indicata dalle pause iniziali [III, III], la *L* è uguale a tre *B* e tre *L* sono uguali ad una *Mx*. Come si vede senza difficoltà, il primo gruppo in *maximodus* (dopo le pause) viene separato dal *p. d.* Esso è composto da tre *L*, l'ultima delle quali è resa imperfetta dalla *B*. Se dalle pause di *maxima* che si trovano a metà si procede a ritroso, si trovano altri due gruppi in *maximodus*, il primo composto da tre *L*, l'altro formato da una *Mx* e da una pausa di *L*. Tra questo e il gruppo iniziale si trova la ligatura *BBL*, la quale sembra estranea a questo schema dato che essa contiene soltanto cinque al posto di nove unità (*B*). La soluzione sta nel fatto che in primo luogo la seconda *B* deve essere alterata a causa del *modus* perfetto, per cui la serie riceve il valore di due *L*, e che ora a causa del *maximodus* perfetto anche la *L* in chiusura è da alterare. Perciò otteniamo la seguente trascrizione schematica, nella quale il valore di ciascuna nota è rappresentato dal numero di *B* in essa contenute (le pause sono i numeri tra parentesi): (9)/3 3 2 1/1 2 6/6 (3)/3 3 3/.

²¹ Il Ms. Old Hall è scritto in notazione nera.

La seguente seconda metà del Tenor è del tutto uguale ritmicamente alla prima (Tenor isoritmico). Dopo segue un segno di ritornello :|||, il quale indica che tutta la melodia è da cantare tre volte²². Il segno finale somigliante ad una pausa di *maxima* è aggiunto soltanto per ragioni ornamentali.

²² Come è consueto in Tenores isoritmici, i ritornelli della melodia sono diminuiti (*colores*), qui in rapporto 3:2:1. Cfr. la trascrizione in M. F. Bukofzer, *John Dunstable, Complete Works* (1953) p. 88.

III Coloratura

Il concetto di coloratura (*color*, colore) compare per la prima volta nel sec. XIV per indicare le note rosse, che di tanto in tanto erano usate per determinati scopi al posto delle comuni note nere di quel tempo. Nel periodo più tardo della notazione nera, le forme rosse erano spesso sostituite con note bianche (vuote). Quando nel sec. XV la notazione nera venne sostituita dalla bianca, le speciali forme bianche (o prima rosse) furono, al contrario, rimpiazzate dalle nere, cosicché la coloratura divenne alla fine un annerimento. Nell'odierna terminologia le espressioni coloratura e annerimento vengono usate con lo stesso significato.

Proprio come tra le note «bianche» si trovano anche alcune forme nere (*Sm*, *F*, *Sf*), così anche tra le note «annerite» c'è una forma bianca, cioè la *Sm*, che tuttavia è usata raramente. Per i valori ancora più piccoli *F* e *Sf* non esistono varianti annerite. Perciò abbiamo a che fare con il seguente materiale:

	<i>L</i>	<i>B</i>	<i>S</i>	<i>M</i>	<i>Sm</i>
Note bianche:	□	□	◇	◊	◊
Note annerite:	■	■	◆	◄	◄

Una certa scomodità risulta dal fatto che le *M* e *Sm* «bianche» hanno la stessa forma delle *Sm* e *M* «nere». Tuttavia il corrispondente significato delle forme ◊ e ◄ risulta senza difficoltà dalla concatenazione, specialmente dalla forma inequivocabile della *S*. Così nel gruppo ◊ ◊ ◊ ◊ ◊ tutte le forme sono «bianche», cioè *SMMSmSm*, mentre nel gruppo ◆ ◊ ◊ ◊ ◊ sono tutte «annerite», cioè *S Sm Sm MM*.

La coloratura serve perciò ad indicare certi cambiamenti del valore delle note e del ritmo. Le seguenti due regole rappresentano i fondamenti primi di questo importante concetto:

1. Una nota annerita perde un terzo del suo valore.
2. Note annerite sono sempre imperfette.

Dalla regola 1 segue immediatamente che tre note «annerite» sono uguali a due bianche, cioè: $\blacksquare \blacksquare \blacksquare = \square \square$; $\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \lozenge \lozenge$. Una conseguenza della seconda regola è che le note «annerite» non sottostanno ai principi di imperfezione e alterazione.

Per ciò che riguarda ora il significato e l'uso pratico della coloratura, si deve dire che le consuete spiegazioni che si trovano nella letteratura antica e moderna lasciano a desiderare in chiarezza. Per giungere ad una vera comprensione della materia è utile fare una chiara distinzione a seconda che la coloratura venga usata su note imperfette o perfette. Che qui esista una differenza essenziale, si può facilmente dimostrare con l'aiuto delle note moderne. Se immaginiamo per esempio che due comuni minime siano sostituite da tre, usiamo la terzina: $|\ d \ d \ | = | \underset{3}{\underline{d \ d \ d}} \ |$. Se partiamo invece da due minime puntate, dall'altra parte dell'equivalenza compaiono tre comuni minime: $|\ d \ . \ | = | \ d \ d \ d \ |$. Anche se le due equivalenze da un punto di vista aritmetico esprimono lo stesso rapporto, dal punto di vista musicale tuttavia danno due effetti totalmente diversi. Mentre nel primo caso compare un nuovo valore, nel secondo le due parti dell'equivalenza si possono ridurre ad un'unità comune, cioè la semiminima, cosicché il cambiamento viene sentito principalmente come nuovo raggruppamento o spostamento di accento, in altre parole, come un cambiamento di battuta da $6/4$ a $3/2$. Dato che questo cambiamento di battuta compare molto spesso nelle Courantes di Bach e di altri maestri del Barocco, indicheremo il relativo tipo di coloratura — cioè coloratura di valori perfetti — come coloratura di Courante, per differenziarla dalla coloratura di terzina, che risulta nel caso di valori imperfetti. Trattiamo ora separatamente la coloratura nelle diverse misure.

1. *Coloratura in tempus imperfectum cum prolatione imperfecta*

In questa mensura possono comparire *B*, *S* e *M* (anche *Sm*) in gruppi di tre note annerite che ogni volta sono uguali al valore di due bianche:

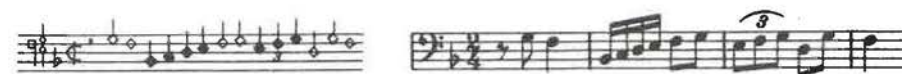
- a) $C \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare = \frac{4}{4} | \ d \ d \ | \ \underset{3}{\underline{d \ d \ d}} \ |$
- b) $C \ \circ \ \circ \ \circ \ \circ \ \circ \ \circ = \frac{2}{4} | \ \underset{3}{\underline{d \ d \ d}} \ | \ \underset{3}{\underline{d \ d \ d}} \ |$
- c) $C \ \circ \ \circ \ \circ \ \circ \ \circ \ \circ = \frac{2}{4} | \ \underset{3}{\underline{d \ d \ d}} \ | \ \underset{3}{\underline{d \ d \ d}} \ |$

Un gruppo di tre *B* annerite viene chiamato *color temporis*, di tre *S* *color prolationis*. Un gruppo di tre *M* annerite potrebbe venire indicato come *color minimarum*. Il *color prolationis* si trova molto spesso. Il seguente estratto da *Tutti i madrigali* di Cipriano de Rore del 1577 (l'esempio più antico di

partitura; cfr. p. 19) fornisce, attraverso la disposizione in partitura delle voci, un chiaro esempio di *color prolationis*:



Un passo tratto dall'*Odhecaton* (p. 95, *Gentil prince*, Contra) mostra l'uso di tre *M* annerite:



Il numero 3 che, come si vede, corrisponde esattamente alla terzina odierna, è evidentemente stato aggiunto per motivi di chiarezza, cioè per differenziare le tre *M* annerite dalle precedenti quattro *Sm* normali, le quali hanno la stessa forma.

Molto spesso si trova la coloratura usata contemporaneamente in tutte le voci, come p. es. alla fine di *Porquoy je ne puis dire* di J. Stokhem (*Odhecaton*, cc. 18'/19):



Trascrizione della voce superiore:



Se brani del genere sono di maggiore estensione, si consiglia, al posto di scrivere terzine, di passare alla battuta ternaria. In questo caso è di determinante importanza dare correttamente e chiaramente il rapporto di tempo tra i due tipi di battuta, mettendo in relazione le loro note con una equivalenza:



Un caso particolarmente importante di coloratura è il cosiddetto *minor color* formato da una *S* ed una *M* annerite: $\blacklozenge \blackdown$. Questa serie può derivare o da un gruppo di tre *M* annerite: $\blacklozenge \blackdown = \blacklozenge \blackdown \blacklozenge \blackdown$, o, come al solito, si può considerare come la metà di un *color prolationis*, cioè di tre *S* annerite. Noi abbiamo già incontrato prima il *minor color*, nella discussione sul *Fundamentum* di Paumann (cfr. p. 50), dove abbiamo richiamato l'attenzione sul particolare mutamento semantico al quale venne sottomesso, cioè da una terzina ad un ritmo puntato, lo stesso che normalmente viene raffigurato da una *M* puntata e da una *Sm* successiva: $\blacklozenge \blackdown = \text{sm} = \text{sm} = \blacklozenge \blackdown$. Nelle fonti del sec. XVI il ritmo puntato viene sì raffigurato per lo più con l'aiuto del *punctus additionis*, ma non di rado anche dal *minor color*, dove non è riconoscibile una ragione o un principio normativo per l'uso dell'uno o dell'altro metodo. Ambedue si trovano fianco a fianco, non solo nello stesso manoscritto, ma anche nella stessa composizione. Joh. Wolf (*HdN* I, 394) cita un esempio particolarmente istruttivo dalla Messa di Obrecht *Si dederò*:



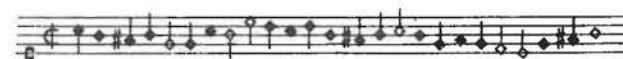
Un altro esempio dello stesso procedimento si trova in *Dangier tu m'as tollu* già trattato prima (facsimile 25, p. 114, ultima riga del Discanto).

Anche se nei due metodi di notazione del ritmo puntato, $\blacklozenge \blackdown$ e $\blacklozenge \blackdown$, le seconde note sono uguali sia per la forma che per il valore, tuttavia non devono essere trattate *tout court* nello stesso modo come talvolta è accaduto¹. Nel *minor color* siamo di fronte ad una *M* annerita, nella scrittura puntata a una *Sm* normale. In un passaggio come quello dato sopra dalla Messa di Obrecht, questa differenza — che si presenta del resto già tra la seconda e la terza nota — non dovrebbe essere trascurata.

Il *minor color* compare anche in rapporto con le ligature semi annerite *c. o. p.* come segue: $\text{sm} \blacklozenge \blackdown = \blacklozenge \blackdown$. Si confrontino le esposizioni sulla mezza coloratura a p. 154.

¹ In antiche illustrazioni (Bellermann e altri) il *minor color* viene spiegato in modo che l'annerimento della *S* produce una diminuzione di valore di un quarto (non, come di abitudine, di un terzo), perciò si suppone che la seconda nota sia una comune *Sm*, cioè estranea al procedimento di coloratura. Anche se questo porta ad un risultato giusto, non può tuttavia essere visto come una spiegazione sufficiente.

Più per curiosità che per importanza, si ricorda qui un passo da una stampa del tardo sec. XVI (Didier le Blanc, *Airs de plusieurs musiciens*, Paris 1579; ristampa in H. Expert, *Monuments de la musique française de la Renaissance* III, 78), nella quale viene usata la forma invertita del *minor color*, cioè *M* con *S* seguente:

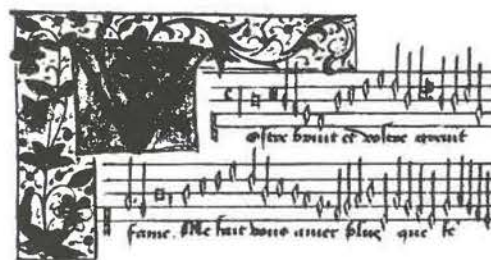


Expert si limita a rendere questo punto in una modernizzazione appena comprensibile $\text{♩} \blacklozenge \blackdown \blacklozenge \blackdown \blacklozenge \blackdown \blacklozenge \blackdown \blacklozenge \blackdown$. Una vera trascrizione darebbe il seguente risultato:



L'interesse principale di questa canzone — una delle molte create sotto l'influsso dell'Umanesimo francese con le sue moderne ma troppo «corrette» idee sul rapporto tra poesia e musica — sta nel fatto che rappresenta un inaspettato antico esempio di quella figura ritmica che, sotto nomi come *alla zoppa*, ritmo lombardo o *Scotch snap*, rappresenta un particolare caratteristico della musica italiana e inglese del sec. XVII (Caccini, Monteverdi, Frescobaldi, Blow, Purcell e altri).

Al *minor color* corrisponde nel caso di valori della specie immediatamente superiore, l'accoppiamento di una *B* con una *S* annerite: $\blacklozenge \blackdown$. In generale qui si presenta senza dubbio un *color prolationis* il quale è da indicare come un ritmo terzinato (cfr. l'esempio dato all'inizio dei madrigali di de Rore, voce bassa). Tuttavia si trovano di tanto in tanto casi dove sarebbe possibile una indicazione come ritmo puntato. Come esempio può servire l'inizio di una Chanson tratta dal *Chansonnier Laborde*. La data relativamente antica della composizione (tardo sec. XV) depone a favore dell'interpretazione come terzina del gruppo iniziale in coloratura *BMM* (= *BS*),



ma un ritmo puntato sarebbe senza dubbio più adatto al carattere fondamentale del brano, nel cui rigido schema binario una singola terzina iniziale sembrerebbe un corpo estraneo:



Probabilmente è però scorretto l'insistere, in questo e in simili casi, su una drastica separazione tra le due possibilità di interpretazione. Ancora fino nel sec. XVIII, e anche all'inizio del XIX, i confini tra il ritmo puntato e la sua indebolita variante in terzina erano talvolta fluidi².

2. Coloratura in tempus perfectum cum prolatione imperfecta

In questa mensura il *color prolationis*, cioè la coloratura della *S*, è quasi impossibile, dato che questa nota compare già normalmente in gruppi di tre. In realtà una formazione come $\circ \diamond \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{4} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$ ha certamente un interesse soltanto teorico. Al contrario può essere colorata sia la *B* come anche la *M*, perché ambedue formano normali gruppi binari. In quest'ultimo caso la coloratura riguarda una nota imperfetta ed è, perciò, la coloratura per terzine che già ben conosciamo: $\circ \diamond \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \frac{3}{4} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$.

Di maggior importanza è il *color temporis*, cioè la coloratura della *B*, che si esegue secondo l'equivalenza $\text{H H} = \text{M M M}$. Qui due valori perfetti vengono sostituiti da tre imperfetti, un procedimento che noi abbiamo indicato come coloratura di Courante. Il gruppo H H H H H è da trascrivere come $\frac{3}{4} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$. Legando le due battute di $\frac{3}{4}$ in una di $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4} | \text{♩} \text{♩} |$, si evidenzia ancor più chiaramente il carattere tipico da Courante del ritmo. Questo tipo di coloratura, cioè il *color temporis in tempus*

² Nel sec. XVII il contrasto ritmico tra le terzine e valori normali venne sentito non più come un'interessante tentativo di animazione ma come uno scomodo disturbo. Di conseguenza certi scrittori di questo tempo consigliano di rendere in questo modo i gruppi di terzine: $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$ (cfr. p. es. *MuT*, p. 16, con la citazione di un trattato di Melchior Vulpus del 1641). Si potrebbe pensare che una simile modifica del ritmo sia stata già accolta occasionalmente verso la fine del sec. XVI. Ma è certamente errato applicarla a composizioni di un Josquin oppure Isaac, come ha fatto E. Praetorius nel suo *Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius* nel quale egli indica il metodo tradizionale come «Labirinto ritmico» («rhythmisches Labyrinth») (p. 106) o «caricatura ritmica» («rhythmisches Zerrbild») e offre una «nuova trascrizione» («neue Übertragung») di simili composizioni (pp. 52, 107). È certo superfluo respingere uno a uno simili punti di vista: essi stanno sullo stesso piano delle note esclamazioni di sdegno per le «crude quinte parallele» e le «insopportabili dissonanze». È sufficiente constatare ancora una volta che nei sec. XV e XVI la coloratura in *tempus imperfectum* ha sempre il significato di terzina, con eccezione del *minor color*.

perfectum, viene anche indicato come *hemiola temporis* o *hemiola major*. La denominazione è tratta dal termine greco *hemiola* (uno e mezzo) e significa che la nota bianca e quella annerita sono in rapporto 3:2.

Cambiando nell'equivalenza $\circ \text{H H} = \text{M M M}$ tutte le *B* con *S*, si trova che da ciascuna parte ve ne sono sei, in altre parole significa che la *S* bianca ha lo stesso valore della *S* annerita. Questa realtà non concorda con la prima regola fondamentale della coloratura, secondo la quale l'annerimento porta con sé una perdita di valore di un terzo. Effettivamente questa regola è valida senza riserve quando tutte le misure sono imperfette. Nelle misure perfette vale soltanto per il valore principale (cioè per la *B* in *tempus perfectum* e per la *S* in *prolatio perfecta*), e non per i valori più piccoli che possono comparire al loro posto. La ragione sta nel fatto che nella misura imperfetta le note bianche e quelle annerite (che sono sempre imperfette) si suddividono allo stesso modo, sono cioè sempre bipartite, mentre in misura perfetta compare una tripartizione con la quale il rapporto 3:2 si trasforma nel rapporto 1:1. Per chiarire il fatto serva la seguente tabella nella quale la *L* è scelta come punto di partenza comune e, per facilitare il confronto, è rappresentata dal numero 24:

	$24(L)$	=	$24(L)$	
[2, 2]	$\overset{12}{\text{H}} + \text{H}$	=	$\overset{8}{\text{M}} + \text{M} + \text{M}$	$\text{H} : \text{M} = 12 : 8 = 3 : 2$
	$\overset{6}{\diamond} \diamond + \diamond \diamond$	=	$\overset{4}{\blacklozenge} \blacklozenge + \blacklozenge \blacklozenge$	$\diamond : \blacklozenge = 6 : 4 = 3 : 2$
	$\overset{3}{\circ} \circ \circ + \circ \circ \circ$	=	$\overset{2}{\blacklozenge} \blacklozenge \blacklozenge + \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	$\circ : \blacklozenge = 3 : 2 = 3 : 2$
	$24(L)$	=	$24(L)$	
[3, 2]	$\overset{12}{\text{H}} + \text{H}$	=	$\overset{8}{\text{M}} + \text{M} + \text{M}$	$\text{H} : \text{M} = 12 : 8 = 3 : 2$
	$\overset{4}{\diamond} \diamond \diamond + \diamond \diamond \diamond$	=	$\overset{4}{\blacklozenge} \blacklozenge + \blacklozenge \blacklozenge + \blacklozenge \blacklozenge$	$\diamond : \blacklozenge = 4 : 4 = 1 : 1$
	$\overset{2}{\circ} \circ \circ \circ \circ + \circ \circ \circ \circ \circ$	=	$\overset{2}{\blacklozenge} \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge + \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$	$\circ : \blacklozenge = 2 : 2 = 1 : 1$

Il risultato della coloratura in [3, 2] viene comunemente descritto come un cambiamento da *tempus perfectum* ($B = 3S$) a *tempus imperfectum* ($B = 2S$). A questo proposito è da notare che non soltanto si cambia il *tempus* ma insieme anche il *modus* e precisamente nel senso contrario, da imperfetto ($L = 2B$) a perfetto ($L = 3B$). Il risultato quindi si potrebbe descrivere più correttamente come passaggio da [II, 3] a [III, 2] oppure, se si tiene in considerazione la prolazione (immutata), da [II, 3,2] a [III, 2,2].

Al posto del metodo di trascrizione dato sopra, che per rendere le tre *B* annerite si serve di una battuta di $\frac{3}{2}$, nelle edizioni moderne viene comunemente mantenuta la battuta di $\frac{3}{4}$ ed il *color* è notato come segue: $\frac{3}{4} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$. Anche se questo tipo di notazione riproduce correttamente i rapporti di valore, suggerisce tuttavia un effetto di sincopazione che è totalmente estraneo alla coloratura. Il senso della coloratura alla Courante non

è una omissione di tipo jazzistico dell'accento corretto come in a), ma uno spostamento dell'accento come in b):



La seguente osservazione può servire a chiarire maggiormente questo punto importante. Non di rado si trovano all'interno della coloratura formazioni che altrettanto facilmente possono essere espresse in note bianche e nelle quali inoltre i due modi di scrivere sono all'incirca identici. Un esempio è il gruppo di coloratura *BSSB*, i valori del quale — 2, 1, 1 e 2 *S* — possono essere rappresentati altrettanto bene dal gruppo di imperfezione *B.S.SB* in note bianche: $\circ \blacktriangle \blacktriangle \blacktriangle = \circ \blacktriangle \circ \blacktriangle$. Da questo non si deve però dedurre che le due formazioni siano semplicemente identiche. Si differenziano nello schema di accenti:

$$\circ \blacktriangle \blacktriangle \blacktriangle = \frac{3}{2} | \underline{\downarrow} \underline{\downarrow} \underline{\downarrow} |$$

$$\circ \blacktriangle \circ \blacktriangle = \frac{3}{2} | \underline{\downarrow} \underline{\downarrow} \underline{\downarrow} | = \frac{6}{4} | \underline{\downarrow} \underline{\downarrow} \underline{\downarrow} |$$

La coloratura alla Courante (o *hemiola*) dà dunque un cambio di accento che senza dubbio era previsto dagli antichi maestri e che non dovrebbe essere nascosto nella trascrizione moderna. H. Bellermann (*MuT*, pag. 27) ha su questo argomento giustamente fatto notare che questa finezza ritmica si trova ancora nelle opere di Bach e di Händel ma che andò perduta nel periodo dei classici viennesi³. Come esempio egli cita il seguente punto dal *Messia* di Händel, nel quale l'effetto hemiolio compare ancora oggi chiaramente nel testo originale inglese mentre nella traduzione tedesca di Mozart è distrutto:



Ciò che è valido per Händel e Bach, vale certamente ancor più per i maestri dei sec. XV e XVI, i quali avevano ancora la possibilità di rendere

³ Com'è noto spesso Brahms se ne è di nuovo servito.

riconoscibile nella notazione questo cambiamento di ritmo. Purtroppo in questo caso Bellermann tralascia di osservare il principio che egli ha sostenuto così energicamente in Händel e in Bach (cfr. p. es. il passo della Messa di Dufay *Se la face ay pale*, *MuT*, p. 33).

Prima di trascrivere un passo in coloratura, è bene contare le *B* in esso contenute. Se risultano tre *B* (o il loro equivalente in valori più piccoli o più grandi), il passo riempie esattamente due battute di $\frac{3}{4}$ (o meglio una di $\frac{3}{2}$), come è il caso di tutti gli esempi finora trattati. Tuttavia talvolta può succedere che il numero delle note annerite non sia sufficiente a riempire un'intera battuta. La Messa di Dufay ora citata contiene un passo con il gruppo in coloratura *SSB*, cioè per un totale di sole due *B*. Il gruppo è completato dalle successive note bianche *SMM*, che, come risulta dalla tabella data a p. 141, hanno gli stessi valori delle corrispondenti note annerite:



Di maggiore interesse è un passo della Chanson *A madame plaisant* di Hughe de Lantins, che contiene due gruppi in coloratura, il primo per un totale di quattro *B*, il secondo di due *B*. Insieme danno un gruppo completo (precisamente due), che però è diviso in due parti irregolari da note bianche interposte:



Se si trascrive questo passo totalmente in battute di $\frac{3}{4}$, risulta la versione data qui sotto in a), che certo è matematicamente corretta, ma che distrugge il senso musicale. Se si adatta tuttavia questo metro alla trascrizione della notazione originale come sotto b) ne risulta una vivace melodia che oltretutto si adatta bene al testo specialmente alle parole *ung chapelet* (una ghirlanda di rose):



In entrambe queste versioni si evidenziano due diverse concezioni di sincopazione: l'una si manifesta come omissione dell'accento corretto in battuta immutata, l'altra come serie irregolare di accenti corretti con cambiamento del tipo di battuta. La prima, che è conosciuta specialmente dal jazz, è oggi quella comune; l'altra predomina nella musica antica (specialmente nel sec. XIV; v. p. 444 sgg.), ma si manifesta anche nelle opere di compositori moderni come Hindemith e Strawinsky che alternano spesso battute di $2/4$, $5/4$, $7/4$ ecc.

Un altro esempio per la «coloratura sincopata» si trova nel Discanto (inizio del secondo sistema) di *Quel fronte signorille* di Dufay (facsimile 23, p. 109), il quale, secondo l'iscrizione *Romae composuit* fu il risultato del suo soggiorno romano (1427-1433). Raccomandiamo la seguente trascrizione (che inizia con le ultime due note del primo sistema):



Un po' più difficile della composizione di Dufay è il Motetto *Anima mea* di Leonel Power⁴ riprodotto nel facsimile 28. Sia il Tenor che il Contra contengono diversi gruppi completi di coloratura (*LB*, *BBB*, *BBSS*), ciascuno dei quali corrisponde ad una battuta di $3/2$. La *B* nera isolata nel Tenor (fine del primo sistema) non ha un particolare significato; il suo valore di $2S$ potrebbe anche essere rappresentato da una *B* bianca resa imperfetta dalla precedente *S*. Diversamente si comporta però l'ultima *B* nera del Contra. Essa appartiene ad un gruppo in coloratura scisso in due, l'altra parte del quale (*SSB*) compare poco prima. Il ritmo di questo passo è proprio lo stesso che quello di *Quel fronte signorille*.

Particolarmente interessante è un gruppo in coloratura *BMMSSM* nel Discanto, a metà del sistema 2. Dalla concatenazione si riconosce che esso ha il valore di una *B* bianca e rappresenta il ritmo $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$. Esso si può spiegare come un rapporto insolito e perciò degno di nota, del *color prolationis* e del *color minimarum*. Si può più semplicemente dedurlo dal raggruppamento $\diamond \diamond \downarrow \downarrow$, cambiando qui sia le due *S* che le due *M* con tre valori anneriti. Perciò ne risulta $\diamond \diamond \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, da cui senz'altro deriva $\blacktriangle \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$. Tuttavia esiste

⁴ Il nome del compositore si trova nel manoscritto *L 471* della Biblioteca Estense di Modena.

ancora pure un ricordo della notazione del sec. XIV, nella quale note colorate erano usate non solo con lo scopo del cambiamento di mensura, noto come coloratura, ma occasionalmente anche per introdurre una nuova mensura. Perciò le *B* e le *S* rappresenterebbero valori perfetti in $[3, 3]$ ($B = 9M$; $S = 3M$), che vengono ridotti a $4M$ e $2M$ dall'imperfezione.

Un gruppo di note simile a quello sopraddetto compare verso la fine del terzo sistema, ma con la differenza che le due note finali sono sostituite da due *M* bianche. Il gruppo in coloratura *BMM* può venire indicato in due modi, o con ritmo di terzine, indicato chiaramente nel primo gruppo, o come ritmo puntato analogo a quello del passo trattato prima, dal *Chansonnier Laborde* (v. p. 139). Poiché questa composizione appartiene ad un periodo di molto precedente (Power operò nella prima metà del sec. XV), si dà certamente la precedenza al ritmo di terzine che è quello originario⁵.

La prima nota del Tenor è una *Mx*, come la seconda nota della *ligatura binaria* a metà del secondo sistema. Alla fine del primo sistema del Discanto è da integrare o da pensare un *p. d.*. Nel Ms. di Modena si trovano, evidentemente come aggiunte più tarde, diversi bequadri (*diesis*), davanti ai seguenti *si b*: terza nota del Tenor; sesta nota nel secondo sistema del Tenor; quart'ultima nota nel secondo sistema del Contra. L'inizio del Tenor è trascritto in Appendice al n. 17.

Come ultimo esempio indichiamo, al facsimile 29, la Chanson *Mon seul*⁶, soprattutto per illustrare le difficoltà che in alcune fonti emergono a causa delle confusioni e imprecisioni dell'amanuense. Le più importanti sono riportate qui:

Discanto: (1) Manca la chiave; la melodia inizia sul *do''*. (2) La nona nota è probabilmente una semplice *S* su *do''*, non una *M* puntata su *re''*. (3) La linea verticale a metà del secondo sistema non è una pausa di *B*, ma un segno di separazione che indica l'inizio della seconda parte. Lo stesso segno si trova nel Tenor (fine del primo sistema), mentre manca nel Contra.

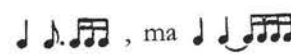



Tenor: (1) La prima nota della seconda ligatura deve essere una *L*. (2) La dodicesima nota sul primo sistema nel *recto* è *L*.

Contra: (1) La terza nota dopo la «corona» è cancellata. (2) La penultima *S* deve stare su *do'* (o *la?*).

Di particolare interesse è la parte, che inizia con l'undicesima nota (*mi'*) nel terzo sistema del Discanto, come anche quella (per imitazione) nel Tenor, che inizia con la diciassettesima nota nel *recto*. La notazione indica i valori *S M. Sm Sm Sm*, che insieme corrispondono a cinque *M*. Dalla concatenazione però emerge senza dubbio che queste note riempiono una battuta intera, cioè fanno un totale di sei *M*. In altre parole, il significato di questo punto non è

⁵ Nel Ms. di Modena i due gruppi mostrano la stessa notazione, e cioè quella del secondo gruppo nel presente Ms.

⁶ M. F. Bukofzer ha identificato la composizione come il *Mon seul plaisir* di Bedingham (secondo il Ms. Oporto 714). Il Ms. della Biblioteca di Monaco, dal quale è stato tratto il nostro facsimile (olim *Cim. 351 a*), è conosciuto anche con i nomi di Schedelsches, Walthersches o Münchener Liederbuch.

 , ma  . Al contrario dei casi sopra citati, qui non vi sono errori di scrittura, ma un modo di scrivere provvisorio dal quale consegue che il ritmo previsto non si deve esprimere semplicemente in note mensurali, perché contiene una nota quinaria (). Un simile valore può anche essere rappresentato sottrattivamente in mensura perfetta (mediante *imperfectio a parte*), ma non, come qui sarebbe richiesto, additivamente in mensura imperfetta. Si rinvia qui il lettore alle spiegazioni riguardanti il facsimile 9 (p. 34), dove si è osservato che una *M* puntata che vi si incontra non rappresenta il valore $M + Sm$, ma $M + F$. Qui essa ha il valore quinario immediatamente superiore di $S + Sm$. Non è privo di interesse osservare che un ritmo così semplice come  non esiste «ufficialmente» nella musica prima del 1600.

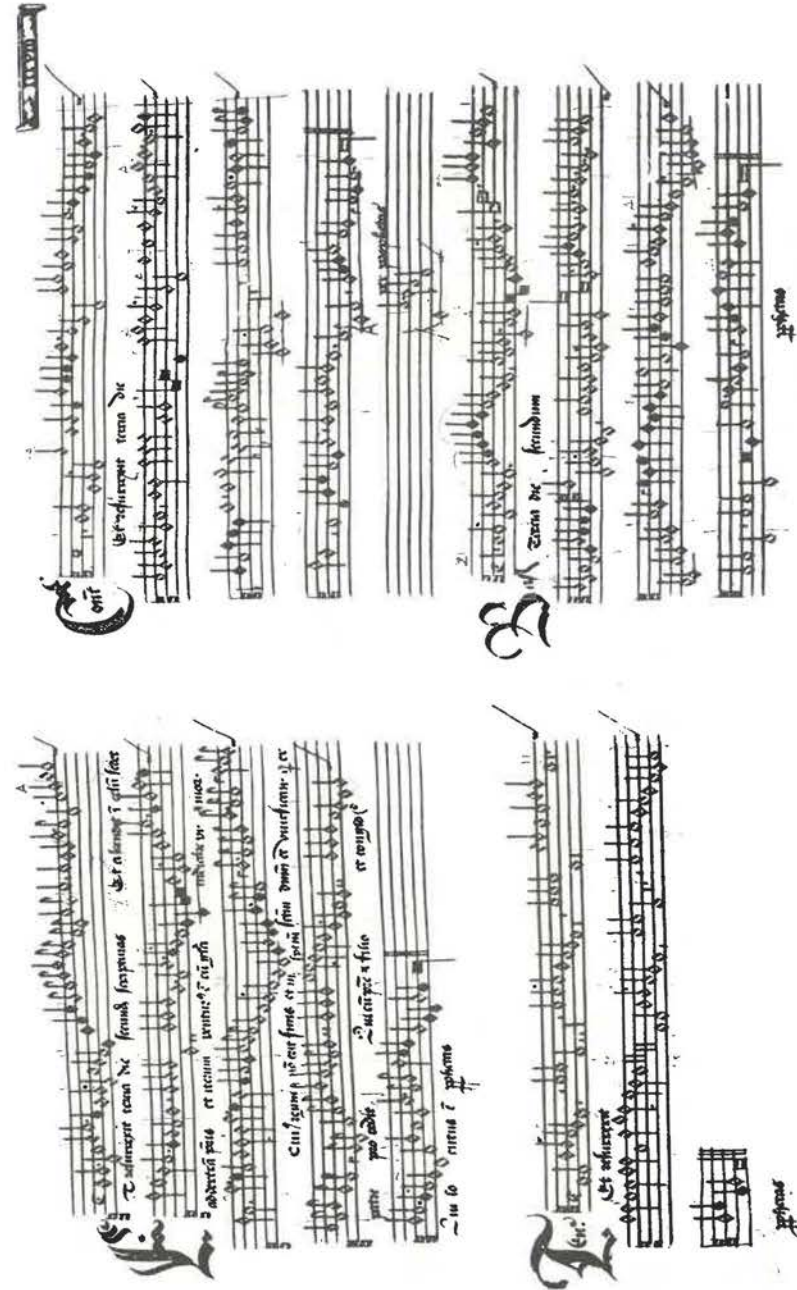
Infine si osservi che nelle fonti del tardo sec. XVI, spesso vengono usate note annerite per indicare il ritmo giambico che in realtà dovrebbe essere rappresentato dall'alterazione, p. es. $\circ\text{H}\diamond\text{H}\text{H}$ al posto di $\circ\text{H}\diamond\text{H}\diamond\text{H}$. La ragione deve essere di certo ricercata nel fatto che (come già osservato in una precedente occasione), l'alterazione cadde in dimenticanza e comunque non poté più essere presupposta come universalmente nota. Del puro uso esteriore delle note annerite, le *note nere* nella «musica visiva» (Augenmusik) del sec. XVI, non ci dobbiamo qui interessare. Tuttavia si conservò la coloratura in *tempus perfectum* nel suo originario significato ancora nel sec. XVII inoltrato. In molte Courantes di questo periodo viene indicato il cambiamento da 6/4 a 3/2 con note annerite. In questo modo, nel passo riprodotto a p. 210 dall'*Apparatus organisticus* di Muffat (1690), viene usata la *B* bianca come valore perfetto (ternario), mentre il valore binario viene rappresentato dalla *B* annerita⁷.

3. Coloratura nella prolatio perfecta

Da un punto di vista pratico, qui è possibile soltanto un unico tipo di coloratura, cioè quello della *S*: $\circ\text{H}\diamond\text{H}\text{H}$ (color prolationis, *hemiola minor*, *hemiola prolationis*). A prescindere dal passaggio ai valori immediatamente più piccoli, le regole date per il *tempus perfectum* sono valide senza cambiamenti. D'altro canto deve essere osservato che la coloratura non riguarda soltanto la *prolatio*, la quale cambia da perfetta a imperfetta, ma anche il *tempus*, nel quale avviene il cambiamento contrario. Cioè la mensura passa da [2, 3] a [3, 2] o in termini moderni, la battuta passa da 6/8 a 3/4.

Il facsimile 30, il cui Tenor è già stato analizzato prima (p. 130), può

⁷ Un altro uso delle note nere si trova non raramente nelle opere di Dufay e dei suoi seguaci, cioè per l'interpretazione di parti *divisi* (divisione provvisoria di una voce in due). Qui la parte superiore viene notata in bianco, quella inferiore in nero. Probabilmente da ciò si spiega l'uso di note nere per la voce intermedia di brani inglesi per organo del sec. XVI (v. p. 14).

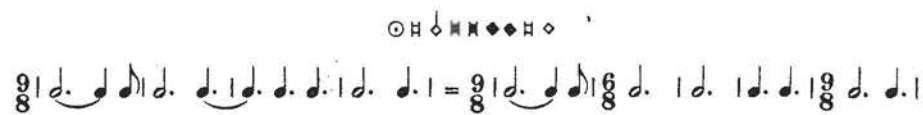


The facsimile shows two staves of music. The top staff has lyrics: "Miserere tenor de fratribus suspensus", "et sicum ventura: et in", "Cuiusque in carmine et in", "pente pro adie.", "in lo ritus t pofime". The bottom staff has lyrics: "Et adhaere", "Et adhaere". There are decorative initials 'M' and 'E' at the beginning of the sections.

servire come esempio. Il gruppo in coloratura *MMSS* sul secondo sistema del Discanto (tra *cum gloria* e *indicare vi[ros]*), inizia nel mezzo di una battuta di $6/8$, cosicché nella trascrizione sarebbe da usare lo schema ritmico $3/8, 3/4, 3/8$.

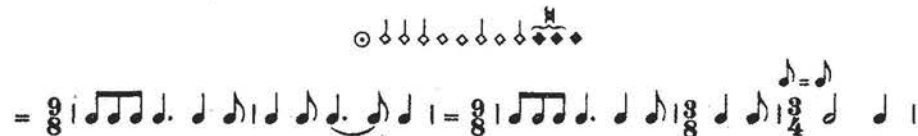
In questo brano non viene soltanto usata la forma bianca della *Sm* (v. p. 93), ma anche la forma bianca della *F* con due code, p. es. poco prima della fine del terzo sistema del Discanto. La distinzione tra il *p.a.* e il *p.d.* — quest'ultimo in posizione più alta o più bassa che la nota — è ampiamente realizzata. Il Tenor deve essere letto una quinta più bassa, secondo l'indicazione *descendendo in dyapente* che si trova all'inizio del Credo. L'inizio del Discanto e del Tenor è trascritto in Appendice al n. 18.

In [3, 3] la coloratura alla Courante può essere usata in modo differente. Nel *color temporis* tre *B* annerite hanno il valore di due bianche. Dato che la *B* bianca è uguale a $9M$, quella annerita è uguale a $6M$; se perciò una *B* nera viene divisa in due *S*, ciascuna di queste è uguale a $3M$, ha cioè lo stesso valore della *S* bianca. Un esempio:



Il secondo tipo di trascrizione, senza sincopazione, è da preferire. Ad essere rigorosi sarebbe da scegliere, per questo gruppo in coloratura, una doppia battuta di $18/8$, che noi però abbiamo sostituita con tre da $6/8$.

Nel *color prolotionis* tre *S* annerite sono uguali a due bianche e occupano di conseguenza due terzi di un'intera battuta. Dato che la *S* bianca è uguale a $3M$, quella annerita è uguale a $2M$. Se perciò due *S* annerite vengono riunite in una *B*, ne risulta per questa un valore di $4M$. Un esempio:



Se si confronta questo esempio con quello precedente, risulta che in [3, 3] il valore di una nota annerita dipende essenzialmente dal fatto che compaia all'interno di un *color temporis* o di un *color prolotionis*. Nel primo caso *B* e *S* sono rispettivamente uguali a 6 e $3M$, nell'altro sono uguali a 4 e $2M$. Per gruppi più brevi, composti principalmente da *S*, esiste la probabilità che essi siano *color prolotionis*; gruppi di durata più lunga, specialmente quelli composti da tre *B*, sono probabilmente *color temporis*. In casi dubbi bisognerà trovare il giusto valore dalla concatenazione.

Diversi esempi di *color temporis* si trovano nella Chanson di Hughe de Lantins *Ce j'usse fait* (facsimile 31), che noi abbiamo già parzialmente



analizzato prima (p. 131) e che ora può essere trascritta completamente. Per rendere modernamente il gruppo *BBB* si consiglia l'uso di battute di 6/8 oppure anche una battuta composta da tre minime puntate che, se si vuole, può essere indicata con 9/4. Questo brano contiene tra l'altro anche diversi esempi preziosi sulla teoria dell'imperfezione. Più volte la *B* viene resa imperfetta da nove a cinque *S*, comunemente nel nesso *SBM*. All'inizio del sesto sistema si trova una *L* che viene resa imperfetta sia *a p. a.* come anche *a p. p.* da una *S* da entrambe le parti e perciò viene ridotta in valore da sei a quattro *S*. Non è forse neppure impossibile che anche il successivo gruppo *SM* sia ancora incluso nel procedimento di imperfezione, per cui la successiva ligatura *c. o. p.* sarebbe da alterare. Entrambe le versioni sono possibili in concatenazione con le altre voci. Teoricamente la seconda soluzione non è tuttavia ineccepibile, perché in essa viene ridotto il valore della *L* a tre *S*, cioè al valore di una *B*.

L'inizio del brano fornisce un esempio notevolmente antico di imitazione alla quinta. In realtà Hugo de Lantins è una delle figure principali nella protostoria dell'imitazione. Per ciò che riguarda la questione degli accidenti (la *Chanson* è notata con parziale segnatura in chiave), l'uso delle regole da me consigliate per *si b* e *si* dà un risultato sorprendentemente buono (*Accidentien und Tonalität*, p. 72 sgg.). Cfr. la trascrizione dell'inizio in Appendice al n. 19.

La doppia comparsa del Refrain *Ce j'eusse* nel testo supplementare indica a colpo d'occhio che abbiamo di fronte un Rondeau, precisamente come nel *Dangier tu m'as tollu* discusso precedentemente (p. 113).

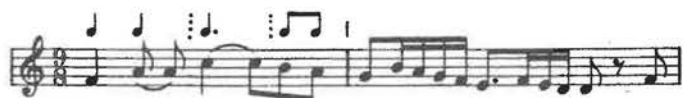
1. *Ce j'eusse fait ce que je pence - Et se je fusse en mon pays*
2. *Je seroye plus que assouvis - D'avoir une telle chevance*
3. *Car j'ay desyr de l'aliance - De la tres belle au doulx cler vis*
4. *Ce j'eusse...*
5. *Point ne l'ames en oubliance - Si fort y ay mon cuer assis*
6. *Et si luy plest que ses amis - Soie de tout j'ay souffissance*
7. *Ce j'eusse...*
8. *(Je seroye...)*

Esempi per il *color prolationis* in [3, 3] si trovano in *Vince con lena* di Bartholomeus de Bononia (facsimile 32; cfr. anche p. 132). Il gruppo in coloratura *SSMM*, che compare alla fine del terzo sistema, rappresenta due *S* bianche e occupa di conseguenza due terzi di una battuta intera:

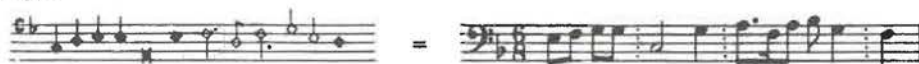


All'inizio del Discanto troviamo lo stesso gruppo, spaccato però in due parti dall'introduzione di una *S* bianca. Ne risulta un ritmo sincopato che tuttavia è da intendersi, in realtà, come una irregolare scomposizione di una battuta in

9/8 ($9 = 4 + 3 + 2$), come viene indicato dalle note piccole nella seguente trascrizione:



Numerosi esempi istruttivi sulla coloratura nella *prolatio perfecta* si trovano nella *Missa prolationum* di Ockeghem (completamente riprodotta in facsimile in D. Plamenac, *Johannes Ockeghem, Collected Works*, vol. II, tav. II-IX), nella quale le due voci inferiori portano avanti la stessa melodia come canone in mensura [2, 3] e [3, 3] (v. p. 182). Diverse volte compaiono gruppi in coloratura divisi, come in *Patrem Onnipotentem* (tav. V) verso la fine della terza riga:



Quasi tutte le parti in coloratura sono notate nei valori più piccoli (*B*, *S*, *M*) del *color prolationis* ed hanno di conseguenza in [3, 3] lo stesso significato che in [2, 3]. Un gruppo di tre *B* annerite all'inizio del Kyrie II (tav. II) costituisce un'eccezione, dato che esso rappresenta un *color temporis*. Perciò ciascuna *B* in [2, 3] ha qui il valore di quattro *M*, in [3, 3] invece il valore di sei *M*.

4. Mezza coloratura

Mezza coloratura significa che una metà di una nota più lunga (*B*, *L*) o di una ligatura di due suoni è annerita, mentre l'altra metà resta bianca. Una ligatura in mezza coloratura (alla quale già prima, a p. 138, si è brevemente accennato) è composta semplicemente da due note, l'una colorata, l'altra normale. Questo procedimento si trova anche in forme oblique, come indica il seguente esempio tratto dal Contratenor di un *Quia respexit*, Bruxelles, Bibl. Royale Ms. 6428:



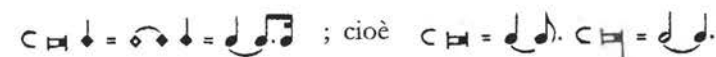
Il tratto verticale attraverso il cerchio indica il *tempus perfectum diminutum* che tuttavia dal punto di vista contemporaneo ha lo stesso significato del comune *tempus perfectum*. Cfr. p. 168.

Il primo ed il secondo gruppo di colorature sono *color temporis*: *S S S S B* rispettivamente *S. M B (S) (S)*, mentre a metà del secondo sistema si trova un *minor color*. È interessante osservare che quello che viene rappresentato dall'ultimo ritmo puntato espresso è proprio la metà di quello rappresentato dalle stesse note (*S* e *M* annerite) all'inizio del secondo *color temporis*:



Qualche volta la mezza coloratura si trova anche in una singola nota di valore più lungo: $\text{C} \text{C}$. Una simile nota è composta in un certo qual modo da due note del tipo immediatamente più piccolo, la seconda delle quali è annerita. Perciò una *L* in mezza coloratura in *tempus perfectum* avrà il valore di una normale *B* ($= 3 S$) più una *B* annerita ($= 2 S$), cioè un totale di cinque *S*. Allo stesso modo una *B* mezza annerita in *prolatio perfecta* ha il valore di cinque *M*. Simili note si trovano nel *Sanctus* della *Missa paschalis* di Isaac (cfr. *SchT*, p. 43; anche *HdN* I, 420), la cui voce superiore è composta da cinque *B* mezze annerite.

I teorici discutono anche il valore delle note mezze annerite in mensura imperfetta e concludono che qui la mezza coloratura porta con sé una perdita di valore di un ottavo, cosicché p. es. la *L* mezza annerita è uguale a sette ($4 + 3$) *M*, la *B* mezza annerita è uguale a sette *Sm*. Evidentemente questa interpretazione va ricondotta al fatto che la parte annerita viene vista come il valore puntato di un *minor color*:



Se queste speculazioni abbiano un significato pratico, cioè se note settenarie si possano trovare nei monumenti, non sono in grado di dirlo (cfr. *HdN* I, 403).

IV Proporzioni

1. Storia e terminologia

La teoria delle proporzioni si occupa della riduzione o dell'aumento di valori metrici in determinati rapporti come 1:2, 2:3 ecc. Essa rappresenta un capitolo importante ma anche difficile della notazione del sec. XV e dell'inizio del XVI e ha una importanza non secondaria nel periodo musicale che va all'incirca da Dufay fino a Josquin. Storicamente si può risalire molto più indietro. Le prime realizzazioni del principio della proporzione si trovano in un certo numero di *clausulae* del tempo di Perotinus (ca. 1200), nelle quali la melodia liturgica usata come Tenor compare due volte, e precisamente la seconda volta in valori dimezzati o raddoppiati (v. p. 272 sg.). La ripetizione del Tenor in valori dimezzati si trova spesso nei Motetti del sec. XIV, come in quelli di Machaut. Si confronti l'esempio dato a p. 390, dove il Tenor ripete nella seconda metà la melodia della prima metà, nella quale ciascuna *L* viene sostituita da una *B*. Nel tardo sec. XIV vennero sviluppati metodi che resero possibile indicare cambiamenti di valori proporzionali attraverso determinati segni. Questo principio rappresenta la base della vera teoria delle proporzioni.

Le proporzioni vengono per la prima volta menzionate nel *Libellus cantus mensurabilis secundum* (Joh. de Muris) (Couss S III, 58) un trattato della metà del sec. XIV, nel quale si parla della *diminutio* (cioè dimezzamento). Spiegazioni più approfondite si trovano nel *Tractatus practice cantus mensurabilis* di Prosdocius de Beldemandis dell'anno 1408. Qui vengono menzionate *proportio dupla, tertia, sesquialtera, sesquitertia* e *dupla sesquiquarta*, e vengono dati i relativi rapporti (Couss S III, 218). Guillelmus Monachus nella sua opera *De praeceptis artis musicae libellus* (ca. 1460) dà una descrizione molto erudita di tutto il sistema e la spiega con innumerevoli esempi (Couss S II, 277-288). Questa materia viene trattata in modo più completo dal Tinctoris nel suo *Proportionale musices* (Couss S IV, 153-177) scritto verso il 1480 e da Gafurius nel suo *Practica musicae* (Milano, 1496). In questo periodo la teoria delle proporzioni si sviluppò, di gran lunga oltre il campo dell'uso pratico, in un vero sistema

teorico e speculativo. Gafurius p. es. non esita a spiegare proporzioni che giungono ad un cambiamento in rapporto 9:23. Non è il caso di dire che queste sono esagerazioni le quali anche dal punto di vista della teoria non hanno quasi alcun valore per non parlare dell'uso pratico. Ci limiteremo a spiegare brevemente il sistema fondamentale per poi trattare dettagliatamente quelle proporzioni che sono entrate in uso nei monumenti musicali.

La base matematica di tutta la teoria delle proporzioni, come compare negli scritti sopra citati, si rifà a Boezio¹. In riferimento al suo sistema i teorici del tardo sec. XV distinsero cinque classi di proporzioni, cioè *genus multiplex*, *genus superparticulare*, *genus superpartiens*, *genus multiplex superparticulare* e *genus multiplex superpartiens*. Nella simbologia dell'aritmetica moderna, il primo *genus* comprende tutte le proporzioni a numeri interi o, in altre parole, tutte le frazioni con denominatore 1, p. es. *proportio dupla* = $\frac{2}{1}$, *tripla* = $\frac{3}{1}$, *quadrupla* = $\frac{4}{1}$ ecc. Naturalmente rientrano in questa classe anche rapporti come 9:3 o 12:4. Il *genus superparticulare* comprende tutte le frazioni il cui numeratore è più grande di un'unità rispetto al denominatore, cioè $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$ ecc. Nella terminologia latina queste frazioni vengono indicate col prefisso (*sesqui-*) che in realtà significa l'aggiunta della metà (*semique-*) ($1 + \frac{1}{2} = \frac{3}{2}$) e di conseguenza, preso alla lettera, è adatto solamente alla prima frazione della serie. Tuttavia viene usato come indicazione generale per tutta la serie: *sesquialtera* = $\frac{3}{2}$; *sesquitertia* = $\frac{4}{3}$; *sesquiquarta* = $\frac{5}{4}$; *sesquiquinta* = $\frac{6}{5}$ ecc. Il *genus superpartiens* racchiude quelle frazioni il cui numeratore supera il denominatore di due, tre o più unità (senza tuttavia raggiungere il doppio del denominatore, nel qual caso si tratterebbe di *genus multiplex*). Così, p. es. *proportio superbipartiente tertias* significa una frazione il cui denominatore è 3 (*tertias*) ed il cui numeratore supera di 2 unità (*bi-*) il denominatore, cioè $\frac{5}{3}$; allo stesso modo, come si può facilmente riconoscere, la *proportio supertripartiente quintas* indica il rapporto di $\frac{8}{5}$. Il *genus multiplex superparticulare* è, come indica il nome, una specie di combinazione del primo e secondo tipo. Qui il denominatore viene prima moltiplicato e poi aumentato di uno. Per esempio *proportio tripla sesquitercias* significa che il denominatore 3 (*-tertias*) viene prima triplicato (*tripla*) e poi aumentato di uno (*sesqui-*), cioè la frazione $\frac{10}{3}$. Allo stesso modo *proportio quadrupla sesquiquinta* significa il rapporto $\frac{21}{5}$. L'ultima categoria, il *genus multiplex superpartiens*, è una fusione analoga della prima con la terza categoria: il numeratore deriva dal denominatore attraverso la moltiplicazione con seguente addizione di più unità. Perciò *proportio dupla supertripartiente quartas* significa che il denominatore è 4 (*quartas*), e che il numeratore deriva dalla moltiplicazione per 2 (*dupla*) con aggiunta di 3 (*tri-*):

¹ Boezio (ca. 470-525), le cui opere ebbero un indiscusso valore per l'intero Medioevo, spiega le proporzioni da un punto di vista puramente aritmetico. Nella teoria musicale del Medioevo esse vengono spesso usate per indicare i rapporti per la lunghezza delle corde, cioè gli intervalli. Perciò *sesquialtera* significa la quinta, perché le corde per do e sol stanno in rapporto di 3:2.

$4 \times 2 + 3 = 11$; cioè indica il rapporto 11:4. Infine, in tutte e cinque le classi, le frazioni inverse — cioè col numeratore più piccolo del denominatore — vengono indicate dal prefisso *sub-*. Perciò *proportio subdupla supertripartiente quartas* significa il rapporto 4:11.

Nella notazione mensurale vengono usate queste proporzioni aritmetiche per diminuire o aumentare in un certo rapporto il valore di una nota o di una serie di note. Come preciseremo meglio più tardi (p. 207), il sistema della notazione mensurale si basa sul principio di una unità di tempo fissa e immutabile, cioè il *tactus* che rappresenta un battito in tempo abbastanza lento e che percorre tutta la musica dell'epoca come un costante battito di polso. Il *tactus* (*t*) viene rappresentato normalmente dalla *S*: $S = t$, mentre le altre note sono multipli o divisioni del *tactus*, per es. in [3, 2]: $B = 3t$; $M = \frac{1}{2}t$ ecc. Questi valori normali delle diverse note vengono indicati come *integer valor*. Se ora una nota sta in una proporzione, il suo valore è uguale a quella parte o a quel multiplo del suo *integer valor* che viene indicato dalla proporzione. L'indicazione comune di una proporzione è simile ad una frazione con due numeri sovrapposti, ma senza la linea di frazione, cioè $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{3}$ ecc. Ma si deve osservare che questi simboli hanno proprio il significato opposto di quello che si potrebbe supporre alla prima occhiata. Così p. es. *proportio dupla* ($\frac{2}{1}$) e *proportio tripla* ($\frac{3}{1}$) non significano una moltiplicazione, ma una divisione dei valori rispettivamente per 2 e per 3. In egual modo *proportio sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) non significa moltiplicazione in rapporto 3:2, ma diminuzione in rapporto 2:3. Perciò il valore di una *S* in *proportio dupla* ($\frac{2}{1}$) è $\frac{1}{2}t$ e quello di una *B* perfetta in *proportio sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) è $\frac{2}{3}$ di $3t = 2t$. In generale tutte le proporzioni delle cinque classi sopraddette (p. 156) sono diminuzioni; soltanto quelle del tipo *sub-* (che però non hanno quasi significato pratico) rappresenterebbero aumentazioni.

Se si incontra in un'opera musicale un passo in proporzione, non si può naturalmente agire calcolando il valore delle singole note con un processo aritmetico. L'uso dei principi illustrati sopra non viene soltanto notevolmente semplificato, ma è anche musicalmente sensato se si prendono in considerazione gruppi appropriati di note al posto di note singole. In generale si può formulare la seguente regola fondamentale: in una data proporzione con l'indicazione $\frac{m}{n}$, mS sono uguali a nS dell'*integer valor*. Perciò nel seguente esempio $O \diamond \diamond \diamond \frac{4}{3} \diamond \diamond \diamond$ le quattro *S* che seguono l'indicazione $\frac{4}{3}$, hanno la stessa durata delle tre *S* che la precedono. Similmente risulta che in *proportio dupla* o *tripla* due o tre *S* della proporzione sono uguali ad una *S* dell'*integer valor*. Tutto questo si può facilmente ricordare, se ci si imprime nella memoria che nell'indicazione di una proporzione il denominatore si riferisce alle note precedenti e il numeratore alle seguenti. Alcuni semplici esempi possono spiegare meglio il senso musicale delle proporzioni:

Per le proporzioni più semplici erano in uso certi simboli speciali accanto alle già spiegate indicazioni frazionarie. La *proportio dupla*, detta anche *diminutio* o *diminutio simplex*, viene comunemente indicata nei seguenti modi: \diamond ; Φ ; $C2$; Φ ; $O2$, mentre per la *proportio tripla* sono comuni le indicazioni $C3$; $O3$. In alcune delle prime fonti (intorno al 1400) il «tratto di diminuzione» della *proportio dupla* non viene tracciato verticale ma obliquo o diagonale: ϵ ; \ominus^2 .

La *proportio dupla* e quella *tripla* non sono soltanto le proporzioni che compaiono più spesso ma anche in un certo qual modo le più difficili. Dato che esse hanno molti lati in comune, è consigliabile spiegarne insieme i principi fondamentali.

2. *Proportio dupla e tripla in generale*

Sia la *proportio dupla* che la *tripla* possono essere usate in *tempus imperfectum* o in *tempus perfectum* secondo le seguenti equivalenze:

<i>C</i>	1. $C2 \diamond \diamond = C \diamond$	3. $C3 \diamond \diamond \diamond = C \diamond$
<i>O</i>	2. $O2 \diamond \diamond = O \diamond$	4. $O3 \diamond \diamond \diamond = O \diamond$

Il seguente schema indica come una serie più lunga di *S* sia da trascrivere sotto ciascuna di queste quattro indicazioni di proporzione, dove a scopo di confronto sono aggiunte le due file di *integer valor*:

² Cfr. i facsimili 39 (p. 193), 71 (p. 407) e 88 (p. 482).

Mentre nelle due misure di *integer valor* il *tactus* cade sulla *S*, nelle proporzioni esso cade su un gruppo di due o tre *S*, cioè su una *B* (imperfetta o perfetta). Questa fu la ragione per la quale teorici italiani del sec. XVI indicarono l'*integer valor* come *alla semibreve*, le proporzioni (specialmente la *dupla*) al contrario, come *alla breve*. Questo nome come anche l'indicazione C è ancor oggi in uso e rappresenta l'ultimo residuo alla teoria delle proporzioni.

Si osservi che nei casi (2) e (3) sembra esserci una certa contraddizione, per il fatto che la semplice indicazione mensurale raccomanda un raggruppamento della *S* diverso da quello che viene richiesto dall'indicazione proporzionale. Anche se il cerchio richiede gruppi di tre *S* tuttavia sotto l'indicazione $\text{O}2$ si debbono leggere gruppi di due *S*; allo stesso modo l'indicazione $\text{C}3$ richiede gruppi ternari anche se il semicerchio sembra indicare gruppi binari. È perciò importante osservare che le due indicazioni della *proportio dupla*, $\text{C}2$ e $\text{O}2$, sono da leggere in *tempus imperfectum* ($B = 2S$) e le due indicazioni della *proportio tripla*, $\text{C}3$ e $\text{O}3$, in *tempus perfectum* ($B = 3S$). Per ulteriori spiegazioni di questo importante punto, serva il seguente esempio che indica come la stessa melodia sia da leggere sotto le quattro diverse indicazioni proporzionali:

Si riconosce facilmente che in ciascuno di questi casi il ritmo notato come proporzione si può anche scrivere come *integer valor*, se si usa il valore immediatamente più piccolo in rapporto con le quattro misure fondamentali:

1. $\text{C}2$ $\text{H H } \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond = \text{C } \diamond \diamond \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$
 2. $\text{O}2$ $\text{H H } \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond = \text{O } \diamond \diamond \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$
 3. $\text{C}3$ $\text{H H } \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond = \text{C } \diamond \diamond \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$
 4. $\text{O}3$ $\text{H H } \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond = \text{O } \diamond \diamond \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$

Lo spostamento dei valori delle note indicato da queste equivalenze ha naturalmente come conseguenza un corrispondente spostamento delle misure. Ciò che, tenendo conto della proporzione, compare come *tempus*, è in realtà, cioè in *integer valor*, la *prolatio*, e così via. Per esprimere chiaramente questo fatto, è utile introdurre concetti come «*tempus notato*» e «*tempus reale*». Possiamo perciò stabilire nelle due proporzioni i seguenti spostamenti:

$$\begin{aligned} \text{modus notato} &= \text{tempus reale} \\ \text{tempus notato} &= \text{prolatio reale.} \end{aligned}$$

Il rispetto di questi rapporti è particolarmente importante nelle proporzioni $\text{O}2$ e $\text{C}3$ apparentemente contraddittorie. Se sopra è stato detto che l'indicazione $\text{O}2$ malgrado il cerchio è da leggere in *tempus imperfectum*, dobbiamo ora aggiungere che questo *tempus imperfectum* in un certo modo è illusorio; purtroppo compare soltanto nella scrittura. In realtà è *prolatio imperfecta* e questa vale già nell'*integer valor* O , cosicché in realtà non compare alcun cambiamento di mensurazione. Del tutto simile ci si comporta nel caso di $\text{C}3$.

Nelle due proporzioni non resta tuttavia conservata soltanto la *prolatio* (come *tempus notato*), ma anche il *tempus* e cioè come *modus notato*. Perciò si può trovare praticamente in quasi tutti i casi che sotto l'indicazione $\text{O}2$ compaiono gruppi di tre *B* che si possono interpretare tuttavia senza difficoltà come *modus perfectus* (notato). Questo *modus* perfetto conserva dunque il ritmo ternario che nell'*integer valor* viene rappresentato dal *tempus*. In generale è perciò possibile, nella proporzione, mantenere la battuta di $3/4$ che viene usata per la trascrizione dell'*integer valor*. Si può semplicemente dire — come fanno spesso i teorici antichi — che il cerchio non si riferisce al *tempus* (notato, imperfetto), ma al *modus* (notato, perfetto), che a causa della diminuzione diventa *tempus* (reale, perfetto). A proposito di questi rapporti è interessante osservare che diversi teorici del sec. XVI, potendo trascurare l'effetto di diminuzione, usano il simbolo $\text{O}2$ come indicazione di *modus perfectus* e *tempus imperfectum* e in modo corrispondente gli altri tre simboli (cfr. HdN I, 413 sopra, dove tuttavia evidentemente *modi majoris* [*modus maximarum*] è da sostituire con *modi minoris* [*modus longarum*])³.

Il risultato di queste spiegazioni può essere ricapitolato nel seguente modo: le quattro proporzioni fondamentali $\text{C}2$, $\text{O}2$, $\text{C}3$, $\text{O}3$, non sono altro che le quattro misure fondamentali C , O , C , O , però notate nei valori immediatamente più alti ed eseguite in modo che il *tactus* cada sulla *B*. Le loro sostanziali caratteristiche sono riportate nella seguente tabella:

³ Il *longorum* dell'originale è un evidente errore di stampa [N.d.T.].

Notato	Reale
\mathbb{H} \mathbb{H} \circ \downarrow	\mathbb{H} \circ \downarrow \downarrow
$\mathbb{C}2$ [II, 2]	\mathbb{C} [2, 2]
$\mathbb{O}2$ [III, 2]	\mathbb{O} [3, 2]
$\mathbb{C}3$ [II, 3]	\mathbb{C} [2, 3]
$\mathbb{O}3$ [III, 3]	\mathbb{O} [3, 3]

In fondo si tratta del fatto che nelle quattro proporzioni elementari una melodia è notata nei valori immediatamente superiori ed è cantata in un corrispondente tempo più veloce. Il seguente esempio indica quello che si potrebbe approssimativamente intendere come il corrispondente moderno di *integer valor* e di *proportio dupla*:

integer valor

proportio dupla



Il seguente esempio mostra l'uso delle quattro proporzioni fondamentali su una stessa melodia. Le prime tre note sono in *integer valor*, e la proporzione inizia dal *signum congruentiae*.

Dopo queste spiegazioni generali ci rivolgiamo ad una analisi più dettagliata delle diverse proporzioni come si presentano nelle fonti musicali.

3. *Proportio dupla*

Un esame delle fonti dei sec. XV e XVI mostra che nell'uso pratico della *proportio dupla* si effettuò una interessante trasformazione. Nei più antichi manoscritti della notazione bianca (come anche nei più tardi di quella nera) la *diminutio* viene principalmente usata per introdurre nella *prolatio perfecta* brevi passi in *prolatio imperfecta*, restando immutata la *S*. Nella trascrizione tali passi possono essere riprodotti in due modi, come è indicato nel seguente esempio sotto a) e b):

Per brevi passi è certo più chiara la notazione a duine.

Esempi di questa prassi si trovano nel facsimile 32 (p. 153), che ci è già servito per la spiegazione della coloratura in [3, 3]. Qui compaiono sia nel Discanto come nel Contra due passi contrassegnati con \mathbb{D} , ciascuno dei quali comprende sei *S*. Ciascun gruppo ha il valore di tre *S*, quindi di una *B* perfetta di *integer valor*, e di conseguenza occupa nella trascrizione un'intera battuta in $9/8$, p. es. il primo gruppo del Discanto:

È interessante porsi la domanda perché il cambiamento desiderato del ritmo da gruppi ternari a gruppi binari venga prescritto da una proporzione, invece di passare semplicemente dalla *prolatio perfecta* alla *prolatio imperfecta*, cioè $\mathbb{O} \circ \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$. La ragione è che l'ultima scrittura potrebbe condurre a malintesi, per il motivo che la *M* potrebbe essere vista come unità

di tempo immutabile, con il risultato: $\mathbb{O} \circ \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$. Il giusto rapporto di tempo, nel quale la *S* resta immutata, può essere soltanto rappresentato dalla *diminutio*.

Abbiamo ora la possibilità di trascrivere integralmente *Vince con lena* di Dom. Bartholomeo. La mensura è [3, 3], tuttavia nel Contra si trova due volte l'indicazione di [2, 3]. Qui non c'è quasi alcuna sostanziale differenza. I due passi in proporzione compaiono contemporaneamente nel Discanto e nel Contra, e precisamente il secondo alla distanza di undici *S* dal primo, perciò in un certo qual modo in posizione sincopata. La serie intermedia di undici *S* si può indicare altrettanto bene — o altrettanto male — come *tempus* perfetto o imperfetto.

Come è già stato osservato prima (p. 132), la composizione è formata da due sezioni, a) e b). La forma musicale è quella della Ballata (equivalente al Virelai francese), A b b a A:

A: *Vince con lena* *al periglioso scoglio* (ripresa)
 b: *Già n'amorato* *a gli amorosi segni* } (piedi)
 b: *Anci divene* *a tue costumi degni* }
 a: *Unde mie forze* *sol'sia tuo che voglio* (volta)
 A: *Vince con lena* *al periglioso scoglio* (ripresa)

Per il ritornello della *secunda pars* formata dai due piedi è prescritta alla fine di ogni voce una parte indicata con *clus* (*cluso, chiuso*, francese *clos*) che corrisponde all'odierna *seconda volta*. La parte del Discanto sarebbe da trascrivere come segue:



Per l'adattamento di tutto il testo si usi lo stesso schema del Virelai:

a)	b)
1.5. <i>Vince</i>	2. <i>Già</i>
4. <i>Unde</i>	3. <i>Anci</i>

La fine della prima parte è trascritta in Appendice al n. 20. Una trascrizione di tutto il pezzo si trova in J. Stainer, *Dufay and His Contemporaries* (1898), p. 60. Tuttavia vi sono da apportare alcune correzioni. La *S* che si trova a metà del primo sistema sopra *orgoglio* su *la'* deve essere perfetta come richiesto dal punto. Di conseguenza l'ultima delle tre *M* seguenti deve essere considerata come *imperfectio a parte ante* della *B*. Questa versione non è soltanto corretta rispetto alla notazione, ma anche musicalmente da preferire. Nella *ligatura ternaria* subito dopo l'inizio del *Contra* la prima *S* non può essere resa imperfetta dalla pausa di *M* precedente, dato che essa sta davanti ad una altra *S* (*similis ante similem perfecta*); piuttosto è da rendere imperfetta la seconda *S*, cosicché ne risulta un ritmo sincopato. Il metodo di notazione qui adottato (*MSSS...*) viene spesso usato nelle fonti del tardo sec. XIV per rendere serie sincopate. Molto probabilmente il punto poco prima della fine del primo sistema del *Contra* è da leggere allo stesso modo, cosicché la pausa di *M* non renda imperfetta la *S* precedente (come in Stainer) ma la seconda *S* della *ligatura* seguente. Anche se qui manca il chiarificatore *punctus divisionis*, la posizione in basso della pausa tuttavia indica chiaramente che essa è da riferire alla *ligatura* che inizia sulla stessa linea, e non alla *S* precedente che si trova una quinta più in alto. Nella sezione *clus* del *Contra* l'ottava nota (Stainer non la considera) deve essere una *M* che rende nuovamente imperfetta la seconda *S* della *ligatura*.

Il sopra descritto uso della *proportio dupla* spiega un'osservazione, altrimenti difficile da capire, di Gafurius, cioè che il segno D serviva anche per l'indicazione della *proportio sesquitercia*, cioè della diminuzione in rapporto 3:4 (*Practica musicae*, lib. IV, cap. 5; cfr. *HdN* I, 419). In realtà esiste però tra le *M* della proporzione e quelle dell'*integer valor* un tipo di rapporto come indica l'equivalenza $\text{D} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow = \text{C} \downarrow \downarrow \downarrow$ (derivata da $\text{D} \circ \circ = \text{C} \circ$).

Con lo sviluppo di un nuovo stile «classico» nelle opere più tarde di Dufay, le complicazioni ritmiche del primo periodo caddero in disuso. Nella

seconda metà del sec. XV la *proportio dupla* viene principalmente usata per brani che potrebbero essere scritti ugualmente bene con valori più piccoli in *integer valor*. La principale ragione per la notazione proporzionale era la tendenza, caratteristica di questo tempo, alla «erudizione musicale», con in più la preoccupazione di evitare valori troppo piccoli. Un esempio, nel quale ambedue questi fattori intervengono, è quell'esercizio riportato nel facsimile 33 sotto (A) tratto da *Proportionale musices* di Tinctoris, il cui Tenor è notato in *integer valor*, mentre il *contrapunctus* è in *diminutio dupla*. Due *S* di quest'ultimo sono uguali ad una *S* del Tenor. Se si trascrive la *S* dell'*integer valor* come semiminima, la *S* della proporzione diventa croma:



La dodicesima nota del quarto sistema deve essere nera (*Sm* invece di *M*).

Più giustificato è l'uso della *proportio dupla* (o anche di altre proporzioni) nei canoni mensurali, canoni cioè nei quali da un'unica voce notata vengono tratte più voci mediante l'uso di diverse misure. Un esempio che indica l'uso contemporaneo di [3, 2] e [2, 2], l'abbiamo già osservato prima (p. 128). Qui ne segue un altro di Josquin nel quale la stessa melodia viene cantata contemporaneamente in *integer valor* e in *proportio dupla* (tratto da *De arte canendi* di Sebaldu Heyden, Nürnberg 1540, p. 104). Le due voci iniziano insieme e sullo stesso suono. Secondo le indicazioni date sopra viene soltanto cantata la prima metà della melodia fino al *signum congruentiae*.

**Exemplum Tertij Modj, per C cum D
 Duo in unum Josquinj.**



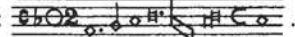
Molto più frequente che qualsiasi degli usi ricordati sopra è l'impiego di C come prescrizione del tempo comune, ossia contemporaneamente in tutte le voci di una composizione o di una sezione. Dal punto di vista della notazione questo modo di scrivere non presenta alcuna particolare difficoltà ed anche nessun particolare interesse. L'unico problema collegato a questo è

FACSIMILE 33

J. Tinctoris, *Proportionale musices*. Bruxelles, Bibl. Royale (ca. 1480)

a) c. 100; b) c. 102; c) c. 104; d) c. 106; e) c. 102

quello del tempo, sul quale noi ritorneremo in uno speciale capitolo (p. 205 sgg.).

Rivolgiamoci ora alla *proportio dupla in tempus perfectum*. Come è già stato spiegato prima, le parti notate in $O2$ devono essere lette in *tempus imperfectum*, che poi con la diminuzione diventa *prolatio imperfecta*. Come ulteriore spiegazione di questo punto può servire il seguente passo che è tratto dal facsimile 38 (p. 189; secondo sistema del Tenor): 

Se il *tempus* venisse visto qui come perfetto, questo passo sarebbe da rendere con battuta di $3/8$ (diminuita dalla battuta di $3/4$) o in $6/8$ come sotto a), mentre la corretta interpretazione in *tempus imperfectum* ($2/8$) e *modus perfectus* ($3 \times 2/8 = 3/4$) dà il risultato riportato sotto b). Anche la concatenazione con le altre voci indica senza dubbio che la lettura b) è quella giusta (cfr. la discussione di questo difficile brano a p. 187).

4. Diminuzione

Alla fine delle nostre considerazioni preliminari (p. 158 sg.) si è osservato che per la *proportio dupla* accanto alle reali indicazioni di proporzione $C2$, $O2$ sono usati anche i simboli Φ Φ . Ad esser precisi, queste indicazioni non sono tuttavia completamente equivalenti. Gafurius si esprime molto chiaramente su ciò nella sua *Practica musicae* (1496)⁴. Egli distingue tre tipi di *diminutio*: *canonice* (mediante una indicazione scritta), *proportionaliter* (attraverso proporzioni) e *virgulariter*, cioè mediante un tratto tracciato attraverso l'indicazione del *tempus*. Riguardo all'ultimo metodo egli dice:

Questa diminuzione si riferisce alla misurazione del tempo (*temporalis mensurae competit*), non alle figure (*figuris*), perché con una simile indicazione viene diminuita la stessa mensura, non il rapporto numerico (*numerus*) delle note. Infatti la *brevis* del *tempus perfectum*, presa diminuita o normale (*integre*), contiene sempre tre *semibreves* riunite in una perfezione completa. Allo stesso modo si riconosce che la *brevis* del *tempus imperfectum* contiene sempre due *semibreves*, anche se essa è sottoposta a diminuzione. Dato tuttavia che la *proportio dupla* è meglio conosciuta che le rimanenti proporzioni ed è anche la più facile, questa attraverso la diminuzione indicata dal trattino, viene vista dai cantori spesso come raddoppio della velocità (*in duplo velocior*), cioè come equivalente della *proportio dupla*.

⁴ Cap. II, 14; cfr. E. Praetorius, *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius*, 1905, p. 81.

Questo significa evidentemente che in questa *diminutio* — in senso proprio — non sono diminuiti i valori delle note, ma il tipo di battuta è diminuito, anzi, per esser più precisi, viene dimezzato. Potremmo cioè dire che la battuta di $\frac{2}{4}$ viene sostituita da $\frac{2}{8}$ e quella di $\frac{3}{4}$ da $\frac{3}{8}$. Con l'aiuto del concetto di *tactus* (il quale del resto non si presenta ancora in Gafurius, anche se Adam von Fulda già nel 1490 lo ricorda nella sua *Musica*)⁵ si potrebbe rappresentare questa situazione in modo che nella *diminutio* la *S* abbia il valore di $\frac{1}{2}$ *tactus*. Ora è senz'altro chiaro che la *diminutio* è in pieno accordo con la *proportio dupla*, finché si tratta di *tempus imperfectum*. A questo caso si riferisce evidentemente l'osservazione in chiusura del brano succitato, dove viene detto che i cantori spesso vedono la *diminutio* come equivalente della *proportio dupla*. Le cose però sono diverse in *tempus perfectum*. La differenza principale è che in *tempus perfectum diminutum* i rapporti numerici delle note restano invariati, mentre nella *proportio dupla* essi si spostano sulla mensura immediatamente superiore. Perciò Φ è sempre da leggere come *tempus perfectum* con *modus imperfectus*, quindi in [II, 3], il quale con la diminuzione dà un reale [2, 3] al contrario di O2 che, come venne indicato prima, è da leggere [III, 2] e dà un reale [3, 2]. La seguente tabella spiega i rapporti esistenti con l'aiuto del *tactus*:

	M	S	B	L		M	S	B	L
○	$\frac{1}{2}$	1	3	6					
○2	$\frac{1}{2}$	1	3						
Φ	$\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$	3						

Si vede come in O2 la serie $\frac{1}{2}$ 1 3 si sposta da MSB a SBL mentre in Φ la serie 1 3 6 si trova nelle stesse note SBL, ma in valori dimezzati. Le equivalenti figure moderne aggiunte indicano che O2 dà una battuta di $\frac{3}{4}$, invece Φ una di $\frac{6}{8}$.

Un chiaro esempio di *tempus perfectum diminutum* è il seguente brano (inizio del Discanto di *Rompeltier*, dall'*Odbecaton*, c. 27):



⁵ Cfr. le osservazioni nella sezione *Proporzioni e tempo*, p. 207 sg.

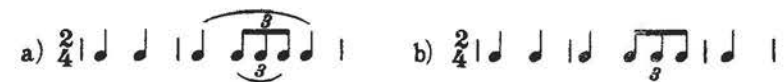
L'aspetto ritmico-melodico della linea indica chiaramente che qui esiste (notato) *tempus perfectum* con *modus imperfectum*, cioè [II, 3], che dà un reale [2, 3], dunque trascrizione in $\frac{6}{8}$. Gli stessi rapporti si presentano nel *Quia respexit* citato prima (v. p. 154). In questo e in molti altri brani del periodo intorno al 1500 notati in *diminutio*, si vede che la trascrizione in $\frac{6}{8}$ dà una figurazione troppo mossa la quale produce una falsa impressione del tempo reale della musica. Senza dubbio è da preferire una interpretazione in valori doppi.

Un esempio particolarmente istruttivo per spiegare la differenza tra *diminutio* e *proportio dupla* del *tempus perfectum* si trova in *Rex gloriae* del Requiem di Ockeghem che è riprodotto in facsimile nel vol. II dell'Opera omnia (Plamenac) alla tav. XIII. Qui il *cantus* e *bassus* sono notati completamente in O2, mentre una parte del *contra* (poco prima della fine del terzo sistema) è in Φ. Sotto la prima indicazione si trovano gruppi di tre B imperfette del valore totale di una L, sotto la seconda vi sono gruppi di tre S imperfette del valore di una B. Anche altre composizioni delle quali parleremo più avanti si possono citare come esempio per il *tempus perfectum diminutum*, come *Dico ego* e *De radice Jesse* di Isaac (facsimili 37, 38, pp. 188, 189), *Je suy exent* di Lantins (facsimile 39, p. 193) come pure *Amans ames* (p. 191) e *Belle bonne* (facsimile 88, p. 482) di Baude Cordier.

Il significato della *diminutio* in rapporto con le indicazioni della *prolatio perfecta* $\Phi \Phi \Phi$ verrà trattato più avanti (p. 183).

5. *Proportio tripla*

Nella *proportio tripla* del *tempus imperfectum*, C3, la B deve essere considerata valore perfetto, come è già stato illustrato prima, quindi le S sono in gruppi di tre. Per evitare errori, bisogna tenere presente che la *proportio tripla*, come tutte le proporzioni, normalmente riguarda la S, non la B. Questo significa che l'equazione fondamentale è $3S (prop.) = 1S (int. val.)$, non $3B (prop.) = 1B (int. val.)$. In effetti queste due interpretazioni non sono identiche. Se nell'esempio $C \diamond \diamond \frac{3}{4} \square \diamond \diamond \square$ si considera la B come l'unità della proporzione, sono $3B (prop.) = 1B (int. val.)$, dunque $9S (prop.) = 2S (int. val.)$. Se si prende però la S come unità, sono $3S (prop.) = 1S (int. val.)$, dunque $9S (prop.) = 3S (int. val.)$. Con questo si hanno due diversi risultati:



Soltanto b) è corretto. Un esempio istruttivo lo fornisce il brano di Tinctoris riprodotto nel facsimile 33 sotto B (p. 166). Dato che qui il Tenor

inizia con due *breves*, è evidente che la *B* va considerata come unità e perciò a ciascuna *B* del Tenor corrispondono tre *B* (o i loro equivalenti) del Discanto. Questa interpretazione, che sotto è indicata con a), è tuttavia errata, come già risulta dal fatto che il Discanto contiene note per un totale di sei *B* soltanto, mentre per le tre *B* del Tenor ne occorrerebbero nove. La giusta soluzione si ha se si sostituisce ciascuna *B* del Tenor con due *S* e a ciascuna di queste si fanno corrispondere tre *S* del Discanto, come è indicato sotto b):

Discanto:

a)

b)

Tenor:

La versione data sotto c) mostra ancora un'altra possibile soluzione che si ha se si legge la voce superiore in *tempus* imperfetto e *modus* perfetto [III, 2], diminuendola quindi con la *B* come unità, cioè sulla base dell'equazione $3B$ (*prop.*) = $1B$ (*int. val.*). Nella trascrizione si hanno quindi terzine con note di $1/4$ invece che di $1/8$ o, in altre parole, un raggruppamento in ritmo $3/4$ anziché di $6/8$. Entrambe le soluzioni appaiono possibili, anche se quella sotto c) presenta nella terza battuta un ritmo contrastante un po' complicato tra il Discanto e il Tenor. Certamente la soluzione c) non è all'unisono con i principi generali della *proportio tripla*. Tuttavia non sarebbe da escludere che si trovino casi, nei quali alle condizioni musicali si soddisfa meglio se si riferisce la *proportio tripla* alla *B* in [III, 2] invece che alla *S* in [II, 3].

Affermazioni più precise si possono fare riguardo alla possibilità che la *proportio tripla* si riferisca alla *M* come unità. In realtà esempi come il seguente $C \circ \diamond \diamond \diamond \mathfrak{B} \circ \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond \diamond C \mathfrak{H}$ non sono per niente rari nelle fonti del sec. XVI. Secondo i principi fondamentali della *proportio tripla* si avrebbe la seguente trascrizione: Questo non è tuttavia — almeno nella grande maggioranza dei casi — il risultato previsto, come si può già dedurre dal fatto che ne risulterebbe un ritmo troppo veloce. In realtà in questi casi il segno 3 non indica *proportio tripla*, ma *proportio sesquialtera* per cui ne risulta una trascrizione del doppio più lenta⁶:

Infine si può osservare che la *proportio tripla* del *tempus imperfectum* spesso

⁶ Vedi p. es. il passo citato a p. 172 sg. dalla *Missa de Beata Virgine* di Brumel.

viene indicata dal segno $\mathfrak{C}3$. In senso stretto questo indicherebbe la combinazione di *dupla* e *tripla*, cioè *proportio sextupla*, specialmente in analogia con l'indicazione $\mathfrak{C}2$, la quale sta sempre per *proportio quadrupla* (v. più sotto). Tuttavia esso non viene usato con questo significato. Il numero 3 non si collega perciò con il tratto che significa *alla breve*, ma modifica soltanto il suo significato da *diminutio dupla* a *tripla*⁷.

La *proportio tripla* del *tempus perfectum*, $O3$, è l'equivalente di \odot come è stato spiegato prima (p. 159). Dal punto di vista teorico $C3$ e $O3$ si distinguono perché nel primo caso ci sono note per un totale di un multiplo di 2 *B* (*modus imperfectus*), nell'altro di 3 *B* (*modus perfectus*). Nella pratica i monumenti in $O3$ non presentano tuttavia comunemente nessun segno chiaro di *modus perfectus* notato (*tempus perfectum reale*), ma piuttosto di *modus imperfectus* notato (*tempus imperfectum reale*) o assolutamente nessuna indicazione di *modus*. Un esempio per l'ultimo caso è dato dal Discanto di un brano riprodotto in *MuT*, p. 71 dal *De arte canendi* di Sebaldu Heyden, nel quale un passo contrassegnato da $O3$ è composto da note per un totale di 13 *B*, dunque non si presenta né in *modus perfectus* né in *modus imperfectus*. Nel Basso dello stesso brano (cfr. *MuT*, p. 72) si trova un passo in $O3$, che inizia con due pause di *L* imperfette. Evidentemente sarebbe stata più adatta per questo passo l'indicazione $C3$ ⁸.

6. Altre proporzioni

a) Propertio quadrupla, sesquialtera, quintupla, sesquitercia

Proportio quadrupla significa una diminuzione in rapporto 1:4. I simboli per questa proporzione sono $\frac{4}{1}$; $\mathfrak{C}4$; $C4$; $O4$; $O4$ oppure combinazioni di due segni per *proportio dupla*: $\mathfrak{C}2$; $\Phi 2$; $\supset 2$; $\supset \mathfrak{C}$; \mathfrak{P} . Dato che qui il *tactus* viene rappresentato dalla *L*, talvolta questa proporzione viene detta *alla longa*. La *proportio quadrupla* richiede sempre la mensura imperfetta della *B*, anche quando essa compare in *tempus perfectum* ($\Phi 2$). Effettivamente in questa proporzione gruppi notati di *S* sono in realtà (cioè in *integer valor*) gruppi di *Sm*, e questi sono naturalmente sempre imperfetti:

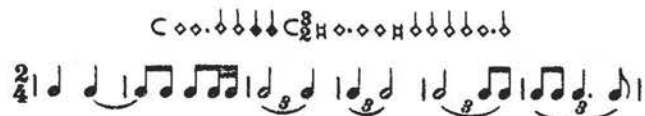
$C \circ \circ \circ \mathfrak{P} \circ \circ \circ \mathfrak{H} \mathfrak{H} \mathfrak{H}$

$O \circ \circ \circ \Phi \mathfrak{H} \mathfrak{H} \circ \mathfrak{H} \circ \circ \circ$

⁷ Vedi p. es. i *Canoni* di Josquin e la Rue, p. 196 sg.

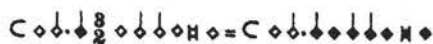
⁸ Nel sec. XVI la *proportio tripla* venne vista come proporzione *par excellence* e spesso indicata semplicemente come *proportio* o *proportionatus*, mentre la *proportio dupla* era detta comunemente *diminutio*. Perciò si spiega l'indicazione «Proportio o Proporz» per le «Nachtänze» del sec. XVI, che mutano la melodia della danza principale (Passamezzo ecc.) in ritmo ternario.

Proportio sesquialtera significa diminuzione in rapporto 2:3. Come la *tripla* (1:3) essa richiede sempre la mensura perfetta della *B*, cioè lettura in gruppi di tre *S*. Ognuno di questi gruppi è uguale perciò al valore di un gruppo di due *S* dell'*integer valor*. Per la trascrizione in notazione moderna si consiglia per lo più la scrittura a terzine come per la *tripla*:



Siccome questa proporzione è il nostro primo esempio che non appartiene al *genus multiplex*, ci si può richiamare ancora una volta alle nostre osservazioni precedenti riguardo alla formazione di gruppi prima e dopo una indicazione di proporzione comune (p. 157). L'equazione fondamentale della *sesquialtera*: $2S$ (*int. val.*) = $3S$ (*prop.*) non richiede evidentemente soltanto gruppi ternari (*tempus perfectum*) nella proporzione, ma anche gruppi binari (*tempus imperfectum*) nell'*integer valor*. Perciò la *sesquialtera* compare comunemente in collegamento con *tempus imperfectum*, come nell'esempio dato sopra. In realtà un esempio come il seguente $\text{O} \diamond \diamond \diamond \diamond \frac{3}{2} \diamond \diamond \diamond$ ha soltanto un significato poco più che teorico perché ne risulterebbe il seguente ritmo poco comune $\frac{3}{4} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} \text{♩} |$. Questo però non dice che l'uso di $\text{O} \frac{3}{2}$ sia totalmente escluso. È soltanto limitato a quei casi, nei quali la proporzione si estende a gruppi di *M* che sono già binari in [3, 2]. Un esempio di questo uso si trova nel facsimile 33 (p. 166) sotto C. Il passo indicato con $\frac{3}{2}$ ha un significato soltanto se si legge nella *prolatio perfecta* (con *tempus perfectum*). Di conseguenza tre *M* della proporzione sono uguali a due *M* dell'*integer valor*. (Il segno all'inizio del secondo sistema è una chiave di Sol). In [3, 3] la *sesquialtera* non si presenta quasi mai, perché qui non ci sono mai note in misura binaria.

Si può osservare che in [2,2] la *proportio sesquialtera* ha lo stesso significato della colorazione delle note stesse:



Già nella *proportio tripla* abbiamo osservato che la *sesquialtera* spesso non viene indicata con il segno $\frac{3}{2}$ ma da un semplice 3. Un esempio di questo uso si trova nel seguente passo della *Missa de Beata Virgine* di Brumel (riportiamo qui soltanto l'Alto e il Basso; per le altre voci cfr. H. Expert, *Les Maîtres musiciens de la renaissance française*, VIII, 19):



Evidentemente il numero 3 ha qui lo stesso effetto che nelle terzine moderne: tre note della terzina sono uguali a due note comuni dello stesso tipo. Anche se questo uso può essere familiare e spontaneo al musicista odierno, esso è difficile da capire nell'ambito della teoria delle proporzioni. Leggermente più semplice è la situazione, se il brano in oggetto è scritto in *tempus diminutum* (*alla breve*), come nel seguente esempio tratto da *La Guerre* di Janequin (cfr. H. Expert, *Les Maîtres... VII*, illustrazione di copertina; trascrizione *ibid.*, p. 36 sgg., specialmente p. 39):



Qui si potrebbe argomentare che sotto il segno $\frac{3}{2}$ due *M* sono uguali ad una *M* dell'*integer valor* e sotto il segno 3, tre *M* sono uguali ad una *M* dell'*integer valor*, perciò si ha l'equazione *sesquialtera* $\frac{3}{2} \diamond \diamond = \text{C} \diamond \diamond \diamond$.

Spesso la *proportio sesquialtera* viene usata in combinazione con la *diminutio simplex* come segue: $\frac{3}{2}$. Qui il rapporto 3:2 della *sesquialtera* viene dimezzato dalla *diminutio*, in modo che ne risulti il rapporto 3:1, quindi *proportio tripla*. Questa proporzione veniva spesso indicata come *sesquialtera diminuta*. Come esempio servano il Discanto e il Basso di un brano di Seb. Heyden (p. 174 in alto; per le altre voci cfr. *MuT*, 67).

Proportio quintupla, sesquitertia. Altre proporzioni diverse da quelle fin qui illustrate non si incontrano quasi mai nelle fonti della notazione bianca. Tuttavia per completare le nostre considerazioni, si possono qui brevemente trattare ancora altre due proporzioni. In primo luogo segue un esempio, di *proportio quintupla* tratto dalla *Practica musicae* di Gafurius (p. 174 in basso).

Discantus Integer Diminutus

Proportionatus,

Bassus Diminutus Proportionatus

Integer.

Il segno $\frac{5}{1}$ significa diminuzione in rapporto 5:1, in modo che 5 S della proporzione equivalgono a una S dell'integer valor (cioè del precedente passo in O, come anche del Tenor in C). Segue un breve passo in C, nel quale viene nuovamente introdotta la *proportio quintupla* da $\frac{10}{2}$ che naturalmente è

CANTVS

TENOR

identico a $\frac{5}{1}$. Per la trascrizione le S si devono suddividere in gruppi di cinque da rendere come quintine:

Proportio sesquitertia o, come talvolta viene chiamata, *epitrita* (in greco) rappresenta il rapporto 4:3. Un esempio si trova nel facsimile 33 (p. 166) sotto D. Il passo del Discantus contrassegnato con $\frac{4}{3}$ contiene due gruppi di note per un totale di quattro S ciascuno; ognuno di questi gruppi ha la durata di tre S dell'integer valor, dunque di una B del Tenor. Per rappresentare questo rapporto in notazione moderna si consiglia l'uso di quartine. Ci si può anche servire di note puntate, perché quattro crome puntate equivalgono a tre semiminime normali. Però questa figurazione, quando sono in gioco ritmi piuttosto complicati (come in questo esempio), diventa assai poco chiara.

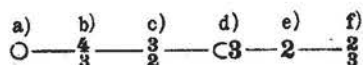
Per le ragioni spiegate a proposito della *sesquialtera*, la *sesquitertia* compare normalmente in combinazione con il *tempus perfectum* o con la *prolatio perfecta*. Talvolta si trovano deviazioni da questa regola. Guillelmus Monachus nel suo trattato scritto intorno al 1480 dà un esempio di *sesquitertia* in *tempus imperfectum diminutum* (cfr. *Couss S III*, 284a). Tuttavia esistono fondamentalmente anche qui gli stessi rapporti, solo che la proporzione è formata da *breves* e si riferisce ad un intrinseco *modus perfectus*. Infine va ricordata l'osservazione fatta prima che nella *prolatio perfecta* la *sesquitertia* può essere rappresentata con \supset (p. 164). Guillelmus usa questo segno per lo stesso scopo anche in *tempus perfectum* (*Couss S III*, 284b).

b) Proporzioni in successione

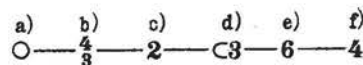
Quando più proporzioni compaiono di seguito in una stessa voce esse si collegano insieme. In altre parole: ogni nuova proporzione che compare si riferisce alla precedente, non all'integer valor. Ne consegue che il calcolo del collegamento di due proporzioni avviene naturalmente attraverso la moltiplicazione, p. es.: $\frac{2}{1} \times \frac{3}{2} = \frac{3}{1}$, cioè *proportio sesquialtera* in *proportio dupla* è *proportio tripla*. Un esempio di ciò si trova nel facsimile 33 (p. 166) sotto E. Il passo indicato con $\frac{3}{2}$ alla fine del Discantus sta in realtà (cioè riferito all'integer valor) in *proportio tripla* a causa della precedente *diminutio simplex*. La L e B annerite all'inizio di questo passo sono uguali a $4 + 2 = 6$ S bianche, in modo che per tutto il passo risulta il valore di 9 S; secondo la proporzione (*tripla*) queste

equivalgono a 3 S dell'integer valor o del Tenor (cfr. la trascrizione in Appendice al n. 21). Un esempio più complicato di proporzioni successive si trova in *Couss S IV*, 131-132 (dal *Liber de arte contrapuncti* di Tinctoris). Qui in *tempus perfectum* compaiono di seguito le proporzioni $\frac{2}{1}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{9}{8}$, e $\frac{2}{3}$. Si calcola facilmente che esse, relativamente all'integer valor, hanno il significato di $\frac{2}{1}$, $\frac{8}{3}$, $\frac{3}{1}$, e $\frac{2}{1}$.

Qualche volta si trovano nel corso di una voce non soltanto diversi segni di proporzione come $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{1}$ ecc., ma anche nuovi segni di mensura con o senza proporzione come C3, O2, C, C ecc. Di regola il principio di collegamento di cui abbiamo parlato sopra non trova qui nessun impiego. P. es. di fronte alla seguente serie,



in c) si dovrebbe collegare la *sesquialtera* con la precedente *sesquitertia* con il risultato perciò di una *proportio dupla* ($\frac{4}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{2}{1}$). Al contrario la *trippla* indicata in d) non è in collegamento con la precedente *dupla* (nel qual caso si tratterebbe di *proportio sextupla*); anzi attraverso il segno di mensura, tutte le precedenti proporzioni vengono annullate. Con riferimento all'integer valor si hanno dunque le seguenti proporzioni:



Un esempio dalla *Practica musicae* di Gafurius serve a spiegare questa prassi:

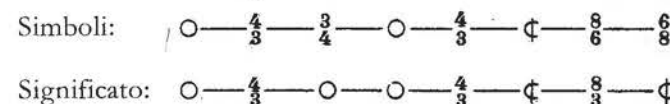
CANTVS

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'CANTVS' and contains several measures of music with various mensural symbols and proportions written above the notes. The bottom staff shows a similar piece of music, possibly a different voice part or a continuation, also with mensural symbols and proportions.

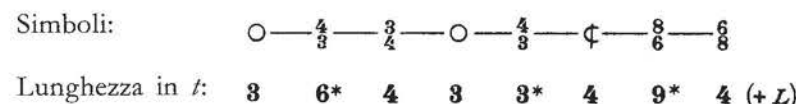
TENOR

The image shows two staves of musical notation for the Tenor part. The top staff is labeled 'TENOR' and contains several measures of music with various mensural symbols and proportions written above the notes. The bottom staff shows a similar piece of music, possibly a different voice part or a continuation, also with mensural symbols and proportions.

Qui c'è da osservare anzitutto che il simbolo $\frac{3}{4}$ (*subsquitertia*) che segue la *sesquitertia* $\frac{4}{3}$, serve ad annullare la precedente proporzione e ristabilire di conseguenza l'integer valor. Lo stesso significato hanno il segno di diminuzione $\frac{8}{6}$ e il seguente segno di aumentazione $\frac{6}{8}$. Il significato cumulativo dei diversi simboli risulta dalla seguente tabella:



Una particolare difficoltà di questo esempio sta nella lunghezza irregolare delle diverse sezioni, l'estensione delle quali non coincide con il *tempus perfectum* ($\frac{3}{4}$) del Tenor. La sezione indicata da $\frac{3}{4}$, che in realtà sta in *tempus perfectum*, contiene note per un totale di quattro S, cioè un'intera battuta più una semiminima. Dunque la sezione seguente in *sesquitertia* inizia (e finisce) col secondo movimento di una battuta. Espresse in *tactus* le diverse sezioni hanno le seguenti lunghezze (sezioni in quartine sono indicate con *),



mentre il Tenor si muove del tutto in *tempus perfectum*, cioè in gruppi di tre *tactus*. Come si possano trascrivere meglio nella nostra notazione i rapporti ritmici risultanti, e dal punto di vista odierno molto complicati, è naturalmente una questione a parte. Il quadro più chiaro risulta quando si adatta la divisione delle battute del Tenor a quelle del Discanto con l'introduzione di tre battute di $\frac{4}{4}$. L'inizio è trascritto in Appendice al n. 22⁹.

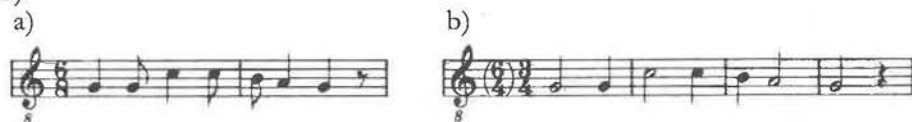
⁹ Si confronti la nostra trascrizione con quella in *HdN I*, 418. In quest'ultima la corrispondenza 3 S (*int. val.*) = 4 S (*prop.*) non è espressa da quartine, ma da valori puntati, perché tre minime equivalgono a quattro semiminime puntate. L'interpretazione di Wolf è senza dubbio molto scomoda da leggere e certe caratteristiche ritmiche, come il cambiamento di battuta, non vengono espresse.

7. Aumentazione

Tutte le proporzioni finora trattate sono diminuzioni. Proporzioni aumentative sono molto più rare e segni come $\frac{1}{3}$ o $\frac{3}{4}$ vengono per lo più soltanto usati per annullare precedenti diminuzioni, come nell'esempio di Gafurius testé citato¹⁰. In realtà esiste soltanto un unico tipo di aumentazione che è sufficientemente importante per essere qui trattato dettagliatamente, cioè quello che viene rappresentato dalla ben nota indicazione della *prolatio perfecta*. È valida cioè la regola che nella *prolatio perfecta* il *tactus* non viene rappresentato dalla *S*, ma dalla *M*. Questo significa che sotto i segni C e O la *M* ha quel valore di tempo che sotto i segni C e O viene rappresentato dalla *S*. Dato che in questi ultimi casi la *S* equivale a due *M*, ne deriva che la *prolatio perfecta* equivale a un raddoppio del valore, cioè una *proportio subdupla*¹¹.

Se tutte le voci di una composizione o di una parte sono notate in *prolatio perfecta*, ne scaturisce come risultato un'esecuzione più lenta del doppio, un caso questo sul quale ritorneremo più sotto. Più importante per la notazione è il caso che una voce sia notata in *prolatio imperfecta* e un'altra in *prolatio perfecta*. Chi canta questa voce stabilisce il valore relativo delle note secondo le regole della *prolatio perfecta*, ma dà alla *M* lo stesso valore di tempo che l'altro cantore dà alla *S*. Perciò la *prolatio perfecta* diventa in realtà (*integer valor tempus perfectum*, mentre il *tempus (imperfectum o perfectum)* indicato dal cerchio (mezzo o intero), diventa *modus (imperfectus o perfectus)*. Nella trascrizione $6/8$ diventa $6/4$ (o due volte $3/4$), $9/8$ diventa $9/4$ (o tre volte $3/4$).

Il Kyrie dalla *Missa L'homme armé* di Ockeghem riprodotto nel facsimile 34 può servire come esempio di questo particolare uso. Qui il Tenor (con la melodia *L'homme armé*) è notato in C mentre le altre tre voci riportano in chiave O . Il Tenor perciò non deve essere trascritto come in a), ma come in b):



Nella sezione *Christe* è prevista per tutte le voci *prolatio perfecta*; perciò tutta la sezione deve essere trascritta in valori maggiori, cioè non in $6/8$, ma in $6/4$ (o $3/4$). Lo stesso procedimento è da adottare nell'*Et resurrexit* di questa Messa, trattato in una precedente occasione (p. 150, facsimile 30, p. 149). Il lettore può avere già osservato che in questo brano la consueta

¹⁰ Tuttavia si trovano esempi di sub-proporzioni in Guillelmus Monachus e in Tinctoris (cfr. *Couss S* III, 285 sgg.; IV, 168).

¹¹ Nell'edizione inglese di questo libro, questo procedimento venne indicato meno appropriatamente come triplicazione (*triple augmentation*).

FACSIMILE 34

riduzione dei valori (S = semiminima, M = croma) non porta ad un risultato soddisfacente perché si hanno note molto più piccole e quindi molto più veloci. La ragione di questo fallimento è ora riconoscibile. Dato che questo brano è in *prolatio perfecta*, la M determina la battuta (*tactus*) e deve quindi essere trascritta come semiminima e non come croma.

Di fronte a questa realtà si pone la questione se lo stesso principio non sia anche da usare per gli altri nostri esempi di *prolatio perfecta* cioè *Ce j'eusse fait* di Lantins (facsimile 31, p. 151) e *Vince con lena* di Dom. Bartholomeo (facsimile 32, p. 153). Si riconosce però facilmente che la stessa osservazione (in base al tempo), che nell'*Et resurrexit* costituisce un forte argomento per l'aumentazione, in questo brano è altrettanto sfavorevole. Questo è particolarmente chiaro in *Ce j'eusse fait* che nella trascrizione aumentata dovrebbe iniziare con una serie di note ciascuna delle quali riempirebbe una battuta di $3/4$. In realtà questi brani non sono sottoposti al principio dell'aumentazione, e cioè per la semplice ragione che essi appartengono ad un periodo precedente, nel quale questo principio non aveva raggiunto ancora nessuna validità. Le seguenti osservazioni rappresentano un tentativo per rendere chiaro lo sviluppo della *prolatio perfecta* nel sec. XV.

Il primo teorico che menziona la *prolatio perfecta* come *signum augmentationis* è Ramis de Pareia nel suo *Musica practica* del 1482. Esempi pratici di ciò esistono tuttavia già nel tempo intorno al 1400, e cioè in due composizioni di Matheus de Perusio¹² e in *Belle bonne sage* di Baude Cordier (facsimile 88, p. 482; cfr. p. 481). Probabilmente esistono anche altri esempi di questo tipo, tuttavia qui si tratta senza dubbio soltanto di casi isolati e non di una prassi fissa. Le fonti musicali del primo sec. XV (fino al 1450?) come anche gli scritti teorici di questo periodo, indicano chiaramente che l'interpretazione in questione della *prolatio perfecta* non deve essere vista in nessun caso come valida in generale. Altrimenti Tinctoris, il più autoritario musicologo del sec. XV, non avrebbe tralasciato di ricordarlo nel suo *Proportionale* (verso il 1475). Le spiegazioni di Tinctoris indicano però, al contrario, che a riguardo del segno C regnavano una grande incertezza e confusione. Egli dice che tra i suoi contemporanei erano in uso tre diverse interpretazioni di questa mensura —, però nessuna di queste interpretazioni concorda con quella di Ramis. Non dobbiamo qui seguire una per una le alquanto complicate spiegazioni di Tinctoris. Per chiarire questo problema un po' complicato è sufficiente la seguente tabella, che mostra un breve esempio in quattro diverse interpretazioni:

Discanto: $\text{C} \circ \circ \circ \circ \circ \circ \text{H} \cdot \text{H} \cdot \text{H} \cdot \text{H}$ Tenor: $\text{C} \circ \circ \circ \circ \circ \circ$

Trascrizioni:

D. $\frac{2}{4}$ |  |

¹² *Helas merci e A qui fortune*; cfr. W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, p. 9b.

T. a) |  | $\circ \circ$ del D. = $\circ \circ \circ \circ$ del T.
 b) |  | \circ " " = \circ " "
 c) |  | $\circ \circ \circ \circ$ " " = $\circ \circ \circ \circ$ " "
 d) |  | $\circ \circ = \circ$ " " = \circ " "

Un confronto del numero di battute nelle diverse letture del Tenor, indica che c) è il doppio di a) e che d) è il doppio di b) e il triplo di a).

L'interpretazione data in d) è quella sostenuta da Ramis e favorita dalla regola formulata all'inizio; a) b) e c) sono quelle menzionate dal Tinctoris. Tuttavia egli non approva né a) (che egli, con riguardo al rapporto tra la M del Discanto e del Tenor, indica come *proportio sesquialtera*), né c) (che egli per gli stessi motivi chiama *proportio sesquitercia*), ma vede la b) come unica giusta soluzione. In un certo modo questa è in realtà l'interpretazione più semplice e più plausibile. Essa si basa sul fatto che non la S ma la M viene considerata come unità di tempo comune nella *prolatio imperfecta* e *perfecta*. Se si confrontano quindi le S , due S in C (o in O) equivalgono a tre S in C (o in O); perciò Tinctoris indica questo rapporto come *proportio subsesquialtera*. Come esempio egli cita il seguente passo dalla *Missa de Sancto Antonio* di Dufay (cfr. *Couss S IV*, 171b):



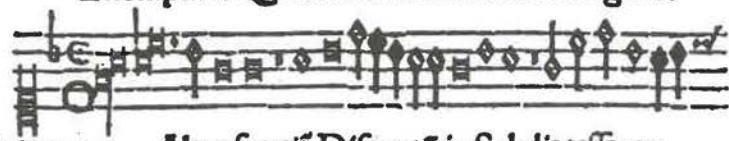
Qui la M ha lo stesso valore sia con O che con C . Il risultato è soltanto un cambiamento da $3/4$ a $6/8$, cioè il cambiamento opposto a quello che viene espresso dalla coloratura.

Un'altra testimonianza per la stessa prassi è data dalla *Chanson* di Dufay *Belle que vous*, nella quale ciascuna voce ha una diversa mensura (cfr. *DTÖ VII*, p. XXXIV, n. 119):

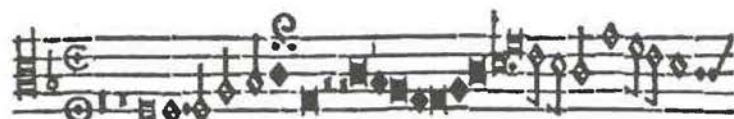


Che questa prassi fosse conosciuta anche da Ockeghem, risulta da una delle sue più celebri opere, cioè la *Missa prolationum*. Ciascuna sezione di questa Messa è composta come un doppio canone mensurale: le due voci superiori presentano la stessa melodia in [2, 2] e [3, 2], le due voci inferiori una melodia contrapposta in [2, 3] e [3, 3]. Ciascuna delle quattro voci usa cioè un'altra delle quattro misure fondamentali (che qui sono indicate come *prolationes* coerentemente all'originario significato del termine [Philippe de Vitry; cfr. p. 380]). Il rapporto tra la *prolatio imperfecta* delle voci superiori e la *prolatio perfecta* delle voci inferiori si basa senza eccezione sulla costanza del valore della *M* in concordanza con le interpretazioni più antiche e consigliate da Tinctoris. Come esempio segue qui l'inizio dell'*Et in terra* secondo *De arte canendi* di Heyden¹³:

Exemplum Quinti Toni Iohannis Ockegem.



Et in terra. Altus sequit' Discantū in Subdiatessaron.



Bassus in Subdiatessaron incipientē Tenorem psequit'.

La melodia superiore delinea due voci in canone; il Discanto in [2, 2] che comincia su *fa'*, e l'Alto in [3, 2] che contemporaneamente comincia su *do'* (nell'indicazione: *Altus sequitur Discantum in Subdiatessaron, sequitur* è da intendere non nel senso di «segue dopo» ma come «risultante»). La seconda melodia delinea allo stesso modo due voci in canone, il Tenor in [2, 3] su *fa* ed il Basso in [3, 3] su *do*. Qui viene detto del Basso, che *incipientem Tenorem psequitur*, cioè segue il Tenor che comincia (prima). In realtà le pause scritte all'inizio della melodia non sono valide per il Tenor (che inizia insieme al Discanto e all'Alto), ma soltanto per il Basso che si inserisce alla distanza di quattro *S* (pausa di *B* perfetta più pausa di *S*), come d'altronde viene indicato dal *signum congruentiae* dopo quattro *S*. Il *tempus perfectum* prescritto per il Basso stabilisce certamente il valore della pausa iniziale (che occupa un'intera

¹³ Cfr. anche tav. III in *Ockeghem II*. Anche nel Requiem di Ockeghem la *prolatio perfecta* viene usata con lo stesso significato (p. es. in *Quam olim Abraham*; cfr. *Ockeghem II*, tav. XIV). Si può quindi concludere che ambedue le opere appartengono al primo periodo creativo del maestro in opposizione alla sua *Missa L'homme armé* nella quale compare il significato più tardo?

battuta di 9/8 della trascrizione) ed è anche riconoscibile ancora nel gruppo successivo (*S*)-*B* (la pausa di *S* rende imperfetta *a parte ante* la *B*), ma per il proseguimento della voce non ha quasi alcun significato pratico. È meglio si cambi quindi battuta da 9/8 a 6/8. Segue qui l'inizio della trascrizione:



Le precedenti spiegazioni si possono riassumere brevemente in tal senso, cioè che all'inizio del sec. XV (Dufay e contemporanei) il rapporto della *prolatio perfecta* con la *prolatio imperfecta* consiste nell'equazione $C M = C M$, più tardi invece nell'equazione $C M = C S$.

In periodi successivi l'effetto aumentante della *prolatio perfecta* poté essere eliminato perché si collegò il suo simbolo con un segno di diminuzione, come segue: C , D , F . In questo caso che venne indicato come *prolatio perfecta diminuta* era da applicare l'interpretazione b) della precedente tabella (p. 181) fondata sulla costanza del valore della *M*. Dal punto di vista del sec. XVI l'*Exemplum Quinti Toni Iohannis Ockeghem* nella melodia inferiore avrebbe dovuto essere notato con i segni C F . In realtà in questo esempio Seb. Heyden osserva (come anche in altri della *Missa prolationum*), che l'uso dei «*signa integra*» (cioè della *prolatio perfecta* senza segni di diminuzione) è «*contra artem ac usum aliorum*», però non lo spiega come un procedimento storico, ma come un errore di scrittura (cfr. *Ockeghem II*, p. XXIII).

Accanto alla *prolatio perfecta diminuta* teorici come Sebaldu Heyden ricordano anche la *prolatio perfecta proportionata* C_2^3 , nella quale la *S* vale un *tactus*. La seguente tabella può servire per chiarire i rapporti metrici esistenti di volta in volta (i numeri si riferiscono al *tactus*):

	M	S	B		
\square \square	C	1	3	6	
\circ	C	1	3	9	
C	$\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$	3		
F	$\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$	$4\frac{1}{2}$		
C_2^3	$\frac{1}{3}$	1	2		
F_2^3	$\frac{1}{3}$	1	3		

8. Esempi sulla teoria delle proporzioni

Dedichiamoci ora all'esame di alcuni brani dai quali si può riconoscere fino a quale grado di complicazione la teoria delle proporzioni sia stata utilizzata nei sec. XV e XVI, — e talvolta se ne sia anche abusato. Cominciamo con alcuni esempi dal *Choralis Constantinus* di Isaac nella stampa di Formschnyder dell'anno 1550 (Nürnberg)¹⁴.

1. Facsimile 35: *Ideo quod nascetur* (dal *Tractus* della *Missa S. Annuntiationis*; cfr. *DTÖ XVI*, 1, p. 38). Il brano inizia in [2, 2] in tutte le voci (il segno mensurale C compare in un punto precedente), mentre il Discanto tace durante la prima sezione *Ideo quod... vocabitur*. Alla fine di questa sezione le tre voci musicanti hanno un passo in coloratura. La seguente sezione *filius Dei* è interessante perché essa presenta in ciascuna voce una mensura diversa: Φ , Φ , C, O. Per la trascrizione si inizia naturalmente con le due voci in *integer valor*: il Tenor e il Basso. L'Alto è in *proportio quadrupla* cosicché la L, B e S di questa voce sono uguali in valore alla S, M e Sm del Tenor. Il Discanto è notato in *tempus perfectum diminutum* e cioè con il segno Φ , che, come è stato spiegato prima (p. 167), indica [II, 3] notato, cioè [2, 3] reale. È quindi da trascrivere in 6/8 con valori dimezzati ($S = M \text{ int. val.}$; $M = Sm \text{ int. val.}$). Vedi appendice n. 23¹⁵.

2. Facsimile 36: *Piae vocis* (dalla Sequenza della *Missa Visitationis Mariae*; cfr. *DTÖ XVI*, 1, p. 98). Le tre voci superiori di questo brano iniziano in [2, 2], il Basso tuttavia in [2, 3]. Secondo il significato di aumentazione della *prolatio perfecta*, ciascuna M di questa voce corrisponde a una S dell'*integer valor*, è perciò da trascrivere non come croma ma come semiminima. Ciascuna delle due pause di B che sono all'inizio ha perciò il valore di una battuta di 6/4 o, in scrittura semplificata, di due battute di 3/4. Più tardi tutte le voci prendono la *prolatio perfecta* (*prolatio maior*) e probabilmente non è soltanto un caso che questo avvenga proprio alla parola *major*. Dopo di che tutte le voci ritornano contemporaneamente all'*integer valor* (C) per chiudere dopo, di nuovo contemporaneamente, con un punto indicato dal numero 3. In senso stretto questo punto dovrebbe essere interpretato in *proportio tripla*, cioè secondo il rapporto $3S \text{ (prop.)} = 1S \text{ (int. val.)}$. Da questo però risulta un movimento oltremodo veloce, come indica la trascrizione a) data a p. 187. Non può tuttavia sussistere alcun dubbio che qui il numero 3 ha il significato di *proportio sesquialtera*, e certamente in riferimento alla M come unità, cioè $3M \text{ (prop.)} = 2M \text{ (int. val.)}$, come abbiamo visto dall'esempio della Messa di

¹⁴ L'edizione originale è composta da quattro libri a parti separate, dai quali sono qui raccolti i corrispondenti passi. Stranamente si trovano brani dalla notazione complicata soltanto nella seconda delle tre parti dell'opera.

¹⁵ Con il *Choralis Constantinus* ci troviamo già in quel periodo nel quale veniva applicata una riduzione 1:2 ($S = \text{minima}$). Ma per comprensibili ragioni preferiamo mantenere anche qui il metodo di trascrizione finora seguito.

S.

Fi lius Dei filius Dei.

A.


Ideo quod nascetur ex te sanctum vocabitur filius Dei Dei.


T.


obumbrabit tibi. Ideo quod ideo quod quod nascetur ex te sanctum vocabitur a lius Dei i.


B.

Ex te sanctum vocabitur filius dei.

S.  *Pie vox laudes canta quia maior omni sancta chorifq. Angelicis.*


A. *Prosa.*  *Pie vox laudes canta quia maior omni sancta chorifq. angelicis.*


T. *Sequē.*  *Pie vox laudes canta quia maior omni sancta chorifq. Angelicis.*

B. *Sequē.*  *Maior omni sancta chorifq. angelicis.*


Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus*. Formschneyder, Nürnberg, 1550


Brumel (p. 172). Il giusto rapporto tra l'*integer valor* e la proporzione è cioè quello indicato sotto b)¹⁶:

a) 

b) 

3. Facsimile 37: *Dico ego* (dal Versetto del *Tractus Eructavit cor meum* per la *Missa Mariae Magdalenae*; DTÖ XVI. 1, p. 106). La voce superiore è in *prolatio perfecta diminuta* contro il *tempus perfectum diminutum* delle altre tre voci. Come spiegato sopra il primo segno significa [2, 3] senza aumentazione in modo che il Discanto è da trascrivere in battute di 6/8 (*S* = semiminima puntata). Le tre voci inferiori sono da leggere, come sempre nel *tempus perfectum diminutum*, in [II, 3], cioè da trascrivere in [2, 3] (6/8). Certamente l'inizio si potrebbe anche leggere in [III, 2] — come nella *proportio dupla* — ma una prova lampante che questo significato è erroneo si trova nelle note annerite che compaiono verso la fine dell'Alto e del Basso. Il gruppo colorato è composto, secondo i valori, da tre *B* annerite, cioè un *color temporis*, che ha per presupposto che le *B* bianche compaiano in gruppi di due, in altre parole che si tratti di *modus imperfectus* (notato) e di conseguenza di *tempus perfectum* (notato). Le seguenti due trascrizioni della chiave della voce di Alto (che inizia con l'ultima pausa di *M*) possono servire per spiegare questo stato di cose. Se le voci fossero in [III, 2] (notato), le *B* sarebbero imperfette e ci sarebbe coloratura di terzine, che però riempirebbe soltanto i primi due terzi della battuta finale come in a); ma se si presuppone [II, 3] come mensura iniziale, si trova coloratura di Courante che porta ad un soddisfacente risultato come sotto b):

a) 

b) 

4. Facsimile 38 (p. 189): *De radice Jesse* (dalla Sequenza della *Missa Conceptionis Mariae*; cfr. DTÖ XVI. 1, p. 194). Questo brano, che più volte è stato indicato come il *non plus ultra* delle complicazioni nella teoria delle proporzioni, effettivamente presenta non pochi problemi, anche se non proprio così difficili come quelli che si trovano in molte composizioni del tardo sec. XIV e del primo sec. XV¹⁷. Per alleggerire la trascrizione serva la

¹⁶ Nelle tre voci più basse il ritmo dell'ultima battuta si può rendere meglio in terzine di semiminime che in terzine di crome.

¹⁷ IN *MuT*, 82 questo brano è riprodotto sia in notazione mensurale (secondo il *Dodecachordon* di Glareanus con un altro testo) come anche in trascrizione. In quest'ultima tuttavia le particolarità della notazione originale sono oscurate fino ad essere irriconoscibili. Riemann riproduce nel suo *Handbuch* II. 1, p. 170, la composizione dalla stessa fonte insieme con una migliore trascrizione. Si confronti anche la trascrizione in DTÖ XVI. 1, p. 194.

S.
 bñ bonum, VERSVS. Dico ego opca mea regi.

A.
Versus.
 Dico ego opca mea mea g.

T.
Versus.
 Dico opca mea re g.

B.
Versus.
 Dico ego opca mea re g.

Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus*. Formschneyder, Nürnberg, 1550

S.
Sequenti.
 De radice Ies se propaginis hanc eduxit sol.
 veri lumi nis manu sapientie sue templi glo riz.

A.
Sequenti:
 De radice Ies se propa ginis
 hanc eduxit sol veri lum nis ma-
 nu fa piencie sue templum glo ria.

T.
Sequenti:
 De radice Iesse propaginis
 hanc eduxit Sol veri Luminis ma nu
 sapientie sue templum tem plum glo- ria.

B.
 De radice Iesse propaginis hanc eduxit
 Sol veri luminis manu sapientie
 sue templum glorie

Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus*. Formschneyder, Nürnberg, 1550

seguinte tabella nella quale sono dati gli equivalenti moderni delle diverse misure e proporzioni:

C	◊ ◊	=	$\frac{2}{4}$		♩	♩			
O	◊ ◊ ◊	=	$\frac{3}{4}$		♩	♩	♩		
⊖	◊ ◊	=	$\frac{6}{4}$	($\frac{3}{4}$)		♩.	♩.		
⊙	◊ ◊ ◊	=	$\frac{9}{4}$	($\frac{3}{4}$)		♩.	♩.	♩.	
♠ (C2)	♠ ♠	=	$\frac{2}{4}$		♩	♩			
⊖2	♠ ♠ ♠	=	$\frac{3}{4}$		♩	♩	♩		
♠2 (♠⊖)	♠ ♠	=	$\frac{2}{4}$		♩	♩			
8	◊ ◊ ◊	=			♩	♩	♩		

Qui di seguito si può richiamare l'attenzione su alcune particolarità. Il numero 3 significa, come risulta dalla tabella, *proportio tripla*, anche se essa compare sempre all'interno di un passo in *proportio dupla* e cioè dovrebbe avere propriamente soltanto la metà dei valori dati. Per questa irregolarità si hanno due possibilità di spiegazione: o che il principio accumulativo non è qui applicato, o che il vero significato del numero 3 è di nuovo *sesquialtera* che porta quindi, in relazione con la *dupla*, alla *proportio tripla*¹⁸. Un comportamento del tutto simile si presenta alla cifra 4, che compare verso la fine dell'Alto e del Basso. Qui come là, precede una indicazione di *proportio quadrupla*: ♠2 nell'Alto, ♠⊖ nel Basso. Tuttavia non siamo davanti ad una diminuzione in rapporto 1:16 (*L* = semicroma), ma soltanto in rapporto 1:8 (*L* = croma). Nel secondo sistema del Discanto compaiono le note *BSSB* annerite, che causano difficoltà di comprensione, perché hanno gli stessi valori come se fossero scritte in valori bianchi. Probabilmente esse sono da spiegare come un tardo ed isolato relitto di un metodo di notazione non raro intorno al 1400, che può essere indicato come «coloratura rovesciata» (cfr. p. 457), dato che essa, a differenza di una coloratura normale, sostituisce tre note imperfette con due perfette: ♠♠♠ = ♠♠. Quindi le note annerite avrebbero il significato di uno spostamento di accento, da $\tilde{B}\tilde{S}\tilde{S}\tilde{B}$ a $\tilde{B}\tilde{S}\tilde{S}\tilde{B}$. Cfr. la trascrizione in Appendice al n. 24.

Nell'Alto, fine del secondo sistema, si deve leggere ♠2 (non ♠3).

¹⁸ Nella versione di Glareanus (cfr. *MuT*, 82) la maggioranza di queste sezioni sono giustamente indicate come $\frac{3}{2}$.

Due composizioni dal Manoscritto Canonici possono servire allo scopo di illustrare l'uso delle proporzioni nel primo sec. XV. La prassi della notazione di questo periodo si differenzia per diversi aspetti da quella delle fonti più tarde, ma sta invece in stretto rapporto con quell'epoca della notazione nera, che, per il suo carattere supercomplicato, abbiamo indicato come notazione di maniera. In realtà il capitolo dedicato a questo sistema di notazione (p. 452 sgg.) sarebbe il posto più adatto per l'analisi delle composizioni in questione. Ma siccome esse sono state scritte (forse trascritte) in notazione bianca, possono venire qui inserite, come culmine e conclusione dei nostri studi nel campo delle proporzioni.



5. *Amans ames secretement* di Baude Cordier (Ms. Canonici, p. 123) è particolarmente interessante, perché malgrado la sua brevità, presenta quasi tutte le indicazioni mensurali, sia quelle semplici (*integer valor*) come anche quelle proporzionali. Come succede comunemente in questo primo periodo, il significato preciso dei diversi segni deve essere rintracciato per vie sperimentali. Il risultato è raccolto nella seguente tabella con l'uso di una unità di tempo rappresentata dalla lettera «e» che corrisponde alla *M* dell'*integer valor* o, in altre parole, alla croma della trascrizione:

	⊖	⊖	⊖	⊖	⊖8	⊖	⊖	⊖	⊖2	⊖8
M =	e		e			e		e		
S =	3e	$\frac{3}{2}e$	2e	e		2e	e	3e	$\frac{3}{2}e$	e
B =	6e	3e	6e	3e	2e	4e	2e	9e	$\frac{3}{2}e$	3e

Come si vede da questa tabella, il rapporto tra le quattro misure fondamentali si basa sulla costanza del valore della *M*, non della *S* (come è comune nella prassi più tarda). In particolare le indicazioni della *prolatio perfecta* non hanno nessun significato di aumentazione.

Si presenta di nuovo un Rondeau con il seguente testo:

*Amans ames secretement
Se longuement voles amer
Recepues cest ensaignement
Amans ecc.
Car quiconques fait aultrement
D'amour il fait le doulx amer
Amans ecc.*

Una trascrizione del brano si trova in Appendice al n. 25¹⁹.

6. Il nostro ultimo esempio, una Chanson *Je suy excent* di Hugho de Lantins (facsimile 39) non è sicuramente facile da trascrivere, però ancora più difficile è una adeguata spiegazione di certe particolarità della notazione che qui si trovano. Il brano inizia in tutte le voci in *tempus perfectum diminutum*, \emptyset , il quale richiede, proprio come nei casi citati prima, la misura perfetta della *B*. Questo si nota subito dal *punctus divisionis* dopo la prima *S* del Tenor come anche dalle due pause di *S* nella prima riga del Discanto subito dopo la ripetizione del segno. Più avanti nel corso della composizione viene introdotto contemporaneamente in tutte le voci il normale *tempus perfectum* (Discanto: subito dopo l'inizio della terza riga; Tenor: inizio della seconda riga; Contra: prima della metà della seconda riga). Dal punto di vista della notazione qui comincia una nuova sezione, che noi analizzeremo per prima, perché qui compaiono le diverse indicazioni di mensura nel loro normale significato e in configurazioni relativamente semplici. Si comincerà naturalmente con il Tenor che si muove senza eccezione in $[3, 2]$, cioè in tempo $3/4$. Nel Contra compare un passo indicato con 2, che è da interpretare come *proportio dupla* della *M* (o *S*): le dodici *M* in esso contenute vengono ridotte nel valore a sei *M*, cioè ad una intera battuta del *tempus perfectum*. Un altro significato però esiste nel passo che compare alla fine, in \supset . Qui la proporzione si riferisce alla *B*, per cui viene introdotto sostanzialmente un altro ritmo: due *B* della proporzione equivalgono ad una *B* del *tempus perfectum*, cosicché nella trascrizione la battuta di $3/4$ si trasforma in una battuta di $2/4$ di pari lunghezza:



Rapporti del tutto simili si presentano nel Discanto nel passo in *proportio*

¹⁹ Una trascrizione errata dell'inizio di questo brano si trova in E. Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays* (1936), p. 106.

Hugho de Lantins

quadrupla D (alla parola [*sou*]*lus*), con la sola differenza che qui due *L* della proporzione equivalgono ad una *B* del *tempus perfectum*. Verso la fine del terzo sistema compare l'indicazione della *prolatio perfecta* (C), la quale — proprio come in *Amans ames* — non ha alcun significato di aumentazione, ma ha soltanto come conseguenza il cambiamento da $[3, 2]$ a $[2, 3]$, cioè da $3/4$ a $6/8$. Verso la fine del Discanto si trova il segno 2 in un gruppo in coloratura di tre *M*. Questo problema non presenta alcuna grande difficoltà per colui che fin qui si è orientato attraverso il labirinto di notazioni della composizione.

Possiamo ormai dedicarci allo studio della prima sezione. Tralasciando le misure or ora osservate, si interpreterà naturalmente il *tempus perfectum diminutum* all'inizio della composizione come la metà del *tempus perfectum* della seconda sezione. Perciò tre *S* qui non completeranno una battuta di $3/4$ ma una di $3/8$. Due di queste battute possono essere riunite in una di $6/8$. Il numero 3 che compare subito dopo l'inizio del Discanto (come anche più tardi nel corso del Contra), si riferisce all'*integer valor*. Se lo si riferisce alla precedente diminuzione, non significa *proportio tripla*, ma *proportio sesquialtera*, in modo che tre *M* prendono il posto di due *M* (o di una *S*). Segue qui la trascrizione dell'inizio:

La difficoltà principale di tutto il brano sta nel fatto che una trascrizione sensata della prima sezione si realizza soltanto quando si attribuisce ai segni D e C , che compaiono nel Discanto di questa sezione (il primo anche nel Tenor), precisamente la metà del valore che essi hanno nella seconda sezione. In questo modo p. es. la *B* in D , che nella seconda sezione equivale ad una semiminima (si confronti la trascrizione data molto sopra della battuta finale del Contra), deve ora essere trascritta come croma. Il segno D perciò non sta qui effettivamente per *proportio dupla*, ma per *quadrupla*, e il segno C non per *prolatio perfecta* (*diminuta*, cioè non aumentativa), ma per la sua *proportio dupla*. Con ciò non si sono però ancora eliminate tutte le difficoltà. Si dimostra che nel Discanto alla riapparizione del segno D (dopo il passo in C) la *B* deve essere trascritta come semicroma, dato che qui esiste veramente *proportio octupla*. Quindi il segno D compare nel corso del brano in tre diversi significati: come *proportio dupla*, *quadrupla* e *octupla*.

Per chiarire la situazione facciamo prima seguire una trascrizione del passo in questione come risulterebbe dall'interpretazione precisa dei segni di

mensura, e cioè ciascuna voce a sé (Discanto: prima *B* della seconda riga; Tenor: ultime due note della prima *ligatura quaternaria*; Contra: inserimento di D dopo 3):

Discanto

Tenor

Contra

Si vede che il passo in questione (racchiuso in ciascuna voce da doppie stanghette) consiste di dieci battute nel Discanto, di otto nel Tenor e di quattro nel Contra e si deve osservare che le battute di $6/8$ e di $2/4$ hanno la stessa durata di tempo. Prendendo per base il Contra risulta subito che i valori del Tenor devono essere tutti dimezzati:

Tenor

Nel Discanto, come è stato prima esposto, è da interpretare il primo D come *quadrupla*, il C come *dupla* e il secondo D come *octupla*, in modo che il passo sarebbe da trascrivere nel modo seguente:

Discanto

Anche se attraverso le manipolazioni sopra descritte si ha un risultato soddisfacente, rimane ancora aperta la questione come si possa spiegare il significato mutevole dei segni di mensura (vogliamo sperare che il lettore non sia disposto ad accontentarsi in questi casi fin dall'inizio delle scuse preferite di «errori di scrittura» o simili). La congettura più plausibile è sicuramente che nella prima sezione i segni \supset e \subset si riferiscano alla diminuzione prescritta all'inizio, mentre nella seconda sezione, dove essi seguono il semplice *tempus perfectum*, sono da rapportare all'*integer valor*. Con ciò non è tuttavia ancora spiegata la *proportio octupla* alla seconda comparsa del \supset nel Discanto. Ma probabilmente il Discanto è da trascrivere in modo diverso da quello dato sopra, cioè in modo che il dimezzamento supplementare dei valori non inizi al secondo \supset , ma al successivo \emptyset , con il seguente risultato:

Discanto



Questa versione è dal punto di vista del complesso delle voci certamente meno buona della precedente (nel punto x si ha una dissonanza sol-la), è però ritmicamente più scorrevole e soprattutto più plausibile dal punto di vista della notazione: \supset significa *quadrupla* come prima ed il segno \emptyset è sottoposto alla precedente diminuzione \supset e viene perciò ridotto alla metà del suo valore normale. Tuttavia il punto debole della spiegazione è che i segni \supset e \emptyset compaiono anche nel Tenor uno dopo l'altro, senza che qui il secondo sia influenzato dal primo.

9. *Canoni*

Nella musica dal sec. XIV al XVI la parola Canone (letteralmente: Regola) ha un senso molto più largo di quello odierno. Esso significa una norma (che del resto qualche volta può anche mancare ed è soltanto da ricavare dalla concatenazione), che contiene la chiave per la giusta lettura di una voce notata in modo intenzionalmente contraffatto (o incompleto), e si può comparare cioè in un certo qual modo alla parola chiave di un messaggio cifrato. Tinctoris nel suo *Diffinitorium* (ca. 1475; cfr. *Couss* S IV, 179) dà la seguente spiegazione: *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendes* (Canone è una regola che indica l'intenzione, in qualche modo nascosta, del compositore).

Senza dubbio, le composizioni specialmente del sec. XV dimostrano in pieno l'esattezza di questa definizione. I maestri fiamminghi misero una non piccola parte del loro ingegno per scrivere l'una o l'altra voce di una

composizione in forma enigmatica, alla cui soluzione accenna una norma, che «secondo quel che si dice era destinata a porgere allo studioso un piccolo spiraglio sui segreti della costruzione, ma in realtà aumenta maggiormente la sua confusione» (tradotto da Grove, *Dictionary*, 1938, II, p. 713). Con questa tendenza al gioco intellettuale gli antichi Fiamminghi si sono attirati il biasimo di musicisti e musicologi che erano cresciuti nella tradizione romantica e perciò potevano difficilmente immaginarsi che nella produzione di un'opera d'arte potessero andare di pari passo ispirazione creativa e lavoro mentale. Ad un osservatore più imparziale e senza pregiudizi la cosa può apparire sotto una luce diversa, cioè come umore giocoso di una cultura che si potrebbe indicare con il motto *Nihil humani a me alienum puto*.

Una manifestazione relativamente semplice dell'arte del Canone, ma allo stesso tempo di particolare interesse dal punto di vista della notazione, è il cosiddetto Canone mensurale. Sotto questo nome si intende una melodia che viene eseguita contemporaneamente da più cantori con diverse misure. Già da prima abbiamo incontrato alcuni esempi di questo tipo, cioè nel *Kyrie* dalla *Missa L'homme armé* di Pierre de la Rue (facsimile 27, p. 129), nell'*Et in terra* dalla *Missa prolationum* di Ockeghem (p. 182) e in un Canone a due voci di Josquin (p. 165). Qui si possono riportare ancora due esempi, nei quali sono in gioco anche le proporzioni.

L'*Agnus Dei* dalla *Missa L'homme armé super voces musicales* di Josquin (tratto dal *Dodecachordon*, p. 442) che sotto riportiamo, è un Canone mensurale a tre voci nel quale la melodia indicata viene cantata contemporaneamente in *proportio tripla*, in *integer valor* ed in *proportio dupla*. Nella voce di mezzo la *S* quindi è da

Ex una uoce tres, ex eiusdē lo

doci *Missa L'homme armé super uoces musicales.*

Agnus Dei qui tollis peccata mundi misere re no stri.

Josquin

trascrivere come semiminima, nella voce bassa come croma, nella voce superiore come croma in terzine. Tutta la melodia viene presentata soltanto nel Discanto, mentre i cantori delle due voci più basse ne usano soltanto delle parti dato che si servono di un tempo più lento. I *signa congruentiae* indicano dove i cantori delle due voci più basse devono terminare. L'entrata delle voci avviene qui in rapporto di tonica, dominante e ottava: i tre cantori iniziano contemporaneamente su *re*, *la* e *re'* (cfr. in Appendice al n. 26).

Sicuramente dobbiamo ringraziare questo spirito di rivalità caratteristico della scuola olandese per l'interessante esempio di un Canone mensurale, cioè l'*Agnus Dei* dalla *Missa L'homme armé* del contemporaneo di Josquin, Pierre de la Rue. Noi lo riproduciamo dal *Dodecachordon* (p. 445). Qui ci troviamo di fronte a un Canone a quattro voci: la melodia viene cantata in *proportio dupla*, *tempus perfectum*, *proportio tripla* e *tempus imperfectum*, e i cantori iniziano contemporaneamente su *Sol*, *re*, *sol*, e *re'*. L'inizio è trascritto in Appendice al n. 27.



Un uso molto meno artificioso della tecnica a canone consiste nel fatto che differenti versioni, proporzionali o mensurali, di una melodia non vengono cantate contemporaneamente in voci diverse, ma successivamente nella stessa voce (praticamente sempre nel Tenor). Questo era effettivamente l'uso più antico delle proporzioni. Sia Johannes de Muris (ca. 1325) come anche Prosdocimus de Beldemandis (ca. 1400) osservano che aumentazione e diminuzione servono soltanto a trarre un Tenor più esteso da una melodia più breve. La ripetizione della melodia del Tenor in valori ridotti è notoriamente un particolare caratteristico dei Motetti isoritmici del sec. XIV.

Nel sec. XV specialmente Obrecht ha fatto un ampio uso della ripetizione a canone di una melodia, p. es. nella sua Messa *Si dederò*, il cui Tenor è riprodotto nel facsimile 40. Come si vede, è sufficiente una sola pagina per la

(il resto in
fac. 41)

stampa di tutto il Tenor (escluso il terzo *Agnus Dei*), mentre per il Discanto sono necessarie nove facciate. Per ciascuna sezione del Tenor sono prescritte due, tre o quattro misure, le quali (con il segno di ritornello alla fine) indicano che la melodia corrispondente è da cantare due, tre o quattro volte consecutive, ciascuna delle quali in una misura diversa. Due di queste sezioni le analizzeremo qui: quella del *Crucifixus* e quella del *Sanctus*.

All'inizio del *Crucifixus* si trovano quattro misure: *prolatio perfecta*, *tempus perfectum*, *tempus imperfectum* e *tempus imperfectum diminutum*. Si consiglia di cominciare con la seconda e la terza presentazione della melodia, perché queste sono in *integer valor*. Sotto O è da fare attenzione che — contrariamente alle regole fondamentali dell'imperfezione — la B iniziale è perfetta. Normalmente questo dovrebbe essere indicato da un *punctus divisionis*. Tale punto però qui non può stare perché sotto C verrebbe interpretato come *punctus additionis*. La lunghezza delle pause notate all'inizio dipende anch'essa naturalmente dalla misura. Sotto O hanno il valore di cinque B perfette ossia di quindici S (cinque battute di $3/4$), sotto C di cinque B imperfette, ossia di dieci S (cinque battute di $2/4$). Sotto il segno C ciascuna nota e pausa ha la metà del valore che ha sotto C. Sotto l'indicazione di *prolatio perfecta* ciascuna M ha il valore di una S in *integer valor*. Le pause iniziali sono uguali a $5 \times 6 = 30M$, le quali, sulla base dell'aumentazione, prendono il posto di 30 S; perciò il Tenor inizia con una pausa di cinque battute di $6/4$ o dieci battute di $3/4$. È da osservare che il gruppo MM che compare due volte in questa misura, è da interpretare come alterazione e non come imperfezione (cfr. Appendice al n. 28).

La costruzione del *Sanctus* è ancora più complicata. Qui il Tenor è composto da due frasi costruite in modo simile, che indicheremo con A e B. Ciascuna ha tre indicazioni di misura. Perciò si hanno tre versioni di A (A_1, A_2, A_3) e di B (B_1, B_2, B_3) che sono da leggere nell'ordine $A_1 B_1 A_2 B_2 A_3 B_3$. A_2 e B_3 , ambedue in $[2, 2]$, sono costituite da sei B imperfette incluse le due pause di B alla fine. In A_3 e B_2 questi valori sono da dimezzare. In B_1 (O) la seconda B è resa imperfetta in modo che questa lezione consiste soltanto di tre B (perfette) o da cinque con l'aggiunta delle pause. In A_1 (O) tuttavia la seconda B resta perfetta, dato che i valori seguenti formano qui una perfezione completa di tre S perfette. Includendo le pause il passo consiste cioè di cinque B in $[3, 3]$ o di cinque battute di $9/8$, che però a causa della *prolatio perfecta* sono da trascrivere in cinque battute di $9/4$ o quindici di $3/4$. In appendice al n. 29 si trova una trascrizione che si può confrontare con quella in HdN I, 422.

Nel facsimile 41 indichiamo le altre voci del *Sanctus* per rendere possibile una completa trascrizione di questa composizione.

Nell'ultima sezione del Tenor (B_3) probabilmente la nota finale *re'* deve essere tenuta fino

The image shows a facsimile of a musical score for the Sanctus section. It is organized into three systems, each with three staves. The first system is headed 'Si dederō.' and 'Sanctus sanctus'. The second system is headed 'Sanctus sanctus'. The third system is headed 'Sanctus'. The notation is mensural, with various symbols like 'O', 'C', and 'M' indicating specific rhythmic values or measures. The music is written in a style characteristic of early printed music.

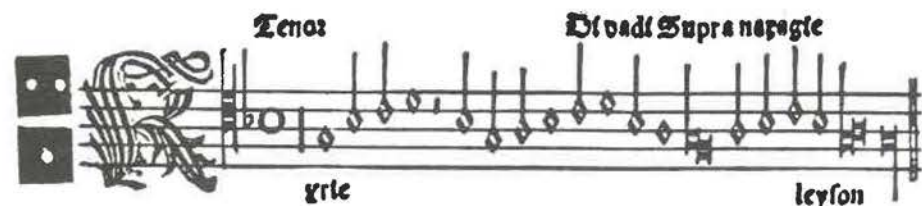
alla conclusione delle altre voci. Nel Basso la quart'ultima nota del secondo sistema deve essere una *Sm*. Nel terzo sistema compaiono tre gruppi *FF* ciascuno dei quali è da leggere *FSm*.

Le riflessioni ed i calcoli, richiesti dalla lettura di questi Tenor mensurali, non erano senza difficoltà anche per i musicisti del sec. XVI che sicuramente non godevano tutti di un'istruzione così approfondita in tutte le particolarità del sistema proporzionale come nel caso dei cantori della Cappella papale o di altri grandi cori ecclesiastici. Questa situazione si fece particolarmente difficile quando si cominciarono a pubblicare a stampa le composizioni, perché i libri stampati erano destinati ad una più vasta cerchia di lettori, di talento ed educazione soltanto medi. Per questa ragione Petrucci, il primo editore di Messe stampate, aggiunse spesso ai Tenor mensurali una *resolutio* (soluzione), cioè una interpretazione facilitata nella quale la voce era scritta normalmente. Come esempio riportiamo il Tenor per il *Kyrie* dalla Messa di Obrecht *Je ne demande* come è in Petrucci *Misse Obrecht* (Venezia, 1502):



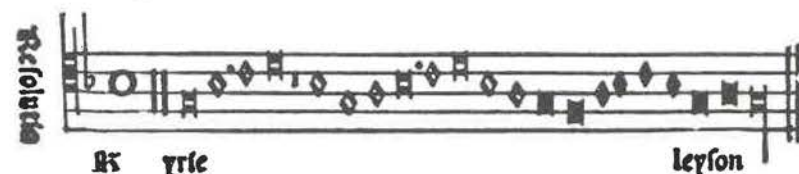
Nell'adattare le altre voci alla mensura, la *resolutio* viene notata non in *integer valor*, ma *alla breve*. Il lettore può trascrivere il Tenor prima nel modo spiegato sopra e quindi confrontare il risultato con la trascrizione del Petrucci.

Un altro tipo di canone enigmatico si trova nel seguente Tenor che proviene dalla Messa di Josquin *Di dadi Supra naxagie* (dalla stampa di Petrucci *Missarum Josquin Liber tertius*, 1514). L'indicazione *Di dadi* (da qui la comune denominazione Messa dei dadi) si riferisce alle figure simili a dadi che si trovano nel Tenor e indicano qui un aumento nel rapporto dato dal numero dei punti bianchi, cioè, in questo caso, raddoppiamento²⁰.



²⁰ *Naxagie* è una corruzione di *N'aray-je*, l'inizio di una Chanson di Morton che è usato nella Messa dei dadi di Josquin.

È di nuovo interessante confrontare la trascrizione moderna con la *resolutio* data nella stampa:



Per il *Crucifixus* della stessa Messa è prescritto un aumento sestuplo:



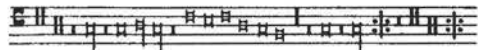
Soltanto brevemente possiamo qui occuparci delle numerose iscrizioni dei canoni, che indicano *sub obscuritate quadam* le intenzioni del compositore.

Alle più semplici appartengono quelle che indicano al cantore di leggere la sua voce a ritroso. Invece di esprimere questa indicazione direttamente, essa venne comunemente espressa in allegoria, come p. es.: *A est O* oppure *Canit more Hebraeorum* (la scrittura ebraica viene letta da destra a sinistra) o *Vade retro, Satanas* (retrocedi, Satana) o attraverso il noto *cancriza* (va come un gambero) o per mezzo della parola Tenor scritta alla rovescia: *Ronet* o nel modo seguente: *Λουα L*, se l'andatura del gambero era collegata con l'inversione²¹. Un po' più complicata è la prescrizione *Cancer eat plenus et redeat medius*, che Dufay aggiunse al Tenor dell'ultimo *Agnus Dei* della sua *Missa L'homme armé*. Le parole *eat plenus et redeat medius* (vada intero e ritorni dimezzato) significano che la melodia (dell'*homme armé*) è da cantare prima a valori pieni poi a rovescio con valori dimezzati. Dato però che viene effettuato il movimento del *cancer*, *eat* significa andatura «a gambero» e *redeat* la sua inversione. La melodia dunque è da cantare prima a ritroso con i valori notati, quindi in valori dimezzati nel movimento normale.

Un ulteriore esempio di iscrizione a canone si trova nella canzone *O dolce compagno* di Dominicus de Ferrara, che compare nella parte inferiore del facsimile 32 (p. 153). Vi sono notati un Discanto e un Contratenor,

²¹ L'iscrizione *Ronet* compare in un *Et in terra pax* a quattro voci del Ms. 52 della Biblioteca Krasinski in Varsavia, che è riprodotto in *SchT*, 5.

quest'ultimo con l'osservazione *Et d[icitu]r eundo et redeundo*, cioè viene cantato in avanti e all'indietro. In realtà dalla trascrizione risulta che il Contratenor è lungo esattamente la metà del Discanto e che si collega bene con questa voce, se si esegue due volte: prima com'è scritto e poi all'indietro. Tuttavia il passo a due voci che ne risulta non rappresenta ancora l'intera composizione. Una terza voce è indicata «*sub obscuritate quadam*» nel testo del Discanto che suona nel modo seguente: *O dolce compagno se tu voy cantare dyapason piglia senca demorare*, cioè O dolce compagno, se tu vuoi cantare, prendi l'ottava senza esitare. Questo sembrerebbe indicare che il cantore della terza voce, segua il Discanto all'ottava (inferiore) in modo che le due voci dall'inizio alla fine andrebbero in ottave parallele (si confronti la trascrizione in J. Stainer, *Dufay and His Contemporaries*, p. 160). Per fortuna non è questa l'intenzione. Come H. Riemann ha dimostrato (ZIM VI, 466) il «*compagno*» deve cantare all'indietro la voce notata, cioè iniziare con l'ultima nota che in effetti è all'ottava inferiore di quella iniziale. Altrettanto complicato è il canone che si trova nel Tenor del Motetto di Dunstable *Veni Sancte Spiritus - Consolator optime - Sancti Spiritus* che qui riproponiamo da DTÖ VII, 201:



Canon: Et dicitur prius directe, secundo subverte lineam, tertio revertere removendo tertiam partem et capias diapente, si vis habere tenorem Sancti Spiritus.

Questa iscrizione vuol dire che la melodia deve essere prima cantata come sta scritta, e cioè in [3, 2], come risulta dalla misura delle due voci superiori. L'indicazione *subverte lineam* (inverti la linea, cioè dall'alto al basso) vuol dire che la seconda volta c'è inversione. Per la terza lettura è richiesto passo di gambero (*revertere*) con trasporto alla quinta (*capias diapente*) e riduzione del valore da ternario a binario (*removendo tertiam partem*), cioè passaggio da [3, 2] a [2, 2]. Dalla concatenazione con le altre voci risulta che il trasporto è inteso alla quinta inferiore. All'inizio della melodia si trova una pausa di nove B e la stessa pausa è notata ancora una volta tra i due segni di ritornello. Con ciò si indica che questa pausa non esiste soltanto all'inizio della prima lettura (diretta) e della seconda (rovesciata), ma è da introdurre anche all'inizio della terza versione (andatura a gambero), che d'altronde si chiude con la penultima nota (quella che prima era la seconda). Una trascrizione è data in Appendice al n. 30.

È ovvio che in un canone come questo l'esatto significato delle direttive date — p. es. quella riguardante il trasporto di quinta: si intende quinta superiore o inferiore? — deve essere determinato per via sperimentale, cioè partendo dalla trascrizione delle altre voci, che normalmente non presentano difficoltà alcuna. Questo procedimento si rende tanto più necessario, quanto più i canoni si avvicinano ad una *obscuritas* assoluta, come avviene non di

rado. Un esempio dei più sorprendenti è il Tenor della *Missa O quam suavis* di un anonimo compositore inglese della fine del sec. xv. Il suo editore, H. B. Collins, ha risolto per via induttiva con ammirevole ingegnosità il problema enormemente difficile di questo Tenor enigmatico mettendosi con questo alla stessa altezza del compilatore dell'enigma, che fra l'altro deve essere stato non soltanto una mente acuta ma anche un artista significativo. Segue qui il Tenor particolarmente complicato della sezione *Qui sedes* dal Gloria²².

dia arte contractos



Dall'uso di valori più piccoli per il Tenor di un lungo passo della Messa, si vede subito che i valori scritti sono fittizi. Collins ha trovato per induzione che i valori reali sono all'incirca opposti a quelli notati: la B, S, M e S puntata sono rispettivamente equivalenti a 1, 2, 4 e 6 S. Di conseguenza per l'inizio del Tenor si ha la seguente trascrizione:



Sulla base di questa interpretazione il Tenor risulta di 102 S — proprio il numero necessario per la voce superiore —, mentre nella notazione originale contiene soltanto 31 S e mezza. Perciò esso è in realtà «artificiosamente contratto» per cui il lettore (come Collins scherzosamente osserva) è veramente libero di interpretare la *dia ars* come *divina* o come *diabolica*.

A chiusura di questo capitolo si farà ancora riferimento ad un altro esempio molto complicato tratto da *Old Hall Ms.* (ca. 1450), che tratteremo più avanti (p. 409).

10. Proporzioni e tempo

Le nostre discussioni sulle proporzioni sarebbero incomplete, se non prendessimo anche in considerazione il loro uso di gran lunga più frequente, cioè contemporaneamente in tutte le voci di una composizione o di una delle sue parti. Quasi tutte le opere del sec. XVI sono notate, senza eccezione, con l'indicazione *alla breve* C , e molto spesso si trova l'uso di indicazioni come Φ per parti più brevi o più lunghe di Motetti e Messe. Dal puro punto di vista della notazione questo uso è il meno interessante, dato che le indicazioni, qualsiasi significato esse possano anche avere, fissano ciascuna voce allo stesso

²² Il Ms. è notato in note nere. Cfr. p. XXI dell'edizione moderna.

modo. Si può quindi nella trascrizione trascurarle totalmente oppure, per rispettare sufficientemente le esigenze scientifiche, indicarle semplicemente al loro posto, lasciando al lettore il compito di trovare il loro significato. Questo metodo collegato con l'uso di valori non ridotti ($S =$ intero ecc.), si trova anche in gran parte delle pubblicazioni di musica antica (si confrontino le edizioni dei Codici Trentini o delle opere di Ockeghem, Lasso, Palestrina ecc.) Tuttavia contro di esso c'è da obiettare, che in questo modo si trascura e si rende oscura per il lettore moderno una proprietà essenziale della notazione mensurale e delle indicazioni proporzionali, cioè il loro significato per la scelta del tempo.

Non c'è dubbio che in tutta la storia della musica, fino all'anno 1600 circa, i segni della notazione non hanno avuto soltanto significato relativo (B uguale a due o tre S ecc.), ma oltre a ciò hanno rappresentato valori di tempo assoluti. Per questo la notazione di allora sta in fondamentale opposizione all'odierno sistema nel quale la durata di una stessa nota, p. es. la minima, può variare da alcuni secondi (in *largo*) fino a frazioni di secondo (in *prestissimo*). Che questo principio sia relativamente recente, risulta da uno sguardo alla prassi del sec. XVII e primo XVIII, in cui i limiti di variabilità sono molto più ristretti e dove l'uso molto raro di tempi espressamente prescritti indica la validità di un «tempo normale», sottoposto soltanto a modeste variazioni. Già questa osservazione fa pensare che in un tempo ancora precedente può non essere esistita assolutamente alcuna variabilità di tempo. Questo era in effetti il caso costante della musica prima del 1600.

Può non essere inutile rafforzare innanzitutto questa affermazione con alcune osservazioni generali. Se si sfogliano le edizioni delle opere di un Obrecht, Josquin o Palestrina, risalta l'assoluta regolarità e monotonia della notazione: in tutti i brani si trovano gli stessi valori in un rapporto quasi invariabile di frequenza. Nulla ci ricorda ciò che troviamo nelle opere di Bach e ancor più in quelle di Beethoven, dove un brano è scritto in note grandi (semibreve fino a semiminime), un altro in piccole (crome fino a biscrome), — un procedimento che perciò, ancor più che raro, è innaturale, perché vengono usati valori grandi per brani veloci e valori piccoli per movimenti lenti. Gli antichi maestri seguivano un metodo più naturale, dal momento che notavano tutti i brani negli stessi valori, principalmente *brevis*, *semibrevis*, *minima*, e *semiminima*, occasionalmente anche la *fusa*, ma questa soltanto in gruppi di due per una fiorettatura cadenzale del tipo di un mordente.

In stretta relazione con questo, nella musica di allora c'è l'assoluta mancanza di indicazioni di tempo. Certamente questa realtà perde in forza probante, se si pensa che gli antichi maestri trascuravano anche molte altre cose che per noi sono di vitale interesse. Tuttavia non è sicuramente un caso che le più antiche indicazioni di tempo compaiano nelle fonti di musica solistica. Indicazioni di questo tipo si trovano per la prima volta nei brani per Liuto di Luis de Milan (*El Maestro*, 1536), dove viene detto che certe sezioni delle sue fantasie per Liuto sono da suonare *a priesa* (svelto), altre *a espacio*

(lento). Si comprende facilmente che un singolo suonatore era più portato per natura a liberarsi dal concetto di tempo fisso, che un gruppo di esecutori.

Un'ulteriore prova per la stabilità del tempo ci è offerta dalla teoria delle proporzioni che poggia essenzialmente sul concetto di una fondamentale ed invariabile unità di tempo, il *tactus*. Questo sistema è senz'altro già sufficientemente complicato che il suo uso pratico procurerebbe anche ad un cantore molto preparato delle difficoltà insormontabili, se si riferisse oltre a tutto anche a valori variabili delle note, come troviamo noi nella musica odierna. Soltanto nell'ambito di un tempo fondamentale invariabile le proporzioni si possono capire ed eseguire. Per il cantore dei sec. XV e XVI, *proportio tripla* o *proportio sesquialtera* significavano un tempo preciso ed invariabile, che era da ricavare dal tempo dell'*integer valor* e che a lui era completamente familiare per la sua educazione musicale.

Ancora più eloquenti delle fonti musicali sono i trattati teorici del sec. XVI. Quasi ogni scrittore dà spiegazioni più o meno lunghe sul *tactus* come unità di misura del tempo musicale, e anche se alcune di queste spiegazioni lasciano a desiderare in chiarezza, è tuttavia certo che in nessun luogo si trova anche solo un accenno, che dia il diritto di pensare che la lunghezza di una nota potesse essere variata relativamente al testo, al carattere, all'«espressione» o a qualsiasi altro concetto che un moderno direttore di coro può avere in mente quando egli sceglie il «giusto» tempo per un Motetto di Josquin o di Palestrina. Nei sec. XV e XVI c'era soltanto un unico modo per cambiare il tempo, cioè con l'aiuto delle proporzioni. Perciò i segni di proporzione, quando compaiono contemporaneamente in tutte le voci, stabiliscono le indicazioni di tempo, cioè le indicazioni metronomiche della musica antica.

In realtà la situazione non è veramente sempre così semplice come si potrebbe credere sulla base di queste constatazioni categoriche. Anche se non si può dubitare della fondamentale validità del principio della stabilità del tempo nella musica antica, restano tuttavia nei particolari molti dubbi o incertezze. Per primo è da osservare che questo principio non significa stabilità di tempo per l'intera evoluzione della musica antica, ma soltanto per certi periodi e scuole. Ancor meno significa che una data nota, p. es. la *brevis*, abbia avuto attraverso i secoli un valore di tempo immutabile. È proprio il contrario. Come dice già il suo nome, la *brevis* era originariamente (intorno al 1200) il valore più breve (circa MM 180) e crebbe infine a valore più lungo attraverso la ripetuta introduzione di note più piccole in modo tale che Michael Praetorius nel suo *Syntagma musicum* del 1618 ne fissò il valore intorno a MM 10. Soltanto all'interno di un'epoca ben definita si può parlare perciò di una stabilità del valore delle note e quindi del tempo.

Nell'epoca della notazione mensurale bianca, specialmente nel sec. XVI, si conoscono perfettamente tutte le questioni riguardanti fin qui il concetto di *tactus* che rappresenta una specie di unità metronomica di validità universale. Si potrebbe pensare che l'introduzione di questo concetto avrebbe dovuto condurre ad una completa chiarificazione dei problemi che ci interessano, ma

purtroppo non è stato per nulla così. Una serie di studiosi — come p. es. Ernst Praetorius, Schünemann, Chybinski, Tirabassi, Auda, Sachs²³ — si sono continuamente occupati del *tactus*, senza tuttavia giungere a risultati chiari e inequivocabili da ogni punto di vista. Anche le seguenti osservazioni possono servire più a mettere in risalto i problemi che a risolverli.

Per prima cosa si deve constatare che il concetto di *tactus* appartiene senz'altro al sec. XVI e può essere usato per epoche precedenti soltanto sotto riserva. Per la prima volta esso viene nominato da Adam von Fulda nel suo *Musica* redatto nel 1490. Dato che in quel tempo il *tactus* rappresentava qualche cosa di nuovo, risulta che né Tinctoris nei suoi diversi scritti (*Diffinitorium*, *Proportionale* ecc.) del tempo intorno al 1475-1485, né Gafurius nel suo *Musica practica* del 1496 lo menzionano. Adam dà soltanto una spiegazione del tutto generica: *Tactus est continua motio in mensura contenta rationis*²⁴. Teorici del sec. XVI descrivono il *tactus* come un movimento ascendente e discendente della mano, cioè come un regolare movimento di direzione d'orchestra sulla base del quale sono da calcolare tutti i valori delle note. La velocità di questo movimento viene descritta da Hans Buchner nel suo *Fundamentum organisandi* (intorno al 1525), come il tempo che trascorre tra due passi di un uomo che cammina con andatura calma²⁵, cosicché ciascun movimento singolo ha la durata «naturale» di circa un secondo (MM 60-70), quindi il *tactus* ha la durata di circa due secondi. Accanto a questo *tactus* principale (*t. major integer*) vi era anche il *tactus minor*, che si batteva ad una velocità doppia, anche un *tactus proportionatus* per i ritmi a terzina della *proportio tripla* nel quale il movimento discendente durava il doppio di quello ascendente.

La questione decisiva è ora: quale valore corrisponde al *tactus* intero (*major*)? Anche se in questo problema non mancano confusioni e contraddizioni (si veda lo studio di E. Praetorius, p. 76 sgg.), la maggioranza degli autori dichiarano che questa è la *semibrevis*. Di conseguenza quindi la *semibrevis* avrebbe avuto nel sec. XVI la durata di circa due secondi, circa MM 30-35. Questa durata si riferisce naturalmente all'*integer valor* e sarebbe da ridurre della metà per la *S* diminuita. Ora però quasi tutte le composizioni del sec. XVI vengono notate in *tempus imperfectum diminutum*, sarebbero perciò da cantare in tempo $S = MM\ 60$, cosa che effettivamente porta ad un risultato del tutto accettabile.

²³ E. Praetorius, *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius* (1905), p. 68; G. Schünemann, «Zur Frage des Taktschlagens...» (*SIM* X, 73; anche in *Geschichte des Dirigierens*, 1913); A. Chybinski, *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens* (1912); A. Tirabassi, *Le Mesure dans la notation proportionnelle* (1924); A. Auda, «Le *tactus* dans la Messe L'homme armé de Palestrina» (*AM* XIV); C. Sachs, *Rhythm and Tempo* (1953), p. 219.

²⁴ *GS* III, 362. Il passo è riprodotto evidentemente con errori: Forse è da leggere *mensura contentae rationis*, che significherebbe pressapoco mensura di calcolo prestabilito.

²⁵ *Tactum hic vocari tantam moram quantum temporis inter duos gressus viri mediocriter incedentis intercurrit*. Cfr. C. Paesler, «Fundamentbuch von Hans von Constanza» (*MfM* 1889), p. 28.

Un fatto vistoso è ora questo, che 30 anni prima di Buchner, uno dei più autorevoli teorici musicali, Gafurius, attribuisce alla *S* la metà precisa del valore che avrebbe avuto più tardi, quando egli dice che essa ha la durata del «polso di una persona che respira regolarmente». Il polso o il battito del cuore è ugualmente una unità di tempo «naturale» circa della stessa lunghezza del passo. Perciò la *S* assumerebbe la durata di circa MM 60²⁶.

Come si può risolvere questa contraddizione? Possiamo solo sollevare questa domanda, ma non rispondervi. È certo che dietro al problema si nasconde un fenomeno di sviluppo storico che, come anche già nelle epoche precedenti, ebbe per conseguenza un continuo allungamento di tutti i valori delle note. Partendo dal fatto che in Dufay la *S* ha circa il valore di MM 90, si giunge al risultato che essa nel corso di un secolo è stata quasi triplicata. Se si prova a risolvere la questione attraverso la consultazione dei monumenti musicali, si trovano complicazioni ancora più grandi. Ci dobbiamo perciò qui accontentare di rivolgerci ad un materiale speciale, ma particolarmente istruttivo, cioè i brani del Kyrie delle Messe da Ockeghem fino a Josquin²⁷. Molti di questi iniziano con un Kyrie in *tempus perfectum* (O), al quale segue un *Christe* in *tempus imperfectum diminutum* (Φ). In Ockeghem questo procedimento è ingegnoso nel senso che il *Christe* è regolarmente scritto in valori più lunghi (*B, S, M*) del Kyrie (*S, M, Sm*); con questo però non ha ancora risposto la domanda perché il *Christe* non sia stato notato in valori altrettanto piccoli e in *integer valor*. In Obrecht e Josquin però questa differenza di valori sparisce. Qui vengono usati gli stessi valori (*S, M, Sm*, occasionalmente due *F*) nell'*integer valor* come anche nel *tempus diminutum*. Quali conclusioni si possano trarre da ciò per l'esecuzione pratica dipende essenzialmente se si vedono i segni integrali e diminuiti come reali indicazioni di tempo oppure solo come una guida per i movimenti diversi di chi dirige

²⁶ Il passo originale di Gafurius suona così: *Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens: in modum scilicet pulsus aequae respirantis, in contrapuncto discordantiae subiacere non potest* (*Musica practica* III, 4). Cioè: «La *semibrevis recta* (non alterata?), che risulta dalla mensura intera del *tempus*, alla guisa del polso di uno che respira calmo, non può nel contrappunto essere trattata che come dissonanza». Diamo qui il testo completo, perché egli, come si deve ammettere, non stabilisce la durata della *S* così chiaramente come essa viene comunemente rappresentata (cfr. Praetorius, p. 69, nota: «*semibrevis* la durata di un *pulsus*»; analogamente Schünemann, *SIM* X, p. 88; anche G. Reese, *Fourscore Classics of Music Literature*, p. 38). Il polso stabilisce l'unità di tempo, però non viene detto espressamente che la *S* sia uguale ad un battito del polso, ma soltanto che essa viene misurata secondo questo polso. Tuttavia con questo non deve essere assolutamente posta in dubbio la comune interpretazione.

²⁷ Si osservi che uno studio particolarmente approfondito di questa questione dovrebbe aver luogo sulla base degli originali, perché nelle edizioni recenti gli originali segni di mensura ed i valori delle note non sono sempre chiaramente riconoscibili. P. es. nell'edizione di Smijer della *Missa Salve divina parens* (Obrecht) il primo ed il secondo Kyrie sono trascritti in modo del tutto identico, cioè con segnatura $3/2$ in chiave e con riduzione 1:2 (*S* = minima). Nella stampa originale (*Missa Obrecht*, 1503) il I Kyrie è notato però in O, *Christe* in Φ, il II Kyrie in Φ. Joh. Wolf (*Werken van Obrecht* I, 193 sgg.) trascrive allo stesso modo, dà però $3/1$ per il I Kyrie, $3/2$ per il II Kyrie. Nelle note critiche egli dà indicazioni per il rapporto di tempo dei tre brani, che però non sono quasi per niente realizzabili.

(*tactus integer, tactus diminutus*). Con quest'ultima ipotesi essi sono per l'odierna prassi esecutiva senza significato. La prima ipotesi, al contrario, significherebbe che in Ockeghem il Kyrie e il Christe praticamente sono nello stesso tempo, in Obrecht e Josquin invece questo è doppiamente veloce di quello, cioè il Kyrie si deve cantare in tempo molto solenne. Un tempo così lento non corrisponde probabilmente all'odierna sensibilità, però non sarebbe la prima volta che si sbaglia se ci si abbandona alla propria sensibilità nei riguardi della prassi esecutiva.

Come ulteriore esempio del presente problema possono servire due brani dall'*Odhecaton*, ambedue notati in *tempus perfectum diminutum*. Sulla base del concetto di *tactus* del sec. XVI sarebbero tutti e due da interpretare con $S = MM\ 60$ o 70 . Ciò porta nel *Est possible* ad un risultato del tutto accettabile, in *Rompeltier* però, a causa dei valori tutti più grandi, porta ad un tempo troppo lento per il nostro gusto.



Forse però il nostro senso ci inganna? Oppure si può ammettere che alla base del *Rompeltier* c'è la S più veloce di Gafurius, e in *Est possible* quella doppiamente più lenta di Buchner?

Rivolgendoci alle indicazioni di *proportio tripla*, incontriamo rapporti notevolmente più semplici. Brani con indicazioni come C^3 , Φ_2^3 , Φ_3^3 si trovano molto spesso nelle fonti della notazione bianca, da Ockeghem fino a Palestrina ed ancora fino al sec. XVII inoltrato. Quasi senza eccezione essi sono scritti in uno stile omofonico con l'uso di note grandi (B , S , occasionalmente M) e compaiono perciò come battute di $3/1$ nelle edizioni moderne, le quali mantengono fondamentalmente i valori originali (edizioni integrali di Ockeghem, Obrecht, Palestrina ecc.). I direttori di coro che non sono a conoscenza di tali argomenti, sono spesso sviati da ciò ed interpretano questi brani nel senso di uno stile accordale pomposo e molto solenne, mentre in realtà essi hanno un carattere relativamente animato, talvolta quasi di danza. Tre S

cadono su un solo *tactus* cosicché, secondo la supposizione della misurazione di Buchner, ciascuna S ha la durata di $MM\ 90-105$. Questa valutazione vale generalmente, anche se come spesso succede, le sezioni in *tripla* compaiono all'interno del *tempus imperfectum diminutum*. Quindi le tre S sono equivalenti a due S della mensura predominante, cosicché le S tra loro sono in rapporto di *sesquialtera*. Questo si dimostra chiaramente in quei casi non rari, dove una voce della sezione in *tripla* si inserisce già durante la sezione precedente oppure si protrae nella seguente (come p. es. nel *Confiteor* del Credo della *Missa Pange lingua* di Josquin).

Infine si faccia ancora attenzione che il *tempus imperfectum proportionatum* C^3 e il *tempus perfectum diminutum* Φ sono sì identici nella loro struttura mensurale — entrambi rappresentano $[II, 3]$ notato e $[2, 3]$ reale —, ma si differenziano per il loro tempo. In quello la S è uguale a $1/3$ di *tactus*, la B (perfetta) è uguale ad uno; in questo la S è uguale a $1/2 t.$, B è uguale a $1 t.$ e mezzo.

In chiusura si possono aggiungere un paio di osservazioni sull'uso dell'indicazione di battuta nel sec. XVII. Non può esserci alcun dubbio che il suo carattere proporzionale si è mantenuto ancora a lungo, in qualche caso fino all'inizio del sec. XVIII. Questo è molto evidente in un passo come il seguente (da G. Muffat *Apparatus organisticus* II, 1690; cfr. A. G. Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels* II, 156):



Se qui si volesse vedere $\frac{3}{1}$ come indicazione di battuta in senso moderno, comparabile al noto $\frac{3}{4}$, ne risulterebbe un tempo totalmente falso, cioè troppo lento. In realtà il tempo è prescritto con precisione dal momento che l'intero è da suonare tre volte più veloce che nella precedente sezione. Si confronti la trascrizione data sotto. È interessante che anche in un'opera così tarda i principi della notazione del *tempus perfectum* sono ancora completamente conservati. La B bianca (senza punto) viene usata per valori ternari, mentre valori binari sono rappresentati dalla B annerita.



Parte terza

La notazione nera

Non raramente in composizioni del sec. XVII compaiono brani indicati con $\frac{12}{8}$ o $\frac{6}{4}$. Questi contengono comunemente dodici crome o sei semiminime e potrebbero perciò essere considerati indicazioni di battuta nel senso moderno. In realtà si tratta però anche qui di segni di proporzione. Infatti $\frac{12}{8}$ significa che dodici note (non necessariamente crome —, questo concetto non esisteva ancora nel sec. XVII ed è fondamentalmente sempre rimasto limitato alla Germania) sono equivalenti ad otto note della sezione precedente. Perciò $\frac{12}{8}$ e $\frac{6}{4}$ in fondo non sono nient'altro che indicazioni per la *sesquialtera* ($\frac{3}{2}$). Che questa interpretazione sia la giusta, risulta senza alcun dubbio dal ritorno al tempo e al ritmo normale che viene indicato da $\frac{8}{12}$ e $\frac{4}{6}$, che naturalmente non significa «otto note da un dodicesimo» o «quattro da un sesto», ma annulla soltanto la proporzione come negli esempi di Gafurius già dati prima (p. 176). Frescobaldi usa ripetutamente questo metodo, p. es. nella *Toccata nona* del suo *Il secondo libro di Toccate* (1627). Ancora in Rosenmüller (*Sonate*, 1682) si trova $\frac{9}{6}$ e $\frac{6}{9}$ ²⁸, e in *Prototypon longo-breve organicum* di Murschhauser dell'anno 1707 viene usato $\frac{12}{8}$ e $\frac{8}{12}$ nel senso dato sopra (cfr. DTB XVIII, p. 154).

²⁸ Nell'edizione moderna di queste sonate (Nagels Musikarchiv n. 29) si osserva nell'introduzione che il primo passo è «in 9/6».