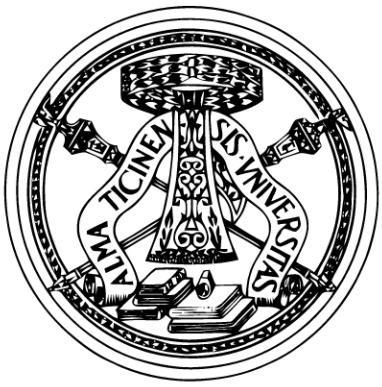


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali

DOTTORATO DI RICERCA IN
"Scienze del testo letterario e musicale"

CICLO XXXIII

I BRANI POLIFONICI A DUE VOCI DEL CODICE ROSSIANO 215: UNO STUDIO ANALITICO E NOTAZIONALE

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Giuseppe Antonelli

Tutore:
Chiar.mo Prof. Daniele Sabaino

Dottorando: Giacomo Ferraris

INDICE

INTRODUZIONE.....6

CAPITOLO I IL SISTEMA NOTAZIONALE DEL CODICE ROSSI

Abstract.....17

1 La notazione del Trecento italiano: una breve ricapitolazione della teoria.....19

1.1 Considerazioni introduttive.....19

1.2 Le origini della notazione italiana.....21

1.2.1 La notazione cosiddetta petroniana.....23

1.2.2 Lo *Speculum musicae* e la posizione di Gullo e Ristory.....28

1.2.3 Argomenti a favore del mantenimento della durata della breve indipendentemente dalla sua partizione.....29

2 Sistema delle *divisiones* e densità nel Rossiano e nel repertorio successivo.....35

2.1 Il parametro della densità del *tenor* e le sue applicazioni analitiche.....35

2.1.1 Possibili limitazioni del criterio della densità del *tenor*.....41

2.2. Il sistema delle *divisiones*.....42

2.2.1 Precisazioni metodologiche.....42

2.2.2 *Quaternaria* e *octonaria*: considerazioni introduttive.....42

2.2.3 L'*octonaria*.....44

2.2.3.1 L'*octonaria* a densità molto bassa.....45

2.2.3.2 L'*octonaria* a media densità.....49

2.2.3.3 L'*octonaria* ad alta densità.....51

2.2.3.4 Conclusioni sull'*octonaria* del Rossiano.....56

2.2.3.5 L'*octonaria* oltre il Rossiano.....58

2.2.4 La *quaternaria*.....63

2.2.4.1 La *quaternaria* nel Rossiano.....63

2.2.4.2 La *quaternaria* oltre il Rossiano.....65

2.2.4.3 Conclusioni sulla *quaternaria*.....72

2.2.5 La *senaria gallica*…….....75
2.2.5.1 La *senaria gallica* nel Rossiano……..…….…….....75
2.2.5.2 La *senaria gallica* oltre il Rossiano.....76
2.2.6 La *novenaria*.....78
2.2.6.1 La *novenaria* nel Rossiano.....78
2.2.6.2 La *novenaria* oltre il Rossiano.....79
2.2.7 La *senaria italica*…….....79
2.2.7.1 La *senaria italica* nel Rossiano.....79
2.2.7.2 La *senaria italica* oltre il Rossiano.....82
2.2.8 La *duodenaria*…….....84
2.2.8.1 La *duodenaria* oltre il Rossiano……..……..……....85
2.2.8.2 La *duodenaria* nel Rossiano…….....…….87
2.2.9 La *ternaria* (nel Rossiano)……..…….....90
2.2.10 Ancora sui rapporti fra *ternaria*, *senaria italica* e *duodenaria*……....93
3 Alcune considerazioni di carattere generale.....97
3.1 Il concetto di equivalenza di *minima*…….....104
3.2 Legittimità del concetto di unità di movimento…….....105

CAPITOLO II TEMPO E DISSONANZA

Abstract……..109
1. Tempo e dissonanza nel XIV secolo.....110
1.1 Considerazioni introduttive……..…….....110
1.2 La cosiddetta *Contrapunctus-Lehre*……..……111
1.3 Riconoscimento di dissonanze e consonanze nel Rossiano.....115
1.4 Il problema della durata massima della dissonanza……..…….....119
1.4.1 inquadramento generale……..……....119
1.4.2 Trattamento della dissonanza in *senaria italica*……..……....125
1.4.2.1 La *senaria italica* in Piero e Jacopo.....125
1.4.2.2. La *senaria italica* in Nicolò del Preposto…….. ……...129
1.4.3 La *quaternaria*, o *Longanotation*, in Nicolò del Preposto.....132
1.4.3.1 Nel repertorio a due voci…….....132
1.4.3.2 Nel repertorio a tre voci.....134

1.4.4 Conclusioni provvisorie su tempo e dissonanza fuori dal Rossiano…...135
2. Il trattamento della dissonanza nel Rossiano……..136
2.1 In *quaternaria* e *ottonaria*..……...…….136
2.2 Nelle altre *divisiones*.....……..…….……..143
2.3 Sulla possibilità di stabilire in modo univoco un valore di riferimento della pulsazione.....146
2.4 Tipologie di dissonanze su valori inferiori alla semibreve……..148
2.5 Tipologie di dissonanze e rapporto con la cosiddetta teoria del *contrapunctus*…..174
2.5.1 Dissonanze nota contro nota…….....175
2.5.2 Moto obliquo nella creazione di dissonanze……..……..181
2.6 Modifiche contrappuntistiche nella tradizione successiva di un brano del Rossiano..... 183

CAPITOLO III ORGANIZZAZIONE CADENZALE E DELLO SPAZIO SONORO

Abstract……..189
1 I meccanismi cadenzali.....192
1.1 Una tipologia esclusiva del Rossiano: la cadenza su nota ribattuta del tenor.....195
1.2 Altre tipologie cadenzali diverse dalla *directed progression*.....195
1.2.1 Situazioni dubbie.....196
1.2.2 Situazioni cadenzali inequivocabilmente non per *directed progression* nel Rossiano.....198

2 Mete cadenzali e organizzazione delle spazio sonoro.....202
2.1 La situazione nel Rossiano.....205
2.1.1 La categoria fondamentale: *tenor* pentacordale e "struttura a soffietto"..213
2.1.2 Sulla scelta dell'*ambitus* nella struttura a soffietto con *tenor* pentacordale: una motivazione nel cromatismo? 216
2.1.3 Struttura pentacordale "a soffietto" trasposta ad altre altezze.....218
2.1.4 Brani con diversa strutturazione del *tenor*.....220

2.2 Oltre il Rossiano.....224
2.2.1 Brani con *tenor* acuto.....224
2.2.2 Brani con *tenor* misto o ottacordale.....229
3. Interpretazione dei dati.....237

3.1 La questione della modalità.....237
3.2 Problemi specifici del repertorio trecentesco.....239
3.3 La questione degli esacordi di solmisazione.....243
3.3.1 Il problema esacordale dal punto di vista verticale.....243
3.3.2 La prospettiva orizzontale.....247
3.3.3 Conclusioni sulla questione esacordale.....250
3.4 Alcune osservazioni finali sull'organizzazione dello spazio sonoro.....250

CAPITOLO IV IL RAPPORTO CON LA PRASSI FRANCESE

Abstract.....253
1. Sull'ipotesi del riconoscimento di una unità di movimento alla breve nel repertorio trecentesco: una possibilità anche per la prassi francese.....254
1.1 Lo *Speculum musicae* di Jacobus e le ipotesi di Zayaruznaya.....255
1.2 Proposte di integrazione e correzione a questa teoria.....261
1.3 *Tempus imperfectum*, *prolatio minor* e *quaternaria*.....271
1.4 Qualche considerazione di prospettiva storica.....275
2. I rapporti di equivalenza fra diverse *divisiones* e *tempora*/*prolationes*.....276
2.1 Una possibile motivazione notazionale alla discrepanza fra prassi italiana e francese: il problema della semibreve.....276
2.2 Altre possibili motivazioni (e al contempo, in parte, conseguenze) del fenomeno: uno sguardo agli aspetti di *Satztechnik*.....281
2.3 Frazionamento del *superius* e tempo.....284
2.4 A modo di conclusioni (provvisorie): alcune osservazioni strettamente compositive.....289

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE.....292

INTRODUZIONE

Lo studio della polifonia trecentesca italiana, coltivato nel secolo scorso da figure storiche della musicologia come Nino Pirrotta, Thomas Marrocco e Kurt von Fischer, ha visto negli ultimi decenni, e con particolare intensità negli ultimi anni, un rinnovato interesse da parte di una nuova generazione di studiosi. Accanto a nuove edizioni (e altre sono in preparazione), che possono rinnovare quelle prodotte ormai circa mezzo secolo fa, sono apparsi nuovi studi dedicati all'approfondimento della tradizione manoscritta e dei problemi notazionali, e all'analisi musicale del repertorio. La larga maggioranza di questi contributi, a cui si farà ampio riferimento nel corso della tesi, è tuttavia rivolta allo studio di autori attivi intorno alla metà del secolo (a partire dalla figura centrale del Trecento italiano, Francesco Landini) e di manoscritti compilati in larga maggioranza nel corso dei primi decenni del '400. Ci sono certamente ottime ragioni per questo stato di cose: da un lato infatti il generale consenso indica la seconda metà del secolo come la fase più matura della polifonia italiana trecentesca (e se per matura si intende "esteticamente soddisfacente", la valutazione rimane inevitabilmente indimostrabile dal punto di vista scientifico); e d'altra parte la grande maggioranza della tradizione manoscritta del repertorio risale addirittura agli inizi del secolo successivo, risultando così decisamente posteriore alla sua composizione; uno stato di cose per certi versi abbastanza sorprendente, e che è stato oggetto di alcune osservazioni specifiche da parte di Margaret Bent.[1]

Mi sembra però altrettanto indubbio come un approfondimento del primo repertorio italiano, e della sua circolazione trecentesca, conservi una innegabile importanza da vari punti di vista: da un lato si tratta infatti di esaminare i primi passi del linguaggio musicale e notazionale della produzione trecentesca, in una indagine che potrà poi gettare ulteriore luce sulle evoluzioni successive; e dall'altro di rivolgere lo sguardo all'indietro, verso i primi anni del XIV secolo e gli ultimi del precedente, andando così ad indagare una fase di intensa evoluzione compositiva e notazionale, che presenta numerosi punti ancora oscuri in ambito francese (comunque fortemente pertinente rispetto al nostro discorso, secondo quel rapporto di continuo scambio fra le diverse tradizioni nazionali

[1] BENT 1998.

sul quale insisteremo molto nel corso di questa trattazione), e che risulta ulteriormente misterioso per quanto riguarda la tradizione italiana, della quale ci sono giunte pochissime testimonianze pre-trecentesche.

Il problema specifico della ricostruzione delle caratteristiche della prima notazione trecentesca italiana, e delle sue radici nella prassi tardo-duecentesca e dell'inizio del secolo successivo, è stato in verità affrontato in alcuni studi del secondo '900, a partire da una osservazione di Willi Apel, che nel suo celebre manuale rilevava una fortissima continuità fra la tipologia di notazione cosiddetta "petroniana", affermatasi intorno al cambio del secolo, e quella italiana trecentesca; e si spingeva addirittura a ipotizzare che Petrus de Cruce, il teorico da cui questo tipo di notazione prende il nome, potesse essere un italiano trapiantato in Francia.[2] Al di là di questa ipotesi, puramente speculativa e che nessun elemento di riscontro è intervenuto nel frattempo a corroborare, le circostanze dell'evoluzione fra notazione tardo-duecentesca e primo-trecentesca italiana sono state oggetto di una monografia di Heinz Ristory, che ha affrontato il problema dal punto di vista della tradizione teorica come ricostruibile dai numerosi brevi testi teorici compilati in Italia all'inizio del Trecento, molti dei quali strettamente imparentati e caratterizzati dall'incipit *Gaudent brevitate moderni*.[3] Solo di recente l'argomento è stato di nuovo affrontato in uno studio organico, nel lavoro dottorale di Federico Zavanelli condotto sotto la guida di Mark Everist presso l'università di Southampton, dedicato specificamente alla tradizione dei *Gaudent brevitate moderni*: sebbene questo lavoro sia ancora *in progress*, mi è stato possibile tenerne conto grazie ai proficui scambi di idee con Federico, che colgo qui l'occasione di ringraziare.

La prospettiva di questa tesi si differenzia però dai tipi di approcci citati in due punti essenziali: in primo luogo essa vuole essere uno studio condotto sui testi musicali, piuttosto che su quelli teorici; in secondo luogo, e di conseguenza, si propone di considerare accanto all'aspetto puramente notazionale (che costituisce il *focus* pressoché esclusivo della tradizione teorica studiata da Ristory e Zavanelli) anche quello analitico-musicale, o più precisamente quello che si definisce in tedesco, con un termine che non ha un corrispettivo esatto nella nostra lingua, della *Satztechnik*. Soprattutto, il mio scopo è quello di integrare i due aspetti a favore di una lettura globale che ritengo essenziale per

[2] APEL 1953.

[3] RISTORY 1988.

il repertorio dalle origini della polifonia fino almeno agli inizi del ’500, come avrò modo di motivare in conclusione di questa breve introduzione.

Ora, la produzione musicale trecentesca italiana risalente ai primissimi decenni del secolo è in verità molto scarsa: abbiamo un mottetto, *Ave Regina celorum*, attribuito a Marchetto da Padova, il primo grande teorico della notazione trecentesca, il cui trattato notazionale *Pomerium* è stato concordemente datato da PIRROTTA 1984 e HERLINGER 1985 al 1317/18, e poco altro.[4] Per contro, la datazione di quella che si considera la prima compilazione organica di polifonia italiana, il nostro codice Rossiano 215, viene in genere collocata intorno alla metà del secolo, con alcune stime che la spostano fino al 1370.[5]

Credo tuttavia che questo apparente disallineamento temporale fra teoria e prassi nel Trecento italiano debba tenere conto di alcune circostanze. In primo luogo bisognerà notare come nel riferirsi alla polifonia trecentesca si intenda essenzialmente la polifonia profana, definita nelle sue caratteristiche compositive dapprima dal madrigale polifonico a due voci dei primi autori trecenteschi, e poi estesa anche alla ballata e alla caccia: generi che, al netto di alcune differenze in termini soprattutto di organizzazione dello spazio sonoro – di cui si tratterà nel terzo capitolo – si caratterizzano per l’utilizzo di un alto livello di fioritura nelle voci superiori, a fronte di un ruolo essenzialmente di supporto del *tenor*. Se questa è dunque l’immagine generalmente accettata del repertorio trecentesco italiano, non bisogna d’altra parte dimenticare come esistano altre composizioni, di altri generi e in altri stili, che sono trasmesse in notazione italiana trecentesca.[6]

---

[4] Sul *Pomerium* vd. SUCATO 2010, secondo cui la composizione del *Pomerium* potrebbe risalire al 1318 e CONTI 2017, secondo cui la data potrebbe esssere ulteriormente spostata in avanti, agli anni 20 del Trecento, sulla base del fatto che proprio a quel decennio viene comunemente datata la *Philosophia naturalis* del francescano Nicolas Bonet, da cui Conti suggerisce che Marchetto possa avere ricavato ispirazione. Si tratta di una ipotesi certo interessante, che non abbiamo spazio di discutere in questa sede; ma che in ogni caso non farebbe che rafforzare il nostro argomento (per quanto in misura tutto sommato marginale).

[5] Per la storia e la descrizione codicologica del Rossiano vd. LIUZZI 1937, SESINI 1943/50, MISCHIATI 1966, BRIOSCHI 1989, e le introduzioni alle edizioni PIRROTTA 1992, SUCATO 2003.

[6] È attesa in particolare una monografia di Michael Cuthbert che per la prima volta considererà in modo organico il repertorio sacro italiano. Di Cuthbert abbiamo per il momento una panoramica generale (CUTHBERT 2018), estremamente informativa pur nella necessaria brevità. In estrema sintesi, si può dire che la ricostruzione dello studioso evidenzi una generale prevalenza di tecniche compositive piuttosto elementari, e generalmente afferenti alla cosiddetta “polifonia semplice”, e di tipologie notazionali semicolte e spesso imperfettamente (o per nulla) mensurali nel corso dell’intero secolo, alle quali si

In secondo luogo, e in modo più significativo per i nostri scopi, andrà notato come la data presuntiva di compilazione del codice ponga ovviamente un *terminus post quem* ai brani che trasmette, ma non un *terminus ante quem*. Nel nostro specifico caso questo non annulla in verità del tutto la generale considerazione di una presumibile posteriorità di una parte rilevante del suo repertorio rispetto alla teorizzazione di Marchetto, dal momento che alcuni dei brani, trasmessi anonimamente nel codice, sono stati attribuiti, sulla base della loro presenza in altre compilazioni, ad autori di cui abbiamo notizie biografiche. Si tratta dei testi *Quando l'aire comença* attribuito a Magister Piero*, Nascoso 'l viso, La bella stella* (di cui resta solo il *superius* nel Rossiano) e *De soto'l verde* attribuiti a Giovanni da Cascia (l'ultimo però a parere di PIRROTTA 1992, ma non di HUCK-DIECKMANN 2007); autori la cui data di morte è collocata intorno alla metà del secolo. Ora, è pur vero che una data di morte negli anni '50 del '300, nel pieno dell'epidemia di peste, si presta poco a ricostruire una presumibile data di nascita. Tuttavia Kurt von Fischer ha individuato alcune miniature contenute in un manoscritto trecentesco bolognese, dove Piero è ritratto come un uomo di una certa età, e Giovanni come un giovane, e ha ipotizzato per Piero una data di nascita precedente a quella di Giovanni.[7] Ciò che mi pare che l'evidenza iconografica consenta di concludere con ragionevole certezza è in ogni caso che entrambi abbiano effettivamente raggiunto l'età nella quale sono ritratti; e dunque, se la loro data di morte va collocata nei primi anni '50, quella di nascita almeno di Piero possa situarsi presumibilmente intorno all'inizio del secolo. Se si accetta questa ipotesi di base, si potrà allora conseguentemente ipotizzare che il suo periodo di attività possa estendersi approssimativamente fra la metà degli anni

affiancano a partire da metà secolo (e in particolare in seguito al momento di forte cesura rappresentato dall'epidemia di peste del 1348) tipologie fortemente ispirate ai contemporanei generi profani (soprattutto, in maniera crescente, alla ballata). Infine alla fine del secolo, e in coincidenza con lo sviluppo dello stile della cosiddetta *Ars Subtilior*, si assiste a una crescita di prestigio della polifonia sacra, come praticata da autori come Zacara da Teramo, Matteo da Perugia e il fiammingo di nascita, ma italiano di adozione, Johannes Ciconia; che condurrà poi al ribaltamento di gerarchia fra i generi nel secolo successivo. Per quanto riguarda però specificamente la nostra trattazione, mi sembra comunque lecito concludere che la produzione sacra non svolgesse certamente nel complesso un ruolo trainante nello sviluppo stilistico e notazionale del primo Trecento italiano; e che dunque risulti giustificata la scelta di concentare la nostra indagine prevalentemente sul repertorio profano.

[7] FISCHER 1973.

’20, quando avrebbe avuto all’incirca venticinque anni, fino alla morte: in quest’ottica almeno le composizioni attribuibili a Piero nel Rossiano sarebbero di pochissimo successive alla formalizzazione teorica di Marchetto.

Ma c’è un aspetto ulteriore (che sarà ovviamente discusso in dettaglio nel corso della tesi) che mi pare degno di considerazione: il fatto cioè che siano presenti nel Rossiano alcuni brani le cui caratteristiche compositive sembrano suggerire in modo più diretto, rispetto a quelli attribuibili a Piero e Giovanni, la propria origine in una prassi improvvisativa; un aspetto questo che è stato spesso notato in relazione al repertorio del Trecento italiano in generale, e alle sue origini in particolare. Si dovrà dunque ipotizzare che questi brani risalgano effettivamente a un periodo precedente alla data di composizione dei brani di Piero e Giovanni nel codice? O, viceversa, si potrà pensare che le loro caratteristiche musicali derivino da una origine per così dire più “popolare”, dovuta a compositori più legati a originarie prassi improvvisative? [8]

Pur non potendo dare una risposta definitiva al problema, tenderei però a pensare che l’idea di un elemento diacronico alla base delle diverse caratteristiche di questi brani non sia affatto da scartare. Un indizio ulteriore in questo senso, per quanto ipotetico, può forse essere suggerito dalla valutazione dell’aspetto testuale di alcuni di questi componimenti e in particolare dal madrigale *E com’cavalché*, le cui caratteristiche musicali, basate su una struttura ricorsiva del *tenor* – in parte già descritte da Thomas Marrocco, e sulle quali torneremo nei prossimi capitoli – sembrano indicare con particolare chiarezza una origine arcaica.[9] Questo brano presenta un testo di problematica interpretazione e dai forti tratti dialettali veneti, e versi di lunghezza irregolare che non risultano riconducibili alla consueta alternanza di endecasillabi e settenari che ci si aspetterebbe dal genere madrigale. Una forma che sembra collimare con la descrizione delle origini di questo metro suggerita da Francesco da Barberino, dove il madrigale è ricondotto a una prassi popolare nell’ambito della quale esso si sarebbe presentato come un «rudium, inordinatum concinium», prima di essere ripreso e rielaborato da autori di ambito colto ed elevato alla dignità di genere letterario.[10] Un altro aspetto rilevante è la

[8] Per una discussione di questo problema vd. almeno PIRROTTA 1985.

[9] MARROCCO 1967.

[10] FRANCESCO DA BARBERINO, DOCUMENTI 2008, II, p. 316.

mancanza, qui come in altri brani, di una divisione musicale fra verso e ritornello, che costituisce invece una caratteristica stabile del madrigale maturo.

Ma se si accetta questa ipotesi, quali saranno le sue conseguenze sulla datazione dei primi brani del codice Rossi? Qualsiasi ipotesi precisa in questo senso rientrerebbe, inevitabilmente, nell'ambito della pura speculazione. Al tempo stesso mi pare che si possa almeno sottolineare come i brani degli autori noti per nome del codice mostrino caratteristiche tanto diverse, sul piano testuale e musicale, rispetto a *E com'cavalché* e agli altri brani che potremmo definire dalle caratteristiche "popolari" che, sempre nell'ipotesi che queste differenze riflettano in effetti una stratificazione cronologica, pare lecito ipotizzare una distanza abbastanza ragguardevole, che potrebbe quindi spingersi, per i primi brani del Rossiano, addirittura al secondo decennio del XIV secolo. Se questa proposta – di cui è superfluo sottolineare ancora una volta il carattere ipotetico – dovesse essere corretta, lo iato cronologico rispetto alla teorizzazione marchettiana risulterebbe quindi completamente superato. Alle implicazioni di questa ipotesi in termini in particolare dell'interpretazione dell'aspetto del tempo in alcuni brani del Rossiano sarà dedicato specificamente il primo capitolo di questa tesi: è comunque importante sottolineare fin d'ora che le ipotesi che avanzeremo, che si gioverebbero di una datazione abbastanza indietro nel secolo di una parte almeno del repertorio del Rossiano, possono comunque reggere, con alcune specificazioni, anche se l'ipotesi della retrodatazione non fosse accettata.

Oggetto di questa tesi sarà esclusivamente il repertorio polifonico del codice Rossi, escludendo quindi le ballate monodiche che non sono pertinenti alla nostra linea di investigazione, ma anche la caccia, *Or qua, compagni*, unico brano a tre voci del codice; dal momento che l'inquadramento teorico del repertorio a 3 voci costituisce un problema autonomo, e come tale richiederebbe uno sforzo sproporzionato rispetto a un unico brano.[11]

Dopo un primo capitolo dedicato all'aspetto puramente notazionale il secondo capitolo sarà invece dedicato all'esame delle interazioni fra questo e il parametro squisitamente analitico del trattamento della dissonanza: nel fare ciò tenterò di suggerire l'importanza di non disgiungere l'esame del problema del rapporto consonanza-

[11]Per uno sforzo di inquadramento specifico del problema del repertorio a tre voci, Vd. ad es. BAUMANN 1979.

dissonanza nel repertorio trecentesco, che ha goduto negli ultimi decenni di notevole fortuna specie nei termini della cosiddetta teoria del *contrapunctus*, da una attenta considerazione dell'aspetto temporale.

Il terzo capitolo, rivolto a un esame dell'organizzazione dello spazio sonoro nel repertorio del Rossiano, si inserirà in una più evidente continuità rispetto a precedenti ricerche portate avanti da altri studiosi su repertori contigui: particolarmente, in relazione al repertorio italiano del medio Trecento, da Marco Mangani e Daniele Sabaino.[12] Il nostro approfondimento, focalizzato sul repertorio della prima metà del secolo, potrà allora servire come una sorta di complemento a quello dei due studiosi.

Nel capitolo conclusivo si tenterà infine di riassumere le tesi principali, e di metterle in relazione con le evoluzioni del contemporaneo repertorio francese; un problema ineludibile, in considerazione dei forti legami intrattenuti dalla due tradizioni che condurranno alla definitiva fusione di principi notazionali e caratteristiche compositive di fine secolo.

Attraverso tutti questi approfondimenti si è sempre cercato, ora più direttamente, ora in modo più obliquo, di tenere al centro dell'attenzione una questione fondamentale nello studio del repertorio non solo trecentesco, ma più in generale "antico": ci riferiamo alla difficoltà – sottolineata da Philip Brett in un noto articolo del 1982[13] –, da parte degli studiosi della produzione pre-tonale nell'affrontare di petto, accanto all'approfondimento delle questioni filologiche e di contesto, il problema della produzione musicale, nelle parole dello studioso, "di per sé stessa" («the music itself»).

Ora, mi sembra senz'altro possibile dire che lo studio che segue sia senz'altro prioritariamente dedicato all'approfondimento diretto del repertorio, piuttosto che a una più ampia ricostruzione storico-contestuale; e ricada quindi indubitabilmente nell'ambito di quella che si definirebbe, secondo una designazione comune in ambito tedesco, come musicologia sistematica, in opposizione appunto alla musicologia storica; al tempo stesso, non sono completamente convinto che questo approccio sia esattamente il tipo di lavoro che Brett aveva in mente nel suo appello programmatico. Una parte rilevante dei nostri approfondimenti è dedicata infatti alla questione della notazione, che pur ricadendo in un

[12] MANGANI-SABAINO 2015.

[13] BRETT 1982.

dominio indubbiamente "sistematico" (e come tale, infatti, è classificato lo studio della paleografia in ambito tedesco) non è però al contempo inquadrabile come strettamente analitico, quantomeno nell'accezione abituale del termine. E in realtà, era in effetti mia intenzione, nell'originario piano per l'impostazione di questo lavoro, adottare una prospettiva che fosse più immediatamente riconoscibile come interamente pertinente al piano dell'analisi musicale. Nel procedere della ricerca, però, mi sono reso conto progressivamente di due aspetti: in primo luogo, che un migliore approfondimento del piano strettamente notazionale fosse necessario per fissare alcuni parametri, soprattutto nella definizione della scansione del tempo, che risultano necessariamente preliminari all'appropriata valutazione di aspetti analitici come quello del trattamento della dissonanza; e in secondo luogo, e in modo in realtà non meno importante, di come il piano dell'elaborazione e della creatività notazionale non fosse poi forse nemmeno nettamente separabile, nell'ambito del repertorio in oggetto, da quello più convenzionalmente considerato come strettamente "compositivo" (attinente cioè ai parametri della melodia, del contrappunto, e della formazione degli aggregati verticali) che si considera più tipicamente oggetto dell'analisi musicale. È una circostanza ben nota, infatti, come l'evoluzione (o, se vogliamo esprimerci in termini più neutri, lo sviluppo) del linguaggio notazionale approdi, diciamo fra il XVI e il XVII secolo, a uno stadio che è coerente, nei suoi elementi essenziali, con la forma di notazione che è ancora nel complesso prevalente nella nostra epoca nella musica "d'arte", e certamente in quella "di consumo";[14] e che si può identificare essenzialmente nel superamento della distinzione di base fra perfezione e imperfezione, con l'elevamento dell'imperfezione a regola; ovvero con l'utilizzo in ogni contesto del punto di valore a indicare la ternarietà. È certo importante sottolineare come a questo nuovo impianto teorico si giunga in ogni caso per sviluppi incrementali, secondo una spinta all'opera già a partire quantomeno dalla metà del secolo XV; e che non sembra comportare, soprattutto nel corso del XVI secolo, la consapevolezza, da parte di che ne fa uso, di un radicale rinnovamento rispetto alla prassi dei secoli precedenti. È d'altra parte

[14]Per quanto la cosiddetta musica di consumo ricorra ampiamente, per la specificazione dell'aspetto armonico, anche a forme di notazione sintetiche (e molto debolmente prescrittive dal punto di vista della condotta delle parti), la notazione della melodia continua però ad appoggiarsi quasi interamente alle prassi notazionali codificate, *in primis* nell'ambito della "musica d'arte", nel corso dei secoli precedenti.

ugualmente ben noto come un processo di progressivo arricchimento dell'impianto di base prosegua nel corso dei secoli successivi; in modo particolarmente importante, con l'introduzione della terzina come elemento nettamente separato da una concettualizzazione di tipo proporzionale, e quindi in seguito anche di quartine, quintine etc. Ma è senz'altro possibile concludere in ogni caso come l'innovazione di base, e i successivi sviluppi che sarebbero stati in ogni caso impossibili in assenza di questa, approdino globalmente a un linguaggio notazionale di grande flessibilità, ampiamente sufficiente a esprimere, se del caso con minimi aggiustamenti, qualunque tipo di concezione ritmica un compositore potesse desiderare di concepire nell'ambito del linguaggio ritmico del repertorio fra XVII e XX secolo.

Quanto si è appena detto potrà forse parere una tautologia, nel senso che è ovvio che ogni tipo di notazione sia in grado di esprimere qualunque concezione ritmica possibile nel linguaggio musicale nell'ambito del quale essa viene impiegata; senza di che una certa concezione ritmica non risulterebbe appunto possibile. Quel che mi preme sottolineare è però come si assista nel corso dei primi secoli della polifonia notata occidentale a una continua tensione, da parte del linguaggio musicale, a sfidarei limiti delle possibilità notazionali, e a stimolarne con questo lo sviluppo. Una tensione che non si verifica più nella tradizione musicale forse fino all'opera di Conlon Nancarrow, che di nuovo lavora su un piano radicalmente non possibile nei termini della notazione tradizionale, ovvero la creazione di relazioni di tempo frazionarie con valori vicini a numeratore e denominatore, o addirittura irrazionali. Una ricerca, quella di Nancarrow, che potremmo peraltro dire venga solo in parte risolta sul piano propriamente notazionale, e in parte invece per così dire aggirata attraverso la creazione diretta di documenti sonori (i rulli per pianola) dei quale la successiva trascrizione in partitura costituisce poi una testimonianza talvolta non perfetta.[15]

Da quanto osservato mi sembra possibile far discendere due conseguenze. In primo luogo, che non mi sentirei in realtà di sottoscrivere *in toto* l'atteggiamento così risolutamente anti-evoluzionistico manifestato, ad esempio, da Thomas Forrest Kelly nel suo recente *Capturing Music*, nel quale viene sviluppata la tesi che l'evoluzione della notazione veda una perdita di informazione su certi parametri che è del tutto equivalente, ovvero di uguale peso, rispetto all'acquisizione di informazione su altri: e qui l'esempio

[15]Vd. BUGALLO 2014.

dell'autore è quello della notazione dei primi secoli della polifonia liturgica, non diastematica e però ricca di indicazioni di sottigliezze esecutive, rispetto a quella dei secoli successivi, che sembra perdere molte di quelle indicazioni speciali di pari passo all'acquisizione della diastemazia.[16] Mi pare infatti che, lasciando da parte il problema della monodia liturgica sulla quale non ho titolo a esprimermi con competenza, e limitando il discorso alla polifonia, risulti indubbio come, se da un lato la notazione tre-quattrocentesca, e *a fortiori* duecentesca, non sarebbe in ogni caso in grado di esprimere il contenuto ritmico di una composizione del nostro tempo anche non eccessivamente innovativa dal punto di vista ritmico, e pienamente esprimibile nei termini dell'odierna *common practice notation*, di converso questa sarebbe pienamente in grado, come di fatto avviene nell'ambito delle trascrizioni, di trasmettere – anche se in modo talvolta meno naturale, o meno immediato – il contenuto ritmico e musicale originariamente espresso dalla notazione due-, tre- e quattrocentesca. Di conseguenza, se il progresso, in ambito non solo strettamente scientifico, viene generalmente identificato nella formulazione di una regola più generale, e in grado di dare contro di uno spettro di fenomeni più ampio rispetto a quanto precedentemente possibile (come può essere il caso, a puro titolo di esempio, per la relatività einsteiniana rispetto alla gravità newtoniana, e così via), su questo metro di giudizio è allora a rigore possibile individuare un indiscutibile elemento di progresso nello sviluppo del linguaggio notazionale occidentale.

Accanto a questo va però anche considerato, e non si tratta certo di una osservazione nuova, come lo sviluppo del linguaggio musicale, come in fondo di qualunque linguaggio artistico anche nei secoli successivi, non sia orientato solo dal desiderio di muoversi nell'ambito di ciò che è possibile, o anche agevole, fare; ma anche, con una spinta opposta e forse altrettanto importante, da una volontà di spingersi ai limiti delle possibilità di sviluppo di certi parametri acquisiti (tipicamente il contrappunto, ma anche l'armonia, quest'ultima nel modo più significativo in ambito francese otto-novecentesco), e insomma di testare il limite di ciò che può risultare fattibile dati certi vincoli.

Ne consegue come la rimozione di uno specifico vincolo, relativo a un certo parametro, possa potenzialmente, date certe circostanze, risultare non in un arricchimento, ma viceversa in una atrofizzazione della ricerca compositiva, e più in

[16] FORREST KELLY 2014.

generale creativa, intorno a questo parametro.E basti a questo proposito citare Schönberg, che nel delineare le possibilità future di sviluppo della tecnica dodecafonica si domandava se la spinta a utilizzare generi contrappuntistici rigorosi, come il canone o la fuga, non potesse risultare compromessa dall'eccessiva facilità dell'operazione, una volta rimossi, per effetto dell'emancipazione della dissonanza, i vincoli all'accettabilità degli aggregati verticali che vengono a crearsi.

Ciò significa, se la nostra interpretazione è corretta, che proprio le intrinseche limitazioni della notazione trecentesca possono contribuire a spiegare lo sperimentalismo ritmico (inseparabile appunto da un pari sperimentalismo notazionale) che caratterizza il linguaggio musicale del secolo, e con particolare evidenza ovviamente quello del tardo '300, della cosiddetta *Ars subtilior*; e contemporaneamente, che la competenza e il virtuosismo, da parte dei compositori, nel manipolare il parametro della notazione possa essere considerato legittimamente parte del loro arsenale di competenza tecnico-musicale, alla pari dell'abilità puramente contrappuntistico-combinatoria; e come tale, altrettanto passibile di essere oggetto di un approccio strettamente analitico-musicale.

Infine, proprio l'investigazione condotta nel corso di questa tesi ci porterà a concludere come l'attitudine sperimentale si manifesti complessivamente in modo meno forte nel repertorio italiano rispetto a quello francese, e certamente rispetto a quello italo-francese di fine secolo: ciò che non mi pare però debba affatto contraddire la pertinenza analitica del parametro notazionale nel repertorio trecentesco in genere; non più di quanto l'osservazione di una maggiore o minore complessità armonica, o contrappuntistica, di diversi repertori, o anche di diverse composizioni, nei secoli successivi debba mettere in questione l'appropriatezza di questi elementi nella valutazione analitica di un brano (laddove la loro maggiore o minore complessità costituirà appunto una delle conclusioni dell'analisi).

CAPITOLO I

IL SISTEMA NOTAZIONALE DEL CODICE ROSSI

Abstract

In questo capitolo considererò il sistema notazionale del codice Rossi e i suoi rapporti con le evoluzioni successive del Trecento italiano. Dopo una sezione introduttiva dedicata alla ricostruzione di quanto già noto sui principi della notazione italiana, esaminerò specificamente le sue origini nella teoria post-franconiana, e i rapporti fra questa e la prima cristallizzazione del sistema italiano nell'opera di Marchetto. Da questo *excursus* emergerà ulteriore supporto per l'idea, già avanzata da Marco Gozzi, che nella sistematizzazione marchettiana i rapporti fra quelle che diventeranno, nel linguaggio della teoria successiva, le *divisiones quaternaria* e *octonaria*, da un lato, e *senaria italica* e *duodenaria* dall'altro, siano regolati da una equivalenza di breve, a differenza di quanto accade nelle evoluzioni successive, che vedono un progressivo spostamento verso una equivalenza di *minima*. Al tempo stesso verranno indicate alcune possibili limitazioni a questo principio dell'equivalenza di breve e semibreve, in particolare in riferimento a quella che sarà successivamente nota come *divisio ternaria*.

Ci si muoverà poi a un esame specifico della notazione del nostro codice, e del suo rapporto con il quadro evolutivo così delineato, avanzando in particolare l'ipotesi che ci si trovi di fronte a una situazione mista dal punto di vista notazionale, conseguente alla presumibile stratificazione cronologica del codice (che ci sforzeremo di sostenere ulteriormente con argomenti anche analitici): i brani dello strato più antico dovrebbero riflettere un rapporto "marchettiano" fra le *divisiones*, mentre quelli più tardi rifletterebbero già una tendenza al rallentamento delle *divisiones tertiae* (*octonaria* e *duodenaria*) rispetto alle *divisiones secundae* (*quaternaria* e *senaria italica*); rallentamento che non giunge però ancora a una equivalenza di *minima*, e quindi a un raddoppiamento del valore di breve, fra *divisiones secundae* e *tertiae*. Lo strumento fondamentale per queste valutazioni sulle evoluzioni del tempo sarà quello, elaborato da Gozzi (anche sulla scorta di modelli precedenti) in relazione al repertorio landiniano, della densità del *tenor*, di cui forniremo una puntuale descrizione e giustificazione.

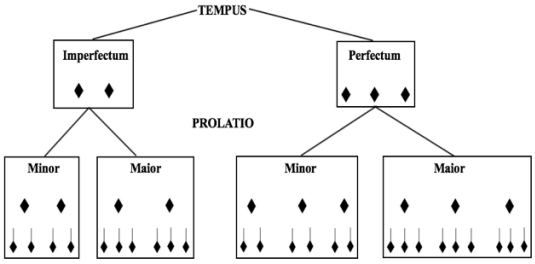
Gli *excursus* negli sviluppi notazionali in compositori attivi in anni successivi alla compilazione del codice, come Nicolò del Preposto e Francesco Landini, mostreranno che questo processo di graduale rallentamento delle *divisiones tertiae*, per quanto non completamente lineare nella sua progressività, risulta nel complesso molto chiaro, con un loro notevole rallentamento rispetto a quelle del nostro codice; per quanto paia esistere anche, seppure in misura minore, un processo di rallentamento anche delle *divisiones secundae*, in particolare della *quaternaria*. Nel complesso, la tendenza globale al rallentamento del tempo si inserisce pienamente in un processo secolare, in atto almeno fra la prima *Ars antiqua*, con la sua pulsazione alla *longa*, e il *tactus* alla *semiminima* che arriva a prevalere nel XVII secolo, e che CUTHBERT 2014 ha paragonato al fenomeno dell'inflazione (o, si potrebbe anche dire, a quello della deflazione: cioè un valore notazionale nominalmente uguale che "compra" porzioni di tempo sempre più ampie).

1. La notazione del Trecento italiano: una breve ricapitolazione della teoria

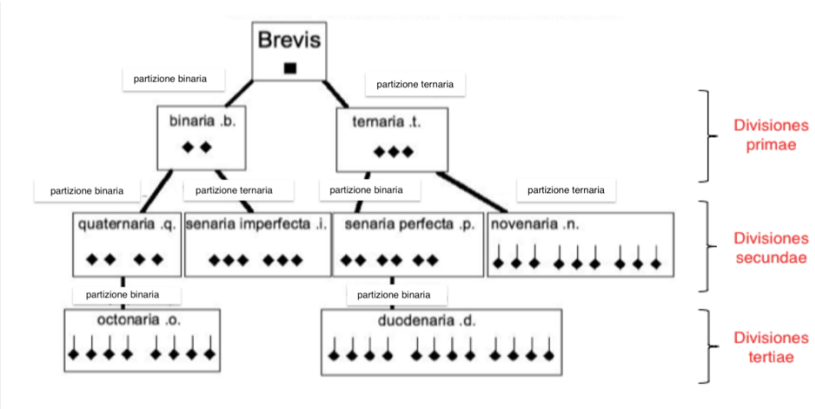
1.1 Considerazioni introduttive

Il tema del linguaggio notazionale del Trecento italiano, e della sua evoluzione nel tempo, è stato oggetto di un cospicuo numero di studi nel corso dell'ultimo secolo, e degli ultimi decenni in particolare. Sarà quindi necessario aprire questo capitolo con un sunto il più possibile conciso dei principali punti di dibattito, e delle questioni ritenute invece ormai acquisite; su questa base potremo poi innestare le nostre osservazioni. Possiamo partire da una ricapitolazione grafica che metta a paragone le caratteristiche, e l'articolazione interna, del sistema italiano con quello coevo dell'*Ars nova* francese.[17]

Tab.1 Sistema di notazione dell'*Ars nova* francese.



Tab. 2 Sistema di notazione nel Trecento italiano.



[17] Per una ricapitolazione generale dei principi della notazione trecentesca può ancora valere nelle sue linee essenziali – particolarmente in relazione al repertorio francese – la trattazione di APEL 1953.

Quattro elementi si possono indicare come fondamentali per una prima discussione.

1. Il sistema italiano non si basa, come quello francese, sulla combinazione di tre distinti parametri – *modus*, *tempus* e *prolatio* – che rendono ragione dell'articolazione binaria o ternaria delle tre figure di valore della l*onga*, *brevis* e *semibrevis*; ma invece su una organizzazione (quella delle cosiddette *divisiones*) che rende conto sinteticamente dei livelli di organizzazione della breve e della semibreve.

2. Il rapporto fra le diverse *divisiones* si ritiene normalmente basato sulla equivalenza di semibreve: a differenza di quanto accade nel sistema francese, fondato invece sull'equivalenza di *minima* fra *prolationes*. Questa è probabilmente la differenza sostanziale – ossia relativa non solo alla veste notazionale, ma anche al risultato sonoro – più rilevante fra i due sistemi; e come tale è stata ampiamente discussa negli studi.La problematicità del concetto è legata soprattutto alla sua evoluzione diacronica: se si può infatti accettare in modo abbastanza pacifico che l'organizzazione ritmica del primo Trecento italiano contempli comunemente l'equivalenza di semibreve fra *divisiones* (con la verosimile eccezione della *senaria italica*, di cui diremo), è stato d'altra parte sottolineato come il graduale processo di convergenza fra notazione italiana e francese che caratterizza la seconda metà del secolo sembri mettere progressivamente in crisi questo principio. Su questo aspetto avremo modo di ritornare ampiamente.

3. Si ritiene inoltre abitualmente che l'unità di movimento cada, nel sistema italiano trecentesco così come in quello francese, sulla semibreve. Le uniche eccezioni a questa regola sono considerate, relativamente al sistema italiano, le cosiddette *divisiones primae* della breve, ovvero la *divisio ternaria* (di utilizzo comunque decisamente raro) e la *quaternaria*, nelle quali la pulsazione viene comunemente considerata alla breve. Nel caso della *ternaria* certamente, ma in genere – pur se in modo più controverso – anche in quello della *quaternaria*, la rapidità della pulsazione alla breve viene in genere stimata equivalente a quella alla semibreve delle altre *divisiones*; ciò fa sì che la durata della breve della *ternaria* venga a equivalere a metà della breve della *senaria gallica*, e a un terzo di quella della *novenaria*; e che la durata della breve della *quaternaria* venga ad ammontare a metà di quella dell'*octonaria*, e a un terzo di quella della *duodenaria*.

4. Va ancora notato che le due *divisiones tertiae*, *octonaria* e *duodenaria*, prevedono due livelli di *semibrevis*, *maior* e *minor*. Il primo, la *semibrevis maior*, è quello su cui si considera comunemente cada l'unità di movimento, e a livello del quale si dovrebbe esercitare l'equivalenza di semibreve con le altre *divisiones*. Quando nel séguito parleremo sinteticamente di semibreve in relazione alle *divisiones octonaria* e *duodenaria* intenderemo dunque riferirci alla *semibrevis maior*, se non diversamente specificato. Occorre in realtà osservare come anche la *divisio quaternaria*, nel repertorio del codice Rossi, sembri in certa misura prevedere due livelli gerarchici di utilizzo della semibreve; dopodiché, già in parte nel Rossiano e poi soprattutto nelle compilazioni successive, il livello inferiore della breve viene sostituito dall'utilizzo della *minima*. Questo fenomeno, che richiede di essere contestualizzato in modo più rigoroso all'interno dell'evoluzione notazionale, non solo italiana, fra tardo '200 e primo '300, rivestirà grande importanza nella discussione a seguire. Inoltre nelle prime fasi della notazione (che includono la trattazione teorica di Marchetto e una parte del Codice Rossi) si osserva anche un'indifferenziazione della *semibrevis minima*, che si trasforma poi in *minima* graficamente differenziata con l'aggiunta di una stanghetta.

1.2 Le origini della notazione italiana

Tuttavia, come già si accennava, questo inquadramento di massima lascia ancora un buon numero di questioni aperte, e soprattutto tende a presentare come una manifestazione unitaria e omogenea quello che è in realtà un quadro in movimento, che prende le mosse dal complesso fenomeno delle teorie notazionali postfranconiane, e sfocia alla fine nella notazione unificata franco-italiana della cosiddetta *Ars subtilior*. Vista la posizione del codice Rossi, di prima consistente compilazione del Trecento italiano e come tale testimone della prima fase documentata del suo linguaggio notazionale, è ovvio come soprattutto urgente sia per noi chiarire la questione delle origini.

Ci rivolgeremo quindi in prima battuta al problema degli sviluppi della notazione postfranconiana, e in particolare di quel fenomeno che fino a non molto tempo fa era conosciuto sotto il nome convenzionale di notazione petroniana, a cui sono stati dedicati, soprattutto in anni recenti, un numero cospicuo di contributi, che ne hanno preso in considerazione da un lato le ramificazioni teoriche – anche, in modo particolarmente

interessante ai nostri scopi, in relazione a quel gruppo di trattati di fortuna e diffusione specificamente italiane noti sotto il nome dell'incipit *Gaudent brevitate moderni* – e dall'altro le testimonianze pratiche.[18]

Il problema delle connessioni fra questi sviluppi tardo-duecenteschi e primo-trecenteschi e gli esordi della notazione del Trecento italiano è stato oggetto, alcuni decenni fa, di uno studio monografico del musicologo viennese Heinz Ristory, che risulterà ovviamente un punto di riferimento importante per la nostra indagine.[19] Ristory affronta però il problema soprattutto dal punto di vista della teoria, passando in rassegna le testimonianze dei trattati teorici inquadrabili come postfranconiani che risultino riferibili all'area italiana, e in particolare quelli del gruppo dei *Gaudent brevitate moderni*. Credo pertanto che ampliare lo sguardo alla prassi notazionale, a cominciare ovviamente da quella del Rossiano, permetta di chiarire un buon numero di questioni, contribuendo a un migliore inquadramento sia della prassi sia della teoria.

Un primo punto importante riguarda la datazione del nostro manoscritto. Se infatti, come abbiamo ipotizzato nell'introduzione, le composizioni di datazione più alta potrebbero essere ricondotte addirittura agli anni '20 del XIV secolo, queste verrebbero a trovarsi in notevole prossimità cronologica rispetto alla teorizzazione di Marchetto, datata presuntivamente, come già si diceva, alla fine del secondo decennio del '300. È pur vero che Marchetto non si riferisce mai esplicitamente al genere del madrigale, largamente prevalente nel Rossiano, e che il suo orizzonte di riferimento sembra piuttosto identificarsi con quello del mottetto (e un mottetto, *Ave regina celorum*, è l'unica composizione attribuibile con qualche grado di certezza all'autore padovano); nondimeno, anche fatti i debiti aggiustamenti, mi pare che non possa essere troppo facilmente assunto un netto scarto fra la teorizzazione marchettiana e la prassi del Rossiano. E in realtà potremmo spingerci anche oltre nelle nostre osservazioni: a rilevare come in effetti i primi due decenni del '300 sembrino ancora vedere, se prestiamo fede alle proposte di datazione di Alberto Gallo, una circolazione della teoria "postfranconiana" dei *Gaudent brevitate moderni*.[20] Con questo non si intende

[18] Vd. DILLON 2002 (in verità più focalizzato su considerazioni storiche e di contesto), BENT 2015 (Cap. II), BRADLEY-DESMOND 2018; e cfr. nota seguente.

[19] RISTORY 1988.

[20] GALLO 1966B e 1968.

naturalmente dire che non esista, fra la teoria esposta da questi trattati e la prassi del Rossiano (ma anche fra la loro teoria e quella marchettiana) un netto punto di scarto, che è ovviamente innegabile; e d'altronde non è certo senza precedenti il fenomeno di una continuata circolazione, nella tradizione manoscritta, di teoria o di repertori già superati dalle tendenze più moderne. Si vuole semplicemente suggerire come questa teoria postfranconiana e il linguaggio notazionale del Rossiano non abitino ambiti completamente diversi e separati, costituendo piuttosto tappe successive ma prossime di una evoluzione. Né bisognerà d'altra parte trascurare un fatto: se si ritiene, sulla scorta di alcune recenti proposte[21], di collocare l'*Ars cantus mensurabilis* franconiana a una data tanto bassa come il 1280, allora non solo non stupisce una continuata vitalità delle teorie dei *Gaudent brevitate moderni*, testimoni di una fase chiaramente successiva del pensiero notazionale, all'inizio del secolo successivo; ma ci si rende inoltre conto di come le composizioni del Rossiano di datazione più alta (soprattutto, naturalmente, se si accetta la nostra proposta di collocazione agli anni'20 dei primi madrigali; ma in realtà il discorso rimane fondamentalmente valido anche se si volesse spostare prudenzialmente la datazione ai primi anni'30) vengano a occupare una posizione cronologica più prossima alla teorizzazione di Francone che alle composizioni di autori dell'*Ars subtilior* italiana quali Zacara da Teramo o Antonello e Filippotto da Caserta. Ciò non sminuisce naturalmente l'evidenza di un fenomeno di fondamentale compattezza e continuità come quello della notazione italiana trecentesca fino alla fusione con la tradizione francese all'inizio del secolo successivo; ma suggerisce come questa continuità vada considerata all'interno di un fluire storico, rivolgendo lo sguardo all'indietro, verso le sue origini, non meno che in avanti, verso i suoi sviluppi futuri.

1.2.1 La notazione cosiddetta petroniana

La designazione di notazione petroniana, sotto la quale sono stati tradizionalmente conosciuti gli sviluppi postfranconiani che considereremo qui, deriva dal nome di Petrus de Cruce, noto esclusivamente grazie alla testimonianza di Jacobus, autore dello *Speculum musicae*, che lo indica come autore di alcuni esempi musicali riportati nella

[21] Vedi ad es. DESMOND 2018, p.118.

propria opera. Al di là delle discussioni nominalistiche (un orientamento diffuso nella musicologia recente è utilizzare piuttosto l'appellativo più neutro di notazione postfranconiana), resta rimarchevole la coincidenza fra la prassi testimoniata dai brani attribuiti a Petrus da Jacobus e le prescrizioni teoriche contenute in vari trattati teorici datati fra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo.[22] Tema centrale di tutti questi trattati è l'idea di superare la prescrizione franconiana della non divisibilità della breve in più di due semibrevi di durata uguale, esplorando invece la possibilità di dividerla in tre o più parti, in alcuni casi addirittura fino a nove.

Questo stadio della notazione petroniana è stato a lungo riconosciuto come una pietra miliare dell'evoluzione notazionale a cavallo fra XIII e XIV secolo; malgrado il fatto, ben messo in evidenza da Mark Everist, che i documenti musicali che lo testimoniano siano in realtà in numero piuttosto limitato: sostanzialmente, in aggiunta ai brani riportati nello *Speculum Musicae*, alcuni pezzi contenuti nel settimo e ottavo fascicolo del codice di Montpellier (Mo H159) e nel *Roman de Fauvel*.[23]

Ma in realtà la ragione di questa centralità della fase post-franconiana nel discorso teorico, a dispetto del suo limitato riscontro nella pratica musicale a noi nota, è da ricercarsi nel fatto che essa sembra costituire un fondamentale e necessario anello di congiunzione fra la notazione puramente franconiana e quella del secolo successivo, che si biforca nelle due distinte tradizioni notazionali dell'*Ars nova* francese e del Trecento italiano. E in effetti, come già notato da Willi Apel, particolarmente forti paiono i legami fra teoria e notazione petroniana e notazione italiana trecentesca;[24] un sistema quest'ultimo che si basa, come abbiamo visto, sulla divisibilità della breve in un numero variabile di unità di suddivisione, dalle tre della *ternaria* alle dodici della *duodenaria*. A ben vedere, i legami appaiono ancora più forti quando si prenda in considerazione specificamente il sistema notazionale descritto da Marchetto, che si differenzia da quello del Trecento maturo per la caratteristica di non ipostatizzare le *divisiones* in entità

[22] Vd. a questo proposito BENT 2015, EVERIST 2018, MAW 2018. Proprio in considerazione di questa coincidenza ritengo preferibile continuare ad utilizzare il termine di "notazione petroniana" che mi sembra meglio definire alcune caratteristiche notazionali ben individuate, ferma restando ovviamente la sua convenzionalità.

[23] EVERIST 2018, p.20.

[24] APEL 1953, p. 369.

autonome, con il risultato di una maggiore fluidità (a livello concettuale, ma anche pratico) nel livello di partizione della breve, secondo una caratteristica che rimanda quindi in misura ancora maggiore alla prassi petroniana.

Ora, un elemento che è stato a lungo riconosciuto come centrale nel valutare in modo appropriato lo sviluppo notazionale è l'evoluzione della scansione del tempo, che è caratterizzata come è ben noto da un fenomeno secolare di progressivo rallentamento, con corrispondenti slittamenti nell'unità temporale di riferimento. Sostanzialmente possiamo dire che nel corso di quattrocento anni, fra il primo '200 della cosiddetta scuola di Notre Dame e il tardo '500-primo '600, con i cosiddetti madrigali in note nere, l'unità di movimento si sposti dalla *longa* alla *minima*, con un fenomeno di deflazione dei valori che si articola in quattro slittamenti progressivi. [25]

In questo lungo percorso, sostanzialmente accertato nelle sue linee generali, rimane ovviamente il problema di individuare con esattezza la posizione del repertorio trecentesco. Le ricostruzioni che affrontano esplicitamente il problema tendono a collocare uno spostamento dell'unità di movimento dalla breve alla semibreve all'inizio del XIV secolo, e poi una sua continuata permanenza sulla semibreve fino, potremmo dire, a buona parte del XVI secolo.[26] Mi sembra tuttavia che la questione meriti senz'altro una problematizzazione, a partire proprio dalla testimonianza dello stesso Marchetto, che sembra chiaramente implicare una pulsazione alla breve: nel *Pomerium*, richiamandosi peraltro a una analoga espressione di Francone, l'autore scrive infatti che:

Tempus musicum superius definitum est primum et minimum, et est perfectum, quia est in plenitudine vocis: praedicta ergo definitio est temporis perfecti in musica, et non imperfecti, cum tale tempus sit mensura omnium aliorum. Quod autem in aliquo minimo discrepat a perfecto, de necessitate est imperfectum: omne igitur tempus, quodcumque fit illud, quod non sit minimum in plenitudine vocis, sed plusquam minimum, non est perfectum sed plusquamperfectum; et illud quod est minimum, et non in plenitudine vocis, non est perfectum, sed de plenitudine vocis deest sibi, et sic est imperfectum. Patet igitur divisio temporis musici, quoniam aliud est

[25] Per una panoramica di questa evoluzione vd. CUTHBERT 2014.

[26] Vedi GULLO 1964 e BANK 1972.

plusquamperfectum, aliud perfectum, et aliud imperfectum; utrum autem inter ista cadat medium, infra patebit.[27]

Al di là della complessa argomentazione marchettiana, non sempre facile da decifrare, ciò che risulta comunque con chiarezza è come l'entità che Marchetto identifica come *plenitudo vocis* sia associata alla breve. Ora, il termine *plenitudo vocis* inteso in senso mensurale è in realtà di origine ancora franconiana, ed è generalmente accettato che in Francone esso indichi un concetto molto vicino a quello di *tactus* nel repertorio rinascimentale, o di unità di movimento. Ma mentre l'idea che l'unità di movimento nel repertorio franconiano sia alla breve concorda con la ricostruzione comunemente accettata, l'ipotesi che lo stesso possa valere all'altezza cronologica di Marchetto è stata accolta con qualche riserva da alcuni studiosi moderni.[28] Dopotutto, si è obiettato, la breve marchettiana non può certo avere la stessa durata di quella franconiana; e in effetti, l'idea di un consistente rallentamento del tempo a cavallo fra XIII e XIV secolo è stata data a lungo per acquisita negli studi. Anzi, fin dai tempi di Heinrich Besseler è stata avanzata la tesi che gli sviluppi della notazione cosiddetta petroniana rispondano giustappunto alle nuove condizioni determinate dal rallentamento della breve, che avrebbe naturalmente reso possibile una sua partizione in un numero maggiore di semibrevi.[29]

A queste osservazioni si può però replicare che un rallentamento del tempo non deve di per sé necessariamente implicare uno slittamento nell'unità di riferimento. Per fare solo un esempio, Rob Wegman ha sostenuto con argomenti a mio parere molto convincenti (e con metodologie che saranno in parte utilizzate anche nel seguito di questo lavoro) la tesi di un consistente rallentamento del tempo nella musica liturgica inglese nel corso del xv secolo, senza che questo fenomeno vada a intaccare la permanenza della pulsazione sulla semibreve, come sembra indicare il trattamento della dissonanza (un parametro, questo, sul quale avremo modo di tornare estensivamente nel prossimo capitolo).[30] Sembra insomma che si assista qui a uno stacco progressivamente più lento della semibreve, che non raggiunge tuttavia un livello di lentezza tale da rendere

[27] MARCHETTO, POMERIUM, II [79].

[28] Vedi ed es.alcune considerazioni contenute in SUCATO 2010.

[29] BESSELER 1925, p. 131.

[30] WEGMAN 1989.

necessario lo spostamento della pulsazione sulla nota di valore gerarchico inferiore, la *minima*. Si potrebbe quindi immaginare che considerazioni analoghe possano valere per l'evoluzione fra il tempo franconiano e quello marchettiano: che abbia cioè luogo un rallentamento consistente, che non arriva però a intaccare la permanenza della pulsazione, in questo caso sulla breve.

Affrontare questo tema comporta però a monte la risposta a una questione preliminare: se cioè già all'interno del repertorio petroniano sia possibile riconoscere la compresenza di diverse velocità di scansione della breve, a seconda del numero di semibrevi nelle quali essa è frazionata. La rilevanza del problema è resa evidente già dalle considerazioni di Besseler citate sopra, nelle quali lo studioso tedesco considerava l'alto livello di partizione della breve nel repertorio petroniano insieme un segno di rallentamento del tempo e una causa di ulteriore rallentamento. Ci si potrebbe domandare allora se questo rallentamento, anche in prospettiva sincronica, possa essere tanto più consistente quanto maggiore è la partizione, o in altri termini se il livello di partizione sia inversamente correlato alla rapidità di scansione di un certo brano. La questione acquista ulteriore cogenza alla luce di quanto sappiamo nello specifico della notazione italiana. Abbiamo infatti visto che la *quaternaria*, e generalmente la *senaria italica* sono associate a una scansione più rapida, e presumibilmente alla breve, rispetto alle altre *divisiones*. Ora, vedendo in termini più astratti e generali la questione, che cosa significa questo se non che le *divisiones* con un livello inferiore di partizione della breve sono associate a una scansione più rapida, e presumibilmente alla breve?

Se arrivassimo a dimostrare che questa differenziazione sulla base della partizione della breve specificamente nella voce superiore (un aspetto su cui si tornerà più avanti) non rappresenta, o quantomeno non rappresenta del tutto, una condizione originaria della notazione petroniana e della prima notazione italiana trecentesca, ma interviene solo gradualmente nel corso del Trecento, ciò costituirebbe un forte argomento in favore dell'idea che tutte le *divisiones* italiane fossero originariamente caratterizzate da una scansione piuttosto rapida e alla breve, e che da questa condizione originaria si siano solo successivamente staccate le *divisiones* contraddistinte da un livello maggiore di partizione della breve.

1.2.2 Lo *Speculum musicae* e la posizione di Gullo e Ristory

Occorre però partire dalla posizione di alcuni studi, dovuti a Salvatore Gullo[31] e al già citato Ristory, che sembrerebbero in contrasto con quanto proveremo a dimostrare: i due musicologi avanzano infatti l'interpretazione che già in epoca petroniana a un alto livello di partizione della breve corrisponda un rallentamento del tempo. Per sostenere questa tesi Gullo e Ristory si appoggiano ad alcuni passi dello *Speculum Musicae*, che associano l'adozione di una *mensuratio morosa* ai brani che utilizzano una partizione fino a nove semibrevi, una *mensuratio media* a quelli che vedono una partizione fino a cinque semibrevi, una *mensuratio cita* ai pezzi che hanno una divisione della breve fino a tre parti, e una *mensuratio citissima* non più però in uso; e inoltre ad alcune frasi dell'Anonimo IV, che parla di un rallentamento del tempo causato dall'alto livello di partizione della breve nel repertorio petroniano.

Per quanto riguarda lo *Speculum Musicae* l'interpretazione di Gullo e Ristory mi pare probabilmente corretta, ma occorre sottolineare come ciò che emerge dal trattato sia pur sempre la posizione di un teorico che scrive nel pieno '300 (e anzi, se si accetta la proposta di ridatazione dello *Speculum* proposta da Anna Zayaruznaya, forse leggermente oltre la metà del secolo)[32], parallelamente alle nuove tendenze dell'*Ars nova* francese.

Quanto all'Anonimo IV, è certo vero che la sua testimonianza ci mostra indubitabilmente che un qualche tipo di correlazione fra il livello di partizione della breve e la sua rapidità fosse contemplata anche prima del'300; ma va notato che il teorico si riferisce qui al rallentamento del tempo in un mottetto petroniano, nel contesto di un'opera teorica che tratta, potremmo dire, dell'intera storia dell'*Ars antiqua*, a partire almeno da Perotino. Non mi sembra quindi affatto da scartare l'ipotesi che l'autore si riferisca a un generale rallentamento del tempo di tutto il repertorio petroniano, a paragone di quello precedente; un fatto, questo, che è dato per pacificamente acquisito in ogni ricostruzione dell'evoluzione del tempo nel '200. Non solo, infatti, abbiamo già visto come Besseler individuasse in un rallentamento del tempo rispetto all'epoca franconiana una delle cause dello sviluppo dello stile petroniano, ma è anche universalmente accettato che già fra l'epoca della scuola di Notre-Dame e quella franconiana intercorra un notevole

[31] GULLO 1964.

[32] ZAYARUZNAYA 2020.

rallentamento del tempo con passaggio dell'unità temporale di riferimento dalla *longa* alla breve.Vedremo del resto poco sotto come l'Anonimo IV avanzi anche alcune altre osservazioni che suggeriscono invece fortemente il mantenimento di una unità di movimento invariata indipendentemente dal livello di partizione.

1.2.3 Argomenti a favore del mantenimento della durata della breve indipendentemente dalla sua partizione

Altri dati, per contro, sembrano fornire forti indizi in favore dell'idea che all'interno del repertorio cosiddetto petroniano prima, e primo-trecentesco italiano poi, una automatica relazione fra livello di partizione della semibreve, prevalentemente nella voce o nelle voci superiori, e rapidità di scansione di questo valore appaia meno scontata di quanto ci suggeriscano Gullo e Ristory.

In primo luogo, come nota David Maw, nei mottetti petroniani del codice di Montpellier le occorrenze di partizioni della breve in più semibrevi costituiscono un fenomeno tutto sommato eccezionale anche nei brani in cui si verificano:[33]

There is a sharp difference between the incidence of the subdivisions of the breve into two and three recognized by Franco and the higher ones that Petrus introduced. In every motet, 2- and 3-groups predominate, with 2-groups the most frequently occurring more or less closely followed by 3-groups. The Petronian groups do not follow progressively on from this but are used to a significantly lesser degree.

Pare allora lecito chiedersi quanto sia probabile che, almeno in questo specifico repertorio, un fenomeno che si verifica così raramente, e concorre nel complesso poco a determinare la fisionomia e le caratteristiche musicali anche dei brani in cui è presente, risulti poi viceversa così fondamentale nel definire la rapidità della scansione della breve nelle composizioni in questione: ciò che avrebbe l'effetto di produrre al momento dell'esecuzione vaste differenze nella resa di brani che possono in realtà presentarsi molto simili; differenziandosi, cioè, solo per il livello di partizione della breve, in occorrenze comunque limitatissime.

[33] MAW 2018, p.163.

Rivolgendoci ora al repertorio italiano trecentesco, appaiono particolarmente importanti in questo senso alcune frasi di Marchetto**,** già riportate peraltro in SUCATO 2010:

32d.[10] Sed quod taxetur numerus infra vel supra quem determinatae non possint proferri semibreves, totam naturam perfecti temporis mensurantes, est omnimo impossibile, cum hoc dependeat ab agilitate vocis.[34]

E ancora più chiara risulta la seguente citazione:

Tot semibreves possunt pro tempore perfecto fieri, quot vox humana frangere potest, mensura debita ipsius perfecti temporis observata.[35]

Credo che qui il teorico padovano, collegando i diversi possibili livelli di partizione della breve alle capacità di resa tecnica degli esecutori stia evidentemente negando che il livello di partizione si presenti in misura inversamente proporzionale alla rapidità di esecuzione della breve: dal momento che, se ciò accadesse, risulterebbero ovviamente annullate le differenze in termini di rapidità esecutiva fra le diverse semibrevi, e il riferimento ai diversi livelli di agilità richieste da queste agli esecutori sarebbe privo di senso. E a questo proposito andrà anche notato come osservazioni di segno apparentemente simile si incontrino anche nell'Anonimo IV:

Quando tres [notae] per modum currentium ponuntur [….] sunt tres pro brevi. Consimili modo si quatuor correntes pro una brevi ordinentur, sed hoc raro solebat contingere. Ulterius vero non in voce humana, sed in instrumentis cordarum possunt ordinari.[36]

---

[34] MARCHETTO POMERIUM, 32d.[10] Così la traduzione di Sucato: «[Ma] è assolutamente impossibile stabilire un numero al disotto o al disopra del quale determinate *semibreves*, che misurano tutta la natura del *tempus perfectum*, non possono essere cantate, perché ciò dipende dall'agilità della voce».

[35] ID., 32d [16] Così tradotto da Sucato: «Nella misura del *tempus perfectum* si possono cantare tante *semibreves* quante la voce umana ne può pronunciare distintamente, osservando sempre la misur del *tempus perfectum*».

[36] RECKOW 1967, p. 45:«Quando tre [note] vengono disposte come *currentes* [….] abbiamo tre note che occupano il valore di una breve. Lo stesso accade quando quattro *currentes* vengono disposte nel valore di

In altri termini una divisione della breve in più di tre parti non è abitualmente praticata (ciò che è coerente con la prassi dei primi mottetti dell'*Ars antiqua* che conosciamo) ed è talvolta concepibile in relazione al solo repertorio strumentale: il che chiaramente indica che una maggior partizione non implicava in questo contesto un rallentamento, e dunque solo la maggior agilità esecutiva di uno strumento poteva permettere l'esecuzione dei passaggi con un tasso di divisione superiore.

Tornando a Marchetto, una dimostrazione forse ancora più chiara della sua posizione si può ricavare da questi passaggi tratti dalla *Brevis compilatio*, breve *summa* compilata dal teorico a partire dall'insegnamento del *Pomerium*:

Quod si septem [semibreves] uniformiter figurantur, ut hic inferius patet: tunc due prime minime nominantur ad ipsam duodenariam divisionem pertinentes, reliquis remanentibus in senaria.[37]

O ancora:

Si autem decem semibreves pro tempore figurentur, ut hic inferius: tunc octo prime ad duodenariam pertinent divisionem, duabus ultimis remanentibus in senaria.[38]

Notiamo come Marchetto, si muova ovviamente ancora in un'ottica di indifferenziazione, grafica e nominale, fra semibreve e *minima*; ma soprattutto che l'idea che nell'ambito di durata di un'unica breve le note di valore inferiore (le minime, secondo la terminologia posteriore) "pertengano" alla *divisio duodenaria*, e quelle di valore inferiore (le

una breve, ma questo avveniva solo raramente [nel contesto della notazione della prassi del passato che l'autore sta discutendo]. Un numero superiore di *currentes* nello spazio di una breve può trovarsi non nel repertorio vocale, ma [solo] in quello per strumenti a corda».

[37] MARCHETTO, BREVIS COMPILATIO 1956, 187,1-187,2: «Se sette (semibrevi) sono notate in modo (graficamente) uniforme, come mostrato qui, allora le prime due vengono considerate pertinenti alla divisione duodenaria, mentre le altre rimangono in senaria».

[38] IBID. «Se dieci semibrevi vengono presentate all'interno di un tempo (di una breve), come qui, allora le prime otto rientrano nella divisio duodenaria, le ultime due restano in senaria».

semibrevi) alla *senaria*, indica senza possibilità di dubbio come la divisione in sei o in dodici della breve non influenzi la sua durata totale.

Al tempo stesso, i passi citati suggeriscono due ulteriori riflessioni. In primo luogo va rilevato come il tipo di espressioni utilizzate da Marchetto paiano alludere all'esistenza di un qualche genere di dibattito in questo senso; e suggerire cioè che già alla sua epoca cominciassero ad affacciarsi possibilità alternative, in cui la breve vedesse la propria rapidità di scansione determinata in parte dal suo livello di partizione in semibrevi.[39]

In secondo luogo, e in modo ancora più rilevante, le interpretazioni del sistema notazionale marchettiano finora proposte negli studi sembrano imporre una rilevante limitazione al principio dell'indipendenza della velocità di scansione della breve rispetto al suo grado di suddivisione in semibrevi: è cioè largamente accettata l'idea che la durata della breve perfetta superi quella della breve imperfetta di un terzo. Questo assunto, accolto a partire almeno da Apel e in tutti gli studi successivi, è d'altronde chiaramente coerente con la trattazione di Marchetto, che afferma esplicitamente che «Tempus autem imperfectum deficit a perfecto in tertia parte sui ad minus».[40]

Permane comunque indubbiamente un dato: una volta effettuata la distinzione di base fra tempo perfetto e imperfetto, gli ulteriori livelli di partizione non paiono avere una influenza sulla rapidità di scansione della semibreve di primo livello e, di conseguenza, neanche su quella della breve. Abbiamo già visto come questo sia un punto acquisito nelle interpretazioni comuni della teoria marchettiana (ancora una volta in Apel, ma anche, come vedremo poco sotto, in Sucato, che dà però una interpretazione diversa del fenomeno rispetto a quella che proporrò più avanti), e al contempo un chiaro elemento di differenza rispetto alla teoria e alla prassi del Trecento maturo, nel quale la *divisio quaternaria*, ipostatizzazione della marchettiana divisione del *tempus imperfectum* in quattro *semibreves secundae*, sembra presentare una durata della breve della metà rispetto all'*octonaria*, erede della divisione del *tempus imperfectum* in otto *semibreves tertiae*; e

[39] Un dibattito, questo, che potrebbe del resto riflettere una dinamica già esistente nelle riflessioni teoriche precedenti, qualora non si volesse accettare l'ipotesi, che mi sembra comunque tutt'altro che insostenibile, e anzi nel complesso la più probabile, che le dichiarazioni dell'Anonimo IV citate sopra si riferissero al repertorio petroniano nel suo complesso rispetto ai repertori precedenti, e non a una sua differenziazione sincronica interna.

[40] MARCHETTO POMERIUM, 3.1 [161].

analogamente la *senaria perfecta*, derivante dalla divisione del *tempus perfectum* in sei *semibreves secundae*, è caratterizzata da un valore complessivo della breve della metà rispetto alla *duodenaria*, che continua la partizione del *tempus perfectum* in dodici *semibreves tertiae*.

Alla luce di tutto ciò possiamo quindi interpretare la presa di posizione di Marchetto come riguardante non già il primo livello di articolazione della breve in *tempus perfectum vs. imperfectum*, ma esclusivamente i livelli successivi; e insieme, se è vero che l'impostazione del suo intervento sembra alludere a un dibattito in corso, immaginare che anche questa posizione venisse già alla sua epoca contestata da parte di alcuni. Resta ovviamente da capire da parte di chi potesse provenire questa messa in discussione (dalla teoria francese arsnovistica?[41] O da parte di altri teorici italiani, appartenenti presumibilmente a una generazione più giovane di quella di Marchetto?), e inoltre – anche nell'ipotesi che il dibattito fosse interno alla teoria italiana – quale fosse, in positivo, la relazione proposta in questa visione alternativa fra brani con utilizzo delle *semibreves secundae* e delle *divisiones tertiae* della breve; dato che i primi trattati che propongono un rapporto di equivalenza fra la doppia breve della *quaternaria* e la breve dell'*octonaria*, da un lato, e fra la doppia breve della *senaria perfecta* e la breve della *duodenaria* dall'altro risalgono, come abbiamo visto, a un'epoca ben successiva a quella di Marchetto; e anche a prescindere dal fatto che questa interpretazione è tutt'altro che unanime anche nella teoria del Trecento maturo. Si può forse allora ipotizzare che le interpretazioni alternative alle quali Marchetto pare alludere contemplassero sì una scansione della breve più lenta nei brani che utilizzano la *divisio tertia* della breve rispetto

[41] Tiziana Sucato propone in effetti, in LUCIDARIUM POMERIUM, pp.223-224, che la discussione su questo punto sia da inquadrarsi in una polemica rispetto all'*Ars nova* di Vitry (ma sul problema della datazione del trattato vedi anche oltre, nel quarto capitolo di questa tesi). E l'idea di un dibattito italiano sarebbe rafforzata dalla proposta della stessa studiosa di datare il *Compendium* di Petrus de Amalfia (che associa chiaramente le *divisiones secundae* all'adozione di un tempo decisamente più rapido, a valori di riferimento costanti, rispetto alle *divisiones tertiae*) a una data tanto bassa come il 1230, in forte contrasto con la precedente valutazione di GALLO 1968 (p 220). Su questa ipotesi, che non viene d'altra parte motivata con una specifica argomentazione o con un riferimento bibliografico, mi sembra però lecito avanzare qualche dubbio, se si considera come l'opera di Petrus sembra in questo senso riflettere uno stadio di sviluppo della teoria e della pratica musicale chiaramente posteriore rispetto a quello testimoniato dalle *Rubrice breves*, generalmente datate intorno alla metà del secolo; e per cui vd. oltre.

a quelli che contemplano la sola *divisio secunda*, ma non arrivassero a prevedere un tempo due volte più lento in caso di utilizzo della *divisio tertia*.

Tutte queste riflessioni assumono ovviamente una rilevanza ineludibile in relazione al repertorio di nostro specifico interesse, se è vero che la data di compilazione della maggior parte dei brani del Rossiano pare collocarsi per l'appunto fra la teorizzazione di Marchetto e quella delle *Rubricae breves*, che paiono sostenere una doppia durata della breve di *octonaria* e *duodenaria* rispetto a quella di *quaternaria* e *senaria italica*. Nello studio introduttivo premesso alla propria edizione del Rossiano Tiziana Sucato propone che le composizioni in *quaternaria* di datazione più alta siano in effetti più lente rispetto alle più recenti, perché conserverebbero una equivalenza di breve rispetto all'*octonaria*, che la studiosa assume caratterizzata da una scansione alla semibreve già a partire dalle prime manifestazioni nel Rossiano.[42] Ora, mi pare che la teoria di Sucato su questo specifico punto possa essere migliorata in senso più economico: se si considera infatti come l'unità di movimento in Marchetto vada, come si diceva, con ogni probabilità intesa ancora alla breve, ciò dovrebbe, nella proposta di Sucato, coinvolgere un doppio movimento: prima uno spostamento dell'unità di movimento sia dell'*octonaria* che della *quaternaria* dalla breve alla semibreve, quindi un ritorno dell'unità della sola *quaternaria* sulla breve; che dovrebbe oltretutto avvenire in tempi strettissimi, se tutti i brani in *quaternaria* del Rossiano sono secondo Sucato associati al restaurato movimento alla breve. Si noti inoltre come la supposta fase intermedia della *quaternaria* con unità di movimento alla semibreve risulti del tutto priva di attestazioni, almeno per quanto riguarda la prima fase della produzione trecentesca (anche se proporremo, più sotto, l'ipotesi di un rallentamento della *quaternaria*, fino a un possibile movimento alla semibreve, nel Trecento maturo).

Apparirebbe invece molto più lineare ipotizzare che le due tendenze – da un lato al generale rallentamento del tempo e allo spostamento dell'unità di movimento sulla semibreve, e dall'altro alla differenziazione nella scansione del tempo fra brani con utilizzo della *divisio secunda* e della *divisio tertia* della breve –, abbiano portato a un graduale rallentamento delle *divisiones tertiae*, mentre la scansione delle *divisiones secunda*e rimaneva più o meno immutata sulla breve. Al tempo stesso, il fatto che questo

[42] SUCATO 2003. Bb 29-31.

rallentamento del tempo delle *divisiones tertia*e avvenga presumibilmente in modo graduale, come tende appunto ad accadere nell'ambito del più generale fenomeno di "deflazione dei valori" di cui si diceva, potrebbe fare sì che anche nel Rossiano il rapporto temporale fra la breve della *quaternaria* e quella dell'*octonaria* – e, d'altra parte, quello fra la breve della *senaria italica* e quello della *duodenaria* – non si avvicini affatto, nella fase iniziale, a una proporzione di 1:2, ma corrisponda invece a una scansione solo leggermente più lenta della breve, e della semibreve, delle *divisiones tertiae*.

Occorrerà a questo punto verificare se l'esame diretto dei brani del nostro codice, e delle loro caratteristiche notazionali, possa supportare un modello teorico di questo tipo.

2. Sistema delle *divisiones* e densità del *tenor* nel Rossiano e nel repertorio successivo

2.1 Il parametro della densità del *tenor* e le sue applicazioni analitiche

Fondamentale per la nostra indagine risulterà uno strumento metodologico elaborato originariamente da Marco Gozzi in relazione al repertorio di Francesco Landini, quello della densità del *tenor*.[43] Il metodo, che trova alcuni precedenti – per quanto in forme lievemente diverse – in procedimenti sviluppati nel già citato studio di Rob Wegman a proposito del repertorio liturgico inglese quattrocentesco, e prima ancora (seppur con una parentela più lontana con l'approccio di Gozzi) da Charles Hamm in relazione alla produzione di Dufay, nonché un antecedente più immediato (per quanto non messo in diretta relazione con il problema della rapidità del tempo, nel saggio di Sabaino su Landini) consiste nel contare il numero di note totali, di qualunque valore, utilizzate nel *tenor* di una certa composizione, e poi dividerle per la durata del pezzo, scandito in semibrevi per la notazione italiana tradizionale e in brevi per la *Longanotation*.[44] L'assunto sottostante è che la velocità di scansione assoluta (nel tempo) del *tenor* rimanga all'incirca costante a una certa altezza cronologica e all'interno di un certo repertorio; e che una densità più bassa (notata) del *tenor* debba essere compensata dall'adozione di un tempo più rapido così da riequilibrare la velocità di scansione assoluta. La scelta di semibrevi e brevi rispettivamente come unità di riferimento dipende dal fatto che Gozzi

[43] GOZZI 2001; in particolare alle pp. 23-39.

[44] HAMM 1964, WEGMAN 1989, SABAINO 1999.

ritiene, credo correttamente, che con queste si identifichi l'unità di movimento delle due tipologie notazionali (*Longanotation* e *divisiones tertiae* tradizionali) all'altezza di Landini. Noi utilizzeremo la semibreve come valore di riferimento per tutte le *divisiones* (compresa la *quaternaria*, come avremo modo di motivare ulteriormente nel paragrafo dedicato); e ciò a prescindere dall'ipotesi, che si è avanzata, di una unità di movimento alla breve per la prima fase della produzione del Trecento italiano. Questo perché la scelta del valore di riferimento è arbitraria, e nulla impone che esso debba identificarsi con l'unità di movimento ipotizzata; mentre primario è l'obiettivo di preservare il valore di comparazione fornito dalla misurazione, agevolato appunto dal mantenimento dell'unità di misurazione già utilizzata da Gozzi per Landini.

All'adozione del metodo proposto da Gozzi sarebbe certo possibile avanzare una obiezione metodologica. Per quale motivo cioè la densità – ovvero il livello di partizione – del *tenor* viene ora ad assumere un ruolo di tale rilievo nel determinare la rapidità esecutiva di un brano, se il presupposto dal quale si è partiti è invece che una correlazione inversa fra il livello di partizione della breve e la rapidità della sua scansione non sia necessariamente presente nel contesto della notazione petroniana e primo-trecentesca? Credo che due siano gli argomenti fondamentali che spiegano la legittimità di una tale scelta.

In primo luogo, come già si notava, il discorso della partizione petroniana della breve riguarda quasi esclusivamente la voce o le voci superiori, non invece il *tenor*, che non presenta quasi mai più di due semibrevi. Questo fenomeno è stato ampiamente osservato da Besseler nello studio già citato, e risulta pienamente confermato dall'osservazione del repertorio del Trecento italiano, nel quale Gozzi ha rilevato come si verifichi all'interno dei medesimi brani, o fra diversi brani apparentati da caratteristiche stringenti – ad esempio di riconducibilità a uno stesso autore, appartenenza a una stessa *divisio* e scelta dell'unità di declamazione (criteri, specialmente i primi due, che non sono comunque di per sé significativi se presi isolatamente) – una costanza in termini di densità del *tenor* che non trova affatto un parallelo nel trattamento della voce o delle voci superiori, caratterizzate invece da livelli di fioritura estremamente variabili. Un aspetto, questo, che appare coerente con il fenomeno generale della molto maggiore variabilità della scrittura delle voci superiori nei diversi testimoni, a paragone della trasmissione molto più stabile dei *tenores*; laddove le oscillazioni riguardano appunto quasi sempre le

ornamentazioni in valori brevi, evidentemente considerate come elementi in qualche modo accessori rispetto alla "sostanza profonda" del brano, preservata essenzialmente nella fondazione del *tenor* e nella struttura contrappuntistica di base.

In secondo luogo, vedremo nel prossimo capitolo come l'osservazione del trattamento della dissonanza sembri confermare fortemente l'idea di una rilevanza prioritaria del *tenor*, e della sua densità, nell'indicare la rapidità di scansione di uno specifico brano. Certo, procedere ora nell'analisi sulla base di premesse che ancora non sono state pienamente affrontate e dimostrate potrebbe prestarsi a obiezioni metodologiche. D'altra parte, mi pare che la complessità delle questioni trattate renda inevitabile, pena l'impossibilità di seguire efficacemente l'argomentazione, isolare la trattazione e la discussione dei nodi concettuali principali. Fondamentale è naturalmente, ai fini della tenuta logica del discorso, che gli elementi argomentativi che per il momento si differiscono, e che risulteranno poi utili a fondare ulteriormente gli aspetti discussi in prima battuta, non siano a loro volta basati sulle conclusioni precedentemente raggiunte, col risultato di un ragionamento vizioso. Si vedrà che non è però questo il nostro caso: la validazione del criterio della densità attraverso l'analisi del trattamento della dissonanza seguirà invece un percorso logico indipendente.

Infine, l'idea di una pertinenza di base di questo parametro sembra accordarsi in alcuni punti importanti con le informazioni che vengono da altre fonti sul rapporto fra *divisiones*: il che fornisce credibilità all'ipotesi che gli indizi ricavabili dalla densità possano poi a loro volta servire a dare risposte su situazioni per le quali altri elementi non giungono in nostro aiuto. Questa considerazione vale innanzitutto per il rapporto fra la densità della *quaternaria* e quella dell'*octonaria* nel nostro codice, su cui torneremo ampiamente nel corso della trattazione. Anche solo a una osservazione preliminare risulta infatti evidente come la densità del *tenor* in *quaternaria* risulti decisamente più bassa rispetto a quella del *tenor* dell'*octonaria*: il che si accorda con l'idea comunemente accettata di una scansione del tempo più rapida per la *quaternaria*. D'altra parte, anche il fatto che l'unico madrigale in *senaria gallica* del codice mostri una densità decisamente bassa concorda con una possibilità già attestata di adozione di un tempo generalmente veloce per questa *divisio*.

Ancora una volta, è fondamentale qui allontanare lo spettro di un appunto di natura logica che sembrerebbe a prima vista incombere su questa parte del nostro ragionamento:

che, si potrebbe obiettare, cerca una legittimazione per un metodo che dovrebbe gettare luce sulla prassi notazionale in quanto è già noto del repertorio – il che potrebbe ovviamente rischiare di rendere il discorso logicamente circolare, o completamente tautologico. Ora, anche a prescindere dal fatto che questo terzo argomento è ovviamente solo una parte della nostra argomentazione, non credo in ogni caso che le cose stiano in questi termini. Mi sembra invece che il nucleo del ragionamento possa essere riassunto come segue: dal momento che la densità del *tenor* pare certamente coerente, nelle sue linee fondamentali, con quanto riteniamo di sapere per altra via sulla rapidità del tempo, allora non c'è motivo di negare a questo parametro una significatività anche nel fornire ulteriori indicazioni più precise su questo punto. A titolo d'esempio, e per tornare al caso della *quaternaria*, vedremo come la densità di questa *divisio* sia certo minore rispetto all'*octonaria*, ma non arrivi però affatto a dimezzarla, attestandosi piuttosto su una proporzione di 2:3 rispetto alla densità media dell'*octonaria*. Mi sembra allora lecito – e proprio in virtù del fatto che abbiamo ritenuto in primo luogo la minor densità del *tenor* della *quaternaria* un elemento significativo ai fini della determinazione del tempo, e confermativo di ipotesi già avanzate in questo senso – ricavare da ciò un indizio del fatto che la scansione del tempo della *quaternaria*, pur essendo indubbiamente più rapida rispetto a quella media dell'*octonaria*, non arrivi però a raddoppiarne la velocità. Su questo specifico aspetto, che ho menzionato qui a puri fini esemplificativi, torneremo però compiutamente nel seguito.

Possiamo quindi a questo punto fornire l'elenco completo dei brani del Rossiano e delle loro sezioni con le relative densità.

Tab.3 Densità dei brani del Rossiano in relazione alle *divisiones*.

Brano		***Divisio***	**Densità**
De soto'l verde	verso	*quaternaria*	0,41
	ritornello	*duodenaria*	0,60
Lavandose le mane	verso	*quaternaria*	0,43
	ritornello	*senaria italica*	0,40
Bella granata		*octonaria*	0,70
	verso	*octonaria*	1,13

Dal bel chastel	ritornello	*duodenaria*	0,75
Quando i oselli canta	verso	*octonaria*	0,69
	ritornello	*novenaria*	0,44
Seguendo un me' sparver	verso	*octonaria*	0,67
	ritornello	*senaria gallica* (*tenor*)	0,94
		octonaria	0,93
Abrazami, cor mio	verso	*octonaria*	0,67
	ritornello	*duodenaria*	0,63
Du' occhi ladri	verso	*duodenaria*	0,52
	ritornello	*ternaria*	0,83
Gaiete, dolce		*quaternaria*	0,55
Levandome'l matin		*quaternaria*	0,49
Su la rivera		*octonaria*	1
Piange la bella iguana		*octonaria*	0,45
Involta d'un bel velo	verso	*octonaria*	0,82
	ritornello	*octonaria*	Quasi interamente canonico – densità non significativa
Quando l'aire comença	verso	*octonaria*	0,72
	ritornello	*duodenaria*	0,77
Chiamando un'astorella		*octonaria*	0,76
Nascoso'l viso	verso	*duodenaria*	0,82
	ritornello	*duodenaria*	0,81
		novenaria	0,55
Cum altre ucele	verso	*senaria italica*	0,65
	ritornello	*duodenaria*	0,92
		novenaria	Quasi interamente canonico – densità non significativa
O crudel donna	verso	*octonaria*	0,69
	ritornello	*senaria gallica*	1,10
L'antico dio Bibier	verso	*octonaria*	0,61
	ritornello	*duodenaria*	0,58
Pescando in acqua dolce	verso	*octonaria*	0,70
	ritornello	*duodenaria*	0,67

Io vidi a l'umbra	verso	*octonaria*	0,64
		senaria italica	0,60
	ritornello	*novenaria*	0,59
Vaguza vaga		*quaternaria* (m)	0,47
Canta lo gallo		*octonaria*	0,61
In un broleto		*quaternaria* (m)	0,90
La desiosa brama	verso	*senaria gallica*	0,40
	ritornello	*ternaria*	1,06
E com'cavalché		*octonaria*	0,5
A l'alba una maitina	verso	*octonaria*	0,76
	ritornello	*senaria gallica*	1,06
		senaria italica	0,71

Venendo al merito di questi dati, un fatto appare da subito evidente: i valori medi dei brani del nostro codice sono indubbiamente molto inferiori rispetto a quelli medi di Landini secondo i calcoli di Gozzi, che riporto qui sotto (omettendo per ora i valori relativi alla *quaternaria*, che rientrano in un discorso più complesso da discutere in un paragrafo a parte).

Tab. 4 Confronto tra i valori medi della densità dei brani in relazione alle *divisiones* nel Rossiano e in Landini.

Divisio	**Rossiano**	**Landini**
octonaria	0,73	0,98
senaria gallica	0,875	0,8
novenaria	0,53	0,79
senaria italica	0,59	0,82
duodenaria	0,71	1,12

Lo scarto è particolarmente sensibile per quanto riguarda la densità delle *divisiones tertiae*, *octonaria* e *duodenaria*, ma si estende in parte anche alle altre, con l'eccezione della *senaria gallica*: ci troviamo dunque di fronte a un dato che pare certamente confermare l'idea di un notevole rallentamento del tempo fra la prima e la seconda metà del secolo. Penso in effetti che questa ipotesi di fondo possa essere ormai data per

acquisita, proprio in virtù del fatto che il parametro della densità, soggetto a livello del singolo brano a molte variabili che possono inficiarne la significatività, assume un indubbio valore statistico in riferimento ad ampi *corpora* di composizioni.

Fissato dunque questo aspetto di fondo, si può passare all'osservazione dettagliata dei brani del nostro codice: per chiarezza espositiva, in corrispondenza di ognuna delle *divisiones* che andremo a considerare riporterò ancora una volta la densità dei brani, o delle sezioni di brani, impostati nella *divisio* pertinente.

2.1.1 Possibili limitazioni del criterio della densità del *tenor*

Prima della analisi puntuale, occorre ricordare che la valutazione della densità del *tenor* non rappresenta un metodo assolutamente infallibile ai fini della determinazione della velocità di un brano, e non può perciò essere assunta e utilizzata in modo meccanico, isolatamente dalla valutazione di altri fattori.

Un problema particolarmente evidente riguarda il fatto che alcuni madrigali presentano una scrittura del *tenor* fortemente contrappuntistica, che scambia disegni imitativi con il *superius*, probabilmente a emulazione della caccia. Come osservato da Pirrotta, questo tipo di scrittura del *tenor* è particolarmente prominente in Piero, nel cui repertorio troviamo in effetti madrigali fortemente, o quasi interamente, canonici.[45]

Ora, è assolutamente chiaro come in un madrigale fortemente imitativo la densità del *tenor* perda notevolmente di significatività, o perlomeno vada valutata in termini molto diversi rispetto a quanto non sia possibile fare per i madrigali concepiti nello stile consueto, caratterizzati cioè da una forte – ancorché variabile – melismaticità del *superius* rispetto al *tenor*.[46] Per questi brani è dunque certamente necessario effettuare una valutazione separata, che tenga in giusto conto il forte contributo alla densità del *tenor* apportato dalla scrittura imitativa.

Di più, non si può del tutto escludere che alcuni brani, pur non presentando una scrittura propriamente imitativa delle voci, siano comunque caratterizzati da un grado

[45] PIRROTTA 1962.

[46] Una considerazione, questa, che come vedremo nel prossimo capitolo sembra supportata anche dal parametro della dissonanza, per quanto esistano aspetti, di cui diremo, che rendono non del tutto lineare questa valutazione.

particolarmente alto di attività contrappuntistica del *tenor*, che potrebbe dunque ancora una volta trarre in inganno nella valutazione della rapidità del tempo; anche perché lo stesso criterio del trattamento della dissonanza ha a sua volta un valore statistico, certamente significativo su un ampio campione ma non conclusivo su un singolo caso. E vedremo come in effetti ci siano nel nostro codice alcuni brani per i quali è difficile affermare con certezza che la densità del *teno*r rappresenti un criterio completamente affidabile per la determinazione della rapidità del tempo.

2.2.Il sistema delle *divisiones*

2.2.1. Precisazioni metodologiche

La disamina analitica delle *divisiones* che segue si basa su due presupposti metodologici.

In primo luogo, la convinzione che una piena comprensione del sistema notazionale del Rossiano non possa prescindere dalla ricostruzione dei rapporti fra questo e le evoluzioni successive della notazione nel Trecento pieno: un approccio ad ampio raggio che si è del resto posto a fondamento dell'intera ricerca. La strada che seguiremo sarà dunque di considerare separatamente ogni *divisio* prima con riferimento al suo utilizzo nel Rossiano, quindi relativamente agli sviluppi successivi.

Il secondo aspetto è relativo invece all'ordine nel quale saranno considerate le diverse *divisiones*. La complessità dell'argomento, nel quale diversi livelli, logici e temporali, si influenzano reciprocamente, rende infatti difficile seguire nella trattazione un andamento espositivo del tutto lineare, come potrebbe essere ad esempio una preliminare suddivisione fra *divisiones* con partizione binaria e ternaria della breve, e di seguito una considerazione successiva delle *divisiones primae*, *secundae* e *tertiae*. Sarà invece necessario adottare una successione modellata più empiricamente sulle esigenze della nostra argomentazione.

2.2.2. *Quaternaria* e *octonaria*: considerazioni introduttive

Possiamo partire nella nostra investigazione dall'esame dei brani in *octonaria* e *quaternaria* del Rossiano, che costituiscono la parte preponderante dei brani del codice. Nelle due tabelle che seguono riporto un elenco di tutti i pezzi del Rossiano nelle due

divisiones, con i corrispondenti valori di densità. Come già anticipato, il nostro computo si discosta dalla metodologia seguita da Gozzi in relazione alla *quaternaria*. Se scegliessimo infatti di calcolare la densità dell'*octonaria* sulla base della semibreve, e invece quella della *quaternaria* sulla base della breve, così come fatto dallo studioso italiano (per un repertorio però successivo, come quello landiniano: il che rende credo pienamente legittimo il suo modo di procedere) assumeremmo come implicito punto di partenza appunto ciò che deve essere oggetto di discussione: ovvero l'idea che la pulsazione alla breve della seconda sia all'incirca equivalente a quella alla semibreve della prima, o in altri termini che la breve della *quaternaria* abbia una durata pari a metà della breve dell'*octonaria*. Si è deciso invece, proprio per evitare questo circolo vizioso, di calcolare convenzionalmente i valori di densità di entrambe le *divisiones* sulla base della semibreve, rimandando appunto all'esito delle nostre ricerche la scelta se considerare le varie *divisiones,* e le diverse tipologie in cui queste si presentano, governate da una pulsazione alla breve oppure alla semibreve. Per preservare una coerenza interna rispetto ai dati presentati effettuerò tutti i calcoli sulla media di densità dei brani di diverse categorie sulla base dei valori arrotondati al secondo decimale a livello del singolo brano: una scelta che potrebbe a rigore essere tacciata di scarsa precisione, ma che in realtà restituisce dati significativi in considerazione dei nostri scopi, che non richiedono una esattezza assoluta per giungere a conclusioni affidabili.

Tab.5 Valori di densità nell'*octonaria* del Rossiano.

Brano		**Densità**
Abrazami, cor mio – verso		0,67
A l'alba una maitina – verso		0,76
Bella granata		0,70
Chiamando un'astorella		0,76
Canta lo gallo		0,61
Dal bel chastel – verso		1,13
E com'cavalché		0,50
In un broleto (m)		0,90
Involta d'un bel velo	verso	0,82
	ritornello	Quasi interamente canonico – densità non significativa
Quando i oselli canta – verso		0,69
Io vidi a l'umbra – parte del verso		0,64

L'antico dio Bibier – verso		0,61
O crudel donna – verso		0,69
Pescando in acqua dolce – verso		0,70
Piange la bella iguana		0,45
Quando l'aire comença – verso		0,72
Seguendo un me' sparver	verso	0,67
	parte del ritornello	0,93
Su la rivera		1
Densità media		0,73

Tab.6 Valori di densità nella *quaternaria* del Rossiano.

Brano	**Densità**
De soto'l verde – verso	0,41
Gaiete, dolce	0,55
Lavandose le mane – verso	0,43
Levandome'l matin	0,49
Vaguza vaga (m)	0,47
Densità media	0,47

2.2.3 L'*octonaria* nel Rossiano

La prima, macroscopica osservazione è che la densità media dei brani in *octonaria* non si avvicina affatto a raddoppiare quella dei brani in *quaternaria* se calcolata per valori uniformi: ciò che ci aspetteremmo invece di trovare se l'*octonaria* fosse caratterizzata da una pulsazione alla semibreve equivalente a quella alla breve della *quaternaria*. A una disamina più attenta, tuttavia risulta che in effetti, mentre i valori di densità dei diversi brani in *quaternaria* si presentano piuttosto compatti (tutti compresi nel *range*, relativamente ristretto 0,41-0,55), i valori medi calcolati per l'*octonaria* vanno invece a formare un quadro decisamente più frastagliato, con densità che variano da un minimo di 0,45 a un massimo di 1,13. Abbiamo quindi a che fare con una variabilità della densità che supera il 100%, e copre così uno spettro fra valori di alta densità che arrivano a raddoppiare la densità dei brani in *quaternaria* se calcolata per valori uniformi, e valori di bassa densità che si presentano invece del tutto comparabili a quelli dei brani in *quaternaria*. Si noti, anzi, come due brani in *octonaria*, *E com' cavalché*, *Piange la bella*

iguana, presentino addirittura una densità più bassa rispetto ad alcune composizioni in *quaternaria*.

Certo una risposta così variegata potrebbe indurre, ancora una volta, a liquidare la pertinenza del parametro della densità del *tenor* agli scopi che ci siamo prefissi, ovvero come indicatore della rapidità di un brano. Non va tuttavia dimenticato come una forte conferma di questa pertinenza giungesse già dalle indagini di Gozzi, che rivelavano una rimarchevole costanza di questo parametro nel repertorio landiniano; una costanza che riguarda in effetti, come si è visto, anche i brani in *quaternaria* del Rossiano e che sarà confermata anche nelle nostre investigazioni successive sul repertorio. Se dunque i dati sulle diverse densità dell'*octonaria* vanno presi seriamente, si rende necessario un approfondimento specifico che spieghi le ragioni di questa variabilità.

2.2.3.1. L'*octonaria* a densità molto bassa

Tab. 7 Valori nella *octonaria* a densità molto bassa del Rossiano.

Brano	Densità
E com'cavalché	0,50
Piange la bella iguana	0,45
Densità media	0,475

Possiamo avviare la nostra indagine a partire dalle composizioni in *octonaria* a più bassa densità, ovvero quelle la cui densità si presentava assolutamente comparabile a quella dei brani in *quaternaria*: *E com'cavalché* e *Piange la bella iguana*. Sulla base delle osservazioni con le qualisi è aperto questo capitolo, è ovviamente forte la tentazione di ipotizzare che questi due brani si attengano all'equivalenza prescritta da Marchetto fra breve con partizione in quattro e in otto parti: o, in altri termini, che si tratti di brani in *octonaria* con una scansione della breve velocissima, equivalente a quella della *quaternaria*: ciò che ne implicherebbe una datazione più alta rispetto agli altri brani in *octonaria* del codice; ipotesi, questa, rispetto alla quale in effetti è possibile indicare vari indizi.

In primo luogo, è stato già più volte osservato come il testo di *E com'cavalché*, che si presenta di difficile comprensibilità e in uno stato presumibilmente corrotto, non abbia nessuna delle caratteristiche formali e versificatorie che caratterizzano solitamente

il madrigale. E, in verità, nessuna plausibile proposta di emendamento del testo pare in grado di restituirgli una forma compatibile con quella tradizionale al genere. Una risposta a questa effettiva difformità è stata dunque quella che ci si possa trovare di fronte a una tipologia testuale estremamente arcaica, precedente alla formalizzazione testuale del genere madrigale; il che potrebbe trovare supporto anche nel passo di Francesco da Barberino, già citato nell'introduzione di questa tesi, che collegava le origini del madrigale a un «rudium, inordinatum concinium».[47]

Un ulteriore indizio in questo senso è fornito inoltre dalla tecnica compositiva, che sembra suggerire un'origine arcaica di entrambe le composizioni: mi riferisco all'utilizzo di una tecnica di ostinato nel *tenor*, che è stata notata già da Thomas Marrocco, in un articolo del 1967, a proposito di *E com'cavalché*, e successivamente rilevata anche da Tiziana Sucato in *Piange la bella iguana*.[48] Nello specifico, in entrambi i brani vediamo una doppia presentazione di un disegno del *tenor*, a cui corrisponde un andamento simile, anche se non identico, del *superius*, come mostra schematicamente l'esempio seguente, compilato da Thomas Marrocco relativamente al primo dei due brani.

Es. 1: *E com' cavalché.*

[47] FRANCESCO DA BARBERINO, DOCUMENTI 2008, vol. II, p. 316.

[48] MARROCCO 1967; SUCATO 2003.

Marrocco ha ipotizzato infatti che queste caratteristiche compositive possano essere legate a una origine orale-improvvisativa dei brani in questione, in cui una ripetizione modulare del *tenor* permette una risposta improvvisativa, pur basata a sua volta sulla variazione e sulla ricombinazione di moduli, nella voce superiore.

Infine, un terzo elemento a prova dell'arcaicità dei due brani (e che interseca però anche la questione del trattamento e della risoluzione della dissonanza, su cui dovremo dunque tornare nel prossimo capitolo) è dato dal frequentissimo utilizzo della quarta giusta (ovviamente non supportata, nell'ambito di una scrittura a due voci) come intervallo tenuto per la durata di una *semibrevis maior*. Ne mostro qualche esempio qui di seguito:

Es. 2a, *Piange la bella iguana*, bb. 8-10 e 46-48 (ripetizione)

Es. 2b, *Piange la bella iguana*, bb. 13-15 e 52-53 (ripetizione)

Es. 2c, *E com' cavalché*, bb. 19-21e 38-40 (ripetizione)

Come si vedrà dettagliatamente nel prossimo capitolo, la quarta è stata tradizionalmente classificata, nel repertorio italiano così come in quello francese quattrocentesco, come un intervallo dissonante: una classificazione che risulta del resto pienamente supportata dall'analisi dei brani del Trecento maturo. D'altra parte, l'esame dei nostri due brani in

particolare potrebbe certamente far pensare a uno statuto diverso di questo intervallo, se è vero che il suo utilizzo a livello di *semibrevis maior* risulta molto più frequente rispetto a quello di altri intervalli sulla cui natura dissonante non possono sussistere dubbi: per la precisione, in ognuno dei due brani troviamo un solo caso di intervallo dissonante diverso dalla quarta a livello della semibreve, a fronte di un ampio utilizzo di quarte.

Ora, è ben noto come la storia della quarta, e della sua graduale transizione da intervallo consonante a dissonante, sia articolata e complessa: di certo essa pare essere utilizzata in funzione consonante, sebbene con un ruolo meno conclusivo rispetto a unisono, quinta e ottava, in buona parte del repertorio dell'*Ars antiqua* francese. Ma in verità lo stesso Marchetto parrebbe in un luogo del *Lucidarium* classificare la quarta come consonanza, sebbene di questo passaggio non sia pienamente chiaro né il contesto (nel senso che il teorico avrebbe potuto riferirsi a una quarta fra le voci superiori supportata dal *tenor*, nell'ambito di una testura a tre voci) né il livello per così dire di concretezza pratica a cui si colloca la testimonianza (ovvero se il riferimento sia all'effettivo utilizzo della quarta nella prassi compositiva, o piuttosto alla classificazione della quarta come consonante sulla base di un criterio puramente acustico, nella tradizione pitagorica).

Consonantia dyatessaron divina dispositione in tantum gaudet quaternario numero, ut quatuor habeat et quaternaria divisione fiat, ut in monocordo probabiliter demonstratur, quod si dividatur per quatuor totum, in prima quaternaria parte dyatessaron consonantia resonabit. Remigius: Omnis enim numerus infra quaternarium continetur, nam intra se habet denarium numerum, qui omnes numeros in se includit, nam habet quaternarius unum, duo, tres, quatuor; hii numeri sunt partes quaternarii, qui decem constituunt. Hic est ille quaternarius, in partibus cuius absolute omnis includitur simphonia, nam duo ad unum dyapason consonantia, est proportio dupla; tres ad duo dyapente consonantia, proportio sesqualtera; quatuor ad tres dyatessaron consonantia, proportio sesquitercia; tres ad unum, dyapason dyapente, proportio tripla, quatuor ad unum, bisdyapason, proportio quadrupla; item duplicatus quaternarius et ternario comparatus dyapason dyatessaron consonantia, est proportio dupla superbipartiens. Hec est dyatessaron consonantia in quaternario numero constituta, cui comparantur quatuor tempora anni, quatuor plage mundi, quatuor elementa mundi, quatuor evangelia, ac etiam illa ratio mathematicarum, que sunt quatuor. Hec itaque consonantia perfecta est, et gratia numeri in quo est, et gratia divisionum suarum partium, ut superius est iam dictum, et per hoc refellitur error

dicentium dyatessaron, dyapente medias consonantias esse, unisonum autem et dyapason perfectas.[49]

È in ogni caso evidente, al di là di tutte le problematicità interpretative (e anche volendo scartare completamente il valore pratico di quest'ultima testimonianza di Marchetto), come resti comunque nel complesso chiaramente tracciabile una evoluzione diacronica dell'intervallo di quarta da uno *status* consonante a uno dissonante

Sembrerebbe allora invitante la possibilità di considerare quello che parrebbe un utilizzo della quarta alla stregua di intervallo consonante, in *Piange la bella iguana* e in *E com' cavalché*, come prova ulteriore dell'origine arcaica di questi brani. Una ipotesi a cui sarà in effetti possibile suggerire un apparente riscontro, particolarmente attraente ai fini della nostra argomentazione, in alcune osservazioni che avanzeremo poco sotto a proposito di un altro madrigale del Rossiano, *In un broleto*.

Mi pare insomma, a prescindere, dal problema specifico dello statuto della quarta, che si possa assumere con un relativo grado di certezza di trovarsi di fronte a brani con forti indizi di arcaicità, e che ciò possa dunque senz'altro validare l'ipotesi, originariamente espressa a partire dall'esame della densità del *tenor*, che questi siano caratterizzate da un rapporto di tempo, ancora marchettiano, di equivalenza alla breve e alla semibreve rispetto alla *quaternaria*.

2.2.3.2. L'*octonaria* a media densità

Possiamo a questo punto passare a esaminare la categoria successiva di densità dell'*octonaria*, che comprende la maggior parte dei brani del Rossiano impiantati in questa *divisio*. In effetti i confini di questa categoria in termini di *range* di densità possono essere stabiliti solo in modo convenzionale, e devono quindi essere oggetto di discussione. Nello specifico, è lecito dire che il limite inferiore di questo gruppo può essere stabilito con maggiore sicurezza, proprio grazie ai due brani a bassissima densità che abbiamo appena visto, i quali, come si diceva, presentano, caratteristiche testuali e

[49]MARCHETTO, LUCIDARIUM 1985, tr. 6, cap. 2, p. 74.

compositive che sembrano collocarli chiaramente a parte rispetto al resto del repertorio del Rossiano.

Quanto al limite superiore, decidiamo – in modo, ripeto, del tutto convenzionale – di porre il confine prima di *In un broleto*, che classificheremo come primo brano nella fascia più densa. Questo perché una densità di 0,9 alla semibreve arriva a raddoppiare esattamente la densità di 0,45 che caratterizzava *Piange la bella iguana*. Va notato in ogni caso che, se anche suggeriremo un legame di queste tre fasce di densità con diverse rapidità esecutive dell'*octonaria*, la corrispondenza non sarà meccanica, e contemplerà la possibilità di deviazioni dal modello-base di corrispondenza: cosicché l'assegnazione a una certa fascia di densità non pregiudica in modo definitivo le conclusioni sulla sua rapidità di scansione.

Tab. 8 Valori nella *octonaria* a media densità del Rossiano.

Brano		**Densità**
Abrazami, cor mio – verso		0,67
A l'alba una maitina – verso		0,76
Bella granata		0,70
Canta lo gallo		0,61
Chiamando un'astorella		0,76
Involta d'un bel velo	verso	0,82
	ritornello	Quasi interamente canonico – densità non significativa
Io vidi a l'umbra – parte del verso		0,64
L'antico dio Bibier – verso		0,61
O crudel donna – verso		0,69
Pescando in acqua dolce – verso		0,70
Quando i oselli canta – verso		0,69
Quando l'aire comença – verso		0,72
Seguendo un me' sparver	verso	0,67
	parte del ritornello	0,93
Densità media		0,715

Anche per le composizioni registrate nella fascia intermedia di densità, si ripropone quanto osservato considerando globalmente la densità media di tutte le composizioni in *octonaria*: ovvero, la loro densità sulla base della semibreve non raddoppia affatto quella dei brani in *quaternaria* (e, possiamo aggiungere, dei due meno densi in *octonaria*). Da ciò parrebbe derivare, come già si diceva, la conclusione che la rapidità della semibreve dell'*octonaria* (o, per la precisione, di questa fattispecie di *octonaria*) non corrisponda a

quella della breve della *quaternaria*: una osservazione che potremmo provare a leggere in prospettiva storica. Si può insomma ragionevolmente ipotizzare che questo gruppo rappresenti la fase intermedia del processo di rallentamento dell'*octonaria*, in cui questa presenta una scansione della breve, e della semibreve, più lenta rispetto a quella della *quaternaria*, senza però ancora approdare a quel raddoppiamento *de facto* dei valori che rappresenterà, almeno a parere di alcuni teorici, il culmine del processo.

2.2.3.3 L'*octonaria* ad alta densità

Tab. 9 Valori nella octonaria ad alta densità del Rossiano.

Brano	Densità
Dal bel chastel – verso	1,13
In un broleto (m)	0,90
Su la rivera	1
Densità media	1,01

Veniamo a questo punto ai tre brani del Rossiano che si presentano nella fascia più alta di densità. Parrebbe naturale, sulla base delle osservazioni avanzate sopra, ipotizzare che questi rappresentino lo strato cronologicamente più avanzato delle composizioni del codice, caratterizzato da livelli di densità del *tenor*, e di rapidità di scansione del tempo paragonabili a quelli dei brani di Jacopo o di Nicolò. In realtà la questione mi pare più complessa, per varie ragioni che richiedono un'analisi dettagliata dei singoli pezzi.

Cominciamo col considerare il madrigale *In un broleto*, che presenta alcune caratteristiche decisamente peculiari. Un primo fatto degno di nota è l'indicazione di *mensura* presente nel manoscritto: alla lettera "o.", abbreviazione di *octonaria*, si aggiunge nella sola voce del *superius* la lettera "m.". Un caso in qualche modo analogo si osserva in *Vaguza vaga*, un brano in *quaternaria*: anche qui, infatti, alla lettera "q.", che costituisce la normale designazione della *divisio* viene aggiunta, sempre in corrispondenza della sola voce superiore, una "m.". Sucato avanza a proposito di questo fenomeno la seguente ipotesi:

Cosa significhi la "m" accanto alla "q" di *quaternaria* in *Vaguza vaga* rimane difficile da capire. Ma soprattutto, perché la stessa indicazione non appare al *tenor*? "q.m." potrebbe essere l'abbreviazione di *quaternaria minimarum*?

La mancanza della "m" al *tenor* si può spiegare in due modi: o si tratta di una dimenticanza o l'indicazione non è stata ritenuta necessaria.

Tralascio la prima ipotesi che mi sembra molto improbabile perché il copista avrebbe dovuto avere la stessa dimenticanza anche per il *tenor* del madrigale *In un broleto a l'alba* che al *cantus* presenta analogamente l'indicazione "o.m.". Se la lettera "m" indicasse invece "maior", e cioè da staccare con un tempo più lento, certo sarebbe stata più utile posta al *tenor*, giacché nel *cantus* il gran numero di note implicherebbe una pulsazione più lenta del solito. Sembra più logico che la "m" indichi all'esecutore del *cantus* che, nonostante la presenza di semiminime, deve cantare con la pulsazione della *quaternaria* costituita da *minimae*. L'assenza dell'indicazione al *tenor* è, credo, la conferma che, nel contesto nel quale fu composto il madrigale, la *quaternaria* veniva cantata con la *minima* italiana. Per *In un broleto a l'alba* la specificazione che si tratti di minime è altrettanto pleonastica rispetto alla scrittura del *cantus* che, nonostante la presenza di semiminime, deve cantare con la pulsazione della *quaternaria* costituita da minime.[50]

La possibile obiezione a questa interpretazione è che, se la designazione di *quaternaria minimarum* potrebbe in teoria rendere conto delle caratteristiche di *Vaguza vaga*, nel caso di *In un broleto* abbiamo a che fare con una *octonaria* nella quale il valore è la *semiminima*; ciò che ovviamente non spiegherebbe l'utilizzo della "m." accanto all'indicazione della *divisio*.

Propenderei allora per tornare alla prima ipotesi di Sucato, ossia che la "m." sottintenda l'aggettivo *maior*. Quanto alla questione sollevata dalla studiosa, si potrebbe obiettare che non esiste in fin dei conti una motivazione del tutto stringente per cui la designazione "maior" debba considerarsi incoerente con un posizionamento nel solo *superius*, e quella di "minimarum" debba invece funzionare in questo contesto: si potrebbe invece immaginare che anche l'indicazione di *maior* serva a evidenziare l'utilizzo di valori inconsueti (e, di conseguenza, la possibile adozione di un tempo più lento) nella stessa voce in cui essa è apposta. Il che comporta dunque che il problema diventi ora quello di stabilire se l'utilizzo di questi valori corrisponda alla scelta di uno stacco più lento del tempo.

[50] SUCATO 2003, p. 31.

Per quanto riguarda almeno *In un broleto*, credo che la risposta possa essere inequivocabilmente positiva. In primo luogo c'è ovviamente l'aspetto, da cui abbiamo preso le mosse, della densità del *tenor*; a cui si aggiunge però un altro dato significativo: il fatto cioè che, nell'intero brano, l'unico intervallo dissonante utilizzato a livello di *semibrevis minor* è la quarta. Ciò richiama quanto già osservato nei due brani in *octonaria* a densità molto bassa, dove però a essere interessato dall'utilizzo (lì in verità non esclusivo, ma largamente prevalente) della quarta in aggiunta ai consueti intervalli consonanti era il livello superiore nella scala dei valori notazionali, la *semibrevis maior*.

In sintesi, il rapporto fra *In un broleto* e i due brani in *octonaria* a densità molto bassa si può schematizzare in tre punti:

1. La densità del tenor di *In un broleto* è quasi esattamente doppia rispetto a quella degli altri due;

2. Il valore notazionale più piccolo utilizzato nel *superius* è la *semiminima* in *In un broleto*, la *minima* negli altri, dunque di nuovo con un rapporto di raddoppiamento/dimezzamento fra i valori;

3. L'utilizzo della quarta in funzione "pseudo-consonante", e la parallela esclusione, tendenziale o completa, degli altri intervalli inequivocabilmente dissonanti, va a sua volta a interessare due classi di valori successive nella scala gerarchica, *semibrevis maior* e *semibrevis minor*.

Tutto ciò pare suggerire che la rapidità di esecuzione di *In un broleto* dimezzi esattamente quella degli altri due brani, o in altri termini che ci si trovi di fronte a due modalità di resa notazionale di una stessa sostanza musicale – come *octonaria maior*, o in quella che si potrebbe definire *octonaria minor*.

Inoltre, il parallelismo fra i brani riguarda anche il livello di melismaticità: in *In un broleto* infatti l'utilizzo della *semiminima*, e in genere di un amplissimo frazionamento dei valori nel *superius,* fa sì che a dispetto dell'alta densità del *tenor* la melismaticità sia comunque molto alta, così come accade nei brani in *octonaria* a bassissima densità.

Si potrebbe allora pensare che *In un broleto* fosse originariamente scritto in una *octonaria* a bassa densitò, al pari di *E com'cavalché* e di *Piange la bella iguana*; e che in un secondo momento sia stato riscritto in *octonaria* ad alta densità, forse in conseguenza di uno statuto problematico assunto dal primo tipo di notazione, crescentemente percepito come arcaico. Sarebbe lecito ovviamente domandarsi per quale motivo la riscrittura non

abbia riguardato gli altri due brani: ma, in fin dei conti, lo studio dei manoscritti e della loro storia insegna che non in tutti i casi è lecito aspettarsi scelte coerenti, anche in termini notazionali, perché la questione può essere complicata da altri fattori, come in particolare l'utilizzo di diversi antigrafi, o la presenza di copisti diversi (anche se quest'ultimo non sembra essere il caso specifico del Rossiano).

Per quanto riguarda invece gli altri due brani ad alta densità, *Dal bel chastel e Su la rivera,* osserviamo un tasso di melismaticità molto diverso, ed effettivamente vicino a quello che caratterizza l'*octonaria* ad alta densità di Nicolò e di Landini. Non sono però certo che questo elemento vada interpretato come prova sicura di una datazione bassa dei brani in questione.

Più indicativi mi sembrano invece altri indizi interni: avremo modo di osservare nel prossimo capitolo come sia possibile suggerire una posizione non particolarmente avanzata quantomeno di *Su la rivera*, sulla base del trattamento della dissonanza in rapporto alla teoria trecentesca cosiddetta del *contrapunctus*. In attesa dunque di dimostrare nel seguente capitolo questo aspetto, si possono però intanto avanzare tre ipotesi alternative per spiegare le loro caratteristiche:

1. Si potrebbe immaginare che i brani siano stati effettivamente concepiti in una versione molto precoce dell'*octonaria* ad alta densità e con scansione lenta del tempo, minoritaria all'epoca ma che diventerà comune successivamente. Questa prima risposta mi pare però la meno probabile. Se è pur vero infatti che anche nel seguito si ipotizzerà la possibile coesistenza alle stesse altezze cronologiche di classi di densità/rapidità diverse all'interno della stessa *divisio*, tuttavia la spiegazione che si proporrà per questi fenomeni è quella di una permanenza nella prassi esecutiva e compositiva di consuetudini già superate nelle tendenze più moderne, nell'ambito comunque di un processo di evoluzione cronologica in direzione di una maggior densità e di una scansione più lenta del tempo. In quest'ottica risulterebbe quindi senz'altro sorprendente che brani concepiti in un'epoca in cui vigeva ancora una pulsazione essenzialmente alla breve si distaccassero così fortemente dalla norma in direzione di una pulsazione risolutamente alla semibreve; mentre, per converso, desta molto minore meraviglia che in un'epoca ormai dominata da una pulsazione alla semibreve potessero sopravvivere, come eredità del passato, brani con scansione alla breve; specialmente in considerazione del fatto che la scansione alla semibreve risultava comunque preservata nei brani in *quaternaria* (o almeno, come sosterremo, in una parte

di questi) e rimaneva quindi in qualche modo presente nel patrimonio notazionale e compositivo dell'epoca, potendosi poi estendere alternativamente anche ad altre *divisiones*.

2. Un'altra possibilità potrebbe essere che questi due brani rientrino in quella casistica che abbiamo individuato come non passibile dell'applicabilità del principio della densità del *tenor*: che, cioè, i brani siano stati concepiti in *octonaria* con la stessa rapidità delle composizioni a media densità, e la loro maggior densità dipenda semplicemente da una scelta stilistica, che non ha un impatto sulla scansione del tempo.

3. Infine, si potrebbe ipotizzare che, – come si è suggerito che *In un broleto* rappresenti una riscrittura in valori dimezzati di una *octonaria* a densità molto bassa –, così questi due brani, che non vedono l'utilizzo di semiminime ma solo di minime, costituiscano una rielaborazione con dimezzamento dei valori a partire da una originaria *quaternaria*. Soluzione questa, con cui si spiegherebbe perfettamente la densità del *tenor*, che può ben costituire un raddoppiamento di un livello di densità caratteristico della *quaternaria* del Rossiano. In quest'ottica sarebbe ovviamente necessario domandarsi quali elementi inducano il copista a effettuare il cambiamento da *quaternaria* a *octonaria*, dal momento che l'argomento dell'obsolescenza del tipo di *divisio*, che abbiamo invocato nel caso dell'ipotesi di rimaneggiamento di *In un broleto,* non parrebbe a prima vista applicabile nel caso della *divisio quaternaria*, che gode di una continuata vitalità lungo tutto il Trecento, anche nella sua versione "rinnovata", la cosiddetta *Longanotation*. C'è però un aspetto, che pure discuteremo estensivamente nel seguito, ma che si può brevemente anticipare qui: ovvero che inoltrandosi nel secolo anche la *quaternaria*, al pari dell'*octonaria* e delle altre *divisiones*, è caratterizzata da un deciso aumento della densità, associato a un presumibile rallentamento della scansione del tempo. Potrebbe allora essere plausibile che alla data della compilazione del Rossiano una *quaternaria* a bassa densità quale quella che avrebbe caratterizzato le ipotetiche versioni originarie di *Dal bel chastel* e di *Su la rivera* risultasse superata alla luce delle tendenze più aggiornate. Al tempo stesso, la nuova *octonaria* risultante dalla riscrittura avrebbe a sua volta, ovviamente, una densità compatibile con le evoluzioni più recenti; e a questa densità potrebbe ben corrispondere una scansione del tempo più lenta rispetto a quella dei brani in *octonaria* a media densità. Una lettura questa, che sarebbe d'altra parte coerente con la rapidità delle ipotetiche versioni originali in *quaternaria* a valori raddoppiati, se è vero

che la breve della *quaternaria* risulta nella nostra ricostruzione più lenta rispetto alla semibreve dell'*octonaria* a media densità. In definitiva, questo terzo scenario riproporrebbe, ai fini dell'interpretazione del tempo, la stessa situazione di fondo che avevamo prospettato nella prima ipotesi, cercando però di dare anche una risposta all'incongruenza temporale che sembrava lì prospettarsi, in considerazione delle caratteristiche stilistiche dei brani. Resta, ovviamente, la potenziale obiezione di cui si diceva a proposito del processo rielaborativo di *In un broleto*: per quale motivo cioè questa operazione di riscrittura avrebbe interessato unicamente i due brani ora sotto osservazione, e non avrebbe coinvolto le altre composizioni in *quaternaria* tràdite dal Rossiano? Ancora una volta, occorre ribadire che non sempre è lecito ricercare all'interno di un manoscritto una applicazione organica di un sistema coerente di rapporti notazionali. Resta in ogni caso il fatto che gli elementi a favore di questa ricostruzione appaiono nel complesso senz'altro meno cogenti rispetto a quelli che avevamo avanzato nel caso di *In un broleto*, e che dunque non sia possibile stabilire inequivocabilmente se alla maggiore densità dei due brani corrisponda o meno una scansione del tempo più lenta.

E tuttavia, a confermare la nostra interpretazione di fondo sull'esistenza di tre fasce di rapidità della scansione del tempo, associate alla densità del *tenor*, può essere sufficiente accogliere le nostre ipotesi su *In un broleto*, che ricadrebbe nella categoria più lenta: rimanendo da chiarire se in questa categoria rientrino anche *Dal bel chastel* e *Su la rivera*, oppure se queste appartengano a quella intermedia, a dispetto di una densità che sembrerebbe associarle alla fascia caratterizzata dall'adozione del tempo più lento.

2.2.3.4. Conclusioni sull'*octonaria* del Rossiano

Mi pare che l'idea di fondo della presenza di diverse rapidità della scansione del tempo, legate in modo inversamente proporzionale alla densità, nell'*octonaria* del Rossiano possa risultare a questo punto sufficientemente solida, sulla base dell'insieme delle argomentazioni che abbiamo presentato (in attesa comunque di una validazione definitiva della pertinenza del principio della densità del *tenor* ai fini della determinazione del tempo, a cui sarà dedicato il prossimo capitolo). Molto più problematico appare invece, per una serie di ragioni, il tentativo di attribuire a queste diverse fasce rapidità di scansione precise, anche solo in termini proporzionali. C'è innanzitutto il fatto, al quale

si è già più volte fatto riferimento, che le tre fasce di densità in cui abbiamo suddiviso il repertorio rivestono, almeno per quanto riguarda quella centrale, un valore puramente orientativo, e possono in realtà nascondere situazioni ulteriormente differenziate al loro interno. In secondo luogo, è urgente a questo punto affrontare una questione metodologica generale; ovvero, se le considerazioni che faremo debbano valere in senso diacronico o in senso sincronico. Intendo dire che, in base al modello fin qui utilizzato, e che continueremo a espandere nel corso del capitolo, un aumento della densità e un rallentamento della velocità costituisce (in modo non univoco e lineare, come abbiamo già visto nelle considerazioni su alcuni dei brani della fascia più densa, ma comunque chiarissimo nel disegno generale) una caratteristica dell'evoluzione diacronica dello stile nel corso del Trecento italiano. Al tempo stesso va tenuto in conto un altro aspetto, quello cioè dell'interpretazione di questo repertorio, e delle relazioni di tempo al suo interno, in chiave sincronica, al momento della sua copiatura nel Rossiano o di una ipotetica esecuzione effettuata sulla base del codice. Nel seguito (non solo qui a proposito dell'*octonaria*, ma anche per le altre *divisiones*) si è scelto di considerare il problema prioritariamente in ottica sincronica, ovvero di cercare di ricostruire la rapidità di esecuzione dei brani al momento della loro originaria concezione. Questo perché gli indizi che si possono ricavare sulla base delle caratteristiche tecnico-compositive dei brani – nel nostro caso, soprattutto la densità del *tenor* – sono ovviamente significativi in relazione all'altezza cronologica della loro originaria concezione; mentre il problema delle successive interpretazioni delle caratteristiche notazionali originarie apre scenari estremamente complessi, passibili talvolta di risposte non univoche.

Presento quindi con ogni cautela questa prima osservazione, che ci rimanda alla prospettiva diacronica piuttosto che a quella sincronica: se cioè la versione di *In un broleto* che noi conosciamo rappresenta, come abbiamo supposto, la riscrittura in valori dimezzati di una originaria redazione nell'*octonaria* della fascia più rapida, viene allora fatto di supporre che la velocità della categoria più lenta corrispondesse, almeno per il copista che nella nostra ipotesi avrebbe rinotato questo madrigale, alla metà della più veloce. Così come, in quella che abbiamo definito prospettiva sincronica, il fatto che i brani della fascia più densa raddoppino quasi esattamente la densità di quella dei due a densità molto bassa sembra corroborare l'ipotesi di un rapporto di tempo 2:1 già al momento dell'originaria concezione. L'idea mi sembra dunque indubbiamente degna di

considerazione, quantomeno nell'ipotesi che il loro tasso di densità sia significativo ai fini della determinazione della rapidità di esecuzione, e non derivi, particolarmente nel caso di *Dal bel chastel* e di *Su la rivera*, semplicemente da una diversa concezione del rapporto fra le voci.

Ancor più difficile appare formulare ipotesi sulla rapidità della fascia intermedia, appunto a causa di quella differenziazione interna in termini di densità che abbiamo notato. Se assumiamo come riferimento il valore medio del gruppo – che occupa una posizione più o meno centrale fra le densità medie delle altre due categorie – potremmo suggerire che la rapidità di scansione sia corrispondentemente più lenta di un terzo rispetto alla fascia più veloce, e più rapida di un terzo rispetto a quella più lenta.

2.2.3.5. L'*octonaria* oltre il Rossiano

Resta a questo punto da chiedersi in che rapporto si trovi la situazione dell'*octonaria* nel Rossiano con le successive evoluzioni di questa *divisio* nelle compilazioni successive. La prima, e più ovvia, osservazione concerne il fatto che la tipologia più densa, che si applicava come abbiamo visto a soli tre brani nel Rossiano, diventa invece quella più diffusa nel repertorio del Trecento maturo. Basti considerare il dato rilevato da Gozzi per Landini: nei brani in *octonaria* tradizionale (evitiamo qui di considerare le composizioni, più numerose, in doppia *quaternaria*, di cui si tratterà in relazione a questa *divisio*; si noti comunque, già da ora, come la loro densità alla breve sia quasi perfettamente corrispondente a quella alla semibreve dell'*octonari*a) la densità media è di 1,144 alla semibreve, superiore quindi a quella di tutti i brani del Rossiano ad eccezione di uno. Se consideriamo poi l'opera degli autori cronologicamente compresi fra l'epoca della compilazione del Rossiano e quella di Landini, riscontriamo un quadro piuttosto frastagliato: in alcuni, come Nicolò del Preposto, troviamo una situazione intermedia fra quella del nostro codice e quella landiniana, e che sembrerebbe suggerire un processo di evoluzione graduale; mentre altri autori, e in particolare Jacopo da Bologna, presentano una densità addirittura superiore a quella dell'autore fiorentino. Nell'impossibilità di considerare esaustivamente l'intero repertorio trecentesco, possiamo confinarci qui proprio alla considerazione di Jacopo e Nicolò, che mi paiono rappresentativi delle tendenze generali del repertorio.

Cominciamo da Jacopo, presumibilmente il più anziano dei due. Quello che segue è il prospetto completo dei brani in *octonaria* a lui attribuiti e della loro densità.

Tab. 10 Valori della densità nella *octonaria* di Jacopo.

Brano	Densità
Di novo è giunto	1,4
Fenice fu	1,28
Nel bel giardino	0,77
Non al suo amante	1,33
O cieco mondo	0,84
O dolce	1,5
O in Italia	1,48
Prima virtute	1,35
Tanto che siete	1,36
Un bel sparver	1,36
Densità media	1,27

È evidente come ci si trovi di fronte a due distinte aree di densità abbastanza segregate, che però non coincidono affatto con quelle del Rossiano: la meno densa, rappresentata peraltro da due soli brani, *Nel bel giardino* e *O cieco mondo*, è in effetti quasi paragonabile a quella di massima densità nel nostro codice, mentre quella più densa, oltretutto largamente prevalente, con 8 brani contro 2, mostra una densità ben superiore a quella del Rossiano, con valori compresi fra 1,28 e 1,48.

In effetti per alcuni di questi brani di Jacopo della fascia di densità più alta (anche se, stranamente, non per tutti) Huck e Dieckmann hanno proposto, nella loro edizione del repertorio italiano a trasmissione multipla, l'adozione di una scansione estremamente lenta del tempo (definita *tempus maius*, riprendendo la terminologia delle *Rubricae breves*), che nella loro ipotesi dovrebbe arrivare addirittura a raddoppiare il tempo degli altri brani in *octonaria*, di Jacopo e degli altri autori rappresentati nell'edizione. Ora, mentre mi pare condivisibile l'idea di fondo degli studiosi tedeschi, credo d'altra parte che siano necessari alcuni aggiustamenti. In primo luogo, mi sembra senz'altro opportuno estendere la proposta di un tempo più lento e, volendo adottare la terminologia di HUCK-DIECKMANN 2007, la qualificazione di *tempus maius* a tutti i brani di Jacopo a densità molto alta. Inoltre, va notato che mentre in Nicolò la densità della fascia più alta non raddoppia quella della fascia più bassa, ma la supera di un terzo circa, per contro un

raddoppiamento si trova nel rapporto fra la densità dei brani più densi di Jacopo e quella di alcuni dei pezzi della fascia a media densità del Rossiano (e anche, possiamo aggiungere, di molti dei brani in *octonaria* di Giovanni da Firenze non rappresentati dal Rossiano, che sono caratterizzati da una densità molto vicina a quella del nostro codice). Verrebbe allora fatto di supporre che la rapidità di questa fascia molto densa di Jacopo raddoppi la rapidità dei brani a media densità del Rossiano, ma non quella dei brani meno densi dello stesso autore. Al modello estremamente schematico che abbiamo prospettato a proposito del Rossiano si aggiunge così un ulteriore elemento, ovvero una fascia a massima densità che potrebbe intrattenere con la fascia a media densità del Rossiano lo stesso rapporto (di raddoppiamento del tempo) che la fascia più densa del Rossiano intrattiene con quella a densità molto bassa del codice, e che d'altra parte si relaziona con la fascia più densa del Rossiano secondo lo stesso rapporto di aumento di un terzo del tempo che sembrerebbe legare ogni fascia di densità con quella che la precede.

Se queste proposte puntuali di assegnazione di rapporti di valori vanno certamente prese, come si è più volte ribadito, con una notevole dose di cautela, il dato più incontestabile mi sembra in ogni caso la notevole intensificazione media dell'*octonaria* di Jacopo rispetto a quella del nostro codice.

Un quadro più complesso, con una densità media dell'*octonaria* decisamente più bassa rispetto a quella dell'autore bolognese, si trova invece, come si è anticipato, nell'opera di Nicolò del Preposto.[51]

Nella tabella che segue riportiamo un doppio conto dei valori di densità per tre brani, *Rott'è la vela*, *Quando gli raggi*, *Vidi, com'a amor piacque,* che si caratterizzano per la presenza di alcuni passaggi del *tenor* effettuati mentre il *superius* tace, e che assumono un carattere in un certo senso di "interludi". Accanto al valore calcolato tenendo in considerazione questi passaggi, che per la loro melismaticità alzano il valore complessivo di densità, riporto anche, fra parentesi, il valore che risulta dalla loro esclusione dal computo.

Tab. 11 Valori della densità nella *octonaria* di Nicolò.

Brano	Densità
Qual perseguita	0,71
O giustizia	1,23

[51] Vedi l'edizione CALVIA 2017.

Non dispregiar virtù	1,1
Rott'è la vela	0,83 (0,76)
Quando gli raggi	0,71 (0,56)
Come la gru	0,56
Vidi, com'a Amor piacque	0,72 (0,68)
Densità media	0,84 (0,80)

Questa densità media più bassa rispetto a quella di Jacopo può destare meraviglia, dal punto di vista del nostro modello generale di progressiva intensificazione; notevole è però nel repertorio di Nicolò un altro aspetto, che può spiegare questa apparente contraddizione: ovvero che si trovano nell'ambito dell'*octonaria* del compositore livelli di densità piuttosto diversi. È chiaro perciò come l'aspetto apparentemente più sorprendente della prassi notazionale di Nicolò consista nella continuata presenza della fascia meno densa, che si potrebbe supporre ormai completamente superata a questa altezza cronologica, in favore di una scrittura in valori dimezzati e in *tempus maius* (per utilizzare la definizione di HUCK-DIECKMANN 2007), che raddoppi la densità scritta mantenendo inalterata la sostanza ritmica. È anzi molto rilevante notare come la densità della fascia meno densa di Nicolò corrisponda con notevole precisione alla metà di quella della fascia più densa di Jacopo; cosicché si può dire che se Nicolò avesse trasformato questi brani nella direzione ipotizzata la situazione della sua *octonaria* sarebbe venuta a essere perfettamente sovrapponibile a quella dell'*octonaria* di Jacopo; con una fascia a densità molto alta che deriverebbe dal dimezzamento dei valori di quella a densità più bassa, e con un'altra corrispondente a quella meno densa di Jacopo, che si identificherebbe a valori inalterati con la fascia più densa di Nicolò nella forma in cui i brani ci sono effettivamente pervenuti.

Sarà allora necessario domandarsi per quale motivo i brani meno densi non effettuino questa operazione di trasformazione che parrebbe a prima vista piuttosto semplice, ma si presentino invece in una forma apparentemente arcaica alla loro altezza cronologica. Penso che a questa domanda sia possibile rispondere con due motivazioni piuttosto cogenti.

In primo luogo, è fondamentale notare come tutti i brani in *octonaria* a bassa densità di Nicolò siano caratterizzati da un aspetto che non è presente in nessun altro brano in *octonaria* del repertorio italiano, né in alcuna delle composizioni in *octonaria* più densa

dello stesso autore perugino: ovvero un regolare utilizzo dell'alternanza con la *senaria gallica*. Questa alternanza, a parere di tutti gli editori dell'opera di Nicolò, avviene in un regime di equivalenza fra la *semibrevis maior* dell'*octonaria* e la *semibrevis perfecta* della *senaria*, che è confermata dall'esame della densità, e che si accorda inoltre con l'idea, di cui dicevamo, che l'equivalenza di semibreve fosse largamente prevalente nella notazione italiana del primo periodo (per conseguenza dell'equivalenza di breve) e del periodo mediano, perlomeno nelle relazioni di tempo successive nell'ambito di uno stesso brano. Si vedrà infatti (anticipando un punto su cui torneremo nel corso di questo capitolo sulla base anche delle nostre osservazioni dirette, ma già oggetto di ipotesi da parte di studiosi precedenti, come Gozzi) come la *senaria gallica*, quando usata indipendentemente come unica *divisio* di un brano, sia spesso caratterizzata da un tempo più rapido rispetto a quello adottato dalle *divisiones tertiae*. È chiaro allora come l'utilizzo di *octonaria* e *senaria gallic*a in alternanza in un brano ponga l'alternativa se uniformarsi alla rapidità della prima o della seconda *divisio*: ed è dunque possibile che Nicolò adotti una scansione dell'*octonaria* più rapida di quella ormai prevalente al suo tempo per uniformarla a quella della *senaria gallica*.

Se questo può spiegare per quale motivo Nicolò non adotti mai l'*octonaria* della propria fascia di densità più alta nei brani che vedono una continua alternanza con la *senaria gallica*, potrebbe però rimanere il problema del perché l'autore non adotti la strategia di una scrittura in valori dimezzati, il che come si diceva porterebbe la densità di questi brani alla pari con quella della fascia più densa di Jacopo. A ben vedere, tuttavia, questo risulterebbe assolutamente impossibile in base al principio della equivalenza fra *semibrevis maior* dell'*octonaria* e semibreve della *senaria gallica*, dal momento che non esiste un modo per effettuare una analoga operazione di dimezzamento dei valori in questa *divisio*, che è caratterizzata dalla partizione ternaria della semibreve. L'unica soluzione per effettuare il dimezzamento dei tempi in *octonaria* sarebbe perciò stata quella di prevedere una equivalenza fra la *semibrevis minor* dell'*octonaria* e la *semibreve* della *senaria gallica*: una possibilità che non sembra tuttavia essere concepita nell'ambito della notazione italiana trecentesca, perlomeno per quanto riguarda le relazioni all'interno di una stessa sezione del brano.

In secondo luogo, e anche a prescindere dal primo aspetto, è ovvio anche come una scrittura in valori dimezzati richiederebbe, per mantenere la quadratura della breve,

una organizzazione simmetrica che si dovrebbe riflettere, nella forma notazionale a bassa densità che in effetti osserviamo, in un raggruppamento regolare, binario o ternario, della breve. Il fatto che questo non sia il caso evidenzia in effetti un importante punto di differenza rispetto ai brani di Jacopo, e potrebbe a prima vista mettere in discussione la proposta che i brani a bassa densità di Nicolò e quelli ad alta densità di Jacopo siano espressione della medesima sostanza musicale, e si differenzino solo per l'alternanza in Nicolò con la *senaria gallica*. Vedremo però, trattando della *quaternaria*, come esista in Nicolò una tipologia notazionale che potrebbe aver fatto più specificamente da modello alle caratteristiche osservate nell'*octonaria* a bassa densità di Nicolò, ferma restando la relazione di tempo ipotizzata fra l'*octonaria* di Nicolò e quella di Jacopo.

2.2.4. La *quaternaria*

Per quanto riguarda questa *divisio* molti punti sono già stati accennati di riflesso nel precedente approfondimento sull'*octonaria*; oltre a qualche osservazione ulteriore, cercheremo perciò soprattutto di contestualizzarne l'utilizzo nel Rossiano e nell'ambito della prassi trecentesca successiva.

2.2.4.1 La *quaternaria* nel Rossiano

Come già visto nei casi di *octonaria* a densità molto bassa, anche per alcuni brani in *quaternaria* vi sono indizi che spingono verso una datazione alta, e che hanno a che fare con il movimento cadenzale delle voci: un parametro su cui si tornerà organicamente nel terzo capitolo ma di cui si possono anticipare qui alcuni elementi. In estrema sintesi, si osserva come in almeno due, e forse tre dei brani in *quaternaria* del codice – ovvero in *Lavandose le mane*, *Levandome il maitino* ed eventualmente in *De soto il verde* – le due voci convergono sull'unisono che conclude il brano con un movimento che non corrisponde a quello, più tipico del linguaggio musicale trecentesco, conosciuto con il nome moderno di *directed progression*, ovvero un movimento da una consonanza imperfetta a una perfetta. Abbiamo invece movimenti da dissonanza a consonanza, da una consonanza perfetta a un'altra consonanza perfetta, e in un caso una convergenza

sull'unisono effettuata dal *superius* su una nota ribattuta del *tenor*; qualcosa che non trova paralleli, a mia conoscenza, nell'intero repertorio trecentesco.

Se dunque fosse effettivamente possibile, sulla base delle argomentazioni che dettaglieremo nel terzo capitolo, considerare questi aspetti segni di arcaismo, ciò porterebbe a due conseguenze. In primo luogo confermerebbe una origine alta di tutte le composizioni a più bassa densità del codice: abbiamo già esposto le nostre argomentazioni in questo senso per quanto riguarda i due brani in *octonaria* a densità più bassa, e le presenteremo più avanti relativamente a *La desiosa brama*, in *senaria gallica*. In secondo luogo le nostre osservazioni potrebbero andare a complementare quelle avanzate da Tiziana Sucato a proposito del rotondello *Gaiete, dolce*, che non solo presenta la densità più alta fra quelli in *quaternaria* del codice, a 0,55, ma è anche l'unico a utilizzare minime nel *tenor*. È interessante allora notare come la studiosa, nell'ambito della sua ricostruzione dell'evoluzione della *quaternaria* (rispettoalla quale si sono viste le possibili obiezioni), osservi in *Gaiete, dolce* caratteristiche che ritiene riconducibili a una datazione più recente del brano rispetto agli altri brani scritti in questa *divisio*. Sucato osserva infatti che

> benché sia evidente che non si possa inferire dalla scrittura la collocazione temporale di una composizione, si può tuttavia evidenziare che nel rotondello vi sono numerosi indizi di "modernità": la presenza di pause dal basso, l'uso disinvolto della "coloratura" e la scelta di endecasillabi e settenari.[52]

Queste osservazioni mi sembrano pienamente condivisibili (con la sola eccezione forse della seconda, relativa al tasso di ornamentazione nella voce superiore: su cui si tornerà nel quarto capitolo). Solo, in considerazione della nostra interpretazione dell'evoluzione notazionale, mi pare che il loro segno possa essere invertito: ovvero, che i tratti stilistici di recenziorità di *Gaiete, dolce* possano supportare una scansione del tempo non più rapida rispetto agli altri brani in *quaternaria*, come proposto da Sucato, ma al contrario più lenta, coerentemente con la densità più alta del *tenor*.

Se comunque alle osservazioni di Sucato andiamo ad aggiungere il fatto che *Gaiete, dolce*, a differenza degli altri brani in *quaternaria*, effettua la propria cadenza

[52] SUCATO 2003, p. 61.

finale con una regolare *directed progression*, possiamo concludere che si trovino solide argomentazioni per ritenere che questo rotondello risalga effettivamente a un'epoca successiva rispetto alla maggioranza delle composizioni in *quaternaria* del Rossiano; e dunque ipotizzare che anche nel caso della *quaternaria* abbia luogo un processo di aumento della densità e rallentamento del tempo procedendo nel secolo. Per una risposta conclusiva è però necessario, ancora una volta, allargare lo sguardo alla produzione posteriore al Rossiano

2.2.4.2 La *quaternaria* oltre il Rossiano

Nel *corpus* del più prolifico fra gli autori di poco più giovani rispetto a quelli presenti nel Rossiano, Jacopo da Bologna, non si trovano brani trasmessi in *quaternaria*. Si è visto tuttavia come Gozzi abbia ipotizzato che i brani in *octonaria* o *duodenaria* "ad altissima densità", che Huck e Dieckmann consideravano concepiti in *tempus maius*, fossero stati originariamente composti in *quaternaria* a valori raddoppiati, e quindi riscritti nelle *divisiones secundae* con dimezzamento dei valori. Il che implicherebbe che i brani in questione fossero stati già originariamente concepiti in *quaternaria* con *modus* regolare, binario o ternario, oppure che siano stati sottoposti, al momento della loro ipotetica trasformazione, a un processo di adattamento finalizzato a rendere regolare quello che sarebbe stato il *modus* in *quaternaria*, e che veniva a essere il *tempus* in *octonaria* e *duodenaria*. Se accettassimo l'ipotesi di Gozzi, è comunque evidente come questa originaria *quaternaria* non avrebbe affatto la stessa densità di quella dei brani in *quaternaria* del Rossiano: la densità media di queste composizioni di Jacopo sarebbe infatti di 0,69, contro quella di 0,47 del nostro codice. Nella tabella che segue riportiamo le densità alla semibreve di tutte le composizioni in *octonaria* e *duodenaria* dei pezzi in questione, nonché la densità alla semibreve che avrebbe caratterizzato le loro ipotetiche versioni originali in *quaternaria*.

Tab. 12 Valori della densità nella *quaternaria* "ricostruita" di Jacopo.

Brano	Densità alla semibreve	Densità alla semibreve dell'ipotetica *quaternaria*
Prima virtute	1,35	0,675
Di novo è giunto	1,4	0,7

Fenice fu	1,28	0,64
Non al suo amante	1,33	0,665
O dolce	1,5	0,75
O in Italia	1,48	0,74
Tanto che siete	1,36	0,68
Un bel sparver	1,38	0,69
Densità media	1,38	0,69

Ci si potrebbe in realtà spingere oltre, e notare come in effetti la densità di questi brani, oltre ad essere superiore a quella della *quaternaria* del Rossiano, risulti in realtà comparabile a quella di alcuni dei brani in *octonaria* "a media densità" del nostro codice. E d'altronde proprio Huck ipotizzava che la scansione alla semibreve di quelle che reputava le riscritture in *octonaria* e *duodenaria* dimezzasse la rapidità di esecuzione rispetto all'*octonaria* e *duodenaria* "a normale densità". Si noti fra l'altro come queste ultime, nel contesto dello studio del musicologo tedesco, siano sostanzialmente quelle di Giovanni, caratterizzate da una densità del tutto paragonabile a quelle della fascia intermedia del Rossiano. Sarebbe allora del tutto naturale immaginare che gli ipotetici originali in *quaternaria* vedessero una rapidità sostanzialmente analoga appunto a quella dell'*octonaria* intermedia del nostro codice.

Questa ipotesi, che vedrebbe dunque un rallentamento considerevole della quaternaria, del tutto parallelo a quello che abbiamo ipotizzato a proposito dell'*octonaria*, deve però naturalmente confrontarsi con l'esame di brani esplicitamente tràditi in *quaternaria*: dal momento che le osservazioni su Jacopo, da cui mi è sembrato comunque utile partire per la prossimità cronologica al nostro repertorio, devono comunque fare i conti con il fatto che gli originali in *quaternaria* postulati da Gozzi non sono attestati positivamente nella tradizione.

Di nuovo un buon punto di riferimento è il *corpus* di Nicolò, della cui opera la tabella che segue indica accanto alla densità dei diversi brani o sezioni di brani (che sarà calcolata, ancora una volta, sulla base sia della breve che della semibreve) anche alcuni altri parametri, la cui pertinenza ai nostri scopi emergerà nel corso della trattazione. Per ogni brano che utilizzi la *quaternaria* preciseremo cioè se la presenza di questa *divisio* riguardi la totalità del brano, solo una sezione, o anche solo un singolo passaggio

all'interno di una sezione; e, inoltre, se la sezioni in questione sia il verso o il ritornello. Si espliciterà inoltre se sia ravvisabile un *modus* di organizzazione della breve. Va ricordato infine che in tutti i brani tranne due la *quaternaria* utilizzata è quella semiograficamente rinnovata e "francesizzata": i due brani che fanno eccezione a questa norma sono contrassegnati da un asterisco.

Tab. 13 Valori della densità nella *quaternaria* di Nicolò,

Brano	**Densità alla breve**	**Densità alla semibreve**	**Organizzazione modale regolare**
Il megl'è pur	1,8	0,9	no
Ben di fortuna	1,6	0,8	no
Benché partir da te	1,44	0,72	no
Povero pellegrin (verso)	1,42	0,71	no
Ciascun faccia per sé	1,32	0,66	no
Come selvaggia (ritornello)*	1,08	0,54	no
Virtù loco non ci ha (ritornello)	1,02	0,51	no
Io son c'a seguitar (ritornello)	0,97	0,48	ternaria
Quando gli raggi (ritornello)*	0,76	0,38	ternaria
Densità media	1,27	0,63	

Risulta subito evidente come i brani con la densità più bassa siano quelli caratterizzati dall'uso della *quaternaria* nel solo ritornello; e come inoltre i brani meno densi in assoluto siano anche gli unici due a presentare una organizzazione modale (ternaria) regolare [53].

Sembrerebbe allora di trovarsi di fronte a due distinte tipologie di *quaternaria*, che presentano caratteristiche differenti ed assolvono a funzioni diverse. Quella a densità più bassa e utilizzata nei ritornelli presenta in effetti una densità alla breve del tutto paragonabile a quella alla semibreve che caratterizza molte varietà di *divisiones secundae*

[53] Questa ultima osservazione, sull'organizzazione modale regolare, potrebbe forse sembrare basata su una evidenza troppo scarsa per consentire generalizzazioni. Varrà però la pena di notare *en passant* che fra i brani in *quaternaria* a tre voci di Nicolò, che non prendiamo specificamente in considerazione qui, è *La fiera testa*, di gran lunga il meno denso dei quattro esistenti, l'unico a presentare una organizzazione modale regolare, ancora una volta ternaria.

(al di là delle differenze che, come detto, si riscontrano anche fra queste); e fa quindi pensare a una scansione del tempo francamente alla breve, con una presumibile equivalenza fra la semibreve del verso in notazione italiana "tradizionale" e il ritornello in *quaternaria*. Anche il dato della presenza di una organizzazione modale in questa *quaternaria* a bassa densità sembra del resto deporre a favore di una modalità di scrittura alternativa delle tradizionali *divisiones tertiae*, la cui organizzazione interna regolare della breve viene così riproposta, con il cambio di valore di riferimento, attraverso il *modus*.

L'idea di due diverse possibilità di scansione per la *quaternaria* potrebbe naturalmente trovare un appoggio nella testimonianza di Prosdocimo che, pur nello stigmatizzare il fenomeno dal punto di vista teorico, riconosceva di fatto l'esistenza nella prassi di due distinte possibilità di scansione della *quaternaria*, una più rapida e una più lenta.[54] Si potrebbe anzi azzardare, in via ipotetica, una ulteriore suggestione: ovvero che l'espressione di Prosdocimo, che castiga l'adozione di una *quaternaria* rapida da parte degli «ignorantes cantores ytalici», possa in qualche modo essere messa in rapporto con il fatto che fra le composizioni della *quaternaria* meno densa ben due, *Come selvaggia* e *Quando gli raggi*, sono caratterizzate dall'utilizzo di una *quaternaria* "tradizionalmente italiana", mentre tutte le composizioni più dense presentano una compatta adozione della "francesizzante" *Longanotation*. Anche a non voler sostenere una ipotesi così avventurosa resta comunque il dato di fatto che per le composizioni più rapide venga spesso adottata la forma di notazione più arcaica: nell'ambito della nostra ipotesi di fondo su un progressivo rallentamento del tempo nel corso del secolo potrebbe infatti avere senso l'idea che la tipologia notazionale più antica rimanga associata a una scansione del tempo più veloce.

Di più, mi pare che questa situazione possa suggerire addirittura l'ipotesi che in questi brani ad alta densità di Nicolò non avvenga affatto un passaggio dell'unità di movimento dalla breve alla semibreve. Questa idea potrebbe certamente apparire forte, se è vero che lo spostamento dell'unità di movimento sulla semibreve è stato tradizionalmente considerato un punto fondamentale e caratterizzante della cosiddetta *quaternaria*, o *Longanotation*; e, oltretutto, implicherebbe per la *quaternaria* a densità più alta una scansione ancora più lenta rispetto a quella raccomandata da Prosdocimo, dal

[54] Vd. PROSDOCIMO, CONTRAPUNCTUS 1984; GALLO 1966, pp. 87-94.

momento che la sua *quaternaria*, caratterizzata da una breve più lenta di un quarto rispetto alla semibreve di *octonaria* e *duodenaria*, era presumibilmente associata a una unità di movimento comunque posizionata sulla breve. Credo però che a sostegno di questa lettura si possano portare vari elementi di un certo peso.

In primo luogo, la stessa attenta osservazione del parametro fondamentale, quello della densità, mostra come il valore per questa categoria, se calcolato alla semibreve, si presenti molto vicino a quello alla semibreve delle composizioni in *octonaria* a media densità del Rossiano, e anche a quello della fascia meno densa dell'*octonaria* dello stesso Nicolò. Per contro, la densità di queste composizioni calcolata alla breve risulterebbe altissima, senza paragoni in alcun altro brano della letteratura trecentesca; e più alta anche, in effetti, di quella dei brani in *octonaria* "ad altissima densità" di Jacopo, per i quali abbiamo ipotizzato, sulla scorta di HUCK-DIECKMANN 2007, una scansione alla *semibrevis minor*. Sulla base di questa ultima osservazione, l'idea di una pulsazione alla semibreve per questa tipologia di *quaternaria* apparirebbe naturalmente convalidata *a fortiori*.

Altri indizi importanti possono a mio parere venire dalla circostanza che, come già si anticipava, le composizioni appartenenti a questa categoria di *quaternaria* non mostrano generalmente una organizzazione modale (utilizzo naturalmente il termine in senso mensurale) regolare, e inoltre non utilizzano la *quaternaria* solo nel ritornello, ma nell'intero brano (solo in un caso, il madrigale *Povero pellegrin*, invece nel solo verso: torneremo poco sotto su questo ultimo caso). Dati, questi, che suggeriscono una concezione della *quaternaria* radicalmente diversa rispetto a quella della tipologia meno densa: una tipologia cioè che non si caratterizza come riscrittura delle *divisiones tertiae* a valori dimezzati. A una osservazione attenta, tuttavia, una relazione di diversa natura fra questa *quaternaria* ad alta densità e un tipo specifico di *divisio tertia* nell'opera di Nicolò sembra comunque emergere. Mi riferisco alla fascia di *octonaria* meno densa dell'autore perugino, che appare in effetti del tutto simile a quella, sempre alla semibreve, della *quaternaria* ad alta densità. Sarà allora immaginabile che la velocità di scansione della semibreve in queste due tipologie di *divisiones* sia la stessa? Penso che la possibilità, per quanto sorprendente, non sia affatto da scartare. Anzi, questa ipotesi potrebbe fornire una risposta al problema che si è affrontato precedentemente, nel confronto fra le composizioni in *octonaria* a bassa densità di Nicolò (e quelle a media densità del

Rossiano) con quelle in *octonaria* ad altissima densità di Jacopo. Si era infatti notato come, se da un lato la densità relativa di queste tipologie avrebbe potuto fare pensare a una equivalenza fra la *semibrevis maior* delle prime e la *semibrevis minor* delle seconde – che sarebbe quindi risultata in una ulteriore equivalenza fra la doppia breve di quelle e la breve di questa –, rimanesse però il problema che le tipologie meno dense non presentano una regolare organizzazione binaria della *longa*; in assenza della quale non veniva a sussistere una equivalenza rispetto all'organizzazione interna binaria della breve nella tipologia a densità molto alta.

Ora, questa difficoltà verrebbe ovviamente meno se si ipotizzasse che il modello per la tipologia a bassa densità di Nicolò sia rappresentato non dall'*octonaria* a densità molto alta di Jacopo, ma invece proprio dalla *quaternaria* ad alta densità dell'autore bolognese: che a sua volta, appunto, non è caratterizzata da una organizzazione regolare della *longa*. In questa interpretazione si preserverebbe l'idea di base che l'utilizzo a una datazione relativamente tarda di una *octonaria* a densità molto bassa rappresenti il portato di una forma notazionale diversa; ma, in questo caso, la traduzione non implicherebbe un cambiamento nel valore di riferimento, che rimarrebbe la semibreve, ma solo della *divisio*, con l'abbandono della *quaternaria*, che sconta nell'interpretazione tradizionale uno slittamento della pulsazione al valore gerarchicamente superiore della breve. Il risultato non sarebbe quindi, all'atto pratico, molto diverso fra le due ipotesi: in entrambi i casi vedremmo come l'ultimo stadio della tendenza al rallentamento del tempo (che abbiamo individuato nell'evoluzione notazionale rappresentata nel caso dell'*octonaria* di Jacopo dallo slittamento della pulsazione sulla *semibrevis minor*, in Nicolò da quello della *quaternaria* sulla semibreve) si convertirebbe paradossalmente nel suo contrario, in una scrittura in *octonaria* a bassa densità che presenta caratteristiche apparentemente arcaiche.

Riguardo al rapporto con la *senaria gallica* come possibile motivazione della scelta dell'*octonaria* a bassa densità, va a questo punto anche notato come esso non valga esclusivamente nello scenario di un rapporto concettuale con l'altissima densità delle *divisiones tertiae* di Jacopo, ma anche in quello di un legame con la *quaternaria* densa dello stesso autore. È stato infatti già notato, da Gozzi e da Antonio Calvia, come una possibile motivazione alla base della mancata transizione in *Longanotation* di alcune composizioni in *octonaria* o *duodenaria* possa risiedere proprio nel fatto che queste

presentano alcuni passaggi e sezioni in *senaria gallica* o *novenaria* con un rapporto di *sesquitertia* a livello della *minima* rispetto all'*octonaria* o alla *duodenaria*: rapporto che risulta impossibile da esprimere nell'ambito della *Longanotation*, a meno che non si ricorra a forme speciali delle note ancora pochissimo diffuse anche nella fase matura della notazione italiana.[55] L'unico aspetto da precisare riguarda ovviamente il fatto che Gozzi e Calvia si riferiscono all'interpretazione tradizionale di una equivalenza fra breve della *quaternaria* e semibreve dell'*octonaria*; tuttavia, la loro osservazione può essere perfettamente trasposta anche alla situazione qui ipotizzata, con equivalenza di semibreve fra le due *divisione*s.

Se ora consideriamo la situazione in Landini, ci rendiamo conto di una ulteriore evoluzione, con densità molto più uniformi rispetto a quelle incontrate in Nicolò, e del tutto equivalenti, al livello della breve, alle densità a livello della semibreve di *octonaria* e *duodenaria*, che nel frattempo sono divenute più dense rispetto a quelle di Nicolò. Inoltre la grande maggioranza dei brani in *quaternaria* sembra mostrare una organizzazione modale regolare, binaria o ternaria. Presi insieme, questi due dati fanno sì che la *quaternaria* di Landini appaia effettivamente come una modalità alternativa, e ritmicamente equivalente a valori raddoppiati, delle tradizionali *divisiones tertiae*. Ciò risulta naturalmente coerente con la concezione tradizionale della *Longanotation*, e che si è ritenuto di dover problematizzare per il repertorio più antico.

Sarà allora lecito concludere che nell'opera landiniana venga scartata la tipologia più densa di *quaternaria* di Nicolò, e rimanga invece solo quella a densità minore che già nell'autore perugino si caratterizzava per una organizzazione modale regolare? Da un lato questa conclusione potrebbe sembrare legittima: d'altra parte non andrà però trascurato come la *quaternaria* di Landini sia comunque più densa di quella a bassa densità di Nicolò. Si potrebbe allora supporre che ci si trovi di fronte a un fenomeno doppiamente determinato, in due direzioni apparentemente opposte: da un lato avremmo cioè un abbandono della tipologia di *quaternaria* non caratterizzata da un rapporto di raddoppiamento dei valori rispetto alle tradizionali *divisiones tertiae*; dall'altro la *quaternaria* caratterizzata da questa relazione seguirebbe le *divisiones tertiae* in un rallentamento del tempo, coerente con la tendenza generale ipotizzata nella notazione

[55] GOZZI 1995, pp.130-134; CALVIA 2017.

italiana trecentesca in senso generale. Non si tratterebbe d'altra parte dell'unico caso in cui il processo generale che abbiamo delineato sembra conoscere per così dire delle "fughe in avanti" nel corso del secolo, ovvero delle notevoli intensificazioni di alcune *divisiones* che vengono successivamente in parte riassorbite, o mitigate, pur rimanendo ferma la chiara identificabilità, nelle sue linee generali, di un processo di intensificazione (con implicato rallentamento) progressivo. In effetti, un fenomeno molto simile è stato suggerito sopra in relazione all'*octonaria* e *duodenaria* densissime di Jacopo, identificate da HUCK-DIECKMANN 2007 come *tempus maius*, che trovano pochi riscontri nella produzione trecentesca successiva.

È importante d'altra parte tenere presente come quello del sistema notazionale rappresenti un campo di relazioni complesso, in cui come abbiamo avuto modo di sottolineare, l'evoluzione di un parametro, come ad esempio l'intensificazione di una certa *divisio*, dà luogo a una serie di reazioni a catena che possono procedere talvolta in modo non lineare, pur rimanendo sempre chiara la direzione generale dell'evoluzione. E avremo peraltro modo di argomentare, nel corso del terzo capitolo, come al di là delle occasionali fluttuazioni della densità dal punto di vista della scrittura, la sostanza musicale del repertorio trecentesco veda un processo più regolare di rallentamento.

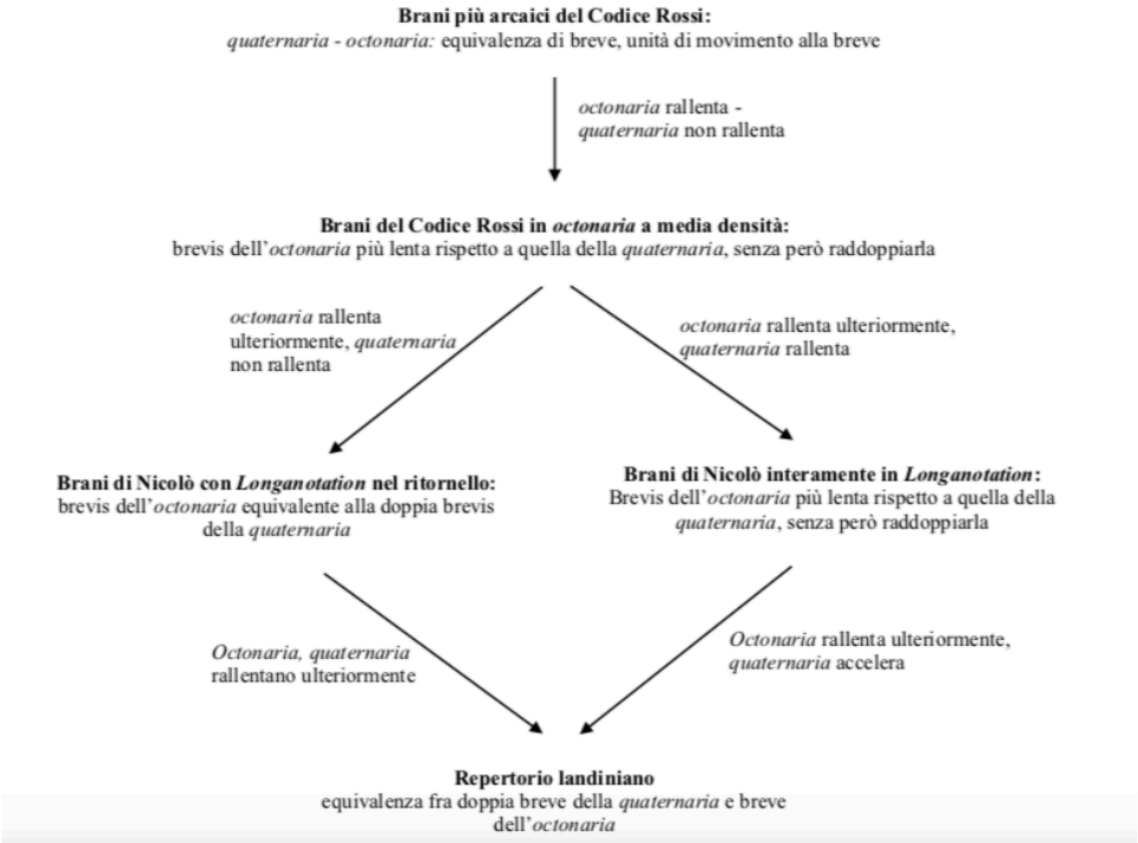
2.2.4.3 Conclusioni sulla *quaternaria*

Possiamo a questo punto cercare di tirare brevemente le somme del discorso sulla *quaternaria* e sulla sua evoluzione storica, che si presenta certo complesso e articolato, isolando alcune osservazioni fondamentali.

Innanzitutto, è importante ribadire che l'ipotesi che alcune tipologie notazionali possano avere un legame concettuale, o se vogliamo di dipendenza "logica", da altre (come nel caso dell'*octonaria* a bassa densità di Nicolò rispetto alla sua *quaternaria* ad alta densità) non implica affatto un concreto processo di originaria concezione in una modalità, e una sua successiva conversione (ciò che peraltro, sembrerebbe anzi escluso in questo specifico caso dalle nostre stesse osservazioni sul rapporto con la *senaria gallica*), ma semplicemente un legame di dipendenza a livello di quella che abbiamo definito "sostanza musicale".

Ciò premesso, l'aspetto fondamentale da osservare è come la *quaternaria* sembri interessata dallo stesso fenomeno di rallentamento complessivo del tempo che abbiamo ipotizzato in termini generali per il Trecento italiano (una osservazione che non appare di per sé particolarmente sorprendente); ma, al tempo stesso, come questa evoluzione non sia del tutto lineare, essendo caratterizzata da fenomeni che abbiamo definito colloquialmente di "fuga in avanti" e di successivo, parziale rientro. La tab. 14 disegna uno schema grafico che rappresenta visivamente le fasi evolutive che abbiamo creduto di individuare.

Tab. 14



Di questo schema grafico, e dei punti riassuntivi che lo hanno preseduto, possiamo ora tentare di dare, in via preliminare, una lettura interpretativa.

Innanzitutto, occorre contestualizzare l'intero problema alla luce delle osservazioni richiamate sopra di Prosdocimo. Si è visto come le osservazioni del teorico padovano alludano all'esistenza di un dibattito già in corso sull'interpretazione della *quaternaria*: se cioè la sua breve vada interpretata come equivalente a metà di quella

dell'*octonaria*, e a un terzo di quella della *duodenaria*, oppure se essa debba risultare più veloce di quella dell'*octonaria* (e *a fortiori* di quella della *duodenaria*) ma comunque più lenta rispetto alla loro semibreve. E mi sembra del resto che rispetto all'alternativa di base che abbiamo così sintetizzato possa risultare in qualche modo secondario l'esatto rapporto di tempo (di equivalenza alla semibreve rispetto alle *divisiones* con partizione ternaria della breve) proposto da Prosdocimo fra la tipologia che potremmo definire "*quaternaria* lenta" e le altre *divisiones*. Abbiamo infatti detto come la *quaternaria* di Nicolò sembrasse suggerire l'adozione di un tempo ancora più lento rispetto alla scansione lenta prosdocimiana, la quale d'altronde pare ideata appositamente per chiudere il cerchio, si potrebbe dire, delle raccomandazioni del teorico, essendo basata su una equivalenza di *minima* con le *divisiones* con scansione ternaria della semibreve, così da preservare uno spazio per un principio, ormai evidentemente affermatosi in misura eccessiva per essere rifiutato del tutto, dell'equivalenza di *minima*. E come invece *octonaria* e *duodenaria* mantengano con queste una relazione di *sesquitertia* a livello della *minima*: tesi che appunto costituisce l'altro grande cavallo di battaglia polemico di Prosdocimo, contro tendenze che, nell'epoca della cosiddetta *Ars subtilior*, si orientavano ormai verso l'adozione universale dell'equivalenza di *minima*.

Relativamente al repertorio del codice Rossi, si può allora supporre che la relazione fra *octonaria* e *quaternaria* – che abbiamo visto non presentare (con la possibile eccezione dei brani in *octonaria* più densi) una relazione di equivalenza fra semibreve della prima e breve della seconda – rientri senz'altro nella tipologia di relazione che Prosdocimo sostiene: solo, con una scansione del tempo più rapida per entrambe le *divisiones*.

Passando ora alla tipologia di *quaternaria* meno densa di Nicolò, vediamo come questa sia caratterizzata da una densità, e per implicazione da una rapidità, molto vicina a quella della *quaternaria* del Rossiano: la differenza principale rispetto a quella è però che in Nicolò vediamo talvolta una organizzazione modale regolare ternaria. Questa organizzazione modale sembra finalizzata a rendere la "sostanza musicale" della *quaternaria* analoga a quella delle *divisiones tertiae*: ciò che è anche reso possibile, in modo decisivo, dal fatto che le *divisiones tertiae* di Nicolò siano ormai rallentate rispetto a quelle di tipologia più comune del Rossiano. In questo passaggio possiamo dire quindi che la rapidità della *quaternaria* non sia cambiata, ma lo sia invece la sua funzione e la

sua relazione con l'*octonaria*: una variazione resa appunto possibile dal fatto che, mentre questa tipologia di *quaternaria* è rimasta temporalmente più o meno invariata, è però mutato il contesto notazionale che la circonda, con una tendenza generale al rallentamento. La relazione fra *quaternaria* e *octonaria* incarnata da questa tipologia è dunque quella contestata da Prosdocimo, con equivalenza breve-semibreve.

Se invece ci rivolgiamo alla tipologia più densa di *quaternaria* di Nicolò, sembra di osservare un evidente esempio della relazione di non-equivalenza fra breve e semibreve che Prosdocimo approva, e anzi si può dire di trovarsi di fronte a una discrepanza ancora superiore a quella raccomandata dal teorico. Torna quindi a riproporsi lo stesso tipo di rapporto fra *octonaria* e *quaternaria* presente nel codice Rossi, questa volta però nell'ambito di un rallentamento di entrambe le *divisiones*. Infine, con Landini si torna a osservare l'equivalenza breve-semibreve, con un rallentamento rispetto all'*octonaria* e alla *quaternaria* con organizzazione modale regolare di Nicolò, che si riflette in un aumento della densità, e che non arriva però fino al punto di assumere la stessa densità (con implicata velocità) della *quaternaria* più densa e priva di organizzazione modale di Nicolò.

Sarebbe ovviamente interessante, a questo punto, proseguire l'osservazione fino alla fine del secolo e all'inizio del successivo, fino a osservare cioè il repertorio contemporaneo alla teorizzazione di Prosdocimo, e verificare dunque le relazioni fra questa e la pratica musicale coeva. Dovremo però, di necessità, rimandare questo confronto a un'altra sede, per non allontanarci eccessivamente dal repertorio del nostro codice, che pur nell'utilità e anzi nella necessità di un confronto ad ampio raggio con le evoluzioni successive del repertorio deve pur rimanere il centro e il *focus* principale della trattazione.

2.2.5 La *senaria gallica*

2.2.5.1 La *senaria gallica* nel Rossiano

Tab. 15 Valori della densità nella *senaria gallica* del Rossiano.

Brano	Densità
A l'alba una maitina (parte del ritornello)	1,06
La desiosa brama (verso)	0,40
O crudel donna (ritornello)	1,10

Seguendo un me' sparver (parte del ritornello, *tenor*)	0,94
Densità media	0,875

L'unico brano del Rossiano a utilizzare questa *divisio* per buona parte del suo svolgimento (l'intero verso) e in entrambe le voci è il madrigale *La desiosa brama*.Va osservato immediatamente come la densità di questo brano sia rimarchevolmente bassa, e del tutto paragonabile in effetti a quella delle composizioni in *quaternaria* e in *octonaria* a densità molto bassa. Questo appare coerente con l'idea, di cui si diceva, che la *senaria gallica* possa almeno in certe occasioni essere legata da un rapporto di equivalenza di breve alla *quaternaria*. D'altra parte, anche in *La desiosa brama* si trovano elementi decisamente formulari, così come nelle composizioni in *octonaria* a densità molto bassa per cui avevamo avanzato l'ipotesi di una origine arcaica; solo, in questo caso, la formularità non riguarda il *tenor*, ma il *superius*. Per la precisione, l'inciso melodico sul quale si apre il *superius* appare formulare anche in senso intertestuale: è presente infatti, in forma lievemente modificata, anche nel madrigale *O crudel donna*, adattato alla *divisio octonaria* nella quale il brano è impostato. *La desiosa brama* si differenzia però dagli altri due brani nel fatto che questa formula viene più volte reiterata nel prosieguo, dando origine a un tasso di formularità paragonabile a quello dei brani in *octonaria* a densità molto bassa, seppure concentrato nel *superius* piuttosto che nel *tenor*. Ora, nel caso che anche la formularità del *superius* potesse essere interpretata come un segno di arcaismo – cosa che non mi sembra affatto da escludere, dato che anch'essa può ben costituire, credo, un indizio di origine improvvisativa o para-improvvisativa – potremmo dire che la maggior parte delle composizioni del Rossiano a bassa densità, in qualunque divisione, sembrano fornire indizi per una datazione alta: rispettivamente, dei brani in *quaternaria*, per ragioni di movimenti cadenzali, e di entrambi i brani in *octonaria* a densità molto bassa e appunto di *La desiosa brama* a causa delle loro caratteristiche formulari.

2.2.5.2 La *senaria gallica* oltre il Rossiano

A proposito di questa *divisio* è stata notata da Gozzi quella che parrebbe una tendenza continua, nel corso del Trecento, alla scelta di una scansione della semibreve più rapida rispetto a quella delle altre *divisiones*. Lo studioso rileva infatti come i brani in *senaria*

gallica (o, più precisamente, nel *tempus imperfectum* con *prolatio maior* che tende a rimpiazzarla semiograficamente nel repertorio landiniano) presentino una densità media di 0,81, decisamente inferiore quindi a quelle di 0,98 e 1,12 che caratterizzavano rispettivamente *octonaria* e *duodenaria*. Gozzi mette in relazione questo dato con l'adozione di un *tempus* francese; un'idea che si collega alla proposta di considerare il repertorio francese e quello italiano concepito in notazione francese, come associati a una scansione più rapida. Senza entrare puntualmente nel merito di questa lettura – che non riguarda se non in modo molto marginale la nostra indagine, dal momento che il codice Rossiano è interamente trasmesso in notazione "puramente italiana"– possiamo però sostenere con un certo grado di sicurezza che la maggiore rapidità della *senaria gallica* rispetto alle *divisiones tertiae* non sembra spiegarsi con questa sola ragione, dal momento che essa è già osservabile nel Rossiano; e che anzi questa tendenza potrebbe essere a sua volta ben inserita in quel modello di sviluppo complessivo della notazione italiana (di rallentamento generale, e di contemporanea differenziazione della scansione delle semibreve fra *divisiones secundae* e *divisiones tertiae*, con il mantenimento di una rapidità più vicina all'originale nelle *divisiones secundae*) che abbiamo già riscontrato nei rapporti fra *quaternaria* e *octonaria*; e al quale altri indizi fornità l'analisi delle altre *divisiones*.

L'idea dell'associazione della *senaria gallica* a una scansione piuttosto rapida nel repertorio di Nicolò pare d'altronde confermata dal fatto che nell'autore perugino essa viene spesso utilizzata in connessione (e con indubitabile equivalenza di semibreve) con l'*octonaria* a densità più bassa, legata, seguendo il ragionamento sin qui condotto, da equivalenza alla semibreve con la *quaternaria* più densa. Si trovano però nel repertorio anche casi di *senaria gallica* più densa, che intratterrà allora presumibilmente un rapporto di equivalenza di breve e semibreve con l'*octonaria* a densità normale. In conclusione, si può dire che la *senaria gallica* sia legata da un rapporto di equivalenza di semibreve con una delle due altre *divisiones* con partizione binaria della breve: ovvero, a seconda della tipologia di densità, o con la *quaternaria* o con l'*octonaria*.

2.2.6 La *novenaria*

2.2.6.1 La *novenaria* nel Rossiano

Tab. 16 Valori della densità nella *novenaria* del Rossiano

Brano	Densità
Cum altre ucele (parte del ritornello)	Quasi interamente canonico – densità non significativa
Io vidi a l'umbra (ritornello)	0,59
Nascoso'l viso (parte del ritornello)	0,55
Quando i oselli canta (ritornello)	0,44
Densità media	0,53

All'interno del repertorio polifonico del Rossiano incontriamo due sole occorrenze di questa *divisio* per la durata di una intera sezione, nei ritornelli dei madrigali *Io vidi a l'umbra* e di *Quando i oselli canta*. A proposito del primo esempio possiamo notare come la densità rimanga vicina a quella che aveva caratterizzato il verso, concepito come si è visto in una *octonaria* rubricata nella fascia a media densità, in prossimità però del limite inferiore. Dal momento che, come abbiamo più volte osservato, la divisione in fasce di densità dell'*octonaria* rispondeva a un criterio di comodità e chiarezza espositiva, ma non escludeva la possibilità della presenza di diverse rapidità (associate alle differenti densità dei singoli brani) anche all'interno di ogni fascia, si potrebbe allora proporre una scansione piuttosto rapida per il verso, e di conseguenza anche per il ritornello in *novenaria* che pare sulla base della densità mantenere una equivalenza di semibreve con il verso.

In *I'vidi, a l'umbra*, dove pure la *novenaria* è utilizzata per la durata dell'intero ritornello, la densità di questa *divisio* è sostanzialmente invariata rispetto a quella di 0,64 che caratterizzava il verso in *octonaria*. Possiamo quindi ancora una volta ipotizzare una rapidità di scansione piuttosto rapida e invariata rispetto al verso.

Un'altra occorrenza della novenaria nel codice si trova inoltre in un breve passaggio del madrigale *Cum altre ucele*, dominato però per il resto da una *duodenaria* rispetto alla quale la *novenaria* manterrà ovviamente una equivalenza di semibreve; inoltre, il passaggio in *duodenaria* è caratterizzato da un lungo disegno ornamentale nel *tenor* che ne innalza localmente la densità, rendendola assolutamente non significativa ai nostri scopi.

Abbiamo infine due brevissimi passaggi in *novenaria* nel ritornello di *Nascoso'l viso*, impostato in *duodenaria*. Anche qui, l'alternanza continua con la *duodenaria* implica ovviamente una equivalenza di semibreve con quella *divisio*; potrebbe allora stupire la densità complessiva apparentemente molto bassa della *novenaria*, che si attesta a 0,55 contro quella di 0,8 della duodenaria. Ancora una volta, tuttavia, mi pare evidente come ci si trovi di fronte a una distorsione statistica dovuta all'estrema esiguità dei passaggi in *novenaria* nei quali è sufficiente una nota tenuta al *tenor* per la durata di una *longa*, in corrispondenza della conclusione del brano, a far calare bruscamente una densità per il resto paragonabile a quella che caratterizza la *duodenaria*.

2.2.6.2 La *novenaria* oltre il Rossiano

La *divisio* continua a essere utilizzata con moderazione nel corso del Trecento; e nel repertorio di Nicolò, al quale ci siamo rivolti preferenzialmente per avere una prospettiva degli sviluppi successivi al Rossiano, non se ne trova alcun esempio. In Landini se ne trovano otto esempi: e Gozzi nota come la loro densità sia vicina a quella dei brani in *senaria gallica*, ciò che lo spinge a ipotizzare che anche la *novenaria* mantenga nel corso del secolo una scansione più rapida rispetto a quella delle *divisiones tertiae*; una ipotesi coerente d'altronde con quanto abbiamo potuto osservare in relazione al Rossiano.

2.2.7 La *senaria italica*

2.2.7.1 La *senaria italica* nel Rossiano

Tab. 16 Valori della densità nella *senaria italica* del Rossiano.

Brano	Densità
A l'alba una maitina (parte del ritornello)	0,71
Cum altre ucele (verso)	0,65
Io vidi a l'umbra (parte del verso)	0,60
Lavandose le mane (ritornello)	0,40
Densità media	0,59

Questa *divisio*, come già osservato da Sucato e da altri, sembra presentare un forte elemento di peculiarità: pare, cioè, distinguersi per una più precoce adozione del principio

dell'equivalenza di *minima* non solo rispetto alla "propria" *divisio tertia* (ovvero alla *divisio tertia* basata come la *senaria italica* sulla partizione ternaria della breve, la *duodenaria*) ma anche in relazione alle altre *divisiones*, e in particolare alla *senaria gallica*. Ciò è testimoniato dal ben noto fenomeno conosciuto come *mutatio qualitatis*, consistente nell'utilizzo – in successione o simultaneo in due voci – della *senaria italica* e della *senaria gallica* (o, anche in assenza di un esplicito cambio di *divisio*, delle tipologie di scansione caratteristiche delle due *divisiones*) con un rapporto di equivalenza di *minima*, e quindi nel caso specifico anche di breve. Nel codice Rossi troviamo in particolare un caso estremamente evidente di utilizzo simultaneo, nel ritornello del madrigale *Seguendo un me'sparver*, delle due *senariae*: indubitabile alla luce di considerazioni contrappuntistiche.

Le implicazioni di questa possibilità di equivalenza di *minima* fra le *senariae* sono potenzialmente profonde. Se infatti come abbiamo supposto la *senaria gallica* è legata normalmente da una equivalenza di breve alla *quaternaria* o all'*octonaria*, ciò comporta che la tipologia di *senaria italica* che intrattiene una relazione di equivalenza di *minima*, e quindi anche di breve, con la *senaria gallica* veda a sua volta un rapporto di equivalenza di breve con *quaternaria* o *octonaria*. È possibile pensare che si trovino effettivamente brani caratterizzati da relazioni temporali di questo tipo? O bisognerà invece pensare che la *senaria italica* si presenti nella tipologia con equivalenza alla *minima* e alla breve rispetto alla *senaria gallica* solo in caso di compresenza delle due senarie, e non estenda l'equivalenza di breve al rapporto con le altre *divisiones*?

In realtà si trova, proprio nel Rossiano, un brano per il quale è già stato ipotizzato un rapporto di equivalenza di breve fra *quaternaria* e *senaria italica*. Si tratta del madrigale *Lavandose le mane*, a proposito del quale lo studioso americano Michael Long ha ipotizzato che la successione di un verso in *quaternaria* e di un ritornello in *senaria italica* a densità molto bassa potesse rappresentare una modalità alternativa per notare, a valori raddoppiati, quella relazione temporale che nel repertorio più tardo sarà espressa dall'alternanza fra *octonaria* e *senaria gallica* (con equivalenza di semibreve).[56]

L'ovvia implicazione di questo ragionamento, che Long però non esplicita, è naturalmente che la *quaternaria* e la *senaria italica* siano legate da un rapporto di

[56] LONG 1981.

equivalenza di breve: una ipotesi che potrebbe essere supportata, mi pare, anche dal rapporto fra le densità delle due sezioni.

È importante notare come il risultato musicale di una equivalenza di breve fra *quaternaria* e *senaria italica*, differisca rispetto a quello di una equivalenza dello stesso tipo fra *octonaria* e *senaria italica* che si proporrà per il repertorio successivo, perché ovviamente quest'ultimo implica una relazione di *sesquitertia* fra le semibrevi a livello della *minima*, e non di *sesquialtera* come nel primo caso. Nondimeno, in entrambi i casi si tratterebbe di un rapporto di equivalenza fra una *divisio* basata sulla partizione binaria sia della breve che della semibreve, e una basata sulla partizione ternaria della breve e binaria della semibreve. Ciò che risulta particolarmente interessante per il nostro discorso è che una simile relazione, sotto forma di equivalenza di breve fra *tempus perfectum* e *tempus imperfectum* con *prolatio minor* è, per quanto minoritaria, attestata nel repertorio del XVI secolo, dove significativamente, come dimostrato da Anna Maria Busse Berger, viene sostenuta in modo particolare da teorici di origine italiana.[57]

Tornando al Rossiano, per l'altro madrigale in *senaria italica*, *Cum altre ucele*, troviamo una densità di 0,65, decisamente più alta rispetto a quella di *Lavandose le mane*; si potrebbe dunque a prima vista suggerire per questo brano una scansione del tempo più lenta: cosa, mi pare, del tutto plausibile in considerazione del fatto che nell'altro brano la relazione di possibile equivalenza di breve (o, in alternativa, di semibreve) era impostata rispetto a un verso in *quaternaria*. E d'altra parte, come vedremo nel capitolo successivo, anche l'analisi del trattamento della dissonanza sembrerà suggerire un tempo più rapido per *Lavandose le mane*. Al tempo stesso va anticipato come da questa stessa analisi della dissonanza emerga comunque un utilizzo rilevante della semibreve dissonante anche in *Cum altre ucele*: ciò che sembra indicare anche per questo brano una scansione della semibreve non troppo lenta e induce a immaginare che la *senaria italica* di questo brano sia caratterizzata – se le ipotesi fin qui sostenute sul ruolo dell'equivalenza di breve sono corrette– da un rapporto di equivalenza di breve con l'*octonaria* a media densità del Rossiano. Una possibile obiezione a questa ulteriore ipotesi è che la densità di questo brano non è in realtà più bassa di quella di molti pezzi in *octonaria* della fascia intermedia. Qui entrano però in gioco due considerazioni. In primo luogo, come già si è detto più

[57] BUSSE BERGER 1985 e1993.

volte, il fatto che quella di *octonaria* a media densità è una categoria generale che potrebbe presentare ulteriori differenziazioni al suo interno: e, dunque, *Cum altre ucele* potrebbe trovarsi in relazione di equivalenza di breve con i brani più densi della fascia. Ma, soprattutto mi pare significativo il fatto che il nostro madrigale appaia in molti passaggi caratterizzato da una scrittura para-imitativa fra le voci,e che dunque possa far parte di quel gruppo di brani in cui il grado di attività contrappuntistica, determinato da una scelta compositiva, produce una densità del *tenor* particolarmente alta, e quindi non interamente significativa ai fini della determinazione del tempo.

2.2.7.2 La *senaria italica* oltre il Rossiano

Nel repertorio esterno al Rossiano la *senaria italica* risulta essere una *divisio* frequentemente utilizzata, sia nei compositori della prima generazione del Trecento, sia in quelli di metà secolo come Nicolò, e ancora in Landini. La ricostruzione abituale dell'evoluzione della *divisio*, corroborata dalle testimonianze della teoria trecentesca, vede il mantenimento di una scansione rapida nel corso del secolo, testimoniata ancora una volta dalle osservazioni di Gozzi sul repertorio landiniano che anche nel caso della *senaria italica*, come già per *senaria gallica* e *novenaria*, vede una densità di 0,754, notevolmente più bassa rispetto a quella delle *divisiones tertiae*. Nel caso specifico della *divisio* che stiamo osservando, questo dato potrebbe essere letto anche nell'ambito di una evoluzione del rapporto con la *duodenaria*, che sembra trovare paralleli nello sviluppo della relazione fra *quaternaria* e *octonaria* tratteggiato in precedenza, con un graduale passaggio da una equivalenza di semibreve a una di *minima*. E del resto, proprio l'idea di una equivalenza di *minima* sta alla base dell'interpretazione data da Huck – che trovo perfettamente condivisibile – del rapporto di tempo fra il verso in *duodenaria* e il ritornello in *senaria italica* di quattro madrigali di Jacopo: va peraltro anticipato che della tipologia di *duodenaria* qui utilizzata, che definiremo "duodenaria ad altissima densità", avremo modo di discutere nel prossimo paragrafo.

Si è però già accennato, a proposito del madrigale *Lavandose le mane*, a come la *senaria italica* sembri essere caratterizzata anche da un altro tipo di relazione temporale, ovvero di equivalenza di breve rispetto alle *divisiones* con partizione binaria della breve. Specificamente, si era suggerito a proposito del brano del Rossiano che questa

equivalenza alla breve avvenisse fra *senaria italica* e *quaternaria*; nel caso del repertorio successivo al codice, d'altra parte, proporremmo di riconoscere questa relazione fra *senaria italica* e *octonaria*. Nicolò, in particolare, utilizza frequentemente la *divisio* nel ritornello di brani il cui verso è impostato in *octonaria*.

Si pone però naturalmente, a questo punto, un problema: se cioè le nostre ipotesi prevedono che l'*octonaria* di Nicolò fosse caratterizzata da due diverse rapidità, andrà allora ipotizzato che anche la *senaria italica* che intrattiene con questa un legame di equivalenza di breve veda, a sua volta, la possibilità di due velocità distinte? Questa è precisamente l'ipotesi avanzata da Gozzi a proposito, in particolare, del repertorio di Jacopo da Bologna.

Lo studioso nota infatti come la *senaria italica* di questo compositore si presenti in due (o più) varietà nettamente distinte dal punto di vista della densità. Malgrado, per ragioni che non mi risultano del tutto chiare, la densità venga qui calcolata da Gozzi sulla base della breve invece che della semibreve, la sua conclusione sul fatto che a queste due diverse fasce di densità debbano corrispondere due distinte rapidità di scansione del tempo resta pienamente condivisibile.[58] E la stessa osservazione si può estendere ai brani in *senaria* di altri compositori. Riporto qui sotto come esempio significativo la tabella relativa alle composizioni in *senaria italica* di Nicolò del Preposto (anche in questo caso escludo dal computo in tabella il contributo alla densità apportato dagli "interludi" del *tenor*, riportando invece in nota il calcolo che ne tenga conto):

Tab. 17 Valori della densità nella *senaria italica* di Nicolò.

Brano	Densità
Dio mi guardi	0,88
Non più dirò giamai	0,84
Tal sotto l'acqua	0,79
Tal mi fa guerra (ritornello)	0,78
Mentre che'l vago viso (breve sezione)	0,77
Chiamo, non m'è risposto	0,75
Povero pellegrin (ritornello)	0,75

[58] GOZZI 2001, p. 37.

Qual perseguita (ritornello)	0,75
Stato nessun ferm'à	0,75
Io vegio in gran dolor	0,74
Chi'l ben sofrir non può	0,72
Non si conosce'l ben	0,71
Sempre con umiltà	0,69
Deh come ben mi sta	0,68
Rott'è la vela[59]	0,67
Cogliendo per un prato (ritornello e parte finale del verso)[60]	0,66
Non dispregiar virtù (ritornello)	0,65
Io son c'a seguitar(parte finale del verso)	0,62
Virtù loco non ci ha (verso)[61]	0,56
Come la gru (ritornello)	0,49
It'a veder ciascun (ritornello e parte finale del verso)	0,45
Vidi, com'a Amor(ritornello)	0,44

Anche su queste varietà di *senaria italica* e sulla loro possibile origine occorrerà tornare più avanti discutendo del trattamento della dissonanza.

2.2.8 La *duodenaria*

Passiamo a questo punto a considerare l'utilizzo della *duodenaria*, che abbiamo deciso di differire fino a questo punto per ragioni di funzionalità di trattazione che diverranno presto chiare. In questo caso dovremo inoltre, per economicità del discorso, invertire l'ordine espositivo seguito a proposito delle altre *divisiones*: considerando, cioè, dapprima il contesto delineato dal repertorio del Trecento pieno, e quindi muovendo da qui al trattamento della *divisio* nel nostro codice.

[59] (40;0,73)

[60] (50; 0,7)

[61] (81 0,59)

2.2.8.1. La *duodenaria* oltre il Rossiano

Questa scelta parte da una constatazione: il fatto cioè che il Rossiano presenta due soli brani impostati prevalentemente in *duodenaria* (in aggiunta ad alcuni in cui appare solo nel ritornello), mentre la *divisio* diventa poi molto comune, come abbiamo accennato, in Jacopo. D'altra parte, se avanziamo ulteriormente a considerare il repertorio di Nicolò ci rendiamo conto di come nell'autore perugino la *duodenaria* torni a una posizione di totale marginalità, testimoniata com'è da un solo esemplare, il ritornello del madrigale *O giustizia regina*.In Landini troviamo invece nuovamente una certa prominenza di questa *divisio*, con quattro brani in *duodenaria* "tradizionale" (un numero comunque non basso, se si tiene conto della ridotta presenza di *divisiones* "tradizionali" nell'opera dell'autore fiorentino: si consideri ad esempio come i brani in *octonaria* tradizionale siano soltanto tre) e ben quarantotto composizioni in *tripla quaternaria*, che, come già osservato, presenta nell'autore fiorentino una densità e una organizzazione interna del tutto sovrapponibili a quella della *duodenaria*. Quali spiegazioni possiamo dare per questo fenomeno?

In primo luogo va ricordato come la *duodenaria* di Jacopo rientri nella tipologia, caratteristica di questo autore, che abbiamo definito a densità molto alta, e per la quale Gozzi ipotizzava l'esistenza di una possibile versione originaria in *quaternaria* a valori raddoppiati; mentre le isolate attestazioni di questa *divisio* nel Rossiano e in Nicolò sono caratterizzate da una densità decisamente più bassa, rispettivamente compresa fra 0,52 e 0,92 e di 1,16. Ma a ben vedere, se l'utilizzo della *duodenaria* in quanto tale è quasi inesistente in Nicolò, la sua "sostanza musicale" viene di fatto preservata nel suo uso della *quaternaria* a bassa densità con organizzazione modale ternaria. Possiamo anzi osservare a questo punto come in effetti la totalità dei suoi brani in *quaternaria* con organizzazione modale mostrino una scansione ternaria della *longa*, in questo modo "mimando" la strutturazione della *duodenaria* piuttosto che quella dell'*octonaria*, come avverrebbe se la breve fosse scandita binariamente. D'altro lato, e in modo ugualmente rilevante, va nuovamente ricordato come, a differenza della *duodenaria*, l'autentica *octonaria* sia invece utilizzata da Nicolò, nelle due versioni a bassa e ad alta densità.

La parallela osservazione di questi due dati sembra suggerire che Nicolò scelga deliberatamente di sostituire la *quaternaria* con organizzazione ternaria della *longa* alla

duodenaria perché quest'ultima risultava inevitabilmente associata a una scansione più lenta, forse quasi necessariamente legata a un rapporto di equivalenza di *minima* rispetto alla *senaria italica* (e quindi, come già si osservava, con una breve della *duodenaria* che equivale a due brevi della *senaria italica*).

Per contro, si è visto come l'*octonaria* abbia, in Nicolò come nel Rossiano, un rapporto con la *senaria italica* che è spesso, o generalmente, di equivalenza di breve. Un tipo di relazione temporale che sarebbe in effetti difficile trasferire al rapporto con la *duodenaria*, se questa deve intrattenere una relazione di equivalenza alla breve con l'*octonaria*: si noti, infatti, come in questo caso verrebbe a proporsi un rapporto *senaria italica-duodenaria* che non trova per così dire un saldo punto d'appoggio né a livello della *minima* (dove avremmo una relazione di *sesquialtera*), né a livello di semibreve, (con una semibreve e mezzo della *senaria italica* che equivarrebbe a una della *duodenaria*), né infine a livello di breve (laddove una breve della *senaria italica* ammonterebbe a due terzi di quella della *duodenaria*).Si può quindi immaginare che un rapporto di questo tipo, privo di un chiaro punto di caduta a qualunque livello di valore notazionale, risultasse decisamente problematico, e impedisse l'adozione di questo tipo di rapporto fra *duodenaria* e *senaria italica* anche a livello ideale, ossia in quei brani che non vedono una concreta compresenza delle due *divisiones*, né simultaneamente né in successione. Questo tipo di condizionamento per così dire "ideale" mi sembra tanto più sostenibile se si consideri come una effettiva compresenza/alternanza di *duodenaria* e *senaria italica*si riscontri talvolta nel repertorio del Trecento maturo, quantomeno a livello di "sostanza musicale", con una scansione della breve della *duodenaria* che si bipartisce andando a creare un effetto equivalente a quello che sarebbe creato da due *breves* di *senaria italica*

Ma se dunque i brani in *duodenaria* del Rossiano non sono legati da equivalenza di *minima* con la *senaria italica*, qual è invece il loro rapporto con questa *divisio*, e con le altre?

2.2.8.2 La *duodenaria* nel Rossiano

Tab. 18 Valori della densità nella *duodenaria* del Rossiano.

Brano		Densità
Abrazami, cor mio – ritornello		0,63
Cum altre ucele – parte del ritornello		0,92
Dal bel chastel – ritornello		0,75
De soto'l verde – ritornello		0,60
Du' occhi ladri – verso		0,52
L'antico dio Bibier – ritornello		0,58
Nascoso'l viso	verso	0,82
	parte del ritornello	0,81
Pescando in acqua dolce – ritornello		0,67
Quando l'aire comença – ritornello		0,77
Densità media		0,71

Possiamo partire dalla considerazione del madrigale *Nascoso'l viso*, sul quale ancora Gozzi ha avanzato alcune osservazioni. Lo studioso sottolinea un passaggio nel quale, per una sezione del brano trasmessa in *duodenaria* nel Rossiano, il codice Panciatichi ricorre invece alla *senaria italica*, e lo Squarcialupi nuovamente alla *duodenaria* ma in valori dimezzati rispetto al Rossiano. La spiegazione di Gozzi parte dal fatto che nel passaggio in questione il livello di partizione della breve nelle due voci, e in particolare nel *superius*, non si presenta affatto nel modo tipico della *duodenaria*, ma in modo molto più simile a quanto ci si aspetterebbe da una *senaria italica*, con una suddivisione che non supera le sei note per breve. La sua ipotesi è dunque che Panciatichi (o il suo antigrafo) abbia trasformato una originaria *duodenaria* in *senaria italica* per meglio rifletterne l'organizzazione interna, mantenendo però una implicita equivalenza di breve; e che Squarcialupi, basandosi a sua volta su un antigrafo che utilizzava la *senaria italica*, abbia in seguito deciso di riportare il passaggio in *duodenaria*, fraintendendo però il significato della *senaria italica*, ovvero ritenendo erroneamente che essa implicasse una relazione di equivalenza di *minima* rispetto alla *duodenaria* di base nella quale l'intero brano è

impostato. Ciò che è più rilevante ai nostri scopi, tuttavia, è l'idea di Gozzi che «the translation of an archaic *duodenaria* […] into *senaria perfecta* (as occurs in Panciatichi with reference to Rossi) […] could be considered as a correct translation as far as the beat is concerned».[62]

Sembra insomma lecito concludere che se, secondo Gozzi, *Nascoso'l viso* è impostato in una *duodenaria* che può convertirsi in *senaria italica de facto* in alcuni passaggi senza cambiamento del tempo, ciò debba necessariamente significare che questa sia legata alla *senaria italica* da un rapporto di equivalenza di semibreve. Questa ipotesi sarebbe, ovviamente, assai attraente per il nostro modello, perché consentirebbe di delineare una evoluzione della *duodenaria* in tutto parallela a quella che abbiamo ipotizzato per l'*octonaria*: così come l'*octonaria* si sarebbe evoluta, attraverso un processo di rallentamento del tempo, da un rapporto di equivalenza alla breve con la corrispondente *divisio secunda* a partizione binaria (ovvero la *quaternaria*) verso una equivalenza alla *minima* con questa *divisio*, così la *duodenaria* avrebbe visto una evoluzione del proprio rapporto con la sua corrispondente *divisio secunda*, ovvero la *senaria italica*, di nuovo da una equivalenza di breve a una equivalenza di *minima*.

Questa invitante ipotesi sembra però mostrare, nel caso di *Nascoso'l viso*, un punto di debolezza: ovvero proprio il parametro centrale a cui è dedicato questo capitolo, quello della densità del *tenor*, che si presenta, a 0,81, certo molto minore rispetto a quella della *duodenaria* di metà secolo (non solo di Jacopo, ma anche di Landini), ma altrettanto indubitabilmente superiore a quella dell'*octonaria* a bassissima densità. D'altra parte, è pur vero che in aggiunta alle osservazioni di Gozzi sull'apparente alternanza fra *senaria* e *duodenaria* con equivalenza di semibreve in questo brano, anche il parametro del trattamento della dissonanza, che considereremo nel prossimo capitolo, sembra suggerire una scansione rapida del tempo. Dovremo dunque ritenere di trovarci, come già abbiamo ipotizzato per la sezione in *senaria italica* di *Cum altre ucele*, di fronte a un caso di densità del *tenor* non pienamente rappresentativo della scansione del tempo nel brano? In realtà, in questo caso accettare l'ipotesi mi sembra più problematico perché all'attività contrappuntistica del *tenor* non pare qui corrispondere l'adozione di un'attitudine chiaramente imitativa rispetto al *superius*. Fermo restando il fatto che il parametro della

[62] GOZZI 2001, p. 73.

densità del *tenor* non è, come sottolineato più volte, da prendere troppo meccanicamente ma va invece considerato in congiunzione ad altri fenomeni, è però anche chiaro come ricorrere troppo spesso alla spiegazione di una densità del *tenor* non rappresentativa della rapidità di un brano rischia di porre tutte le nostre analisi in una condizione di non falsificabilità, e in ultima analisi di vanificare l'argomento centrale di questo capitolo. In conclusione, possiamo dire che sebbene esistano indubbiamente argomenti di un certo peso (le considerazioni di Gozzi e l'utilizzo della dissonanza di cui diremo) per sostenere l'adozione in questo madrigale di una scansione della breve rapida, equivalente a quella della *senaria italica*, nondimeno ci sembra che sia necessaria una certa cautela nell'adottare definitivamente questa ipotesi.

Nessuno di questi elementi di incertezza sembra invece presentarsi nel caso di *Du'ochi ladri*, l'altro brano principalmente impostato in *duodenaria* del Rossiano. Vediamo infatti come la densità alla semibreve di questo brano sia di 0,52, abissalmente inferiore ai valori della *duodenaria* di Jacopo o di Landini, ma d'altra parte del tutto paragonabile alle densità della *quaternaria* o della *octonaria* a densità molto bassa del nostro codice, e di poco superiore a quella del ritornello in *senaria italica* di *Lavandose le mane* (per il quale abbiamo ipotizzato una rapidità ancora superiore a quella consueta della *divisio*). Mi sembra quindi che qui si possa certamente concludere per una equivalenza della semibreve della *duodenaria* con quella consueta della *senaria italica*. Né d'altra parte, come dirò nel prossimo capitolo, mi pare che costituisca un argomento contrario il fatto che il tasso di dissonanza si presenti qui invece molto più basso che in *Nascoso'l viso*: dal momento che il tipo di scrittura molto fiorito del *superius* limita di fatto il numero di *semibreves* presenti nella voce superiore, e di conseguenza inevitabilmente la possibilità di creare dissonanze della durata di una intera semibreve: ovvero, come si vedrà, la tipologia di dissonanze sulla quale il nostro discorso sarà prevalentemente basato. D'altro canto, l'aspetto dell'uso di un alto grado di frammentazione della semibreve in questo brano è anche interessante di per sé, e combinato alla bassa densità del *tenor* fa sì che il tasso di melismaticità di questo brano sia il più alto non solo all'interno del codice Rossi, ma anche in tutto il repertorio trecentesco del quale siamo a conoscenza. Ho già esposto, nel corso dell'*excursus* sulla tradizione petroniana, le ragioni per cui non credo che l'esteso utilizzo di minime nel *superius* osti all'idea dell'adozione di un tempo rapido

Se passiamo a considerare i brani che presentano la *duodenaria* solo nel ritornello, possiamo osservare una densità generalmente comparabile a quella di *Nascoso'l viso*. Due soli casi si distinguono evidentemente dagli altri, e meritano quindi qualche parola a parte.

C'è innanzitutto il ritornello di *De soto'l verde*, che presenta una densità di 0,62. Lo scostamento rispetto alla densità di *Nascoso'l viso* e degli altri brani di densità simile non è nel complesso tale da consentire di scartare l'ipotesi di una deviazione casuale, nell'ambito di una uguale rapidità di scansione. Se invece si dovesse riconoscere una significatività al dato, si potrebbe in alternativa pensare che l'utilizzo della *quaternaria* nel verso del brano stimoli l'adozione di una velocità di scansione della semibreve nel ritornello più lenta rispetto a quella del verso, ma più veloce rispetto a quella della media dei brani e delle sezioni in *octonaria.*

In *Cum altre ucele*, la *duodenaria* presenta un forte incremento di densità, a 0,92, rispetto al verso in *senaria italica* dalla densità di 0,65. Nell'ambito della nostra ricostruzione non desta in effetti sorpresa che la densità della *duodenaria* risulti maggiore rispetto a quella della *senaria italica*, senza però arrivare a raddoppiarla: ciò sembra indicare uno stadio di evoluzione nel quale l'equivalenza di semibreve fra le due *divisiones* è stata superata, senza però ancora approdare a una equivalenza di *minima*, come quella che si incontra in Jacopo. Quanto al fatto che la densità di questa *duodenaria* risulti più alta rispetto a quella delle altre occorrenze di *octonaria* nel codice, ciò potrebbe dipendere semplicemente dalle caratteristiche imitative del brano in questione, già notate a proposito del verso in *senaria italica*. In definitiva, è bene tornare a ripetere il principio di fondo che il parametro della densità, utile nella valutazione delle grandi tendenze, può essere però influenzato da molti fattori, e non consente conclusioni definitive a livello del singolo brano.

2.2.9 La *ternaria* (nel Rossiano)

Tab. 19 Valori della densità nella *ternaria* del Rossiano.

Brano	Densità
Du'occhi ladri – ritornello	0,83
La desiosa brama – ritornello	1,06
Densità media	0,945

Possiamo passare a questo punto a considerare i due casi di utilizzo nel Rossiano di una *divisio prima* della breve, ovvero la *ternaria*, presente appunto nel ritornello del madrigale *La desiosa brama*, e nel ritornello di *Du'ochi ladri*, e che non ricompare più nell'ambito di tutto il repertorio profano trecentesco attualmente noto.

Il ritornello di *La desiosa brama* segue a un verso in *senaria gallica*: qui Sucato sostiene una equivalenza fra la *semibrevis perfecta* della *senaria gallica* e la breve della *ternaria* (o, in altri termini, una equivalenza di *minima* fra le due *divisiones*). L'idea di un rapporto di questo tipo trova in effetti un appoggio nella testimonianza di Jacobus, che assegna alla partizione ternaria della breve – senz'altro identificabile con la *divisio ternaria* all'interno del sistema notazionale italiano – una rapidità di scansione *citissima* in rapporto agli altri *tempor*a (o, potremmo dire, per quanto riguarda il sistema italiano, alle altre *divisiones*).[63] Un problema sembra costituito dal fatto che la densità della sezione in *ternaria* calcolata alla breve appare molto superiore a quella della sezione in *senaria gallica* calcolata alla semibreve. A ben vedere, tuttavia, il motivo di questa alta densità è chiaramente individuabile: troviamo infatti una prima parte del ritornello che presenta una densità molto bassa, con l'utilizzo di *longae* ternarie, e poi una brusca impennata del valore, che comincia in corrispondenza della letterale ripresa al *tenor* del motivo melodico che caratterizzava l'apertura del verso al *superius*. Questa osservazione sembra fra l'altro ovviamente confermare al di là di ogni dubbio che il rapporto di tempo fra le due sezioni sia quello suggerito da Sucato. Nella parte finale il *tenor* prosegue il suo andamento animato, muovendosi all'unisono o in terza rispetto al *superius*. Sembra quindi pienamente lecito classificare la sezione come caratterizzata da un andamento imitativo del *tenor*, aspetto che come osservato sopra può accrescere "artificialmente" la densità in rapporto alla rapidità di scansione.

Più difficile può risultare invece spiegare la motivazione della densità sorprendentemente alta, nell'ottica della relazione di tempo della *ternaria* con le altre *divisiones* che abbiamo ipotizzato, dell'altra occorrenza nel ritornello del madrigale *Du'ochi ladri*. Qui infatti la densità calcolata sulla breve è di 0,83, ben superiore quindi a quella del verso in *duodenaria*, sebbene in questo caso non sia presente una scrittura imitativa rispetto al *superius*. Dovremo pensare che anche in questo caso la densità non

[63] JACOBUS, SPECULUM 1965, VII, 401

rispecchi appieno la velocità del brano? O è invece qui concepibile che il parametro della densità ci indichi in effetti una non-equivalenza fra la breve della *ternaria* e la semibreve della *duodenaria*? Dopotutto, si ricorderà come per la *duodenaria* di questo brano si fosse ipotizzata una scansione particolarmente rapida: può allora essere possibile che la breve della *ternaria* sia effettivamente più lenta della semibreve della *duodenaria*? Si potrebbe anche osservare, a questo proposito, come lo stesso Marchetto, nel raccomandare una maggior rapidità della *ternaria* rispetto alle altre *divisiones* a parità di valori di riferimento –o, in altri termini, della breve della *ternaria* rispetto alla semibreve delle altre *divisiones* – non specifichi però esattamente a quanto debba ammontare questa maggior velocità, ovvero non prescriva che la semibreve delle altre *divisiones* debba necessariamente equivalere alla breve della *ternaria*.E sarebbe anche lecito in questa linea di ragionamento domandarsi per quale motivo il compositore del brano utilizzi la *ternaria* in luogo della *senaria gallica,* che avrebbe perfettamente espresso a livello del *tempus* l'organizzazione modale binaria della sezione. Nel caso di *La desiosa brama* l'utilizzo della *ternaria* piuttosto che della *novenaria* si potrebbe spiegare con il fatto che lì l'organizzazione modale ternaria non sia mantenuta rigorosamente, ma veda una eccezione di raggruppamento binario: nessuna spiegazione di questo genere può invece essere avanzata in questo caso. Mi chiedo allora – ma siamo ovviamente al livello di pura ipotesi – se la scelta della *ternaria* non possa corrispondere alla volontà di indicare una scansione alla breve più lenta rispetto a quella alla semibreve che avrebbe caratterizzato l'uso della *senaria gallica*.

Penso tuttavia che sia inevitabile rassegnarsi al fatto che della *ternaria* sappiamo troppo poco per pronunciarci in modo definitivo, dal momento che ci troviamo di fronte a un numero limitato di casi nel Rossiano, e soprattutto a una assoluta assenza dal repertorio successivo, il che ci priva di ogni possibilità di confronto; un aspetto questo vitale per la ricostruzione dei rapporti di tempo anche all'interno del Rossiano,

In definitiva, se è alta la tentazione di considerare stabilito, per quanto riguarda le *divisiones* con partizione ternaria della breve, un modello perfettamente parallelo a quello che abbiamo creduto di riconoscere per *quaternaria* e *octonaria*, è doveroso riconoscere come si trovino per quest'area, a fianco di indubbi elementi a sostegno della nostra tesi (oltre naturalmente ai riscontri teorici richiamati in apertura di capitolo), anche alcuni

elementi di difficoltà non interamente risolti, su cui possiamo fare brevemente il punto, avanzando anche qualche tentativo di risposta.

2.2.10 Ancora sui rapporti fra *ternaria*, *senaria italica* e *duodenaria*

Credo che queste difficoltà derivino in massima misura da un elemento: ovvero dal numero decisamente più basso di brani impostati nelle *divisiones* con partizione ternaria della breve rispetto a quelli con partizione binaria; il che fa sì che per la seconda tipologia non disponiamo di un campione statistico significativo in rapporto al quale valutare le eventuali deviazioni. Un aspetto resta in ogni caso chiarissimo: il deciso aumento di densità fra i brani in *duodenaria* del nostro codice e quelli nella stessa *divisio* degli autori successivi, come Jacopo e Nicolò; a conferma, sembrerebbe di poter dire, della bontà dell'ipotesi di fondo.

Le questioni di dettaglio, e in particolar modo la valutazione comparativa dei diversi brani in *duodenaria* e in *senaria italica*, pongono invece maggiori problemi. Il primo è certamente quello della densità sorprendentemente alta (rispetto alla nostra linea di ragionamento) dei due madrigali *Cum altre ucele*, in *senaria italica*, e *Nascoso'l viso*, in *duodenaria* (oltre che della *duodenaria* di alcuni dei brani che utilizzano questa *divisio* solo nel ritornello): e ciò a fronte del fatto che, come vedremo nel prossimo capitolo, i due brani paiano tuttavia, sulla base dell'esame della dissonanza, rivelare a loro volta una scansione piuttosto rapida della semibreve. Per *Cum altre ucele*, una parte rilevante della motivazione potrebbe risiedere, come già si notava, nella scrittura piuttosto imitativa del *tenor*. A prescindere da questo aspetto, e in modo particolare in riferimento a *Nascoso'l viso*, potremmo però provare a dare, in termini beninteso ipotetici, anche una lettura del fenomeno alla luce delle precedenti considerazioni sulla *duodenaria* in Jacopo, e sul suo mancato utilizzo (o, per la precisione, sul suo rimpiazzamento con la tripla *quaternaria*) in Nicolò. Se vale cioè la nostra ipotesi che tutti questi fenomeni possano essere motivati dalla connotazione di *tempus maius* che veniva ad assumere la *duodenaria* propriamente intesa, parrebbe allora degno di nota come questo fenomeno di slittamento dell'unità di movimento sulla *semibrevis minor* riguardi la *duodenaria* in misura maggiore rispetto all'*octonaria*. Un fatto, questo, testimoniato dalla circostanza che l'*octonaria* a densità molto alta, pur essendo anch'essa attestata nell'opera di Jacopo, è però meno comune

della *duodenaria* densissima, e soprattutto, a differenza di quella, non è l'unica forma della propria tipologia di *divisio* a essere riscontrabile, dal momento che esistono anche due madrigali in *octonaria* a densità più bassa; nonché dal fatto che Nicolò, a differenza di quanto avviene per la *duodenaria*, non trovi problematico un continuato utilizzo della tradizionale *octonaria* in due distinte fasce di densità.

Ci si può chiedere se questa apparente diversità di trattamento fra *duodenaria* e *octonaria* sia legata a una differenza – se non originaria almeno sedimentata da tempo – in termini di densità e rapidità di scansione, fra le *divisiones* con scansione ternaria e quelle con scansione binaria della breve, che prende poi nuova forma con l'ipotizzato spostamento del rapporto fra *divisiones secundae* e *divisiones tertiae* dall'equivalenza di semibreve a quella di *minima*. La questione è indubbiamente intricata. In sostanza, se si vuole ipotizzare che la *senaria italica*, e la *duodenaria* delle origini, o almeno dello stadio testimoniato da *Cum altre ucele* e *Nascoso'l viso*, fossero caratterizzate da una scansione della semibreve leggermente più lenta rispetto a quella della *quaternaria* e dell'*octonaria* originarie, questo potrebbe spiegare da un lato la maggiore densità di *Cum altre ucele* rispetto ai brani in *quaternaria* del Rossiano (ma qui in verità, come già detto, potrebbe giocare un ruolo anche la tipologia di scrittura imitativa del *tenor*), e soprattutto di *Nascoso'l viso* rispetto a quelli in *octonaria* a densità molto bassa del codice; e d'altro lato la densità altissima della *duodenaria* di Jacopo, una volta realizzata la parificazione con la *senaria italica* a livello della *minima*. D'altronde occorre ricordare come vi siano nel Rossiano un brano in *senaria italica* e uno in *duodenaria* che mostrano una densità decisamente più bassa, e per i quali dunque il raffronto con la *quaternaria* e con l'*octonaria* a densità molto bassa risulterebbe molto più immediato.

Si potrebbe allora avanzare una ipotesi di sistematizzazione alternativa in cui, mentre il ritornello di *Lavandose le mani* e il verso di *Du ochi ladri* occupano effettivamente una posizione parallela (con equivalenza di semibreve) rispetto alla *quaternaria* e all'*octonaria* a bassissima densità del Rossiano, *Cum altre ucele* e soprattutto *Nascoso'l viso* vadano invece messi in parallelo, sempre nell'ambito di una equivalenza di semibreve, con l'*octonaria* che abbiamo definito a media densità del nostro codice. Ed è immediatamente notevole come in questa ipotesi la *senaria* di *Cum altre ucele* – fatte salve ancora una volta le possibili riserve sul tipo di scrittura – trovi un parallelismo non in una forma di *quaternaria*, ma in una di *octonaria*: o, in altri termini,

come la *senaria* sembri essersi mossa, nel caso di questo brano, verso un rallentamento del tempo che non trova invece un parallelo nelle forme di *quaternaria* presenti nel codice (anche se, naturalmente, abbiamo visto come la rapidità di scansione della *quaternaria* appaia rallentare fortemente nel repertorio posteriore al Rossiano).

Volendo prestare credito a questa ricostruzione, resterebbe allora da chiedersi perché il tempo della *senaria italica* rallenti più precocemente rispetto a quello della sua parallela *divisio secunda*, la *quaternaria*; o, si potrebbe anche dire, come mai in questo primo movimento la *senaria italica* sembri seguire la *duodenaria* nel suo rallentamento, mentre la *quaternaria* si stacca chiaramente dall'*octonaria* già in questo primo stadio, per poi conoscere solo in seguito, e posteriormente al codice, un autonomo fenomeno di rallentamento. Penso che una possibile spiegazione possa essere ricercata nella presenza nel codice Rossi della *divisio ternaria*, destinata poi a sparire (o a trasformarsi? torneremo presto su questo aspetto) nel repertorio successivo. Come si è già osservato infatti, l'utilizzo della *ternaria* nel Rossiano delinea una asimmetria nel codice per quanto riguarda il trattamento delle *divisiones* con partizione binaria *vs.* ternaria della breve, dal momento che l'uso della *divisio prima*, presente appunto nella forma della *ternaria*, appare invece esclusa per quanto riguarda la parallela *divisio* binaria. D'altra parte si è già detto come il valore di densità, e in generale il tipo di scrittura del *tenor* in *ternaria* appaia del tutto paragonabile a quello della *quaternaria*, se non addirittura più denso: e sia quindi del tutto ragionevole supporre una scansione della *ternaria* non più rapida rispetto a quella della *quaternaria*, nonostante l'una sia classificata come *divisio prima* e l'altra come *divisio secunda*.

Questo non dovrebbe, a rigore, costituire un elemento di sorpresa relativamente alle nostre ipotesi sullo stadio originario della notazione italiana, che avrebbe visto una equivalenza di semibreve fra tutti i livelli di suddivisione della breve. Se però passiamo a considerare i primi passaggi successivi dell'evoluzione testimoniati dal sistema notazionale del Rossiano, potrebbe affacciarsi l'ipotesi che la disponibilità di una *divisio prima* lungo il filone della partizione ternaria della breve spinga a estendere il fenomeno di rallentamento anche al livello della *divisio secunda*, mentre lungo il filone della partizione binaria la *divisio secunda*, ovvero la *quaternaria*, viene ad assolvere alla funzione di punto di partenza (inizialmente) inamovibile, rispetto al quale si verifica il rallentamento relativo del livello successivo della *divisio tertia*, l'*octonaria*.

Da questo deriverebbe poi naturalmente il fatto che, quando finalmente si verifica la differenziazione in termini di rapidità della semibreve fra il livello della *divisio secunda* e quello della *divisio tertia*, ovvero fra *senaria italica* e *duodenaria*, quest'ultima venga ad assumere una scansione estremamente lenta, perché più lento era già il punto di partenza rispetto al quale la differenziazione era venuta a crearsi. Questa ipotesi di ricostruzione, che si colloca in ogni caso a un livello di certezza inferiore rispetto alle proposte interpretative precedenti, potrebbe essere sostenibile anche a prescindere dalla valutazione specifica di *Cum altre ucele*, caratterizzato come si è detto da una scrittura del *tenor* che appare piuttosto imitativa: potrebbe infatti essere sufficiente considerare il comportamento della *duodenaria* in *Nascoso'l viso*, con la sua densità relativamente alta in rapporto al tasso di dissonanza e alle considerazioni di Gozzi. Rimarrebbe da chiarire per quale motivo, se il quadro generale delineato è quello di un rallentamento della *senaria italica* che avviene piuttosto precocemente sotto il segno di una differenziazione rispetto alla *ternaria*, sembri d'altro lato delinearsi una continuata presenza, ancora in Nicolò, accanto alla *senaria* più densa anche di una tipologia di densità decisamente più bassa.

La mia proposta, che avanzo qui come pura suggestione, è di considerare la possibilità che questa *senaria* meno densa che appare nel repertorio successivo al Rossiano, e con particolare prominenza in Nicolò, possa rappresentare in qualche modo una trasformazione della *ternaria*, che nel repertorio post-Rossiano scompare completamente: una trasformazione che mantiene una densità, e per implicazione una velocità di scansione, paragonabile a quella della corrispondente *divisio prima* nel nostro codice, e ammette d'altra parte l'occasionale utilizzo di ottavi in trascrizione nel *superius*, in linea con le possibilità notazionali offerte dalla nuova *divisio*. Va osservato come in effetti la partizione della semibreve (o del quarto in trascrizione) nella voce superiore non si presenti troppo frequentemente nei brani in *senaria* a bassa densità: il che fa sì che questi non si discostino troppo, nel loro profilo complessivo, da quelli che abbiamo supposto essere i loro progenitori in *ternaria*. Questa spiegazione avrebbe il vantaggio di dare una risposta economica alla sparizione della *divisio ternaria* nel repertorio posteriore al Rossiano e insieme alla contestuale permanenza, almeno fino a Nicolò, di una *senaria* decisamente meno densa rispetto a quella più comune nel repertorio di metà secolo (oltre che, si noti, rispetto a uno dei due madrigali in *senaria* dello stesso Rossiano); ma richiede

certo, al pari di molte delle proposte avanzate in quest'ultimo paragrafo, di maggiori riscontri positivi, che possono provenire solo da un censimento più esaustivo.

3. Alcune considerazioni di carattere generale

Nel corso di questo capitolo abbiamo cercato di formulare alcune ipotesi sul fenomeno, indubbiamente complesso, della notazione italiana come testimoniata da un codice che include con tutta probabilità al proprio interno stratificazioni temporali e prassi per varie ragioni discordanti. Possiamo a questo punto tentare, con la cautela dovuta alla difficoltà dei problemi affrontati, una breve ricapitolazione delle conclusioni ragionevolmente sicure, e delle ipotesi caratterizzate da un grado di maggiore o minore probabilità, a cui si è giunti.

Si è in primo luogo richiamato come il sistema italiano sia fondato sulla distinzione fra *divisio prima*, *divisio secunda* e *divisio tertia* della breve. Il passo successivo, che del resto si appoggia a osservazioni già in parte formulate da altri studiosi, è stato quello di ipotizzare che il rapporto fra questi vari gradi di divisione della breve sia soggetto a una evoluzione diacronica: da un rapporto di tendenziale equivalenza di semibreve – con la possibile eccezione, fin dagli esordi, dell'unica *divisio* prima utilizzata nella prassi italiana, ovvero la *ternaria*, su cui comunque mi pare che la questione rimanga aperta – a uno di equivalenza di *minima* fra *divisiones secundae* e *divisiones tertiae* (mentre le rare attestazioni di *divisiones primae* scompaiono); una equivalenza che si traduce in una relazione di 2:1 fra la *semibrevis maior* delle *divisiones secundae* e la semibreve delle *divisiones tertiae*.

Questa evoluzione occuperebbe l'intero percorso del repertorio e della notazione italiana del Trecento, in modo non completamente lineare e anche con momentanei passi indietro dal punto di vista della tendenza all'aumento della densità e al rallentamento della velocità: come si è osservato ad esempio a proposito del rapporto fra l'*octonari*a e la *duodenaria* di Jacopo, di Nicolò e poi di Landini. La tendenza evolutiva generale rimane comunque chiara: e in questo disegno il Rossiano sembra occupare una posizione più vicina alle origini che all'esito finale del processo di trasformazione; in modo che appare d'altronde coerente con la posizione storica del manoscritto.

In particolare, abbiamo ipotizzato che le *divisiones tertiae* si trovino, in modo variabile a seconda dello specifico brano, o in quello che abbiamo considerato il punto di partenza del processo che vede una equivalenza di semibreve fra *divisiones secundae* e *tertiae*, o in un punto intermedio del percorso evolutivo, nel quale la semibreve è più lenta di quella delle *divisiones secunda*e ma non arriva a raddoppiarla; mentre tre soli brani potrebbero collocarsi al punto conclusivo dell'evoluzione così sommariamente delineata, con una semibreve che raddoppia quella della corrispondente *divisio secunda*. Tuttavia due di questi brani, *Dal bel chastel* e *Su la rivera*, non permettono una conclusione definitiva, mentre il terzo, *In un broleto*, dovrebbe le proprie caratteristiche a un processo di riscrittura in valori dimezzati di una originaria versione in *octonaria* a bassa densità.

Un percorso evolutivo analogo sembrerebbe ipotizzabile per le *divisiones* con partizione ternaria della breve, ovvero *duodenaria*, *senaria italica* e (eventualmente) *ternaria*, con una iniziale equivalenza alla breve fra le *divisiones*, che in seguito si trasferisce su una equivalenza di *minima*. È vero però che gli indizi appaiono in questo caso meno conclusivi di quanto non fossero quelli relativi alle *divisiones* con partizione binaria della breve, soprattutto in relazione all'idea di una equivalenza fra la breve della *ternaria*, da un lato, e quella di *senaria italica* e *duodenaria* dall'altro; un'ipotesi questa che, apparirebbe certamente forte, specie a fronte di testimonianze, come quella dello *Speculum musicae*, che prescrivono esplicitamente una scansione più rapida del cosiddetto *tempus citissimum*, con partizione ternaria della breve non ulteriormente suddivisa.

Le conclusioni alle quali siamo giunti, relativamente al disegno evolutivo complessivo della notazione italiana, non sono nel complesso dissimili da una linea di ragionamento che Gozzi comincia a delineare nella parte finale del suo articolo, e che non trova però ulteriore sviluppo perché la promessa seconda parte del contributo, che avrebbe fra l'altro dovuto prendere in considerazione in modo organico i sistemi notazionali nei vari manoscritti, fra cui il codice Rossi, non è mai stata pubblicata. Le sue osservazioni sono state già riportate a proposito del rapporto fra *duodenaria* e *senaria italica* a partire da *Nascoso'l viso*; e sempre a Gozzi si deve il suggerimento di ipotizzare per i brani di Jacopo in *octonaria* e *duodenaria* ad altissima densità una origine nella doppia o tripla *quaternaria*; va ora inoltre precisato che a questa *quaternaria* Gozzi riconosce una

equivalenza di breve e semibreve con l'*octonaria* dello stesso autore, il che sembrerebbe senz'altro andare nella direzione del modello da noi prospettato.

Accanto a questo accordo di massima ci sono però anche alcuni punti di dissenso su cui è necessario ora porre l'attenzione. In particolare Gozzi sembra suggerire che tutte quelle che si presentano come *divisiones* pienamente formalizzate nell'ambito del sistema italiano maturo possano rappresentare, negli autori delle generazioni di Piero, Giovanni e Jacopo, la traduzione di un marchettiano *tempus* con *modus cantandi*.

La proposta mi sembra indubbiamente affascinante, ma forse non del tutto plausibile. Va innanzitutto sottolineato come non esista, nell'ambito dell'intero repertorio trecentesco italiano, alcuna attestazione di un utilizzo delle lettere marchettiane a esprimere l'organizzazione temporale. È vero che il caso di *Nascoso'l viso*, segnalato dallo stesso autore, potrebbe configurarsi come un esempio di diffrazione nell'ambito del passaggio a un diverso sistema notazionale; ma questo isolato esempio non è sufficiente a controbilanciare il largo numero di casi che vedono invece un utilizzo concorde delle *divisiones* di riferimento nei vari testimoni, a fronte di situazioni che avrebbero potuto potenzialmente prestarsi a fraintendimenti o reinterpretazioni paragonabili a quelli che caratterizzano *Nascoso'l viso*.

Ancor più decisiva mi pare sia un'altra considerazione. Si è già osservato, nell'Introduzione, come il fatto che il Rossiano non presenti brani attribuibili con certezza a Jacopo, o a compositori di generazioni a lui successive, sembri deporre a favore di una datazione del codice a ridosso, o appena prima, della fioritura dell'autore bolognese, e certamente prima di quella degli autori più giovani; dunque una collocazione tra il 1350 e il 1370. D'altra parte, se accettiamo l'ipotesi che Piero e Giovanni siano di poco più anziani di Jacopo, il loro periodo di piena attività si collocherebbe con ogni verosimiglianza non molto prima della compilazione del nostro manoscritto. Risulterebbe quindi strano che un codice all'incirca contemporaneo al periodo di attività di Piero e Giovanni, e addirittura precedente alla fase culminante della carriera di Jacopo, utilizzasse in modo assolutamente sistematico e coerente il sistema delle *divisiones*, se esso fosse del tutto estraneo alla prassi compositivo-notazionale di questi autori.

È chiaro naturalmente come, a maggior ragione avendo a che fare con una tradizione a testimone unico, non sia possibile neppure scartare del tutto l'idea che l'imposizione del sistema delle *divisiones* sia stata effettuata successivamente, sulla base

di un antigrafo ancora caratterizzato da un sistema marchettiano. Tuttavia va notato che l'utilizzo del sistema delle *divisiones* rivela una grande coerenza, o perlomeno una forte consapevolezza dei problemi che si vengono a porre, ad esempio nella questione della *quaternaria maior/octonaria maior*, che riguarda un repertorio – questo sì, a differenza di quello di Piero o Giovanni – con ogni verosimiglianza precedente all'epoca di formazione del codice, e per il quale sarebbe dunque senz'altro concepibile un'opera di adattamento, ma effettuata all'atto della compilazione, di un sistema notazionale originariamente diverso. Ciò che farebbe dunque propendere per l'idea che nell'assetto notazionale del nostro codice sia ravvisabile un progetto complessivo e coerente.

L'intera questione potrebbe a prima vista sembrare più che altro nominalistica: in fin dei conti ciò che conta è la "sostanza musicale" dei brani che si considerano, al di là delle designazioni che si possono dare alla loro organizzazione ritmica. Penso però che il problema non sia in realtà del tutto indipendente da quello della resa musicale: e qui veniamo agli aspetti legati più specificamente al nostro codice. Se infatti dovessimo immaginare che l'utilizzo della tipologia notazionale marchettiana, con equivalenza di breve fra quelle che diventeranno poi *quaternaria* e *octonaria*, da un lato, e *senaria italica* e *duodenaria* (e, eventualmente, *ternaria*) dall'altro fosse in origine utilizzata uniformemente in tutto il Rossiano, dovremmo concludere che fra tutte queste, che, perlomeno nella versione a noi nota, si presentano come *divisiones*, sussista una equivalenza di breve. Si è però esclusa questa possibilità: in particolare, per quanto riguarda i rapporti fra *quaternaria* e *octonaria* (le tipologie per cui abbiamo un maggior numero di casi a disposizione per l'osservazione): si è visto infatti come una equivalenza di breve appaia argomentabile solo fra i brani in *quaternaria* e i due in *octonaria* a bassissima densità, non certo fra *quaternaria* e *octonaria* a media densità, e tantomeno ovviamente fra *quaternaria* e *octonaria* ad alta densità. E anzi in quest'ultimo caso il rapporto sembra essere addirittura di raddoppiamento del tempo. Queste osservazioni, sulle quali ci siamo ampiamente soffermati, ci mostrano dunque come già all'interno del Rossiano la situazione si presenti dinamica, con una spinta verso l'equivalenza di *minima* che andrà poi a realizzarsi pienamente nel repertorio di metà secolo; e come di conseguenza all'altezza delle composizioni di Piero e Giovanni – che dovrebbero certamente rappresentare lo strato più recente del codice –, l'equivalenza di breve fra *quaternaria* e *octonaria* debba sicuramente considerarsi superata. Questo è fra l'altro

comprovato, in modo assolutamente evidente, dalle composizioni di questi autori nelle due *divisiones* in questione trasmesse posteriormente al Rossiano, nelle quali la densità dell'*octonaria* non è affatto paragonabile a quella della *quaternaria*, né a maggior ragione a quella della *quaternaria*, ancora meno densa della maggior parte dei brani del nostro codice.

Resta il fatto che le osservazioni di Gozzi a proposito di *Nascoso'l viso* sembrano implicitamente individuare una equivalenza di breve fra *senaria italica* e *duodenaria* ancora nel repertorio di Giovanni. La ragione di questa apparente disparità fra il comportamento dell'*octonaria* e quella della *duodenaria* all'altezza di Giovanni penso possa ricercarsi nella già ipotizzata differenza nel superamento dell'equivalenza di breve sul versante della divisione ternaria della breve rispetto a quello della divisione binaria: nel primo caso questo sarebbe avvenuto più tardi, forse in virtù del fatto che il continuato utilizzo della *ternaria* (a cui non corrisponde uno parallelo della binaria) abbia reso necessaria dapprima una differenziazione fra questa da un lato e *senaria italica* e *duodenaria* dall'altro; in questo modo posticipando l'ulteriore differenziazione fra le restanti due. Senza tornare a ripetere argomenti già sviluppati altrove, mi limito a richiamarli per sottolineare ancora come la situazione notazionale all'interno del Rossiano sembri vedere un ampio sviluppo interno, nel quale l'equivalenza di breve fra *divisiones tertiae*, *secundae* e (presumibilmente) *primae* costituisce il punto di partenza, testimoniato dalle composizioni della fascia che abbiamo ritenuto più antica, ma non delle più recenti.

Mi sembra insomma chela proposta di Gozzi di vedere nel sistema delle *divisiones* del Rossiano una riscrittura di un sistema marchettiano, che abbiamo giudicato probabilmente eccessiva per quanto riguarda il repertorio di Piero e Giovanni, possa essere invece sostenuta in relazione ai madrigali più arcaici, che stando almeno alle nostre proposte di datazione potrebbero essere all'incirca coincidenti proprio con la teorizzazione di Marchetto. Questo non significa che l'altra ipotesi di Gozzi di vedere nelle *divisiones tertiae* ad altissima densità di Jacopo una riscrittura di una originaria *quaternaria* debba essere necessariamente respinta – perlomeno, non sulla base delle argomentazioni appena esposte. Voglio dire che potrebbe anche essere concepibile che fosse presente in Jacopo una originaria *quaternaria* la cui densità dimezzasse quella dei suoi brani ad altissima densità; semplicemente questa *quaternaria* non rappresenterebbe

una semplice continuazione di quella del Rossiano, rispetto alla quale risulterebbe invece molto più densa nella condotta di entrambe le voci; un fatto, questo, che si inserisce bene nel processo evolutivo della *quaternaria* fin qui delineato.

L'idea che intorno a metà secolo la concettualizzazione del sistema notazionale italiano fosse effettuata in termini di un sistema pienamente formalizzato di *divisiones* mi sembra d'altra parte corroborata dall'osservazione delle cosiddette *Rubrice breves*, un trattato che viene abitualmente datato intorno al 1350, e attribuito a Marchetto in uno dei tre testimoni che lo trasmettono. In realtà come osserva Gallo, il sistema che vi è esposto risulta talmente divergente da quello offerto concordemente dal *Pomerium* e dalla *Brevis compilatio* da far apparire assolutamente insostenibile tale attribuzione.[64]

Gozzi scrive dunque che:

at first sight the points of contact [of the *Rubricae breves*] with the *Pomerium* are numerous, but there are three fundamental innovations. The first is a matter of presentation: the subject is no longer subdivided into only the two great categories of *tempus* (each comprising different possible rhythmic patterns) but into seven distintive *divisiones*. The second innovation, which is more radical and indie revolutionary, is that the breve value is no longer the same in all *mensurae* of the same *tempus* category (perfect or imperfect), but shows remarkable fluctuations. The third innovation, which is implied but somehow left unexpressed by the anonymous theorist, is the evidence of a transition from a breve-beat to a semibreve-beat; an issue of great importance for performers.

È immediatamente evidente come le differenze rispetto all'esposizione di Marchetto rispecchino perfettamente il modello di evoluzione che abbiamo prospettato nel corso di tutto questo capitolo, con il passaggio da una equivalenza di breve con unità di movimento generalizzata alla breve a un processo di graduale rallentamento delle *divisiones tertiae* che approderà infine a una equivalenza di *minima* fra *divisiones secundae e tertiae*. Ma a che stadio di questo processo, esattamente, si collocano le *Rubricae breves*? Come scrive di nuovo Gozzi, nel trattato è inclusa

a calculation of the temporal ratios that appear in all the Italian *divisiones*. By assigning the value of 12 to the first *mensura* descrive, the anonymous compiler of the treatise indicates the following

[64] GALLO 1966, pp. 58-59.

durations […] These calculation plausibly suggest that the beat lies on the semibreve in all of the *mensurae* except the *quaternaria* (where it falls on the breve, which is slightly slower than the semibreve of the other *divisiones* and the *senaria perfecta*).

Sembra dunque di trovarsi a un livello di sistematizzazione teorica nel quale la breve della *quaternaria*, pur essendo di durata inferiore a quella dell'*octonaria*, non arriva a dimezzarla: esattamente la situazione che abbiamo osservato in buona parte del nostro codice, in particolare nei brani in *octonaria* a media densità. Inoltre, la relazione temporale fra *quaternaria* e *duodenaria* è esattamente quella che sei decenni più tardi Prosdocimo propone come corretta: il che pare rafforzare l'opinione che il teorico padovano adottasse una posizione decisamente retrospettiva nel raccomandare una relazione di tempo forse non più usata nella pratica, ma testimoniata nella teoria precedente (oltre che, come si è già osservato, particolarmente conveniente nel permettere una fusione fra alcuni principi tradizionali italiani e una affermazione dell'equivalenza di *minima* probabilmente troppo diffusa per essere ignorata). Ma c'è di più:

The *Rubricae breves* is also important because in various passages it explicitly indicates the possibility of singing certain *divisiones* with a different beat: *rarius* (i.e. slower) or *velocius* (i.e. faster).

Sebbene la possibilità di diverse rapidità di esecuzione sia menzionata unicamente in relazione a *duodenaria*, *senaria italica* e *senaria gallica*, penso tuttavia che questo ultimo punto rifletta chiaramente una necessità di venire a patti con una situazione in movimento dal punto di vista diacronico, con un parte del repertorio concepito nei decenni precedenti ancora in uso (e questa è precisamente la situazione che sembra osservarsi nel nostro codice), ma anche con l'esistenza di possibilità diverse di scansione del tempo in relazione alla stessa *divisio* (come si è suggerito ad esempio a proposito della *quaternaria* e della *senaria* di Nicolò, oltre che della *senaria italica* di Piero). Mi pare quindi, in conclusione, che lo stadio evolutivo della notazione che è testimoniato dalle *Rubricae breves* possa bene riflettere un livello di sistematizzazione ibrido, perfettamente compatibile da un lato con la situazione osservata nel nostro codice (all'altezza della sua compilazione), con la necessità di fare i conti con un repertorio stratificato nel tempo, e dall'altro con la pratica degli autori inclusi nel Rossiano (nel quale vengono a costituire

la porzione più recente del repertorio), come Piero e Giovanni, o appena successivi, come Jacopo e Nicolò; e d'altra parte sembri certamente confermare come una concettualizzazione in termini di un sistema di *divisiones* pienamente formalizzato fosse ormai pienamente compiuta, all'altezza di nuovo della compilazione del Rossiano (non però della composizione di tutti i brani che ne compongono il repertorio) e della prassi dei primi autori noti per nome del Trecento italiano

3.1. Il concetto di equivalenza di *minima*

Se fino a questo momento abbiamo parlato in termini generali di un generale movimento verso l'equivalenza di *minima* fra *divisiones*, occorre ora, per procedere nel nostro ragionamento, precisare come questa designazione possa indicare due processi chiaramente distinti. Da un lato c'è infatti il movimento verso l'equivalenza di *minima* fra le *divisiones* appartenenti alla stessa tipologia di partizione della breve e della semibreve, e che vedono semplicemente, nella transizione dall'una all'altra, un raddoppio nel numero di *minimae*. Questo è il caso tanto della serie *ternaria-senaria italica-duodenaria*, quanto di quella *quaternaria-octonaria* (la *divisio* binaria non essendo mai utilizzata nella pratica musicale). Si potrebbe dire in realtà che all'interno di ognuna di queste due serie si verifichi di fatto una equivalenza organizzativa, nell'ambito della quale ogni *divisio* potrebbe essere in grado di esprimere il contenuto musicale della successiva dal punto di vista dell'organizzazione interna (cioè in termini di partizione della breve, prescindendo dal problema della velocità di scansione) attraverso l'introduzione di un nuovo valore notazionale. La *divisio quaternaria* potrebbe cioè esprimere una sostanza musicale equivalente a quella dell'*octonaria* tramite l'utilizzo della *semiminima*, laddove l'*octonaria* ricorrerebbe alla *minima* (un fenomeno, questo, del quale si riscontra in effetti qualche esempio anche all'interno del Rossiano: si veda la *quaternaria maior* di *Vaguza vaga*); e d'altra parte la *senaria italica* potrebbe nello stesso modo convertirsi in *duodenaria de facto* (o, eventualmente, la *ternaria* potrebbe convertirsi in *senaria italica*, pur con la maggiore problematicità, di cui si è detto ampiamente, del fenomeno della *divisio prima*).

Esiste però anche un altro tipo di possibile equivalenza di *minima*: quella che lega cioè *divisiones* non accomunate da equivalenza di organizzazione interna. Questo tipo di

equivalenza generalizzata è quella che si realizza nella notazione dell'*Ars nova* francese, e anche (fatte salve le note di forma o colore speciale, atte ad esprimere rapporti di tempo diversi) in quella mista italo-francese di fine secolo. Sarebbe ovviamente lecito domandarsi a che altezza cronologica si collochino i primi fenomeni di questo secondo tipo di equivalenza di *minima*: una domanda, tuttavia, che non trova una risposta facile o univoca. Va infatti notato come lo stesso rapporto di densità osservato da Gozzi nel repertorio landiniano fra *senaria gallica* e *novenaria* da un lato, e *octonaria* e *duodenaria* dall'altro sembri indicare un rapporto di durata della semibreve non esattamente coincidente, ma complessivamente abbastanza vicino, a quello di 3:4 che deriverebbe da una equivalenza di *minima* fra tutte queste *divisiones*; dal momento che la semibreve di *senaria gallica* e *novenaria* si compone di tre *minimae*, a fronte delle quattro della semibreve di *octonaria* e *duodenaria*. Non sono però affatto convinto, alla luce delle considerazioni sulla evoluzione della notazione italiana che abbiamo esposto, e in particolare del fatto che la scansione più rapida delle *senariae* e della *novenaria* sembri caratterizzarne già le prime fasi, che la *ratio* di questo rapporto sia da ricercarsi in una ricerca "francesizzante" dell'equivalenza di *minima*; tanto più che la spiegazione non sembra reggere per il rapporto dell'*octonaria* e *duodenaria* landiniane con la *senaria italica*, dal momento che quest'ultima *divisio* mantiene in Landini una densità molto vicina a quella di *senaria gallica* e *novenaria*, e non arriva quindi a dimezzare quella della *duodenaria*, come dovrebbe fare in caso di equivalenza di *minima*. L'osservazione potrebbe a prima vista apparire paradossale, se è vero che proprio per la *senaria italica* si sono osservate in precedenza quelle che apparirebbero come evidenze, o quantomeno forti indizi, a favore di una equivalenza di *minima* con la *senaria gallica*, e anche con la *duodenaria*. A ben vedere, però, questo stato di cose non deve meravigliare: abbiamo infatti visto come l'equivalenza di *minima* sembrasse legare la *senaria italica* alla tipologia più densa di *duodenaria*, quella in *tempus maius* di Jacopo, che non pare estendersi alla prassi landiniana.

3.2. Legittimità del concetto di unità di movimento

Il problema di stabilire una velocità assoluta si scontra con la mancanza di testimonianze di prima mano da parte dei teorici trecenteschi. Johannes Vetulus è l'unico teorico a

formulare qualche proposta in questo senso, ma i suoi calcoli matematici sulla durata del giorno paiono inemendabilmente scorretti, come osservato da GOZZI 2001; inoltre Vetulus scrive a un punto piuttosto avanzato del secolo, in cui sarebbe lecito, sulla base di quanto detto, attendersi che sia già avvenuto un notevole rallentamento del tempo rispetto al repertorio di nostro più diretto interesse. Quanto alle proposte avanzate in questo senso da alcuni studiosi moderni, a partire da Apel e fino allo stesso Gozzi, esse conservano inevitabilmente un carattere di forte ipoteticità.

Abbiamo visto come queste riflessioni sulla possibilità di definire in termini assoluti, e non semplicemente proporzionali, il nostro repertorio sembrino collegarsi e rimandare a una questione metodologica fondamentale: ovvero, se sia lecito attribuire al concetto di unità di movimento associata a uno specifico valore una valenza assoluta, oppure se questo rappresenti in fin dei conti una questione di definizione convenzionale, per cui sarebbe in alcuni casi parimenti lecito riconoscere nella scansione di un certo brano una pulsazione lenta alla breve, ovvero una veloce alla semibreve.

In effetti, l'idea di una natura sostanzialmente convenzionale del concetto di unità di movimento nel repertorio medievale, e anche rinascimentale, sembra essere sostenuta da Margaret Bent nel suo articolo del 1994, *Editing early music*. Riportiamo le esatte parole della studiosa, che prendono le mosse dal problema dell'uso delle proporzioni, estranee alla fase della notazione italiana specificamente in considerazione in questo studio, ma che sembrano giungere a una più generale messa in discussione dell'utilità di individuare una unità temporale di riferimento; un punto, questo, che può ovviamente essere più direttamente rilevante ai nostri scopi:

Much discussion of complex or proportional notations has centred round the concept of integer valor, projected from 16th-century theory back to 14th-century practice. This is sharply focused in those instances when simultaneous voice-parts are notated in different values, and prompts the definition of one normative level from which the others then deviate. But in fact it is only necessary to define this norm – which part is in augmentation or diminution in relation to which other – for purposes of meeting modern guidelines of editing and transcription, and of establishing consistent practices of presentation within and between pieces. Singers singing directly from original notation do not need to decide which of them is the norm from which the others deviate.

«Your semibreve equals my minim» is sufficient for performing purposes, if not for all theoretical arguments, and need accord the normative status of integer valor to neither part.[65]

Pur con un non irrilevante *caveat* finale («if not for all theoretical arguments») mi sembra chiaro come il discorso della studiosa tenda complessivamente a minimizzare l'importanza dell'identificazione di una unità di movimento valevole per un certo brano, anche al di là del problema specifico della notazione proporzionale.

Considerazioni in qualche modo simili sono state sviluppate da Carl Dahlhaus, in una sua recensione alla monografia di BANK1964. Riflettendo su alcune ipotesi sviluppate da questo autore sugli stacchi di tempo di alcuni mottetti arsnovistici francesi, lo studioso tedesco scrive:

Überraschend ist allerdings, daß Bank […] zwischen den Machaut-Motetten 18 und 20 zwar eine Tactus-Differenz (18: Brevis, 20: Semibrevis) aber keinen Tempo-Unterschied annimt (18: Brevis-MM 36, 20: Semibrevis-MM 70) obwohl im allgemeinen der Übergang zu einem kürzeren Notenwert als Zahlzeit mit einer Verlangsamung des Tempos […] verbunden war. Oder meint Bank, daß zwischen der Brevis-MM 36 und der Semibrevis-MM70 ein Unterschied besteht, der an die Differenz zwischen einem Adagio und einem Moderato erinnert? Ändert sich durch den hypotetischen Übergang des Tactus von der Brevis-36 zur Semibrevis-70 das Tempo – im sinnen des modernen Tempo-Begriff – oder bleibt es gleich? Was bedeutet überhaupt Tempo im 14. Jahrhundert? [66]

Sarà allora opportuno, sullo stimolo di questa domanda così pregnante di Dahlhaus, e della proposta interpretativa suggerita da Bent, interrogarsi se esistano criteri che consentano di assegnare con ragionevole certezza la pulsazione a uno specifico valore, in modo particolare in quei casi dubbi nei quali l'idea di una pulsazione lenta alla breve quanto alla semibreve apparirebbero a prima vista parimenti sostenibili.

A differenza di quanto sembra ritenere Bent, io non credo che questa ipotesi vada categoricamente rigettata. Un plausibile punto di riferimento per dare una risposta alla questione, perlomeno alla luce della teoria e della prassi dei secoli successivi, potrebbe essere rappresentato dal parametro della dissonanza: in fin dei conti, sia i criteri di

[65] BENT 1994, p. 386.

[66] DAHLHAUS 1973, pp. 44-45.

risoluzione della dissonanza del periodo della *common practice tonality*, di origine si potrebbe dire sostanzialmente fuxiana, sia quelli della prassi musicale rinascimentale si basano largamente sul principio di proibire il piazzamento di dissonanze diverse dal ritardo sui valori corrispondenti all'unità di movimento e su quelli superiori; mentre questi possono essere utilizzati, secondo determinati criteri, nei valori di suddivisione. Vero è tuttavia che questo principio del non posizionamento della dissonanza di passaggio sull'unità di movimento viene enunciato per la prima volta da Johannes Tinctoris nel pieno XVI secolo;[67] mentre l'esame della teoria trecentesca, non solo italiana ma anche francese, delinea un quadro più complesso, nel quale grande importanza sembra assumere, almeno stando ad alcune interpretazioni moderne, la teoria del *contrapunctus*, che pare mettere in relazione l'accettabilità della dissonanza più con i rapporti di valore relativi fra le voci che non con i valori assoluti.

La discussione merita quindi di essere problematizzata: a questo compito ci dedicheremo appunto nel prossimo capitolo, prendendo le mosse dall'esame della teoria trecentesca per poi passare all'osservazione della prassi musicale.

[67] TINCTORIS, PROPORTIONALE-CONTRAPUNCTUS 1975, su cui vd. anche la discussione nel cap. II.

CAPITOLO II

TEMPO E DISSONANZA

Abstract

Il capitolo è dedicato al problema del trattamento della dissonanza nel repertorio del Codice Rossi, considerato da una parte in relazione a quello della scansione del tempo nel nostro repertorio e in quello trecentesco in generale, dall'altra alle teorie del contrappunto trecentesco dominanti nella ricerca musicologica a partire dal '900. In particolare, la prima parte del capitolo prenderà in considerazione la frequenza di dissonanze che occupano una intera *semibrevis* o *semibrevis maior*, nel tentativo di stabilire se questa, o piuttosto invece la breve, possa essere considerata l'unità di movimento prevalente nel repertorio, o in alcune specifiche sue porzioni. Nella seconda parte si esamineranno più dettagliatamente le tipologie e le modalità di creazione delle dissonanze, prendendo in considerazione anche i valori inferiori alla semibreve.

1. Tempo e dissonanza nel XIV secolo

1.1 Considerazioni introduttive

Al problema del trattamento della dissonanza in relazione al repertorio trecentesco non sono stati dedicati fino ad ora molti contributi specifici: in aggiunta a un articolo di Carl Schachter su Landini, al quale mi appoggerò ampiamente nel corso di questo capitolo, saprei citare in questo senso solo un breve scritto del 1978 di Kate Covington dedicato al repertorio trecentesco sia italiano che francese, uno di Roland Jackson che esamina il problema in relazione a Machaut e uno di Felix Diergarten relativo all'utilizzo della dissonanza in posizione precadenzale, di nuovo con speciale attenzione a Machaut. Infine, è molto recente la dissertazione dottorale di Ryan Taycher, che pure tornerà utile nel prosieguo della discussione.[68]

In tutti questi contributi, con l'eccezione appunto di quello di Schachter, e in parte di quello di Taycher, va tuttavia osservato come, a fronte dell'elaborazione di una vasta e ben esemplificata casistica di possibili situazioni dissonanti venga però preso in considerazione solo marginalmente, o quantomeno non venga chiaramente esplicitato dal punto di vista metodologico, un aspetto al quale ritengo vada invece prestata grande attenzione, non solo per il suo intrinseco interesse, ma anche allo scopo di validare molte delle ipotesi che abbiamo presentato nel capitolo precedente: ovvero la durata massima sulla quale l'impiego della dissonanza è consentito. Mi sembra che la reticenza ad affrontare di petto questo argomento possa dipendere principalmente da due fattori. In primo luogo, è vero che nessun teorico precedente a Tinctoris si dedica a definire esplicitamente un valore oltre il quale l'utilizzo della dissonanza non è in ogni caso permesso. In secondo luogo, e probabilmente anche in conseguenza di ciò, la modalità interpretativa prevalente per l'analisi del contrappunto trecentesco ha generalmente seguito quella che Klaus Jurgen Sachs, in una fortunata monografia del 1974, ha definito teoria del *contrapunctus* (*Contrapunctus-Lehre*), e della quale sarà qui opportuno, in considerazione della sua importanza storica (oltre che dell'utilità che, pur in forma modificata, essa conserverà anche per il nostro approccio) rendere brevemente conto.[69]

[68] SCHACHTER 1970, COVINGTON 1978, JACKSON 2003/2008, DIERGARTEN 2019, TAYCHER 2019.

[69] SACHS 1974.

1.2 La cosiddetta *Contrapunctus-Lehre*

Lo studio dell'autore tedesco consiste in un vaglio esaustivo delle fonti teoriche trecentesche, finalizzato a verificare l'ipotesi precedentemente avanzata da Hans Heinrich Eggebrecht e Richard Crocker che il termine *contrapunctus*, che tende dall'inizio del XIV secolo a sostituire quello più arcaico di *discantus*, stia nel linguaggio teorico dell'epoca a indicare una ideale struttura basata su una scrittura nota contro nota, che viene poi "ornata" in una scrittura più fiorita nella pratica compositiva. Questo fondamento di scrittura nota contro nota avrebbe la caratteristica di non ammettere l'utilizzo della dissonanza, che potrebbe essere aggiunta solo a livello di fioritura. [70]

Al di là di alcune critiche e puntualizzazioni che sono state rivolte a questa tesi da studiosi successivi, ad esempio da Felix Diergarten (in particolare per quanto riguarda la questione terminologica dell'uso di *contrapunctus vs.discantus*), è indubbio come il principio di fondo esposto da Sachs trovi riscontri nella teoria trecentesca e primo-quattrocentesca, in particolare in Petrus de Palma ociosa e, per quanto riguarda la tradizione italiana, in Prosdocimo de' Beldemandis.[71]

Rimane però da capire se questa teoria rappresentasse una mera semplificazione a fini didattici, finalizzata ai primi passi nell'istruzione di principianti, oppure se sia lecito utilizzarla come strumento concettuale per l'analisi della polifonia d'arte trecentesca. La possibilità di un concreto utilizzo analitico della teoria è stata sostenuta in modo particolarmente chiaro da Margaret Bent in un articolo dedicato a *Ciconia, Prosdocimus, and the workings of musical grammar*. La studiosa osserva che:

> In musical styles involving highly disciplined part-writing […] criteria for judging dissonance are context-dependent and not necessarily equated with local dissonance, or with the actual sonority at any one moment. Such dissonant events may exist only at surface level, needing to be construed against their presumed harmonic or grammatical background, from which the surface sonorities may be displaced or ornamented. For pedagogical purposes, which are the foundation of trained intuition, progressions can be reduced to their essentials. In thus reducing a Bach chorale harmonisation, dissonant notes as heard will be eliminated

[70] CROCKER 1962; EGGEBRECHT- ZAMINER 1970.

[71] Vd. PROSDOCIMO, CONTRAPUNCTUS 1984 per una discussione della teoria del *contrapunctus*, in particolare 4; 1-7, pp.58-69; e TAYCHER 2019 per una ampia trattazione, ricca di esemplificazioni, in relazione a Petrus. Il problema è trattato anche in DIERGARTEN 2015.

in favour of the consonances to which they relate as appoggiaturas or passing notes. The structure is parsed back to a skeleton that uses legitimate progressions where possible, avoiding solecisms such as parallel fifths, just as a verbal sentence is in the first instance construed in terms of legitimate grammatical norms or expectations [...]. The same procedure applies to older music, taking due account of different harmonic language. Any momentary dissonance needs to be judged by reference to its context, function, or lateral displacement. The strict contrapuntal background cannot, by definition, contain dissonance. We should always be open to seeing such anomalies as possible surpassings of the norms, but may be forced to judge a reading as an error of transmission or an anomaly of composition. Many analyses of early music have not yet made such distinctions against any defined background. I have tried to do this for Machaut in a recent study of the *Gloria* of the *Mass*, reading the music against its background counterpoint and recognising layers that are superimposed grammatically, not necessarily chronologically.[72]

E, in effetti, analisi della polifonia trecentesca, francese e italiana, in termini di fioritura di una struttura contrappuntistica di base nota contro nota sono state intraprese, oltre che dalla stessa Bent, da studiosi come Sarah Fuller, Elizabeth Eva Leach e Daniele Sabaino.[73] Riporto qui di seguito alcuni esempi delle riduzioni contrappuntistiche proposte da questi studiosi.

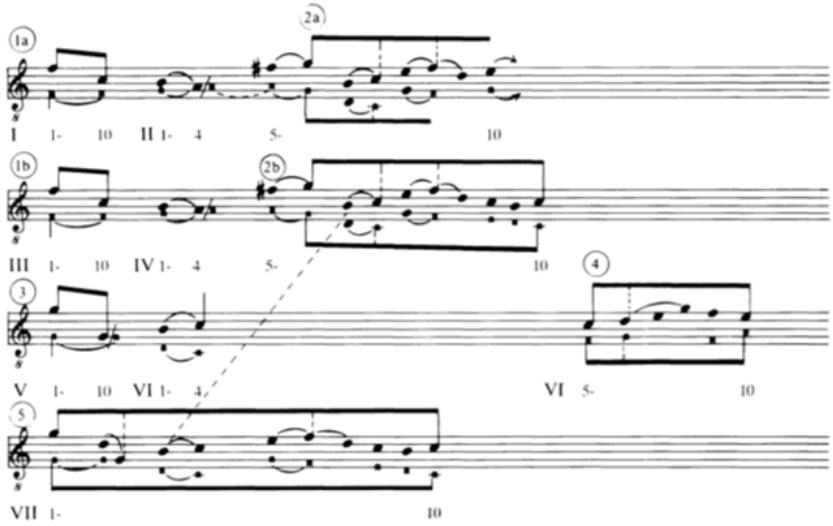
Es. 1a. SABAINO 1999, p. 299: riduzione di un passaggio della ballata landiniana *Contemplar le gran cose*.

[72] BENT 1998 e 2003, pp. 66-67.

[73] FULLER 1987, LEACH 2000, SABAINO 1999.

Es. 1b. LEACH 2000, p. 53: riduzione di un passaggio della ballade di Machaut *Helastant*.

Es. 1c. FULLER 1987, p. 49: riduzione di un passaggio della ballade di Machaut *J'aim miex*.



Come osserva Eva Leach:

it is worth saying here that since Heinrich Schenker derived his voice leading principles ultimately from Fux's species of counterpoint, which itself represents a codification of sixteenth-century counterpoint rules, some of which relate more or less directly to those of the middle ages, it should come as no surprise that the analyses undertaken here may bear superficial resemblance to Schenkerian analyses. Both share the idea of hierarchy (something which the categorization of sonorities and the implicit ranking of metrical

positions in *contrapunctus diminutus* imply) and the positing of a non-rhythmic consonant background which, through certain principles of succession, gives meaning and animation to the musical surface.[74]

Nonostante la studiosa prosegua poi dettagliando le ragioni per le quali questo tipo di analisi non si può considerare come una mera riproposizione della metodologia schenkeriana (la più ovvia delle quali, naturalmente, consiste nel fatto che la teoria di Schenker, perlomeno nella formulazione originaria del teorico viennese, è indissolubilmente legata a una base triadico-accordale della musica, evidentemente assente nel contrappunto trecentesco), le sue osservazioni colgono nondimeno un punto importante: come cioè la teoria trecentesca del *contrapunctus* sembri anticipare alcuni aspetti di due formulazioni teoriche distinte: ovvero, da un lato i principi contrappuntistici fuxiani, dall'altro quelli riduzionistici di Schenker. Sebbene, come nota la stessa Leach, i secondi trovino una importante base concettuale nei primi, ci troviamo nondimeno di fronte a due entità teoriche distinte.

Nel caso di Fux abbiamo infatti a che fare con principi "scientificamente esatti", e al tempo stesso prescrittivi: la base della musica è costituita da sonorità consonanti, rispetto alla quale la dissonanza viene ammessa esclusivamente in termini di note di passaggio o di ritardi. Anche nel corso dello sviluppo del linguaggio tonale, con la progressiva ammissibilità di accordi intrinsecamente dissonanti dapprima nell'area della dominante, rimane in ogni caso in vigore il principio per cui quegli accordi che non sono classificati, a una determinata altezza cronologica, come intrinsecamente accettabili devono essere motivati in termini dei principi di *voice leading* fuxiani. Nel caso di Schenker e della teoria schenkeriana, ci troviamo invece di fronte a uno strumento interpretativo, che riduce ulteriormente accordi già di per sé consonanti al prolungamento di una sonorità fondamentale sulla base del giudizio (per quanto argomentato e razionalmente motivato) dell'analista.

Relativamente alle applicazioni della teoria del *contrapunctus* che abbiamo citato troviamo in un certo senso una conflazione, o quantomeno una combinazione, dei due aspetti evidenziati: da un lato gli eventi dissonanti vengono ridotti a un principio di sonorità consonanti, e in seguito, in una seconda fase, le sonorità consonanti vengono ulteriormente ridotte e gerarchizzate. Queste analisi poggiano quindi in modo

[74] LEACH 2000, pp. 46-47.

imprescindibile sull'intuito musicale di chi le compie; ed è questo stesso intuito che permette di giungere, quantomeno nei casi che ho citato, a risultati che trovo personalmente estremamente persuasivi e utili alla comprensione del repertorio di volta in volta considerato.

Nel corso di questa tesi tuttavia si è scelto di evitare questo momento di riduzione "interpretativa": da un lato per ovvie ragioni di spazio, nell'evidente impossibilità di battere ogni potenziale pista analitica; dall'altro perché risultano, a mio giudizio, perfettamente soddisfacenti, e largamente trasponibili al repertorio qui di diretto interesse, le considerazioni di SABAINO 1999 a proposito di Landini (delle quali si è ampiamente tenuto conto nel corso di tutta la tesi). Rimane invece a mio parere l'urgenza di stabilire parametri utili a effettuare la prima delle due operazioni delineate, ovvero la riduzione, su basi il più possibili esatte e oggettive, delle dissonanze superficiali a uno scheletro consonante. La domanda che evidentemente si pone è dunque dove esattamente si collochi il confine fra i due livelli di riduzione, quello "oggettivo" e quello interpretativo; e, in ultima analisi, se di un livello di riduzione "oggettivo" sia possibile in assoluto parlare in relazione al repertorio qui in esame.

Si potrebbe a prima vista ipotizzare che il discrimine sia identificabile nella natura dissonante o consonante degli intervalli che si vanno a ridurre: nel primo caso avremmo a che fare con una operazione certa ed esatta, nel secondo con un successivo livello di interpretazione. A ben vedere, però, una lettura di questo tipo ricadrebbe in una evidente circolarità logica: si assumerebbe cioè come punto di partenza ciò che si tratta di andare a dimostrare, ovvero l'inaccettabilità, su base esatta e "oggettiva", dell'utilizzo di sonorità intrinsecamente dissonanti quali elementi costitutivi del linguaggio armonico trecentesco. Certo, una interpretazione di questo tipo potrebbe apparire supportata dai pronunciamenti teorici sopra citati, sulla non ammissibilità di intervalli strutturalmente dissonanti; ma questi appunto vanno verificati e sostanziati attraverso un esame della prassi musicale.

1.3 Riconoscimento di dissonanze e consonanze nel Rossiano

È ovviamente necessario a questo scopo tentare di chiarire in primo luogo quali intervalli debbano essere considerati come consonanze, e quali come dissonanze, nel repertorio di nostro interesse. La gran parte della teoria trecentesca, italiana e francese, concorda nel

classificare come consonanze unisono, terza minore e maggiore, quinta, sesta maggiore, ottava e riproposizioni all'ottava; e come dissonanze seconda minore e maggiore, settima minore e maggiore, e riproposizioni all'ottava. La sesta minore è classificata da alcuni teorici come una dissonanza, da altri come una consonanza; la quarta abitualmente come una dissonanza, ma da parte di alcuni con l'avvertenza che essa è invece utilizzabile come intervallo consonante fra le voci superiori nel repertorio a più di due voci; in modo, del resto, perfettamente corrispondente a quanto prescrive la teoria anche dei secoli successivi.

La trattazione di Marchetto differisce dalla gran parte della teoria contemporanea nell'istituire nella sua categorizzazione degli intervalli una classificazione non bipartita, ma tripartita. L'autore classifica infatti come *consonantiae* in senso proprio solo unisono, quarta, quinta, ottava e riproposizioni di questi intervalli all'ottava, e come *dissonantiae* tutti gli altri. All'interno delle *dissonantiae* viene tuttavia effettuata una ulteriore distinzione, fra le dissonanze "compatibili con l'udito", ovvero terze e seste, e dissonanze "non compatibili con l'udito", ovvero seconde e settime, la cui motivazione viene identificata nel fatto che le dissonanze "accettabili" sono necessarie per creare una progressione cadenzale (nell'ambito di una *directed progression*: su cui vd. il capitolo seguente) che conduca agli intervalli identificati come consonanze.[75] In termini moderni le dissonanze "compatibili con l'udito" di Marchetto sembrano dunque corrispondenti alle nostre consonanze imperfette, e sembrano essere accettabili a livello di *contrapunctus* (anche su questo aspetto si tornerà più avanti).[76] Nel seguito di questa tesi noi sceglieremo, in modo coerente sia con il resto della tradizione trecentesca sia con l'uso moderno, di riferirci con la definizione di consonanza sia alla *consonantia* che alla *dissonantia* di Marchetto, e come dissonanza alla sua *discordantia*.

Prima di procedere oltre, due aspetti a proposito della teorizzazione marchettiana risultano ulteriormente meritevoli di una precisazione.

---

[75] Un parallelo all'approccio di Marchetto sembra potersi individuare nella trattazione dell'Anonimo IV, che distingue gli intervalli in *consonantiae* (corrispondenti alle *consonantiae* marchettiane), *dissonantiae* (corrispondenti alle dissonanze "compatibili con l'udito e la ragione" di Marchetto) e *discordantiae* (corrispondenti alle dissonanze "non compatibili con l'udito e la ragione" del teorico italiano).

[76] MARCHETTO, LUCIDARIUM, 1985, III-VI.

Può parere in primo luogo sorprendente la classificazione della quarta come intervallo consonante, senza la specificazione che questo *status* consonante valga solo per il rapporto fra le voci superiori. Dobbiamo immaginare che questa precisazione sia semplicemente omessa da Marchetto? Oppure andrà concluso che ci si trovi effettivamente di fronte a una differenza sostanziale rispetto agli orientamenti prevalenti nella teoria trecentesca? Dopotutto, nella storia dell'intervallo di quarta si osserva indiscutibilmente un cambio di *status*, dal momento che essa vale certamente per consonanza nella gran parte del repertorio del XIII secolo; e se si combina ciò con la circostanza che la teorizzazione marchettiana pare per vari aspetti riflettere uno stadio evolutivo precedente rispetto alla maggior parte della teoria trecentesca, specialmente francese (un aspetto questo sul quale torneremo in conclusione di questa tesi), ci si può chiedere se Marchetto non intenda effettivamente riferirsi a una prassi ancora prevalente alla sua altezza cronologica, e poi superata nel corso del secolo.

Al tempo stesso, va osservato come Schachter, in un articolo dedicato al trattamento della dissonanza in Landini, mostri convincentemente come la quarta vada considerata come dissonanza nel repertorio landiniano.[77] È importante sottolineare come questa valutazione, nell'ambito di un articolo volto a individuare il trattamento della dissonanza sulla base della prassi, o del repertorio, non debba però affatto a mio parere essere tacciata di circolarità logica: dal momento che una rilevante differenza statistica, a parità di condizioni, nell'utilizzo della quarta rispetto agli intervalli certamente consonanti, e per contro una sostanziale sovrapponibilità rispetto alla frequenza e condizioni di utilizzo rispetto agli intervalli certamente dissonanti – quale appunto Schachter rileva nel repertorio landiniano – possono indubbiamente considerarsi un elemento probante. L'idea di uno statuto indiscutibilmente dissonante della quarta quantomeno all'altezza del repertorio landiniano appare d'altra parte coerente con l'esplicita categorizzazione dell'intervallo come dissonante nella teoria italiana posteriore a Marchetto; e si vedano, a titolo di esempio, i trattati contrappuntistici esaminati da Scattolin in un contributo sul quale pure avremo modo di tornare.[78] Per quanto riguarda specificamente il repertorio del Rossiano, si osserveranno due soli brani nei quali l'utilizzo dell'intervallo di quarta pare differire significativamente rispetto a quello degli

[77] SCHACHTER 1970.

[78] SCATTOLIN 1979.

intervalli inequivocabilmente dissonanti; mentre nel resto del repertorio non si osserva alcuna differenza statisticamente significativa in questo senso. La nostra scelta sarà dunque di considerare generalmente la quarta come una dissonanza; mentre per quanto riguarda specificamente i due brani nei quali la situazione appare più dubbia dovremo affrontare una discussione specifica, alla quale dunque rimandiamo.

Il secondo aspetto degno di nota riguarda il fatto che la sesta venga genericamente classificata come *dissonantia*, ovvero in termini moderni come consonanza imperfetta, legittimata in funzione cadenzale, senza una ulteriore distinzione fra sesta maggiore e minore. Andrà concluso che per Marchetto non esista una differenza rilevante fra le due tipologie di sesta, ed entrambe vadano dunque considerate come *dissonantiae* compatibili con l'udito secondo la sua classificazione, ovvero, secondo la classificazione moderna, come consonanze imperfette? La valutazione è resa complessa dal problema della *ficta* in posizione cadenzale: si riscontrano infatti numerose cadenze fra quelle che parrebbero seste minori e ottava, fra la sesta La-Fa e l'ottava Sol-Sol, e, in misura ancora maggiore, fra la sesta Mi-Do e l'ottava Re-Re. In entrambi questi casi parrebbe però lecito ipotizzare che vada aggiunta una alterazione di *ficta* in posizione cadenzale, e che le seste minori si convertano in seste maggiori: seppure non si possa negare che le conoscenze attuali sulla *ficta* sono sicuramente incomplete. E nemmeno si potrà ignorare almeno una rilevante testimonianza, per quanto proveniente da un autore di area francese piuttosto che italiana: ovvero quella di Jacobus, che nello *Speculum Musicae* afferma che la progressione cadenzale della sesta minore, non alterata dalla *ficta*, verso l'ottava sia in alcune circostanze accettabile. Se aggiungiamo a ciò il fatto che neanche nei trattati trecenteschi che istituiscono una esplicita distinzione fra sesta maggiore e minore, c'è unanimità nel categorizzare la seconda come dissonante nel senso moderno (e, anche in area italiana, uno dei trattati descritti da Scattolin prevedeva esplicitamente una possibilità di utilizzo della sesta minore anche in posizione non cadenzale, specificamente nel contesto di un movimento discendente del *superius* da sesta minore a quinta su *tenor* fermo)[79] risulta allora chiaro come giungere a una conclusione definitiva sul problema sia estremamente complesso. Né d'altra parte potrebbe essere sufficiente in questo caso rivolgersi all'osservazione empirica della frequenza di utilizzo della sesta minore a fronte di quella degli intervalli inequivocabilmente dissonanti o inequivocabilmente consonanti, dal

[79] ID., pp. 33-35.

momento che la valutazione sulla natura della sesta potrebbe sempre essere revocata in dubbio in considerazione dell'incognita della *ficta*. Si opterà quindi in definitiva per considerare la sesta minore fra le consonanze, ciò che d'altra parte sembrerebbe presumibilmente concordare con la posizione teorica di Marchetto, che rimane nel complesso il referente teorico più vicino al repertorio di nostro interesse. D'altra parte, mi pare che la valutazione del trattamento di quegli intervalli che si possono considerare come dissonanti, o con assoluta certezza (seconda e settima minore e maggiore) o soggetti alle riserve di cui si è detto (la quarta) possa risultare più che sufficiente a giungere a considerazioni generali sul problema della dissonanza, senza la necessità di coinvolgere nell'esame un intervallo, come la sesta minore, che a causa delle numerose incognite sottolineate rischierebbe fortemente di inquinare i dati raccolti.

1.4 Il problema della durata massima della dissonanza

1.4.1 inquadramento generale

Per chiarire il problema è dunque necessario tornare a considerare i principi di *voice leading* connaturati alla cosiddetta *common practice tonality*, l'ambito di applicazione al quale la teoria schenkeriana, quantomeno nella sua formulazione originaria, si restringe interamente: in che senso si può dire che le loro prescrizioni siano oggettive, ossia che la dissonanza si presenti certamente come accidentale rispetto alle sonorità fondamentali? Credo che questa certezza sia fornita proprio da quell'aspetto su cui si invocava maggiore attenzione in apertura del capitolo: ovvero quello temporale. È ben noto come i principi di condotta delle voci sui quali si basa l'intera pratica tonale – fino, potremmo dire, alla prima Sinfonia da camera di Schönberg compresa – siano sostanzialmente quelli già progressivamente codificati in epoca pre-tonale, e pienamente attivi entro il '500 maturo: dal momento che la progressiva accettazione di sonorità (o, in termini tonali, accordi) dissonanti, fino appunto agli aggregati per quarte schönberghiani, non implicano un superamento dei principi di base sul trattamento lineare delle note estranee agli accordi via via accettati nel vocabolario armonico.

Questi principi sono stati approfonditamente studiati nel celebre lavoro di Knud Jeppesen su Palestrina, a sua volta poi punto di partenza metodologico per tanti studi

successivi.[80] Nel suo trattamento dell'aspetto temporale in relazione all'utilizzo della dissonanza Jeppesen prende le mosse da una inequivocabile affermazione del teorico cinquecentesco Vicentino, che scrive:

Lettore sappi che nella musica si fa qualche acquisto, di tempo in tempo, e si vede, che nelle composizioni che non sono moderne, i compositori hanno composto le dissonanze sciolte, di semibreve in una longa; […] e di poi per un tempo i posteri hanno sentito, ch'era troppo lunga quella durezza, tal modo fu abbandonato, e per manco discordo a gl'orecchi usorno le minime.[81]

Viene dunque chiaramente fissato un valore massimo per la durata della dissonanza; non solo, si indica anche una evoluzione nel tempo, che Vicentino interpreta come una minor tolleranza dell'impatto dissonante di alcuni valori. A questo proposito tuttavia Jeppesen osserva come

When we consider the history of the dissonance from the standpoint of the duration of dissonance, it is necessary first of all to settle the question of the time unit, of *tempus*, in its changing significance in different eras [….] We see that the notation with respect to rhythm meant very different things in different periods.

Torneremo ampiamente, nel seguito, su questa osservazione, che assume un particolare rilievo ai nostri scopi. Ciò che importa per il momento osservare è come Jeppesen, avendo stabilito l'unità di movimento adottata da Palestrina, che può variari in diversi brani, proceda a classificare il trattamento della dissonanza di conseguenza.[82]

Ovviamente, ciò che rileva qui è stabilire a quando risalga la prima teorizzazione organica del problema temporale in relazione al trattamento della dissonanza. Come già

[80] JEPPESEN 1927.

[81] Cit. in JEPPESEN 1927, pp. 109-110, nota.

[82] Sull'identificazione da parte di Jeppesen di semibreve e *minima* rispettivamente, invece che di breve e semibreve, come unità di movimento in diversi brani di Palestrina, che procede chiaramente da un fraintendimento del concetto rinascimentale di *integer valor*, sarebbe interessante soffermarsi in un'altra sede: anche perché questo fraintendimento sembra comune nei secoli passati e condiviso anche da Fux, la cui influenza didattica, e, di riflesso, sulla prassi compositiva per vari secoli a seguire, richiede appena di essere ricordata.

si anticipava, questa si lascia collocare piuttosto agevolmente nella teorizzazione di Tinctoris, dunque a metà del xv secolo: l'approccio al problema dello studioso fiammingo viene trattato esaustivamente da Sachs e efficacemente riassunto da Eunice Schroeder, che possiamo citare qui direttamente:[83]

Tinctoris's rules for dissonance […] are based on [his] concept of what may be called a measuring unit, the basic metric unit regulating the length and placement of dissonance. For ○ and ⊂, and for ⊙ and ⊂ used simultaneously with another sign, the measuring unit equals the imperfect semibreve, or two minims.[84] The most basic rule is that a dissonance may not last longer than half a measuring unit, so that for the signs named above the greatest not value that may be dissonant is the minim. Nevertheless it is desirable, Tinctoris says, to avoid dissonances lasting the longest possible length, and to use instead only shorter dissonances lasting a third or fourth of a measuring unit, or less. Composers who entirely avoid dissonances lasting half a measuring unit are to be imitated.[85]

Questa osservazione è doppiamente interessante: in primo luogo da un punto di vista teorico, perché fissa un chiaro punto fermo temporale per una inequivocabile formulazione del nesso esistente fra tempo e trattamento della dissonanza; e inoltre per l'uso che la stessa Schroeder fa di questa informazione, costruendo una dimostrazione che è possibile adattare al nostro repertorio.La studiosa cerca cioè di affrontare sulla base delle premesse sulla dissonanza poste da Tinctoris la *vexata quaestio* del significato del segno ⌽ nel repertorio quattrocentesco.

for Tinctoris ⌽ means faster measuring, with the measuring unit equaling the semibreve but going faster than for ○ without the stroke. Thus for Tinctoris the measuring unit for perfect tempus, diminished or undiminished […], always equals the semibreve. Since no dissonance may last longer than half a measuring unit, no dissonance in ○ or ⌽ may last longer than a minim.

[83] SACHS 1974, pp. 140-169; SCHROEDER1989.

[84]Per ⊙ e ⊂ non utilizzati in combinazione con un altro segno, l'unità di misura corrisponde a parere di Sachs a una *minima*: un punto su cui, osserva SCHROEDER 1989, p. 368, n. 5: «there appears to be no evidence, either positive or negative […] in Tinctoris's writings», ma che a me sembra invece plausibilmente sostenibile.

[85] SCHROEDER1989, p. 368.

Dissonances in ○ or ϕ that last a semibreve equal a whole measuring unit and are therefore to be avoided.[86]

Tuttavia

The meaning of ϕ in Tinctoris differs from its meaning in the early years of the fifteenth century, when ϕ first came to use. At that time ϕ meant duple proportion since it was used as a replacement for major prolation: the notes of ☾ (sometimes ⊙) were replaced by notes in the next higher value in ϕ.[87]

E questo uso più arcaico, prosegue Schroeder, è in effetti quello che si riscontra in alcuni brani della prima produzione di Dufay, l'offertorio della *Missa Sancti Jacobi* e i mottetti isoritmici *Rite maiorem* e *O sancte Sebastiane*, tutti del secondo decennio del '400. Infatti «in these three pieces ϕ is used simultaneously with major prolation, a semibreve of ϕ equaling a minim of ☾ or ⊙». [88] E in questi casi di utilizzo di ϕ a significare un dimezzamento del tempo rispetto a ○, si osserva l'occorrenza di semibrevi dissonanti: a prova che l'unità di pulsazione di riferimento è la breve.

La situazione cambia però nei brani più tardi di Dufay che utilizzano il *tempus perfectum diminutum* in tutte le voci: «pieces by Dufay having ϕ in all voices and apparently dating from the mid-1430s or later have no semibreve dissonances in ϕ or only one». Di conseguenza

dissonance placement according to the measuring unit is a pertinent concept, and ϕ appears to mean faster measuring as it does for Tinctoris: the measuring unit for ϕ [still] equals the semibreve, but goes faster than for ○.[89]

Questa dimostrazione è, ovviamente, molto interessante: da un lato perché fornisce un ulteriore esempio, per quanto in ambito limitato, della generale tendenza al rallentamento

[86] EAD., p. 373.

[87] IBID.

[88] EAD., pp. 373-74.

[89] EAD., pp. 374-75.

del tempo nel corso dei secoli e dei decenni, dal momento che anche il passaggio da una pulsazione alla breve a una alla semibreve per il *tempus perfectum diminutum* potrebbe essere interpretato come un fenomeno di rallentamento; ma soprattutto perché la sua metodologia può essere utilmente trasferita al repertorio di nostro interesse. Per fare ciò è però necessario in primo luogo accertare se la possibile durata della dissonanza è soggetta a condizioni anche nel repertorio trecentesco, e in secondo luogo stabilire quali queste condizioni siano.

Per quanto riguarda il primo aspetto, se il primo approccio organico alla questione è indubbiamente quello di Tinctoris, va però anche notato, con Diergarten e Taycher,[90] come si incontrino numerosi teorici trecenteschi e primo-quattrocenteschi che, pur non menzionando esplicitamente una durata massima consentita per la dissonanza, affermano però più informalmente, ma chiaramente, che l'utilizzo di dissonanze è accettabile a patto che esse non si protraggano per un tempo troppo lungo: fra questi i già citati Petrus de Palma ociosa e Prosdocimo de' Beldemandis.[91]

Pare insomma di poter dire che, per quanto espressa in termini piuttosto informali, quella della necessità di limitare la durata della dissonanza sia una preoccupazione presente ai teorici sia dell'*Ars nova* francese che del Trecento italiano. Resta a questo punto da stabilire a quanto ammonti la durata massima accettata della dissonanza in questi repertori: in assenza di prescrizioni teoriche chiare occorre rivolgersi direttamente alla pratica musicale.

Il nostro punto di partenza sarà lo studio di Schachter su Landini, che prende le mosse dalla seguente, importante osservazione:

Perhaps the most striking aspect of Landini's dissonance treatment is the consistency with which he adheres to a maximum rhythmic value for dissonant tones. In the two voice compositions, the duration of a dissonance is almost never prolonged beyond two minims. [92]

[90] DIERGARTEN 2019, TAYCHER 2019, pp.110-114.

[91] Vd. ad es TAYCHER 2019. Basti citare le parole di Prosdocimo, riportate da JEPPESEN 1927 (p. 108): «prima ergo regula haec est, quod discordantie superius nominate [….] nullo modo in contrapuncto usitande sunt [….] usitandum tamen in cantu fractibili, eo quod in ipso propter velocitatem vocum earum non sentiuntur dissonantie»

[92] SCHACHTER 1970, p. 145.

Questa costituisce una prima rilevante conferma di una regolarità nel trattamento della dissonanza, quantomeno nel repertorio landiniano. Lo studioso prosegue però osservando che la situazione muta leggermente nel repertorio a tre voci, nel quale

the maximum length of two minims remains in force for most of the divisiones. However, the perfect semibreve is occasionally dissonant in senaria perfecta and novenaria.[93]

Quello che Schachter non fa è cercare di spiegare le ragioni alla base di questa discrepanza, nel repertorio a tre voci, fra i brani in *octonaria* e *duodenaria* e quelli in *senaria perfecta* e *novenaria*. È possibile che lo studioso, certo non medievista di formazione, considerasse che la notazione italiana fosse basata sullo stesso principio di equivalenza di *minima* che governa quella francese. In questo caso, come già osservato nel precedente capitolo, la *semibrevis perfecta* della *novenaria* e della *senaria gallica*, composte di tre minime, sarebbero ovviamente più corte di un quarto rispetto alla *semibrevis maior* di *octonaria* e *duodenaria*, composte da quattro minime; e la semibreve della *senaria italica*, composta da due minime, equivarrebbe a metà di quella di *octonaria* e *duodenaria*. Si può allora immaginare che questa ipotesi spiegasse agli occhi di Schachter la più alta occorrenza di dissonanze di semibreve in queste *divisiones*: se la durata della loro semibreve era più corta, sarebbe stato presumibilmente percepito come meno problematico che portassero una dissonanza.

Noi sappiamo però, alla luce della teoria di Gozzi e e di quanto osservato nel primo capitolo sul codice Rossi e sul repertorio trecentesco, che è possibile un'altra risposta**,** non legata direttamente a una equivalenza di *minima*, e tale da spiegare le osservazioni di Schachter; al tempo stesso, queste ultime potrebbero, come già si anticipava nel primo capitolo, fornire un forte argomento a validazione di questa teoria. È vero tuttavia che Schachter si rivolge a un repertorio limitato, di un singolo autore, e che inoltre il fenomeno da lui notato riguarda una porzione ancora più ridotta di brani, quelli a tre voci. Per generalizzare la significatività di queste notazioni sarà perciò necessario da un lato considerare un repertorio più ampio, dall'altro, per quanto riguarda i nostri scopi specifici, condurre uno studio approfondito della dissonanza nel codice Rossi.

[93] IBID.

Ci muoveremo perciò ancora una volta dal repertorio coevo e appena successivo a quello del nostro codice, di Piero, Jacopo e soprattutto Nicolò. Questa panoramica servirà a un duplice scopo: da un lato a validare ulteriormente la pertinenza del parametro del trattamento della dissonanza, in congiunzione con quello della densità, ai fini di valutare la rapidità di un certo brano o di una certa tipologia di *divisio*; dall'altro, stabilito questo punto preliminare, a fornire un punto di comparazione rispetto al repertorio di nostro specifico interesse anche sul versante della dissonanza.

Vista in ogni caso l'ovvia necessità di limitare in qualche modo il campione di osservazione, dedicheremo questi sondaggi specificamente a due *divisiones* la cui problematicità abbiamo già messo a fuoco nel primo capitolo, e per cui si sono avanzate alcune proposte interpretative che potremo per questa via ulteriormente rafforzare: ovvero la *senaria italica* (che considereremo in relazione prima a Piero e Jacopo, poi a Nicolò) e la *quaternaria*, o *Longanotation*, che osserveremo relativamente al solo Nicolò.

1.4.2 Trattamento della dissonanza in *senaria italica*

1.4.2.1 La *senaria italica* in Piero e Jacopo

Nella tabella 1 sono registrati i brani di Piero e di Jacopo (tutti madrigali) che utilizzano la *senaria italica* per l'intera durata o per una sezione, rendendo conto della loro durata (misurata in brevi), della loro densità, e del livello di dissonanza che vi si trova, che misureremo, così come fatto da Schachter, in termini di numero delle dissonanze della durata di una semibreve. Va osservato preliminarmente (ciò che varrà per tutto il discorso a seguire) che saranno considerate dissonanze di semibreve solo quelle che occupano effettivamente la durata di una intera semibreve, dal momento che ogni riduzione a una "nota fondamentale" di movimenti melodici più complessi, effettuata secondo la teoria del *contrapunctus,* incorrerebbe in un rischio di ragionamento circolare. In altri termini, una situazione in cui un valore di semibreve viene frazionato melodicamente in modo da lasciare spazio per una consonanza, fosse anche per il valore di una sola *minima* (in *octonaria* e *duodenaria*) o di una *semiminima*, non sarà classificata come dissonanza di semibreve. Così nell'esempio che segue:

Es. 2 Seconda *semibrevis maior* (quarto in trascrizione) non classificata come dissonante.

Inoltre, la situazione (in verità decisamente rara) in cui una dissonanza della durata totale di una semibreve risulta da un movimento in sincope al disopra di un *tenor* tenuto, come all'esempio 3, non sarà considerata come dissonanza di semibreve, ma piuttosto come la somma di due dissonanze della durata di mezza semibreve ciascuna; dal momento che l'impatto dissonante di questa situazione non è certamente paragonabile a quella di una semibreve dissonante che non coinvolge un movimento in sincope.

Es. 3 Seconda nota del *superius* (Si contro La) non classificata come dissonanza di semibreve.

Infine, mi sembra che questa stessa osservazione possa valere per quei rari casi in cui la durata di semibreve è spartita fra due note entrambi dissonanti con il *tenor*, dove di nuovo l'impatto dissonante complessivo mi sembra certamente minore; ma si tenga presente che si tratta comunque di un fenomeno tanto poco frequente da non poter avere un peso statistico rilevante.

Venendo ora allo specifico dei brani in *senaria italica*, la valutazione dell'uso della dissonanza deve fare i conti con un problema aggiuntivo: il fatto cioè che diversi di questi presentano in alcuni testimoni errori di trasmissione, che creano dissonanze apparenti.Tutti questi casivengono corretti da Oliver Huck nella sua edizione comparative dei brani trecenteschi a trasmissione multipla; e in effetti, non solo la genesi degli errori appare piuttosto ovvia (abbiamo in genere a che fare con *Terzverschreibungen*), ma inoltre i tipi di dissonanza che vengono in questo modo a crearsi appaiono spesso decisamente implausibili, con situazioni che vedono una presenza di varie dissonanze in serie, o un approccio alla dissonanza attraverso il movimento di entrambe le voci (e vedi,

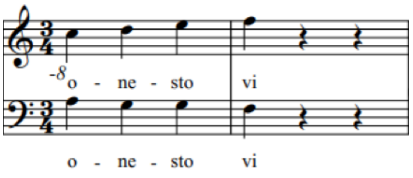
a questo proposito, le osservazioni sulla *Contrapunctus-Lehre*, su cui torneremo anche più avanti). Qui di seguito riporto una esemplificazione delle situazioni dissonanti che Huck classifica come errori e che non compariranno dunque nelle nostre statistiche.

Es. 4a Jacopo da Bologna, *Oselletto salvaggio*; redazione del ms. Squarcialupi, bb. 31-33.

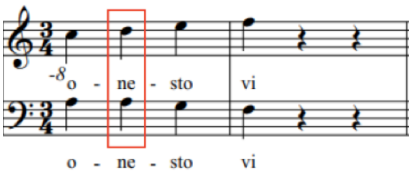
Es. 4b Jacopo da Bologna, *Oselletto salvaggio*; redazione del ms. Panciatichi, bb. 31-33.

Ci sono però anche due lezioni risultanti in dissonanze, entrambi presenti in un solo testimone, che potrebbero, anche in considerazione della loro natura, dare adito a qualche dubbio:

Es. 5a Jacopo da Bologna, *Fenice fu*, redazione del ms. Paris, bb. 50-51.



Es. 5b *Fenice fu*, redazione del ms. Squarcialupi, bb. 50-51



In questi casi opterò dunque per un doppio conteggio: uno che include questi casi di dissonanza e uno, fra parentesi, che li esclude. Per ogni brano specificherò inoltre se la *senaria italica* è utilizzata per l'intera composizione o solo per una sezione.

Tab. 1 *Senaria italica* in Jacopo e Piero

Autore	Brano	Densità	Numero di brevi	Numero dissonanze di *semibrevis maior*
Jacopo	O in Italia (ritornello)	0,76	17	0
Jacopo	Oselletto selvaggio	0.66	85	0
Jacopo	Lo lume vostro	0,65	60	0
Jacopo	Fenicefu (ritornello)	0.63	19	0 (1)
Jacopo	Vestissi la cornacchia (verso)	0,60	45	1 (2)
Piero	Posando sopra un'acqua	0,47	103	3
Jacopo	Per sparverare (parte del ritornello)	0,46	13	2
Piero (attribuito)	Segugi a corda (ritornello)	0,41	18	2

Si osserverà agevolmente come, secondo l'ipotesi avanzata nel precedente capitolo, i brani in *senaria italica* sembrino entrare piuttosto chiaramente in due classi di densità distinte, e come ad esse corrispondano due diverse tipologie di trattamento della dissonanza. Per la precisione, nei brani caratterizzati da una densità superiore a 0,6 non si trova mai più di una dissonanza; inoltre quando una dissonanza è presente, in genere è trasmessa da un solo testimone, e quindi passibile di discussione.

Per contro, i quattro brani con una densità inferiore a 0,6 (e particolarmente quelli con una densità inferiore a 0,5) presentano un numero decisamente maggiore di dissonanze, a dispetto del fatto che le sezioni in *senaria italica* sono in effetti più brevi. In un caso, il madrigale *Posando sopra un'acqua*, troviamo addirittura una dissonanza della durata di una semibreve alterata, corrispondente alla durata di due semibrevi; un fatto, questo, quasi senza paralleli nel repertorio del Trecento italiano, con la sola eccezione di *Lavandose le mane* (di cui si è già parlato già nel precedente capitolo) che presenta un fenomeno simile.

1.4.2.2. La *senaria italica* in Nicolò del Preposto

Se passiamo a considerare il trattamento della dissonanza nel leggermente più tardo Nicolò del Preposto otteniamo risultati ancora più chiari.[94]

La tabella 2 registra le composizioni di Nicolò in *senaria italica*. Si ricorderà che anche in questo caso si prevedeva, già nel capitolo precedente, un doppio conteggio della densità dei brani, a seconda che comprendesse o meno alcuni passaggi del *tenor* solo particolarmente animati dal punto di vista ritmico.

Tab. 2. *Senaria italica* in Nicolò.

Brano	**Densità**	**Numero di brevi**	**Numero di dissonanze di *semibrevis maior***
Dio mi guardi	0,88	11	0
Non più dirò giamai	0,84	21	0
Tal sotto l'acqua	0,79	42	0
Tal mi fa guerra (ritornello)	0,78	20	0
Mentre che'l vago viso (sezione breve)	0,77	10	0
Chiamo, non m'è risposto	0,75	25	0
Povero pellegrin (ritornello)	0,75	29	0
Qual perseguita (ritornello)	0,75	42	0
Stato nessun ferm'à	0,75	31	0
Io vegio in gran dolor	0,74	41	0
Chi'l ben sofrir non può	0,72	28	0
Non si conosce'l ben	0,71	32	0
Sempre con umiltà	0,69	27	0
Deh come ben mi sta	0,68	29	0
Rott'è la vela[95]	0,67	38	0

[94] Utilizzo l'edizione CALVIA 2017.

[95] (40; 0,73)

Cogliendo per un prato (ritornello e parte finale del verso)[96]	0,66	48	0
Non dispregiar virtù (ritornello)	0,65	24	0
Io son c'a seguitar(parte finale del verso)	0,62	15	0
Virtù loco non ci ha (verso)[97]	0,56	79	3
Come la gru (ritornello)	0,49	34	0
It'a veder ciascun (ritornello e parte finale del verso)	0,45	36	4
Vidi, com'a Amor(ritornello)	0,44	27	3

Qui la correlazione fra densità e presenza della dissonanza è ancora più chiara. Dei quattro brani meno densi, tre mostrano un utilizzo assolutamente regolare della dissonanza di semibreve, presentando fino a quattro dissonanze nei due brani meno densi; per contro, quelli più densi non utilizzano affatto semibrevi dissonanti.

L'unico problema può risiedere nel fatto che *Come la gru*, che ricade chiaramente nell'area a bassa densità, non presenta dissonanze di semibreve. La risposta potrebbe essere semplicemente che in questo brano, che è dopotutto piuttosto breve, non si presentino opportunità per la creazione di semibrevi dissonanti o, in alternativa, che *Come la gru* debba essere eseguita più lentamente rispetto a quanto la sua densità suggerirebbe: come si è già più volte detto, la misurazione della densità non pretende certamente di proporsi come una scienza esatta ma solo di permettere un ragionamento in termini di tendenza. Di certo non può essere casuale che le tre intere composizioni, o sezioni, in *senaria italica* che utilizzano dissonanze di semibreve siano fra i quattro brani meno densi; e in particolare che i due in assoluto meno densi siano separati dagli altri da un ampio margine in termini di densità. È inoltre interessante notare come i due brani che presentano un ritornello in *senaria italica* a densità molto bassa siano legati da

[96] (50; 0,7)

[97] (81 0,59)

somiglianze testuali rilevanti, e siano quindi forse stati concepiti come un dittico, come proposto da Antonio Calvia.[98]

Una sola obiezione di sostanza, per quanto posso vedere, potrebbe essere avanzata a queste osservazioni: ossia che l'assenza di questo tipo di dissonanze nei pezzi con densità più alta potrebbe derivare dal fatto che il frazionamento più frequente delle note o, in altri termini, l'utilizzo meno frequente di brevi e semibrevi, in favore delle minime – che è ovviamente la causa stessa della più alta densità del *tenor* –, riduce effettivamente le opportunità per la presenza di semibrevi dissonanti. Ciò può essere vero in certa misura: credo però che vadano notati due aspetti.

In primo luogo è significativa la circostanza – già osservata per i brani di Giovanni e Piero, ma valida anche per Nicolò – che i brani in *senaria italica* abbiano un alto numero di dissonanze di semibreve o non ne abbiano nessuna suggerisce che la scelta sul loro uso venisse effettuata coscientemente e *a priori*, dal momento che una distribuzione casuale influenzata statisticamente dal numero di opportunità di creazione della dissonanza presenti nel brano determinerebbe certamente un quadro più frastagliato.

In secondo luogo, si osserva che le dissonanze nella *senaria italica* a bassa densità vengono spesso create attraverso un movimento del *superius* su un *tenor* fermo (secondo i principi del *contrapunctus*) che parte e torna su una consonanza: il che significa che la prima nota dell'unità di breve (o battuta in trascrizione moderna) è quasi sempre consonante, con pochissime eccezioni nell'intero repertorio di Nicolò. Ora, nei brani in *senaria* a densità più alta osserviamo spesso una situazione nella quale una nota del *tenor*, che avrebbe creato una dissonanza del tipo appena descritto se tenuta per l'intera durata di una breve, viene invece troncata alla durata di una semibreve, seguita da una pausa di due semibrevi. Si veda un esempio di questo fenomeno, tratto dal madrigale *Rott'è la vela*; lo mettiamo a paragone con un passaggio del brano in *senaria italica* a bassa densità *Vidi, com'a Amor piacque*, dove la nota del *tenor*, che dura una intera *longa*, non viene troncata per evitare la creazione di una dissonanza sulla seconda semibreve di ogni breve.

[98] CALVIA 2018.

Es. 6a *Rott'è la vela*.

Es. 6b *Vidi, com'a Amor piacque*.

Questo non significa ovviamente che tutti i troncamenti della nota del *tenor* siano motivati dalla volontà di evitare la dissonanza. Tuttavia, agli scopi del mio argomento è sufficiente notare che mentre i brani in *senaria italica* ad alta densità presentano note della durata di una breve o di due semibrevi quando queste non creano dissonanze con il *superius*, questa situazione è invece sistematicamente evitata quando ne avrebbero prodotte. Insomma, questa disparità di trattamento è, credo, una prova della volontà di evitare la dissonanza di semibreve in quelle situazioni specifiche, e per estensione – ciò che più conta ai fini della mia argomentazione – nei brani in *senaria italica* a densità più alta in generale.

1.4.3 La *quaternaria*, o *Longanotation*, in Nicolò del Preposto

Possiamo passare a questo punto a considerare il fenomeno della *Longanotation* in Nicolò. Abbiamo già osservato come in questo autore si verifichi la compresenza di due tipologie di *quaternaria* fortemente differenziate dal punto di vista della densità, e che ho ipotizzato essere associate rispettivamente a una pulsazione alla breve e a una alla semibreve.

1.4.3.1 Nel repertorio a due voci

Nella tabella che segue prendo in considerazione i brani in *quaternaria* a due voci dell'autore perugino, calcolandone convenzionalmente la densità – come fatto sin qui – alla semibreve, e fornendo un conteggio delle dissonanze di semibreve.

Tab. 3 *Longanotation* in Nicolò, brani a due voci.

Brano	Densità al livello della breve	Densità al livello della semibreve
Il megl'è pur	1,8	0,9
Ben di fortuna	1,6	0,8
Benché partir da te	1,44	0,72
Povero pellegrin (verso)	1,42	0,71
Ciascun faccia per sé	1,32	0,66
Come selvaggia (ritornello)	1,08	0,54
Virtù loco non ci ha (ritornello)	1,02	0,51
Io son c'a seguitar (ritornello)	0,97	0,48
Quando gli raggi (ritornello)	0,76	0,38

Questi dati suggeriscono certamente una relazione inversa fra densità e utilizzo della dissonanza, per quanto possano a prima vista apparire leggermente meno netti rispetto a quelli esaminati per la *senaria italica*. In particolare ci si può chiedere per quale motivo *Io son c'a seguitar*, il secondo brano meno denso di tutti, non presenti alcuna dissonanza di semibreve.

Appare inoltre leggermente problematico individuare un chiaro punto di demarcazione, in termini di utilizzo della dissonanza, fra le due classi di densità di cui abbiamo parlato. In particolare, una differenza rilevante sembra trovarsi fra *Povero pellegrin*, che ha una sola dissonanza, oltretutto creata attraverso quello che si potrebbe definire un ritardo (le dissonanze per ritardo sono, credo, più facilmente tollerate nel repertorio del medio e del tardo Trecento) e *Ciascun facia per sé*, che ne presenta sei. D'altra parte, *Come selvaggia*, con una densità alla semibreve più bassa rispetto a *Ciascun facia per sé*, non presenta affatto dissonanze di semibreve.

Se prendiamo invece in considerazione l'altro criterio di demarcazione individuato nel precedente capitolo come potenzialmente rilevante, ovvero il fatto che la *quaternaria* venga utilizzata in un intero brano (o, quantomeno, nella prima sezione di un brano) oppure solo nel ritornello, allora la transizione fra classi di densità e di rapidità verrebbe a cadere in un altro punto ancora, ovvero fra *Ciascun faccia per sé* e *Come*

selvaggia. Quest'ultimo criterio mi sembrerebbe di per sé il meno probante: si tratta di una correlazione che abbiamo individuato empiricamente, che indica certo una tendenza ma non deve necessariamente corrispondere a una regola assoluta. In altri termini, nulla esclude che *Ciascun facia per sé*, pur utilizzando la *quaternaria* per la sua intera durata, veda in realtà una pulsazione rapida. Mi pare insomma che l'analisi del parametro della dissonanza sia qui congruente nel complesso con la nostra ipotesi, senza che si possa però giungere a risposte definitive a causa dei due passaggi a bassa densità che non presentano dissonanze.

Al tempo stesso, un forte elemento di sostegno alla nostra tesi può ancora venire da un argomento analogo a quello già esposto a proposito della *senaria italica*. Anche nei brani più densi di questa *divisio* notiamo infatti una tendenza a troncare le note del *tenor* che avrebbero creato, se tenute per una breve, una dissonanza di semibreve. Di nuovo, la volontà di evitare la dissonanza non è la sola ragione possibile per i casi di troncamento incontrati, ma l'argomento decisivo sta nel fatto che a fronte di molte situazioni consonanti nelle quali la breve nel *tenor* non è troncata, non si trovano casi in cui una nota tenuta per la durata di una breve vada a creare una dissonanza di semibreve sulla sua seconda metà.

1.4.3.2 Nel repertorio a tre voci

Per dare una risposta definitiva al problema della significatività del parametro della dissonanza in relazione alla *quaternaria* in Nicolò occorrerà perciò rivolgersi al repertorio a tre voci: se infatti in quello a due voci può essere ancora lecito il sospetto che il tasso tendenzialmente minore di dissonanza delle composizioni a densità più alta possa dipendere semplicemente dalle più rare opportunità per la creazione di dissonanze di semibreve, non è invece assolutamente concepibile che dissonanze di semibreve, di qualunque voce rispetto a qualunque altra, siano completamente assenti da una testura a tre voci per un mero accidente statistico.

Alla tabella 4 si possono vedere i risultati di questa indagine, che mi paiono piuttosto inequivocabili.

Tab. 4 Brani in *Longanotation*a tre voci.

Brano	Densità alla semibreve	Numero delle brevi	Numero dissonanze di semibreve
O sommo specchio (ritornello)	1,73	41	0
Passando con penser	1,07	207	0
State su, donne (ritornello)	1,06	43	0
La fiera testa	0,6	158	4

Dei quattro pezzi in oggetto solo uno, il madrigale *La fiera testa* – che ha di gran lunga la densità del *tenor* più bassa – utilizza dissonanze di semibreve; mentre queste sono sistematicamente evitate nei tre pezzi più densi.

Credo che con questo argomento finale la pertinenza del criterio della dissonanza ai fini della determinazione della rapidità della pulsazione possa considerarsi ragionevolmente dimostrata.

1.4.4 Conclusioni provvisorie su tempo e dissonanza fuori dal Rossiano

Ricapitolando, potremmo dire che sembrano esistere in Piero, Jacopo e Nicolò due distinte tipologie di *senaria italica* (un fatto, questo, già ipotizzato da Gozzi) e che queste siano associate rispettivamente a una pulsazione alla semibreve, con la conseguente esclusione (quasi completa in Jacopo, completa in Nicolò) di dissonanze sulla semibreve, e a una pulsazione alla breve, con una accettazione, e un diffuso utilizzo, della dissonanza di semibreve. Quanto alla *quaternaria-Longanotation* di Nicolò, essa pure vede una corrispondenza (particolarmente indiscutibile nel repertorio a tre voci) fra le due tipologie di pulsazione, alla breve e alla semibreve, di cui si è discusso nel precedente capitolo, e l'accettazione o meno della dissonanza di semibreve.

In definitiva, mi pare che questa investigazione del repertorio successivo al Rossiano lasci pochi dubbi sulla legittimità dell'ipotesi sull'esistenza di un nesso fra presumibile rapidità di scansione (sulla base della densità) di un certo brano e il trattamento della dissonanza che vi si può riscontrare.

Più ambigua può apparire la questione se a questa riscontrata regolarità di comportamento sottostia una netta – per quanto non formulata esplicitamente nella teoria coeva –distinzione fra brani nei quali l'unità di movimento cade sulla breve (e dunque la dissonanza sulla semibreve è sempre accettabile e non problematica) e altri in cui la pulsazione è alla semibreve, e il collocamento della dissonanza su questo valore risulta esclusa; oppure se, come potrebbe suggerire il trattamento più informale del problema da parte dei teorici trecenteschi e primo-quattrocenteschi a paragone di Tinctoris, la distinzione fra la pulsazione alla breve e quella alla semibreve sia più sottile e graduata, con la presenza di una fascia di transizione che vede una tollerabilità intermedia della semibreve dissonante. Su questo aspetto torneremo, tentando una risposta complessiva, al termine dell'esame del trattamento della dissonanza nel codice Rossiano: al quale possiamo dunque a questo punto rivolgerci.

2 Il trattamento della dissonanza nel Rossiano

2.1 In *quaternaria* e *octonaria*

Un primo punto di particolare interesse è il fatto che nel repertorio del Rossiano non siano mai utilizzate dissonanze di breve, neanche nei brani in *quaternaria*, mentre i brani in *octonaria* e *duodenaria* presentano regolarmente dissonanze di semibreve.

L'osservazione ha una duplice rilevanza. In primo luogo essa ci conferma, in linea con quanto già si ipotizzava nel primo capitolo sulla base dell'esame della densità, che la breve della *quaternaria* non corrisponde in questo repertorio alla semibreve di *octonaria* e *duodenaria*; o, in altri termini, che fra *quaternaria* da un lato e *octonaria* e *duodenaria* dall'altro non sussiste una relazione di equivalenza di *minima*, pur essendo superata nella maggior parte dei casi (per quanto non in tutti) l'equivalenza di breve.

In secondo luogo, è notevole la profonda differenza fra i brani in *octonaria* e *duodenaria* del Rossiano e quelli nelle stesse *divisiones* di Landini: dal momento che nei secondi la possibilità di dissonanza sulla semibreve è come si diceva assolutamente esclusa, a differenza di quanto accade nel Rossiano. Questa osservazione pare dunque supportare l'ipotesi di fondo che fra la scansione di *octonaria* e *duodenaria* nel Rossiano

e quella di Landini avvenga un notevole rallentamento del tempo, come sembra testimoniato anche dall'aumento della densità del *tenor*.

Inoltre, i brani in *quaternaria* del Rossiano mostrano un utilizzo della dissonanza sulla semibreve (generalmente più rapida rispetto alla *semibrevis maior* dell'*octonaria*) assolutamente regolare. Nella tabella che segue registro tutti i brani in *quaternaria*, *octonaria* e *duodenaria* del Rossiano, specificando come sempre per quanto si protragga l'utilizzo nel brano delle *divisiones* di nostro interesse (esprimendo la durata in brevi), la densità del *tenor* e il numero di dissonanze di semibreve che vi si trovano.

Tab. 5a Dissonanze di semibreve nei brani in *quaternaria.*

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di semibreve**
De soto'l verde – verso	71	0,41	11
Gaiete, dolce	57	0,55	2
Lavandose le mane – verso	64	0,43	5
Levandome'lmatin	114	0,49	9
Vaguza vaga (m)	79	0,47	7

Tab. 5b Dissonanze di *semibrevis maior* nei brani in *octonaria* a bassa densità.

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di *semibrevis maior***
E com'cavalché	66	0,50	5
Piange la bella iguana	88	0,45	7

Tab. 5c Dissonanze di *semibrevis maior* nei brani in *octonaria* a media densità.

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di *semibrevis maior***
Abrazami, cor mio – verso	32	0,67	0

A l'alba una maitina – verso		39	0,76	1
Bella granata		61	0,70	0
Canta lo gallo		41	0,61	0
Chiamando un'astorella		41	0,76	0
Involta d'un bel velo	ritornello	32	0,82	1
	verso	18	Quasi interamente canonico – densità non significativa	0
Io vidi a l'umbra – parte del verso		36	0,64	0
L'antico dio Bibier – verso		74	0,61	2
O crudel donna – verso		57	0,69	1
Pescando in acqua dolce – verso		43	0,70	0
Quando i oselli canta – verso		25	0,69	0
Quando l'aire comença – verso		39	0,72	0
Seguendo un me' sparver	verso	51	0,67	0
	parte del ritornello	7	0,93	0

Tab. 5d Dissonanze di *semibrevis maior* nei brani in *octonaria* ad alta densità.

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di *semibrevis maior***
Dal bel chastel – verso	38	1,13	0
In un broleto (m)	50	0,90	0
Su la rivera	30	1	0

Tab. 5e Dissonanze di *semibrevis maior* nei brani in *duodenaria*.

Brano		Durata sezione rilevante	Densità del *tenor*	Numero dissonanze di *semibrevis maior*
Abrazami, cor mio – ritornello		9	0,63	0
Cum altre ucele – parte del ritornello		17	0,92	0
Dal bel chastel – ritornello		13	0,75	0
De soto'l verde – ritornello		16	0,60	0
Du' occhi ladri – verso		51	0,52	1
L'antico dio Bibier – ritornello		12	0,58	0
Nascoso'l viso	Verso	34	0,82	2
	parte del ritornello	19	0,81	2
Pescando in acqua dolce – ritornello		9	0,67	0
Quando l'aire comença – ritornello		13	0,77	0

I dati sembrano, ancora una volta, piuttosto chiari, ma di nuovo si pone la questione del rischio di circolarità che avevamo già sollevato: ovvero, la possibilità che il minor numero di dissonanze sulla semibreve nei brani più densi dipenda semplicemente da un numero di occasioni inferiori per la loro creazione. Oltretutto, la risposta all'obiezione risulta qui meno facile di quanto non lo fosse negli altri casi. In primo luogo perché il quadro si presenta più frastagliato rispetto a quanto osservato a proposito della *senaria italica* e della *quaternaria-Longanotation* del repertorio successivo, con alcuni brani che mostrano molte dissonanze di semibreve, altri che ne presentano alcune o una sola, e altri ancora che non ne presentano affatto: ed è dunque più complesso presentare l'opposiziome utilizzo-non utilizzo della dissonanza di semibreve come una alternativa binaria e frutto di una scelta *a priori*. Inoltre, mancano nel Rossiano quei deliberati troncamenti delle note del *tenor* a evitare la dissonanza di semibreve che si osservavano nei brani in cui le semibrevi dissonanti non erano presenti. Queste difficoltà rappresentano in effetti una

delle ragioni per cui si è decido di discutere dapprima dei casi più chiari, per poi muovere a ritroso, forti di evidenze più solide, verso il Rossiano: rimane però il problema di determinare se e in quale misura quanto quelle evidenze possano valere anche per il nostro codice.

Procediamo dunque con ordine, riepilogando intanto quelli che mi sembrano i due punti fermi a favore dell'idea che il trattamento della dissonanza possa rappresentare anche per il Rossiano un criterio pertinente per aiutare a stabilire la rapidità di scansione di un certo brano o gruppo/tipologia di brani o divisione:

1. Il fatto che non si trovi – nel Rossiano, ma poi (*a fortiori*, nella nostra ottica di fondo di progressivo rallentamento del tempo) neanche nel repertorio successivo – alcuna dissonanza della durata di una intera breve non si può spiegare, anche nel contesto del nostro codice, altrimenti che come una scelta deliberata e *a priori*: esistono infatti nel codice Rossi numerosi casi di note tenute della durata di una *longa* o più (attraverso l'accostamento di due *longae*, ritenuto generalmente un espediente per esprimere una durata di doppia *longa*), che si presenterebbero assolutamente propizi alla creazione di un movimento scalare in *breves*, alcune delle quali inevitabilmente dissonanti rispetto al *tenor*. Un fenomeno spiegabile solo con l'espressa scelta di evitare dissonanze di breve, e che, a sua volta, non può che rimandare all'esistenza di un criterio di durata massima della dissonanza anche nel repertorio del Rossiano.
2. Di conseguenza non può essere casuale il fatto che la dissonanza di semibreve in *octonaria* non venga invece evitata, a differenza di quanto accade in Landini.

Altre questioni rimangono invece più aperte. In primo luogo, rimane il problema di una valutazione definitiva della motivazione alla base dell'ampia presenza dell'intervallo di quarta nei due brani a densità più bassa. Si tratta, come si ipotizzava nel primo capitolo, di un diverso statuto (consonante) della quarta dovuto alla loro origine arcaica? Oppure la quarta rimane un intervallo dissonante, ma la sua presenza viene tollerata in considerazione della scansione rapida delle due composizioni? Dopotutto, si è visto come nei brani in *quaternaria* la dissonanza di semibreve costituisca una occorrenza assolutamente regolare.

Il motivo di questo fenomeno non è facile da spiegare; provo ad avanzare qui una possibile spiegazione, che andrà però considerata in termini puramente ipotetici. Si potrebbe cioè immaginare un tipo di trasmissione attiva attraverso cui questi brano, che

condividevano originariamente la stessa rapidità di scansione dei brani in *quaternaria*, in una seconda fase – forse quella stessa della redazione del codice – abbiano subìto una revisione da parte dei compilatori che, avendo assegnato i brani alla *divisio octonaria* a causa del livello di partizione del *superius*, e associando naturalmente l'*octonaria* a una pulsazione più lenta, abbiano ritenuto che un livello eccessivo di dissonanza di semibreve fosse inappropriato per dei brani in *octonaria*, e conseguentemente cancellato la maggior parte delle dissonanze più "forti" lasciando, invece, solo le più "deboli" e tollerabili, ovvero quelle di quarta. L'idea può continuare ad apparire piuttosto forte: dal momento che presupporrebbe l'assunzione da parte dei copisti di un ruolo esplicitamente "compositivo"; con un pesante intervento di aggiornamento non, come è comune, sul piano notazionale, ma anche propriamente contrappuntistico. Pure, sulla possibilità che un simile fenomeno possa talvolta verificarsi torneremo ad avanzare qualche osservazione in conclusione di questo capitolo (con evidenze superiori rispetto a quelle che possiamo portare a sostegno della presente ipotesi).

Il secondo punto al quale pure mi sembra complesso dare una risposta definitiva è quello della significatività o meno dell'assenza di dissonanze nei tre brani a più alta densità del Rossiano. Se da un lato apparirebbe senz'altro attraente, ai fini della nostra ipotesi di fondo, considerare questo un dato indicativo di una scansione più lenta, il basso numero di brani disponibili per l'osservazione non consente tuttavia di superare del tutto l'obiezione statistica ormai tante volte ripetuta, sul ruolo che potrebbe essere giocato dalle minori opportunità per dissonanze di semibreve che concretamente si presentano. E d'altronde, si ricorderà dal precedente capitolo che almeno per due dei tre brani in questione, *Dal bel chastel* e *Su la riviera*, non fossimo arrivati neppure a stabilire con assoluta certezza che l'alta densità fosse correlabile a una scansione lenta del tempo piuttosto che a un diverso rapporto compositivo fra *tenor* e *superius*, con un ruolo più attivo del solito del primo.

È pur vero che se estendiamo lo sguardo oltre il Rossiano, all'intero repertorio trecentesco profano disponibile in edizione moderna fino a Landini, ci rendiamo conto che i brani caratterizzati da una densità alta, superiore a 0,85, sono in numero notevole, e anzi la maggioranza assoluta; e di questi, tre soli fanno uso di dissonanza a livello della semibreve (una sola occorrenza in tutti i casi). Per contro, nel caso dei brani in *octonaria* a densità più bassa, e in *senaria gallica* legata ad essa da equivalenza di semibreve, ancora

presenti ad esempio in Nicolò, la dissonanza di semibreve appare utilizzata ancora con una certa regolarità.

Ora, questa osservazione non ci dice qualcosa di radicalmente nuovo rispetto a quanto già acquisito: dopotutto, che si trovino nel repertorio posteriore al Rossiano brani in *octonaria* ad alta densità che non utilizzano la dissonanza di *semibrevis maior* era già noto dalle osservazioni di Schachter su Landini.[99] Ciò che mi sembra però si possa a questo punto aggiungere è come non soltanto una prevalenza di brani in *octonaria* e *duodenaria* ad alta o, in alcuni casi, altissima densità si incontri ben prima dell'epoca di Landini, e in realtà già subito successivamente al repertorio del Rossiano (su cui vd. quanto osservato nel precedente capitolo); ma soprattutto come in questi casi la rilevanza del parametro della densità ai fini della determinazione della rapidità sia confermata da quello della dissonanza, perché non è statisticamente concepibile che una tale rarità di dissonanze di *semibrevis maior* sia motivata esclusivamente dalle minori possibilità per la loro creazione.

Su questa base mi pare perciò che si possa almeno affermare che la data alla quale collocare i primi brani in *octonaria* ad alta densità e pulsazione più lenta si sposti decisamente in prossimità del nostro codice; il che potrebbe a sua volta rendere leggermente più probabile che anche i tre brani del Rossiano, e in particolare i due sui quali abbiamo espresso i maggiori dubbi, vadano effettivamente eseguiti a un tempo più lento.

Fatto il punto sulle evidenze, più o meno conclusive, che possiamo trarre dall'osservazione della dissonanza in *quaternaria*, *octonaria* e *duodenaria* nel Rossiano, possiamo ora passare a considerare il fenomeno in relazione alle restanti divisioni, che potremmo definire in qualche modo "periferiche" per il loro più limitato utilizzo all'interno del codice.

[99]SCHACHTER 1970.

2.2 Nelle altre *divisiones*

Le tabelle che seguono registrano i dati relativi alle restanti *divisiones* utilizzate nel Rossiano.

Tab. 6a Dissonanze di semibrevi nei brani in *ternaria* del Rossiano.

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di semibreve**
Du'occhi ladri – ritornello	23	0,83	0
La desiosa brama – ritornello	32	1,06	0

Tab. 6b Dissonanze di semibrevi nei brani in *senaria gallica* del Rossiano.

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di semibreve**
A l'alba una maitina (parte del ritornello)	8	1,06	0
La desiosa brama (verso)	53	0,40	5
O crudel donna (ritornello)	18	1,10	0
Seguendo un me' sparver (parte del ritornello, tenor)	9	0,94	0

Tab. 6c Dissonanze di semibrevi nei brani in *novenaria* del Rossiano.

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di semibreve**
Cum altre ucele (parte del ritornello)	4	Quasi interamente canonico – densità non significativa	0

Io vidi a l'umbra (ritornello)	9	0,59	1
Nascoso'l viso (parte del ritornello)	4	0,55	0
Quando i oselli canta (ritornello)	12	0,44	2

Tab. 6d Dissonanze di semibrevi nei brani in *senaria italica* del Rossiano.

Brano	**Durata sezione rilevante**	**Densità del *tenor***	**Numero dissonanze di semibreve**
A l'alba una maitina (parte del ritornello)	8	0,71	1
Cum altre ucele (verso)	67	0,65	3
Io vidi a l'umbra (parte del verso)	10	0,60	0
Lavandose le mane (ritornello)	25	0,40	5*

Un primo aspetto di particolare interesse,alla luce del discorso precedente sui brani in *octonaria* a densità molto bassa, è fornito dai dati relativi a *La desiosa brama*. Vediamo infatti come qui, a fronte di una densità molto bassa, si trovino cinque dissonanze, due delle quali diverse dalla quarta. Questa osservazione sembra confermare l'idea di un utilizzo estensivo della dissonanza nei brani a densità molto bassa, e potrebbe far propendere per l'ipotesi che la quarta in *Piange la bella iguana* e in *E com'cavalché* o abbia valore di dissonanza, o si accompagnasse originariamente ad altre dissonanze di natura diversa, e sia stata conservata come "più accettabile" al momento dell'interpretazione dei brani in *octonaria*; rendendo a questo punto più improbabile l'idea che le due composizioni fossero state originariamente scritte come le troviamo e con gli intervalli di quarta considerati come consonanze. Se però combiniamo questa osservazione con la nostra interpretazione di *In un broleto* (che presenta come unica dissonanza di *semibrevis minor* la quarta) come riscrittura di una originaria *octonaria* a densità molto bassa in valori raddoppiati, avremmo a questo punto tre brani in *octonaria* a densità molto bassa (originariamente o nella versione a noi pervenuta) nei quali la quarta è utilizzata in modo assolutamente privilegiato rispetto agli altri intervalli dissonanti: una

circostanza difficile da considerarsi casuale e che sembra rendere più probabile l'ipotesi del rimaneggiamento.

Un'altra osservazione interessante è consentita dai dati risultanti da *Cum altre ucele*. Per questo brano, in *senaria italica* e caratterizzato da una densità apparentemente sorprendente rispetto a quanto sappiamo in generale di questa *divisio*, avevamo già ipotizzato un'influenza determinante della scrittura contrappuntistica (semi-imitativa) del *tenor*. Ora, questa ipotesi sembra rafforzata dal livello relativamente alto di dissonanze di semibreve: un dato reso ancor più significativo dalla diminuzione di opportunità per le dissonanze di semibreve a causa della maggior densità (in altri termini: se le opportunità per la creazione di dissonanze sono relativamente ridotte, risulta allora tanto più significativo che se ne trovi comunque un buon numero).

Alcune osservazioni meritano anche le due sezioni in *ternaria*, a partire dalla assenza in entrambi i casi di dissonanze della durata di una intera breve. La circostanza è particolarmente notevole per *La desiosa brama*, che fa invece un largo utilizzo della dissonanza di semibreve nella sezione in *senaria gallica*. A prima vista questo potrebbe portare a mettere in discussione l'equivalenza fra la semibreve della *senaria gallica* e la breve della *ternaria*, e a ipotizzare che la seconda possa avere una durata maggiore della prima. Si è però già visto, nel primo capitolo, come questa ipotesi risulti in realtà molto improbabile alla luce della ripresa nel ritornello di materiale musicale presente nel verso, che sembra suggerire con forza una relazione di semibreve-breve fra le due sezioni. Mentre va considerato come la sezione in *ternaria* sia nel complesso piuttosto corta: questa potrebbe dunque essere la spiegazione statistica per l'assenza di dissonanze di breve.

Quanto a *Du'ochi ladri*, non abbiamo argomenti altrettanto forti quanto in *La desiosa brama* per affermare una equivalenza breve-semibreve fra il verso in *duodenaria* e il ritornello in *ternaria*: come già si diceva nel primo capitolo la dissonanza potrebbe suggerire un rapporto intermedio fra l'equivalenza semibreve-breve e l'equivalenza semibreve-semibreve, che potrebbe ammontare forse a una equivalenza fra una breve della *duodenaria* e due brevi della *ternaria*. Alla luce di questa situazione più incerta, è ovviamente più difficile pronunciarsi sul significato dell'assenza di dissonanze di breve in *ternaria*; ancora una volta sarà bene però tenere conto della breve durata della sezione in questa *divisio*.

Prescindendo dall'argomento della brevità, per spiegare l'assenza di dissonanze di breve si potrebbe in realtà ipotizzare una teoria alternativa, che non ritengo nel complesso la più probabile, ma che menziono per completezza argomentativa. Si potrebbe cioè notare come l'assenza di dissonanze di breve in *ternaria* vada a confermare la regola, già menzionata, che vede non solo tutti i brani del Rossiano, ma anche tutte le composizioni del Trecento a noi note, comprese quelle in *Longanotation*, evitare sistematicamente l'uso di brevi dissonanti. Ora, se per questo fenomeno avevamo dato una spiegazione legata all'effettiva durata della breve – che anche in *quaternaria* risulta secondo la nostra teoria più lenta rispetto alla semibreve della grande maggioranza dei brani del Rossiano –, questo tipo di giustificazione "sonora" non potrebbe ovviamente reggere quantomeno per la breve della *ternaria* di *La desiosa brama*, che pare proprio vedere una equivalenza rispetto alla semibreve della *senaria* gallica che la precede. Il che suggerirebbe che la dissonanza sulla breve venisse evitata (anche) per una ragione di principio; che, cioè, la breve venisse in un certo senso considerata come un elemento fondante e irriducibile della struttura del *contrapunctus* di una composizione, e quindi per sua natura inadatta a ammettere dissonanze anche quando la loro durata "sonora" concreta non sarebbe risultata superiore a quella di una dissonanza di semibreve in altre *divisiones*.

Come ho anticipato, mi sembra che questa ipotesi, pur non potendo essere esclusa in modo definitivo, non appaia nel complesso la più probabile. In particolare, mi sembra che essa si collochi a un grado eccessivo di astrattezza, specie a fronte di una teoria trecentesca sulla durata della dissonanza che, come si osservava, sembra invece focalizzarsi fortemente sul problema dell'impatto "sonoro", evitando la formalizzazione che si incontrerà a partire da Tinctoris.

2.3 Sulla possibilità di stabilire in modo univoco un valore di riferimento della pulsazione

Proprio a questo aspetto ci si può allora rivolgere, a conclusione di questo primo esame del nostro codice, per tentare di stabilire cioè se nel Rossiano, e in termini più generali nel repertorio trecentesco italiano, sia possibile stabilire con nettezza una demarcazione fra brani con pulsazione alla breve e brani con pulsazione alla semibreve, con relativa

accettazione o meno della dissonanza di semibreve, o se la distinzione si realizzi, in prospettiva sia diacronica che sincronica, in modo più graduale.

In primo luogo, abbiamo visto come i brani in *quaternaria* e *La desiosa brama* in *senaria* mostrino una distinzione molto netta fra il trattamento della breve, che non ammette mai dissonanza, e quello della semibreve, in cui la dissonanza è assolutamente regolare (mentre un po' più complesso si presenta il problema dei brani in *octonaria* a densità molto bassa, il che ci ha spinti a ipotizzare un possibile processo correttorio). D'altra parte nei brani in *octonaria* a densità molto alta la dissonanza di *semibrevis maior* viene sistematicamente evitata, a fronte di un utilizzo regolare della dissonanza sulla *semibrevis minor.*

Ciò potrebbe da un lato fare ipotizzare una situazione in cui la pulsazione cade sulla breve nel gruppo di brani in *octonaria* a densità molto bassa, e invece sulla semibreve in quelli in *octonaria* ad alta densità. Abbiamo però già visto come questo giudizio sia reso più complesso, nel caso di questa ultima tipologia di *octonaria*, da due circostanze: da un lato dalla considerazione che l'assenza di dissonanze di semibreve in soli tre brani non possa considerarsi statisticamente conclusiva, dall'altro dal fatto che non è nemmeno certo, per quanto riguarda due delle tre composizioni in questione, che la loro alta densità sia correlata alla rapidità, e non consegua invece semplicemente da una scelta compositiva (nel qual caso bisognerebbe ovviamente addebitare l'assenza di dissonanze di semibreve a un accidente statistico).

Più complessa ancora è la valutazione dei brani a densità intermedia. Se è infatti vero che in questi la presenza saltuaria di dissonanze potrebbe prestarsi all'interpretazione di una situazione intermedia fra brani ad alta e a bassa densità anche per quanto riguarda l'accettabilità della dissonanza di semibreve, è però innegabile come l'assenza di una distinzione netta fra situazioni di utilizzo e non utilizzo della dissonanza di semibreve renda arduo rispondere alla obiezione che abbiamo presentato, e a cui abbiamo invece dato una spiegazione credo plausibile in riferimento al repertorio successivo al Rossiano: ovvero che il minore utilizzo della dissonanza possa semplicemente derivare dalle minori occasioni presenti per la sua creazione.

Volendo però seguire l'ipotesi che ci sia una scelta deliberata alla base, da una parte dell'utilizzo intermedio della dissonanza di semibreve nei brani a densità intermedia, e dall'altra del suo evitamento sistematico in quelli ad alta densità, si potrebbe

aprire uno scenario che vede casi in cui la pulsazione cade inequivocabilmente o sulla breve o sulla semibreve, e altri in cui cade "a mezza via": un modello certamente attraente per la sua natura chiara e simmetrica, ma sottoposto alle notevoli incertezze di cui abbiamo detto, e che valgono anche per i brani in *tempus maius* di Jacopo (nei quali ancora una volta la limitazione della dissonanza di *semibrevis minor* potrebbe dipendere dalle minori occasioni per la sua creazione).

Quando anche si decidesse di accettarlo, le implicazioni per quanto riguarda il problema dell'esistenza o meno di una chiara assegnazione della pulsazione a un certo valore nella teoria e nella prassi contrappuntistica trecentesca non risulterebbero in ogni caso inequivoche. L'esistenza di due "fasce intermedie" di densità e di utilizzo della dissonanza potrebbe infatti portare a concludere o che una netta assegnazione di questo tipo non abbia luogo; o, viceversa**,** che questa fascia intermedia fosse esplicitamente teorizzata come zona di transizione fra le situazioni di collocazione netta della pulsazione; e insomma far parte di un approccio organico complessivo, arricchito e ulteriormente articolato, piuttosto che contraddetto, dall'esistenza di situazioni intermedie.

Di fatto, a fronte della discussione teorica fin qui condotta, che presuppone forse un grado eccessivo di ipoteticità, benché affascinante, occorre per ora arrestarsi alla constatazione della mancanza di un riscontro esplicito, nella teoria precedente a Tinctoris, a una concezione pienamente formalizzata di assegnazione dell'unità di movimento a un determinato valore, e di una conseguente netta selezione di un valore massimo di accettabilità della dissonanza.

L'incertezza sul grado di formalizzazione teorica del problema non mi pare in ogni caso compromettere in nessun modo la validazione della tesi su notazione e rapporti di tempo ricavata dall'esame della dissonanza: per la quale è sufficiente stabilire una generale preoccupazione di limitare le situazioni dissonanti, che risulta, come si è visto, positivamente attestata nella teoria trecentesca.

2.4 Tipologie di dissonanze su valori inferiori alla semibreve

Occorre ora rivolgere l'indagine a un aspetto ancora non affrontato in relazione al repertorio esterno al Rossiano: ovvero, la tipologia di movimento delle parti attraverso la quale le dissonanze vengono a crearsi. Si tratta del genere di analisi tradizionalmente

condotto su vari repertori, a partire dall'ormai classico studio di Jeppesen sullo stile palestriniano.[100] In questo caso, e come appunto nel lavoro di Jeppesen e in quelli che da lì hanno preso le mosse, la nostra osservazione non si limiterà alle dissonanze al disopra di una certa durata, ma prenderà in considerazione tutti i valori, con l'obiettivo di giungere a un profilo stilistico complessivo del nostro repertorio. Nel fare questo ci si avvarrà di alcune proposte di categorizzazione della dissonanza nel repertorio trecentesco francese avanzate in un recente lavoro dottorale di Ryan Taycher, che risultano perfettamente trasferibili al repertorio italiano di nostro interesse.[101] Prima di passare a illustrare nel dettaglio le categorie proposte da Taycher, e alcune modifiche da noi proposte (in base a considerazioni sia generali, sia specifiche al repertorio del Rossiano), va però preliminarmente osservato come il problema della dissonanza nel repertorio trecentesco venga affrontato da questo studioso in due prospettive distinte, solo la seconda delle quali verrà mutuata per i nostri scopi. Una prima indagine effettuata da Taycher riguarda infatti il rapporto complessivo fra consonanza e dissonanza a livello di vari sottorepertori, ovvero la quantità complessiva della durata di un certo brano che vede l'impiego di sonorità dissonanti *vs*. quella dedicata a sonorità consonanti, indipendentemente da come questa durata complessiva sia articolata fra dissonanze di durata diversa. Questo parametro non mi sembra affatto privo di un potenziale interesse; credo però che sarebbe necessario un approfondimento più ampio sui limiti della sua applicabilità, e anche più radicalmente sulla sua pertinenza in assoluto. In altri termini, per quanto non mi sembri irragionevole presumere che il desiderio di bilanciare la durata complessiva della dissonanza all'interno di un brano, in modo da non giungere a un risultato finale eccessivamente dissonante (o eccessivamente consonante) a livello dell'impressione sonora complessiva, possa aver giocare un ruolo di qualche tipo nelle scelte del compositore trecentesco (così come, in verità, anche di quelle dei compositori di secoli successivi), questo parametro non è tuttavia esplicitamente formalizzato nella teoria sul trattamento della dissonanza (di nuovo, non solo trecentesca, ma di qualunque secolo); e sarebbe dunque necessario effettuare preliminarmente una indagine ad ampio raggio su vari repertori per cercare di riscontrare elementi di regolarità, o *pattern* riconoscibili,

[100] JEPPESEN 1927.

[101] TAYCHER 2019, pp. 127-128.

prima di poterlo assumere positivamente in una valutazione di tipo stilistico, a livello di singolo brano o di gruppo di brani/sottorepertorio.

Più immediatamente produttiva è invece la seconda modalità di analisi applicata da Taycher, di cui riporto qui sotto il glossario e le definizioni relative, precedute dalla traduzione italiana:

Anticipazione (*anticipation*). Abbr. ant: la nota dissonante è seguita dalla stessa nota, spesso in posizione metrica forte, che va a formare una consonanza:

Anticipazione* (*anticipation**). Abbr. ant*: la nota dissonante diventa consonante attraverso il movimento del *tenor*:

Nota di cambio (*cambiata*). Abbr. Ncamb: la dissonanza è raggiunta per moto congiunto e lasciata per salto (spesso di terza), entrambi nella stessa direzione:

Nota di cambio* (*cambiata**). Abbr. Ncamb* : la dissonanza è raggiunta per salto (spesso di terza) e lasciata per moto congiunto, entrambi nella stessa direzione:

Doppia nota di volta (*double neighbor*). Abbr. DNV: una successione di due dissonanze la prima delle quali è raggiunta per moto congiunto e viene lasciata con un salto di terza in direzione opposta verso la seconda dissonanza, che viene poi a sua volta lasciata per

moto congiunto in direzione opposta, verso una consonanza (n.b.: questa definizione non include ovviamente l'utilizzo successivo di nota di volta superiore e nota di volta inferiore inframmezzate da una consonanza):

Nota di volta incompleta (*incomplete neighbor*). Abbr. NV inc: la dissonanza è raggiunta per moto congiunto e lasciata per salto in direzione opposta:

Nota di volta incompleta* (*incomplete neighbor**). Abbr. NV inc*: la dissonanza è raggiunta per salto e lasciata per moto congiunto in direzione opposta:

Dissonanza per salto (*leaping dissonance*). Abbr. DS: la dissonanza è raggiunta per salto e lasciata per salto (nella stessa direzione o in direzione opposta):

Nota di volta inferiore (*lower neighbor*). Abbr. NVi: la dissonanza è approcciata per moto congiunto discendente e lasciata per moto congiunto ascendente:

Nota di passaggio (*passing tone*). Abbr. NP: la dissonanza è raggiunta per moto congiunto e lasciata per moto congiunto nella stessa direzione:

Ritardo (*suspension*). Abbr. rit.: una nota consonante diviene dissonante (per prolungamento o per ripetizione), e scende di grado su una consonanza, che sia sulla stessa nota o su una nota diversa del *tenor*:

Ritardo* (*suspension**). Abbr: rit.*: una nota consonante diviene dissonante (per prolungamento o per ripetizione), e viene lasciata per movimento diverso dal moto congiunto discendente o diviene consonante:[102]

Nota di volta superiore (*upper neighbor*). Abbr. NVs: la dissonanza viene raggiunta per moto congiunto ascendente e lasciata per moto congiunto discendente:

Nelle tabelle seguenti indicheremo il numero della battuta nella quale la dissonanza si verifica, secondo la trascrizione moderna dell'edizione Sucato (nella quale la durata della battuta moderna corrisponde a quella della breve originale, indipendentemente dalla *divisio* di riferimento) seguìta, fra asterischi, dalla posizione della dissonanza. La

[102] Si noti come qui la scelta di Taycher è di classificare come ritardo anche l'ultimo esempio, nel quale potrebbe apparire a prima vista più naturale parlare di una nota di passaggio nel *tenor*. Ciò dipende dal fatto che l'intera strategia dell'autore consiste nell'individuare le dissonanze sempre nella nota superiore in rapporto al *tenor*, e mai viceversa. Mi pare in effetti che questo possa essere un approccio economico, in considerazione soprattutto delle caratteristiche intrinseche del repertorio, nel quale la grande maggioranza delle dissonanze sono create dal movimento del *superius*.

numerazione corrisponderà alla posizione occupata dalla dissonanza all'interno della battuta, seguendo questi criteri:

1. Se la dissonanza si verifica sulla durata di un valore che occupa metà del valore complessivo della battuta, ovvero su una *semibrevis maior* in *octonaria*, su una semibreve in *quaternaria*, o su una *semibrevis perfecta* in *senaria gallica*, la dissonanza sarà numerata come *1* o come *2*, a seconda che essa si verifichi sulla prima o sulla seconda metà della battuta (breve).

2.Se invece questa occupa un terzo della battuta, ovvero si verifica su una *semibrevis maior* in *duodenaria*, su una semibreve in *senaria italica*, o su una minima in *ternaria*, allora la numerazione sarà *1*, *2* o *3*, a seconda del posizionamento entro la battuta.

3. Quando invece si tratti di una dissonanza che occupa un quarto della battuta, come nel caso di una dissonanza di *semibrevis minor* in *octonaria* o di una minima in *quaternaria*, allora la numerazione sarà *1*, *2*, *3* o *4*. E così via, fino al caso estremo di una dissonanza di semiminima in *duodenaria* che dà luogo a 24 possibili posizioni all'interno della battuta, numerate di conseguenza.

Solo due tipologie di valori, fra quelli che sono concretamente associati a un utilizzo della dissonanza all'interno del nostro repertorio, potrebbero risultare problematiche nell'ambito di questo semplice sistema di classificazione: ovvero la semibreve alterata in *senaria italica* (associata a un solo caso di dissonanza, nel madrigale *Lavandose le mane*) e la semibreve imperfetta in *senaria gallica*, che vede invece un certo numero di casi in cui porta una dissonanza. La soluzione empirica sarà di associare la semibreve alterata al numero *1* o *2*, a seconda che si trovi nella prima o nella seconda posizione, delle tre marcate dalla semibreve ordinaria, all'interno della battuta (dal momento che non è possibile, sulla base del funzionamento del sistema notazionale, che si trovi in terza posizione); e la semibreve imperfetta alle posizioni *1*, *2* o *3*, di nuovo sulla base delle posizioni marcate dalla *semibrevis maior*. Sarebbe, ovviamente, in teoria possibile concepire una situazione nella quale la semibreve imperfetta segua alla minima nell'arco di tempo corrispondente alla semibreve perfetta, e dunque non sia possibile collocarla all'interno della griglia temporale definita dalla *semibrevis maior*; ma si tratta di un caso che non si verifica mai nel nostro repertorio.

I casi di movimenti nota contro nota, in entrata o in uscita, pongono poi un ulteriore problema nella classificazione delle dissonanze. Non sono infatti nel complesso

rari i casi in cui il *superius* si allontana dal *tenor* in uscita formando con questo un intervallo dissonante, per poi approdare su un nuovo intervallo dissonante in corrispondenza della successiva nota del *tenor*. In questi casi la nostra scelta è stata di classificare il primo dei due intervalli così come sarebbe avvenuto se la nota successiva avesse formato un intervallo consonante, facendo però seguire la designazione da un punto di domanda; conseguentemente la nota successiva viene classificata come lo sarebbe stata se fosse provenuta da un intervallo consonante, ed è a sua volta seguìta da un punto di domanda.

Troviamo, infine, alcuni (rari) casi in cui la dissonanza fra *tenor* e *superius* si verifica interamente nota contro nota. In questi casi sarebbe stato possibile classificare comunque il movimento lineare del *superius* come se fosse provenuto o avesse condotto a una consonanza, così come si è fatto nel caso dei movimenti parzialmente nota contro nota, ma con un rischio troppo alto di arbitrarietà, dal momento che in questo caso l'impressione di un trattamento "regolare" (intendendo questo termine sulla base di ciò che è statisticamente più frequente) della dissonanza non si produce in alcun momento. La scelta è stata perciò di parlare semplicemente di movimento nota contro nota, senza ulteriori specificazioni. Le varie tipologie di movimento nota contro nota saranno abbreviate come segue: il movimento interamente nota contro nota come §ncn§; quello nota contro nota in uscita come §ncnU§; e quello nota contro nota in ingresso come §ncnI§.

Infine, si registrerà anche la possibilità che sia il solo *tenor* a muoversi al disotto di una nota tenuta del *superius*: tipologia questa che verrà segnalata fecendo seguire all'indicazione fra asterischi della collocazione temporale della dissonanza la dicitura *tenor*.

Certo, si tratta di una forma di categorizzazione che parte dall'assunto che sia "normale", e pertanto non meritevole di ulteriore specificazione, lo stato in cui la dissonanza è creata dal *superius* tramite un movimento al disopra del *tenor* fermo; e che dettaglia dunque esclusivamente le deviazioni a tale norma. D'altra parte mi pare che questa sia certamente la tipologia di gran lunga prevalente, come si potrà verificare agevolmente nelle tabelle che seguono, e che sarà quindi oggetto di un approfondimento specifico in sede di commento dei dati. Secondo la stessa logica, nel caso di incrocio delle parti, quando il *superius* venga a trovarsi al di sotto del *tenor*, indicherò l'intervallo

calcolato a partire dalla nota più bassa (affidata al *superius*), facendolo seguire dall'indicazione *tenor.*

Un ultimo importante aspetto, di differenza rispetto alla categorizzazione di Taycher. Se infatti lo studioso americano non distingue fra dissonanze dello stesso tipo a seconda del valore di durata sul quale esse si verificano, mi pare invece, alla luce dell'indagine fin qui condotta, che la questione non possa essere ignorata. Tutte le tipologie di dissonanza registrate da Taycher saranno quindi sottocategorizzate ulteriormente in base alla loro durata. È infatti assolutamente ovvio a questo punto come il concetto di durata nel repertorio di nostro interesse non possa identificarsi *sic et simpliciter* con quello di valore notazionale, non solo in relazione al problema della doppia semibreve nelle *divisiones tertiae vs.* singola semibreve nelle *divisiones secundae* (e *primae*, per quanto riguarda le due sole sezioni in *ternaria*), ma anche, e più rilevantemente, alla luce di tutte le nostre ipotesi sulla complessa questione delle differenze di tempo fra *divisiones* diverse e fra classi di densità diverse.

Procederemo dunque come segue: per ogni brano del codice verrà fornita dapprima l'indicazione di *divisio* e densità, quindi numero e tipologia rispettivamente delle dissonanze di semibreve (*semibrevis maior* per le *divisiones tertiae*), di semibreve imperfetta (per *novenaria* e *senaria gallica*), di *semibrevis minor* con *punctus additionis* (per le *divisiones tertiae*), di *semibrevis minor* (per le *divisiones tertiae*), di *minima* con *punctus additionis*, di *minima*, e di *semiminima* (nei rari casi in cui questo valore si presenta). Nel solo caso di *Lavandose le mane*, si indicherà l'unica dissonanza nel codice (e una delle sole due nel repertorio trecentesco di mia conoscenza) della durata di una semibreve alterata.

Tab. 7a *De soto 'l verde*

***Divisio* verso**: *quaternaria*
Dissonanze semibreve: b.2 *2* 4 NP; b.6 *2* 4 NVi inc*; b.9 *1* 4 NP §ncnI§; b.15 *2* 2 NP; b.32 *2* 7 NVs §ncnU§; b.33 *2* 4 ant; b.34 *1* 4NP; b.36 *1* 7 NVs inc; b.47 *2* 4 NVi; b.52 *2* NVi §ncnU§; b.60 *2* 7 NP
Dissonanze minima: b.5 *2* 7 NP; b.7 *3* 7 NP; b.16 *2* 4 NVi; b.19 *3* 4 NP; b.20 *1* 4 NVs inc* §ncnI§; b.20 *3* 2 NP; b.22 *2* 4 *tenor* NVi; b.23 *2* 2 NP;

b.24 *2* 4 NP; b.28 *2* 2 NVi; b.31 *2* 7 NVi; b.32 *2* 7 NVs §ncnU§; b.35 *3* 7 NVs; b.41 *2* 2 NVs; b.41 *4* 2 *tenor* NP; b.42; b.48 *2* 4 NVi; b.51 *2* 2 NVs; b.51*4* 2 *tenor* NP; b.52 *2* 4 t *tenor* NP; b.55 *2* 2 NP; b.55 *4* 2 NVi; b.59 *2* 2 *tenor* NVi; b.59 *4* 2 *tenor* NP; b.61 *2* 2 NVs; b.61 *4* 3 NVs inc §ncnU§; b.63 *2* 2 NVs; b.63 *4* 2 *tenor* NP; b.64 *4* 4 *tenor* NP; b.65 *3* 4 NVi; b.66 *3* 2 NP; b.67 *4* 7 NP §ncnU§; b.69 *3* 4 NP; b.70 *1* 2 NVi

***Divisio* ritornello**: *duodenaria*

Dissonanze *semibrevismaior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.38 *4* 4 NVi; b.40 *3* 2+8 NVs; b.41 *6* 2 NP

Dissonanze minima: b.39 *5* 7 NVs; b.39 *7* 7 NVs; b.41 *8* 4 NP; b.42 *2* 2; b.42 *9* 7 NVs §ncnI§; b.46 *2* 4 NVi; b.50 *2* 2+8 NVs; b.50 *4* 2+8 NVs inc §ncnU§; b.50 *10* 7 NVi; b.50 *12* 2+8 §ncnU§; b.51 *2* 7 NVs; b.51 *8* 4 NP? §ncnU§; b.51 *9* NVi? §ncnI§

Tab. 7b *Lavandose le mane*

***Divisio* verso**: *quaternaria*

Dissonanze semibreve: b.4 *1* 2 NVsup.(db); b.22 *1*4+ NV sup. (db); b.34 *1*7 NV sup (db).; b.38 *2*2 NP (ub);

Dissonanze minima: b.3 *4* 2 NP; b.5 *2* 2 NVs; b.5 *4* 2 inf.?§ncnU§; b.6 *1* tenor 2 ?; b.9 *3* 7 NVs; b.10 *2* 7 NP;b.11 *4* 4 NP; b.21 *4* 4 NVi?*ncnU*; b.31 *2* 7 NVi; b.31 *4* 7 NP; b.32 *2* 7 NVs; b.37 *2* 4 NP; b.37 *4* 2NVi; b.40 *3* 4 NVs; b.47 *4* 2+8 NVs; b.48 *2* 2+8 NVs; b.48*4* 7 NP; b.49 *3*7 NVs inc.; b.53 *1* 2 Ncamb.; b.54 *1* 2 Ncamb.; b.55 *1* 4 NP; b.55 *3* 4 NP; b.57 *1* 2 Ncamb.; b.58 *1* 2 Ncamb.; b.59 *1* 4 NP; b.59 *3* 4 NP; b.61 *4* ?; b.62 *1* 4 ?;b.63 *2* 2

Divisio ritornello: *senaria italica*

Dissonanza semibreve alterata: b.74 *2* 2 NP *tenor*

Dissonanze semibreve: b.70 *2* 7 NPs; b.72 *1* 2 NVi; b.73 *3* 7 *tenor*, NV?; b.78 *2* *tenor* 4 *tenor* NP; b.80 *1* *tenor* 4 §ncn§; b.82 *2* ncn b 4 NVs; b.84 *1* *tenor* 2 *tenor* NV?; b.88 *3* *tenor* 4 *tenor*

Dissonanze minima: b.71 *5* 4+ NP; b.79 *5* *tenor* 2 NP; b.81 *6* 4 NP; b.84 *5* *tenor* 2 *tenor* NV?; b.87 *6* *tenor* 4 *tenor* NP

Tab. 7c *Bella granata*

Divisio: *octonaria* **Dissonanze *semibrevis maior***: no **Dissonanze *semibrevis minor*:** b.7 *3* NVs; b.14 *3* 2+8 §ncn§; b.14 *4* 7 §ncn§; b.33 *4* 4 NP; b.34 *4* 7 NP; b.41 *1* 4 NVs; b.41 *3* 2+8 NP; b.44 *3* 7 NP; b. 45 *4* 7 NP; b.47 *4* 4 NP **Dissonanze minima**: b.6 *2* 7 NP; b.7 *1*4 NVs §ncnI§; b.7 *3* 4 NVs; b.13 *2* 7 NP §ncnU§; *4* 2+8 NVi §ncnU; b.17 *1* 7 NPs §NCNi§; b.22 *2* 7 NP §ncnU; b.22 *7* NVi; b.26 *8* 4+ NVinc, §ncnU§; b.28 *4* NVi; b.29 *2* 7 NP; b.29 *4* 7 NP; b.30 *2* 2+8 NP; b.30 *4* 2+8 NVi; b.30 6 *6* 2+8 NVi; b.30 *8* dNP §ncnU§; b.31*1* b.31 *3* 7 NP; b.31 *6* 4 NP; b.35 *6* 7 NVi; b.35 *8* NP; b.37 *2* 7 NP; b.37 *4*7 NP (ncnU); b.37 *6* 7 NP; b.38 *2* 7 NP; b.38 *4* 7 NP (ncnU); b.38 *6* 4 NP; b.40 *6* 2+8 NP; b.46 *5* 7 NVi; b.46 *7* 7 NP; b.47 *4* 4 NP; b.48 *4* 4 NP? (ncnU); b.48 *5* 4 NP? (ncnI); b.48 *7* 4 NP; b.54 *2* 7 NVi; b.54 *4* 7 NVi; b.54 *6* 7 NVi; b.56 *2* 4 NVi; b.56 *6* 4+ NP (ncnI); b.58 *4* 4 NVi; b.59 *2* 4+ NP; b.59*4* 4+ NP; b.59 *6* 4+ NP; b.59 *8* 2 NVi? *ncnU§; b.60 *1* 4 NP? §ncnI*; b.60 *3* 4 NP

Tab. 7d *Dal bel castel*

Divisio* verso**: *octonaria* **Dissonanze *semibrevis maior: no **Dissonanze *semibrevis minor***: b.16 *2* 7 NPi; b.17 *2* *tenor* 4 NP; b.17 *4* 2 NVi; b.18 *2* 4 NVi; b.20 *2* 4 NVi; b.22 *2* 2 NP; b,23 *2* *tenor* 2 *tenor* NP; b.27 *4* 2+8 NVi

Dissonanze minima: b.4 *8* 7 NP; b.5 *7* 4 NP; b.6 *7* 4+ NP; b.13 *5* 4 NVi (ncnI); b.13 *7* 4 NP; b.16 *6* 7 NP; b.18 *6* 4 NP; b.20 *6* 4 NP?, §ncnU§; b.20 *7* 4 NP? §ncnI§; b.26 *5* 4+ NVi; b.28 *5* 7 NP; b.29 *3* 4+ NP; (b.34 *3* *tenor*2 *tenor* NP)?; b.36 *2* 4 NVs; b.36 *4* NVi ncnU; b.37*1* 4+ NVi §ncnI§; b.37 *6* 4 NP; b.37 *8* NVs inc.

***Divisio* ritornello**: *duodenaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.42 *6* NVi §ncnU§; b.44 *2* 4 NVi; b.49 *6* 4 ncn

Dissonanze minima: b.42 *9* 4 NP; b.44 *6* 4 NP; b.47 *4* 2 NVs; b.49 *3* 2+8 NVs; b.49 *8* 4 NP; b.49 *9* 4- NP

Tab. 7e *Quando i oselli*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.4 *3* 4+ NP; b.5 *2* 4 NVi; b.8 *4* 7 NVi; b.15 *3* 7 NVi

Dissonanze minima: b.5 *6* 4 NP; b.8 *3* 7 NP; b.8 *5* 7 NVs; b.8 *8* 4 NVi; b.9 *3* 7 NVs; b.13 *2* 2+8 NVs; b.13 *5* NVs inc.; b.14 *7* 2+8 NVs; b.17 *3* 7 NVs; b.17 *7* 4+ NP; b.20 *4* 4 NVi; b.20 *6* 4 NP; b.20 *8* 4 NP; b.21 *5* 4 NVi; b.21 *7* 4 NP; b.23 *4* 2+8 NVs; b.23 *6* 4 NVs; b.23 *8* 7 NP; b.24 *4* 4 NVi; b.25 *8* 4 NVs inc.

***Divisio* ritornello**: *novenaria*

Dissonanze semibreve perfetta: b.28 *3* 4 nvI; b.36 *2* 4+ NP

Dissonanze semibreve imperfetta: b.33 *2* 7 NVs; b.36 *2* 4 NVi; b.36 *3* NP

Dissonanze minima: b.33 *9* 4+ NVs i*; b.34 *2+8* NVs; b.35 *2* 4+ NP

Tab. 7f *Seguendo un me'sparver*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.3 *2* 2+8 NP? (ncnU); b.3 *4* 4 NP? (ncnI); b.11 *2* 2 NVi; b.12 *3* 4 NVs; b.15 *2* 2 NP; b.25 *3* 2 NP; b.36 *3*; b.39 *3* 4 NVi*; b.45 *1* 4 NP; b.48 *2* 7 NP? §ncnU§; b.48 *3* 7 NP? §ncnI§; b.50*2* 2 NVi

Dissonanze minima: b.4 *2* 7 NP; b.4 *4* 2+8 NVs? §ncnU§; b.4 *5* 7 NVi? §ncnI§; b.4 *6* 7 NP; b.5 *3* 4 NP; b.5 *6* 2 NP; b.9 *2* 7 NVi; b.9 *2* 7 NVi; b.9 *4* 7 NVs; b.9 *6* 7 NP; b.10 *1* 4 NP; b.10 *1* 4 NP; b.10 *3* 4 NP; b.10 *7* 4 NP; b.11 *6* NVi; b.13 *2 NVs; b.13 *4* 2 *tenor* NVi? §ncnU§; b.13 *6* 2 NVi; b.15 *2* 4 NP; b.15 *4* 4 NVi; b.16 *2* 7 NVi; b. 16 *4* 2+8 NVs? §ncnU§; b.16 *5* 7 NVi? §ncnI§; b.17 *3* 4 NP; b.17 *6* 2 NP; b.21 *3* 4 NVi; b.21 *8* 4 NVi; b.22 *4* 4 NP; b.22 *6* 2 NVi; b.23 *6* 4 NP; b.27 *2* 7 NVi; b.27 *4* 2+8 NVs; b.27 *6* 7 NVi; b.27 *8* 7 NVi; b.28 *3* 7 NP; b.28 *6* 4 NVi; b.28 *8* NVi; b.29 *6* NVs inc*; b.30 *8*; b.31 *2* 7 NVi; b.31 *4* 2+8 NVs; b.31 *6* 2+8 NVs; b.31 *8* NVi? §ncnU§; b.32 *1* 7 NVs? §ncnI§; b.32 *4* 4 NVi; b.33 *2* 4 NVs; b.33 *4* 2 NVi; b.33 *6* 2 NVi; b.36 *1* 4 NVs inc*; b.36 *3* 4 NVs; b.40 *8* 7 NVi? §ncnU§; b.41 *1* 2+8 NVs? §ncnI§; b.41 *3* NVi; b.42 *2* 2+8 NVs; b.42 *4* 7 NP; b.44 *5* 2+8 NVs; b.44 *7* 7 NP; b.47 *2* 4 NVi; b.47 *4* 4 NVi; b.49 *3* 2+8 NVs; b.49 *6* 7 NP

***Divisio* ritornello**: *senaria gallica*/*senaria italica*

Dissonanze semibreve ternaria: no

Dissonanze semibreve binaria: no

Dissonanze minima: b.53 2+8 NVs §ncnI§; b.53 *3* 2+8 NVs?; b.56 *4* *tenor* 7 NVi; b.58 *4* tenor 2?

***Divisio* ritornello**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor:* b.67 *8* 4 NVs inc

Dissonanze minima: b.63 *5* 2+8 NVs §ncnI§; b.65 *2* 7 NVi; b.65 *4* 2+8 NVs? §ncnU§; b.65 *5* 7 NVi? §ncnI§; b.65 *6* 7 NP; b.66 *3* 4 NP; b.66 *5* 2 NVi

Tab. 7g *Abrazami, cor mio*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.3 *2* 2 NVi; b.4 *2* 2 NP; b.7 *3*7 NVs; b.8 *3* 4+? NP; b.14 *4* 4 NP; b.15 *4* 7 §ncn§; b.21 *2* 2+8 NP; b.22 *3* 4+ NP; b.23 *3* 2 NP; b.25 *2* 4 NVi; b.30 *3* 4 NP

Dissonanze minima: b.3 *6* 2 NP; b.3 *8* 2 NVs; b.5 *6* 4+? NVi; b.6 *8* 7 NP; b.7 *2* 4 NVi; b.8 *2* 7 NP; b.12 *7* 7 NP; b.13 *5* 7 NVs; b.13 *6* 7 NVs inc; b.14 *4* 4 NP; b.15 *6* 7 NVi? §ncnU; b.16 *4* 4 NVi; b.18 *8* 4+ NP §ncnU; b.19 *2* 2 NP; b.19 *7* 2 NP; b.21 *6* 7 NVi; b.21 *8* 7 NP; b.22 *2* 2+8 NVs; b.23 *2* 2 NP; b.25 *6* 4 NP; b.26 *6* 4 NP; b.26 *8* 4 NVs inc*; b.27 *5* 4 NVs; b.27 *7* 2 NVi; b.29 *8* 4 NVi; b.30 *2* 4 NP; b.30 *4* 2 NP? §ncnU§; b.30 *5* 2 NVi? §ncnI§; b.30 *8* 4 NVi inv; b.31*2* 4+ NP

***Divisio* ritornello**: *duodenaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.35 *6* 7 NP §ncnU§

Dissonanze minima: b.34 *3* 7 NP; b.34 *6* 7 NVi; b.34 *8* 2+8 NVs; b.35 *2* 4 NVi; b.36 *8* 4 NVi; b.38 *8* 4+ NVi; b.38 *10* 4+ NVi; b.38 *12* 4+ NP §ncnU§; b.39 *3* 2 NP; b.39 *4* 2 NVi; b.40 *4* 4 NVi; b. 40 *6* 4 NP; b.40 *8* 2 NVi; b.40 *10* 2 NVi

Tab. 7h *Du'ochi ladri*

***Divisio* verso**: *duodenaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: b.7 *3* 7 NP

Dissonanze *semibrevis minor*: b.3 *6* 4 NP §ncnU§; b.8 *6* 4 DS §ncnU§; b.11 *6* 7 NVs inc*? §ncnU§; b.12 *1* 4 NVi §ncnI§; b.15 *5* 2 *tenor* NP; b.18b*2* NVi inc.; b.24 *5* 7 NVi; b.30 *2* 7 NP; b.32 *6* 7 NP §ncnU§; b.35 *4* 2 NP; b.35 *6* 2 NP; b.37 *4* NP; b.37 *6* ant; b.38 *1*; b.38 *4* 7 NVi; b.39 *6* 4 NVi inc; b.40 *7* NP? §ncnU§; b.42 *5* NVi §ncnI§; b.43 *6* 2 *tenor* NP; b.46 *5* NVs; b.50 *6* 4 NVs inc

Dissonanze minima: b.2 *6* 4 NVs; b.2 *8* 2 NVi; b.2 *10* 2 NVi; b.5 *2* 7 NVi; b.5 *4* 2+8 NVi? §ncnU§; b.5 *5* 2+8 NVs? §ncnI§; b.5 *7* 2+8 NP; b.5 *9* 7 NP; b.5 *11* 10 NP; b.6 *8* 2+8 NVs; b.6 *10* 2+8 NVs; b.6 *12* 7 NP; b.8 *6* 7 NP; b.9 *6* 7 NP; b.9 *8* 7 NVs; b.11 *3* 2+8 NVi; b.11 *6* 7 NP; b.12 *5* 4 NVi; b.12 *8* 4 NVi inc*; b.13 *3* 2+8 NVi; b.13 *7* 7 NVi; b.13 *9* 7 NVi; b.14 *2* 7 NVs; b.13 *4* 7 NP? §ncnU§; b.13 *1* 7 NVs? §ncnI§; b.14 *6* 7 NVs; b.14 *12* 4 NVi inc §ncnU§; b.15 *2* 4 NVi; b.15 *4* 4 NP? §ncnU§; b.15 *5* 2 NVi? §ncnI§; b.15 *7* 2 NP; b.16 *2* 2 *tenor* NVi; b.16 *4* 2 NVs; b.16 *6* 2 NVs; b.16 *8* 2 *tenor* NP? §ncnU§; b.17 *6* 4 NP; b.17 *8* NVs; b.17 *10* NVi; b.20 *2* 4+8 NVi; b.20 *4* 4+8 NP; b.20 *6* 4 NVs; b.20 *8* 2 NVi? §ncnU§; b.23 *2+8* NVs; b.24 *6* NVi; b.24 *8* NP; b.26 *6* 2+8 NVs; b.26 *8* 7 NVi; b.26 *12* 7 NP; b.27 *8* 4 NVi; b.28 *6* 2+8 NVs; b.28 *8* NVi; b.28 *12* NP; b.29 *5* NVi §ncnI§; b.29 *7* 4 NP; b.30 *8* 7 NP? §ncnU§; b.30 *9* 7 NP? §ncnI§; b.30 *11* 7 NP; b.31 *2* 2+8 NVs; b.31 *4* 7 NVi; b.31 *6* 7 NVi; b.31 *8* 2+8 NVs; b.33 *8* 4 NVi; b.33 *10* 4 NVi; b.34 *3* 4 NP; b.34 *5* 4 NP; b.34 *7* 4 NP; b.40 *5* 7 NVs? §ncnI§; b.40 *8* 4 NVi; b.40 *10* 4 NVi; b.41 *4* 4 NP; b.41 *6* 4 NVs; b.41 *8* 2 NP; b.42 *2* 2 NVi; b.42 *4* 4 NVs §ncnU§; b.42 *8* 4 NP? §ncnU§; b.43 *2* 2 NVs; b.43 *4* 2 *tenor* NP; b.43 *6* 2 *tenor* NVs; b.43 *8* 2 *tenor* NVs; b.45 *6* 7 NP; b.46 *4* 4 NP? §ncnU§; b.46 *5* 2 NVi? §ncnI§; b.46 *7* NVi; b.47 *4* 4 NP; b.47 *6* 4 NVs; b. 47 *8* 2 NP; b.47 *10* 2 *tenor* NVi; b.47 *12* 2 NVs inc?; b.48 *1* 2 *tenor*?; b.48 *3* 2 *tenor* NVi: b.48 *6* 2 *tenor* NVi; b.48 *8* 2 NVs; b.49 *2* 7 NVs; b.50 *5* 7 NVs; b.50 *9* 4 NVs

***Divisio* ritornello**: *ternaria*

Dissonanze minima: b.53 *2* 4 NP; b.54 *2* 2 NVs; b.55 *2* 2 *tenor* NP; b.57 *2* 2 *tenor* NVi; b. 58 *2* 2 *tenor* NVi; b. 59 *2* 2 NVi; b.64 *3* 2+8 NVs; b.65 *2* 7 NVi; b.68 *3* 7 NVi; b.69 *2* 7 NVi

Tab. 7i *Gaiete, dolce*

Divisio: q*uaternaria*

Dissonanze semibreve: b.28 *2* 4

Dissonanze minima: b.3 *2* 4 NP; b.3 *4* 4 NVs; b.4 *2* 4 NP; b.9 *2* 7 NP; b.13 *2* 4+ ant. ? §ncnU§; b.13 *4* 4 ant.; b.14 *2* 4 ant.; b.15 *4* §ncn§; b.16 *3* 2 NP; b.18 *2* 7; b.23 *4* NP; b.26 *2* 4 NVi; b.27 *2* 7 NP; b.27 7 NVs inc; b.34 *4+ 2+8 NVsi; b.36 *4* 7 NP *ncnU*; b.41 *2* 4 NP; b.41 *4* 4 NP; b.45 *2* 7 NP; b.47 *2* 2+8 NVi; b.48 *2* 2+8 NVs; b.48 *4* 2+8 NVs inc; b.49 *2* 2+8 NP; b.49 *4* 2+8 NVs inc; b.55 *2* 4 NVi

Tab. 7l *Levandome'l maitin*

Divisio: q*uaternaria*

Dissonanze semibreve: b.19*1* 4 NP; b.23 *1* 4 NP; b.28 *2* 2 NP; b.29 *2* 4 NP; b.45 *2* 4 §ncn§; b.53 *2* 4 NP; b.68 *2* NP §ncnU§; b.77 *1* 4 tenor NP; b.87 *2* 7 antic.*ncnU*; b.88 *2* 4 NVi; b.101 *2* 2 tenor NP

Dissonanze minima: b.3 *2* 4+ NP; b.3 *4* 4+ NVi; b.5 *1* 2+8 NVs; b.5 *4* 4 NVi; b.8 *4* 7 NP; b.10 *3* 4+ NP; b.11 *2* 4+ NP; b.18 *2* 7 NP; b.20 *4* 7 NP; b.21 *3* 7 NP; b.22 *2* 7 NP; b.34 *2* 7 NP; b.35 *2* 7 NP; b.36 *2* 2+8 NVs; b.36 *4* 7 NP §ncnU§; b.39 *4* 4 NP; b.40 *4* 2 NP; b. 42 *4* *tenor* 4 *tenor* NVi; b.46 *2* 2 *tenor* NP; b.46 *4* 4 *tenor* NP; b.51 *4* 4 NVi; b.52 *2* 4 NP; b.52 *4* 2 NVi; b.61*2* 7 NP? §ncnU§; b.61 *3* 7 NP? §ncnI§; b.63 *3* 7 NP; b.64 *2* 7 NP; b.67 *4* 7 NP; b.72 *3* 4 NP; b.73 *3* 4 NP; b.96 *2* 4 *tenor* NP; b.99 *1* *tenor* 7 *tenor* NVi; b.100 *3* *tenor* 4 *tenor* NVs; b.109 *2* 7 NP; b.109 *4* 7 NP; b.110 *4* 7 NP; b.111 *4* 4 NVi inc; b.113 *4* 2 NP

Tab. 7m *Su la rivera*

Divisio:*octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.2 *3* 2 NP; b. 4 *3* 4 NP; b.7 *4* 4 NVi; b.8 *4* 2 *tenor* §ncn§; b.13 *4* 4+ NP; b.14 *4* 7 NP; b.15 *2* 7 NP; b.16 *3* 4+ NP; b.18 *3* 2 *tenor* NP; b.21 *4* *tenor* 2 *tenor* NVi; b.25 *2* 4 NVi; b.26 *4* *tenor* 2 §ncn§;

b.28 *3* 7 NP; b.33 *3* 4 NVs; b.36 *2* 4 NP; b.36 *4* 2 NVi inc; b.40 *3* 7 NVs; b.41 *1* 7 NVs; b.41 *4* 7 NVs*

Dissonanze minima: b.2 *2* 4 NP; b.4 *3* 4 NP; b.8 *3* 4 NP; b.10 *1* NP; b.10 *3* 4+ NVs; b.10 *5* 4+ NVs; b.10 *7* 2 NP; b.10 *3* 4+ NVs; b.10 *5* 4+ NVs; b.10 *7* 2 NP; b.11 *6* 7 NP; b.11 *8* 7 NP; b.12 *5* 4 NP; b.12 *7* 2 NVi; b.13 *2* 2 NP; b.13 *4* 2 NVi; b.16 *3* 4+ NP; b.17 *7* 2 NVs; b.18 *1* NVs; b.18 *3* 2 *tenor* NP; b.20 *4* 4 NP; b.22 *2* 2 *tenor* NP; b.22 *4* 2 *tenor* NVs; b.29 *4* 4+ NVi; b.31 *2* 4 NVi; b.31 *4* 4 NVi; b.32 *4* 7 NP; b.33 *3* 4 NP; b.37 *4* 2 NVi; b. 37 *6* 4 NVi; b.39 *3* 4 NP; b.47 *2* *tenor* 4 (NP); b.47 *6* 7 NVs; b.48 *2* 7 NP

Tab. 7n *Piange la bella iguana*

Divisio: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior:* b.9 *1* 4 NP; b.15 *2* 4 NP; b.31 *2* 4 §ncn§; b.39 *2* 7 NP; b.42 *1* 4 NP; b.47 *1* 4 NP; b.53 *2* 4 NP; b.69 *2* 4 §ncn§

Dissonanze *semibrevis minor*: b.4 *4* ant.§ncnU§; b.5 *2* 4 NVi; b.6 *1* 4 NVi inc* §ncnI§; b.9 *4* 4 NVi; b.19 *3* 7 NVs; b.20 *3* NVs? §ncnI§; b.24 *1* 2 NP; b.24 *4* 2 NP §ncnU§; b.29 *4* 4+ NP; b.33 *2* NVi; b.34 *2* 4 NVi; b.*3* 7 NVi; b.41 *1* 7 NVs ibc*; b.43 *2* 4 NVi; b.44 *1* 4 NVi inc* §ncnI§; b.47 *4* NVi; b.57 *2* 7 NVs; b.58 *3* 4 NVs? §ncnI§; b.60 *4* 2 NVi; b.62 *1* 2 NP; b.67 *4* 4+ NP; b.71 *2* 4 NVi §ncnU§; b.71 *4* 4 ant.; b.72 *2* 4 NVi; 76 *2* 2+8 NVs; b.76 *4* 7 NP; b.83 *1* 2 NP; b.83 *4* 2 NP; b.86 *2* 4 NVi; b.87 *1* 4 NVs

Dissonanze minima: b.4 *6* 4 ant.; b.5 *6* 4 NP; b.5 *8* 4 NP; b.6 *6* 4 NP; b.6 *8* 4 NP §ncnU§; b.10 *6* 2 NVi; b.16 *4* 2 NVi; b.16*6* 2 NVi; b.19 *2* 7 NVi; b.19 *4* 7 NVi; b.24 *4* 2 NP; b.34 *6* 4 NP; b.38 *2* 2+8 NVs; b.41 *5* 7 NVs; b.43 *6* 4 NP; b.44 *6* 4 NP; b.44 *8* 4 NVs inc; b.48 *6* NVi; b.54 *4* NVi; b.54 *6* NVi; b.57 *6* 7 NVi; b.57 *8* NP §ncnU§; b.58 *4* 4 NVi? §ncnU§; b.62 *4* 2 NP; b.72 *6* 4 NP; b.75 *2* 2+8 NVs; b.78 *6* 7 NP; b.79 *6* 4 NP; b.83 *4* 2 NP; b.86 *6* 4 NP; b.87 *5* 4 NVs

Tab. 7o *Involta d'un bel velo*

Divisio: *octonaria* **Dissonanze *semibrevis maior***: b.18 *2* NP **Dissonanze *semibrevis minor***: b.2 *2* 4+ NVi; b.9 *3* 4+ NP; b.13 *3* 4 NP; b.20 *4* 4 NVs inc; b.44 *3* tenor 2 NP **Dissonanze minima**: b.2 *6* 4+ NVi; b.3 *2* 4 NVi; b.3 *4* 4 NVi; b.4 *3* 4 NVi; b.6 *4* 4+ NP; b.6 *8* 2 NP; b.8 *2* 4 NVi; b.8 *4* NVi; b.13 *2* 4 NVi; b.15 *2* 4+ NP; b.15 *4* 4+ NVs inc §ncnU§; b.19 *8* 4 NVi; b.20 *2* 4 NVi; b.20 *4* 4 NP; b.27 *6* 4+ NVi; b.29 *7* 7 (NP); b.30 *2* 2+8 NVs; b.30 *4* 7 NP; b.41 *2* *tenor* 7 *tenor* NP; b.43 *4* *tenor* 4 *tenor* NP? §ncnU§; b.43 *5* *tenor* 4 *tenor* NVi? §ncnI§; b.43 *7* *tenor* 4 *tenor* NP; b.45 *5* NVi §ncnI§; b.49 *5* 7 NVs

Tab. 7p *Quando l'aire comença*

Divisio *verso*: *octonaria* **Dissonanze *semibrevis maior***: no **Dissonanze *semibrevis minor***: b.2 *4* 2 NP §ncnU§; b.10 *3* 4 NP §ncnI§; b.17 *3* *tenor* 4+ ; b.27 *2* 2+8 NP? §ncnU§; b.31 *3* 2+8 NP; b.36 *2* 7 NP **Dissonanze minima**: b.2 *2* 4 NP; b.2 *4* 2 NP; b.5 *6* 7 NP; b.6 *5* 4 NP; b.6 *7* 4 NP; b.8 *8* 2+8 NVi; b.9 *7* 7 (NP) §ncnU§; b.10 *2* 4 NP; b.10 *3* 4 NVs? §ncnU§; b.14 *2* 7 NVi; b.22 *8* 7 NP; b.23 *3* 7 NVs; b.25 *2* 7 NP; b.25 *4* 7 NVi; b.27 *5* 4+8 NVs §ncnI§; b.27 *7* 2+8 NVi; b.29 *4* 2+8 NVi; b.29 *6* 2+8 NP; b.32 *8* 7 NP; b.33 *2* 7 NP; b.33 *4* 7 NVs inc; b.34 *1* NP §ncnI§; b.35 *2* 4 NP; b.35 *4* 4 NVi; b.37 *7* 4+ NP **Dissonanze semiminima**: b.7 *10* 7 NVs inc*; b.14 *6* 7 NP; b.16 *6* 7 NP; b.34 *5* 4 NVs ***Divisio* ritornello**: *duodenaria* **Dissonanze *semibrevis maior***: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.42 *3* 4 NVs inc?; b.50 *4* 2+8 NVi inc*?; b.51 *5* 2 NVi

Dissonanze minima: b.42 *4* 2+8 NVi? §ncnU; b.42 *10 2+8 NVi; b.43 *4* 4+8 NP; b.43 *6* 4+8 NVs; b.43 *8* 2+8 NP; b.45 *8* 4+8 NVs; b.45 *10* 2+8 NP; b.47 *4* 4+ NP; b.47 *8* 4+ NP; b.49 *4* 4 NVi; b.50 *4* 7 NP; b.51 *7* 4 NP

Tab. 7q *Chiamando un'astorella*

Divisio: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.3 *3* 7 NP; b. 7 *1* 2 NP; b.9 *4*+ §ncn§; b.12 *4* 4 NVi; b.19 *4* 4+8 NVi; b.26 *2* 7 N

P; b.27 *2* 2 NP? §ncnU§; b.27 *3* 2 NP? §ncnI§; b.37 *3* 7 NVs

Dissonanze minima: b.2 *2* 7 NP; b.2 *4* 7 NVs; b.4 *3* 2+8 NVs; b.4 *5* 7 NP; b.5 *3* 4 NVi; b.5 *7* 4 NP; b.8 *4* 4+ NP; b.9 *6* 4 NVi; b.12 *7* 4 NP; b.16 *2* 2+8 NP; b.16 *4* 2+8 NVi; b.20 *3* 2+8 NVs; b.25 *6* 7 NVi; b.25 *8* 7 NP§ncnU§; b.26 *6* 4+ NP; b.26 *8* 4+ NVs inc §ncnU§; b.28 *8* 4 NVi; b.30 *4* 7 NP; b.31 *2* 7 NP; b.31 *6* 2 NVi; b.31 *8* 4 NVs inc §ncnU§; b.34 *4* 7 NP; b.36 *5* 7 NP; b.40 *4* 2+8 NP; b.40 *7* §ncnI§; b.41 *5* 4 NVi §ncnI§; b.41 *7* 4NP

Tab. 7r *Nascoso'l viso*

Parti in duodenaria

Dissonanze *semibrevis maior*: b.4 *2* 4+ §ncn§; b.21 *1* 2 NP; b.50 *2* 4+8 ant; b.51 *2* 2+8 ant

Dissonanze *semibrevis minor*: b.3 *6* 4+ NVs inc §ncnU§; b.4 *2* 2 NP? §ncnU§; b.14 *1* 7 NVs §ncnI§; b.15 *2* 2 NP; b.21 *3* *tenor* 4 NP; b.24 *4* 2+8 NVi; b.40 *4* 7 ant; b.40 *6* 7 NP; b.41 *5* 4 NVs; b.42 *2* 2 NVs; b.42 *5* 7 NVs inc §ncnU§; b.50 *2* 4 ant §ncnU§; b.51 *2* 2 ant; b.52 *2* 7 ant §ncnU§; b.55 *3* 7

NVi; b.55 *5* 7 NVi; b.56 *2* 7 NVs; b. 56 *4* 4+ NVi §ncnI§; b.59 *1* *tenor* 4+ NP

Dissonanze minima: b.2 *8* 4+ NVi inc*? §ncnU§; b.2 *9* 7NVs inc*? §ncnI§; b.3 *3* 2+8 NVs; b.3 *5*2+8 NVs; b.3 *7* NP §ncnU§; b.7 *8* 7 NVi; b.7 *10* 7 NP? §ncnU§; b.7 *11* NVi? §ncnI§; b.8 *8* 7 (NVi); b.9 *2* 7 NP; b.9 *4* 7 NVi* §ncnU§; b.9 *12* 4 NVi §ncnU§ b.10 *3* 4 NP; b.10 *10* 2 NVi; b.14 *3* 7 NP; b.14 *6* 7 NVs; b.14 *10* 4 NP; b.14 *12* 4 NVs inc §ncnU§; b.16 *10* 2 NVi; b.18 *10* 4 NP; b.18 *12* 4 NVs inc §ncnU§; b.23 *6* 7 NVs; b.23 *9* NVs inc*; b.24 *9* 4+8 NVs; b.24 *11*2+8NVi; b.27 *5*7 NVs; b.29 *3* 4+8 NVs; b.29 *6* 2+8 NVs; b.29 *8* NVs inc §ncnU§; b.30 *7* 4 NVi; b.30 *12* tenor NP; b.33 *4* 4 NP? §ncnU§; b.33 *6* 4 NP; b.33 *11* 4+ NP; b.34 *2* NVi; b.34 *6* 7 NVi; b.34 *10* 2 NVi

Parti in novenaria

Dissonanze semibreve ternaria: no

Dissonanze semibreve binaria: b.19 *3* 4 NVs; b.62 *3* 7 NP; b.65 *2* 4 NVi

Dissonanze minima: b.19 *3* 2 *tenor* NVi? §ncnU§; b.19 *4* 2 NVs? §ncnI§; b.19 *6* 2 NP? §ncnU§; b.37 *2* 7 NP; b.37 *5* 7 NVi; b.37 *7* 7 NVi inc*; b.38 *2* NVi; b.38 *4* 2+8 NVs inc* §ncnI§; b.38 *6* 7 NP; b.38 *9* 4 NVi inc; b.53 *3* 4 NVi; b.53 *6* 4 NVi; b.62 *5* 2+8 NP; b.63 *3* 2+8 NP; b.63 *5* 2+8 NP; b.63 *7* 2+8 NVs; b.63 *9* 7 NVi; b.64 *3* 7 NVi; b.64 *5* 7 NVi

Tab. 7s *Cum altre ucele*

***Divisio* verso**: s.i. (s.g.)

Dissonanze semibreve ternaria: no

Dissonanze semibreve binaria: b.10 *3* 7 NP §ncnU§; b.11 *3* NVi inc; b.45 *2* 7 NP; b.47 *2* 4+8 NVi

Dissonanze minima: b.5 *4* 4+8 NP; b.5 *6* 4+8 NP §ncnU§; b.6 *2* 2+8 NVi; b.6 *5* 7 NVi; b.7 *5* 7 §ncnI§; b.9 *3* 2+8 NP; b.12 *2* 7 NP; b.12 *5* 7 NP; b.13 *2* 2+8 NVs; b.13 *5* 2+8 NVs; b.14 *2* 2+8 NP; b.14 *4* 7 NP §ncnU§; b.19 *2* 2+8 NVs§ncnU§; b.22 *2* 4+ ant §ncnU§; b.23 *5* *tenor* 2+8 NVs; b.24 *3* 4+8 ant

§ncnI§; b.24 *5* 2+8 NP §ncnI§; b.27 *2* 2+8 NVs; b.30 *4* 2+8 NP? §ncnU§; b.30 *5* 2+8 NP? §ncnI§; b.34 *2* 7 NVi; b.34 *6* 2+8 NP; b.41 *4* *tenor* 4+8 NVi? §ncnU§; b.41 *5* *tenor* 2+8 NP? §ncnI§; b.43 *3* 7 NP; b.44 *2* 2+8 NP; b.44 *4* 2+8 NVs; b.46 *2* 2+8 NP; b.46 *4* 2+8 NP; b.51 *3* 2+8 NVi; b.51 *5* 2+8 NP; b.52 * 2+8 NP; b.52 *5* 7 NP; b.53 *4* 4+8 NP; b.53 *6* 4+8 NP §ncnU§; b.54 *2* 4+8 NP? §ncnU§; b.54 *3* 2+8 NP? §ncnI§; b.57 *4* 2+8 NVs; b.60 *2* 7 NP; b.60 *4* 7 NP; b.61 *2* 4+ NP; b.61 *5* 4+ NP; b.62 *2* 4+8 NP; b.62 *5* 4+8 NVs; b.63 *3* 2+8 NVs; b.65 *3* 7 NVs; b.66 *2* 4 NP? §ncnU§; b.66 *3* 4 NP? *ncnI

***Divisio* ritornello:** parte in *duodenaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.80 *5* 2+8 NP; b.85 *3* 7 NVs inc §ncnU§

Dissonanze minima: b.69 *8* 7 NP? §ncnU§; b.69 *9* 7 NP? §ncnI§; b.69 *11* 7 NP; b.70 *4* 7 NP; b.73 *2* 7 NP? §ncnU§; b.73 *3* 7 NP? §ncnI§; b.79 *2* 2+8 NVs; b.79 *4* 7 NVi §ncnU§; b.87 *3* 7 NP; b.87 *6* 4 NVi

***Divisio* ritornello:** parte in *novenaria*

Dissonanze semibreve perfetta: no

Dissonanze semibreve imperfetta: no

Dissonanze minima: b.77 *3* 4+8 NVi; b.77 *6* 4+8 NP; b.78 *3* 7 NVi? §ncnU§; b.78 *4* 2+8 NVs? §ncnI§; b.78 *6* 7 NP? §ncnU§; b.78 *7* 7 NVi? §ncnI§

Tab. 7t *O crudel donna*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: b.51 *2* tenor 2 tenor NP

Dissonanze *semibrevis minor*: b.4 *2* NVi; b.8 *2* 2 NVi §ncnU§; b.10 *2* 2 NP; b.13 *4* 4 NVi; b.14 *4* 2 NVi; b.26 *4* 4 ant; b.33 *2* 2 NP; b.35 *2* 2 NVi §ncnU§; b.40 *3* 4 NP; b.53 *2* 4 NVi; b.55 *2* 2 NP? §ncnU§; b.55 *3* 4 NVs? §ncnI§

Dissonanze minima: b.4 *6* 2 NVi; b.8 *6* 4 NP; b.9 *3* 2+8 NVs; b.9 *5* *tenor* 2 *tenor* NVi; b.9 *6* *tenor* 2 *tenor* NP; b.10 *6* 2 NVi; b.14 *2* 4 NP; b.14 *4* 4 NVs; b.16 *5* 4 ant; b.16 *6* 4 NP; b.17 *4* 4 NP; b.19 *4* 4 NP; b.19 *6* 4 NVs; b.19

8 4 NVs; b.27 *3* 4 NP; b.27 *5* NVi inc §ncnI§; b.29 *8* 4 NVs inc §ncnU§; b.30 *6* 2 NVi; b.35 *6* 4 NP; b.38 *6* 2 NVi; b.39 *4* 4 NVi; b.41 *2* 2 NVs; b.41 *4* 2 *tenor* NVi; b.42 *3* 4 NVs; b.42 *5* 2 NVi; b.42 *7* 2 NVi; b.45 *7* 2+8 NVs; b.47 *4* 4 NVsinc §ncnU§; b. 47 *6* NP? §ncnU§; b.47 *7* 2 NVi? §ncnI§; b.48 *7* 4 NP; b.49 *2* 2 NP; b.49 *4* 2 NVi §ncnU§; b.52 *8* 2 *tenor* NP §ncnU§; b.53 *6* 4 NVi; b.54 *6* 4 NP; b.54 *8* 4 NVs inc §ncnU§; b.56 *3* 4 NVi

***Divisio* ritornello**: *senaria gallica*

Dissonanze semibreve perfetta: no

Dissonanze semibreve imperfetta: no

Dissonanze minima: b.60 *2* 7 NVi; b.62 *2* 4 NVs; b.62 *4* 4 NVs inc?; b.62 *5* 2 ant; b.64 *6* 4 NVi §ncnU§; b.67 *2* 4 NVi; b.71 *3* *tenor* 4 NP? §ncnU§; b.71 *4* 4 NVs? §ncnI§; b.73 *4* 4 NP; b.74 *4* 4 NP; b.74 *6* 4 NVs inc

Tab. 7u *L'antico dio Bibier*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: b.53 *2* 7 §ncn§; b.71 *2* *tenor* 7 NP §ncnU§

Dissonanze *semibrevis minor*: b.4 *3* 7 NVi? §ncnI§; b.7 *4* 4 NP; b.11 *2* 4 NVs; b.11 *4* 4 NVs inc §ncnU§; b.16 *3* 4 NP ; b.21 *2* 7 NVi; b.23 *2* 7 NVi; b.26 *2* 4 NVi; b.28 *2* NVi; b.30 NVib.33 *1* 7 NP §ncnI§; b.41 *4* 4 ant; b.42 *1* 4 NP; b.42 *4* 2 NVi inc? §ncnU§; b.43 *1* 4 NVs inc*? §ncnI§; b.43 *4* 2 NVi §ncnU§; b.45 *2* 2 NP §ncnU§; b.45 *4* 4 NP §ncnU§; b.49 *4* 7 NP §ncnU§; b.52 *4* 7 NVs inc; b.55 *3* 2 NP; b.61 *4* 2+8 Nvs; b.62 *2* 7 NVi; b.66 *2* 4 tenor NVi; b.73 *2* 2 NVi

Dissonanze minima: b.4 *2* 7 NP; b.4 *4* 7 NVs? §ncnU§; b.8 *1* 4 NP; b.8 *6* 2 NVi; b.15 *2* 4 NVi; b.27 *6* 7 NP; b.28 *6* 4 NVi; b.29 *6* 4 NP; b.32 *7* 7 NVs; b.38 *6* 4 NP; b.40 *4* 2 NVs; b.43 *5* 4 NVs; b.46 *4* 2 NP? §ncnU§; b.55 *2* 4 NP; b.56 *6* 2 NVi; b.61 *1* 2+8 NVs §ncnI§; b.64 *2* 4 NP; b.65 *3* 2 NVs; b.66 *1* 2 *tenor* NVs; b.66 *6* 4 *tenor* NVi

***Divisio* ritornello**: *duodenaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor:* b.84 *2* 2 NP; b.85 *5* 4 NP

Dissonanze minima: b.76 *7* 4 NP; b.76 *9* 2 NVi; b.76 *11* 4 NVs inc; b.77 *8* 4 NP; b.77 *10* 2 NVi; b.77 *2* NVi §ncnU§; b.78 *7* 4 NVs; b.78 *9* 2 NVi; b.78 *11* 2 NVi; b.79 *9* 7 NVs; b.79 *11* 7 NVs; b.80 *2* 4 NVs; b.80 *4* 2 NVi §ncnU§; b.81 *9* 4 NVi; b.81 *11* 4 NVi; b.82 *10* 7 NVs; b.83 *8* 4 NP? §ncnU§; b.83 *11* 4 NVs; b.84 *9* 2 NVs; b.84 *11* 2 NP; b.85 *6* 4 NVi

Tab. 7v *Pescando in acqua dolce*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.2 *4* 2 NVi §ncnU§; b.5 *2* 4 NVi; b.10 *3* 2 *tenor* NVi; b.13 *2* 4 *tenor* NP; b.24 *2* 4 NVi; b.25 *4* 2 NP; b.34 *2* 4 NP; b.35 *3* 7 NVs; b.41 *1* 4 rit; b.41 *4* 2 NVi §ncnU§; b.42 *2* 4 NVi

Dissonanze minima: b.5 *6* 4 NP; b.8 *8* 2 NVi; b.10 *3* 4 NVs; b.11 *3* 2 *tenor*NP; b.12 *3* 2 *tenor* NVs; b.12 *5* 4 NP; b.16 *4* 4 NP; b.17 *8* 4 NVs inc §ncnU§; b.24 *6* 4 NP; b.25 *4* 4 NP; b.28 *4* 4 NP; b.29 *4* 4 NVi; b.29 *6* 4 NVi; b.33 *7* 4 NVi; b.35 *2* 4 NVi; b.37 *7* 4 NP; b.38 *2* 2 NVs; b.38 *4* 2 *tenor* NP; b.38 *6* 4 *tenor* NVi; b.39 *6* 4 *tenor* NP; b.42 *6* 4 NP; b.42 *8* 4 NP; b.43 *3* 4 NP §ncnI§; b.44 *8* 4 NVs inc §ncnU§

***Divisio* ritornello**: *duodenaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

***Semibrevis minor* puntata**: b.52 *5* 4 §ncn§

Dissonanze *semibrevis minor:* b.49 *6* 7 NP §ncnU§; b.51 *6* 7 ant §ncnU§; b.52 *4* 2 NP? §ncnU§

Dissonanze minima: b.46 *8* 2+8 NP; b.46 *12* 2+8 NVi; b.48 *6* 7 NP; b.49 *4* 4 NVi; b.49 *6* 4 NVi; b.52 *3* 4 NP; b.52 *8* 4 §ncn§

Tab. 7w *I'vidi, a l'umbra*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.2 *3* tenor 4 NP; b.20 *4* 2+4 NVs §ncnU§; b.22 *3* 4 NP; b.27 *3* 7 NP; b.30 *3* 7 NVs

Dissonanze minima: b.7 *8* 7 NVi; b.9 *6* 7 NVs; b.10 *3* 7 NVs; b.10 *5* 7 NVs; b.11 *4* 4 NP? §ncnU§; b.11 *5* 4 NP? §ncnI§; b.11 *7* 4 NP; b.12 *2* 2 NP; b.12 *4* 2 (NVs); b.13 *2* 4+ NP; b.13 *4* 4+ NP; b.13 *5* 7 NVs; b.16 *2* 4+8 NVs; b.17 *2* 2+8 NVs; b.17 *4* 7 NP §ncnU§; b.17 *6* 4+ NVi; b.18 *5* 4 NVi §ncnI§; b.18 *7* 4 NP; b.19 *4* 4 NP; b.20 *2* 4 NP; b.20 *4* NP? §ncnU§; b.20 *5* 4+ NP? §ncnI§; b.23 *3* 4 NVi; b.25 *2* 2+8 NVs; b.25 *4* 7 NP; b.26 *5* 7 NVs inc*; b.26 *8* 4 NP §ncnU§; b.27 *3* 7 NVi; b.28 *8* 4 NVi; b.29 *2* 4 NVi; b.31 *8* 4 NVs inc §ncnU§; b.32 *4* 4 NP; b.35 *2* 7 NVi; b.35 *4+ 7 NP

***Divisio* ritornello:** *senaria italica*

Dissonanze semibreve: no

Dissonanze minima: b.39 *3* 4 NP; b.39 *5* 2 NVi; b.42 *3* 7 NVi; b.42 *5* 7 NP; b.44 *2* 7 NP; b.44 *4* 7 NVs; b. 45 *2* 4+ NP; b.45 *5* 4+ NP

***Divisio* ritornello:** *novenaria*

Dissonanze semibreve perfetta: b.49 *2* 2+8 NP

Dissonanze semibreve imperfetta: b.51 *3* 7 NP? §ncnI§

Dissonanze minima: b.49 *8* 2+8 NP; b.51 *2* 7 NVi; b.52 *6* 7 NP? §ncnU§; b.53 *3* 2+8 NVi; b.54 *2* 4 NVi; b.54 *7* 4 NVi inc*

Dissonanze semiminima: b.53 *12* 7 NP §ncnU§; b.54 *16* 4 NP

Tab. 7y *Vaguza vaga*

Divisio: *quaternaria maior*

Dissonanze semibreve: b.5 *2* 2 NP; b.24 *2* 2 NVi; b.28 *2* 7 §ncn§; b.32 *2* 4+ NVi; b.42 *1* 2+8 NVs; b.45 *2* 4 NVi; b.49 *2* 4+; b.46 *1* 4+; b.54 *2* 4 NP? §ncnU§ b.65 *2* 4 NP

Dissonanze minima: b.3 *2* 4+ NP; b.3 *4* 4 NVs; b.11 *4* 7 NP §ncnU§; b.15 *1* 2+8 NVs; b.15 *47 §ncn§; b.23 *4* 2 NP; b.31 *2* 4+ NVi; b.34 *3* NP; b.43 *3* 7 NVi; b.44 *3* 7 NVi; b.46 *3* 7 NVs inc; b.51 *4* 4+ NP; b.52 *2* 2 NP; b.52 *4* 2 NP §ncnU§; b.54 *2* 2 NVi? *ncnU*; b.55 *3* 7 NVs; b.56 *3* 4 NP;

b.57 *4* 4+ NVi; b.58 * 2 NP; b.67 *2* 4 NVs; b.67 *4+ 2 NP; b.68 *3* 2 NP; b.69 *4* 4 NP; b.70 *2* 2 NVi; b.72 *1* 2 NVs; b.72 *3* 2 NP; b.75 *4* 4+ NVi; b.75 *2* 4+ NP; b.75 *4* 4+ NVs inc §ncnU§; b.77 *2* 2 NVi

Dissonanze semiminima: b.6 *3*2 rit; b.6 *7* 2 rit.inf.; b.10 *1* 7 NP; b.15 *6* 7 NP; b.34 *2* 7 NP; b.56 *1* 7 NP; b.57 *4* 4+ NP; b.58 *2* 4+ NP

Tab. 7z *Canta lo gallo*

Divisio*: *octonaria

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.8 *3* 7 NP; b.9 *3* 4 NP? §ncnI§; b.17 *3* 7 NP; b.18 *3* 4 NP? §ncnI§; p.28 *3* 4 NP; b.35 *4* 2 NP; b.36 *2* 4 NP; b.38 *4* 7 NVs

Dissonanze minima: b.3 *5* 4 NVi; b.3 *7* 4 NVi; b.8 *3* 7 NP; b.9 *4* 4+ NP? §ncnU§; b.10 *6* 4 NP; b.10 *8* 4 NVs inc §ncnU§; b.13 *2* 4+ NP; b.13 *4* 4+ NVs; b.14 *4* 4 NP? §ncnU§; b.14 *5* 4 NVi? §ncnI§; b.14 *7* 4 NP; b.17 *3* 7 NP; b.18 *4* 4+ NP? §ncnU§; b.19 *6* 4 NP; b. 19 *8* 4 NVs inc; b.22 *2* 4+ NP; b.22 *4* 4+ NVs ? §ncnU§; b.22 *5* 4 NP? §ncnI§; b.23 *4* 4 NP? §ncnU§; b.23 *5* 4 NVi? N§ncnI§; b.23 *7* 4 NP; b.26 *4* 4 NVi; b.26 *6* 4 NVi; b.27 *2* 2+8 NVs; b.27 *4* 7 NVi; b.28 *2* 7 NVs; b.32 *4* 4 NVi; b.32 *6* 4 NVi; b.33 *4* 4 NP; b.34 *4* 4 NP; b.35 *2* 4 NVs; b.35 *4* 2 NP; b.38 *3* 2+8 NVs; b.38 *5* 7 NP; b.40 *6* 4+ NP

Tab. 7aa *In un broleto*

***Divisio* verso**: *octonaria maior*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.2 *4* 4 NP; b.20 *4* 4 §ncn§; b.26 *4* 4 NVi §ncnU§; b.29 *4* 4 NVs inc §ncnU§

Dissonanze minima: b.3 *6* 7 NVs; b.4 *6* 4 NVi; b.5 *8* 4 NVs inc §ncnU§; b.7 *7* 4+ NVi; b.9 *3* 4 NP; b.9 *6* 4 NP; b.10 *7* 2 NP; b.13 *4* 4 NP; b.13 *4* 4 NP; b.14 *2* 4 NVi; b.14 *6* 4 NP; b.16 *3* 2+8 NVs; b.17 *4* 4 NVi; b.17 *7* 4

NP; b.18 *1* 2 NP §ncnI§; b.18 *3* 2 NVs inc?; b.18 *4* 2 tenor *NVi inc*? §ncnU§; b.20 *4* 7 NP §ncnU§; b.23 *4* 4 NVi; b.23 *7* 4 NP; b.24 *4* 4 NP; b.24 *6* 4 NP; b.25 *8* 4 NVi; b.26 *4* 4 NP; b.27 *8* 4 NVi; b.28 *4* 2 NVi; b.28 *6* 4 NP; b.28 *8* 4 NVi; b.29 *3* 4 NVi §ncnI§

Dissonanze semiminima: b.4 *14* 4 NP; b.9 *2* 4 NP; b.10 *10* 4 NP; b.20 *12* 4 NVi? §ncnU§; b.26 *2* 4 NP; b.28 *5* 4 NP; b.29 *2* 4 NP

***Divisio* ritornello**: *duodenaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: no

Dissonanze *semibrevis minor*: b.32 *6* 4 NVi inc* §ncnU§

Dissonanze minima: b.34 *6* 7 NVs; b.35 *6* 2+8 NVs; b.35 *8* 7 NP; b.36 *2* 4 NVs; b.36 *4* 2 NVi; b.36 *6* 4 NP; b.36 *8* 4 NP; b.37 *8* 7 NP §ncnU§; b.37 *11* 7 NVs inc; b.39 *3* 7 NP; b.39 *7* 4 NP; b.39 *9* 2 NVi

Tab. 7ab *La desiosa brama*

Divisio verso: *senaria gallica*

Dissonanze semibreve perfetta: b.11 *2* 4 NVi; b.20 *1* 4 NP §ncnI§; b.24 *2* 2 NP §ncnU§; b.30 *2* tenor 7 NP? §ncnU§; b.31 *1* 7 NVs? §ncnI§;b.48 *2* 4+ §ncnU§; b.52 *1* NP? §ncnI§

Dissonanze semibreve imperfetta: b.2 *2* 4+ NVi; b.6 *2* 7 NP; b.7 *2* 7 NVs; b.12 *2* 2 NP; b.17 *2* 7 NP; b.23 *2* 2 NP; b.37 *2* 4 NP; b.44 *2* 7 NVs §ncnI§; b.50 *2* 7 NP

Dissonanze minima: b.4 *3* 4+ NVi; b.4 *5* 4+ NVi; b.8 *3* 4 NVi; b.8 *5* 4 NVi; b.12 *2* 4 NP; b.16 *1* 7 rit §ncnI§; b.23 *3* 2 NP; b.23 *6* 2 *tenor* NVi; b.27 *6* 4 NVi; b.32 *1* 7 NVs; b.39 *3* 7 NP; b.40 *2* 4 NP; b.46 *6* 7 NP §ncnU§; b.47 *6* NP; b.51 *3* 4 NVi; b.51 *6* 4 NVi

Tab. 7ac *E com'cavalché*

Divisio: *octonaria*

Dissonanze semibrevis maior: b.19 *2* 4 §ncn§; b.21 *1* 4 NP §ncnI§; b.38 *2* 4 §ncn§; b.40 *1* 4 NP §ncnI§; b.56 *1* 4 NP §ncnI§; b.64 *2* 7 NP §ncnU§

Dissonanze semibrevis minor: b.12 *1* 4 NVi inc*; b.33 *4* 7 NP §ncnU§; b.46 *2* 7 NP; b.54 *1* 7 NVs; b.65 *3* 4 NVi

Dissonanze minima: b.4 *3* 2+8 NVs; b.4 *5* 2+8 NVs; b.4 *7* 7 NP; b.5 *3* 4+ NP; b.5 *6* 4 NVs; b.11 *3* 7 NP; b.11 *5* 7 NVs; b.13 *8* 7 NVi; b.14 *2* 2+8 NP; b.14 *4* 2+8 NVs; b.16 *2* 4 NVs; b.16 *4* 2 NVi inc?; b.16 *5* 4 NVs inc*?; b.16 *7* 2 NP; b.17 *3* 2 NVs; b.17 *5* 2 NP; b.17 *7* 2 *tenor* NP; b.20 *3* 4+ NP; b.20 *6* 4 NVi; b.23 *7* 7 NP; b.24 *1* 7 NVs; b.24 *3* 7 NVs; b.24 *5* 7 NVs; b.30 *3* 7 NP; b.30 *5* 7 NVs; b.31 *4* 4 NVi; b.32 *4* 2+8 NVs; b.32 *6* 2+8 NVs; b.32 *8* 7 NVi §ncnU§; b.33 *2* 2+8 NVi; b.33 *4* 2+8 NP; b.35 *2* 4 NVs; b.35 *4* 2 NVi inc?; b.35 *5* 4 NVs inc*?; b.35 *7* 2 NP; b.36 *3* 2 NVs; b.36 *5* 2 NVs; b.36 *7* 2 *tenor* NP; b.39 *3* 4+ NP; b.39 *6* 4 NVi; b.47 *4* 4+ NP; n.54 *7* 7 NP; b.55 *4* 4 NP; b.55 *7* 2 NVi; b.58 *3* 7 NP; b.58 *5* 7 NVs; b.58 *8* 4 NVi; b.61 *7* 7 NP; b.62 *1* 7 NVs; b.65 *8* 4 NVi; b.66 *2* 4 NP; b.66 *4* 2 NVi; b.66 *6* 2 NVi

Tab. 7ad *A l'alba una maitina*

***Divisio* verso**: *octonaria*

Dissonanze *semibrevis maior*: b.24 *2* 4 ant

Dissonanze *semibrevis minor*: b.6 *2* 7 NP; b.14 *3* 2+8 NVs inc?; b.14 *4* 7 NVi inc*? §ncnU§; b.16 *4* 2+8 NP §ncnU§;b.20 *3* 7 NVs inc? §ncnI§; b.b.22 *3* 4 NP §ncnI§; b.23 *4* 2 NVi; b.30 *4* NP; b.35 *3* 4 §ncn§; b.37 *3* 7 NVs inc

Dissonanze minima:b.2 *2* 7 NVi; b.2 *8* 4 NVi; b.6 *1* 7 Nvs inc* §ncnI§; b.8 *3* 4 NP; b.8 *7* 2 NVi; b.9 *3* 2 NVi; b.9 *5* 4 NVs; b.9 *7* 2 NP; b.10 *1* 2 NP; b.10 *3* 2 NP; b.14 *1* 7 NVi; b.14 *3* 2+8 NVs; b.16 *2* 4+8 NP; b.16 *4* 4 NVs; b.18 *1* 7 NVs; b.18 *4* NVi; b.20 *2* 7 NP; b.20 *4* 7 NP? §ncnU§; b.21 *3* 7 NVs; b.23 *3* 4 NVs; b.23 *5* 4 NVs; b.29 *6* 7 NP; b.30 *4* 4 NP; b.32 *3* 4 NP §ncnI§; b.36 *6* 7 NVi; b.36 *8* 7 NP; b.37 *3* 7 NVs

Dissonanze semiminima: b.2 *6* 7 NP

***Divisio* ritornello:** *senaria gallica*

Dissonanze semibreve perfetta: no

Dissonanze semibreve imperfetta: b.43 *2* 4+8 NP; b.44 *2* 4+8 NVs inc §ncnU§

Dissonanze minima: b.41 *1* 2+8 NVs; b.41 *3* 2+8 NVs; b.41 *6* 7 NVi; b.42 *6* 2+8 NP? §ncnU§; b.43 *1* 4++8 NVs? §ncnI§; b.43 *3* 4+8 NVs? §ncnU§; b.45 *2* 7 NP

***Divisio* ritornello:** *senaria italica*

Dissonanze semibreve: b.48 *3* 7 NP §ncnU§

Dissonanze minima: b.49 *2* 4 NVi; b.50 *2* 4 NVi; b.51 *2* 7 NVi; b.51 *4* 2+8 NVs; b.52 *2* 7 NVi; b.52 *4* 7 NVi

2.5 Tipologie di dissonanze e rapporto con la cosiddetta teoria del contrapunctus

Al di là della conferma di quanto già ampiamente discusso nel paragrafo precedente, sulla corrispondenza fra la combinazione di *divisio*/densità e il numero di dissonanze di semibreve/*semibrevis maior* utilizzate, questi dati permettono di osservare altri due aspetti, che mi sembra vadano in direzione di quanto prescritto dalla cosiddetta teoria del *contrapunctus*; e si era in effetti già anticipato come la maggiore attenzione prestata anche all'aspetto temporale della dissonanza non implicasse per nulla una messa in discussione della validità degli studi che prendevano i principi del *contrapunctus* trecentesco come punto di partenza. Questi a mio parere i due elementi principali:

1. La schiacciante maggioranza delle dissonanze che si creano a livello sia di semibreve, o *semibrevis maior* in *octonaria* e *duodenaria*, sia di *minima*, o di *semibrevis minor* in *octonaria* e *duodenaria*, avvengono per movimento di una sola voce, quasi sempre il *superius*, su una nota tenuta del *tenor*;
2. Il movimento lineare della voce che crea dissonanza tende ad avvenire per moto congiunto.

Ora, dire che questi fenomeni coincidano *tout-court* con le prescrizioni della teoria del *contrapunctus* sarebbe certamente una eccessiva semplificazione; occorre quindi trattarli separatamente con maggior dettaglio.

2.5.1 Dissonanze nota contro nota

Partiamo dall'esaminare il primo dei due aspetti sottolineati. Una prima, abbastanza immediata osservazione in questo senso è che le dissonanze di *semibrevis maior*, quando si verificano sporadicamente nei brani in *octonaria* a media densità, avvengono sempre nella seconda metà della battuta (breve), mentre le loro (molto più frequenti) occorrenze nei brani in *octonaria* a densità molto bassa possono avvenire sia sulla prima che sulla seconda metà della battuta, così come succede per le dissonanze di semibreve in *quaternaria*. Il che sembra ulteriormente validare la tesi di una equivalenza fra *semibrevis maior* dell'*octonaria* a densità molto bassa e semibreve della *quaternaria*, e dunque di una conseguente equivalenza di breve fra le due (tipologie di) *divisiones*. Alla possibile obiezione che il maggior numero di dissonanze di *semibrevis maior* nell'*octonaria* a densità molto bassa potrebbero generare una maggior varietà di modalità di presentazione di queste dissonanze in modo semplicemente casuale risponde, ancora una volta, una considerazione statistica: dal momento che si potrà ben difficilmente considerare accidentale il fatto che, mentre nessuna delle dissonanze di *semibrevis maior* nei brani in *octonaria* a media densità avviene sul "battere" della battuta, invece ben tre su otto di queste in *Piange la bella iguana*, e addirittura tre su sei, ossia il 50%, di quelle in *E com' cavalché*, si verificano sulla prima metà della breve. Va osservato al tempo stesso come *Nascoso'l viso*, madrigale prevalentemente in *duodenaria* che presenta una densità paragonabile a quella dei brani in *octonaria* a media densità, veda un caso di dissonanza di *semibrevis maior* "in battere". Per quanto la vasta maggioranza delle dissonanze di *semibrevis maior* nel brano avvenga comunque sul secondo o terzo movimento, mi pare che questa circostanza, unita appunto all'alto numero di dissonanze di *semibrevis maior* nel madrigale nel suo complesso, possa concorrere a confermare uno *status* di eccezionalità di questo brano all'interno della propria classe di densità; cosa che ben motiverebbe i cambiamenti contrappuntistici operati su di esso nelle compilazioni più tarde, di cui discuteremo in chiusura del capitolo.

Ora, nel vietare la creazione di dissonanze nota contro nota a livello di struttura, i teorici trecenteschi chiariscono bene di riferirsi a un livello astratto, non identificabile semplicemente con la superficie contrappuntistica dei brani: sarebbe quindi senz'altro possibile in linea di principio avere una consonanza a livello strutturale che dia luogo a

un movimento nota-contro nota dissonante a livello di diminuzione; né d'altra parte è escluso che una situazione che non vede l'esplicita presenza di dissonanze nota-contro nota possa in teoria essere riconducibile a un movimento strutturale dissonante (il secondo scenario è ovviamente teorico, dal momento che una situazione a-grammaticale rispetto alle norme contrappuntistiche non dovrebbe per definizione essere, almeno in teoria, riscontrabile nel repertorio).

Resta però il fatto che la teoria medievale si colloca certamente a un livello di sistematicità e di elaborazione astratta (in termini di teoria musicale in senso moderno) infinitamente inferiore rispetto a quello riscontrabile poniamo in Schenker, che rappresenta, come già si osservava, il referente moderno più chiaro di una teoria basata sulla organica distinzione gerarchica di livelli contrappuntistici.[103] Mi sembra quindi difficile escludere a priori la possibilità che, nel vietare i movimenti dissonanti nota-contro nota a livello di struttura, i teorici trecenteschi intendessero estendere questa prescrizione anche a livello di superficie contrappuntistica. E del resto, sostenere l'idea che questi effettuassero una distinzione netta fra livelli di elaborazione contrappuntistica nel formulare le loro prescrizioni, e le riferissero categoricamente solo al livello di struttura profonda, mi pare problematico; tanto per l'evidenza che un evitamento dei movimenti dissonanti nota-contro nota è di fatto verificabile a livello di superficie contrappuntistica, quanto per la considerazione che questi stessi autori, affrontando il problema della durata della dissonanza, non sembrano, diversamente da Tinctoris, distinguere chiaramente strati strutturali differenziati dalla collocazione della pulsazione, ma invece procedere in maniera più empirica. Intendo dire che, se non esiste una chiara

[103] Con questa affermazione non voglio implicare alcuna tesi di una presunta "superiorità intrinseca" della teoria moderna rispetto a quella antica, che non è ovviamente sostenibile in assenza di una definizione oggettiva, e di un universale accordo sui parametri in base ai quali questa ipotetica superiorità si dovrebbe manifestare (con il noto rischio di circolarità logica derivante dal dare maggior peso, per valutare la qualità di una elaborazione teorica, proprio a quegli aspetti che ricevono maggiore attenzione e dunque maggiore sviluppo da parte di noi "moderni"). Intendo invece riferirmi al fenomeno, ben noto fino al punto dell'ovvietà, per cui da un lato la distinzione fra studio descrittivo e normatività prescrittiva della musica era molto più labile nelle epoche pre-moderne rispetto a oggi, e dunque la teoria musicale assolveva anche (e molto spesso primariamente) a uno scopo didattico; e dall'altro l'impulso all'astrazione, ovviamente ben presente alla mente medievale, si esercitava però su parametri e oggetti, e in base a una struttura logica di base, molto diversi dagli attuali.

distinzione basata sull'articolazione del tempo fra il livello della pulsazione (e livelli superiori alla pulsazione) e quello della suddivisione, allora è concepibile, seppure su un piano leggermente diverso, che anche il concetto di struttura *vs.* elaborazione contrappuntistica sia caratterizzato da una certa permeabilità, nell'ambito della quale anche un movimento nota-contro nota poniamo in *semibreves maiores* in *octonaria* e *duodenaria* possa assurgere a livello di movimento strutturale.[104]

Una interpretazione analoga, sul fatto cioè che la teoria del *contrapunctus* importasse anche un divieto, o quantomeno una forte limitazione, del movimento dissonante nota-contro nota anche a livello di superficie contrappuntistica, è stata espressa anche da Margaret Bent – fra i principali proponenti, come si è visto, dell'applicazione analitica moderna dei precetti del *contrapunctus* trecentesco – in una comunicazione privata.[105] Discutendo dell'utilizzo della dissonanza in due brani di Giovanni da Cascia, *Nascoso'l viso* e *La bella stella*, e della loro relazione con la teoria del *contrapunctus*, la studiosa inglese diceva di non trovare sorprendenti la maggioranza delle dissonanze di *semibrevis maior* da me sottopostele, che avvenivano attraverso un movimento per grado del *superius* su *tenor* tenuto, ma si meravigliava invece molto dell'unica che avveniva attraverso il movimento di entrambe le voci, al punto da ipotizzare che fosse imputabile a un errore nella tradizione del brano.[106]

Si può insomma affermare che fra tutti i brani del Trecento italiano che abbiamo avuto modo di osservare, soltanto un numero ridottissimo, quantificabile nell'ordine di

[104] Si potrebbe obiettare che livelli di suddivisione gerarchizzati sono in realtà ben presenti nella prassi trecentesca, in modo particolarmente esplicito in quella francese – con la distinzione in *modus*, *tempus* e *prolatio* – ma in realtà, più implicitamente, anche in quella italiana. Ribadisco allora per chiarezza che non è questa gerarchizzazione a essere in discussione, ma semplicemente la possibilità di individuare chiaramente un piano della pulsazione fra questi livelli; un fatto questo che – torno a ripetere – vedrei però in primo luogo come un problema di discretizzazione, e che non mi pare affatto debba condurre a un assoluto agnosticismo sull'esistenza stessa di un concetto di pulsazione, quale sembra invece essere espresso da Margaret Bent (vedi cap. I).

[105] In occasione del Convegno *Composer(s) in the Middle Ages*, tenutosi a Rouen, il 23-24 maggio 2019.

[106] Su questa ultima ipotesi, che non mi sembra nel complesso la più probabile, torneremo discutendo specificamente di questo passaggio: per ora importa solo osservare come l'interpretazione delle prescrizioni del *contrapunctus* trecentesco come non irrelate anche alla superficie contrappuntistica dei brani trovi punti d'appoggio nell'opinione di altri studiosi, certo più autorevoli di chi scrive.

unità, mostra la creazione di dissonanze attraverso un movimento nota contro nota a livello di *semibrevis maior* in *octonaria* e *duodenaria*, e anche di semibrevi nelle *divisiones secundae*; mentre la dissonanza nota contro nota a livello di *semibrevis minor* in *octonaria* e *duodenaria*, o di *minima* nelle altre *divisiones*, si rivela di poco più diffusa. Troviamo per contro qualche esempio in più di dissonanza in movimento nota-contro nota sulla *minima* nelle *divisiones tertiae*; situazione che in effetti è ben difficile considerare come strutturale a livello di *contrapunctus*, a prescindere dalla tipologia di movimento reciproco delle voci. Anche in quest'ultimo caso, comunque, la larga maggioranza dei movimenti nota-contro nota vede sempre la creazione di intervalli consonanti.

Penso in effetti che possa essere produttivamente concettualizzato in questi termini anche il problema delle dissonanze sulla parte iniziale dell'unità di movimento, che assume un rilievo centrale nella teoria e nella pratica contrappuntistica dei secoli successivi, e viene tematizzato in modo estremamente chiaro da Jeppesen sul piano analitico, e da Fux in termini prescrittivi. Lo stesso Jeppesen nota come la necessità di evitare dissonanze "sulla parte iniziale della nota" sia già menzionato da Francone; sebbene Taycher sottolinei come fra i teorici trecenteschi l'accettazione di questo principio non sia universale, e ad esempio Goscaslcus lo contraddica esplicitamente.[107] Ma cosa significa in effetti evitare il piazzamento di dissonanze "sulla parte iniziale della nota" se non evitare quella che abbiamo definito, e tabulato, come dissonanza "nota contro nota in entrata"? E in verità, anche a una rapida osservazione dei dati appare immediatamente evidente come il numero di dissonanze "nota contro nota in entrata" risulti, oltre che limitato rispetto al numero complessivo di dissonanze nel repertorio del Rossiano, anche più specificamente inferiore a quello delle dissonanze "nota contro nota in uscita". Riportiamo qui una tabella, che chiarisce inequivocabilmente come le dissonanze "interamente nota contro nota" risultino in assoluto la tipologia meno frequente, seguìta da quella nota contro nota in entrata e quindi da quella nota contro nota in uscita.

[107] TAYCHER 2019. MEMELSDORFF 2003, nel tracciare lo sviluppo di questo principio dal punto di vista della prassi tardo trecentesca, nota una situazione parzialmente in movimento ancora a quell'altezza, con una tendenza verso una progressiva regolamentazione delle dissonanze sull'inizio della nota ancora in atto.

Tab. 8 Tipologie e frequenza delle dissonanze nota contro nota.

Brano	**§ncn§**	**§ncnI§**	**§ncnU§**
De soto 'l verde		1 semibreve; 1 minima	2 semibreve; 3 minima
		2 minima	3 minima
Lavandose le mane	2 semibreve		
Bella granata	2 semibrevis minor; 1 minima	4 minima	7 minima
Dal bel chastel		3 minima	2 minima
	1 *semibrevis minor*		1 *semibrevis minor*
Quando i oselli		*1 semibrevis minor*	3 minime
			1 semibreve
Seguendo un me' sparver		2 *semibrevis minor*; 4 minima	2 *semibrevis minor*; 5 minima
		1 minima	
		2 minima	1 minima
Abrazami cor mio	1 *semibrevis minor*	1 minima	3 minima
			1 *semibrevis minor;* 1 minima
Du' ochi ladri		2 *semibrevis minor*	5 *semibrevis minor*
		7 minima	10 minima
Gaiete, dolce	1 minima		2 minima
Levandome'l maitin	1 semibreve	1 minima	2 semibreve; 2 minima
Su la rivera	2 *semibrevis minor*		

Piange la bella iguana	2 *semibrevis maior; 3 minima*	4 *semibrevis minor*	3 *semibrevis minor*
Involta d'un bel velo		2 minima	2 minima
Quando l'aire comença		1 *semibrevis minor*; 2 minima	2 *semibrevis minor*; 2 minima
		1 minima	1 minima
Chiamando un'astorella	1 *semibrevis minor*	2 *semibrevis minor*; 2 minima	1 *semibrevis minor*; 3 minima
Nascoso 'l viso	1 *semibrevis maior*	2 *semibrevis minor*; 2 minima	5 *semibrevis minor*; 9 minima
		2 minima	2 minima
Cum altre ucele		7 minima	2 semibreve binaria; 9 minima
		1 minima	1 semibrevis minor; 3 minima
		2 minima	2 minima
O crudel donna		1 *semibrevis minor*; 2 minima	3 *semibrevis minor*; 6 minima
		1 minima	2 minima
L'antico dio Bibier	1 *semibrevis maior*	3 *semibrevis minor*; 1 minima	1 *semibrevis maior*; 6 *semibrevis minor*; 2 minima
			3 minima
Pescando in acqua dolce		1 *minima*	2 *semibrevis minor*; 2 minima
	1 *semibrevis punctata*; 1 minima		3 *semibrevis minor*
I' vidi, a l'umbra		3 minima	1 semibrevis minor; 5 minima

		1 semibreve imperfetta	1 minima; 1 semiminima
Vaguza vaga	1 semibreve; 1 minima		1 semibreve; 4 minima
Canta lo gallo	3 minima	2 *semibrevis minor*	5 minima
In un broleto	1 *semibrevis minor*	2 minima	2 *semibrevis minor*; 3 minima; 1 semiminima
			1 *semibrevis minor*; 1 minima
La desiosa brama		3 semibreve perfetta; 1 semibrave imperfetta; 1 minima	3 semibreve perfetta; 1 minima
E com' cavalché	2 *semibrevis maior*	2 *semibrevis maior*	1 *semibrevis maior*; 1 *semibrevis minor*; 1 minima
A l'alba una maitina	1 *semibrevis minor*	2 *semibrevis minor*; 2 minima	2 *semibrevis minor*; 2 minima
		1 minima	1 semibreve imperfetta; 2 minima
			1 semibreve

2.5.2 Moto obliquo nella creazione di dissonanze

Per quanto riguarda il secondo punto, ovvero il ruolo dominante del moto obliquo nella creazione di dissonanze, possiamo osservare come la vasta maggioranza delle dissonanze, di qualunque durata, siano approcciate e lasciate per moto congiunto nel *superius* al disopra di un *tenor* fermo. Inoltre all'interno di quella tipologia minoritaria di dissonanze che avvengono su un movimento contestuale di *tenor* e *superius*, la quasi totalità vede un movimento per grado di entrambe le voci: ciò che si potrebbe considerare, per così dire, come una parziale estensione concettuale della tipologia del moto obliquo. Delle

pochissime eccezioni a queste due regole una parte molto rilevante si riscontra in posizione cadenzale: con un movimento che vede lo spostamento del *superius* da una terza a una quarta rispetto al *tenor*, e quindi la convergenza delle due voci sull'unisono; dunque con un salto di terza discendente del *superius*, a fronte del movimento per moto congiunto del *tenor*. Questo fenomeno si può verificare in corrispondenza a valori di *semibrevis minor* o di minima nella voce superiore.Il caso più sorprendente è quello che si osserva nel madrigale *Lavandose le mane*, dove riscontriamo quella che si potrebbe definire modernamente una progressione discendente, con la doppia occorrenza di una seconda, della durata di una *minima*, approcciata e lasciata per salto nel *superius* al disopra di un *tenor* fermo.

Es.7 *Lavandose le mane*, bb. 52-59-

Potrà forse non essere privo di interesse notare come proprio in *Lavandose le mane* si osservasse un altro caso di dissonanza particolarmente notevole, l'intervallo di seconda della durata di una semibreve alterata.

Studi più approfonditi sulle modalità di creazione e risoluzione degli intervalli di durata inferiori alla semibreve-*semibrevis maior* nel repertorio del Trecento italiano saranno senz'altro utili; e non potranno prescindere da un approccio comparativo, focalizzato su vari autori di diverse generazioni, sul modello di quanto abbiamo tentato di fare per il problema delle dissonanze di semibreve e della loro durata, ma con l'ovvia necessità di uno studio più vasto, in grado di riflettere un discorso più complesso e articolato.

2.6 Modifiche contrappuntistiche nella tradizione successiva di un brano del Rossiano

In conclusione, si può tornare, ora con maggiori dati, sull'esame dei cambiamenti contrappuntistici che si osservano nella tradizione del madrigale *Nascoso'l viso*, presente nel Rossiano e successivamente testimoniato da Panciatichi, Squarcialupi e San Lorenzo, e a cui si è già fatto cenno più volte; con osservazioni che, se la nostra interpretazione è corretta, potranno forse gettare un po'di luce sul problema dell'evoluzione in senso diacronico delle composizioni a più bassa densità.[108] Si tratta in realtà di esempi piuttosto autoevidenti, che mostro quindi accompagnati da un brevissimo commento.

Es.8a *Nascoso 'l viso*, bb. 4-5, Codice Rossi

Es.8b *Nascoso 'l viso*, bb 4-5, mss. Panciatichi, Squarcialupi, San Lorenzo

Possiamo vedere innanzitutto come in questo primo passaggio Panciatichi, Squarcialupi e San Lorenzo evitino la quarta eccedente che si incontrava nel Rossiano attraverso l'uso della sincopazione.

[108] Sulla tendenza all'innovazione nella tradizione manoscritta del repertorio musicale trecentesco, che si inserisce del resto in una ben nota prassi medievale non solo musicale vd. ad es. le osservazioni di HERLINGER 2014.

Es. 9a *Nascoso'l viso*, bb., 20-22,CodiceRossi

Es. 9b *Nascoso 'l viso*, bb. 20-22,ms. Panciatichi

Es. 9c *Nascoso 'l viso*, bb. 20-22,mss. Squarcialupi e San Lorenzo

Nell'esempio 9 due figure ornamentali leggermente diverse sostituiscono la forte dissonanza di seconda del Rossiano: anche qui, come già nel caso precedente, la versione tramandata da San Lorenzo coincide con quella dello Squarcialupi.

Es.10a *Nascoso 'l viso*, bb. 40-41, codice Rossi

Es. 10b *Nascoso 'l viso*, bb. 40-41, ms. Panciatichi

Es. 10c *Nascoso 'l viso*, bb.40-41, mss. Squarcialupi e San Lorenzo

Per quanto riguarda l'esempio 10, va notato come nella seconda parte del madrigale Panciatichi (che trasmette l'intero passaggio un tono sotto rispetto a tutti gli altri manoscritti) elimini due dissonanze di *semibrevis maior*, mentre Squarcialupi non lo fa. San Lorenzo, che si discosta qui da Squarcialupi, sposta la dissonanza sul primo movimento della *divisio* intervenendo sul *tenor*: ciò che consente di creare una sorta di "*occursus*" (per prendere a prestito, certo con una forzatura storica, la definizione di Francone) che, pur non eliminando la dissonanza di *semibrevis maior*, ne attenua certamente l'impatto sonoro.

Queste operazioni di modifica mi sembrano certamente significative: e, pur in assenza di una ricostruzione stemmatica della trasmissione del madrigale (una operazione che non è stato possibile portare a termine in modo convincente, a mia conoscenza, per alcun brano del repertorio trecentesco, e a cui è forse addirittura illusorio pensareviste le peculiarità del repertorio e della tipologia di tradizione fortemente rielaborativa)[109] il fatto che le soluzioni dei manoscritti successivi per evitare le dissonanze del Rossiano differiscano fra loro paiono certamente indicare un fenomeno di diffrazione, con operazioni di innovazione *singulares* per risolvere passaggi percepiti come problematici**.**

A prima vista questi dati potrebbero risultare contraddittori con quanto sin qui osservato, nel senso che sembrerebbero suggerire che la riduzione del tasso di dissonanza rappresenti semplicemente una evoluzione in diacronia del repertorio trecentesco, e non

[109]Mi sembra infatti che non siano pienamente convincenti in questo senso né il tentativo di GALLO 1987 né quello diHUCK-DIECKMANN 2007 LI- LV,entrambi focalizzati peraltro su un'unica composizione.

abbia nulla a che fare con la rapidità di scansione a valori fissati di un certo brano o di una certa divisione. E tuttavia, vanno ricordati due aspetti: in primo luogo il fatto che l'idea di un progressivo rallentamento del tempo appare chiaramente confermata dalle stesse fonti teoriche trecentesche, e anche suggerita – per quanto in modo meno sistematico di quanto non si sia qui tentato di fare – da precedenti studiosi moderni. In secondo luogo, e in modo più decisivo per i nostri scopi, è fondamentale tenere presente come l'indagine condotta su repertori successivi al Rossiano, e in particolare sull'opera completa di alcuni autori, paia indicare una evidente correlazione fra densità e utilizzo della dissonanza, in modo particolarmente significativo fra brani che utilizzano due versioni, di densità molto diversa, di una stessa *divisio*. Mi pare cioè che il modo in cui densità e trattamento della dissonanza tendano a essere positivamente correlate in repertori cronologicamente uniformi e di sicura attribuzione autoriale costituisca un indizio piuttosto chiaro di come il denominatore comune debba risiedere nella questione del tempo, dal momento che una diversità nel trattamento della dissonanza (a livello dell'effetto sonoro) in brani della stessa epoca e degli stessi compositori risulterebbe altrimenti difficilmente spiegabile. È allora ragionevole pensare che la spiegazione delle rielaborazioni risieda nel fatto che nel corso del pieno Trecento, ferma restando la possibilità di avere tempi diversi, associati a densità diverse, per la stessa *divisio* (come ci siamo sforzati di dimostrarea proposito della *senaria italica* in Piero, Jacopo e Nicolò, e della *quaternaria-Longanotation* in Nicolò) alcune tipologie di combinazione velocità-*divisio* divenissero progressivamente arcaiche e disusate: questo potrebbe ben essere il caso dell'*octonaria* "veloce" che abbiamo detto caratterizzare larga parte dei brani in questa *divisio* nel codice Rossi, e che in effetti, come già ampiamente notato, non si trova negli autori del periodo maturo del Trecento italiano, a partire quantomeno da Landini. Ciò significa che potremmo trovarci di fronte a un fenomeno in qualche modo analogo a quello che abbiamo ipotizzato a proposito dei brani che avevamo definito "in *octonaria* a densità molto bassa" del Rossiano. In quel caso si era avanzata l'ipotesi che il numero di dissonanze incontrate, superiore rispetto a quello dei brani in *octonaria* a densità relativamente più alta, ma inferiore a quello dei brani in *quaternaria* (a cui, secondo la nostra ricostruzione, dovrebbero essere stati legati da un rapporto di equivalenza di breve, quantomeno al momento dell'originaria concezione), potesse essere il risultato di un fenomeno correttorio avvenuto nella tradizione. In particolare che tale innovazione fosse

avvenuta a una altezza cronologica nella quale l'*octonaria* "a densità molto bassa", con rapidità di scansione della breve equivalente a quella della *quaternaria*, era ormai completamente disusata, e dunque i brani originariamente concepiti in quella tipologia di *divisio* sarebbero stati eseguiti più lentamente; ciò che avrebbe a sua volta reso il tasso originario di dissonanza della breve inaccettabile, e spinto dunque a un'opera di correzione che avrebbe preservato in largo numero solo le "più miti" dissonanze di quarta. Analogamente, sarebbe dunque possibile immaginare che all'altezza della compilazione dei grandi codici di fine '300-inizio '400, o in qualche momento imprecisato della tradizione precedente, il disuso della tipologia di densità dell'*octonaria* prevalente nel Rossiano inducesse a interpretare gli esempi preservati di questa varietà con una scansione più lenta della semibreve, simile a quella caratteristica dell'*octonaria* più densa utilizzata nel repertorio maturo; e che questa scansione più lenta rendesse inaccettabile l'impatto sonoro del numero di dissonanze alla semibreve originariamente presente nella versione del Rossiano, e richiedesse quindi una revisione sul piano del contrappunto. Né andrà infine trascurato il fatto che, come già si notava poco sopra, il numero di dissonanze di *semibreves maior* all'interno di *Nascoso 'l viso*appaia abbastanza sorprendente, fra i brani di simile classe di densità, anche nel contesto del Rossiano: ciò che non avrebbe fatto che ulteriormente rafforzare l'urgenza di revisioni contrappuntistiche nella trasmissione successiva.

La forma della tradizione di questo repertorio, decisamente attiva, è del resto ancora in buona parte da approfondire; resta ancora moltissima incertezza sulla data di compilazione dei principali codici, anche in una approssimazione per decenni (né sarà facile arrivarci anche in futuro, in assenza di nuovi punti di riscontro che credo a questo punto potrebbero giungere soprattutto da elementi intertestuali) nonché, a *fortiori*, sulle dinamiche di trasmissione dei repertori e su possibili rapporti di parentela fra testimoni in relazione ad alcuni brani/gruppi di repertori (con l'eccezione di una vicinanza fra Squarcialupi e San Lorenzo nelle lezioni di molti brani che, in attesa di un più completo esame del repertorio di San Lorenzo, ora resa possibile dalla riproduzione multispettrale di Nadas-Janke, sembra già fin d'ora emergere con sufficiente evidenza)[110]. Anche in

[110] NADAS-JANKE 2016. Sul palinsesto San Lorenzo, e sulla sua collocazione storica e nella dinamica della tradizione, vd. ora il recentissimo *The End of the Ars Nova in Italy. The San Lorenzo Palimpsest and Related*

questa prospettiva, cercare di chiarire più a fondo il sistema notazionale e le sue implicazioni in termini di tempo per porzioni cronologicamente più delimitate del repertorio in senso sincronico mi pare possa contribuire in maniera essenziale a ogni futura.

Repertories, ed. by Antonio Calvia, Stefano Campagnolo, Andreas Janke, Maria Sofia Lannutti, John Nádas, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2020.

CAPITOLO III

ORGANIZZAZIONE CADENZALE E DELLO SPAZIO SONORO

Abstract

Il capitolo è dedicato al problema delle cadenze e dell'organizzazione cadenzale del repertorio del Rossiano. Nella prima, e più breve, parte della trattazione si tenterà di determinare quali siano le situazioni musicali nelle quali è lecito individuare articolazioni cadenzali, sulla base di parametri già definiti a proposito del repertorio di Nicolò del Preposto da Marco Mangani e Daniele Sabaino; e inoltre di stabilire i meccanismi di innesco della cadenza più frequenti in termini di movimento delle due voci. A questo secondo proposito risulteranno sostanzialmente confermate per il repertorio di nostro interesse le osservazioni già avanzate da vari studiosi a proposito del contemporaneo repertorio francese: ovvero una forte prevalenza della tipologia di movimento abitualmente designata come *directed progression* (ovvero uno spostamento per grado in entrambe le voci, che conduce da una terza verso una quinta o verso un unisono, o da una sesta verso un'ottava). Si prenderanno inoltre in considerazione situazioni cadenzali non riconducibili alla *directed progression*, la cui esistenza era stata del resto già osservata e tematizzata da Jennifer Bain a proposito del repertorio di Machaut: relativamente ai nostri brani si vedrà come esse prendano principalmente la forma di movimenti di consonanze perfette parallele, e tendano inoltre, in modo particolarmente interessante ai fini della nostra indagine, a venire modificate nel senso di una normalizzazione (adozione della *directed progression*) nei testimoni più tardi, nei casi nei quali brani del Rossiano siano tràditi anche da manoscritti seriori (le grandi compilazioni fiorentine di fine'300 e del primo'400).

Nella seconda parte del capitolo si passerà a considerare il problema delle note di meta che vengono raggiunte attraverso il movimento cadenzale delle parti. Si noterà in questo senso una prevalenza nei brani del Rossiano di Sol2 e La2 come mete cadenzali, che mi sembra possa essere spiegata nei termini di una insistenza sulla convergenza all'unisono (altro tratto, questo, che si presenta come tipico del madrigale) su quelle che costituiscono spesso in effetti le uniche note condivise dal *tenor*, che mostra spesso una

estensione pentacordale fra Re2 e La2 o esacordale fra Do2 e La2, e dal *superius*, che si caratterizza in genere per un *ambitus* di una ottava o di una nona, fra Sol2 e Sol3 o La3. Si vedrà d'altra parte come si trovino anche alcuni brani che presentano una estensione delle voci e mete cadenzali piuttosto diverse, e in genere più gravi rispetto ai brani con tenor penta- o esacordale. Allargheremo poi, nell'ottica comparativa che ha caratterizzato anche i capitoli precedenti di questa tesi, lo sguardo alla produzione successiva e comunque esterna al codice, con particolare attenzione alla produzione di Magister Piero e Giovanni da Firenze (rappresentati anche nel nostro codice da alcuni brani) e di Jacopo da Bologna, a cui non sono esplicitamente attribuiti brani presenti nel Rossiano; fino ad arrivare a Nicolò del Preposto, sull'organizzazione cadenzale del cui repertorio è disponibile lo studio già citato di Mangani e Sabaino.

In estrema sintesi, sarà possibile individuare un processo da un lato di innalzamento, dall'altro di standardizzazione dell'*ambitus* delle voci e delle mete cadenzali, con l'utilizzo di un *tenor* che tende ad estendersi sull'intera ottava Re2-Re3 (a fronte di un *superius* che mantiene all'incirca l'*ambitus* osservato nel Rossiano), e un continuato utilizzo di La2 quale meta cadenzale conclusiva (affiancata da Do3 e Re3), che sembra a questo punto spiegarsi più come precisa scelta stilistica che con le motivazioni di *interlock* fra le voci addotte a proposito del Rossiano. In altri termini, potremmo trovarci di fronte a una predilezione cadenzale che, originariamente determinata da un dato pratico, si assolutizza per diventare un preciso tratto stilistico e in alcuni casi un marcatore di genere (ovvero del madrigale, unico genere polifonico – accanto a sporadici utilizzi del rotondello e della caccia – all'altezza del Rossiano, ma progressivamente affiancato nelle generazioni di compositori successive dalla caccia polifonica, che presenta caratteristiche cadenzali piuttosto diverse).

Concluderemo il capitolo domandandoci, anche alla luce di un dibattito già presente negli studi, se sia possibile individuare un ruolo strutturale (precompositivo) da un lato del pensiero modale (la cui organica applicazione alla polifonia non è in effetti attestata nella teoria musicale precedente al xv secolo) e dall'altro di una organizzazione di tipo esacordale dello spazio sonoro (un aspetto questo che è stato oggetto di una discussione piuttosto intensa, con alcuni relativamente recenti interventi di Stefano Mengozzi che hanno mirato a sostenere un utilizzo soprattutto *a posteriori*, a fini di lettura piuttosto che di composizione della musica, della solmisazione esacordale). La risposta

sarà, al netto delle necessarie cautele, negativa in entrambi i casi: sia la modalità (che non pare fra l'altro potere efficientemente spiegare la prevalenza di alcune mete cadenzali finali, a partire dal La2, estranee al novero delle *finales* modali abitualmente accettate) sia la strutturazione esacordali non paiono cioè elementi necessari o sufficienti a spiegare le caratteristiche osservate in termini di organizzazione dello spazio sonoro.

1. I meccanismi cadenzali

Il problema dell'organizzazione cadenzale di un repertorio può essere affrontato da due punti di vista: ci si può cioè chiedere quali siano le note di meta raggiunte dai processi cadenzali – un problema, questo, strettamente legato alla più generale questione dello spazio sonoro – oppure quali siano le modalità di innesco della cadenza attraverso il movimento delle parti. Affrontiamo innanzitutto il problema della meccanica cadenzale, che richiede una trattazione più breve riservando alla seconda parte del capitolo, in una investigazione più lunga e articolata, il tema delle mete cadenzali e dello spazio sonoro.

Una lunga linea di studiosi moderni, a partire da Sarah Fuller – che ha affrontato la questione relativamente al repertorio trecentesco francese, e in particolare di Machaut – ha riconosciuto la speciale rilevanza di quella che la studiosa americana ha definito *directed progression*: un movimento in cui le voci si spostano entrambe per grado, in direzione convergente o divergente, verso una consonanza perfetta.[111] Nell'ambito dello spazio diatonico si danno tre possibili concatenamenti di consonanze imperfette a perfette:

- Movimento convergente della terza verso l'unisono;
- Movimento divergente della terza verso la quinta;
- Movimento divergente della sesta verso l'ottava.

Non preciso la natura maggiore o minore della terza e della sesta perché questa è ovviamente soggetta al delicato problema della *ficta*. È stato notato in ogni caso come si trovino movimenti cadenzali nei quali è difficile, per ragioni melodiche, ipotizzare una adozione della *ficta*; e come quindi sia possibile che anche una terza minore cadenzi sulla quinta e una sesta minore sull'ottava, e per converso una terza maggiore cadenzi sull'unisono. E in effetti, che una terza minore possa effettuare una *directed progression* alla quinta è esplicitamente ammesso in sede teorica quantomeno dallo *Speculum musicae*.

La rilevanza della tipologia della *directed progression*, anche nel repertorio italiano al quale è specificamente rivolta la nostra attenzione, è indubbia; al tempo stesso

[111] Vd. almeno FULLER 1992 e 2011; LEACH 2000, 2006 e 2011.

vari studiosi, e in modo particolare Jennifer Bain,[112] hanno sottolineato come movimenti di natura sicuramente cadenzale possano coinvolgere anche altri intervalli. Il discorso della Bain è in verità rivolto alla produzione di Machaut; e tuttavia mi pare che le osservazioni proposte possano estendersi al nostro ambito specifico.

Le situazioni che il contesto impone di considerare cadenzali,[113] ma che non rientrano nella categoria della *directed progression*, che l'autrice individua nel *corpus* del compositore francese sono divisibili in due categorie:

1. Concatenamenti di consonanza imperfetta-consonanza perfetta (così come accade anche nella *directed progression*), raggiunte però attraverso un movimento non per grado in una delle voci o in entrambe (*non proximate resolutions*, nella definizione dell'autrice).
2. Concatenamenti fra due consonanze perfette, a loro volta ulteriormente distinguibili in:
    a. concatenamenti fra consonanze perfette diverse;
    b. successioni di consonanze perfette parallele, ben più trasgressive rispetto ai precetti contrappuntistici anche coevi ma comunque presenti, generalmente appena velate dalla fioritura di una delle voci.

Si vedano alcuni degli esempi riportati dalla studiosa:

Es. 1 *Non-proximate resolution.*

Es. 2 Concatenamento di consonanze perfette.

[112]BAIN 2003.

[113]MOLL 1998.32

Possiamo dire che, anche a una prima sommaria osservazione, è possibile identificare nel repertorio del Rossiano cadenze non effettuate tramite *directed progression*; occorre però stabilire criteri che possano portare a concludere inequivocabilmente di trovarsi di fronte a una situazione cadenzale, dal momento che è stato convincentemente argomentato, particolarmente da MANGANI-SABAINO 2015, come l'aspetto dell'articolazione testuale sia molto meno decisivo nel repertorio trecentesco rispetto ai secoli successivi.[114] Proprio i due autori citati hanno elaborato una ampia casistica delle situazioni cadenzali rintracciabili nel repertorio di nostro interesse, argomentandone il peso relativo. Su questa categorizzazione torneremo nella seconda parte di questo capitolo, dedicato al problema delle mete cadenzali: per ora ci si atterrà al criterio prudenziale di considerare come cadenze unicamente le situazioni che marcano la conclusione di un brano o di una sezione, o comunque quelle in cui le voci raggiungono una consonanza perfetta di durata superiore alla breve, o seguita da una lunga pausa (di durata superiore alla semibreve). Ovviamente questa impostazione esclude per definizione una ulteriore categoria, che comprende quelle che Jennifer Bain definisce *imperfect cadences* e che consistono in una terminazione su un intervallo di consonanza imperfetta, ma alle quali Bain attribuisce comunque un importante peso articolatorio.[115]

Si rende inoltre necessaria una ulteriore limitazione metodologica: dal momento che il repertorio di cadenze sul quale si deve appuntare la nostra attenzione è vastissimo, dovrò inevitabilmente rinunciare a una analisi strettamente statistica delle tipologie cadenzali "devianti" dalla norma, non solo per una ragione di convenienza pratica, ma soprattutto perché questi casi rappresentano una percentuale molto bassa della totalità delle cadenze (la grande maggioranza rientrando, in tutte le porzioni del repertorio, nella tipologia della *directed progression*), e dunque la loro incidenza percentuale risulterebbe comunque statisticamente poco significativa.

Per misurare l'evoluzione che, come cercherò di mostrare, ritengo abbia avuto luogo fra il repertorio del codice Rossi e quello delle epoche successive occorrerà dunque privilegiare due elementi: l'osservazione di fenomeni che hanno luogo esclusivamente, o

[114] MANGANI-SABAINO 2015.

[115] BAIN 2003, pp. 327-328 Di questo problema, che sembra comunque riguardare il repertorio del madrigale italiano in misura minore rispetto a quello francese esaminato dalla studiosa, discuteremo in un paragrafo dedicato nella seconda parte del capitolo.

quasi esclusivamente, nella nostra compilazione – e che si deve dunque presumere che risultassero superati del tutto, o nella maggior parte dei casi, in epoca più tarda – e quella, in parte sovrapponibile alla prima, di alcuni processi, che parrebbero di deliberato "ammodernamento" del repertorio, che coinvolgono alcuni brani testimoniati dal Rossiano in alcune dei testimoni più tardi, risalenti al primo xv secolo.

1.1 Una tipologia esclusiva del Rossiano: la cadenza su nota ribattuta del *tenor*

In effetti un solo fenomeno si presenta come assolutamente esclusivo del Rossiano: si tratta di quella che, accennandone già nel capitolo primo, ho definito cadenza su nota ribattuta del *tenor*, e che era servita a ipotizzare una datazione alta nel contesto del repertorio del Rossiano delle due composizioni che la utilizzavano; e in verità fenomeni simili non si riscontrano a mia conoscenza in nessun caso neanche nel coevo repertorio francese. Si potrebbe notare, a puro titolo di curiosità, come terminazioni analoghe si trovino invece con una certa frequenza nel repertorio della cosiddetta *Ars antiqua*; col che non si intende suggerire una derivazione degli esempi del Rossiano da quelli del repertorio duecentesco francese, il fenomeno potendosi agevolmente interpretare come poligenetico (e, anzi, rimando alle conclusioni di questo capitolo per alcuni argomenti contro l'ipotesi di una origine del madrigale italiano da generi dell'*Ars antiqua* francese). Si veda l'esempio seguente:

Es. 3 Cadenza su nota ribattuta del *tenor*: *Levandome'l maitino*, cadenza finale.

1.2 Altre tipologie cadenzali diverse dalla *directed progression*

Altre tipologie di cadenze che compaiono nel Rossiano si trovano invece anche in alcuni dei successivi compositori del Trecento italiano. Mi sembra si possa dire, in termini

generali, che questi casi si identificano nei fenomeni, di cui abbiamo già accennato, di approccio "non convenzionale", non per *directed progression* ma invece per parallelismi di consonanze perfette o per movimento da dissonanza a consonanza, alla nota di meta. Prima di proseguire nelle osservazioni dei casi specifici, che limiterò agli esempi del nostro codice, occorre però qualche chiarimento relativo a situazioni dallo statuto ambiguo, nelle quali può cioè non risultare immediatamente chiaro, sulla base del contesto, se ci si trovi di fronte a una articolazione cadenzale "non ortodossa" oppure alla fioritura di una *directed progression*. Per discutere questi problemi è necessario rivolgersi a un repertorio successivo a quello del Rossiano, sulla scorta di alcune osservazioni di Mangani e Sabaino.[116]

1.2.1 Situazioni dubbie

Ci si potrebbe infatti in primo luogo domandare se le situazioni cadenzali nelle quali una voce, generalmente il *superius*, tocca un intervallo di consonanza imperfetta, per poi muovere a livello di diminuzione (ovvero, in base a ciò che si diceva nello scorso capitolo, per una durata inferiore alla semibreve) a un diverso intervallo, e tornare infine a cadenzare su una consonanza perfetta, possano essere considerate una semplice variante "fiorita" di una *directed progression*, oppure debbano essere ritenute progressioni di natura diversa. Mangani e Sabaino considerano il problema dapprima in relazione alla cosiddetta cadenza "di Landini", nella quale una sesta si abbassa sulla quinta prima di risolvere sull'ottava: e concludono che in questo caso si possa parlare della fioritura di una *directed progression*.

Es. 4 Cadenza "di Landini".

[116] MANGANI-SABAINO 2015, pp. 253-254.

Maggiori dubbi vengono sollevati dai due studiosi in relazione ai casi nei quali una consonanza imperfetta si sposta a livello di diminuzione su una dissonanza, o su una consonanza perfetta, e va poi a risolvere su una ulteriore consonanza perfetta.

Anche all'interno di questa categoria mi sembra però opportuno effettuare una ulteriore distinzione. Una prima tipologia di movimento piuttosto frequente nel repertorio trecentesco è quella che vede il *superius* muoversi in direzione ascendente da una terza andando a formare una quarta rispetto al *tenor*, per poi scendere di una terza convergendo sull'unisono: ne possiamo vedere un esempio tratto dall'opera di Nicolò del Preposto:

Es. 5 Cadenza con movimento verso la quarta in diminuzione.

In questo caso credo che non ci siano particolari difficoltà a parlare di una fioritura di una *directed progression* di base, così come Mangani e Sabaino facevano a proposito della cadenza "di Landini".

Una seconda tipologia, che può dare origine a maggiore incertezza, è rappresentata invece da un genere di situazioni che si trovano in misura decisamente minore nella prassi trecentesca, e di cui riporto un esempio ancora tratto dall'opera di Nicolò.

Es. 6 Cadenza con moto contrario e parallelismo finale.

Qui, a differenza di quanto accadeva negli esempi precedenti, non si può individuare una specifica *directed progression* che viene successivamente fiorita; mi sembra nondimeno chiaramente percepibile il principio del movimento per moto contrario delle voci, rispetto alle quali il parallelismo finale risulta in qualche modo accidentale. In virtù di ciò mi sembra possibile dire che, qualunque giudizio si voglia dare di questa specifica tipologia

di cadenza, ci si trovi in ogni caso di fronte a una situazione ben diversa da quanto si osserva in alcuni esempi del Rossiano e dei primi autori del Trecento, nei quali il movimento è inequivocabilmente, e spesso nota-contro nota, in consonanze perfette parallele, o da dissonanza a consonanza: e che vengo quindi a considerare.

1.2.2 Situazioni cadenzali inequivocabilmente non per *directed progression* nel Rossiano

Possiamo partire da un esempio di movimento da dissonanza a consonanza perfetta tratto da *Vaguza vaga*:

Es. 7 *Vaguza vaga*, bb. 28-29.

È rilevante notare come questo passaggio si trovi in un brano tràdito dal Rossiano e da un altro manoscritto periferico, Paris, Bibliotheque Nationale, n.a.f. 677, ma non dalle grandi compilazioni fiorentine del secolo successivo. Inoltre, in altri due brani testimoniati anche in una compilazione fiorentina seriore, il codice Panciatichi, è notevole il fatto che le situazioni non canoniche, ovvero un approccio alla cadenza per parallelismo di consonanze perfette, che si incontrano nel codice Rossi, vengano modificate. L'insieme di questi dati potrebbe dunque far concludere che la presenza di situazioni cadenzali radicalmente irriducibili al modello della *directed progression* rappresentino un fenomeno fortemente tipico del repertorio più antico, "normalizzato" nel senso della *directed progression* in quello più tardo. Qui di seguito gli esempi in questione:

Es. 8a *De soto'l verde*, bb. 24-25 Codice Rossi

Es. 8b *De soto'l verde*, bb. 24-25, Codice Panciatichi (trasposto alla quinta inferiore)

Questo fenomeno di modifica, o "correzione" secondo parametri compositivi successivi, non si verifica uniformemente in tutti i casi e in tutti i manoscritti più tardi, ma rappresenta nondimeno, nel suo complesso, una direzione chiaramente distinguibile. Ed effettivamente la tendenza non si limita ai brani rappresentati nel Rossiano (che pure hanno, ovviamente, il vantaggio di offrire una chiara direzionalità, dal momento che i fenomeni contrappuntisticamente "sorprendenti" sono sempre presenti nel codice più antico, e invece eliminati in almeno uno dei più recenti) ma, in termini più generali, si osserva che le cadenze effettuate per movimento di consonanze perfette parallele, anche quando presenti in brani non rappresentati nel Rossiano, mostrano un notevole grado di diffrazione nella tradizione manoscritta; il che pare suggerire che esse fossero associati a uno statuto di problematicità all'altezza dei manoscritti più tardi.

Quest'ultimo punto può fra l'altro indurre a una riflessione di carattere più generale, che meriterebbe certo più spazio di discussione ma che si può almeno accennare in relazione alle nostre osservazioni. È stato già più volte notato come il repertorio del Trecento italiano sembri caratterizzarsi per un utilizzo particolarmente esteso di parallelismi di consonanze perfette, anche a paragone della coeva produzione francese. Studi recenti hanno inoltre osservato come la frequenza di queste occorrenze vada gradualmente diradandosi nel corso del secolo, per diventare un fenomeno raro nei primi decenni del '400; con l'avvertenza, tuttavia, che parallelismi di consonanze perfette, all'interno dell'orizzonte teorico trecentesco, sono da considerarsi solo i casi in cui la successione sia immediata, e non ad esempio le successioni di quinte e ottave "in battere" inframezzate da un intervallo diverso "in levare" (utilizzo ovviamente gli anacronistici

termini di "battere" e "levare", con il loro pesante retaggio storico, in via puramente convenzionale, in mancanza di una definizione migliore).[117]

D'altra parte, come già si notava, anche il fenomeno in un certo senso opposto, quello cioè di successioni dirette di consonanze perfette riconducibili però a un livello "superficiale" di fioritura delle parti, sono tollerate più a lungo nello sviluppo del linguaggio trecentesco. Potremmo insomma dire che le prime tipologie di parallelismi di consonanze perfette a cadere sono quelle in cui il parallelismo avviene a un livello "profondo" di *contrapunctus*, senza al tempo stesso l'intervento di alcun tipo di fioritura che possa offuscarne la percezione. E tuttavia in autori di metà secolo come Nicolò e Landini anche questi parallelismi di consonanze perfette a livello di *contrapunctus* appaiono, per quanto nell'ambito di una tendenza decrescente, ancora piuttosto frequentemente; per vedere una più rilevante diminuzione in questo senso bisognerà attendere gli autori di fine secolo. Le situazioni però che vedono già all'altezza di Nicolò e Landini la più rilevante rimozione di parallelismi sono appunto quelle cadenzali: il che pare dunque suggerire un modello di progressione storica nel quale l'eliminazione dei parallelismi di consonanze perfette, prendendo le mosse dalle cadenze, va poi progressivamente estendendosi e generalizzandosi.

Questa constatazione può essere d'aiuto nel rispondere a una obiezione di Oliver Huck a Wulff Arlt, che in un articolo del 1967 aveva rilevato come il repertorio trecentesco a trasmissione multipla vedesse alcuni casi in cui i parallelismi di consonanze perfette incontrati nel Rossiano venivano eliminati nei manoscritti più tardi, e raccomandato una indagine del tipo che abbiamo qui intrapreso.[118] A questa osservazione Huck aveva infatti ribattuto che, se si incontrano indubbiamente casi in cui l'evoluzione cronologica sembra seguire la direzione indicata da Arlt, ve ne sono però numerosi altri in cui i parallelismi di consonanze perfette del Rossiano vengono lasciati intatti nei manoscritti più tardi, o addirittura circostanze in cui si creano nuovi parallelismi. È tuttavia notevole come nessuno degli esempi portati da Huck coinvolga situazioni cadenzali: il che, se la nostra ipotesi di fondo è esatta, non osta dunque all'ipotesi di un'evoluzione nella tradizione successiva.

[117] Vd. CARACI 2015.
[118] ARLT 1992, HUCK 2002.

Abbiamo infine casi di concatenamento fra due diverse consonanze perfette, di cui riporto un esempio:

Es. 9 *Lavandose le mane*, cadenza finale

A seguire registro l'elenco completo delle cadenze non canoniche del Rossiano, incluse quelle su *tenor* ribattuto di cui si è parlato più sopra. La categorizzazione pone, come è facile immaginare alla luce delle questioni discusse in precedenza, alcuni problemi di classificazione di soluzione non immediata. La difficoltà principale riguarda, ovviamente, la decisione di come classificare le situazioni nelle quali una delle voci, e generalmente il *superius*, si muove a livello di diminuzione spostandosi fra due intervalli, nessuno dei quali sarebbe comunque adatto a supportare una *directed progression*, per poi approdare su una nota di meta cadenzale. Il problema riguarda il fatto che, in quei casi nei quali uno dei due intervalli toccati poteva essere considerato come una *directed progression*, si era senz'altro privilegiata questa interpretazione, relegando l'altro intervallo toccato in diminuzione a una deviazione ornamentale. In questo caso, in assenza di una ipotesi forte associabile a uno dei due intervalli toccati, verranno indicati entrambi, uno di seguito all'altro, come parte della progressione cadenzale.

Inoltre, per ogni brano, preciso ancora una volta la *divisio* di riferimento, e nell'ambito di quella i valori coinvolti nei movimenti cadenzali (la precisazione della *divisio* è ovviamente necessaria alla luce dei diversi valori associati con differenti *divisiones*, dovuta all'introduzione nelle *divisiones tertiae* della *semibrevis minor*, assente nelle *divisiones secundae*).

Tab. 1. Cadenze non canoniche nel Rossiano.

Brano	**Cadenze non canoniche**
De soto'l verde	bb.16-17 5 dim.-5 (s.); 44-45 5-5 (s.); 70-71 4-1 (s.)
Bella granata	bb.11-12 8-8 (s.M.); 52-53 8-8 (b)

Dal bel chastel	88-18-19 4 aum-5 (s.m.); 49-50 4-1 (s.m.)
Seguendo un me'sparver	bb.66-67 4-1 s.M.
Abraçami, cor mio	bb.19-20 3-8 m.
Du'ochi ladri	bb.24-25 8-5 s.m.; b.44 2-1 (tenor fermo) s.m.
Gaiete, dolce	bb.28-29 4-5 (s.)
Levandome'lmaitino	bb.101-102 2-1 (tenor fermo) s.; bb.113-114 2-1 (tenor fermo) m.
Su la rivera	bb.26-27 7-8 (s.m.)
Piange la bella iguana	bb.23-24 1/ 2-8 s.m./s.m.; 62-63 1/ 2 -8 s.m./s.m.; 87-88 2-1 s.m.
Quando l'aire comença	bb.23-24 5-5 s.m.;25-26 5-5 s.m.
Chiamando un'astorella	bb.8-9 4 aum.-1 s.m.
Nascoso'l viso	b.7-8 7/8 5 m./m.
Cum altre ucele	bb.55-56 8-8 s.M.; 73-74 5-5 s.m.
O crudel donna	bb.49-50 5/3-3 s.m./s.m.
I'vidi, a l'umbra	bb.20-21 4 aum./3/4 aum-1 (m./m./s.)
Vaguza vaga	bb.28-29 7-5 (s.); 46-47 7/5-5 (m./m.); 57-58 2/1-1 (m./m.)
La desiosa brama	bb.8-9 5/4/5-5 (m./m./m.); 12-13 2/1-1 (sb.impf.-m.); 23-24 1/ 2-5 (sb.pf.-sb.pf.)
E com'cavalché	bb.8-9 8-8 (b.); 26-27 8-8 (b.); 41.42 6-6 (s.M.); 59 7/6/5/4-5 (m./m./m.-m.), (tenor fermo)
A l'alba una maitina	bb.24-25 4-5 (s.M.); 38-39 8-8 (s.m.), (tenor e superius fermi)

2. Mete cadenzali e organizzazione delle spazio sonoro

Un breve riassunto della non vasta bibliografia esistente su questi aspetti deve innanzitutto prendere le mosse dai due contributi disponibili sull'autore perugino di metà secolo Nicolò del Preposto (attivo a partire dalla metà circa del secolo): rispettivamente un capitolo della tesi dottorale di Stephen Kelly e un articolo di Mangani- Sabaino.[119] Nel seguito utilizzeremo, nella designazione delle note, il sistema abitualmente in uso nell'Europa continentale, che varia il cosiddetto sistema scientifico diffuso nei paesi anglosassoni designando l'ottava compresa fra il Do centrale e il Do all'ottava superiore, C4-C5 nel sistema scientifico, come Do3- Do4, e adattando il resto del sistema di conseguenza.

Gli studiosi sono concordi nell'identificare come mete cadenzali privilegiate (ma non esclusive) del compositore Re e La per quanto riguarda i madrigali, e Do, Re e Sol nelle ballate, ma si dividono sul problema dell'interpretazione in senso modale o meno di questi dati: se Kelly insiste sull'idea che l'orientamento cadenzale del madrigale in particolare

[119] KELLY 1974; MANGANI-SABAINO 2015.

delinei, insieme al frequente utilizzo in quel genere di un *tenor* che si muove all'interno della "specie di ottava" Re2-Re3, una chiara aderenza a quello che lo studioso definisce un modo dorico, Mangani e Sabaino sottolineano invece come non solo una interpretazione di questo tipo sembri difficilmente sostenibile in virtù della scarsa standardizzazione e prevedibilità nell'articolazione delle cadenze interne; ma come oltretutto, delle mete cadenzali utilizzate, solo Re e Sol rientrino nel novero delle *finales* modali accettate (perlomeno a questa altezza cronologica). Un problema quest'ultimo avvertito dallo stesso Kelly, che ipotizzava nei casi di cadenze in Do e La che ci si potesse trovare di fronte a una terminazione sulla *cofinalis*.

Un ulteriore problema nell'ottica di una interpretazione modale riguarda però il fatto che, almeno per quanto concerne i madrigali, anche nei brani che effettuano la cadenza finale a una nota diversa da Re e La la "specie di ottava" dell'*ambitus* del *tenor* sia in ogni caso collocata fra Re2 e Re3, e questa si associ inoltre comunque a una tendenziale preferenza per La e Re quali mete cadenzali nel corso del brano; il che, a prendere per buona l'interpretazione modale dello studioso americano, delineerebbe una apparente affermazione di un modo ancora una volta dorico, disatteso però da una terminazione "a sorpresa". Kelly, pur rilevando la difficoltà, non dà una risposta definitiva, e procede a classificare questi brani nei modi corrispondenti alla meta cadenzale finale, a dispetto dell'*ambitus* del *tenor* e dell'orientamento delle cadenze intermedie.

Al di là dei problemi interpretativi, sui quali torneremo, i dati raccolti su Nicolò parrebbero sostanzialmente estensibili anche ad altri autori del medio Trecento: Oliver Huck, in alcune rapide osservazioni su Gherardello, Lorenzo e Donato da Firenze, oltre che sullo stesso Nicolò, nota come la tendenza a cadenzare a Re e La, e a mantenere l'*ambitus* del *tenor* fra Re2 e Re3, sia un tratto condiviso da tutti questi autori.[120]

Se veniamo ora a considerare il tema dell'articolazione dello spazio sonoro nel repertorio del primo Trecento, e in particolare nel Rossiano, troviamo un numero ancora minore di studi a cui fare riferimento: oltre a un capitolo della monografia già più volte citata di Oliver Huck, abbiamo sostanzialmente un breve articolo di Johannes Wolf e alcune osservazioni in una recensione di Christian Berger allo stesso Huck.[121] Nel suo

[120] HUCK 2005, p. 238.

[121] WOLF 1938; BERGER 2007, p. 281

contributo Wolf osservava una prevalenza di strutture esacordali nella scrittura del *tenor*, a suo parere riconducibile a un'influenza dei toni salmodici. Al di là di quest'ultima ipotesi, avanzata in termini puramente suggestivi e che appare ormai priva di sufficienti elementi, interni o esterni, di riscontro, è innegabile però come la natura non ottacordale ma esacordale (e, come vedremo, più spesso pentacordale o addirittura tetracordale) del *tenor* segnali una indiscutibile differenza rispetto al successivo repertorio di Nicolò e dei suoi contemporanei. Questa diversità si estende anche alla scelta delle mete cadenzali finali; a proposito delle quali il già citato Huck nota – limitandosi, di nuovo, a qualche rapido accenno – una marcata preferenza per il solo La, e non anche per il Re come nel repertorio successivo, e un quadro globale comunque meno normato rispetto alle evoluzioni posteriori.[122]

Su queste differenze insiste Berger che, convinto propugnatore di una interpretazione modale della polifonia del XIV secolo, critica Huck per uno scarso sforzo interpretativo, sostenendo inoltre che in assenza di una spiegazione di tipo modale le motivazioni alla base della scelta di La come meta cadenzale non vengono chiarite, e dunque non possa essere escluso che l'apparente prominenza delle cadenze a La derivi in realtà da un'opera *a posteriori* di trasposizione di brani originariamente concepiti ad altre altezze. Certo, viene immediatamente fatto di obiettare che anche nell'ipotesi dell'effettiva esistenza di un tale fenomeno di trasposizione (a favore del quale, come vedremo, sarebbe in effetti possibile invocare qualche elemento concreto di riscontro) permarrebbe comunque il dato di una volontà di uniformazione cadenzale del repertorio primo-trecentesco, da porre in carico se non agli autori originali dei brani, ai successivi copisti; e questo già a partire dall'epoca presumibilmente piuttosto alta della compilazione del Rossiano.

Per rispondere a questa e alle altre osservazioni sollevate in questa breve panoramica sarà necessario passare all'osservazione diretta dei fenomeni, in un approfondimento che, prendendo ovviamente le mosse dal Rossiano, centro di tutta la nostra trattazione, passi poi a considerare Piero, Giovanni e Jacopo, per tornare infine su Nicolò con qualche rapida osservazione. Attraverso questo approccio ad ampio raggio, già seguito d'altronde nei precedenti capitoli, sarà possibile individuare le motivazioni di alcune delle caratteristiche osservate negli autori più tardi, fra cui Nicolò, in un processo

[122] HUCK 2005.

organico e progressivo di evoluzione che trova nei brani testimoniati dal Rossiano il suo punto di partenza. Potremmo dire in un certo senso che il nostro punto di vista, incentrato sul Rossiano e con un occhio all'evoluzione fra il Rossiano e Nicolò, dovrebbe risultare complementare rispetto a quello di Mangani e Sabaino, che focalizzandosi sull'autore perugino estendono alcuni cenni comparativi sul repertorio successivo e sulla seconda metà del secolo, in particolar modo a Landini e a Bartolino da Padova.

In tutta la trattazione che segue lo spazio centrale sarà dedicato al genere del madrigale, nel quale rientra la quasi totalità dei brani polifonici del Rossiano, (a eccezione di due, ovvero il rotondello *Gaiete, dolce* e la caccia *Or qua, compagni*); dal momento che la ballata polifonica non è attestata né nel Rossiano né nei tre autori che considereremo in dettaglio (mentre appunto, come già osservato, essa appare invece in Nicolò, per poi diventare il genere polifonico prevalente nella generazione successiva all'autore perugino).

2.1 La situazione nel Rossiano

La ricognizione può prendere le mosse da quelle cadenze che rivestono indubitabilmente un ruolo preminente nell'economia complessiva dei brani: le cadenze finali e quelle conclusive di strofa, nei pezzi che vedono una bipartizione fra strofa e ritornello.

La tabella che segue dettaglia la localizzazione di queste due tipologie di cadenze; quando il movimento delle due voci raggiunge un unisono, la casella corrispondente conterrà una sola nota; quando ci si trova in presenza di un intervallo diverso sarà invece, ovviamente, necessario inserire le due note raggiunte dalle voci superiore e inferiore.

Tab. 2 Cadenze principali nei brani a due voci.

Brano	Cadenza finale di sezione	Cadenza finale
De soto'l verde	Re3	Mi3
Lavandose le mane	Do3	La2
Bella granata	Mi 2	Re2
Dal bel chastel	La2	Sol2
Quando i oselli canta	Sol2	Re3
Seguendo un me'sparver	Si2; Sol2	La2

Abrazami, cor mio	Fa2	La2
Du'ochi ladri	Re3	Do3
Gaiete, dolce	Re3; Mi3-La2	Re3-Re2
Levandome'lmaitino	La2	Do3
Su la rivera	/	Fa2
Piange la bella iguana	Do2	Mi2
Involta d'un bel velo	Sol2	Do3
Quando l'aere comença	Re3-Re2	La2
Chiamando un'astorella	Fa2	La2
Nascoso el viso	La2; Si2	Do3
Cum altre ucele	Si2	Do3
L'antico dio Bibier	Re3	Mi3
Pescando in acqua dolce	Re3	Mi3
Vaguza vaga	Sol2	La2
Canta lo gallo	Re2	Sol2
In un broleto	Do3	Si2
La desiosa brama	Fa2	Re3
E com'cavalché	/	La2
A l'alba una maitina	Sol3-Sol2	Mi2

Il primo aspetto da osservare riguarda il fatto che in tutti i madrigali la cadenza finale viene effettuata all'unisono: si tratta, come tornerò a notare più volte, di una caratteristica peculiare di questo genere; e non a caso, l'unico brano a due voci del Rossiano appartenente a un altro genere, il rotondello *Gaiete, dolce*, si chiude invece non con un unisono ma con un'ottava.

Ancora, tornando ai madrigali, vediamo come i brani della nostra compilazione appaiano caratterizzati, almeno a prima vista, da un basso tasso di disciplinamento cadenzale: tutte le note dello spazio diatonico comprese fra Re2 e Mi3, incluso Si2, possono costituire meta di cadenza finale. A uno sguardo più attento, tuttavia, un primo

timido segno di regolarità appare: si può infatti notare come le cadenze finali di sezione e di brano siano frequentemente disposte a distanza di tono, in quella che potrebbe apparire una sorta di articolazione in aperto-chiuso, per prendere a prestito un termine canonizzato nel repertorio francese coevo.

Più complesso è invece il riconoscimento delle cadenze intermedie, dal momento che si ritiene per generale consenso che nel repertorio trecentesco la loro individuazione, e il riconoscimento del loro peso relativo, non sia così fortemente determinato da elementi testuali-retorici come accade nella musica dei secoli successivi. Ci può venire però in aiuto in questo senso il lavoro approfondito che è già stato portato avanti da Mangani e Sabaino a proposito di Nicolò, e che ha portato a definire parametri di riconoscimento cadenzale perfettamente persuasivi, nonché a mio parere assolutamente trasponibili al repertorio di nostro specifico interesse.[123] La classificazione seguente riporta perciò le tipologie di cadenze indicate dai due musicologi, accompagnate da una breve descrizione (rimando naturalmente all'articolo in questione per una più puntuale descrizione del percorso logico seguito per arrivare alla loro individuazione). La tabella 3, divisa per brano, indicherà quindi le note di meta raggiunte dalle cadenze in questo modo definite (incluse anche le cadenze finali e conclusive di sezione già elencate alla tabella 2).

Va precisato un aspetto importante: nel corso di questa rassegna considererò anche quei casi in cui il meccanismo di articolazione cadenzale va a raggiungere un intervallo di consonanza imperfetta: si tratta della tipologia che Jennifer Bain, nel suo esame dell'organizzazione cadenzale in Machaut, definisce *imperfect cadence*, e che potremmo avvicinare, per la sua tensione verso una risoluzione, alla cadenza sospesa del linguaggio tonale. [124]

---

[123] MANGANI-SABAINO 2015.

[124] Questa tipologia di cadenze è stata oggetto di una discussione fra la stessa Jennifer Bain, incline a raccomandare che in corrispondenza di questo genere di situazione gli esecutori moderni effettuino comunque un qualche tipo di cesura, per quanto di entità inferiore rispetto a quanto avverrebbe nel caso di una cadenza verso una consonanza perfetta, e Margaret Bent, che ritiene invece che in questa situazione l'esecuzione debba evitare ogni articolazione per procedere speditamente verso la risoluzione, ovvero, verso la consonanza perfetta sulla quale generalmente riparte poi il discorso musicale. Non mi sento di assumere una posizione su questo problema, che in ogni caso riguarda il repertorio del madrigale italiano in misura molto minore rispetto alla produzione francese e allo stesso mottetto italiano, nei quali molto più numerose sono le "cadenze imperfette".

1. *Cadenze finali di* verso. Abbiamo a che fare in questo caso con un criterio di articolazione piuttosto immediato del discorso musicale. Ovviamente, tutte le cadenze finali e conclusive di sezione, che abbiamo già segnalato nella precedente tabella, sono al contempo cadenze conclusive di verso. All'interno di questa categoria distingueremo ulteriormente i casi nei quali la cadenza di verso coincide con una *finis punctorum* e risulta quindi più forte, da quelli in cui questo non accade.

2. *Cadenze interne al verso*. Questa forma di articolazione cadenzale è naturalmente più debole rispetto alla precedente, e può a sua volta essere suddivisa nelle seguenti sottocategorie:

a. *Cadenze di emistichio*: vengono così definite le articolazioni che spezzano il verso in due tronconi (per quanto, come notano Mangani e Sabaino, non necessariamente in corrispondenza di una cesura metrica). I due studiosi ritengono che sia possibile individuare una cadenza di questo tipo quando si approdi a un valore lungo o a una pausa nelle due voci, o comunque a una chiara cesura del discorso musicale; e inoltre quando una alterazione sia esplicitamente inserita in una delle voci.

b. *Cadenze di accento*: la definizione è riservata alle cadenze effettuate in corrispondenza di un qualunque accento tonico, che si trovi però all'interno di una parola o sia comunque sprovvisto di criteri di pregnanza metrica e/o sintattica sufficienti al riconoscimento di una cadenza di emistichio. I criteri necessari all'individuazione di una cadenza sono gli stessi esposti al punto precedente.

c. *Cadenze di melisma*: come il nome illustra chiaramente, abbiamo a che fare con una cadenza che coinvolge una articolazione melismatica. Nella definizione originaria di Mangani e Sabaino, questa si trova nella posizione conclusiva di un flusso melismatico, prima che riprenda una nuova sezione sillabica; tuttavia nell'ambito del Rossiano vi sono alcuni casi di cadenze che articolano internamente un flusso melismatico. Sulla base di questa osservazione effettueremo una ulteriore distinzione nella nostra classificazione, fra cadenze conclusive di melisma e cadenze interne di melisma.

d. *Articolazione non cadenzale*. In un certo numero di brani si osserva poi un fenomeno sulla cui appropriata classificazione ho avuto qualche esitazione. Si tratta di casi in cui le due voci effettuano un movimento in ottave parallele, approdando su un'ottava che viene tenuta per la durata di una *longa*, o di una breve seguita da una pausa.

In questi casi può ovviamente apparire a prima vista dubbia l'opportunità di classificare un movimento parallelo come situazione cadenzale; e in verità anche la mia impressione personale nell'osservare e ascoltare questi esempi è di trovarmi di fronte a una articolazione meno conclusiva rispetto alle situazioni propriamente classificabili come cadenzali: vd. l'esempio seguente:

Es. 10 *Bella granata*, batt.10-11.

Resta però pur sempre il fatto che una impressione personale di questo tipo sia inevitabilmente plasmata in larga misura dalla familiarità con il repertorio degli anni e dei secoli successivi, e rischi quindi fortemente di inquinare l'osservazione del repertorio in oggetto con una logica di tipo circolare. E in verità, non esistono (in mancanza di un ruolo decisivo del testo nel definire i punti di articolazione del discorso musicale) criteri del tutto oggettivi in base ai quali queste situazioni debbano essere valutate in termini diversi rispetto a quelle che abbiamo classificato come cadenzali.[125] La nostra soluzione- una soluzione se vogliamo di comodo, e che sono più che pronto a ridiscutere qualora opzioni migliori si manifestassero, sarà allora di classificare queste situazioni come articolazioni non cadenzali, prendendo a prestito un concetto dal significato originale leggermente diverso, e sviluppato in un contesto diverso da SABAINO 2016. Naturalmente tale classificazione non è di per sé sufficiente, ma deve accompagnarsi alle stesse qualificazioni contestuali previste per le altre cadenze, come vedremo poco sotto.

Nella tabella 2 distingueremo il decorso cadenzale di ogni singolo brano, elencando le varie cadenze nell'ordine in cui si presentano (il numero di battuta è quello

[125] Una osservazione indubbiamente più oggettiva è ovviamente che l'approdo di questo movimento su un'ottava rende in ogni caso il senso di chiusura meno forte rispetto a una conclusione sull'unisono, nell'ambito della grammatica cadenzale del madrigale di cui si è detto; ma ciò non autorizza però a ignorare questo tipo di movimenti più di quanto non si ignorino le cadenze alla quinta e all'ottava di cui pure rendiamo conto.

dell'edizione Sucato), con le note di meta raggiunte. Ognuna di queste sarà accompagnata da una sigla che ne segnala la tipologia secondo la seguente corrispondenza:

CCb = cadenze conclusive di brano;

CCs = cadenze conclusive di sezione;

CFp = cadenze conclusive di verso con *finis punctorum*;

CV = cadenze conclusive di verso senza *finis punctorum*;

CE = cadenze di emistichio;

CA = cadenze di accento;

CMc = cadenze conclusive di melisma;

CMi = cadenze interne di melisma;

ANC = articolazioni non cadenzali (per precisare il contesto in cui queste avvengono, faremo seguire alla sigla iniziale una di quelle esposte sopra, a seconda della situazione in oggetto, privata della C iniziale che stava ad abbreviare la parola "cadenza". Le due sigle saranno separate da un tratto orizzontale. Così, ad esempio, una articolazione non cadenzale di emistichio verrebbe ad essere abbreviata come ANC-E; mentre una interna di melisma sarebbe indicata come ANC-Mi).

Tab. 3 Organizzazione cadenzale interna ai brani.

Brano	Organizzazione cadenzale
De soto'l verde	11Re3 CA; 17 Mi3-La2 CA; 27 MI3 CFp; 37 Si3 Sol♯3 CA; 45 La3 Re3 CA; 49 Sol♯3-Si2 CV; 57 Mi3-La2 CA; 71 Re3 CCs; 78 La3-La2 CA; 87 Mi3 CCb
Lavandose le mane	15 La2 CA; 23 Sol2 CFp; 41 La2 CA; 45 Re3-Sol2 CA; 50 Re3-Sol2 CA; 64 Do3 CCs; 75 La2-Mi3 CA; 77 Si♭-Fa CA; 83 La2 CA; 85 Sol2-Si♭2 CA; 89 La2 CCb
Bella granata	8 Fa2 CA; 10 Fa2 ANC V; 12 Re3-Re2 ANC A; 18 Re3-Re2 CMi; 19 La2-Re2 ANC Mi; 21Re3-Re2 ANC Mi; 23 Do3-Fa2 CMi; 27 Sol2 CMi; 32 Do2 CCS; 39 Mi2 CV; 49 Re2 CMi; 51 Re2 CMi; 53 Re3-Re2 ANC Mi; 55 Si3-Mi2 CMi; 61 Re2 CCb
Dal bel chastel	2 Re3-Si2 ANC; 14 La2 CFp; 19 Re3-Sol2 CV; 21 Sol2 CA; 27 Re3-Re2 CMi; 30 Sol2 CV; 38 La2 CCs; 45 La2 CA; 50 Sol2 CCb
Quando i oselli canta	6 La2 CFp; 14 Mi3-Mi2 CA; 18 Sol2 CFp; 25 La2 CCs; 32 Sol3-Sol2 CA; 37 Re3 CCb

Seguendo un me'sparver	6 La2 CA; 18 Si2 CFp; 34 Do3 CV; 40 Sol3-Sol2 CMc; 51 Sol2 CCs; 60 Re3 CV; 68 La2 CCb
Abrazami cor mio	6 Re3-Re2 CA; 9 Sol2 CFp; 17 Re3-Sol2 CA; 20 Re3-Re2 CA; 24 Do3-Fa2 CA; 32 Fa2 CCS; 37 Re3-Sol2 CMc; 41 La2 CCb
Du'ochi ladri	10 Do♯3-La2 CA; 18 Re3 CFp; 23 La3-La2 CA; 25 Mi3-La2 CA; 44 Re3 CMi; 51 Re3 CCs; 55 Do3-Mi3 CA; 63 La3-La2 CA; 66 Fa3-La2 CMc; 78 Do3 CCb
Gaiete, dolce	11 Do3-Fa2 CMc; 19 Re3-Re2 CFp; 22Sol3-Sol2 CA; 29 Mi3-La2 CFp; 32 Sol♯3-Mi2 CMi; 37 Mi3-La2 CA; 42 Mi3-La2 CA; 53 Mi3-La2 CA; 57 Re3-Re2 CCb
Levandome'lmaitino	14 Sol2 CFp; 25 La2 CFp; 58 La3-La2 CA; 70 Re3 CMi; 74 Mi3-La2 CMi; 82 La2 CCs; 94 Do3-Sol3 CA; 102 Do3 CMi; 114 Do3 CCb
Piange la bella iguana	7 Do2 CA; 11 Re2 CFp; 13 La2-Re2 CA; 17 Sol2-Do2 CA; 21 Fa3 CA; 25 La2-Re2 CMc; 35 Do2 CFp; 45 Do2 CA; 49 Re2 CFp; 51 La2-Re2 ANC-Mc; 59 Fa2 CA; 63 La2-Re2 CMc; 65 Do3-Fa2 ANC-Mc 73 Do2 CFp; 80 Fa2 CA; 88 Mi2 CCb
Involta d'un bel velo	7 Fa2 CA; 10 Sol2 CFp; 14 Re3-Sol2 CMc; 19 Re3-Sol2 CMi; 24 La2 CA; 33 Fa2 CCb; 45 La2-Fa2 CA; 52 Do3 CCb
Quando l'aere comença	8 Re3-Re2 CA; 11 Do♯3-Mi2 CFp; 19 Re3-Re2 CFp; 22 Fa3-Fa2 CMi; 30 Mi3-La2 CMi; 40 Re3-Re2 CCs; 46 Do3-Fa2 CA; 48 La2 CA; 53 La2 CCb
Chiamando un'astorella	6 La2 CA; 10 Sol2 CFp; 18 Sol3-Sol2 CA; 28 Re3-Sol2 CA; 32 Fa2 CCs; 36 Sol3-Sol2 CA; 39 Mi3-Mi2 CA; 42 La2 CCb
Nascoso el viso	5 Re3-Re2 CE; 11 Sol2 CFp; 17 Re3-Sol2 CE; 20 La2 CMi; 22 Re3-Re2 CFp; 24 Sol3-Sol2 CMc; 26 Do3-La2 CE; 28 Mi3-Mi2 CA; 35 La2 CMi; 39 Mi3 (La2)-La2 CMi; 46 Si2 CFp; 49 La3-La2 CMi; 54 Mi3-Mi2 CMi; 57 La2 CE; 60 La2 CE; 62 Sol3-Sol2 CMi; 66 Do3 CCb
O crudel donna	5 Re3-Sol2 CMi; 11 Re3-Sol2 CA; 15 Mi3-Mi2 CMi; 20 La2 CFp; 24 CMi; 28 Mi3-La2 CMc; 32 Re3-Sol2 CV; 43 Mi3-La2 CE; 57 Do3 CCs; 66 La3-La2 CA; 75 Re3 CCb
L'antico dio Bibier	9 Mi3-Do♯3 CE; 12 Re3 CE; 17 Sol♯3-Mi3 CE; 30 La2; 34 Sol♯3-Si2 CA39 Re3 CE; 47 Re3-Sol2 CV; 57 Mi3 CMi; 60 La3-Re3 CMi; 67 Re3 CMi; 74 Re3 CCs; 79 Mi3-La2 CA; 83 La3-La2 CA; 83 La3-Re2 CMi; 86 Mi3 CCb
Pescando in acqua dolce	4 Mi3-La2 CMi; 7 Re3-Sol2 CE; 18 La2 CFp; 20-22 La3 (Mi3)-La2 ANC-E; 23 La3-Re3 CA; 30 Si2 CV; 32 Mi3-La2

	CA; 36 La3-La2 CA; 44 Re3 CCs; 50 Mi3-La2 CA; 53 Mi3 CCb3
I'vidi, a l'umbra	3 Sol2 CE; 15 Re3-Re2 CA; 21 La2 CFp; 30 Do3-Do2 CMi; 36 Mi3-Mi2 CFp; 46 Sol2 CCs; 50 Mi3-La2 CE; 52 Re3-Re2 CA; 55 La2 CCb
Vaguza vaga	8 Do3-Fa2 CE; 17 Fa2 CFp; 19 Sol2 ANC-A; 29 La2-Re2 CA; 35 La2-Re2 CFp; 47 Si3-Mi3 CE; 59 Sol2 CFp; 61 Mi3-La2 ANC-Mc; 79 La2 CCb
Canta lo gallo	2 La2-Re2 CE; 6 Mi2 CV; 12 Sol2-Do2 CMi; 15 Re2 CFp; 30 Do2 CFp; 41 Sol2 CCb
In un broleto	6 La2 CE; 11 La2 CFp; 19 Mi3-La2 CE; 21 Do3 CA; 30 Do3 CCs; 33 Mi3-Do3 CE; 40 Si2 CCb
La desiosa brama	6 Re3-Re2; 10 Do3-Fa2 CMc; 14 La2 CE; 17 Re3-Re2 CA; 21 Fa2 CMc; 29 Do3-Do2 CA; 33 Re3-Re2 CE; 41 Re3-Re2 CA; 53 Fa2 CCs; 64 La2 CE; 73 Mi3-La2 CA; 79 Do♯3- Mi3 CMi; 85 Re3 CCb
E com'cavalché	6 La3 CE; 9 La3-La2 ANC- E; 18 Sol2 CE; 23 Sol3-Sol2 ANC-V; 25 Mi3-La2 CV; 28 La3-La2 ANC-E; 37 Sol2-V; 42 Sol3-Sol2 CMc; 54 Sol3-Sol2 CMc; 59 Re3-Sol2 CMi; 63 Fa3-Fa2 CA; 67 La2 CCb
A l'alba una maitina	11 Mi3 CFp; 19 Fa3 (Do3)-Fa2 CA; 25 Re3 sol2 CFp; 33 Re3 CA; 39 Sol3-Sol2 CCs; 46 Re3-Sol2 CA; 56 Mi3 CCb

Ancora una volta, la prima impressione rispetto a questi dati può essere quella di trovarsi di fronte a una situazione molto debolmente, o per nulla, normata all'interno di ogni brano: non pare cioè che le mete cadenzali raggiunte vengano a costituire per così dire una costellazione organica a livello di ogni singola composizione. Un primo aspetto che si impone però all'attenzione è la notevole prominenza in quasi tutti i brani, indipendentemente dall'orientamento cadenzale conclusivo, di Sol, La e Re come mete di cadenza. E ancora, il punto forse più rilevante da notare è come, a fronte dell'osservata varietà di mete cadenzali conclusive, una buona parte dei madrigali del Rossiano vada ad effettuare le prime cadenze sulle note Sol o La. In particolare, Sol o La costituiscono nella metà circa dei casi le note di meta della cadenza che termina il primo melisma del brano, e che coincide spesso con una *finis punctorum* (vedi *infra*, Tab.4). Sembrerebbe insomma che queste note costituiscano un polo di attrazione largamente condiviso fra brani diversi,

e questo – si noti ancora una volta –, a prescindere dagli sviluppi cadenzali successivi di ogni singola composizione: si potrebbe arrivare a dire che l'orientamento cadenzale iniziale risulti (con un apparente paradosso, dal punto di vista dell'evoluzione musicale dei secoli successivi) più normato rispetto alla scelta della meta di cadenza finale. Si tratta, in effetti, di un fenomeno simile a quello notato da Stephen Kelly a proposito di Nicolò, con il quasi universale orientamento cadenzale verso Re e La, associato a un *ambitus* del *tenor* fra Re2 e Re3, nel corpo del brano, che lascia poi spazio a una maggior varietà in sede di cadenza finale.[126]

2.1.1 La categoria fondamentale: *tenor* esacordale-pentacordale e "struttura a soffietto"

Come esistono però in Nicolò numerosi brani che si attengono completamente, anche nella cadenza finale, al direzionamento verso La e Re, così troviamo nel Rossiano, seppure in misura minore, composizioni che effettuano gran parte delle loro cadenze, inclusa quella conclusiva, a Sol o La. E va sottolineato come la maggior pare di questi brani siano accomunati da una caratteristica rilevante: il *tenor* si muove prevalentemente, o quasi esclusivamente, all'interno di un ristretto *ambitus* esacordale, fra Do2 e La2, o pentacordale, fra Re2 e La2 (e in un caso, *E com'cavalché*, addirittura di un tetracordo Mi2-La2). Il *superius* si estende invece su uno spazio maggiore, di circa un'ottava, con Sol3 o La3 come abituale limite superiore e con La2, Sol2 o più raramente Fa2 come limiti inferiori. D'altra parte, la meta cadenzale non all'unisono più diffusa, e che può anche costituire cadenza terminale di sezione (vedi *Quando l'aire comença*) è l'ottava Re2-Re3, che va dunque a fermarsi sul limite inferiore del pentacordo del *tenor*, il Re2 . Possiamo insomma dire di avere a che fare con quella che Nino Pirrotta, a proposito del repertorio delle cosiddette siciliane (ballate dalla struttura poetica inconsueta, tràdite dal codice Reina) definisce in termini colloquiali "a soffietto", descrivendola come un «tipo di [struttura che vede] due voci che cominciano spesso le loro frasi procedendo all'unisono (più raramente in quinte parallele) e poi proseguono "a soffietto", allontanandosi e riavvicinandosi per moto contrario, dall'unisono alla terza, alla quinta e

[126] KELLY 1974.

più raramente all'ottava, e viceversa alla quinta, alla terza e all'unisono».[127] Una caratterizzazione che mi pare perfettamente applicabile anche a larga parte del repertorio del madrigale, segnatamente (ma, come vedremo, non esclusivamente) nei casi di *tenor* esacordale o pentacordale di cui stiamo parlando. Si vedano gli esempi seguenti, sufficienti a mio parere ad esemplificare la tendenza dei madrigali del Rossiano, particolarmente nelle frasi di apertura, a prendere le mosse da un unisono per espandersi gradualmente verso un punto di massima distanza, spesso un'ottava, per poi tornare a contrarsi sull'unisono.

Es. 11a *E com'cavalché*, batt. 1-6.

Es. 11b *Abrazamicor mio*, batt.1-10.

Le frasi non di apertura possono anche presentare una variante di questa struttura, nella quale il punto di partenza può essere una quinta o un'ottava. Nel primo caso vediamo una ulteriore espansione verso l'ottava seguita da una contrazione sull'unisono, nel secondo

[127] PIRROTTA 1968, p. 101.

invece troviamo unicamente la convergenza all'unisono (questo secondo tipo di struttura è già stato notato e descritto da Marie Louise Martinez).[128] Si vedano gli esempi seguenti:

Es. 12a *De soto 'l verde*, batt. 1-11.

Es. 12b batt. 1-4.

Diventa quindi chiaro a questo punto come, data questa marcata preferenza per le cadenze all'unisono da un lato (una preferenza che diventa, come si è visto, un obbligo per quanto riguarda la cadenza finale), e dall'altro la sovrapposizione degli *ambitus* delle due voci sulle sole note Sol e La in questa categoria di madrigali con *tenor* pentacordale Re2-La2 e *superius* ottacordale Sol2-Sol3 oppure enneacordale Sol2-La3, le note Sol2 e La2 vengano a costituire di fatto mete cadenzali obbligate. Al tempo stesso, il fatto che queste si trovino a distanza di tono permette quell'articolazione "pseudo-aperto/chiuso" che abbiamo già osservato. D'altra parte, la meta cadenzale non all'unisono più diffusa (e l'unica sporadicamente presente in posizione di cadenza finale di sezione) è l'ottava Re2-Re3, che va a insistere sulla nota più bassa del pentacordo del *tenor* e rappresenta quindi il limite inferiore della struttura a soffietto. Elenco di seguito i brani che rientrano pienamente, o con lievissimi sconfinamenti del *tenor*, nella tipologia che ho definito a soffietto con *tenor* esacordale, pentacordale o tetracordale; precisando al contempo gli eventuali sconfinamenti, quantificati in termini di battute in trascrizione moderna.

[128] MARTINEZ 1963, pp.18-25.

Esacordale: *Quando l'aire comença*, *I' vidi, a l'umbra*, *Vaguza vaga*, (uno sconfinamento su Si♭) *La desiosa brama*;
Pentacordale: *Quando i oselli canta,* verso, *Involta d'un bel velo,* verso (principalmente pentacordale, con uno sconfinamento su Do), *Abrazami, cor mio*, *Chiamando un'astorella*, *Gaiete, dolce* (4 sconfinamenti suSi♭), *Nascoso'l viso* (4 sconfinamenti, Si-Do);
Tetracordale: *E com' cavalché*.

Abbiamo a che fare, come si vede, con un totale di 11 pezzi sui 26 complessivi: una percentuale che rappresenta quindi l'ampia maggioranza relativa rispetto alle altre tipologie che individueremo, per quanto non quella assoluta. Un fatto che segnala questa struttura come preminente, soprattutto se si considera che le altre categorie, come si vedrà, si approssimano in varia misura a essa ritenendone ora alcune ora altre caratteristiche.

2.1.2 Sulla scelta dell'*ambitus* nella struttura a soffietto con *tenor* pentacordale: una motivazione nel cromatismo?

Ovviamente, dire che Sol2 e La2 costituiscono mete obbligate dati gli *ambitus* di *tenor* e *superius* e la necessità di cadenzare all'unisono, non esclude il fatto che la fissazione di quegli *ambitus* consegua pur sempre da una scelta deliberata. Occorre quindi chiedersi da cosa può essere motivata questa preferenza.

Una possibile spiegazione potrebbe forse essere ricercata nella questione del cromatismo e della *ficta* nel Trecento italiano, che è stato già oggetto di una discreta attenzione nella letteratura musicologica moderna. In primo luogo, va ricordato come tutta la teoria musicale medievale, non solo italiana, respinga – a partire da Boezio – la divisibilità del tono in due parti uguali: la prevalente accordatura pitagorica prevede l'esistenza di due semitoni, maggiore e minore. La teorizzazione marchettiana si spinge però oltre, a fondare un sistema a quattro semitoni derivanti dalla divisione del tono in cinque parti uguali (diesis). Le tipologie previste vengono quindi a essere il semitono diatonico, corrispondente al semitono maggiore, o apotome, dell'accordatura pitagorica

e composto da tre diesis; il semitono enarmonico, corrispondente al semitono minore, o limma, e composto da due diesis; e inoltre il semitono cromatico, composto da quattro diesis, e giustappunto il diesis, che completa il semitono cromatico a formare un tono.

Per quanto riguarda l'utilizzo delle prime due tipologie di semitono, Jan Herlinger, nel suo articolo del 1981 dedicato a *Marchetto's division of the whole tone*, nota come «[Marchetto] places his diatonic semitone in the only position of the medieval scale where the apotome occurs, between B♭ and B, and his "enharmonic" semitone where the Pythagorean limma should fall, between A and B♭ and B and C» (nonché, possiamo supporre, sull'intervallo esacordalmente equivalente fra Mi e Fa).[129]

Per quanto riguarda il semitono cromatico, risulta invece chiaro come esso corrisponda all'innalzamento indotto dall'alterazione cadenzale ascendente creata con l'uso del diesis (inteso in senso moderno) rispetto alla nota non alterata, e il *diesis* (nel senso marchettiano) rappresenti lo stretto spazio che si viene a creare fra la nota alterata e la nota di meta cadenzale, piazzata al disopra. Ora, l'alterazione cadenzale con uso del segno moderno del diesis è presente con una certa frequenza nell'unica composizione direttamente attribuibile a Marchetto, il mottetto *Ave regina celorum*, ma anche nel repertorio del Rossiano; e, cosa ancora più importante, l'impiego della alterazione ascendente di *ficta* pare essere, sulla base dei pronunciamenti dello stesso Marchetto e di Prosdocimo, ampiamente diffuso in tutta la produzione italiana.

Si può a questo punto immaginare che l'alterazione cadenzale ascendente, che sia scritta o aggiunta tramite *ficta*, fosse concepita da Marchetto come più ampia, allo scopo di creare una maggiore tendenza verso la risoluzione, o in altri termini verso la nota di meta. Ma questo tipo di tensione, evidentemente percepito come stilisticamente desiderabile, risultava possibile solo nel caso che la cadenza fosse effettuata a una nota che non avesse naturalmente un semitono al disotto (a meno che non si voglia ipotizzare una possibilità di restringere ulteriormente le distanze già semitonali in situazioni cadenzali; possibilità che però mi pare non risulti supportata da alcuna evidenza teorica, e sia anzi presumibilmente smentita dai passaggi di Marchetto citati sopra, nei quali il

[129] Vd. HERLINGER 1981, 1981B e 1984.

teorico sembrava associare l'impiego delle diverse tipologie semitonali a posizioni fisse all'interno della gamma).[130]

Da quanto detto deriverebbe perciò che due soli *ambitus* pentacordali possano essere atti a supportare due mete cadenzali all'estremità superiore del pentacordo che siano entrambe precedute da un tono all'interno della scala diatonica, con conseguente possibilità di inserire una alterazione, con il semitono più stretto che essa comporta. Questi *ambitus* sarebbero 1. il pentacordo compreso fra La2 e Mi3, e 2. il pentacordo compreso fra Re2 e La2: esattamente, quest'ultimo, quello di cui abbiamo fin qui osservato l'utilizzo. Si noti inoltre come la coincidenza di struttura intervallare fra questi due pentacordi sia assoluta, non limitata alle due note superiori.

2.1.3 Struttura pentacordale a soffietto trasposta ad altre altezze

All'interno del codice Rossi si trova in effetti un brano, *De soto'l verde*, che ripropone tutte le caratteristiche dei brani con *tenor* pentacordale osservati finora, trasponendo però il tutto alla quinta superiore: il che fa sì che l'*ambitus* del *superius* venga a identificarsi con l'ottava Re2-Re3, e quello del *tenor* giustappunto con il pentacordo fra La2 e Mi3 di cui si è vista l'equivalenza funzionale con quello più comune. Ci troviamo non solo di fronte a una riproposizione esatta della struttura intervallare del pentacordo, e delle associate possibilità cadenzali, ma anche a quanto di più vicino a una trasposizione dell'intera fabbrica polifonica si possa ottenere senza ricorrere all'alterazione. E occorre del resto ricordare a questo proposito come non solo l'utilizzo dell'alterazione a scopo di

[130] Interessante in questo senso è l'osservazione di Della Sciucca (MARCHETTO, LUCIDARIUM POMERIUM 2007, pp. 10-11) a proposito del *Pomerium*: lo studioso nota infatti come in quest'opera «Marchetto evit[i] del tutto di proporre esempi cadenzali in f o in c, che, non implicando alterazioni cromatiche, avrebbero probabilmente messo in crisi tutta l'impalcatura teorica esposta [….]. In una cadenza in C, infatti, l'intervallo di sesta maggiore sarebbe dato dalle note D-si naturale, e la successiva ottava di risoluzione dalle note C-c, quindi con i movimenti melodici D-C nella parte inferiore (un tono, cioè cinque diesis) e si naturale-c in quella superiore (un semitono enarmonico, cioè due diesis [….].. La differenza intervallare tra sesta maggiore e ottava risulta così, sempre secondo il sistema dei diesis di Marchetto, di ben sette diesis, non di sei, e, per di più, nessuna delle due voci procede per l'intervallo minimo di un diesis». La vicinanza fra queste osservazioni e le ipotesi da noi proposte in relazione al Rossiano mi sembra di tale evidenza da non richiedere ulteriori commenti.

trasposizione sia probabilmente anacronistico a questa altezza cronologica in senso assoluto, come già osservato da Mangani e Sabaino; ma come oltretutto, in questo caso specifico, l'alterazione richiesta sarebbe stata un fa♯; e non c'è ovviamente qui bisogno di ricordare come la trasposizione tramite diesis rimanga praticamente sconosciuta addirittura fino al primo Seicento.

A conferma di questa impressione di trovarsi di fronte a un fenomeno di trasposizione – in termini letterali, nel senso di una effettiva trasformazione di un originale collocato alla quinta inferiore, o anche solo in termini ideali, nel senso dell'eccezionale collocazione alla quinta superiore, fosse pure già a partire dal momento dell'originaria concezione, di un brano che condivide per il resto tutte le caratteristiche delle composizioni con *tenor* compreso fra Re2 e La2 – sembra parlare anche il fatto che nella presentazione di *De soto'l verde* nel Panciatichi (di cui abbiamo già discusso al precedente capitolo per gli aspetti ritmico-notazionali) il brano si trovi ricollocato appunto nella posizione più comune, con il *tenor* fra Re2 e La2 e il *superius* fra La2 e La3. Il fenomeno si può naturalmente spiegare in due modi: si può cioè supporre che il copista del Panciatichi avesse accesso a una tradizione alternativa, nella quale il brano si trovava già nello spazio diatonico più comune, oppure che l'abbia trovato alla stessa altezza del Rossiano e l'abbia modificato in base a ciò che considerava normativo dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio sonoro.

L'altra occorrenza di struttura a soffietto con *tenor* pentacordale a un'altezza diversa da quella abituale del codice Rossi si individua non in un intero brano, ma nel solo ritornello di *Quando i oselli canta*, il cui verso delinea invece il consueto pentacordo Re2-La2. Ci si potrebbe fra l'altro domandare se non sia lo stesso, già notato, principio di *variatio*, che spinge brani principalmente incentrati su un *ambitus* pentacordale del *tenor* a uscire dai confini del pentacordo con particolare frequenza per le cadenze conclusive, a stimolare in questo brano lo spostamento dell'intero spazio pentacordale in corrispondenza della sezione conclusiva, coincidente in questo caso con tutto il ritornello; tornando al quale va osservato come lo spazio sonoro occupato dal *tenor* sia in questo caso quello fra Sol2 e Re3, con la sistematica presenza del Si♭ (introdotto nella segnatura di chiave appunto in corrispondenza del passaggio al ritornello). Con l'utilizzo di questa alterazione viene così, ancora una volta, a riproporsi l'esatta configurazione intervallare del pentacordo; viene meno però la condizione che voleva le due note superiori del

pentacordo, anche in questo caso mete privilegiate di cadenza, precedute entrambe da semitoni "stretti" di *ficta* (per il Do abbiamo infatti il Si♮; a meno naturalmente che non si voglia di nuovo ipotizzare che il Si♮ cadenzale non sia diverso e più stretto di quello consueto: una tesi che non sembra però, come già osservato, trovare riscontri nella teoria).

D'altra parte si può notare che in questo tipo di trasposizione, a differenza che nel tipo riscontrato in *De soto 'l verde*, a essere replicato esattamente è l'intero spazio diatonico – o, per esprimerci diversamente, l'intera "specie di ottava" ipoteticamente costruibile ampliando verso l'acuto il pentacordo del *tenor* (che si sposta da Re2-Re3 a Sol2-Sol3 con Si♭). Abbiamo però ricordato prima come l'ipotesi di un sistema fondato organicamente sulla trasposizione di specie d'ottava (termine d'altronde senz'altro anacronistico a questa altezza cronologica) non trovi alcun consistente riscontro nella prassi del Trecento italiano, nell'ambito della quale anzi l'alterazione in segnatura di chiave (rappresentata, comunque, nel caso, dal solo Si♭) viene utilizzata con estrema circospezione. Ci si potrebbe nondimeno chiedere se, escluso un ruolo strutturale della specie d'ottava, non si possa quantomeno ipotizzare una qualche importanza di considerazioni di tipo esacordale, che alla successiva teoria delle specie d'ottava sono comunque strettamente legate e che consentirebbero peraltro di rendere conto non solo del secondo, ma anche del primo degli esempi precedenti. In altri termini, mi sembra lecito domandarsi se la scelta rispettivamente dei pentacordi La2-Mi3 e Sol2-Re3 (con utilizzo del Si♭) nei due brani nei quali il *tenor* pentacordale si trova a una altezza diversa da quella consueta Re2-La2 derivi (solo) dalla volontà pragmatica di riproporre esattamente il contenuto intervallare del pentacordo, oppure poggi (anche) su una impalcatura teorica più complessa, che contempli l'idea di impiantare questi pentacordi all'interno dei tre principali esacordi nei quali si divide lo spazio diatonico: rispettivamente l'esacordo duro (per l'abituale posizione Re2-La2 del pentacordo), l'esacordo naturale (per il pentacordo La2-Mi3) e l'esacordo molle (per il pentacordo Sol2- Re3).

2.1.4 Brani con diversa strutturazione del tenor

I restanti dodici brani del Rossiano, come già si anticipava, pur non presentando l'utilizzo organico della struttura penta-o esacordale che si riscontrava negli undici osservati finora, si approssimano però in molti casi a questa, in varia misura e per diverse caratteristiche.

Innanzitutto va notato come otto di questi effettuino la prima cadenza, o le prime cadenze rilevanti a Sol o La, per espandersi successivamente in direzioni diverse: alla tabella seguente fornisco l'elenco completo delle composizioni che presentano questa caratteristica, dettagliandone questa volta solo la prima cadenza dotata di forte peso articolatorio. Il criterio per l'identificazione di questa deve essere inevitabilmente empirico: riconoscerò come "prime cadenze rilevanti" quelle che approdano a una nota lunga tenuta, o seguita da una pausa, o che avvengono in corrispondenza della conclusione di una unità versale, o coincidono con una *finis punctorum*.

Tab. 4 Primo direzionamento cadenzale verso Sol o La.

Brano	**Prima cadenza rilevante**
Lavandose le mane	Sol
Seguendo un me'sparver	La
Levandome'lmaitino	Sol
Nascoso el viso	Sol
O crudel donna	La
L'antico dio Biber	La
Pescando in acqua dolce	La
In un broleto	La

Ci si può chiedere se questo iniziale direzionamento verso Sol e La rifletta una influenza dei brani con *tenor* penta-o esacordale, o se questa preferenza sia motivata da ragioni diverse che a loro volta spingono verso l'adozione del *tenor* penta- o esacordale in un numero rilevante di brani. Si può in effetti richiamare quanto osservato nel paragrafo 2.1.2 per un tentativo di spiegazione della predilezione per queste due note che prescinda dall'aspetto dell'*ambitus* del *tenor*, e che potrebbe quindi avvalorare, se accolto, l'ipotesi che la scelta cadenzale sia l'elemento primario. Si noti in ogni caso come risulti qui confermata (e, anzi, grandemente accentuata) la tendenza a deviare dalle mete cadenzali di Sol e La in misura via via maggiore nel procedere del brano (ciò che, nei brani con t*enor* penta- o esacordale, risultava anche inevitabilmente in una occasionale espansione

dell'*ambitus* del *tenor*); un aspetto che sembra quindi a questo punto delinearsi come un elemento di indubbia rilevanza nel linguaggio del primo Trecento italiano.

Al tempo stesso va notata la presenza di due brani, o sezioni di brani, che presentano caratteristiche in un certo senso opposte rispetto a quelli appena osservati: ovvero che si attengono a un *ambitus* del *tenor* simile a quello dei brani con *tenor* penta- o esacordale, ma che non effettuano le prime cadenze a Sol e La, e si orientano in generale verso mete cadenzali diverse. Si tratta di *Canta lo gallo* e del verso di *La desiosa brama*, le cui caratteristiche, già riportate alla tabella 3, richiamo per comodità espositiva nella tabella che segue.

Tab. 5

Brano	Organizzazione cadenzale
Canta lo gallo	2 La2-Re2 CE; 6 Mi2 CV; 12 Sol2-Do2 CMi; 15 Re2 CFp; 30 Do2 CFp; 41 Sol2 CCb
La desiosa brama	6 Re3-Re2; 10 Do3-Fa2 CX; 14 La2 CE; 17 Re3-Re2 CA; 21 Fa2 CX; 29 Do3-Do2 CA; 33 Re3-Re2 CE; 41 Re3-Re2 CA; 53 Fa2 CCs; 64 La2 CE; 73 Mi3-La2 CA; 79 Do□3- Mi3 CMi; 85 Re3 CCb

Come si vede, *Canta lo gallo* si conclude in realtà con una cadenza a Sol2; tuttavia il resto del brano si direziona verso mete cadenzali più gravi, nello specifico Re2 e Do2, destinazione delle due cadenze di verso.

Naturalmente, le caratteristiche di questi due brani potrebbero essere addotte a contro-argomento rispetto all'idea che l'elemento strutturante fondamentale nell'organizzazione dello spazio sonoro del Trecento italiano sia l'orientamento cadenzale verso Sol e La, e il frequente *ambitus* penta- o esacordale del *tenor* ne rappresenti solo una conseguenza; è pur vero d'altra parte che queste composizioni sono in numero inferiore rispetto a quelle con prima cadenza a Sol o La ma con *ambitus* diverso del *tenor*, ciò che mi pare potrà fare nel complesso pendere la bilancia nuovamente verso l'ipotesidi una preminenza logica nella maggior parte dei brani della scelta delle mete cadenzali (Sol2 e La2 per le cadenze all'unisono) rispetto alla fissazione dell'*ambitus* delle voci.

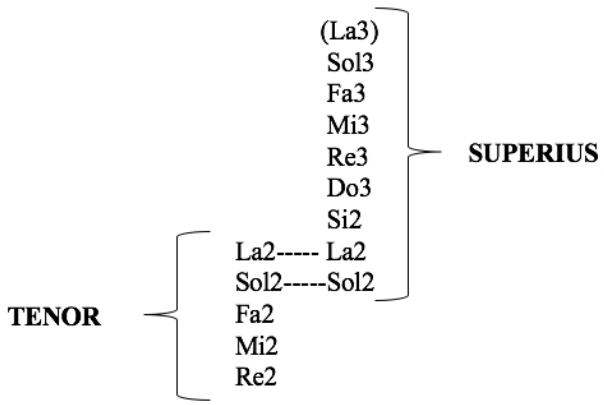
Un'ultima osservazione, la cui rilevanza emergerà pienamente nel prosieguo del capitolo, riguarda una caratteristica condivisa proprio da questi due brani con altre due composizioni del codice, *Piange la bella iguana* e *Bella granata*. Si tratta degli unici brani del Rossiano che effettuano cadenze all'unisono a note più gravi di Fa2: si è infatti visto come Re sia toccata spesso dal *tenor* come meta cadenzale nei brani con *tenor* penta- o esacordale e struttura a soffietto, ma solo nel contesto di cadenze di ottava, in cui il *superius* raggiunge quindi il Re3; mentre al difuori di queste composizioni tutte le cadenze a note diverse da Sol e La che si incontrano – sia come situazione di deviazione eccezionale nei brani a dominante struttura penta- o esacordale del *tenor*, sia nei brani con struttura cadenzale diversa che stiamo ora osservando –, vengono effettuate a note più acute di La2. Ed è particolarmente rilevante, come si vedrà a breve, che per due di questi, *La desiosa brama* e *Piange la bella iguana*, si sia ipotizzata nei capitoli precedenti una datazione alta, a causa della struttura ricorsiva e a bassa densità del *tenor*.

Inoltre, i quattro brani sono accomunati (ovviamente, alla luce delle mete cadenzali raggiunte) da una estensione del *superius* grave: fra Do2 e Fa3 per *Bella granata*, Do2 e Re3 per *Piange la bella iguana*, Do2 e Re3 per *Canta lo gallo*, Fa2 e Fa3 per *La desiosa brama*; un *ambitus* dunque più grave di circa una quarta rispetto a quello comune nella tipologia "standard".

Possiamo insomma concludere di trovarci in presenza di un quadro che, a fronte di una notevole normatività per i brani della tipologia che abbiamo definito "standard", appare invece decisamente vario – pur mostrando alcuni elementi ricorrenti (in particolare il primo direzionamento cadenzale verso Sol e La) – per la metà circa delle composizioni che non rientrano in questa tipologia.

L'osservata varietà riguarda anche un ultimo aspetto che occorre qui prendere in considerazione, ovvero la tipologia dell'*interlock* fra le voci. I diversi *ambitus* di *tenor* e *superius*, e il vario modo in cui questi si combinano fra loro, danno infatti origine a una molteplicità di tipologie di interazione, che vanno da situazioni in cui la sovrapposizione fra le voci è limitata a due o a tre note, così come accadeva nei brani con *tenor* penta- o esacordale, per cui vedi la tab. 6, ad altre che vedono una sovrapposizione fino a 5 note. Rinuncio a schematizzare queste ultime tipologie a causa della loro varietà.

Tab. 6 Brani con struttura a soffietto del Rossiano, *interlock*.



Si potrebbe discutere se per la tipologia di brani "ad alto tasso di sovrapposizione" sia opportuno parlare di struttura a soffietto nel senso inteso da Pirrotta, finora applicato alle sole composizioni con sovrapposizione di *ambitus* limitata o minima: nel complesso (e, beninteso, nell'ambito di quello che rimane comunque in fondo un problema di definizioni convenzionali) sarei incline a dire che il termine possa essere mantenuto, perché risulta comunque preservata la struttura "ad arco" e per moto contrario delle frasi, che andrà dunque considerata un elemento essenziale del linguaggio musicale trecentesco.

2.2. Oltre il Rossiano

Le ultime osservazioni sui brani il cui unico tratto comune può essere individuato, *e negativo*, in una struttura del *tenor* deviante rispetto a quella dei primi due gruppi sembrerebbero certamente delineare un quadro meno normato, come si è già osservato, rispetto a quello che caratterizzava le due categorie di brani precedenti, e in definitiva refrattario a un preciso inquadramento analitico.

Può essere a questo punto interessante allargare lo sguardo anche al di là del Rossiano, al fine di esaminare l'evoluzione sia della tipologia più normata, pentacordale-esacordale, sia di quella caratterizzata da una normatività minore, prendendo le mosse da Magister Piero, Giovanni da Firenze e Jacopo da Bologna, autori rispettivamente di 7 brani a due voci di cui uno presente anche nel Rossiano, di 16 brani a due voci di cui due

presenti anche nel Rossiano e di 26 brani a due voci di cui nessuno tràdito nella nostra compilazione. Un *corpus* dunque complessivamente molto ampio, decisamente superiore anche a quello del codice Rossi, e tale perciò da permettere una comparazione statistica significativa.

2.2.1 Brani con *tenor* acuto

Prima di passare ai brani con *tenor* pentacordale-esacordale o ottacordale-enneacordale, che costituiranno il *focus* principale delle osservazioni, possiamo prendere rapidamente in considerazione i brani che non sono inquadrabili in alcuna di queste categorie: si tratta di composizioni nelle quali il *tenor* non scende fino al Re 2 o al Do2, ma rimane al disopra di queste note, raggiungendo solo il Mi2, il Fa2 o il Sol2 come nota più grave. In questa constatazione è già implicito quanto osservato discutendo del Rossiano: i brani che non rientrano nelle categorie principali si caratterizzano tutti per avere un t*enor* più acuto rispetto a quelli per così dire irregolari del Rossiano; il che fa dunque sì che non esistano, a differenza di quanto accadeva nel nostro codice, brani nei quali il *tenor* scenda al disotto del Do2, neppure in modo accidentale.

La tabella che segue elenca i brani che potremmo definire "con *tenor* acuto". Nel caso delle composizioni del codice che rientrano per la maggior parte in un certo *ambitus*, ma effettuano una sporadica uscita da questo, indicheremo l'*ambitus* di riferimento e fra parentesi l'entità dello sforamento, espressa in termini di battute in trascrizione moderna, e la nota raggiunta nel corso di questo.

Tab. 7

Autore	Brano	Ambitus	Cadenza finale
Piero	All'ombra d'un perlaro verso	Fa2-Mi3	Re3
Giovanni	Agnel son bianco	Fa2-Re3 (1 sconfinamento Mi2)	Do3
	O perlaro gentil	Fa2-Re3 (1 sconfinamento Mi2)	La2
	Per ridd'andando	Fa2-Re2 (1 sconfinamento Mi2)	Re3
Jacopo	Con gran furor	Sol2- Mi3	Re3

	Lo lume vostro	Fa2-Mi 3 (cadenza finale Re3)	Re3
	Nel bel giardino	Fa2-Mi3 (Si♭) (cadenza finale La)	La2
	Non al suo amante	Sol2-Mi 3 (cadenza finale Re)	Re3
	O cieco mondo	Fa2-Mi3 (cadenza finale Re)	D03
	Prima virtute	Fa2-Mi3 (cadenza finale Do)	Do3

Ci si potrebbe innanzitutto domandare se l'utilizzo in alcuni brani del Si♭ in segnatura di chiave al *tenor* possa stare a indicare una volontà di adozione organica dell'esacordo molle, che potrebbe contrapporsi a quella dell'esacordo duro nei brani con *tenor* acuto, nei quali l'alterazione non è presente. Di questa ipotesi, affine a quella già affrontata, a proposito del codice Rossi, al paragrafo 2.1.3, discuterò organicamente al paragrafo 3.3.

La differenza in assoluto più rilevante fra i brani con *tenor* acuto mi sembra però riguardi l'*ambitus* del *superius*. Mentre infatti nella totalità dei brani di Giovanni e in tre di quelli di Jacopo la voce superiore risulta compresa fra Sol2 e La2 e Sol3 e La3, così come accadeva nella maggior parte del repertorio del Rossiano, in tre composizioni di Jacopo il *superius* si trova collocato decisamente più in alto, andando a toccare anche il Re4. In questo secondo caso, si può dire che il modello di *interlock* fra le voci vada a replicare, a una altezza diversa, quello dei brani con *tenor* pentacordale Re2-La2 e *superius* Sol2-Sol3 (La3), con una sovrapposizione fra le voci limitata a due note, qui nello specifico Re3 e Mi3. E non sarà allora un caso che la grande maggioranza delle cadenze a Mi3, e la totalità di quelle finali a questa nota, avvengano nei brani con *ambitus* "alto" del *superius*, nei quali Mi3 è una delle due sole mete cadenzali disponibili.

Da quanto osservato discende naturalmente che per quanto riguarda le ipotesi sulla possibile presenza di trasposizione in Jacopo (sul modello si è visto per *De soto'l verde* di Giovanni nella discussione sul Codice Rossi), vada effettuata una distinzione sulla base delle due diverse tipologie. Relativamente alla prima, nella quale è il solo *tenor* a spostarsi verso l'alto, la possibilità può essere certamente esclusa; per la seconda, quella in cui

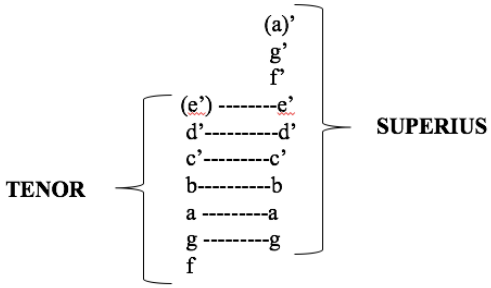
anche il *superius* si trova spostato verso l'alto, l'ipotesi potrebbe essere presa in considerazione. Si potrebbe anche suggerire che la scelta di scrivere i brani a questa altezza dipenda dalla natura spesso eptacordale del loro *tenor*, che si estende fra Fa2 e Mi3: se infatti immaginassimo di riportarli alla quinta inferiore, così da far coincidere le mete cadenzali all'unisono con quelle delle composizioni con *tenor* pentacordale Re2-La2, dovremmo avere il Si♭, una nota indubbiamente instabile (e ad esempio, come abbiamo visto, considerata a questa altezza generalmente inadatta a supportare una cadenza) come limite inferiore dell'*ambitus* del *tenor*. Se d'altra parte il brano venisse spostato alla quarta superiore con utilizzo del Si♭ (il che permetterebbe, naturalmente, una trasposizione esatta dello spazio diatonico, che rimane invece imperfetta con la trasposizione alla quinta superiore per la osservata impossibilità di utilizzare strutturalmente il Fa♯) il limite inferiore dell'eptacordo verrebbe a essere costituito dal Mi♭, ancora più problematico e di fatto pressoché inutilizzato, anche in via occasionale, in questo repertorio.

In realtà l'intera questione è complicata da un altro elemento: l'*ambitus* di *tenor* e *superius* delle siciliane del codice Reina, di cui abbiamo già sottolineato le molte affinità con il repertorio madrigalistico, è infatti molto simile all'*ambitus* dei madrigali di Jacopo con *tenor* e *superius* acuti.

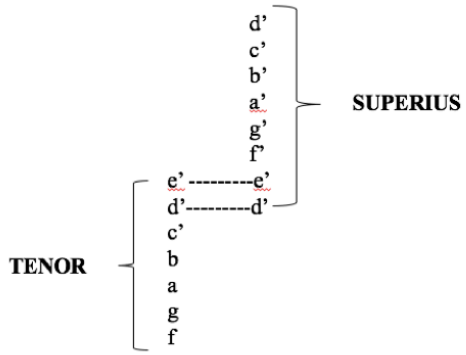
Bisognerà pensare anche in questo caso a una trasposizione? In realtà è stato più volte ipotizzato, soprattutto sulla base di elementi testuali, che le siciliane fossero destinate a essere eseguite da una voce di donna alla parte superiore. Se così fosse, naturalmente, un *superius* con un *ambitus* fra Re2 e Re3 si presterebbe perfettamente a essere eseguito all'altezza scritta. Ci si potrebbe allora domandare se una destinazione per voce femminile possa essere ipotizzabile anche per quei brani di Jacopo che presentano *tenor* e *superius* acuti.

Per quanto riguarda le mete cadenzali raggiunte dai brani con *tenor* acuto, troviamo tre possibili destinazioni: Re3 (5 casi), Do3 (3 casi) e La3. Mi sembra che di nuovo, come già si osservava a proposito dei brani pentacordali o esacordali con struttura a soffietto del Rossiano, questa scelta di mete cadenzali si possa spiegare agevolmente alla luce dell'*ambitus* delle voci e del loro *interlock*, che riporto qui di seguito.

Tab. 8a Brani con *tenor* acuto e *superius* "regolare".



Tab. 8b Brani con *tenor* acuto e *superius* acuto.



Si noterà come nei casi in cui l'*ambitus* del *superius* rimane lo stesso che si osservava nei brani con tenor pentacordale o esacordale del Rossiano, e di conseguenza il cambiamento di *ambitus* del tenor provoca un parallelo cambiamento nell'*interlock* fra le voci, La2, Do3 e Re3 rappresentano tre delle cinque note sulle quali le due voci si sovrappongono; e per quanto riguarda una quarta nota di sovrapposizione, Si2, è facile individuare le ragioni del suo mancato uso nella sua intrinseca instabilità (seppure, come si è visto, essa non sia interamente evitata come meta cadenzale anche finale nell'ambito del codice Rossi).

Resterebbe quindi da domandarsi per quale ragione non venga utilizzata l'unica restante nota di sovrapposizione, la più grave, ovvero il Sol2. Non sono in grado di proporre una spiegazione definitiva per questo fatto, e non mi sembra neanche complessivamente da scartare l'idea che ci si trovi di fronte a un semplice accidente

statistico – ovvero, che un campione di brani più ampio potrebbe far emergere un numero consistente di brani con terminazione a Sol2. Al tempo stesso, è pur vero che anche nella categoria dei brani pentacordali-esacordali o ottacordali-enneacordali che considereremo immediatamente sotto sembrerà di assistere a una eliminazione di Sol2 quale meta cadenzale finale, tanto più notevole in quel caso dal momento che Sol2 era invece, come si è visto, una meta molto frequente nei brani pentacordali o esacordali del Rossiano (tornerò più avanti si questo punto).

Per quanto riguarda d'altra parte i brani che abbiamo definito con *superius* acuto, Do, Re e Mi costituiscono le uniche note di sovrapposizione fra le voci, e questo motiva ovviamente la loro scelta come mete cadenzali**.**

2.2.2 brani con *tenor* misto, o ottacordale

La prima osservazione riguarda il fatto che in tutti e tre gli autori permane un utilizzo della modalità compositiva a soffietto con *tenor* pentacordale fra Re2 e La2, o esacordale fra Do2 e La2. Anche qui, come nel Rossiano, i limiti del pentacordo o dell'esacordo vengono occasionalmente superati; in Giovanni in particolare il *tenor* raggiunge spesso il Do3, andando a creare, con particolare frequenza in corrispondenza della fine del ritornello, una cadenza all'unisono che risponde al già osservato principio di *variatio*.

Qui però la questione è notevolmente complicata dalla contemporanea presenza nel repertorio di brani che utilizzano organicamente nel *tenor* l'intera ottava Re2-Re3, similmente a quanto osservato da Mangani e Sabaino in Landini. Può allora non risultare chiaro il confine fra questa tipologia e quella dei brani fondamentalmente pentacordali o esacordali, e che effettuano solo occasionali escursioni verso l'alto.

Questa distinzione può del resto risultare ulteriormente complicata da una caratteristica notata da Kelly a proposito del repertorio di Nicolò, ma che è perfettamente possibile estendere ai brani più recenti che stiamo considerando. Kelly nota infatti come il *tenor* si focalizzi ora su un *ambitus* acuto, ora su quello più grave che era caratteristico dei brani con *tenor* penta- o esacordale.[131] Mi sembra che ciò indichi chiaramente come il *tenor* con *ambitus* Do2 o Re2-Re3, che intorno alla metà del secolo assurge a forma principale e per così dire "classica" di organizzazione dello spazio sonoro nella musica

[131] KELLY 1974, p. 76.

del Trecento italiano, derivi in realtà da una espansione della tipologia pentacordale-esacordale diffusa nel Rossiano – o, si potrebbe alternativamente ipotizzare, da una fusione fra questa e la tipologia con *tenor* acuto osservata in precedenza –; e che in questo processo di espansione o fusione si conservi una traccia discreta della tipologia del *tenor* pentacordale, che viene utilizzata per lunghi tratti in modo esclusivo.

Nella tabella 9 riporto i dati di tutti i brani che rientrano inequivocabilmente nella tipologia del *tenor* pentacordale-esacordale, inequivocabilmente in quella del *tenor* ottacordale-enneacordale, o che si trovano in qualche modo "a mezza via" fra le due, con un utilizzo prevalente del pentacordo-esacordo più grave ma con una più o meno occasionale espansione verso l'alto. La distinzione fra queste categorie dovrà inevitabilmente essere empirica: mi atterrò al principio di indicare come fondamentalmente pentacordali o esacordali i brani nei quali gli sconfinamenti rispetto al *framework* pentacordale o esacordale non supera le cinque battute in trascrizione moderna (nel qual caso indicherò fra parentesi il numero di battute di sconfinamento, e la nota più acuta raggiunta nel corso degli sconfinamenti) e come organicamente ottacordali o enneacordali quelli con un numero superiore di sconfinamenti. Accanto all'*ambitus*, registro inoltre l'eventuale utilizzo di alterazioni in chiave, che si limitano, come nei casi precedenti, al Si♭. Si trovano inoltre alcuni casi nei quali l'utilizzo di un certo *ambitus* è limitato a una sola sezione del brano: in questi casi aggiungo la precisazione sempre nella casella dedicata all'*ambitus*.

Tab. 9 Brani con *tenor* pentacordale, esacordale, ottacordale o enneacordale.

Autore	Brano	Ambitus	Cadenza finale
Piero	Quando l'aire comença	esacordale Do2-La2	La2
	Sì come al canto	esacordale Do2-La2 verso (1 Si♭), Si♭ in chiave,	Do3
	De'come dolcemente	esacordale (2 Re3) Re2	Re3
	Fra mille corvi	utilizzo uniforme dell'ottava Re2-Re3	Mi3
	In sulla ripa	utilizzo uniforme dell'ottava Re2-Re3 (ritornello pentacordo Re2-La2)	La2

Giovanni	La bella stella	pentacordale (4 Re3)	La2
	Nascoso'l viso	pentacordale (5, Do3-Do3 cadenza conclusiva)	Do3
	Nel mezo a sei paon	pentacordale (5 Re- verso 1 Si)	La2
	O tu cara scienzia	pentacordale (4 Re- ritornello 0)	La2
	Più non mi curo	pentacordale (1 Do)	La2
	Quando la stella	pentacordale (5 Do3- ritornello 0)	La2
	Sedendo all'ombra	utilizzo uniforme Re2-Do3	La2
	Sovra un fiume regale	Fa2-Re3 (2 Re2) (Si♭)	Do3
	Togliendo l'una l'altra	utilizzo uniforme Re2-Re3	Do 3
Jacopo	Di novo è giunto	utilizzo uniforme Re2-Re3 (ritornello pentacordo Re2-La2)	La2
	Entrava Febo	esacordale (0)	La2
	Fenice fu'	pentacordale (3 Re3- cadenza finale Re3-verso 0)	Re3
	In su bei fiori	uniforme Re2-Do3 (ritornello Si♭)	La2
	Io mi son un	pentacordale (1 Si2)	La2
	Lucida petra	esacordale (2 Do3- Do3 cadenza finale-verso 0)	Do3
	O dolce appresso	uniforme Do2-Re3	
	O in Italia	verso esacordale (4 Re- verso 0)	La2
	Oselletto selvaggio	uniforme Re2-Re3	La2
	Posando sopr'un acqua	Re2-La2 (4 Re3, ritornello 0)	La2
	Quando vegio	pentacordale (3 Do3- cadenza finale Do3- verso 0)	La2
	Sì come al canto (versione a due voci)	utilizzo uniforme Re2-Re3	Do3

	Stracciasi i panni indosso	pentacordale (4 Re3- cadenza finale Re3- verso 3)	Re3
	Tanto che sete	Fa2-Re3	Do3
	Tanto soavemente	utilizzo uniforme Re2-Re3	Do3
	Un bel perlaro	utilizzo uniforme Do2-Re3 (ritornello Do2-La2)	La2
	Un bel sparver	Fa2-Mi3	Re3
	Vestise la cornacchia	Do2-La2 (3 Do3, ritornello 0)	Fa2-Fa3
	Vola el bel sparver	Fa2-Mi3	Mi3

Le osservazioni di Kelly di cui sopra potrebbero rafforzare l'ipotesi che l'estensione otta- o enneacordale, anche in quei brani nei quali si presenta in modo più organico, possa in effetti derivare da una fusione fra la tipologia penta- o esacordale e quella con *tenor* acuto. Questa ipotesi può apparire inoltre ulteriormente corroborata dalla circostanza che La2, limite superiore del pentacordo o esacordo, rimanga anche nei brani ottacordali o enneacordali come la meta cadenzale conclusiva largamente più frequente utilizzata (con 17 occorrenze, seguita a considerevole distanza da Do3 con 7 occorrenze). In effetti cadenze finali a La2 si trovavano, come si è visto, anche nell'ambito dei brani con *tenor* acuto; ma qui la loro incidenza percentuale è, ovviamente, notevolmente più rilevante. Le restanti destinazioni più frequenti, appunto Do3 e Re3 (7 e 4 occorrenze) corrispondono invece alle note superiori dell'ottacordo o enneacordo. Acquisisce inoltre qui una indubbia rilevanza l'aspetto, al quale ci si era già riferiti discutendo dei brani con *tenor* acuto, della completa sparizione di Sol2 come meta cadenzale, a fronte del suo frequente utilizzo nei brani con *tenor* penta- e esacordale del Rossiano: un aspetto che si dovrà forse a questo punto ricondurre a una scelta organica, della quale tuttavia non sono in grado per il momento di stabilire la *ratio*.

Che rilevanza hanno queste osservazioni condotte sul repertorio esterno ai fini della valutazione del codice Rossi?

Possiamo in primo luogo affrontare le implicazioni più immediate del nostro *excursus* in relazione al problema della datazione dei brani del Rossiano e della loro attribuzione ad autori noti. Il fatto che brani con mete cadenzali più gravi di Sol2 si trovino

esclusivamente nel Rossiano, e quindi non siano mai rappresentati fra quelli esplicitamente attribuiti ad autori noti, sembrerebbe in effetti far decisamente propendere per la loro appartenenza allo strato più arcaico delle composizioni del codice, precedente ai contributi di Piero, Giovanni e Jacopo. D'altra parte la quasi completa assenza nel Rossiano di brani con *tenor* ottacordale, e la crescita che se ne osserva invece inoltrandosi nel secolo, farebbe pensare che questi siano posteriori alla compilazione del codice, e dunque collocabili in una fase tarda della produzione degli autori sicuramente presenti nella compilazione, Piero e Giovanni.

Per quanto riguarda invece il problema di una complessiva valutazione dell'evoluzione dell'organizzazione dello spazio sonoro dal codice Rossi agli autori del Trecento maturo come Nicolò, mi sembra si possa dire di trovarsi di fronte a un processo, schematizzabile in tre punti:

1. Standardizzazione, o eliminazione di quei modelli di organizzazione che non rientrano in alcuni modelli prefissati (appunto con l'eliminazione totale dei brani con *tenor* che scende al disotto del Do2, di cui si è appena detto);
2. Complessivo innalzamento dell'*ambitus* del *tenor* in questi modelli di organizzazione standardizzati: oltre che con l'eliminazione dei brani con *tenor* grave, anche con l'espansione verso l'alto, verso una struttura ottacordale o enneacordale, della tipologia pentacordale o esacordale del Rossiano;
3. Infine, mi pare che si possa individuare quello che definirei un fenomeno di formalizzazione delle varie tipologie di organizzazione. Intendo dire che gli elementi di regolarità, e di regolamentazione, che pure si trovano nel Rossiano (in particolar modo in relazione ai brani con *tenor* pentacordale Re2-La2) mi sembra si spieghino meno con l'adesione a un modello astratto definito *a priori* che con la combinazione di quei condizionamenti concreti che abbiamo già notato (ricapitolando: l'apparente preferenza per mete cadenzali che hanno uno spazio di tono al disotto, e che ho attribuito al desiderio di utilizzare il semitono di *ficta* per l'approccio cadenzale, e il limitato *interlock* fra le voci possibile nell'ambito della struttura a soffietto). Mentre nelle evoluzioni successive da un lato la compresenza di vari modelli di organizzazione, fra cui effettuare una scelta (con l'utilizzo comune del modello con *tenor* acuto), e dall'altro l'eliminazione dei brani che non si conformano a nessuno di questi modelli (con la totale eliminazione del gruppo, dalle caratteristiche non uniformi, con cadenze all'unisono a note più gravi di La2 e Sol2)

sembra parlare a favore del fatto che l'adesione a modelli prefissati rappresenti ormai non più il risultato di una serie di condizionamenti, ma una precisa scelta stilistica.

L'idea che l'osservanza delle caratteristiche notate venga a costituire da un certo punto in poi un segno di adesione a uno statuto di genere, e in qualche modo anche una scelta di campo stilistica, potrebbe essere sostenuta anche sulla base di altri elementi. Innanzitutto, abbiamo già notato come le tipologie organizzative osservate valgano solo per il madrigale, e non per la ballata polifonica, ancora assente nel Rossiano e nei tre autori qui considerati, ma sempre più diffusa nel repertorio successivo a partire da Nicolò, fino a diventare numericamente prevalente rispetto al madrigale nella seconda metà del secolo; e che, come già notato da Mangani e Sabaino, è caratterizzata da una organizzazione distinta dello spazio sonoro.[132] In particolare, si trovano nella ballata note di meta cadenzali diverse, ed è inoltre assolutamente comune l'utilizzo della cadenza di ottava in posizione finale: il che pare senz'altro confermare (come già si era ipotizzato osservando la terminazione del rotondello *Gaiete, dolce* nel Rossiano) che l'utilizzo esclusivo dell'unisono come cadenza terminale nel madrigale, che affonda le radici in una prassi arcaica, sopravviva nella pratica successiva esclusivamente come caratteristica idiomatica dei generi polifonici di origine più antica (il madrigale e la siciliana).

Anche nell'ambito della produzione landiniana nei madrigali a due voci tutte le terminazioni cadenzali conclusive, di brano o di sezione, vengono effettuate all'unisono: e questo in marcato contrasto rispetto alle ballate a due voci, in cui un numero molto rilevante di cadenze finali avvengono all'ottava; ciò che pare di nuovo proporre con forza l'idea di un vincolo specifico di genere, attivo ancora all'altezza della produzione landiniana. Se passiamo ai madrigali a tre voci, non si assiste in tutti i casi al fenomeno evidenziato da Martinez, che notava come nel madrigale a tre voci permanga una tendenza a fare convergere nella cadenza finale tutte e tre le voci sull'unisono: ciò che non accade comunque in tutti i casi nei madrigali di Landini. [133]

Al tempo stesso troviamo alcune composizioni che appaiono senz'altro più normate, nel senso che si è qui delineato; e in particolare un madrigale politestuale a tre voci, *Musica son*, che mostra:

1. Un *ambitus* del *tenor* rigorosamente compreso fra Re2 e Re3;

[132] MANGANI-SABAINO 2015.

[133] MARTINEZ 1963.

2. La2 e Re3 come mete cadenzali rispettivamente del verso e del ritornello;
3. Una cadenza finale con convergenza sull'unisono delle tre voci; il che pone le difficoltà di cui si è detto sopra nella condotta delle parti, e rappresenta in verità un caso unico nel panorama dei madrigali a tre voci dell'autore.

L'osservazione diventa particolarmente interessante se si prende in considerazione il testo di *Musica son*. Si tratta di un raro caso di madrigale politestuale, nel quale tuttavia le voci sono concordi nel lamentare il declino presente della musica, a opera di poco competenti compositori contemporanei. Riporto qui sotto i testi di tutte le tre voci.

Triplum: Musica son che me dolgo piangendo / veder gli effetti miei dolce profetti / lasciar per frottole i vaghi intelletti. / Perché ignoranza in vizi ognun costuma / lasciasi'l buon e pigliasi la schiuma.
Superius: Già furon le dolcezze mie pregiate / da cavalier, baroni e gran signori, / or sono imbastardita in genti cori. / Ma io musica sol non mi lamento / che ancor l'altre virtù lasciate sento.
*Tenor:*Ciascun vuole narrar musical note / e compor mandrial, cacce, ballate / Chi vuol d'una virtù venire in loda / conviengli prima giugner alla proda.

Può essere allora che Landini, nell'ergersi a paladino della "vera" musica e delle buone tradizioni, sentisse il bisogno di rafforzare, o illustrare, il messaggio del testo attraverso la deliberata adesione a una articolazione tradizionale, o tradizionalista, dello spazio sonoro? Accettare questa ipotesi può certo apparire problematico, soprattutto alla luce della nota – e da me ampiamente condivisa – idea che il testo non giochi, nell'ambito della produzione non solo trecentesca ma più in generale tardomedievale, un ruolo neppure lontanamente paragonabile a quello rivestito nel repertorio rinascimentale ai fini dell'articolazione della forma musicale in senso lato. E tuttavia, riconoscere che l'unità testo-musica non fosse certamente nel XIV secolo vincolante come diventerà in epoche successive (e non costituisca quindi, ad esempio, un mezzo di strutturazione retorica nell'ambito del quale le cadenze musicali vengono ad assumere nei confronti del testo musicato un ruolo paragonabile a quello della punteggiatura rispetto al testo scritto) non equivale ancora a dire che l'autore trecentesco si ponesse, all'atto della composizione, in una posizione di assoluto agnosticismo rispetto al testo musicato; e questo a maggior ragione nei casi in cui, come nel caso del madrigale in questione, autore del testo sembri

essere proprio lo stesso compositore, o quantomeno un autore che si fa carico di rappresentarne il pensiero nell'ambito di un dibattito sulla musica del tempo. D'altra parte, alcuni casi di inequivocabile *pictura verbis* sono già stati osservati da Ursula Günther nel repertorio francese della cosiddetta *Ars subtilior*.[134]

Proseguendo su questa linea, potrebbe anche essere avanzata, con necessaria cautela, qualche ipotesi anche su due altri madrigali rispettivamente di Giovanni e Jacopo, *Deh come dolcemente* e *Vestisse la cornacchia*: si tratta, come già accennato, degli unici due madrigali nell'intero repertorio trecentesco a noi noto che concludono il ritornello non su un unisono, ma su un'ottava, ed è notevole che in entrambi i casi la scelta possa essere spiegata con riferimento al testo.

Nel brano di Giovanni vediamo una tipica struttura a soffietto con *tenor* pentacordale, che si conclude però con un'ottava Re2-Re3. Ecco il testo integrale:

De'come dolcemente m'abracciava / stando nel letto con la donna mia / quando la madre mi disse, "Va'via!". / Quando la figlia intese tal novella / volsesi a llei con gran malinconia, / disse, "Fuor, vecchia, di camera mia!". / "Or taci figlia, non ci far più motto / ch'io me ne vado e staromi disotto".

Si noti come, in modo particolarmente significativo, una cadenza finale di verso all'ottava corrisponda alle parole «Va'via!», mentre il verso iniziale, «De' come dolcemente m' abracciava», andava a concludersi su una cadenza all'unisono. Naturalmente, una cadenza all'ottava in corrispondenza della fine del verso non costituirebbe di per sé, come abbiamo visto, un elemento necessariamente inconsueto; è allora necessario (nell'ottica della ipotesi che sto avanzando) che l'idea di separazione sia ribadita con la cadenza finale all'ottava, questa sì decisamente sorprendente, e che peraltro potrebbe avere a sua volta una immediata motivazione testuale nella frase conclusiva «staromi disotto». La nota di meta Re2 a cui approda il *tenor* è infatti non solo notevole per essere parte di un intervallo di ottava, ma è anche di per sé una destinazione grave, mai utilizzata per le tradizionali cadenze all'unisono, come si è già osservato, nel repertorio trecentesco, con l'eccezione di alcuni brani apparentemente arcaici del Rossiano.

[134] GÜNTHER 1984.

Nel caso della composizione di Jacopo, invece, abbiamo una struttura ottacordale del *tenor*, e il brano si conclude con una ottava Fa2-Fa3 fra le voci. Riporto anche qui l'intero testo:

Vestisse la cornacchia de l'altrui penne / sì come dice d'Isopo la storia / ma con quelle non ebbe vittoria. / Perché alla corte ov'eran gli altri uccelli / per più onta in meço di lor concilio / pelata fu e poi messa in esilio. / Chi dell'altrui si veste / follia fa, che tosto si disveste.

Secondo Elena Abramov-Van Rijk il brano sarebbe da ricondurre a una corrispondenza polemica proprio con Giovanni: si tratta di un atto di accusa alla maggioranza dei compositori, accusati di incompetenza e metaforicamente dipinti come cornacchie.[135] Si può allora immaginare che la conclusione "sbagliata" su un'ottava – e oltretutto, si noti, un'ottava che, a differenza del Re2-Re3 del precedente brano di Giovanni, rappresenta una meta cadenzale molto rara in qualunque contesto, non solo in conclusione di brano, e quindi si potrebbe dire "intrinsecamente sbagliata" – rappresenti una raffigurazione "plastica" dell'incompetenza tecnica dei compositori del tempo?

Ma in generale, se anche l'accettazione di queste ultime ipotesi, o di alcune di queste, rafforzerebbe certamente l'idea di fondo che abbiamo sviluppato, cioè che le caratteristiche incontrate nella maggioranza dei brani del Rossiano vengano generalizzate, estese e assolutizzate nel repertorio successivo, mi pare che essa possa essere sufficientemente supportata anche solo dagli argomenti che abbiamo visto precedentemente.

3. Interpretazione dei dati

Si può a questo punto tentare di leggere gli elementi fin qui raccolti in relazione alle due questioni che sono tuttora oggetto di ampio dibattito nell'ambito degli studi trecenteschi: ossia, rispettivamente, la riconoscibilità di una organizzazione modale e l'effettivo peso di considerazioni esacordali nella strutturazione della polifonia; aspetto quest'ultimo che recenti contributi, particolarmente quelli di Stefano Mengozzi, tendono a ridimensionare

[135] ABRAMOV-VAN RIJK 2009, e 2011.

decisamente, considerando l'esacordo più un metodo didattico e di lettura che un parametro "forte" e a priori di concettualizzazione dello spazio sonoro.[136]

3.1 La questione della modalità

Per affrontare il primo dei due temi, quello della modalità, è necessario riassumere brevemente l'ampio e articolato dibattito che si è sviluppato nel corso di decenni nella critica musicologica, prima di passare a considerare in modo più specifico il repertorio di nostro interesse. Va però precisato che la maggior parte della letteratura disponibile affronta il problema relativamente al repertorio dei secoli successivi, del Quattro e del Cinquecento; e del resto, la discussione della modalità in relazione alla polifonia figura soprattutto negli scritti dei teorici rinascimentali, per quanto non con assoluto accordo sulle questioni di dettaglio. Nella musicologia moderna al monumentale lavoro di Bernhard Meier, che ha raccolto e cercato di conferire coerenza alle testimonianze dei teorici dell'epoca, assumendo la rilevanza della modalità rispetto alla prassi compositiva come un punto di partenza positivo, hanno risposto voci scettiche, principalmente quella di Harold Powers.[137] Lo studioso americano ha messo in discussione non l'idea che il concetto di modalità polifonica rappresentasse un presupposto fondamentale del pensiero teorico quattro-cinquecentesco – un fatto, questo, provato *ad abundantiam* da una messe amplissima di testimonianze – ma, più sottilmente, la nozione che i principi modali esposti in sede teorica costituissero realmente un criterio *a priori* nell'organizzazione dello spazio sonoro. Powers è invece incline a considerarli prevalentemente un parametro *a posteriori*, di classificazione e razionalizzazione teorica di un repertorio composto sulla base di criteri diversi, di natura essenzialmente contrappuntistica. Questa presa di posizione ha dato avvio a un dibattito musicologico intenso, nell'ambito del quale alcuni studiosi, in particolare Mangani e Sabaino, hanno portato argomenti a favore della "realtà" compositiva dell'idea di modo, sia pur assumendola in termini più problematici rispetto a Meier.[138]

[136] MENGOZZI 2014.

[137] MEIER 1974, POWERS 1981, 1981B, 1992, 1992B, 1996.

[138] MANGANI-SABAINO 2008, 2014, 2015.

Il dibattito sulla modalità nella polifonia trecentesca – francese, e solo in misura molto minore italiana – ha invece attirato una attenzione decisamente inferiore negli studi moderni; e d'altra parte è incontestabile il fatto che gli stessi teorici dell'epoca, in larga maggioranza, non trattino affatto il problema della modalità in relazione alla polifonia, ma esclusivamente a proposito della monodia liturgica. Inoltre, dei soli due teorici che toccano apertamente il problema della pertinenza del concetto di modalità polifonica Johannes Grocheo lo fa per negarla; uno solo, l'Anonimo di Berkeley, per affermarla, ma in termini piuttosto generici.[139] Non c'è quindi dubbio che il vaglio delle fonti teoriche, soprattutto in una logica di confronto con la teoria dei secoli successivi, farebbe pendere il giudizio in direzione di una negazione di una natura modale della polifonia trecentesca. Va però detto che, come hanno sottolineato alcuni sostenitori della natura modale di questo repertorio, il silenzio dei teorici coevi non è una prova definitiva, dal momento che la modalità della polifonia avrebbe potuto non essere discussa esplicitamente perché data per scontata: il che ci riconduce alla necessità di valutare direttamente le composizioni, riconsiderando dal punto di vista della questione modale le osservazioni già avanzate nei paragrafi precedenti.

3.2 Problemi specifici del repertorio trecentesco

Il primo aspetto che appare rilevante è, ovviamente, quello già oggetto delle opposte interpretazioni, di Mangani e Sabaino e di Kelly di cui abbiamo parlato nell'introduzione del capitolo: il fatto cioè che la mete cadenzali non siano sempre coerenti fra loro e con l'*ambitus* del *tenor*, e che, in secondo luogo, quando anche lo siano si direzionino in genere verso due mete cadenzali, La e Re, la prima delle quali è estranea al novero delle *finales* modali.

Riguardo a quest'ultima obiezione, abbiamo già accennato come, a proposito di Nicolò, Kelly suggerisse di risolvere la difficoltà considerando le cadenze a La come cadenze alla *cofinalis*, e dunque i brani che concludono su La come caratterizzati da una eccezionale terminazione sulla *cofinalis*. Effettivamente una saltuaria conclusione sulla *cofinalis* non è del tutto priva di attestazioni, né nell'ambito della monodia liturgica né in quello della composizione polifonica dei secoli successivi; al tempo stesso però, il

[139] Vd. in particolare FULLER 1987.

numero di brani che in Nicolò finiscono su La è piuttosto cospicuo, e appare quindi difficilmente riconducibile a un carattere di eccezionale deviazione dalla norma. Questi i componimenti in oggetto: *Povero pellegrin*, *Quando gli raggi*, *Ben di fortuna*, *Ciascun faccia per sé*, *Vidi, com'a Amor piacque*, *La donna mia vol esser el messere*.

Abbiamo inoltre già visto come nel codice Rossi, e anche in Piero, Giovanni e Jacopo, La venga a costituire addirittura la meta cadenzale predominante: e come nei brani che abbiamo definito con *tenor* pentacordale e struttura a soffietto il più delle volte non appaiano affatto cadenze a Re, la meta secondaria più diffusa (in posizione assolutamente subordinata, comunque, rispetto a La) risultando piuttosto Sol. Il che rende ulteriormente implausibile sostenere una natura di *cofinalis* di La, in riferimento a un orientamento prevalente verso Re, per il repertorio del Rossiano; con la conseguenza che un orientamento modale delle composizioni del codice risulta ancor più insostenibile che per Nicolò. E se, d'altra parte, l'evoluzione della scrittura cadenzale che conduce a Nicolò si può leggere come uno sviluppo di caratteristiche già presenti *in nuce* nel Rossiano (con la progressiva diffusione della tipologia di brani con *tenor* acuto che si trovano già, ma in posizione molto minoritaria, nella compilazione più antica, e poi con la fusione fra questa e quella del *tenor* pentacordale con struttura a soffietto) allora postulare una spiegazione modale per le caratteristiche osservate in Nicolò appare non solo non sufficiente (a causa delle difficoltà di cui si diceva) ma anche non necessario.

Mi sembrerebbe già lecito a questo punto concludere che, se una strutturazione modale non sembra risultare presente neanche in quei brani che rispondono a una coerenza e normatività dal punto di vista dell'*ambitus* e della struttura cadenzale, allora questo giudizio di non-modalità debba apparire tanto più forte nelle composizioni nelle quali questa coerenza non si verifica. Nondimeno, a proposito di quest'ultima categoria, è possibile a ulteriore supporto della nostra tesi avanzare qualche osservazione aggiuntiva, che può prendere le mosse da una discussione dei rilievi di Carlo Bosi (il più recente propugnatore di una interpretazione modale del repertorio trecentesco) sui brani del repertorio francese coevo che, in termini diversi, condividono questa non-congruenza fra *ambitus* e struttura cadenzale interna e meta cadenzale finale.[140] La sua tesi è che questo fenomeno possa essere spiegato nei termini di quella che Frans Wiering ha definito

[140] Bosi 2005 e 2007.

visione "interna" *vs.*"esterna" del concetto di modo.[141] Senza dilungarsi troppo in questa sede sulla teoria di Wiering, è sufficiente qui ricordare in sintesi come lo studioso olandese, appoggiandosi a una lettura della teoria medievale relativa alla monodia liturgica e a quella quattro-cinquecentesca sulla polifonia, sia arrivato a categorizzare due approcci prevalenti al pensiero modale: uno, diffuso primariamente fra i musicisti pratici a scopo di categorizzazione *a posteriori* del repertorio, che giudica l'appartenenza modale sulla base del criterio più immediato, ma anche più superficiale, della sola nota (o sonorità, nel caso della polifonia) conclusiva di un brano, ignorando se necessario le caratteristiche di tutto il suo svolgimento precedente; e un altro, adottato prevalentemente dai teorici (e, si suppone, dai compositori) che è soprattutto interessato all'articolazione interna del brano, all'adozione di *ambitus* e di specie melodiche di quarta e quinta, e alle cadenze che ne informano lo svolgimento; e sulla base di questi criteri effettua la formulazione del giudizio modale (o, rovesciando la questione, sulla base della scelta *a priori* di un modo determina queste caratteristiche). Nei casi in cui la meta cadenzale finale contraddica l'appartenenza modale fino a lì delineata, la conclusione viene allora considerata una deviazione eccezionale dal "vero" modo, che sarà da identificare con quello fino a lì proiettato dalla composizione. Bosi in realtà si limita ad enunciare in termini generali la presunta applicabilità di questi concetti al repertorio dell'*Ars nova* francese; credo che l'argomento dello studioso sia sostanzialmente che nei madrigali che terminano su finali modali non canoniche sia lecito riconoscere, in base a parametri "interni", l'appartenenza a un modo canonico, con una terminazione extramodale. Ma al di là del problema puntuale della classificazione è comunque chiaro come l'intento di Bosi nell'appropriarsi di questi concetti sia quello di normalizzare, per così dire, una situazione problematica per la sua proposta di interpretazione modale, mostrando come essa fosse in realtà non incompatibile, ma anzi prevista all'interno della teoria della modalità medievale e rinascimentale.

Ora, anche prescindendo per il momento dal fatto che, come si osservava sopra, neanche i brani organicamente in presunto modo dorico paiono avere una reale natura modale, va rimarcato come la possibilità di concludere i brani su una cadenza non congruente con il modo fin lì proiettato, che certamente esiste sia nell'ambito della

[141] WIERING 1998 e 2001.

monodia liturgica che in quello della polifonia rinascimentale, è però in quei contesti un fatto decisamente eccezionale, e per quanto riguarda in particolare la polifonia spesso motivato da un intento di raffigurazione musicale del testo; laddove in ambito trecentesco terminazioni estranee alla supposta modalità sono molto più frequenti anche negli autori di metà secolo come Nicolò. Ma soprattutto, l'esame del Rossiano, e poi di Piero, Giovanni e Jacopo ci ha mostrato come in questo primo strato del repertorio una cadenza finale al di fuori dell'*ambitus* nel quale il *tenor* si è mantenuto per gran parte del brano appaia quasi come un elemento di varietà stilistica espressamente ricercato. E ancora più significativo sembra in questo senso il fatto che ci siano, soprattutto nel Rossiano, brani che si mantengono all'interno di una struttura pentacordale solo nella parte iniziale per uscirne successivamente: quasi a suggerire, come già si osservava, che l'inizio di un brano e le prime cadenze siano gli elementi più normati, e che la regolamentazione diventi progressivamente meno rilevante via via che si procede nella composizione. Insomma, mi pare che queste osservazioni ci pongano di fronte a una realtà ben diversa da quelle a cui si richiama Bosi, nelle quali una terminazione cadenzale conclusiva extramodale era talvolta possibile come fatto occasionale.

Si potrebbe insomma concludere con un certo grado di sicurezza che l'ipotesi dell'esistenza di una strutturazione di tipo modale appare decisamente improbabile già per quanto riguarda Nicolò e gli altri autori di metà secolo, e *a fortiori* da escludersi per il repertorio del primo Trecento e in particolare del Rossiano. Non mi sembra che ciò debba considerarsi in contrasto con il processo di standardizzazione dello spazio sonoro che ci siamo sforzati di motivare su basi autonome e interne all'evoluzione del genere madrigale e che non necessita dunque di appoggiarsi a spiegazioni "esterne" come la modalità. In effetti, esistono numerosi esempi, occidentali e non, monodici e polifonici, di tradizioni non formalizzate in senso modale che sviluppano comunque forme di centralità di alcune mete cadenzali; centralità che oltretutto in alcuni casi, proprio come nel nostro repertorio, non coinvolge in primo luogo le cadenze finali, ma riguarda invece soprattutto quelle interne.[142]

[142] Per il verificarsi di questo fenomeno nella polifonia tradizionale georgiana, vd. RUIZ-PÉREZ 2014. Ma si pensa qui ovviamente anche al problema dei toni salmodici europei, certo troppo complesso per essere trattato esaurientemente in questa sede.

Quanto detto non esclude d'altra parte che un teorico, compositore o musicista dell'epoca che fosse fortemente motivato in questo senso da un punto di vista ideologico (ad esempio, dal desiderio di affermare l'importanza della conoscenza della musica piana, e dell'associata teoria modale, anche come preparazione alla pratica polifonica) non potesse forzare i dati per sostenere una pertinenza della teoria modale anche per la polifonia; il che può spiegare la posizione, pur minoritaria, dell'Anonimo di Berkeley in relazione al repertorio francese.[143] Semplicemente, il fatto che la teoria modale non sia un metodo economico per spiegare le caratteristiche osservate nel repertorio di nostro interesse mi sembra pienamente sufficiente a giustificarne il mancato utilizzo nell'analisi.

3.3 La questione degli esacordi di solmisazione

Possiamo passare a questo punto a considerare la seconda questione, relativa alla rilevanza di considerazioni esacordali nell'organizzazione della polifonia. Il tema può essere in realtà articolato in due punti, uno relativo alla regolamentazione degli incontri verticali, l'altro all'articolazione orizzontale delle due parti: come si vedrà, per il primo aspetto non ci sentiamo a questo stadio di prendere una posizione definitiva (pur propendendo nel complesso per una risposta negativa), mentre per il secondo ci sembrerà possibile giungere a conclusioni più chiare.

3.3.1 Il problema esacordale dal punto di vista verticale

Per quanto riguarda il primo aspetto ci riferiamo principalmente ad alcuni contributi, di Sachs ma prima in forma molto più estesa di Scattolin, che hanno approfondito quella che lo studioso italiano ha definito "teoria del grado".[144] Si tratta di una linea teorica delineata in alcuni trattati compilati in Italia nel corso del XIV e del primo XV secolo, e che consiste, nelle parole di Scattolin, in

[143] FULLER 1998, p.70.

[144] SACHS 2007, SCATTOLIN 1979.

un sistema di insegnamento che regola l'individuazione degli intervalli che formano le consonanze usate nel contrappunto e la denominazione delle note che costituiscono tali consonanze secondo il sistema esacordale della solmisazione [...] il termine "grado" sta a significare la relazione che si crea tra le note più basse di due esacordi (di tipo uguale o differente) ognuno dei quali è occupato dal tenore e dalla parte aggiunta.[145]

Lo studioso prosegue notando che:

Nella maggior parte dei testi che usano questa terminologia sono previsti quattro gradi: 1) grado di pari (le due voci appartengono al medesimo esacordo): lo si trova in ognuno dei sette esacordi del sistema guidoniano; 2) grado di quinta (le due voci appartengono ad esacordi diversi e tra le note più basse di ciascun esacordo c'è la distanza di un intervallo di quinta): lo si trova tre volte e precisamente fra gli esacordi naturale grave e duro acuto, molle acuto e naturale acuto, naturale acuto e duro sopracuto; 3) grado di quarta (le due voci appartengono ad esacordi diversi e tra le note più basse di ciascun esacordo c'è la distanza di un intervallo di quarta): lo si trova quattro volte, fra gli esacordi duro grave e naturale grave, naturale grave e molle acuto, duro acuto e naturale acuto, naturale acuto e molle sopracuto; 4) grado di ottava (le due voci appartengono ad esacordi diversi e le note più basse di ciascun esacordo distano di un'ottava): lo si trova quattro volte, tra gli esacordi duro grave e duro acuto, duro acuto e duro sopracuto, naturale grave e naturale acuto, molle acuto e molle sopracuto.[146]

Il punto concettuale fondamentale dunque consiste nel fatto che questa linea di insegnamento sembra legare indissolubilmente la classificazione dell'utilizzo degli intervalli al sistema esacordale: intervalli della stessa ampiezza vengono classificati infatti in modo diverso a seconda della posizione occupata dalle note componenti nell'ambito dei rispettivi esacordi di solmisazione. Tanto basta a Oliver Huck per concludere che ci troviamo di fronte a un sistema radicalmente diverso da quello del *contrapunctus* francese:

[145] SCATTOLIN 1979, p.14.

[146] IBID.

Die Klangverbindungen im zweistimmigen Satz folgen nicht in erster Linie den Regeln des zunächst in Frankreich ausformulierten Contrapunctus, der in Italien erst von Antonius de Leno, Paolo da Firenze und Prosdocimus de' Beldemandis dargelegt wird, sondern den auch von Marchetto da Padua dargestellten Fortschreitungen von imperfekten in perfekte Konsonanzen mit den Verbindungen 6-8, 3-5 (10-12) und 3-1. Im Gegensatz zum Contrapunctus sind die dort strikt verbotenen Parallelen perfekter Konsonanzen sowohl im Gerüstsatz als auch im Cantus fractibilis häufig, die ausdrücklich erlaubten Parallelen imperfekter Konsonanzen hingegen bei Piero und Giovanni selten. Ein weiterer grundsätzlicher Unterschied besteht darin, daß die nach den Regeln des Contrapunctus (wie auch der Graduslehre) brauchbaren Folgen 8-6 und 6-5 nahezu grundsätzlich vermieden sind und damit der transitive Character der Sexte zusätzlich betont ist.[147]

In realtà, il problema è stabilire a che livello si collochi questa concettualizzazione di tipo esacordale: se, cioè, si tratti – come è incline a suggerire Mengozzi in relazione a buona parte della teoria esacordale medioevale – di un semplice mezzo di reinterpretazione *a posteriori* di una realtà di fatto determinata in senso profondo da un *framework* eptacordale;[148]oppure di un elemento di concettualizzazione *a priori*, che condiziona in modo attivo le scelte intervallari, come sembra sostenere Huck nel prosieguo della sua argomentazione:

Die Häufigkeit der Klänge legt die Vermutung nahe, daß dem Satz ein Tonsystem zugrunde liegt, das analog zur Graduslehre auf der Kombination zweier Hezachorde beruht. Die häufigsten Klange, die Verbindungen 3-1 nach a, 3-5 nach G-d und 6-8 nach G-g sind die einzigen Klangverbindungen, die sich mit jedem Hexachord im Tenor konstruieren lassen und damit universell verwendbar sind […] Die seltenen Klänge sind umgekehrt jene, deren Klangverbindung nur in einer bestimmten Hexachordkombination möglich ist. So setzen der Ein- bzw. Quintklang auf b eine Kombination des Hexachordum molle im Tenor mit dem Hexachordum molle bzw. Hexachordum naturale im Cantus voraus (Grado di pari bzw. Grado di quinta), der Einklang auf h und der Quintklang auf E hingegen eine Kombination von Hexachordum durum im Cantus mit Hexachordum durum bzw. Hexachordum naturale im Tenor und der Quintklang auf E hingegen eine Kombination von Hexachordum durum im Cantus mit

[147] HUCK 2005, p. 182.

[148] MENGOZZI 2014.

Hexachordum durum bzw. Hexachordum naturale im Tenor (Grado di pari bzw. Grado di quinta).[149]

È tuttavia facile notare come la gran maggioranza delle mete cadenzali che Huck considera specificamente precluse dalla teoria del grado caratteristica del pensiero musicale italiano sono in realtà rarissime anche nel repertorio francese, della coeva *Ars nova* così come dell'*Ars antiqua*. In particolare, le mete cadenzali che coinvolgono il Si naturale o il Si♭ (che in ogni caso non sono del tutto assenti nel Rossiano) sono rese problematiche dall'intrinseca instabilità della nota in tutto il repertorio musicale medievale, sia monodico che polifonico; e una osservazione in larga misura analoga può valere per le cadenze che coinvolgono il Mi,[150] parimenti rare non solo nel repertorio polifonico, ma, in modo crescente proseguendo nei secoli, anche in quello della monodia liturgica. Anche la relativa rarità di cadenze che coinvolgono il Fa, su cui ci siamo già soffermati come un elemento di un certo interesse, segue di fatto una tendenza ben consolidata già a partire dall'*Ars antiqua* francese (vedi ad es. a questo proposito le osservazioni di Sabaino a proposito del repertorio del *conductus*)[151].

Viceversa, si è visto (e il fatto è naturalmente notato anche da Huck) come sia tipica del repertorio italiano la notevole frequenza di cadenze anche finali a La, piuttosto rare invece nel repertorio francese coevo. Ora, la rarità della *finalis* La nell'*Ars nova* francese potrebbe dipendere dal fatto che la nota non goda dello *status* di *finalis* modale regolare nella monodia liturgica;[152] o in alternativa dal fatto che una *directed progression*

[149] HUCK 2005, p. 183.

[150] Qui, e nel prosieguo del discorso, ci riferiamo alle note nell'accezione moderna, e di pertinenza eptacordale, della loro denominazione nella pratica europea meridionale, latino-americana e russa.

[151] SABAINO 2013, p. 292.

[152] In questo caso si dovrebbe dunque supporre che i compositori francesi trecenteschi di polifonia fossero più inclini ad accettare condizionamenti da parte della monodia liturgica rispetto agli autori del Trecento italiano; una ipotesi che potrebbe in effetti non apparire del tutto infondata, se si considera come la pratica della composizione a partire da un *tenor* tratto dal canto liturgico, che caratterizza fortemente il repertorio francese ma quasi per nulla quello italiano, potesse bene orientare i compositori polifonici francesi verso una assunzione più organica di caratteristiche originariamente presenti nel repertorio monodico (senza che con ciò si voglia necessariamente sostenere una pertinenza della teoria modale in senso proprio anche in relazione alla polifonia francese). Per considerazioni più organiche sul problema della modalità vedi

che converge verso un unisono su La richiederebbe la presenza di un Si (e quindi, presumibilmente, di un *fa supra la*,[153] eventualmente per via di *ficta*, nella voce superiore?). Ricondurre l'instabilità della nota Si a un problema di organizzazione esacordale porterebbe insomma a concludere che, almeno in questo caso, la pratica musicale trecentesca italiana fosse *meno* sensibile a considerazioni di tipo esacordale rispetto a quella coeva francese.

Se consideriamo dunque poco probanti le argomentazioni di Huck, una pertinenza per così dire *etic* della teoria del grado nel repertorio trecentesco italiano potrebbe essere sostenuta verificando le eventuali differenze nella frequenza e nelle condizioni di utilizzo di uno stesso intervallo, formato dalle stesse note, a seconda delle sillabe di solmisazione corrispondenti alle note che lo compongono; ovvero, in altri termini, individuando una influenza della denominazione esacordale sull'utilizzo di intervalli anche a parità di note costituenti (dato che, ovviamente, una differenza nell'utilizzo degli stessi intervalli composti da note diverse può dipendere da altri fattori; primariamente l'*ambitus* delle due voci e la tipologia del loro *interlock*).

Ora, è chiaro come una analisi di questo tipo si scontri, quantomeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, con difficoltà rilevantissime, dal momento che, come ricordano Andrew Hughes e Edith Gerson-Kiwi nella voce *Solmization* del Grove Dictionary sulle modalità concrete dell'applicazione della tecnica rimangono due importanti questioni aperte. La prima, relativa al problema di dove venga effettuata la mutazione laddove si renda necessaria: se sull'ultima nota utile prima che il cambio di esacordo divenga inevitabile (come pare suggerito da alcuni teorici, come Jacobus nello *Speculum*, ma con consenso non unanime) o precedentemente. La seconda, alla possibilità, contemplata da alcuni autori, di evitare il cambiamento di esacordo per uno sconfinamento limitato a una nota.[154] Di fronte a questi dubbi, e in attesa di studi più solidi sul tema, credo sia inevitabile sospendere il giudizio, anche se mi sembra di poter

---

comunque il seguito di questo capitolo; per qualche osservazione più generale sull'adozione di *cantus firmi* tratti dal repertorio monodico liturgico si rimanda invece al prossimo capitolo.

[153] Limitatamente a questo caso utilizziamo ovviamente la denominazione delle note nella sua accezione esacordale.

[154] Vd. HUGHES-GERSON-KIWI 2001. Né mi sembra che lo stato degli studi in proposito sia mutato di molto nel corso del successivo ventennio.

fin d'ora affermare che la apodittica asserzione da parte di Huck di una condizione di radicale alterità della concezione contrappuntistica italiana rispetto a quella arsnovistica francese appaia certamente sproporzionata alle evidenze disponibili, come risulta anche dalla analisi contrappuntistica del Codice Rossi fin qui condotta. In altre parole,in assenza di osservazioni analitiche più decisive, nulla prova che la formalizzazione dell'insegnamento contrappuntistico in termini di teoria del grado debba essere considerata più che una schematizzazione finalizzata a trasmettere concetti largamente condivisi fra teoria italiana e francese, in un linguaggio che sarebbe risultato familiare a musicisti la cui pratica di lettura era fortemente condizionata in termini esacordali. E che insomma, l'onere della prova spetti a chi sostiene una rilevante pertinenza analitica di questo tipo di insegnamento.

3.3.2 La prospettiva orizzontale

Possiamo passare a questo punto a considerare il secondo corno del problema, la pertinenza dell'elemento esacordale nel determinare l'organizzazione orizzontale delle parti. Il primo punto da osservare è ovviamente quello della scrittura del *tenor*, riguardo alla quale, come abbiamo già accennato, Johannes Wolf ha suggerito che potesse essere in gioco una influenza esacordale; una ipotesi che va forse accolta con qualche cautela.[155]

Consideriamo innanzitutto i brani del Rossiano caratterizzati da struttura a soffietto e Sol e La come mete cadenzali. Qui, indubbiamente, l'*ambitus* del *tenor* tende fortemente a rimanere all'interno dei soli limiti dell'esacordo naturale: ed in effetti è probabilmente proprio in relazione a questa categoria di brani, che costituisce la tipologia di maggioranza relativa all'interno del codice, che Wolf ha in primo luogo formulato la sua ipotesi. È però necessario richiamare l'attenzione sul fatto che non tutti i brani di questa categoria insistono su tutte le note dell'esacordo con uguale frequenza, e anzi la metà circa di questi non utilizza mai, o lo fa in modo assolutamente occasionale, il Do2; e si noti ancora come in questa tipologia di brani, che abbiamo definito pentacordale, sia addirittura più comune una espansione verso l'alto, che esce quindi dai confini dell'esacordo naturale, di quanto non lo sia la discesa sulla nota all'estremità inferiore

[155] WOLF 1938.

dell'esacordo. Ancora, può essere rilevante il fatto che sia il brano con struttura a soffietto che abbiamo associato con le caratteristiche stilistiche più arcaiche, il madrigale *E com' cavalchè*, a mostrare addirittura una estensione solo tetracordale del *tenor*, fra Mi2 e La2; cosa che mette ulteriormente in dubbio l'ipotesi che l'iniziale concezione di questo tipo di struttura sia legata in primo luogo a considerazioni esacordali. O per esprimerci più correttamente: se questa osservazione non esclude di per sé che un ragionamento esacordale contribuisse alla limitazione dell'*ambitus* del *tenor*, sembra certo suggerire che questo non potesse essere l'unico elemento, in quanto non sufficiente a spiegare l'ulteriore restrizione dell'*ambitus*.[156]

Passando ai brani con *tenor* acuto, l'argomento più forte a favore di una pertinenza di criteri esacordali all'organizzazione della polifonia si potrebbe probabilmente trovare, nel repertorio posteriore al Rossiano, in quei brani che utilizzano un *ambitus* del *tenor* fra Fa2 e Re3, con il frequente utilizzo del Si♭ in segnatura di chiave. Sarebbe, naturalmente, forte la tentazione di leggere in questo tipo di organizzazione l'adozione di un esacordo molle, nei confini del quale ci si mantiene in modo abbastanza rigoroso; mentre d'altra parte si potrebbe pensare per i brani con ambitus del *tenor* simile (e che si spinge talvolta fino a Mi3) e nessuna alterazione in chiave, a un *framework* di riferimento identificabile con l'esacordo duro, con uno sconfinamento verso il basso per il Fa2. A questa ipotesi mi sembra però lecito rispondere con alcune obiezioni.

In primo luogo, va osservato come l'*ambitus* e le mete cadenzali non varino in modo sostanziale fra i brani che presentano il Si♭ in segnatura di chiave, fatta salva una maggiore tendenza di quelli che non lo utilizzano ad estendersi verso l'alto fino al Mi3; una differenza, questa, che pare nel complesso insufficiente a giustificare l'idea di una profonda diversità di impostazione fra i brani inquadrati in un ipotetico esacordo duro e quelli inquadrati in un ipotetico esacordo molle.

Il fatto poi che il Si♭ venga introdotto in segnatura di chiave solo nel *tenor*, e non anche nel *superius* indebolisce anche, mi pare, la possibilità di fornire una spiegazione globalmente esacordale, a livello anche orizzontale, della totalità del brano.

[156] Non torniamo qui, ovviamente, sulle ipotesi che abbiamo già avanzato in questo senso, per cui si veda *supra* paragrafo 2.1.2.

Infine, va notato come nel repertorio successivo al Rossiano si trovino brani che utilizzano il Si♭ in segnatura di chiave, per la totalità del brano o per una sezione, presenti solo in alcuni testimoni ma non in altri: a ulteriore prova di quello che parrebbe un utilizzo più pratico che strutturalmente motivato dell'alterazione.

Tornando al nostro manoscritto, si è inoltre già detto come in questo, all'insegna di una regolamentazione globalmente minore rispetto a quella dei repertori successivi, si trovino anche composizioni con estensione del *tenor* più grave rispetto a quella dei brani con struttura a soffietto e nessuna alterazione in chiave, che appaiono francamente difficili da ricondurre a un *framework* esacordale di qualunque tipo. E altrettanto difficile, per ragioni diverse, è riconoscere una strutturazione esacordale profonda nel madrigale *Du'ochi ladri*. In questo brano infatti se l'estensione del *tenor* fra Fa2 e Mi3, e Re3 e Mi3 come mete cadenzali parrebbe dapprima suggerire l'idea di un *framework* identificabile *grosso modo* con l'esacordo duro, come nei brani di Piero e Jacopo, questa ipotesi è smentita quando, dopo circa il primo terzo del brano, viene aggiunto un Si♭ in segnatura di chiave che rimane fino alla conclusione. L'aggiunta dell'alterazione non corrisponde in effetti ad alcun rilevante mutamento nell'organizzazione del *tenor* o dell'intera fabbrica polifonica: si ha l'impressione perciò che l'unica ragione per il suo inserimento sia una considerazione di comodità, dal momento che nella seconda parte del brano si trovano un certo numero di quinte Si-Fa nelle quali sarebbe stata in ogni caso necessaria una alterazione *ad hoc*, o una alterazione *di ficta*, sul Si.

3.3.3 Conclusioni sulla questione esacordale

In definitiva, sembrano valere per quanto riguarda le possibilità di una strutturazione esacordale le stesse conclusioni a cui siamo giunti per il problema della modalità: ovvero che essa non sia riconoscibile nella totalità del repertorio trecentesco, o quantomeno, che gli elementi a disposizione non siano sufficienti a sostenerla; ma soprattutto che una sua rilevanza possa essere esclusa in modo tanto più netto quanto più ci si inoltra indietro nel tempo, verso le origini del repertorio.

Naturalmente, affermare che un pensiero di tipo esacordale non riveste un ruolo primario nella concezione melodico-contrappuntistica significa semplicemente che esso non sembra costituire una motivazione forte dietro le decisioni compositive che vengono

prese: il che non esclude che la solmisazione venisse utilizzata per la lettura della musica, e che quindi una parte che si sviluppa nell'ambito di un unico esacordo, come avviene per i brani con struttura a soffietto o per quelli con *tenor* acuto fra Fa2 e Re3 e Si♭ in segnatura di chiave di Giovanni, venisse ovviamente solmizzata di conseguenza. Insomma per tornare a riferirci alle questioni sollevate da Mengozzi, gli esacordi di solmisazione sembrano costituire un metodo *a posteriori* di lettura del repertorio piuttosto che uno *a priori* di concettualizzazione e composizione.[157]

3.4 Alcune osservazioni finali sull'organizzazione dello spazio sonoro

Mi pare, insomma, che sulla base di quanto osservato in questo capitolo emerga come centrale, all'interno del genere del madrigale ma anche nel panorama complessivo della prima polifonia italiana trecentesca (che con il madrigale e con la siciliana si identifica quasi interamente) l'aspetto della strutturazione a soffietto con l'unisono come unica cadenza finale accettata. Questa concezione, più che qualunque riferimento a strutture modali o esacordali assunte in senso "profondo", pare essere il *framework* concettuale sottostante all'opera compositiva; un *framework* che peraltro sembra vedere una evoluzione da uno *status* di unica possibilità di strutturazione concepibile, a uno di deliberata scelta di adesione a uno statuto di genere (con la parallela diffusione della ballata polifonica, soggetta a principi in parte diversi).

Va osservato a questo punto come una simile modalità organizzativa denoti una evidente originalità rispetto al coevo repertorio polifonico francese, nel quale queste caratteristiche non sono mai presenti. E in realtà possiamo constatare come tipologie compositive basate sistematicamente sull'espansione e sulla nuova contrazione sull'unisono delle voci non si riscontrino neppure nella polifonia francese del secolo precedente, della cosiddetta *Ars antiqua*; neanche nell'ambito del *conductus*, il genere che potrebbe parere più apparentabile al madrigale italiano in considerazione della sua organizzazione a due voci entrambe di nuova composizione, ma che effettua liberamente cadenze alla quinta, e soprattutto all'ottava, anche in sede di cadenza finale. Mi pare che la constatazione di questa differenza fondamentale renda in effetti complesso qualunque

[157] MENGOZZI 2014.

tentativo, che pure è stato fatto, di identificare nel repertorio francese del tredicesimo secolo, o in un suo genere specifico, le radici della fioritura polifonica che si manifesta in Italia nel secolo successivo.

Più fruttuoso sembra invece mettere in relazione la modalità di strutturazione a soffietto con i modelli arcaici di organizzazione che sono stati riscontrati ad esempio nel repertorio delle isole britanniche dei secoli XII e XIII, caratterizzato da un legame con tradizioni orali apparentemente più stretto rispetto a quello sia della cosiddetta *Ars antiqua*, sia dell'*Ars nova* francese. Non si vuole dire con questo che quella a soffietto sia l'unica modalità di organizzazione dello spazio sonoro possibile nell'ambito delle prime tradizioni polifoniche occidentali: si pensi solo all'*organum*, basato sul movimento generalmente parallelo delle voci, e che contempla terminazioni a mete diverse dall'unisono. La semplice osservazione negativa che il modello organizzativo del madrigale non sia condiviso da nessuno dei generi francesi può essere tuttavia di per sé sufficiente, credo, a supporne una origine autonoma. Ci troviamo così in una situazione in un certo modo paradossale: a fronte di una evoluzione ritmico-notazionale che è fortemente implicata – nell'ambito di un dialogo complesso – con gli sviluppi della polifonia francese, vediamo come questa venga messa al servizio di un genere che appare squisitamente autoctono; mentre al tempo stesso il linguaggio notazionale appare singolarmente adatto alle caratteristiche stilistiche del madrigale, con il suo uso estensivo di un *superius* melodicamente fiorito. Si tratta, naturalmente, di un problema complesso, e che richiederebbe, per essere affrontato compiutamente, di allargare il discorso al genere del mottetto italiano, caratterizzato da una continuità molto più chiara (pur in presenza di evidenti differenze) rispetto alla prassi francese, e la cui importanza nell'evoluzione della polifonia italiana, e della sua notazione, non andrebbe affatto sottovalutata: si tenga presente come solo nell'ambito del mottetto, e non in quello del madrigale, sia documentata una attività compositiva diretta di Marchetto, alla cui teorizzazione ci siamo tanto appoggiati nei precedenti capitoli. Su questi problemi torneremo, senza la pretesa di esaurirli, nelle conclusioni di questa tesi.

CAPITOLO IV

IL RAPPORTO CON LA PRASSI FRANCESE

Abstract

In questo quarto e conclusivo capitolo prenderemo in considerazione un aspetto più volte evocato nel corso dell'intera trattazione: ovvero il rapporto fra le osservazioni avanzate a proposito della prassi notazionale e compositiva trecentesca italiana e quella coeva francese. Il capitolo sarà bipartito, con una prima parte dedicata al problema dell'unità di movimento, e la seconda a quello dei rapporti di tempo fra diverse *divisiones* e *tempora-prolationes*, e ad alcune implicazioni di questo aspetto in termini di differenze di pensiero musicale fra la pratica compositiva italiana e quella francese.

1. Sull'ipotesi del riconoscimento di una unità di movimento alla breve nel repertorio trecentesco: una possibilità anche per la prassi francese?

I dati e i parametri che abbiamo analizzato nei capitoli precedenti, ci consentono ora, in conclusione della tesi, di affrontare più direttamente uno dei nodi fondamentali dello studio dedicato al repertorio del XIV secolo, ovverossia i rapporti tra il repertorio italiano del Trecento (e del codice Rossi in particolare) e gli sviluppi contemporanei dell'*Ars nova* francese. Nello specifico ci concentreremo su due aspetti: la possibilità di preservazione di una unità di movimento alla breve, e la sussistenza di una equivalenza di breve fra diverse articolazioni del tempo (*divisiones*). Ciò che arriveremo a suggerire è che il primo aspetto sia condiviso fra il repertorio italiano e francese in misura forse maggiore rispetto a quanto generalmente ipotizzato; mentre il secondo costituisce effettivamente un fenomeno puramente italiano, che ha profonde implicazioni anche in termini di stile o meglio, con un termine che non ha esatta corrispondenza nella nostra lingua, della *Satztechnik*.

Una prima notazione – che non entra ancora nel vivo dell'osservazione diretta del repertorio, e conserva se si vuole un carattere aneddotico, ma che mi pare possa comunque portare un contributo attraverso la discussione delle fonti secondarie – riguarda le proposte di datazione di Willi Apel della Messa di Machaut.[158] Apel la riteneva infatti un'opera giovanile del compositore, proprio in virtù di quella che gli pareva una autoevidente ritenzione di una unità di movimento alla breve, un dato che lo studioso considerava appropriato a composizioni databili verso l'inizio del secolo. Gli studi successivi hanno però rilevato come la Messa sia preservata in tutte le compilazioni principali dell'opera di Machaut, compilate in vita dell'autore o immediatamente dopo la sua morte, con l'unica eccezione del cosiddetto manoscritto C, databile con sicurezza al 1355, che viene dunque considerata come data *post quem*; e su questa ipotesi cade ormai il consenso degli studiosi.[159] Resta tuttavia notevole come Apel, anche a una prima e puramente impressionistica osservazione (effettuata, cioè, a monte di qualsiasi rigorosa definizione della pertinenza di parametri, come quelli da noi suggeriti in precedenza per il repertorio italiano, che possano sorreggerla e validarla definitivamente) avesse

[158] APEL 1953, p. 345, nota 1.

[159] Vd. ad es. LEECH WILKINSON 1990.

evidenziato proprio questo elemento per una datazione conforme a quanto generalmente assodato nella bibliografia musicologica, che escludeva la conservazione di un movimento alla breve anche oltre la metà del secolo, almeno per le opere dell'*Ars nova* francese. Occorre però a questo punto rivolgersi a evidenze più solide a partire da una escussione delle fonti critico-musicologiche coeve.

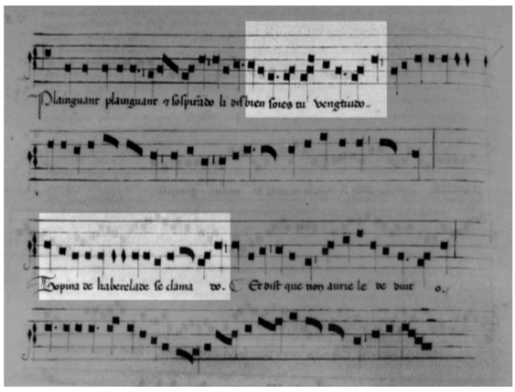
1.1 *Lo Speculummusicae* di Jacobus e le ipotesi di Zayaruznaya

Un punto di particolare interesse ai fini del nostro discorso è costituito da un passaggio dello *Speculum musicae*, che è stato oggetto di un recente contributo di Anna Zayaruznaya. La studiosa osserva infatti come

> a short but dense passage in chapter 34 (*That the moderni add Tails to Semibreves Irrationally*) contains important hints about the newest of the new doctrines known to Jacobus. It accompanies the only complete composition included as an example in book 7, a two-section, two-voice Franco Occitan hocket that begins *A l'entraded'avrillo*. This song mostly consists of longs and breves; only one passage in the second part uses semibreves. But it could have been notated in other ways, and Jacobus uses *A l'entrade* to ground his explication of the differences between (i) the earlier *arsantiqua* of Franco, (ii) his own preferred later *arsantiqua* usage (which has been called "Petronian" or "post-Franconian" in the anglophone musicological literature), and (iii) the newest approaches he has witnessed among the moderni.[160]

Riproduciamo di seguito l'esempio, riportato da Zayaruznaya, come si trova nel più antico testimone noto dello *Speculum*, il manoscritto Pn7207 di metà '400.

[160] ZAYARUZNAYA 2020, p.107.


Es. 1 ms Pn 7207

L'autrice prosegue notando che

Jacobus's introduction of the hocket reveals that it does not exemplify his default manner of notating. Rather he includes a conversion guide to his preferred system, in which pairs of uneven semibreves do the work of Franco's longs and breves (in Franco's language, breves are broken up into a minor semibreve, worth one-third of a breve, and a major semibreve, worth two thirds): When the ancients wanted to sing that span of time which is [now] conveyed by the major semibreve [before] that span which is conveyed by a minor semibreve, they notated in fast measure an imperfect long for the major semibreve, a breve for the minor, and a perfect long for the two combined, as is apparent in the following duplex hocket («Cum Antiqui illam temporis morulamquae per maiorem importatur semibrevem proferre volebant illiquae per minorem in cita mensura, pro maiore semibreve longam ponebant imperfectam, pro minore brevem, pro utraque longam perfectam, ut in sequenti patet hoketo duplici»)[161].

Jacobus prosegue poi, osserva Zayaruznaya, illustrando «how the hocket would be rendered by the "folksnowadays"» (ovvero dai compositori "moderni", rappresentativi delle più recenti tendenze musicali e notazionali che Jacobus tanto si dedica a contestare nel corso del suo trattato)

again specifying a conversion for each note value in the original notation: Now since there are four species of notes in the song notated here, namely, perfect long, imperfect long, brevis recta, and semibreve, someone who wanted to notate it in the contemporary way of notating would write [1] the semibreve they call "parva" for the perfect long, [2] the semibreve they call "minor" for

[161] EAD., p.108.

the imperfect long, [3] the semibrevis minima for the brevis recta, and [4] a semiminim for the written semibreve. («Cum autem in posito cantu quattuor sint notarum species, scilicet longa perfecta, longa imperfecta, brevis recta et semibrevis, siquis ipsum notare velit secundum modernum notanda modum, pro longa perfecta semibrevem ponat quam vocant parvam, pro longa imperfecta semibrevem quam dicunt minorem, pro brevi recta semibrevem minimam, pro semibreve ipsi posita semiminimam»).[162]

Ora, l'osservazione originale della studiosa riguarda il fatto che «A curious aspect of this passage [which] has not previously received attention [is that] Jacobus "skips" a step by insisting that the moderni would notate the breves of *A l 'entrade* as minims and its semibreves as semiminims», saltando cioè uno stadio intermedio, che avrebbe visto la trasformazione delle brevi in semibrevi e delle semibrevi in minime. Zayaruznaya osserva anche convincentemente che una scrittura in semibrevi e minime, con l'occasionale utilizzo di semiminime, non può essere la notazione che sarebbe stata utilizzata da Vitry e Machaut, dal momento che:

we can be fairly certain that Vitry did not use semiminims, not only because no surviving motet attributed to him uses any, but also, more conclusively, because the Quatuorprincipalia of 1351 affirms that the semiminim was neither invented by Vitry nor used by him (as some apparently claimed). We can also be reasonably confident that Machaut did not use semiminims, since they are absent from all of the complete-works manuscripts compiled in his lifetime.[163]

Sembrerebbe dunque che i "moderni" ai quali Jacobus si riferisce, perlomeno in questo passaggio, non possano essere i primi autori dell'*Ars nova* francese. Per contro, «examples of music that moves primarily in semibreves and minims with occasional minims – that moves, in other words, in the way that [our example] moves– can be found in such sources as the Ivrea codex (Iv), copied in the last quarter of the fifteenth century». Dunque Jacobus, nei suoi strali contro le ultime tendenze musicali, si riferirebbe non al periodo iniziale o centrale dell'*Ars nova* francese, quello insomma di Vitry e Machaut, come si è finora comunemente ritenuto; ma invece agli sviluppi già quasi di fine secolo, di un periodo che si avvia già verso le innovazioni dell'*Ars subtilior*. Per contro

[162] EAD., p.110.

[163] EAD., p.112.

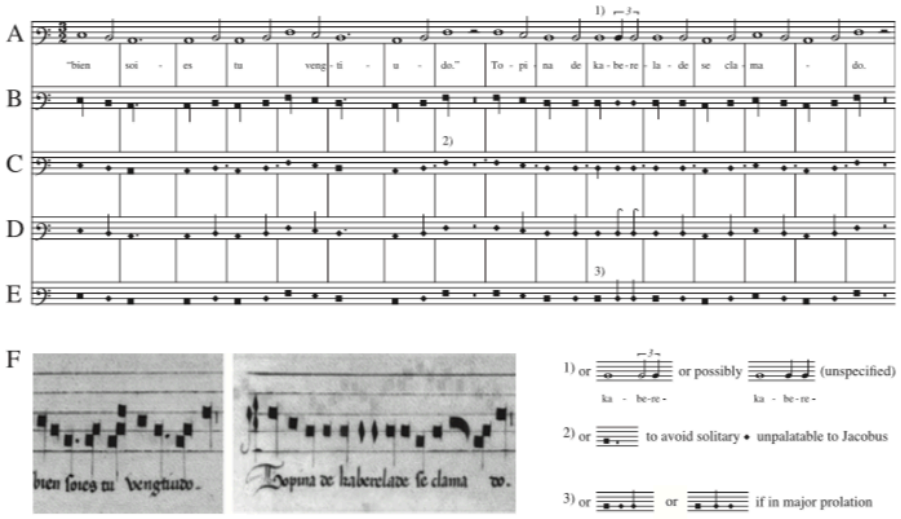
In [Machaut's] usage, the longs of the original would become breves (L → B), the breves would become semibreves (B → S), and the semibreves would become minims (S → M). If we are to read the semibreve pair at "kaberelade" as equal, the Machauldian version would be in perfect tempus, minor prolation; if as unequal (which is more likely), then in perfect tempus, major prolatio.[164]

La studiosa fornisce poi una tabella che sintetizza le diverse opzioni notazionali delineate:

"Antiqui" (see example 1, line B)	Default (see example 1, line C)	missing from Jacobus's account: Vitry/Machaut (see example 1, line E)	"Moderni" (see example 1, line D)
perfect long	breve	perfect breve	*semibrevis parva*
imperfect long	*semibrevis maior*	imperfect breve	*semibrevis minor*
breve	*semibrevis minor*	semibreve	minim
semibreve	*semibrevis minima*	minim	semiminim

Es. 2

e la completa con una ricostruzione grafica di queste possibilità:



Es. 3

[164] EAD., p.110.

Fra queste, la linea E (la modalità di notazione associata da Zayaruznaya a Machaut) e ovviamente la linea A (trascrizione moderna) sono ipotesi della studiosa; mentre B, C e D sono ricostruzioni rispettivamente della notazione franconiana riportata da Jacobus, della modalità che il teorico descrive come aderente al linguaggio notazionale nel quale lui si riconosce, e infine di quella da lui attribuita ai "moderni".

Conseguenza inevitabile di questo ragionamento, se si accetta cioè che i moderni ai quali il teorico si riferisce siano gli autori della generazione successiva a quella di Machaut, è la proposta di uno spostamento in avanti della datazione dello *Speculum*, tradizionalmente collocata invece entro la prima metà del secolo; e insieme di una ridatazione della biografia del suo autore. Dopo aver liquidato i pochi appigli storico-biografici presenti nello *Speculum* come prove inconclusive, l'autrice osserva infatti che:

all we can be sure of is that the notational *status quo* during the years in which Jacobus would have grown up, which might be said to constitute his notational native language, featured a profusion of undifferentiated semibreves. This style of notating was on the rise by ca.1290, when Mo fascicle 7 [il settimo volume del codice di Montpellier] was copied, and it remained current through the second decade of the fourteenth century, as attested by Mo fascicle 8 and the interpolated Fauvel of ca. 1317-18.[165]

Zayaruznaya prosegue notando che la prima esplicita teorizzazione della minima come valore indipendente risale alla teorizzazione di De Muris, specificamente all'*Ars novae musicae* datata al 1319; e si chiede quindi «what profile [we can] imagine for a theorist who would object to such a move». Una data di nascita di Jacobus intorno al 1270 farebbe sì che il teorico avesse circa cinquant'anni all'epoca della compilazione dello *Speculum*: «he would have been firmly set in his ways and would likely have been already at work on a long treatise on music». D'altra parte, «a Jacobus born in 1290 would likely have been more amenable to updating his usage than the author we encounter in the *Speculum*». Dal momento però che con una datazione al 1270 ca., o prima, «we would run into problems at the other end», allora «ca.1280 emerges as a reasonable educated guess for his latest possible birthdate»; e del resto, «a person born ca.1280 would already be forty

[165] EAD., p.125.

(at the time of the compilation of Muris's *Ars novae musicae*) – still a *iuventus*, but fully formed and firmly committed to the notational system of the century's first decades».

Le considerazioni di Zayaruznaya su questo punto mi paiono nel complesso plausibili; al contempo, mi pare che occorra anche tener presente la ben nota possibilità della compresenza di teorie e tendenze più e meno innovative, dovuta all'esistenza di aree (generalmente centrali) soggette a un processo di più rapida evoluzione, e di altre (generalmente periferiche) che si caratterizzano per tendenze più conservative; e alle quali poteva ben appartenere una città come Liegi, considerata quasi unanimemente luogo di nascita di Jacobus.[166] Il che potrebbe permettere di spostare avanti ancora di qualche anno la data di nascita possibile del teorico; per quanto non di troppo, se è vero che Jacobus sembra collegare pur sempre in modo piuttosto chiaro il conservatorismo delle proprie teorie rispetto all'assetto teorico della fase "classica" dell'*Ars nova*, e non solo rispetto a quelle che, con Zayaruznaya, riteniamo più plausibilmente databili alla seconda metà del secolo.

Quello che più importa ai nostri scopi è in ogni caso rilevare come la posizione teorica di Jacobus sembrerebbe sulla base di queste ipotesi risultare (e poco importa tutto sommato in che misura ciò derivi da un aspetto strettamente generazionale, e quanto invece da uno più latamente culturale e legato al luogo di formazione) quella di un seguace della tradizione petroniana, che si trova ad essere però ancora attivo in un momento decisamente avanzato del XIV secolo, e quindi riluttante testimone di evoluzioni notazionali e musicali che guardano già verso la cosiddetta *Ars subtilior*.

[166] L'idea di un'origine liegense di Jacobus è stata però messa in discussione da BENT 2015, che ha scoperto un inventario veneto primo-quattrocentesco che indicava come autore di una copia (perduta) dello *Speculum* uno Jacobus de Ispania. A partire da questo indizio la studiosa si è messa sulle tracce di un possibile autore spagnolo del trattato, arrivando a identificare un possibile candidato in un Jacobus nipote di Eleonora di Castiglia, moglie di re Edoardo I di Spagna. A questa ricostruzione ha ribattuto però WEGMAN 2016, che ha dimostrato come "Ispania" fosse una frequente latinizzazione medievale del nome del quartiere liegense di Hesbaye: ciò che torna mi pare a proporre, forse con ancora maggior forza rispetto a prima, l'ipotesi di Liegi come probabile città natale dell'autore.

1.2 Proposte di integrazione e correzione a questa teoria

Il quadro disegnato dalla Zayaruznaya, sostanzialmente condivisibile, richiede qualche ulteriore precisazione, e in alcuni casi qualche notazione di dissenso, per essere utilmente utilizzato nell'analisi del nostro repertorio. Incontestabile mi pare l'osservazione della studiosa sulla mancanza di uno "step", nel processo di slittamento dei valori e dell'unità di movimento, fra la modalità di notazione "petroniana" indicata da Jacobus come preferibile e quella da lui associata ai "moderni", e plausibile la proposta di ridatazione, tanto dell'autore quanto della sua opera; una proposta quest'ultima che d'altronde, come la stessa Zayaruznaya non manca di sottolineare, si inserisce in una più ampia discussione critica che coinvolge numerosi testi teorici di primaria importanza dell'*Ars nova* francese, e che, ciò che è più importante ai nostri scopi, ha spinto a spostare in avanti la data di compilazione del trattato, abitualmente collocata entro il terzo decennio del secolo.[167]

Mi sembra per contro possibile avanzare alcune obiezioni su alcune delle proposte ricostruttive di Zayaruznaya delle diverse modalità di notazione del passaggio dell'*hoquetus* da lei considerato, e in particolare della notazione che la studiosa ritiene sarebbe stata impiegata da Vitry e Machaut, e della sua trascrizione in notazione moderna: un problema che si collega alla interpretazione della "sostanza ritmica" del passaggio.

Quanto alla trascrizione in notazione moderna, questa, che utilizza valori moderni da quattro e da due quarti con una segnatura di tempo di 3/2, implica che l'unità di movimento dell'originale cadesse sulla breve, corrispondente al valore moderno di due quarti in trascrizione: una ipotesi che mi sembra però decisamente contestabile. Mi pare infatti necessario tenere in considerazione un aspetto che, almeno nell'ambito delle edizioni e della bibliografia a me nota, viene perlopiù trattato in modo implicito nello studio della polifonia del tredicesimo secolo, e che credo richiederebbe invece uno specifico approfondimento teorico. Il punto di partenza può essere la polifonia del *Magnus liber organi*, che è dominata per generale consenso da una unità di movimento alla *longa*. Il riconoscimento implicito di un movimento alla *longa* da parte degli studiosi moderni sembra però proseguire anche per un buon tratto delle evoluzioni successive dell'*Ars antiqua*, a giudicare dalla maggior parte delle trascrizioni, che tendono ad

[167] Vd. in questo senso la discussione che ha coinvolto tra gli altri FULLER 1985/86 e 1987, DESMOND 2010 e STOESSEL 2015.

adottare il valore moderno del quarto puntato in equivalenza della breve perfetta originale, il quarto non puntato per la breve imperfetta, l'ottavo per la breve, e il sedicesimo, o il sedicesimo terzinato, per i vari possibili raggruppamenti di semibrevi.

Le trascrizioni risalenti ad alcuni decenni fa utilizzavano spesso valori doppi rispetto a quanto descritto, con il valore moderno di tre quarti a rappresentare la breve perfetta e così via; ma ciò avveniva nell'ambito dell'implicita adozione di un "tempo tagliato" nella trascrizione, cosicché valeva in ogni caso il riconoscimento di un movimento alla *longa* nella notazione originale. Quando ci muoviamo però verso il repertorio di fine secolo, la modalità di trascrizione consueta si sposta verso l'adozione di una segnatura di chiave moderna di 3/2, con il valore di due quarti in trascrizione corrispondente alla breve originale (e si noti che l'adozione di una segnatura di chiave regolare con divisione in battute, che veniva evitata per il repertorio precedente in assenza di una sanzione teorica, e di una definitiva evidenza pratica, dell'esistenza di una regolare organizzazione sovramodale – o, in altri termini, a livello di *maximodus* – diventa invece possibile ora che la battuta in trascrizione moderna viene a corrispondere all'organizzazione del *modus*, che alla fine del tredicesimo secolo si presentava ancora, quantomeno all'interno della tradizione francese, come infallibilmente ternaria).

Questo tipo di soluzione suggerisce chiaramente il riconoscimento di una unità di movimento alla breve nella notazione originale. Quanto all'adozione del tempo tagliato in trascrizione, si tratta di una scelta di rappresentazione convenzionale, la cui discussione esula dai nostri scopi, ma che sembra rispondere al desiderio di adottare valori più ampi per preservare un maggiore "spazio di manovra", per così dire, in vista del frazionamento dei valori di semibreve che caratterizzerà la fase cosiddetta petroniana, per la quale viene conservata la stessa segnatura di 3/2.

Se ci spostiamo ora dal piano delle scelte di trascrizione degli studiosi moderni, per considerare direttamente l'evidenza teorica, possiamo dire che l'idea di uno spostamento dell'unità di movimento dalla *longa* alla breve intorno alla parte finale del XIV secolo appare certamente validata dall'associazione da parte di Francone della breve al concetto di *plenitudo vocis*. Uno stato di cose, insomma, che invita a riconsiderare un modello di evoluzione della notazione duecentesca (ancora piuttosto diffuso, quantomeno nei contesti meno specialistici) che vede il contributo cosiddetto franconiano in immediata continuità con, e in diretta reazione alla notazione modale della fase "classica"

della polifonia di Notre-Dame, nella quale il riconoscimento del valore delle singole note viene affidato alla valutazione contestuale dell'organizzazione delle *ligaturae*. Questa percezione può essere determinata dal fatto che la teorizzazione di Francone si presenta in uno stato di inusuale coerenza e completezza rispetto a quella di altri autori che lo precedono nel secolo, oltre alla circostanza che il teorico esplicita chiaramente l'importanza di un sistema nei quali i valori vengano indicati in modo inequivoco, e ne sottolinea i vantaggi rispetto all'approccio che possiamo definire modale. Tuttavia, è importante tenere presente che il trattato di Francone pare databile, secondo le stime avanzate più recentemente, decisamente tardi nel secolo, intorno agli anni'80: ciò che fa sì che una parte rilevante del repertorio dell'*Ars antiqua* che ci è pervenuto sia in effetti qualificabile, su una base puramente cronologica, come pre-franconiano.[168] Non voglio con questo entrare nel problema, che richiederebbe una lunga discussione, di quanta parte del repertorio in questione sia qualificabile come pre-franconiano, nel senso comunemente inteso, su base notazionale; o, in altri termini, rifletta nella sua notazione le prescrizioni di teorici duecenteschi precedenti, piuttosto che quelle dello stesso Francone. Mi è sufficiente notare che, quand'anche il linguaggio notazionale di una porzione rilevante di questo dovesse risultare pienamente congruente con le prescrizioni franconiane, rimarrebbe pur sempre da considerare il fatto che qualunque teorizzazione organica conserva, necessariamente e quasi per definizione, un carattere almeno in parte retrospettivo: e non deve dunque sorprendere il fatto che un repertorio che si definirebbe, su base notazionale, come pienamente franconiano possa in effetti precedere la teorizzazione dell'autore.

Se si tiene in considerazione questo aspetto della collocazione piuttosto tarda del trattato di Francone potrà peraltro non risultare eccessivamente sorprendente la circostanza, messa in evidenza da Andrew Hicks in una serie di comunicazioni orali (ad esempio al convegno Ars Antiqua a Lucca 2018 e a MedRen 2019 a Basilea), che i trattati abitualmente messi in relazione con la teoria cosiddetta petroniana presentino in realtà una fortissima continuità, dal punto di vista anche del linguaggio e dell'organizzazione del discorso, con quello di Francone: si potrebbe dire in un certo senso che ciò avvenga

[168] Vd. DESMOND 2010, p. 444. Una datazione leggermente più alta, agli anni '60 del Duecento, era invece proposta ad esempio da GALLO 1966.

non tanto a causa di una loro natura ancora fortemente "duecentesca", quanto piuttosto perché è l'*Ars cantus mensurabilis* di Francone a risentire di una collocazione cronologica che guarda già verso il nuovo secolo.

In ogni caso l'elemento centrale per noi è il fatto che fra il repertorio non solo della scuola cosiddetta di Notre- Dame, ma anche dei decenni successivi, e quello di fine secolo, corrispondente cronologicamente alla teorizzazione di Francone, intervenga uno slittamento dell'unità di movimento dalla *longa* alla breve, che viene implicitamente riconosciuto negli studi moderni in sede di trascrizione, ma al quale è stato dedicato finora un approfondimento teorico forse insufficiente.

Torniamo dunque al passaggio dell'*hoquetus* esaminato da Zayaruznaya. Se prendiamo in considerazione l'intero brano, nella trascrizione fornita da HUSMANN 1954, ci rendiamo conto che questo si muove quasi interamente in *longae* e in brevi, con utilizzo molto sporadico delle semibrevi: un primo punto che sembrerebbe far propendere per l'idea di una unità di movimento alla *longa.* E a questo proposito può anche risultare interessante osservare come Petrus le Viser, nell'ambito della sua distinzione fra *mos longus*, *mos medius* e *mos lascivus* di cui si è già discusso, associ il genere dell'*hoquetus* con l'adozione del tempo più rapido. Se è valida l'ipotesi che avevamo avanzato, che la distinzione di Petrus rifletta almeno in parte un fenomeno di stratificazione temporale, potremmo supporre che l'indicazione della necessità di adottare il *mos lascivus* indichi una origine relativamente arcaica per la maggioranza delle composizioni in questo genere. D'altra parte la stessa trascrizione di Husmann in una segnatura moderna di 6/4 appare perfettamente in linea con la resa dominante fino a qualche decennio fa per le composizioni della scuola di Notre-Dame e la prima *Ars antiqua*, con la nota moderna da due quarti come unità di movimento; e pare dunque chiaramente implicare un movimento alla *longa* nella notazione originale.

Es. 4. *HoquetusA l'entrade d'Avrillo* nella trascrizione di Husmann.

Se questo è il caso, andrebbe certamente rivista la proposta di trascrizione moderna di Zayaruznaya, che come abbiamo visto implicava chiaramente un movimento alla breve: in luogo della segnatura di chiave di 3/2, con la nota da due quarti moderna a rappresentare la breve originale, andrebbe invece utilizzata o una segnatura di 6/4 con la nota moderna da tre quarti per la *longa* perfetta, secondo l'uso delle passate generazioni di studiosi nella trascrizione dei brani con unità di movimento alla *longa,* oppure, in linea con gli sviluppi più recenti, una da 6/8 con la nota moderna da tre ottavi per *la longa perfecta* originale.

Veniamo ora alla ricostruzione avanzata da Zayaruznaya di come Vitry e Machaut avrebbero notato il passaggio in questione, ferma restando la sua "sostanza musicale". Se la proposta da lei presentata fosse esatta, e al tempo stesso fossero corrette le

considerazioni da noi fin qui presentate, potremmo dire che l'assunto di un movimento alla breve nel repertorio di Vitry e Machaut verrebbe provato al di là di ogni dubbio, dal momento che da un lato nella notazione originale il movimento è alla *longa*, e dall'altro la *longa* dell'originale viene rimpiazzata dall'ipotetica breve di Vitry e Machaut.

Accettare *sic et simpliciter* questo punto di vista avrebbe insomma conseguenze piuttosto sorprendenti. Infatti, se abbiamo detto che la resa moderna corretta della notazione originale dovrebbe essere una segnatura di chiave di 6/4 con la nota da tre quarti a rappresentare l'unità di movimento, o in alternativa una da 6/8 con la nota da tre ottavi come unità di movimento, dovremmo allora concludere che questa costituirebbe la resa appropriata del tempo perfetto con prolazione minore di Vitry e Machaut, in contrasto con la modalità di trascrizione ampiamente diffusa per questo repertorio.

In realtà il problema è certamente più complesso. Si è già visto nel corso del primo capitolo come il fenomeno di rallentamento del tempo che si osserva nel corso dei secoli non proceda per brusca sostituzione di un valore di riferimento con quello gerarchicamente inferiore, che assume la durata del precedente: anzi la dinamica di un fenomeno di questo tipo risulterebbe decisamente difficile da motivare. Il fenomeno al quale in realtà si assiste è quello di un progressivo rallentamento del tempo, a unità di riferimento inizialmente immutata; solo quando il mantenimento dell'unità di movimento sul valore sul quale inizialmente cadeva viene a essere insostenibile, a causa della lentezza del valore, si verifica lo slittamento. Nel corso del secondo capitolo si è anzi discusso se il riconoscimento netto di un valore di riferimento per l'unità di movimento sia in assoluto possibile nelle situazioni di transizione: una domanda che non permette forse una risposta definitiva, fermo restando il valore anche euristico dell'utilizzo del concetto, che ne giustifica a mio parere l'ampio utilizzo che ne è stato fatto nel corso di questa trattazione.

Nel caso specifico della modalità di trascrizione di Vitry e Machaut, ciò significa che la scelta di far corrispondere una battuta moderna alla durata di una breve, piuttosto che alla durata di una *longa* come avviene per le trascrizioni del repertorio franconiano e petroniano, può essere giustificata anche se si ritenga che l'unità di movimento cada sulla breve tanto nel repertorio franconiano-petroniano che in quello della prima *Ars nova*: appunto perché da ciò non discende affatto che la durata della breve sia uguale nei due casi; e anzi appare alquanto probabile un considerevole rallentamento. Un sistema di barratura della battuta in corrispondenza della breve originale è d'altronde, come si è

visto, comunemente utilizzato per il repertorio italiano, e adottato da Tiziana Sucato anche in quei casi (come i brani in *quaternaria*, ma anche, secondo la nostra analisi, in alcuni di quelli in *octonaria* e in *senaria italica*) nei quali l'unità di movimento si identifica più inequivocabilmente con la breve. [169] Il che non comporta tuttavia, come vedremo poco sotto, una netta identificabilità dell'unità di movimento con la breve nell'*Ars nova* francese, quantomeno all'altezza di Machaut, ma una situazione più sfumata.

Se dunque, ricapitolando, accettiamo che la studiosa abbia ragione nell'ipotizzare che i moderni ai quali si riferisce Jacobus, quantomeno nel passaggio da lei preso in considerazione, non siano i teorici e i compositori della generazione di Vitry e Machaut, ma quelli della successiva; ma commetta invece un errore nell'interpretazione dell'esempio musicale del passaggio, proponendo una trascrizione moderna di 3/2 con unità di movimento sulla nota da due quarti, invece che una in 6/4 con unità di movimento sulla nota da tre quarti, o una in 6/8 con unità di movimento sulla nota da tre ottavi, dobbiamo dunque concludere che la modalità di notazione dei "moderni" esemplificata da Jacobus sia caratterizzata non da una unità di movimento alla *minima*, come ritiene Zayaruznaya, ma da una alla semibreve, mentre d'altra parte la modalità di notazione ritenuta più corretta dal teorico presenta non una unità di movimento alla semibreve, ma una alla breve. Il che significa che in un punto piuttosto inoltrato del XIV secolo, forse nell'ultimo quarto, l'adozione di un movimento inequivocabilmente alla semibreve rappresentasse un elemento ancora in qualche modo di novità, e perciò criticabile quantomeno da parte di un teorico di orientamento conservatore quale Jacobus.

Se ho parlato però di unità di movimento "inequivocabilmente alla semibreve", e non semplicemente "alla semibreve", in relazione alla tendenze dei "moderni" della seconda metà del Trecento, è perché credo che non sarebbe del tutto corretto neppure

[169] Si è visto come una soluzione diversa, con una barratura in corrispondenza della *longa* originale, venga utilizzato in altre edizioni per il caso della *quaternaria*, o *Longanotation*. Alcuni studiosi, a partire da Pirrotta, hanno proposto una barratura generalizzata in corrispondenza del *modus*, che si scontra però con il problema della generale non-riconoscibilità di una regolare organizzazione modale nel repertorio trecentesco italiano. Ai nostri scopi importa comunque osservare come Pirrotta non colleghi questo problema a quello dell'identificazione dell'unità di movimento.

concludere semplicemente che gli autori della prima metà del secolo, specialmente Machaut (per il più anziano Vitry la questione può essere in parte diversa) operassero nell'ambito di un sistema con unità di movimento chiaramente e definitivamente alla breve.

Questa riserva, che può trovare la sua giustificazione teorica nell'ipotesi già più volte evocata dell'esistenza di momenti ambigui di transizione dell'unità di movimento, si collega a sua volta a una ulteriore osservazione avanzata dalla Zayaruznaya a proposito di Jacobus e del suo rapporto con i "moderni". La studiosa nota infatti come in un altro passaggio dello *Speculum* (nel capitolo 21)

> Jacobus reports [….] that the moderni «do not notate the major semibreve in the form of a semibreve, but give it the shape of a breve, and they call that breve imperfect» («Item maiorem semibrevem in forma semibrevis non ponunt sed formam sibi dant brevis vocant que ipsam brevem imperfectam»).

e commenta: «Something like this "skipped" rendition was clearly known to him, then».[170]

Si noti infatti come in questo caso la tipologia di notazione attribuita ai moderni non preveda, rispetto a quella favorita da Jacobus, un dimezzamento dei valori nominali a fronte di una "sostanza musicale" immutata: ciò che accadeva invece nell'esempio che si è discusso. Il termine di "moderni" utilizzato da Jacobus sembrerebbe allora qui far riferimento a uno stadio precedente dell'evoluzione della notazione, e del processo di rallentamento del tempo e di slittamento dell'unità di riferimento. Ed è interessante notare come lo stesso Jacobus dimostri chiaramente in un altro passaggio del trattato di essere consapevole di questo processo, e lo attribuisca proprio ai "moderni". Come osserva infatti Zayaruznaya, «Jacobus reports in chapter 21 that the moderni "do not notate the major semibreve in the form of a semibreve, but give it the shape of a breve, and they call that breve imperfect"». Qui insomma i "moderni" ai quali Jacobus si riferisce potrebbero ben essere Vitry e Machaut.

Mi sembra che possano essere proponibili due possibili spiegazioni rispetto a questa apparente incoerenza. Una**,** a mio parere però meno probabile, potrebbe essere che

[170] ZAYARUZNAYA 2020, p.112.

l'apparente discrepanza derivi dal fatto che il riferimento alle tendenze dei "moderni", si svolga su due piani distinti. L'autore potrebbe cioè intendere che dal punto di vista dell'evoluzione strettamente notazionale, a prescindere quindi dal problema del rallentamento del tempo e dello slittamento dell'unità temporale di riferimento, avvenga il processo da lui descritto di sostituzione della *semibrevis altera* con la breve imperfetta; ma che dal punto di quella che abbiamo definito la "sostanza musicale" la *semibrevis altera* di Jacobus venga a coincidere non con la breve imperfetta, ma con la semibreve imperfetta utilizzata dai "moderni" nell'ambito del sistema perfettamente compiuto dell'*Ars nova* matura. Va notato tuttavia come uno studio recente di Karen Desmond abbia sostenuto con argomentazioni convincenti che un effettivo processo di rinotazione di una parte del repertorio primo-trecentesco secondo i precetti della nascente teoria arsnovistica (utilizziamo qui il termine in un significato puramente convenzionale, a prescindere cioè dal dibattito al quale abbiamo fatto riferimento sull'autorialità e datazione del trattato noto come *Ars nova*) abbia effettivamente avuto luogo in alcuni manoscritti della prima *Ars nova* francese, e questo evidentemente in assenza di uno slittamento dell'unità di riferimento dal punto di vista della "sostanza musicale" (ciò che renderebbe questo ammodernamento notazionale di fatto un'opera di travisamento sostanziale).[171]

La seconda, e a mio parere più verosimile, ipotesi può essere che questa duplicità di definizione di "moderni" sia reale: ovvero che essa assuma significati diversi nei due passaggi citati. Ciò potrebbe dipendere dalla presumibile stratificazione temporale del processo di composizione di un trattato ampio come lo *Speculum*, cosicché autori che

[171] DESMOND 2018B. Mi rendo ovviamente conto di come il ragionamento coinvolga questioni complesse, a partire da quella che è forse la maggiore che ci si pone in ogni studio della tradizione testuale della musica del passato: ovvero quale fosse il grado di consapevolezza, da parte di qualunque copista, rinotatore o compilatore, delle prassi esecutive (o, in altri termini, della "sostanza musicale") del repertorio che trasmetteva o ammodernava. Anche se questo dovrebbe costituire ovviamente argomento per un ampio studio autonomo, mi sembra comunque opportuno qui considerare come il fatto stesso che esistano teorici trecenteschi, come Petrus le Viser (attraverso Handlo) e più esplicitamente lo stesso Jacobus, che si dimostrano acutamente consapevoli dei cambiamenti nella concezione del tempo introdotti dall'evoluzione storica dovrebbe indurci a non sottostimare il grado generale di consapevolezza della questione da parte dei musicisti trecenteschi.

risultavano alla testa delle tendenze più innovative della composizione e della teoria contemporanea, a un certo punto della sua stesura sarebbero stati superati dai contributi degli autori più giovani; o, in alternativa, dal fatto che Jacobus sotto la stessa etichetta di "moderni" indicasse due distinti momenti dell'evoluzione musicale e notazionale trecentesca, che si presentavano però entrambi come cronologicamente e/o concettualmente successivi alla sua posizione.

Obiettivo centrale ai nostri scopi, sarà dunque di determinare come tutto ciò si traduca dal punto di vista del tempo e del valore temporale di riferimento. Abbiamo detto che Jacobus, coerentemente con il suo orientamento petroniano, si può considerare coerente campione di una unità di movimento alla breve; mentre le tendenze più recenti da lui stigmatizzate, e illustrate nell'esempio musicale discusso da Zayaruznaya, paiono senz'altro testimoniare di un ormai definitivo spostamento sulla semibreve. Ora, se la pratica della prima metà del XIV secolo, che possiamo considerare incarnata nel modo più organico (ed estensivamente conservato) nell'opera di Machaut, si colloca in un punto di evoluzione intermedio fra lo stadio "petroniano", di cui Jacobus si fa tardo campione, e la pratica della seconda metà del secolo, cosa può significare questo dal punto di vista dell'evoluzione del tempo e dell'unità temporale di riferimento? Dovremo ipotizzare, sulla scorta di un concetto che abbiamo già introdotto nel primo capitolo relativamente alla polifonia italiana, che essa si attesti in un punto di transizione, con una unità di movimento che non cade in modo chiaro su nessuno dei due valori?

Per cercare di rispondere in modo preciso a questa domanda è necessario anche considerare quello che è il maggior punto di differenza della polifonia francese rispetto a quella coeva italiana: ovvero il suo essere basata sull'equivalenza di *minima*, piuttosto che su quella di semibreve, fra *prolatio maior* e *prolatio minor*. La questione che ovviamente si pone, nella prospettiva dinamica che abbiamo cercato di conservare nel corso di tutta questa trattazione, è quando esattamente questo principio si affermi nella teoria e nella pratica, e quali siano le sue origini.

Dal punto di vista della pratica musicale, è estremamente rilevante l'osservazione, avanzata da Zayaruznaya, che in nessuno dei mottetti attribuiti a Vitry sia utilizzata la *prolatio minor*. E della scarsa circolazione pratica di questa nelle composizioni della prima *Ars nova* francese può costituire un ulteriore, per quanto indiretto, indizio l'abituale designazione, nell'ambito del repertorio trecentesco italiano, delle *divisiones* con

suddivisione ternaria della breve come *aer gallicus*, in contrasto con *l'aer italicus* che indicava le *divisiones* con suddivisione binaria della semibreve.[172]

Come ancora nota Zayaruznaya, una ampia diffusione della *prolatio minor* si trova invece nel repertorio di Machaut: e si può considerare quindi una acquisizione ormai consolidata di quella che si potrebbe definire fase "classica" dell'*Ars nova* francese.

1.3 *Tempus imperfectum*, *prolatio minor* e *quaternaria*

Se accettiamo dunque che quantomeno all'altezza di Machaut il principio dell'equivalenza di *minima* fra *prolatio maior* e *minor* risultasse definitivamente stabilito, ne deriva ovviamente che la durata della semibreve perfetta della *prolatio maior* risultasse di un terzo maggiore rispetto a quella della semibreve della *prolatio minor*. Ora, una differenza del 50% nella durata di un valore potrebbe ben risultare sufficiente a motivare uno slittamento dell'unità temporale di riferimento; potremmo anzi dire che in termini puramente statistici la probabilità che essa provochi uno slittamento, anche in modo netto e inequivoco, risulta pari alla probabilità che non lo provochi. A maggior ragione, l'ipotesi che un aumento di metà nella durata di una nota possa essere legata a un cambiamento, quantomeno parziale, nel suo *status* è resa più probabile nelle situazioni in cui l'unità di movimento cade in un punto intermedio. Mi sembrerebbe quindi del tutto ragionevole inferire che fra prolazione maggiore e minore si verifichi una differenza relativamente all'unità temporale di riferimento; e se dunque la nostra precedente ricostruzione, basata sull'esame dell'evoluzione fra il sistema di riferimento (petroniano) di Jacobus, con unità di movimento alla breve, e quello che si afferma per la seconda metà

[172] Tutto ciò non mette ovviamente in discussione il fatto incontrovertibile, e più volte sottolineato anche nel corso del primo capitolo, dell'equivalenza di semibreve, e non di *minima*, fra *divisiones* con divisione binaria e ternaria della semibreve come elemento fondamentale del sistema notazionale italiano. Semplicemente, appare del tutto ragionevole assumere che la distinzione francese fra *prolatio maior* e *minor* conservasse una sufficiente somiglianza rispetto a quella italiana fra *divisiones* con partizione binaria e ternaria della breve perché i due fenomeni venissero a essere identificati, anche a fronte di una differenza rilevante quale l'equivalenza di tempo effettuata su base diversa. E ciò anche a prescindere dal fatto che una scarsa circolazione di brani con *prolatio minor* nel repertorio della prima *Ars nova* francese potrebbe aver reso meno percepibile l'aspetto dell'equivalenza di *minima* ai teorici e compositori italiani; su questo ultimo aspetto, e sulle sue implicazioni, vedi comunque oltre.

del secolo, con unità di movimento alla semibreve, prevedeva la possibilità di una situazione intermedia per il repertorio *arsnovistico* della prima metà del secolo, il quale risulta d'altra parte inizialmente fondato sulla prevalenza della *prolatio maior*, potrebbe essere legittimo ipotizzare che a essere caratterizzata da questa collocazione intermedia sia la *prolatio maior*, mentre la *prolatio minor* vedrebbe un più netto mantenimento dell'unità di tempo sulla breve.[173]

Quest'ultima ipotesi potrà trarre un utile argomento, gettandovi al contempo ulteriore luce, da un fenomeno del Trecento italiano sul quale ci siamo già ampiamente soffermati: ovvero quello della *Longanotation*. Abbiamo infatti visto come la *quaternaria*, o *Longanotation*, italiana si diriga sempre più, nel procedere del secolo, verso una equivalenza di *minima* rispetto a *octonaria* e *duodenaria*; e dunque anche verso una equivalenza di doppia breve-breve rispetto all'*octonaria*, e una di tripla breve-breve rispetto alla *duodenaria*. Questo processo, come dimostrato dagli studi di Gozzi, risulta compiuto all'altezza dell'attività di Landini, e si può dire che venga a costituire il nuovo consenso della prassi notazionale italiana, contro il quale pure si leveranno, ancora all'inizio del secolo successivo, alcune voci dissenzienti, come quella di Prosdocimo. Si è anche detto come una parte molto rilevante di questo fenomeno sia in effetti addebitabile a un rallentamento delle *divisiones tertiae*. Rimane però anche spazio per un ruolo, pur relativamente minore, giocato da una accelerazione della *quaternaria*, se si considera come la tipologia di *quaternaria* a più alta densità, utilizzata da Nicolò, risulti invece assente in Landini. Il punto che qui più interessa è in ogni caso il fatto che la *quaternaria*

[173] Un aspetto ulteriore che richiederebbe certamente un approfondimento autonomo, è la possibilità di una evoluzione del tempo fra Vitry e Machaut, che appartengono certamente a due generazioni distinte e a due diverse fasi dell'evoluzione dell'*Ars nova*.A questo aspetto può essere collegata anche la questione, che si è appena sottolineata, dell'utilizzo apparentemente esclusivo della *prolatio maior* in Vitry *vs.* l'utilizzo di entrambe le *prolationes* in Machaut. In altri termini, se supponiamo che l'unità di movimento in Vitry (ovviamente per la *prolatio maior*) possa identificarsi ancora nettamente con la breve, pur in presenza di un netto rallentamento del tempo rispetto alla situazione franconiana e anche petroniana, ne potrebbe conseguire che sia la *prolatio minor* di Machaut a corrispondere approssimativamente alla *prolatio minor* di Vitry; mentre la *prolatio maior* di Machaut vedrebbe un rallentamento. Va però naturalmente ribadito (oltre alla natura almeno in parte convenzionale del concetto stesso di unità di movimento, del quale si è già ampiamente detto) il forte grado di ipoteticità di queste speculazioni, in mancanza di un approfondimento specifico; al quale possiamo dunque per il momento rimandare.

o *Longanotation* venga, a partire da metà secolo (via via che procede l'identificazione fra i sistemi notazionali italiano e francese), progressivamente identificata con il *tempus imperfectum*, *prolatio minor* francese; e d'altronde, secondo la ricostruzione di Gozzi, le due tipologie mantenevano una equivalenza di breve fin dalla prima metà del secolo. Se si è però convenuto che la *quaternaria* o *Longanotation* italiana sia caratterizzata da un continuato mantenimento dell'unità di movimento sulla breve, sembra dunque necessariamente derivarne che lo stesso debba valere per il *tempus imperfectum*, *prolatio minor* del sistema francese. Si tratta di una osservazione se vogliamo banale, e che non sembra però sorprendentemente essere stata avanzata in alcuno degli studi precedenti.[174]

[174] Questo aspetto sembra sfuggire anche all'attenzione, di solito così lucida e perspicace, di Apel (APEL 1953, p. 343), che nella sua ricostruzione grafica dell'evoluzione dell'unità di movimento nel repertorio medievale, che riproduciamo qui sotto, sembra non prendere in considerazione l'esistenza dellasemibreve imperfetta nel repertorio di Machaut.

		unità di movimento	
Perotinus	*D*=40	*L*=80	*B*=240
Franco	*L*=40	*B*=120	*S*=360
Petrus de Cruce	*L*=27	*B*=80	*S*=240
Vitry	*B* (pf.)=40	*S*=120	*M*=360
Machaut	*B* (pf.)=27	*S*=80	*M*=240

Del resto, una analoga fallacia sembra riscontrarsi anche in molte delle discussioni a lui coeve sul concetto di *tactus* nel repertorio rinascimentale. Si vedano ad es. AUDA 1942 e 1950, dove per giustificare il postulato dell'esistenza di un *tactus* invariabile lo studioso si appoggia all'idea, ora chiaramente non più sostenibile per la totalità del repertorio rinascimentale, che o la *prolatio maior* vada interpretata invariabilmente come segno di aumentazione, con l'istituzione di una equivalenza fra la *minima* della *prolatio maior* e la semibreve della *prolatio minor*, o che il *tactus* della *prolatio maior*, quando questa non implica aumentazione, cada sistematicamente sul *sesquitactus* di due minime, piuttosto che sulla semibreve di tre (e d'altra parte, che il segno di diminuzione implichi sempre, anche in utilizzo successivo, dimezzamento del tempo). Vd. a questo proposito le successive obiezioni di DAHLHAUS 1960; per quanto riguarda il problema dei segni di diminuzione la trattazione di riferimento è oggi BUSSEBERGER 1993. Le implicazioni di questo discorso per il *tempus perfectum* con *prolatio minor* francese possono non risultare immediatamente ovvie: se infatti da un lato il fatto che la sua semibreve abbia la stessa durata rispetto a quella del *tempus imperfectum* con *prolatio minor* potrebbe suggerire l'ipotesi che l'unità di movimento cada anche in quel caso sulla breve, d'altra parte la maggior durata della breve nel *tempus perfectum* complica decisamente il discorso.

In sostanza il rapporto fra il sistema dei *tempora* con *prolationes* francese e quello delle *divisiones* italiane, e dell'approccio al problema del tempo incarnato da ognuno dei due, parrebbe delinearsi come segue: se nel sistema francese abbiamo una unità di movimento alla breve per la *prolatio minor*, quantomeno in corrispondenza del *tempus imperfectum*, e uno "a metà" fra breve e semibreve per la *prolatio maior*; in quello italiano abbiamo una iniziale convergenza di tutte le *divisiones secundae* e *tertiae* – indipendentemente dalla loro tipologia di partizione della breve – su una unità di movimento alla breve, che va poi evolvendosi lungo la prima metà del secolo verso un progressivo rallentamento delle *divisiones tertiae*, che passano dunque a loro volta attraverso una fase di unità di movimento "a metà" fra breve e semibreve (testimoniata dalla maggioranza dei brani in *octonaria* del codice Rossi), per poi venire intorno a metà secolo, in corrispondenza all'incirca con il periodo di attività di Landini, ad attestarsi su una unità di movimento francamente alla semibreve. Questo modello implica dunque che a metà secolo il tempo delle *divisiones tertiae* italiane fosse più lento rispetto a quello di qualunque combinazione di *tempus* e *prolatio* francese. Ma con questo torniamo appunto alle osservazioni di Gozzi, da cui abbiamo preso le mosse nel corso del primo capitolo, che ipotizzava un tempo più rapido per il repertorio francese a paragone di quello italiano; una ipotesi a cui potremmo dunque per questa via proporre una definitiva giustificazione teorica, che non richiede, ed è questo un punto decisivo, di far ricorso al concetto di equivalenza di *minima* fra *divisiones* con partizione binaria e ternaria della breve, estraneo alla teoria italiana fino al XIV secolo molto inoltrato.

Mi sembra in conclusione che le osservazioni che abbiamo avanzato permettano di inquadrare la situazione della prassi e della teoria francese nel corso del XIV secolo in modo tale che la continuata adozione di una unità di movimento alla breve, o comunque non completamente alla semibreve, che abbiamo ritenuto associabile per un buon tratto alla prassi trecentesca italiana non appaia un fenomeno isolato; ma anzi, se le nostre ultime ipotesi sono corrette, che si possa affermare che questo fenomeno rimanga addirittura più a lungo maggiormente prominente all'interno del repertorio arsnovistico francese.

1.4 Qualche considerazione di prospettiva storica

In altri termini si può dire che l'idea, risalente almeno a Willi Apel (ma ventilata ancora da Gozzi), con la sua enfasi su una forte continuità fra il sistema notazionale petroniano e quello trecentesco italiano, che la teoria e la pratica musicale italiana possano caratterizzarsi per tratti generalmente più arcaici rispetto a quella contemporanea francese derivi essenzialmente da una fallacia di prospettiva, riconducibile essenzialmente a due fattori.

In primo luogo, si è visto come buona parte della più recente ricerca sulla teoria arsnovistica tenda a spostare decisamente in avanti, rispetto alla datazione tradizionalmente accettata, la collocazione di un numero rilevante delle codificazioni teoriche più importanti del secolo, a partire dall'*Ars nova* tradizionalmente attribuita a Vitry – ma senza dimenticare lo *Speculum*, che pur non costituendo ovviamente un trattato di orientamento arsnovistico, rimane una fonte importantissima di informazione, per via per così dire negativa, sulla prassi dell'*Ars nova* francese. Per contro, nessun elemento è emerso a suggerire una ridatazione, rispetto alle stime tradizionalmente avanzate, del *Pomerium* marchettiano, unico trattato veramente organico dedicato al sistema notazionale italiano, si potrebbe dire, fino a Prosdocimo de' Beldemandis e Ugolino da Orvieto, che scrivono addirittura all'inizio del secolo successivo. E, a dispetto di tutto l'eccellente lavoro di ricerca specialistica che è stato già condotto sulle *Rubrice breves*, che testimoniano uno stato della prassi notazionale chiaramente successivo a quello marchettiano, mi pare quasi inevitabile che la maggior compiutezza della formulazione di Marchetto faccia sì che questa venga a esercitare una forte ipoteca sulla valutazione dell'evidenza teorica successiva, che viene necessariamente a influenzare anche il lavoro di ricerca più scientifico. Risulterà allora, credo, tanto più utile considerare come l'unico trattato arsnovistico francese che rimane, sulla base degli studi più recenti, a occupare un'area cronologica contigua al *Pomerium* marchettiano venga ad essere l'*Ars novae musicae* di de Muris, datata al 1319;[175] mentre la maggior parte della teoria francese verrebbe a situarsi in un'epoca successiva, e quindi necessariamente a riflettere uno stadio successivo dell'evoluzione teorico-musicale.

[175] Vd. l'introduzione di Ulrich Michels a JOHANNES DE MURIS, NOTITIA-COMPENDIUM 1972, p. 9.

Il secondo aspetto che mi sembra possa aver giocato un ruolo nell'aver spinto a una eccessiva percezione di arcaismo della prassi trecentesca italiana rispetto a quella coeva francese potrebbe poggiare sul fatto che la grammatica notazionale dell'*Ars nova* francese abbia vinto, per così dire, la sfida con quella italiana, venendo a costituire l'elemento largamente dominante nel linguaggio comune che si afferma alla fine del XIV secolo; e funga quindi largamente da base anche alla notazione mensurale bianca del secolo successivo. Questo elemento viene anzi messo in fortissimo rilievo da Apel nel suo trattato, che grazie alla sua chiarezza e sinteticità funge spesso ancora ai nostri giorni da testo di riferimento per l'istruzione paleografica di base; e come tale può continuare, si potrebbe supporre, a esercitare un influsso inconscio anche sullo studioso di professione. Apel apre infatti il suo trattato con la descrizione del sistema della notazione mensurale bianca, di cui spiega in dettaglio i meccanismi; la discussione della notazione nera francese del Trecento, molto breve, si appoggia poi largamente a quella, limitandosi a specificarne, per via negativa, i punti di differenza. Mi sembra allora che potrebbe non apparire eccessivamente ardita l'idea che la tendenza generale (non limitata, ovviamente, al solo Apel) alla conflazione concettuale fra notazione quattrocentesca e francese trecentesca possa in qualche modo portare a una enfatizzazione degli aspetti della seconda che guardano per così dire più verso il futuro; e ciò, si potrebbe dire, in diretto contrasto con quanto avviene invece per la notazione italiana, in virtù della sua connessione petroniana fortemente sottolineata da Apel.

2. I rapporti di equivalenza fra diverse *divisiones* e *tempora/prolationes*

2.1 Una possibile motivazione notazionale alla discrepanza fra prassi italiana e francese: il problema della semibreve

Nel corso del primo capitolo abbiamo messo in luce come le radici del principio dell'equivalenza di breve fossero già presenti nella prassi petroniana, ovvero in un progenitore comune delle notazioni italiana e francese del XIV secolo; e come il più probante contro-argomento alla ipotesi di una compresenza di diverse scansioni del tempo in ambito petroniano, in corrispondenza di diversi livelli di partizione della breve, o quantomeno a una assunzione troppo meccanica di questo punto di vista, riguardasse il

fatto che, ad esempio nei fascicoli finali del codice di Montpellier, vi sono brani che si presentano in tutto simili per buona parte del loro svolgimento, ma dei quali solo alcuni vedono in rari casi una partizione della breve in più di tre, e fino a sette, semibrevi. Da cui l'assunzione che apparisse decisamente improbabile che eventi rari, e tutto sommato non centrali nell'economia complessiva dei brani nei quali si presentano, dovessero viceversa avere un peso tale da fare sì che i ben più comuni passaggi con partizione non più che ternaria della breve – che sono visivamente in tutto simili fra i diversi brani –, debbano viceversa "suonare" in modo profondamente diverso a causa dell'adozione di differenti velocità di scansione.

Questa assunzione, venendo alla notazione italiana, sembra essere confermata in maniera inequivoca da Marchetto (con alcune frasi particolarmente chiare nella *Brevis compilatio*) per quanto riguarda la relazione fra *divisiones secundae* e *tertiae* rispettivamente di *tempus imperfectum* e *tempus perfectum*, che risultano chiaramente legate da equivalenza di breve. Al tempo stesso, si è visto che l'equivalenza di breve non sembra estendersi alla relazione fra *tempus perfectum* e *tempus imperfectum*: ciò che pare costituire un indubbio elemento di innovazione rispetto alla prassi franconiana e post-franconiana.[176]

Per quanto riguarda invece l'area francese, si deve rilevare come i pronunciamenti dei teorici siano altrettanto chiari nell'indicare la sussistenza di un rapporto di equivalenza di minima fra *tempora* e *divisiones*: tanto da escludere in partenza qualsiasi ipotesi di suggerire un avvicinamento fra le due tradizioni, così come si è invece cercato di fare a proposito del problema della scansione del tempo.

Rimane dunque il problema di cercare di stabilire le motivazioni e l'origine di una così netta discrepanza fra la teoria e prassi italiana e quella francese. Una prima possibile spiegazione potrebbe risiedere nel processo di introduzione di valori di durata inferiore alla *minima*, ampiamente trattato in una recente dissertazione di Karen Cook, che ha

[176] Tuttavia, a ben vedere, un riconoscimento di una diversa durata della breve in *tempus perfectum* e in *tempus imperfectum* sembra trovarsi già nella teorizzazione di un autore comunemente associato a una fase ancora post-franconiana, o petroniana, della teoria, ovvero Petrus le Viser. La trattazione di Petrus non ci è giunta direttamente, ma riportata nelle *Regulae* di Robertus de Handlo. In assenza di qualunque informazione positiva sulla vita di Petrus, potrà allora apparire ragionevole collocare la sua fioritura fra la fine del XIII secolo e i primi decenni del successivo. Vd. SANDERS 1962 e 2001.

seguito l'ampio dibattito che si sviluppa sul nuovo valore e sulla sua designazione lungo tutto il XIV secolo, a partire dai trattati del gruppo dell'*Ars nova*.[177] Un capitolo particolarmente noto del dibattito è la presa di posizione dell'autore dello *Speculum musicae*, che rigetta la designazione di *semiminima*, utilizzata per designare valori corrispondenti a metà della *minima*, come intrinsecamente incoerente dal punto di vista terminologico, dal momento che il termine di *minima* sembrerebbe designare un valore non ulteriormente divisibile. Ma in effetti Cook mostra come il problema della designazione di valori inferiori alla *minima* fosse sentito da una parte rilevante dei teorici trecenteschi con riferimento a

> the philosophical quandary in which theorists found themselves with the introduction of smaller note values […] the minim was believed to be the musical and mathematical embodiment of the philosophical implications of its name – the smallest, absolutely indivisible note value. This definition is critical to understanding the burgeoning disputes over the semiminim. [178]

E riporta le varie soluzioni proposte al problema terminologico:

> The author of *Sex sunt species principales* suggests that due to the conundrum of subdividing the indivisible minim, it would be better to rename it the semiminor. The term semiminim, which he feels is illogical, is thus replaced by the term minim, the more appropriate choice since it is the smallest note value. In the portion preserved in the manuscript Rome 307-II, *Sex minime possunt poni*, the semiminim is equal to half a minim. The author of this treatise makes the same suggestion found in Paris 7378A about renaming these two note values; the two treatises share the desire to avoid logical inconsistencies, proposing the same terms as alternates: semiminor and minim. These terms are only used together in this way in these two treatises.[179]

Ma gli esempi della discussione potrebbero moltiplicarsi: ciò che resta da chiedersi è però se la difficoltà riguardasse esclusivamente l'aspetto della designazione terminologica, o se invece rimandasse a un problema concettuale più ampio.

---

[177] COOK 2012.

[178] EAD., p. 58.

[179] EAD., p. 59.

La risposta può ovviamente variare a seconda del teorico e del periodo. Mi sembra però indubbio, in termini generali, che l'introduzione di ogni nuovo valore, sulla spinta della generale tendenza al frazionamento dei valori osservata lungo buona parte della storia della musica (aspetto su cui ci si è già soffermati nel corso del primo capitolo, e al quale si tornerà anche più sotto) crei una difficoltà di tipo non solo concettuale, ma anche semplicemente grafico, se si considera il problema di stabilire convenzioni che potessero avere riconosciuta validità presso autori, luoghi e anche dialetti notazionali diversi (dal momento che non va ovviamente dimenticato come una intellegibilità reciproca, e un livello di compenetrabilità, fra tradizioni anche notazionali diverse fosse mantenuta a livello non solo della tradizione teorica, ma anche della pratica musicale).

Nel caso specifico poi, il problema poteva risultare ulteriormente acuito dal fatto che, nella tradizione italiana come in quella francese e inglese, la stessa introduzione della *minima* come entità graficamente distinta dalla semibreve costituiva un fenomeno ancora in evoluzione nel corso della prima parte del secolo, e ancora in via di definitiva sistematizzazione nello stesso codice Rossi. Quanto alla *semiminima* nel nostro codice, abbiamo visto come essa sia utilizzata in cinque soli brani, e come due di questi siano caratterizzati dalle designazioni rispettivamente di "o.m." e di "q.m." (presumibilmente *octonaria maior* e *quaternaria maior*) in quello che sembrerebbe un esplicito riconoscimento del loro carattere di eccezionalità. E in effetti Cook nota come «no treatise of Italian provenance names a note value smaller than the minim prior to the 1370s»; dunque fino a una data posteriore alla data di compilazione abitualmente ipotizzata per il Rossiano. Ed è notevole che nonostante il problema del riconoscimento quasi simultaneo della *minima* e della *semiminima* quali entità indipendenti dovesse porsi in misura all'incirca uguale nelle diverse tradizioni notazionali, nondimeno in Francia e in Inghilterra si arrivi a sancire la *semiminima* con notevole anticipo, intorno agli anni '30 o '40, rispetto all'Italia. Questo fenomeno può in effetti avere una spiegazione piuttosto semplice. Nella tradizione franco-inglese sono infatti assenti le *divisiones tertiae* della notazione italiana. Se dunque accettiamo, sulla scorta delle nostre ipotesi, che nella teorizzazione marchettiana, e nella prassi immediatamente successiva, *divisiones secundae* e *tertiae* siano legate da equivalenza di breve, ne discende che le *divisiones tertiae*, grazie ai due livelli di semibreve che prevedono, consentano di esprimere, attraverso l'utilizzo di minime, situazioni che avrebbero richiesto l'utilizzo della

semiminima non solo nelle *divisiones secundae* italiane, ma anche in tutte le combinazioni di *tempus* e *prolatio* della notazione francese e inglese.[180]

Si potrebbe però alternativamente ipotizzare una dinamica opposta per il fenomeno: ovvero, che sia stata appunto la riluttanza a riconoscere la *semiminima* come valore separato, a fronte di una prassi musicale che cominciava a richiederla (e, anzi, la richiedeva di fatto all'interno dello stile italiano, caratterizzato dall'amplissimo uso di melismi nella voce superiore, in misura decisamente maggiore di quanto non accadesse nello stile francese e inglese), a stimolare la ricerca di una soluzione come la creazione delle *divisiones tertiae*. Mi sembra anzi che questa seconda ipotesi spieghi con maggior chiarezza questa peculiarità della notazione italiana, che può parere altrimenti (anche al netto della questione dell'equivalenza di *minima* prevalente nel linguaggio notazionale francese, che costituisce un problema diverso) decisamente meno razionale rispetto al sistema in uso negli altri paesi. Né d'altra parte mi sembra che rigettare l'ipotesi sull'iniziale equivalenza di breve fra *divisiones secundae* e *tertiae* (a parte che ciò sarebbe in contrasto con tutta l'evidenza che abbiamo discusso finora, a partire dalle affermazioni piuttosto esplicite di Marchetto) possa fornire una *ratio* migliore per la loro coesistenza. Al contrario, la coesistenza di *quaternaria*, *octonaria* e *duodenaria* legate da equivalenza di semibreve (*semibrevis maior* nel caso di *octonaria* e *duodenaria*) risulterebbe ulteriormente difficile da motivare, dal momento che *octonaria* e *duodenaria* si limiterebbero a esprimere una sostanza musicale che avrebbe potuto essere altrettanto bene affidata a una *quaternaria* con organizzazione modale regolare. Non a caso, questo fenomeno di sostituzione di *octonaria* e *duodenaria* ad opera della *quaternaria* con *modus* è appunto ciò che comincia a manifestarsi a partire dalla seconda metà del secolo, quando il rapporto fra *divisiones secundae* e *tertiae* comincia ad assestarsi a livello di equivalenza di semibreve. Ci si potrebbe spingere anzi a ipotizzare che la stessa polemica di Prosdocimo contro l'equivalenza di semibreve fra *divisiones secundae* e *tertiae*, e la sua proposta alternativa di sistematizzazione sia motivata in senso profondo dal desiderio di scardinare un consolidamento teorico che minacciava (come in effetti avvenne) di mettere in discussione la necessità di una distinzione fra *divisiones secundae* e *tertiae*, e

[180] Per le origini della notazione inglese e i suoi successivi sviluppi trecenteschi e primo quattrocenteschi vd. almeno BENT 1978 e BENT C.S.

con questa le fondamenta stesse del sistema notazionale italiano, del quale il teorico si considerava strenuo difensore.

2.2 Altre possibili motivazioni (e al contempo, in parte, conseguenze) del fenomeno: uno sguardo agli aspetti di *Satztechnik*

Se dunque sembra possibile spiegare la differenza di rapporto di tempo fra *divisiones* italiane e *tempora* francesi in termini di un fenomeno puramente notazionale come il problema dell'introduzione di valori inferiori alla *minima*, occorre al tempo stesso considerare ulteriori cause e implicazioni del fenomeno in senso, per così dire, di *Satztechnik*.

Da un lato infatti si è già ampiamente osservato, e certo non solo da parte mia, come l'elemento più distintivo del madrigale italiano (e, di riflesso, di gran parte del repertorio italiano primo-trecentesco, che con il madrigale in larga misura si identifica) sia quello della forte ornamentalità della voce/voci superiori, che assorbe buona parte dell'interesse musicale complessivo, e rispetto alla quale il *tenor* svolge una funzione principalmente di supporto.

Se ci rivolgiamo invece al repertorio francese, assistiamo a un rapporto decisamente più dialettico fra le voci, compreso il *tenor*. In effetti un tratto capitale dell'estetica *arsnovistica* francese, ben messo in evidenza da Anna Zayaruznaya e da Karen Desmond,[181] riguarda la possibilità di giocare con le aspettative di regolarità fraseologica, creando periodicità divergenti fra le voci; ciò che va a creare una tendenza centrifuga che si risolve poi con la convergenza delle diverse periodicità in sede cadenzale: un aspetto questo rimarchevolmente assente dal repertorio italiano, mottettistico e *a fortiori* madrigalistico e poi ballatistico, nel quale le due o tre voci utilizzate si muovono quasi infallibilmente in concordanza di fase.

Ora, quale può essere la pertinenza di queste osservazioni su un piano notazionale? Per quanto riguarda il repertorio italiano, mi pare che le osservazioni sin qui condotte possano costituire una risposta piuttosto chiara. Attraverso l'istituzione di due livelli di semibreve in corrispondenza delle *divisiones tertiae*, il sistema italiano offre infatti certamente una soluzione a un problema generale, sentito anche nella tradizione

[181] ZAYARUZNAYA 2015 e 2018; DESMOND 2018.

francese, in relazione alla creazione di valori inferiori alla *minima*; ma al tempo stesso risponde a una esigenza particolarmente forte del proprio repertorio, nel quale l'utilizzo di valori di breve durata, in funzione ornamentale, nella voce superiore è incomparabilmente superiore a quanto non accada in contesto francese. Da questo punto di vista, dunque, mi sembra pienamente possibile individuare un influsso esercitato da un elemento di *Satztechnik* sullo sviluppo della notazione italiana

Diversa è la situazione per quanto riguarda il repertorio francese, che richiede una risposta più articolata e con minor grado di assertività. In particolare mi pare che due siano i punti di osservazione, uno più certo (ma più marginale rispetto al contenuto di questo paragrafo) e uno più ipotetico, ma entrambi utili come premessa alle osservazioni di *Satztechnik*, sulle quali andremo a concludere questo capitolo, e l'intera tesi.

Partiamo dunque dal primo aspetto: ci si potrebbe domandare se l'apparente disinteresse a creare strutture basate sull'ambiguità fraseologica che abbiamo ravvisato nel repertorio italiano non possa essere messa in relazione con la (generale) assenza nel contesto italiano di due aspetti fondanti rispettivamente del linguaggio musicale e di quello notazionale francesi: il principio isoritmico (formulato esplicitamente in età moderna, ma innegabilmente in opera nel repertorio francese trecentesco) e il concetto di modo, che d'altronde del pensiero isoritmico costituisce un presupposto concettuale imprescindibile.[182]

[182] Oltre all'ovvia circostanza dell'assenza del concetto di modo (inteso naturalmente qui in senso ritmico) dalla teoria italiana trecentesca, un'altra prova indiretta si può ricavare dall'osservazione della bibliografia secondaria e delle edizioni critiche del repertorio, nelle quali tutte le proposte – sia in sede analitica sia di trascrizione – di sistemi di barratura della battuta in trascrizione moderna a unità temporali superiori alla semibreve, e insomma di breve (che, beninteso, ci paiono non solo pienamente giustificabili, ma anzi opportune, sul piano interpretativo, nel tentativo di rendere come "suoni" la polifonia trecentesca) risultino generalmente nella creazione di battute moderne di durata irregolare; a dimostrazione del fatto che una organizzazione interna regolare della *longa*, che costituisce la ragion d'essere del concetto francese di modo, non è appunto presente. E anzi, si può ulteriormente osservare come i tentativi di ricostruzione congetturale di principi organizzativi superiori al livello della breve riguardi nella maggioranza dei casi la *divisio quaternaria*, nella quale una barratura alla breve può effettivamente condurre a una certa impressione di angustia di fraseggio, soprattutto in quei luoghi in cui una organizzazione regolare della *longa* non è autoevidente (come avviene invece in quella che abbiamo convenzionalmente definito la tipologia "landiniana"di *Longanotation*); e dove, dunque, lo sforzo interpretativo produce battute moderne irregolari. Si potrebbe quindi concludere che i tentativi di riconoscere un qualche principio di

Mi pare cioè che si possa dire che questi due principi, relativi all'istituzione di un principio di regolarità nella partizione interna della breve, tematizzino in un certo senso la questione della regolarità, o in altri termini istituiscano un *background* regolare rispetto al quale si possono misurare le deviazioni alla norma, e insieme un interesse a giocare con queste, istituendo dunque un principio di "discordanza di fase" che contrasta con la "concordanza di fase" che caratterizza quasi infallibilmente il pensiero musicale italiano trecentesco.

Facendo un passo ulteriore, si potrebbe a questo punto arrivare a domandarsi se questa generale tendenza alla "discordanza di fase" non possa essere messa in relazione anche con il principio francese di equivalenza di *minima* generalizzata, dal momento che questa va ovviamente a scardinare il principio della "concordanza di fase" anche a livello della semibreve. Va osservato però che a un esplicito interesse a giocare con un principio di disallineamento anche sul piano della semibreve, con l'utilizzo simultaneo di prolazione maggiore e minore, non si assiste fino alla fine del secolo, nell'ambito della cosiddetta *Ars subtilior*. Credo quindi che non sia possibile concludere definitivamente che il principio dell'equivalenza di *minima* sia stato concepito specificamente per permettere l'utilizzo di procedimenti di discordanza di fase a livello della semibreve, dal momento che esso pare certamente essersi affermato in un periodo precedente; si può però dire che esso sia stato un prerequisito indispensabile per renderli successivamente possibili, in Francia e anche in Italia, a seguito della convergenza dei due sistemi nazionali di notazione.

In questo caso non ci sentiremmo dunque di affermare con certezza che la direzionalità causale proceda dal pensiero musicale verso l'espressione notazionale; o meglio, ci sembra più facile sostenere questa direzionalità nel caso del problema dell'organizzazione modale e della creazione di un disallineamento a livello della breve (che risulta però meno pertinente ai fini della presente discussione, dal momento che una non equivalenza di durata fra breve con organizzazione interna binaria e breve con

organizzazione della *longa* anche dove essa non risulti ovvia, lungi dal mettere in discussione il nostro assunto di partenza sull'abituale non-esistenza di un principio modale all'interno del repertorio trecentesco italiano, lo venga, al contrario, a rafforzare: mostrando cioè che neanche in quei casi in cui parrebbe più lecito attendersi la presenza di una organizzazione regolare della *longa*, ovvero nell'ambito della *quaternaria* o *Longanotation* con unità di movimento (generalmente) alla breve, essa si trovi sempre.

organizzazione interna ternaria pare condivisa da notazione francese e italiana), piuttosto che a livello di organizzazione interna della semibreve. Per contro, mi pare meno contestabile che il principio francese dell'equivalenza di minima sia stato determinante nel permettere le innovazioni dell'*Ars subtilior* in termini di *Satztechnik*.

Ma è anche vero, a conti fatti, che stabilire in modo univoco la direzionalità dell'influenza reciproca dell'evoluzione notazionale e di quella compositiva risulta certo estremamente difficile: dal momento che entrambi i processi si muovono per sviluppi incrementali successivi, ogni passaggio dei quali può provocare una reazione sull'altro fronte, il quale torna ovviamente a stimolare un ulteriore sviluppo sul primo, e così via.

2.3 Frazionamento del *superius* e tempo

Prima di concludere questo capitolo, e l'intera tesi, sulle questioni di *Satztechnik* di cui si diceva, sarà però importante rispondere a un'ultima rilevante obiezione che sarebbe possibile sollevare, con particolare riferimento al problema dei diversi livelli di partizione della breve che abbiamo ritenuto essere caratteristici del rapporto fra *divisiones secundae* e *tertiae* all'interno del sistema notazionale italiano.

Mi riferisco alla valutazione del tasso di melismaticità della voce superiore nel repertorio italiano, e alla sua variazione nel tempo. Come si è detto, rifiutare l'ipotesi della evoluzione della notazione italiana trecentesca – osservabile in particolare nel codice Rossi, nel passaggio da una originaria equivalenza di breve fra *quaternaria* e *octonaria*, a un progressivo rallentamento della breve che potrebbe giungere in alcuni casi a una equivalenza di *minima* fra queste divisioni –, sulla base del fatto che quella originaria equivalenza (supposta sulla base della densità del *tenor*) non pare supportata dal tasso di melismaticità del *superius*, non solo non è corretto ma addirittura ossimorico. Infatti è proprio la volontà di esprimere livelli diversi di frazionamento dei valori nella voce superiore (unitamente al desiderio di evitare il più possibile il valore notazionale della *semiminima*) a fornire l'unica *ratio* possibile per l'originario utilizzo, nella notazione italiana, delle *divisiones secundae* accanto alle *divisiones tertiae*; motivazione che verrebbe invece completamente meno se si pensasse a una equivalenza fin da subito di *minima* fra *divisiones secundae* e *tertiae*, dal momento che in quel caso sarebbe stato sufficiente o notare tutti i brani ricorrendo alle *semibreves secundae*, raddoppiando i

valori delle *divisiones tertiae* a partire dalla *semibrevis maior* (che sarebbe diventata breve) in su, o, viceversa, ricorrere in tutti i casi all'utilizzo delle *divisiones tertiae*, trasformando la breve delle *divisiones secundae* in *semibrevis maior*, e così via.

E si è detto ancora come l'apparente contraddittorietà rappresentata dall'utilizzo della *quaternaria* con *modus* accanto a *octonaria* e *duodenaria*, anche una volta venuta a compimento l'equivalenza di *minima* fra *divisiones secundae* e *tertiae*, possa essere motivato da un atteggiamento ambivalente, da un lato di fedeltà a una tradizione notazionale puramente italiana (della quale ancora Prosdocimo si ergerà a tardissimo campione) e dall'altro di spinta alla razionalizzazione del sistema, quando l'accettazione ormai compiuta del valore notazionale della semibreve poteva fare apparire come una inutile complicazione la compresenza nelle *divisiones tertiae* di due distinte tipologie di semibreve. D'altronde la presenza di *octonaria* e *duodenaria* nel repertorio della seconda metà del secolo è un fenomeno decisamente minoritario, che ad esempio in Landini non supera rispettivamente le 3 e le 4 unità, a paragone dei 45 brani in doppia *quaternaria* e dei 48 in tripla *quaternaria*.

È interessante inoltre notare come nel repertorio landiniano i brani in *octonaria* e *duodenaria* presentino, dal punto di vista dell'effetto sonoro (ovvero assunta l'equivalenza di *minima*, o di breve-semibreve, fra *divisiones secundae* e *tertiae*) un tasso di frazionamento dei valori nella voce superiore, o in altri termini una quantità di valori rapidi, decisamente maggiore rispetto a quello che si incontra rispettivamente in doppia e tripla *quaternaria*. Forse allora la decisione di utilizzare le *divisiones tertiae* rispetto alla *quaternaria* con *modus* può dipendere anche, se non da una maggiore facilità a esprimere notazionalmente un maggior frazionamento dei valori nella voce superiore (problema che non dovrebbe porsi se si assume che all'altezza di Landini l'accettazione dell'utilizzo della *semiminima* fosse ormai completa) quanto meno dalla volontà di adeguare anche il parametro notazionale a una adesione in termini di *Satztechnick* che guardava verso il passato, e verso la tradizione più tipicamente italiana.

Mi sembra infatti certamente possibile concludere, sulla base di tutto ciò che si è fin qui osservato, che l'esistenza di brani che prevedono un ampio utilizzo di valori frazionati nella voce superiore costituisca una evidente marca dello stile compositivo italiano; ma anche che nel procedere del secolo questa caratteristica venga attenuandosi**,** in un chiaro processo di "sfrondamento" nella scrittura della voce, o delle voci superiori.

Qualche osservazione in questo senso è già stata avanzata da Michael Long, che ha individuato un movimento di progressivo disciplinamento nella scrittura melismatica come caratteristico dell'evoluzione compositiva del repertorio trecentesco, delineando un progresso dall'ornamentazione "anarchica", e di impronta orale, del repertorio dell'inizio del secolo verso l'equilibrio e la compostezza dello stile landiniano.[183]

A prescindere da questo giudizio di valore, e dallo studio specifico delle tipologie di figurazioni ornamentali adottate e della loro evoluzione nel tempo (che costituirebbe ovviamente una interessante prospettiva di studio)[184] è d'altra parte indubbio come il procedere del secolo veda non solo un cambiamento nella tipologia di figurazioni in diminuzione, ma anche in assoluto una riduzione quantitativa del tasso di frazionamento, o si potrebbe dire della "densità", delle voci superiori.

Si tratta anche in questo caso di una linea di ricerca potenzialmente fruttuosa, che richiederebbe però, per una dimostrazione rigorosa, l'analisi di un vastissimo *corpus* musicale. Per i nostri scopi sarà sufficiente verificare empiricamente come questo fenomeno emerga in modo chiarissimo anche a una semplice osservazione non rigorosamente quantitativa.

Si può anche qui partire da un repertorio già in parte approfondito nel corso del secondo capitolo, ovvero quello di Nicolò del Preposto. Si ricorderà come varie considerazioni, relative alla densità del *tenor* e ad altri parametri anche formali, avessero portato ad ipotizzare nell'opera dell'autore perugino la coesistenza di due tipologie di *quaternaria* rinnovata o *Longanotation* (vd. Cap. II).

Se ora consideriamo l'ornamentazione della voce superiore sul piano dell'effetto sonoro, vediamo come il livello di fioritura nei brani in *Longanotation* "rapida" (ovvero la cui breve equivale alla *semibrevis maior* delle *divisiones tertiae*) sia assolutamente paragonabile a quello dei brani trasmessi in *octonaria* o in *duodenaria* "tradizionali"; ossia, in altri termini, la frequenza e la tipologia di figurazioni in minime utilizzate in *Longanotation* risultano perfettamente sovrapponibili a quelle in minime presenti nei brani in *octonaria* e *duodenaria*. Se passiamo però a esaminare i brani in *Longanotation* per così dire "lenta" (che abbiamo ipotizzato mantenesse una equivalenza di semibreve

[183] LONG 1981.

[184] Qualche rapidissima osservazione al riguardo, in specifica connessione con il problema del trattamento della dissonanza, è stata avanzata nel corso del secondo capitolo.

rispetto alle *divisiones tertiae* di Nicolò) troviamo una situazione diversa. In questo caso, infatti, il mantenimento di un livello e di una tipologia di frazionamento della voce superiore paragonabile a quello che si osservava in *octonaria* e *duodenaria* a livello dell'effetto sonoro avrebbe richiesto l'utilizzo di figurazioni di semiminime sovrapponibili a quelle di minime che si incontrano in *octonaria* e *duodenaria*. Anche a una rapida osservazione si vede invece come la frequenza nell'utilizzo di semiminime, e particolarmente di gruppi di semiminime, nei brani in *quaternaria* "lenta" non risulti certamente paragonabile alla frequenza di impiego di minime, o di gruppi di minime, nelle composizioni in *octonaria* e *duodenaria*. È pur vero che il numero di semiminime utilizzate in questi brani in *quaternaria* "lenta" è indubbiamente superiore a quello delle semiminime presenti nei brani espressi nelle tradizionali *divisiones tertiae*; ma non in misura tale da poter riequilibrare la situazione sul piano dell'"effetto sonoro".

Di fronte a questi dati, si potrebbe naturalmente obiettare che la relazione che abbiamo ipotizzato fra quella che abbiamo definito *quaternaria* "lenta" e le altre due tipologie di *divisiones* potrebbe essere semplicemente scorretta, e che in altri termini la varietà che abbiamo definito *quaternaria* "lenta" potrebbe non esistere affatto. In questo modo ci troveremmo con una sola tipologia di *quaternaria* o *Longanotation*, che come da tradizionale ipotesi intratterrebbe in tutti i casi una relazione di equivalenza di breve-*semibrevis maior* rispetto alle *divisiones tertiae*; cosicché verrebbe meno la disparità a livello di frazionamento del *superius* fra le due quaternarie, e fra la *quaternaria* "lenta" e le *divisiones tertiae*.Mi pare però possibile anche qui trovare una risposta.

Intanto si è già visto come l'utilizzo in Nicolò della *semiminima* nella *quaternaria* "lenta", per quanto non paragonabile a quello della *minima* nella *quaternaria* "veloce" e nelle *divisiones tertiae*, risulti decisamente più frequente rispetto all'utilizzo della *semiminima* in queste ultime *divisiones*. Questo significa che, anche volendo ipotizzare una uguale rapidità di scansione per tutti i brani, o sezioni di brani, in *quaternaria*, ciò non porterebbe comunque a una condotta simile del *superius* dal punto di vista ritmico; ma verrebbe invece a creare una discrepanza in direzione opposta, dal momento che i brani in *quaternaria* caratterizzati da un *tenor* più denso (e per cui abbiamo ipotizzato l'adozione di un tempo più lento), verrebbero a presentare una molto maggior rapidità nella scansione della voce superiore.

A ciò si aggiungano le due considerazioni già avanzate a proposito del repertorio del Rossiano: cioè il fatto che, a fronte di un singolo parametro (il livello di frazionamento, o potremmo anche dire la densità, del *superius*) potenzialmente in contraddizione rispetto alle nostre ipotesi, se ne trovino invece due, fra loro indipendenti (la densità del *tenor* e il trattamento della dissonanza) che vanno invece a validarle. E si è del resto anche osservato come non sembri nel complesso difficile ipotizzare una *ratio* per quanto osservato a proposito del frazionamento del *superius*: ovverosia possibile spiegarne l'evoluzione come reazione "di retroguardia" da parte dei musicisti trecenteschi di fronte a un processo storico di progressiva confluenza della tecnica compositiva italiana in direzione francese, con una riduzione della melismaticità nelle voci superiori; e conseguentemente l'adozione di uno stile più retrospettivo e "tipicamente italiano" naturalmente associato all'utilizzo di una tipologia notazionale che rimandava verso le origini del Trecento italiano. Tra l'altro questa scelta poteva anche avere una ragione più strettamente funzionale, se è vero che non si può escludere che il largo utilizzo della *semiminima* potesse rimanere in certa misura problematica ancora fino a qualche decennio addentro al XIV secolo.

Per contro, l'unica spiegazione alternativa – che non coinvolga l'elemento temporale – alla relazione inversa dei due fattori interdipendenti della densità e dell'utilizzo della dissonanza dovrebbe presupporre un principio di organizzazione contrappuntistica estremamente astratto, nel quale l'utilizzo di dissonanze non sia collegato all'aspetto percettivo della durata temporale, ma invece alla tipologia di rapporto fra le due voci, per cui il livello di dissonanza accettato crescerebbe proporzionalmente al livello di melismaticità della voce superiore rispetto al *tenor*, piuttosto che rispetto al parametro "sonoro" della durata della dissonanza. Una ipotesi questa, che dovrebbe supporre una concezione radicalmente diversa del contrappunto, e del trattamento della dissonanza, nel Trecento rispetto ai secoli successivi, e insomma un pensiero musicale di una astrattezza tale da non trovare riscontri in tutta la storia della musica fino probabilmente alle composizioni della cosiddetta scuola di Darmstadt degli anni '50 del '900; e in disaccordo inoltre con l'estrema chiarezza con cui tutta la teoria trecentesca sottolinea l'aspetto percettivo nel determinare la durata accettabile della dissonanza, con le dissonanze di lunghezza eccessiva giudicate troppo aspre.

2.4 A modo di conclusioni (provvisorie): alcune osservazioni a livello di "pensiero musicale"

Un'ultima questione da affrontare riguarda il problema se esistano in assoluto, e in modo indipendente dalle circostanze dell'evoluzione delle due tradizioni, alcuni elementi più fondamentali, a livello di presupposti profondi del pensiero musicale, che abbiano potuto influenzare le due diverse tendenze del repertorio trecentesco italiano e di quello arsnovistico francese, che abbiamo definito sinteticamente come concordanza *vs.* discordanza di fase. Si è già rimarcato come le origini della polifonia francese siano non solo inequivocabilmente duecentesche, di contro alla presenza di scarsissima documentazione su qualunque possibile storia pre-trecentesca della polifonia italiana, ma trovino inoltre la loro prima espressione in generi che, con l'eccezione del solo *conductus*, si basano sulla presenza di un *cantus prius factus* in una voce. L'utilizzo di un *cantus prius factus* conduce ben presto – a partire dalle prime *clausulae*, generalmente attribuite alla generazione perotiniana – al problema della sua ritmizzazione. Di questo aspetto, ben noto, interessa qui sottolineare come questo tipo di procedimento renda pressoché inevitabile un approccio successivo, piuttosto che simultaneo, alla composizione delle voci. Questo perché non solo le note utilizzate nel *tenor*, tratte dal *cantus prius factus* liturgico, sono ovviamente già determinate *a priori*;[185] ma anche perché lo stesso processo

[185] Fatta salva la possibilità, suggerita recentemente al convegno *Ars Antiqua* di Lucca del Novembre 2018 da Adam Mathias che i compositori di *clausulae* potessero occasionalmente omettere una o più note del *cantus prius factus* per influenzare nella direzione desiderata il discorso contrappuntistico e la successione di sonorità del brano. Si tratta in ogni caso di una idea ancora preliminare e inedita (ma è annunciata a breve la pubblicazione per Brepols degli Atti del convegno a cura di Gregorio Bevilacqua e Thomas Payne) e che si trova oltretutto a fare i conti con una forte potenziale controbiezione; ossia che gli autori delle *clausulae*, che probabilmente ricordavano a memoria i *cantus prius facti*, potessero essere soggetti a *lapsus* di memoria, che avrebbero condotto all'omissione accidentale di note, o a *lectiones singulares* innovative, oppure riflettere varianti legate alle tradizioni liturgiche all'interno della quale si erano formati, che potevano differire dalle versioni tramandate e testimoniate dalla tradizione della cattedrale di Notre-Dame (ma si tratta ovviamente di una obiezione che potrebbe già aver trovato risposta nell'articolo in pubblicazione). In ogni caso, quando anche risultasse possibile accogliere questa ipotesi certamente affascinante di "libertà rielaborativa", essa riguarderebbe comunque un fenomeno sicuramente marginale nell'economia complessiva della prassi di composizione delle *clausulae*. Una osservazione correlata, ma distinta, è stata avanzata da SABAINO 2016, che in un articolo dedicato all'organizzazione dello spazio

di ritmizzazione, che risponde evidentemente a una scelta iniziale, prosegue poi in modo immutabile lungo uno schema prefissato, cosicché il compositore perde il controllo del suo decorso, ovvero di quali note si trovano in quale posizione all'interno dello schema ritmico.

Ora, vorrei suggerire la possibilità che questo tipo di approccio successivo alla composizione, sulla base di un materiale preesistente, potesse condurre a una posizione più esplorativa, o critica, rispetto al materiale dato rispetto a quanto non accadesse in un contesto in cui entrambe le voci erano di composizione originale, e venivano condotte avanti in parallelo: o, in altri termini, che la stessa presenza di costrizioni alla libertà compositiva stimolasse la ricerca di una via di uscita creativa a queste limitazioni, attraverso un atteggiamento che potremmo definire di virtuosismo compositivo. È ben noto del resto come anche nella storia successiva della musica occidentale un approccio virtuosistico alla composizione si associ indissolubilmente all'(auto)imposizione di limitazioni stringenti, sul piano tipicamente dell'organizzazione temporale/contrappuntistica: ciò che vale, a puro titolo di esempio, per il canone mensurale o per i canoni temporali di Conlon Nancarrow, così come per molti altri generi contrappuntistici "rigorosi", a partire dalla fuga. Il fatto che esista una tradizione tipicamente italiana che si sottrae a questo genere di rigore, concentrandosi invece sullo sviluppo di elementi per così dire di attrattività più immediata, a partire da quello melodico, è stata d'altronde una osservazione avanzata ripetutamente, non solo nella letteratura musicologica recente, ma anche più in generale nel dibattito degli ultimi due secoli. Per quanto riguarda il repertorio di nostro interesse, ma in generale tre-quattrocentesco, penso ovviamente alle osservazioni ripetutamente presentate da Pirrotta in relazione alla questione dell'oralità, di cui si è trattato nel terzo capitolo; ma anche, guardando al secolo successivo, alle ipotesi sul repertorio italiano quattrocentesco, e sulle sue caratteristiche di "spontaneità melodica", avanzate da un musicologo come Fausto Torrefranca, che – seppur certamente forzate e scorrette su certi aspetti, e fortemente

sonoro in alcuni mottetti a due voci del manoscritto Pluteo ha notato una abituale coerenza fra l'orientamento modale globale del canto piano dal quale il *tenor* di un mottetto viene estratto, e quello della specifica sezione selezionata allo scopo. In questo caso ci si trova però di fronte a una scelta effettuata *a priori*, per quanto in modo ponderato, rispetto a cui l'organizzazione delle articolazioni interne viene comunque sottratta al controllo del compositore.

influenzate da un elemento ideologico che pare a noi oggi particolarmente sospetto –, colgono però un aspetto che credo reale.[186]

Più in generale, e in conclusione, al di là delle proposte più o meno innovative che si sono fatte nel corso della tesi, il mio scopo è sempre stato quello di mantenere un saldo riferimento alle acquisizioni di decenni di studio musicologico (e penso *in primis* al trattato di Apel, uno sforzo certamente monumentale per la sua epoca e che resta a tutt'oggi, credo, per certi aspetti insuperato per chiarezza espositiva e ampiezza di prospettive); acquisizioni che si devono certamente aggiornare, talvolta rivedere, ma che sarebbe improduttivo oltre che ingiusto considerare con sufficienza, in nome per così dire di un "nuovismo" metodologico che rischia alla prova dei fatti di dimostrarsi poco consistente. [187]

[186] TORREFRANCA 1939. Non che si voglia con questo comparare il rigore scientifico delle tesi di Torrefranca a quello degli studi di Pirrotta, che è certo incomparabilmente superiore; per quanto sarà bene non dimenticare come Torrefranca appartenga a un'epoca veramente pionieristica degli studi musicologici in Italia.

[187] Per un esempio di una liquidazione un po' frettolosa delle tesi pirrottiane sul ruolo dell'oralità nel repertorio del Trecento italiano vd. ad es. HUCK 2002B, pp.1-2: «Eine andere, von Nino Pirrotta favorisierte Meistererzählung [….] hebt hervor, dass, obwohl die Kontinuität einer autochtonen, spezifisch italienischen Musiktradition nicht durchgehend durch entschprechende Quellen zu belegen ist, gleichwohl von der Konstanz einer mündlichen Tradition ausgegangen werden kann». Quello di Meistererzählung sembra un concetto centrale nell'approccio storico-critico del musicologo tedesco, che lo usa in accezione negativa e in modo sostanzialmente equivalente all'utilizzo del termine inglese "narrative" da parte di alcuni studiosi di orientamento postmoderno. Per argomentazioni simili vd. ancora HUCK 2003, dove, di nuovo contro le tesi di Pirrotta, viene evidenziato come si riscontrino nelle compilazioni italiane errori tipici di processi di copia come *Terzverschreibungen*, *sauts du même au même*, etc. Ma è in realtà del tutto ovvio come sostenere un ruolo dell'oralità nelle origini e negli orientamenti estetici del repertorio trecentesco italiano non significhi affatto negare che la sua tradizione avvenisse poi in forma scritta e secondo i procedimenti di copia consueti.

Abbreviazioni bibliografiche

ABRAMOV-VAN RIJK 2009 = Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang.

ABRAMOV-VAN RIJK 2011 = Ead., *Corresponding through Music: Three Examples from the Trecento*, «Acta Musicologica», vol. LXXXIII.

ANONIMO IV 1985 = *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*, ed. by Jeremy Yudkin, Musicological Studies and Documents 41, American Institute of Musicology.

APEL 1953 = Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, 5th ed., Cambridge Mass., The Medieval Academy of America, 1953.

ARLT 1992 = Wulf Arlt, *Von der schriftlosen Praxis und Überlieferung zu den Anfängen der italienischen Mehrstimmigkeit des Trecento im Stilwandel um 1300*, in ARS NOVA 1992, pp.127-44.

ARS NOVA 1962 = *L'Ars Nova italiana del Trecento*, a cura di Bianca Becherini, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento.

ARS NOVA 1968 = *L'Ars Nova italiana del Trecento* 2, a cura di Alberto F. Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento.

ARS NOVA 1970 = *L'Ars Nova italiana del Trecento* 3, a cura di Alberto F. Gallo, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento.

ARS NOVA 1978 = *L'Ars Nova italiana del Trecento* 4, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento.

ARS NOVA 1985 = *L'Ars Nova italiana del Trecento* 5, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento.

ARS NOVA 1992 = *L'Ars nova italiana del Trecento* 6, Certaldo, Edizioni Polis.

ARS NOVA 2014 = *L'Ars Nova italiana del Trecento* 8: *Beyond 50 years of Ars nova studies at Certaldo 1959-2009*: atti del Convegno internazionale di studi (Certaldo, Palazzo Pretorio, 12-14 giugno 2009) a cura di Marco Gozzi, Agostino Ziino e Francesco Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

AUDA 1942 = Antoine Auda, *Le "Tactus" dans la Messe "L'homme arme"* de Palestrina, «Acta Musicologica» XIV, 1/4, pp. 27-73.

AUDA 1950 = Id., *Le Tactus principe generateur de l'interpretation de la musique polyphonique classique*, «Scriptorium» IV, 1950, pp. 44-66.

BANK 1972 = Johannes Antonius Bank, *Tactus, tempus and notation from the 13th to the 17th Century*. Amsterdam, Annie Bank.

BAIN 2003 = Jennifer Bain, *Theorizing the Cadence in the Music of Machaut*, «Journal of Music Theory», vol. 47, n. 2 (Fall), pp. 325-62.

BAUMANN 1979 = Dorothea Baumann, *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Baden-Baden, Koerner.

BENT 1978 = Margaret Bent,*A preliminary Assessment of the Independence of English Trecento Notations*, in ARS NOVA 1978, pp. 65-82.

BENT 1989 = Ead., *The definition of simple polyphony. Some questions*, in POLIFONIE PRIMITIVE 1989, pp. 33-42.

BENT 1992 = Ead., *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in ARS NOVA 1992, pp. 85-125.

BENT 1994 = Ead., *Editing Early Music: The Dilemma of Translation*, «Early Music», vol. 22, n. 3 (Aug., 1994), pp. 373-94.

BENT 1998 = Ead., *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, inCOLLINS JUDD 1998, pp. 15-59.

BENT 1998B = Ead., *Continuity and transformation of repertory and transmission in early 15-thcentury Italy: the two cultures*, in KONTINUITÄT UND TRANSFORMATION, pp. 225-46.

BENT 2003 =Ead.,*Ciconia, Prosdocimus, and the workings of musical grammar as exemplified in "O felix templum" and "O Padua"*, in *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, éd. par Philippe Vendrix, Tournhout, Brepols, pp. 65-106.

BENT 2015 = Ead., *Magister Jacobus de Ispania, author of the Speculum musicae*, Farnham, Ashgate.

BENT C.S. = Ead.,*Principles of Mensuration and Coloration: Virtuosity and Anomalies in the Old Hall Manuscript*, in *Le notazioni della Polifonia vocale dei Secoli IX-XVII. Antologia – Parte seconda: Secoli XV-XVII*, a cura di Antonio Delfino, in c.s._https://www.academia.edu/25449215/Margaret_Bent_PRINCIPLES_OF_MENSURATION_AND_COLORATION_VIRTUOSITY_AND_ANOMALIES_IN_THE_OLD_HALL_MANUSCRIPT

BERGER 2007 = Christian Berger, recensione di Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento* (Musica mensurabilis. Band 1), «Die Musikforschung», 60. Jahrg., n. 3 (Juli–September 2007), pp. 280-82.

BESSELER 1925 = Heinrich Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, Leipzig, Kistner & Siegel.

BOSI 2005 = Carlo Bosi, *Modal Usage in the Secular Works of Du Fay*, «Revue Belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap» 59, pp. 5-42.

BOSI 2007 = *Analisi modale, polifonia e teoria musicale tardo-medievale: un approccio storico-critico*, «Rivista Italiana di Musicologia». Vol.42, n.1, pp.3-39.

BRADLEY 2018 = Catherine Bradley, *Polyphony in Medieval Paris: The art of composing with plainchant*. Cambridge, Cambridge University Press.

BRADLEY-DESMOND 2018 = *The Montpellier Codex: The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*, ed. by Catherine Bradley and Karen Desmond, Woodbridge, The Boydell Press.

BRETT 1982 = *Facing the Music*, «*Early Music*», vol. 10, n. 3 (July 1982), pp. 347-50.

BRIOSCHI 1989 = Gian Carlo Brioschi, *Struttura e cronologia del codice Vaticano Rossi 215 e del frammento Greggiati di Ostiglia*, Roma, Tesi di laurea magistrale, Università La Sapienza.

BUGALLO 2014 = Helena Bugallo, Harmonic and non-Harmonic temporal Structures in Nancarrow's Study n. 47 for Player Piano, Music Theory Online, 20, n.1(March 2014): https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.1/mto.14.20.1.bugallo.html, consultato il 25 settembre 2020.

BUSSE BERGER 1985 = Anna Maria Busse Berger, *The Relationship of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance*,in *Early Music History*, vol.5, Cambridge, Cambridge University Press, pp.1-28.

BUSSE BERGER 1993 = Ead., *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution*, Oxford, Clarendon Press.

BUSSE BERGER 1993 = Ead., *Compositional Practices in Trecento Music: Model Books and Musical Traditions*, in *Music as Social and Cultural Practice. Essays in honour of Reinhard Strohm*, ed. by Melania Bucciarelli and Berta Joncus, Woodbridge, The Boydell Press, pp. 24-37.

CALVIA 2017 = Nicolò del Preposto, *Opera completa. Edizione critica commentata dei testi intonati e delle musiche*, a cura di Antonio Calvia, Firenze, Sismel-Edizioni

del Galluzzo-Fondazione Franceschini (La Tradizione Musicale, 18; Studi e testi, 10).

CALVIA 2018 = Antonio Calvia, *Un dittico visionario nella veste musicale di Nicolò del Preposto*, in *«Cara scientia mia, musica». Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di Angela Romagnoli, Daniele Sabaino, Rodobaldo Tibaldi, Pietro Zappalà, ETS, Pisa, 2018 («Diverse voci…», 14), pp. 1027-66.

CARACI 1995 = *Problemi di diffrazione nel repertorio polifonico del Quattrocento*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Lucca, LIM, 1995, pp. 373-78.

CARACI 2015 = Ead., *Le intonazioni polifoniche de «La fiera testa che d'uman si ciba»: problemi di contestualizzazione e di esegesi, in Musica e poesia nel Trecento italiano.Verso una nuova edizione critica dell'«Ars nova»*, a cura di Antonio Calvia - Maria Sofia Lannutti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo-Fondazione Franceschini, pp. 93-141.

CATTIN 1989 = Giulio Cattin, *La tradizione liturgica aquileiese e le polifonie primitive di Cividale*, in POLIFONIE PRIMITIVE 1989, pp. 117-130.

CATTIN-GALLO 2002 = *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, a cura di Giulio Cattin e Alberto F. Gallo. («Quaderni di musica e storia» 3) Venezia-Bologna, Fondazione Ugo e Olga Levi-Il Mulino.

CIABATTONI 2010 = Francesco Ciabattoni, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, University of Toronto Press.

CILIBERTI 1990 = Ciliberti, Galliano, *Trasmissione e diffusione del repertorio del manoscritto di Las Huelgas nelle fonti di polifonia arcaica e retrospettiva italiana*, «Revista de Musicologìa», vol. 13, n. 2, pp. 563-76.

COLETTE-POPIN-VENDRIX 2003 = Marie-Noëlle Colette, Marielle Popini, Philippe Vendrix, *Histoire de la notation du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Minerve.

COLLINS JUDD 1998 = *Tonal structures in Early Music*, ed. by Judd Cristle Collins, London, Garland.

CONTI 2017 = Giuseppe Conti, *Das Pomerium von Marchetto da Padova. Ontologische Hintergründe der mensurierten Musik*, Freiburg, Rombach Verlag.

COOK 2012 = Karen Cook, *Theoretical treatment of semiminims in a changing notational world*, Ph.D. dissertation, Duke University, 2012

COUSSEMAKER 1852 = Édmond de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, Dideron.

COUSSEMAKER 1864-76 = *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, éd. par Édmond de Coussemaker, 4 vols. Paris: Durand (Hildesheim: Olms, 1963).

COVINGTON 1978 Kate Covington, *A Theory of Dissonance in the Fourteenth Century*, «Indiana Theory Review», vol. 2, n. 1 (fall, 1978), pp. 29-40.

CROCKER 1962 = Richard Crocker, *Discant, Counterpoint, and Harmony*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 15, n.1, pp. 1–21.

CUTHBERT 2006 = Michael Scott Cuthbert, *Trecento fragments and polyphony beyond the codex*, Ph.D. dissertation, Harvard University, 2006.

CUTHBERT 2009 = Id., *Tipping the Iceberg: Missing Italian Polyphony from the Age of Schism*, «Musica Disciplina», n. 54, pp. 39-74.

CUTHBERT 2014 = Id., *Changing Musical Time at the Beginning of the Renaissance (and Today)*, in *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connor*, Cambridge Mass., ed. by Louis A, Waldman and Machtelt Israëls, Harvard University Press, (Villa I Tatti series), pp. 572-80.

CUTHBERT 2018 = Id.*,Sacred music and motets in Italy and the East from 1300 until the end of the Schism*, in EVERIST – FORREST KELLY 2018, pp. 1100-1124.

CUTHBERT 2018B = Id.*, Secular Music,* in EVERIST – FORREST KELLY 2018, pp. 1079-1099.

DAHLHAUS 1960 = Carl Dahlhaus, *Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert*, «Archiv für Musikwissenschaft», 1960, 17. Jahrg., 1. (1960), pp. 22-39.

DAHLHAUS 1973 = Id., recensione a BANKS 1973*,* «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», Deel 23, n. 1, pp. 44-48.

DESMOND 2000 = Karen Desmond, *New Light on Jacobus, Author of "Speculum musicae"*, «Plainsong and Medieval Music», n. 9, pp. 19-40.

DESMOND 2009 = Ead.*, Behind the mirror: Revealing the contexts of Jacobus's "Speculum musicae"*. PhD dissertation, New York University.

DESMOND 2010 = Ead.,*Did Vitry write an* Ars vetus et nova?, «Journal of Musicology», 32, n. 4,pp. 441-93.

DESMOND 2018 = Ead., *Music and the "moderni", 1300-1350*, Cambridge, Cambridge University Press.

DESMOND 2018B = Ead., *"One is the loneliest number . . .": The Semibreve Stands Alone*, «Early Music» 46, pp. 403-16.

DIERGARTEN 2015 = Felix Diergarten, *Beyond contrapunctus. On a hypothesis by Hugo Riemann and Klaus-Jürgen Sachs*, presentazione MedRen Praga 2015: https://www.academia.edu/14084984/Beyond_contrapunctus_On_a_hypothesis_by_Hugo_Riemann_and_Klaus_Jürgen_Sachs. Consultato il 25 ottobre 2020.

DIERGARTEN 2019 = Id, *Das etwas harte Schließen. Dissonante Kadenzbildungen in der Ars Nova*, in *Schließen–Enden–Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, hrsg. von Sascha Wegner und Florian Kraemer, München, pp. 131–159.

DILLON 2002 = Emma Dillon, *Medieval Music-Making and the "Roman de Fauvel"*, Cambridge, Cambridge University Press.

EGGEBRECHT- ZAMINER 1970 = Hans Heinrich Eggebrecht, Frieder Zamines, *Ad organum faciendum. Festschrifte. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonisher Zeit*, Mainz.

EPIFANI 2014 = Michele Epifani, *In margine alla notazione sperimentale del madrigale Ita se n'era a star di Lorenzo da Firenze*, «Philomusica on-line», 13, pp. 59-88.

EPIFANI 2019 = Id., *La caccia nell'Ars Nova italiana. Edizione critica e commentata dei testi e delle intonazioni*. («La Tradizione Musicale. Studi e testi » 20) Firenze, Edizione del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019.

EVERIST 1992 = Mark Everist, *Music Before 1600 (Models of Musical Analysis)*, Blackwell, 1992.

EVERIST 2018 = Mark Everist, *Montpellier 8: Anatomy of...* , in BRADLEY-DESMOND 2018, pp. 13-31.

EVERIST – FORREST KELLY 2018 = *The Cambridge History of Medieval Music*, ed. by Mark Everist and Thomas Forrest Kelly, Cambridge, Cambridge University Press.

FACCHIN 2003 = Francesco Facchin, *Polifonie semplici*, Atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, Centro Studi Guidoniani.

FISCHER 1961 = Kurt Von Fischer, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Sienazum Beginn des 13. Jahrhunderts*, «Archiv für Musikwissenschaft», n. 18, pp. 176-182.

FISCHER 1965 = Id., *Studien zur Italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern, Haupt.

FISCHER 1973 = ID., *"Portraits" von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna in einer Bologneser-Handschrift des 14. Jahrhunderts?*, «Musica Disciplina», 27, pp. 61-64.

FISCHER 1973B = Id., *The Sacred Polyphony of the Italian Trecento*, «Proceedings of the Royal Musical Association», n. 100 (1973), pp. 143-57.

FISCHER 1973C = Id., *Polifonia primitiva e teoria musicale nel XIV secolo*." In POLIFONIE PRIMITIVE 1989, pp. 177-180.

FISCHER-NEWMAN 1973 = Kurt Von Fischer-Joel Newman, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, «The Musical Quarterly», 47, n. 1, pp. 41-57.

FISCHER-NEWMAN 1976 = *Italian sacred Music. Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. 12, ed. By Kurt Von Fischer and Alberto F. Gallo, Monaco, Editions de l'Oiseau Lyre.

FORREST KELLY 2014 = Thomas Forrest Kelly, *Capturing music. The story of notation*, New York and London, W.W. Norton and Company.

FRANCESCO DA BARBERINO, DOCUMENTI 2008 = Francesco da Barberino, *I documenti d'Amore* [Documenta Amoris], a cura di M. Albertazzi, Lavis, La Finestra Editrice.

FULLER 1978 = Sarah Fuller,*Discant and the Theory of Fifthing*,«Journal of Musicology» 50, pp.241-75.

FULLER 1985-86 = Ead., *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century?The Ars Nova*, «Journal of Musicology», 4, pp. 23–50.

FULLER 1986 = Ead., *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», vol. 30, n. 1 (Spring, 1986), pp. 35-70.

FULLER 1987 = Ead.,*Line, Contrapunctus and Structure in a Machaut Song*, «Music Analysis», 6/1-2, pp. 37-58.

FULLER 1987B = Ead.,7. *Did Philippe de Vitry Write a Treatise Ars Nova?*,in *L'enseignement de la musique au Moyen-Age et à la Renaissance*(actes du colloque organisé en coproduction avec VARIMM et le CNRS. Royaumont les 5 et 6 juillet 1985), Paris, Fondation Royaumont, pp. 29-30.

FULLER 1992 = Ead., *Tendencies and Resolutions: The Directed Progression*in *the Ars Nova Music*,«Journal of Music Theory», vol. 36, n. 2 (Autumn, 1992), pp. 229-258.

FULLER 1992B = Ead.,*Guillaume de Machaut: De toutes flours*,in *Models of Musical Analysis: Music before 1600*, ed. by Mark Everist, Oxford, Blackwell, pp. 41-65.

FULLER 1998 = Ead., *Modal Discourse and Fourteenth-Century French Song: A "Medieval" Perspective Recovered?*" Early Music History, 17, pp. 61-108.

FULLER 2011 = Ead., *Concerning Gendered Discourse in Medieval Music Theory: Was the Semitone "Gendered Feminine"?*, «Music Theory Spectrum», vol. 33, n. 1 (Spring 2011), pp. 65-89.

FULLER 2011B = Ead., *A Brief Response to Elizabeth Eva Leach's "Reading and Theorizing Medieval Music Theory: Interpretation and Its Contexts"*, «Music Theory Spectrum», vol. 33, n. 2 (Fall 2011), pp. 230-231.

GALLO 1966 = Alberto F. Gallo, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna, Tamari.

GALLO 1966B = Id., *Mensurabilis musicae tractatuli*. («Antiquae Musicae italicae Scriptores» 1), a cura di Alberto F. Gallo, Bologna, Tamari.

GALLO 1968 = Id.,, *Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica*, in ARS NOVA 1968, pp. 49-76.

GALLO 1971 = Id., *Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento*, «Quadrivium», 12, pp. 119- 130.

GALLO 1987 = Id., *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, «Acta Musicologica», vol. 59, n. 1 (Jan.-Apr. 1987), pp. 36-45.

GALLO 1989 = Id., *The practice of 'cantus planus binatim' in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century*, in POLIFONIE PRIMITIVE 1989, pp. 13-30.

GALLO 1992 = Id., *Dai conventi di Salimbene alla corte di Bonifacio VIII*, in *La sequenza medievale.* (Atti del Convegno internazionale, Milano 7-8 aprile 1984), a cura di Agostino Ziino, Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 81-86.

GALLO 1995 = Id., *Music in the Castle*, Anna Herklotz and Kathryn Krug trans. , Chicago and London, The University of Chicago Press.

GALLO 2001 = Id., voce *Amerus*, in *Grove Music Online* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00791 Consultato il 24 maggio 2020.

GALLO-VECCHI 1968 =*I più antichi monumenti sacri italiani. I: Edizione fotografica*. («Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica», 3) *Mensurabilia*, 1, a cura di Alberto F. Gallo e Giuseppe Vecchi, Bologna, Universita degli studi di Bologna.

GEHRING 2005 = Julia Gehring, *Continuity and transformation of notation in Italy: some examples from the Landini repertoire*, in KONTINUITÄT UND TRANSFORMATION 2005, pp. 99-108.

GEHRING-HUCK-BOSI 2004 = Julia Gehring, Oliver Huck, Carlo Bosi, *La notazione "italiana" del Trecento*, «Rivista Italiana Di Musicologia», 39, n. 2, pp. 235-270.

GOZZI 1995 = Marco Gozzi, *La cosiddetta "Longanotation": nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, «Musica Disciplina», n. 49, pp. 121-149.

GOZZI 2001 = Id., *New Light on Italian Trecento Notation: Part 1: Sections I-IV.1,*«Recercare», n. 13, pp. 5-78.

GOZZI-ZIINO 2005 = Marco Gozzi, Agostino Ziino, *The Mischiati Fragment: a new source of Italian Trecento music at Reggio Emilia*, in KONTINUITÄT UND TRANSFORMATION 2005, pp. 281- 305.

GUERRERO 2007 = Jeanine Ma. Guerrero, *Francesco's Dream: Scholastic Elements in Landini's Three-Voice Ballate*, «Music Theory Online» 13.4: https://mtosmt.org/issues/mto.07.13.4/mto.07.13.4.guerrero.html, consultato il 13 novembre 2020.

GUERRERO 2014 = Ead., *Musical Analysis and the Characterization of Compositional Identity: New Evidence for the Anonymous "Checc'a tte piaccia*", in ARS NOVA 2014, pp. 325-352.

GUERRERO C.S. = Ead., *Sonority and Tonal Type in Trecento Italy,* submitted to «Journal of Music Theory»,

https://www.academia.edu/9471957/SONORITY_AND_TONAL_TYPE_IN_TRECENTO_ITALY_text_, consultato il 20 novembre 2020.

GULLO 1964 = Salvatore Gullo, *Das Tempo in der Musik des XIII und XIV Jahrhunderts*, (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Band 10) Bern, Haupt.

GÜNTHER 1984 = Ursula Günther, *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in ars nova und ars subtilior*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, ed. by Ursula Günther and Ludwig Finscher, (Göttinger Musiwissenschaftliche Arbeiten 10), Kassel, Basel, and London, Bärenreiter, pp. 229-68.

HAMM 1964 = Charles Hamm, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton, Princeton University Press.

HARTT 2010 = Jared C. Hartt, *Tonal and Structural Implications of Isorhythmic Designin Guillaume de Machaut's Tenors,* «Theory and Practice», Vol. 35, pp. 57-94.

HERLINGER 1981 = Jan Herlinger, *Marchetto's Division of the Whole Tone*, «Journal of the American Musicological Society», 34, n. 2 (Summer 1981), pp. 193-216.

HERLINGER 1981B=*Fractional Divisions of the Whole Tone*, «Music Theory Spectrum», 3, pp. 74-83.

HERLINGER 1984 = Id., *Marchettothe Pythagorean*, in ARS NOVA 1992, pp. 369-386.

HERLINGER 1988 = Id., *What Trecento Music Theory tells us*, in *Explorations in Music, the Arts and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meye*r, ed. by. E. Narmour-R.A. Solie, Stuyvesant, Pendragon, pp. 177-197.

HERLINGER 1990 = Id., *Marchetto's Influence: the Manuscript Evidence*, in *Music Theory and its Sources: Antiquity and the Middle Ages*, ed. by A. Barbera, Notre Dame, University of Notre Dame Press, pp. 235-258.

HERLINGER 2013 = Id., *L'influsso di Marchetto: prove manoscritte*, traduzione a cura di Antonio Calvia, in *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici, vol. 3: Antologia di contributi filologici*, a cura di Maria Caraci Vela, Lucca, LIM, pp. 201-228.

HERLINGER 2014 =Id., *Research in Medieval Music Theory: The Next Fifty Years*, in ARS NOVA 2014, pp. 305-312.

HUCK 2001 = Oliver Huck, *"Modus Cantandi" und Prolatio. "Aere Ytalico" Und "Aere Gallico" Im Codex Rossi 215*, «Die Musikforschung», vol. 54, 2, pp. 115-30.

HUCK 2002 = Id., *Der Editor als Leser und der Leserals Editor. Offene und geschlossene Texte in Editionen polyphoner Musik des Mittelalters*, in *Musikedition. Mittlerzwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hrsg. von Helga Lühning, Berlin, De Gruyter, pp.33-47.

HUCK 2002B = Id., *Kontinuität und Transformation in der Musik des Trecento*, in KONTINUITÄT UND TRANSFORMATION 2005,pp.1-14.

HUCK 2003 = *Schreibprozesse in italienischen Musikhandschriftendes 14. und frühen 15. Jahrhunderts*, «Die Musikforschung», vol. 56. Jahrg., H. 4 (Oktober–Dezember 2003), pp. 366-374.

HUCK 2005 = Id., *Die Musik des Fruhen Trecento*, Hildesheim-Zurich-New York, Olms.

HUCK-DIECKMANN 2007 = *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento Anonyme Madrigale und Cacce sowie Kompositionen von Piero, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna*, hrsg. Oliver Huck und Sandra Dieckmann, unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, Hildesheim, Olms.

HUGHES-GERSON-KIWI 2001 = Hughes, Andrew e Edith Gerson-Kiwi, voce *Solmisation* Grove Music Online: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26154, consultato il 19 ottobre 2020.

HUGLO 1981 = Michel Huglo, *De Francon de Cologne à Jacques de Liège*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijschrift voor Muziekwetenschap», nn. 34/35 (1980/1981), pp. 44-60.

HUGLO 1981B = Id., *La notation franconienne: antécédents et devenir*, «Cahiers de civilisation médiévale», 30/2, pp. 123-132.

HUSMANN 1954 = Heinrich Husmann, *Der Hoketus "A l'entrade d'avril"*,«Archiv für Musikwissenschaft», 11, n. 4, pp. 296-99.

JACOBUS, SPECULUM 1965 = Jacobus Ledoniensis, *Speculum musicae*, ed. by Roger Bragard, 7 vols. («Corpus Scriptorum de Musica» 3), Rome, American Institute of Musicology.

JACKSON 2003/2008 = Roland Jackson, *Guillaume de Machaut and Dissonance in Fourteenth Century French Music*, «Musica Disciplina», vol. 53 (2003 - 2008), pp. 7-49.

JEPPESEN 1927 = Knud Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, London, Oxford University Press.

JOHANNES DE MURIS, NOTITIA-COMPENDIUM 1972 = Johannes de Muris,*Notitia artis musicae et Compendium musicae*. Petrus de Sancto Dionysio,*Tractatus de musica*, ed. by Ulrich Michels, Vol. 17, (Corpus scriptorum de musica), Dallas, American Institute of Musicology.

KELLY 1974 = Stephen Kevin Kelly, *The works of Niccolò da Perugia*, PhD dissertation, Ohio State University.

KONTINUITÄT UND TRANSFORMATION 2005 = *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due-und Quattrocento*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman, Alba Scotti. (Musica mensurabilis, Band 3), Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag.

LEACH 2000 = Elizabeth Eva Leach, *Counterpoint and Analysis in Fourteenth-Century Song*, «Journal of Music Theory», 44, n. 1 (2000), pp. 45-79.

LEACH 2006 = Ead., *Gendering the Semitone, Sexing the Leading Tone: Fourteenth-Century Music Theory and the Directed Progression*. «Music Theory Spectrum», vol. 28, n. 1 (Spring 2006), pp. 1-21.

LEACH 2011 = Ead., *Reading and Theorizing Medieval Music Theory: Interpretation and Its Contexts*, «Music Theory Spectrum» , vol. 33, n. 1 (Spring 2011), pp. 90-98.

LEECH WILKINSON 1990 =Daniel Leach Wilkinson, *Machaut's Mass: an Introduction*, Oxford, Clarendon Press.

LEECH-WILKINSON 1995 = Id., *The Emergence of Ars Nova*, «Journal of Musicology» 13, 285–317.

LEFFERTS 1991 = *Robertus de Handlo 'Regule' and Johannes Hanboys "Summa". A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum*, ed. by Peter M. Lefferts, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

LERCH 2009 = Irmgard Lerch, *Mensural notation zwischen Ars Antiqua und Ars Nova*, «Musica Disciplina», 54, pp. 5-38.

LEVY 1975 = Kenneth Levy, *Italian Duecento Polyphony: Observations on an Umbrian Fragment*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10, pp. 10-19.

LIUZZI 1937 = Fernando Liuzzi, *Musica e poesia del Trecento nel codice Vaticano Rossiano* 215, «Rendiconti della pontificia Accademia Romana di archaeologia», XIII/1-2 (1937), pp. 59-71.

LONG 1981 = Michael Paul Long, *Musical tastes in fourteenth-century Italy: Notational styles, scholarly traditions, and historical circumstances*, PhD dissertation, Princeton University.

MANGANI-SABAINO 2008 = Marco Mangani, Daniele Sabaino, *Tonal types and modal attribution in late Renaissance polyphony. New observations*, «Acta musicologica», 80, pp. 231-250.

MANGANI-SABAINO 2014 = *Tonal space organization in Josquin's late motets*, «Musica disciplina» 59, 2014, pp. 93-124.

MANGANI-SABAINO 2015 = *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto*, in MUSICA E POESIA 2015, pp. 237-286.

MARCHETTO, BREVIS COMPILATIO 1956 = Marchetus de Padua,*Brevis compilatio*, ed. in Giuseppe Vecchi, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis Compilatio,* «Quadrivium» 1, pp. 177-205.

MARCHETTO, LUCIDARIUM 1963 = Marchetus de Padua, *Lucidarium,* ed. by Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; reprint ed., Hildesheim: Olms, 1963.

MARCHETTO, LUCIDARIUM 1985 = *The "Lucidarium" of Marchetto of Padua.Critical Edition, Translation, Commentary*, ed. by Jan Herlinger, Chicago, University of Chicago Press.

MARCHETTO, LUCIDARIUM POMERIUM 2007 = *Lucidarium Pomerium*, cura e traduzione di Marco Della Sciucca, Tiziana Sucato e Carla Vivarelli, Firenze, Edizioni Del Galluzzo.

MARCHETTO, POMERIUM 1961 = Marchetus de Padua, *Pomerium*, ed. by Giuseppe Vecchi, Corpus scriptorum de musica, vol. 6, Roma, («Corpus Scriptorum de Musica» 6), pp. 31–210.

MARROCCO 1967 = W. Thomas Marrocco, *The Newly-Discovered Ostiglia Pages of the Vatican Rossi Codex 215: The Earliest Italian Ostinato*, «Acta musicologica», 39, pp. 84-91.

MARROCCO 1970 = Id., *Integrative devices in the music of the Italian Trecento*, in ARS NOVA 1970 p. 411-29.

MARTINEZ 1963 = Marie Louise Martinez, *Die Musik des Frühen Trecento. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Tutzing, Schneider.

MARTINEZ 1989 = Ead., *The transmission of French motets in German and Italian manuscripts of the 14th century*, in POLIFONIE PRIMITIVE 1989, pp. 163-176.

MAW 2018 = David Maw, *"Je le temoin en mon chant": The art of diminution in the Petronian triplum*, in BRADLEY-DESMOND 2018, pp. 161-183.

MEIER 1974 = Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974 (trad.inglese rivista dall'autore *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, New York: Broude Brothers, 1988).

MEMELSDORFF 2003 = Pedro Memelsdorff, recensione a SUCATO 2003, «Il Saggiatore musicale», 13/2, pp. 427-429.

MEMELSDORFF 2002 = Id.,"*Lizadra donna"***:** *Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval Ars Contratenoris*, in *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, a cura di Philippe Vendrix, Turnhout, Brepols, pp. 233-278 (anche in «Studi Musicali», XXXI/2, pp. 273-306).

MEMELSDORFF 2009 = *"Ars non inveniendi". Riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto*, «Acta musicologica», 81/1, pp. 1-22.

MENGOZZI 2014 = Stefano Mengozzi, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press.

MISCHIATI 1966 = Oscar Mischiati, *Uno sconosciuto frammento appartenente al Codice Vaticano Rossi 215*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 1, n. 1, pp. 68-76.

MOLL 1998 = Kevin N. Moll, *Voice, Function, Sonority, and contrapuntal Procedure in late medieval Poliphony*, «Current Musicology», n. 64, pp. 26-72.

MUSICA E POESIA 2015 = *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo-Fondazione Franceschini.

NÁDAS 1981 = John Nadas, *The Structure of Ms. Panciatichi and the Transmission of Trecento Poliphony*, «Journal of the American Musicological Society», pp. 393-427.

NÁDAS-JANKE 2016 = *The San Lorenzo Palimpsest: Florence, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Ms. 2211*, vol. 1: Introductory Study; vol. 2: Multispectral Images, Ars Nova, n.s. 4, a cura di John Nadas and Andreas Janke, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

OWENS 1997 = Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York, Oxford University Press.

PIRROTTA 1955 = Nino Pirrotta, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova*, «Musica disciplina», vol. 9, pp. 57-71.

PIRROTTA 1955B = Id., *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Bessler zum schzigsten Geburstag*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, pp. 155-161.

PIRROTTA 1962 = Id., *Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV*, in ARS NOVA 1962, pp.57-74.

PIRROTTA 1968 = Id., *Musica Polifonica per un Testo Attribuito a Federico II*, inARS NOVA 1968, pp. 97-112.

PIRROTTA 1970 = Id., *Tradizione orale e tradizione scritta della musica*, in ARS NOVA 1970, pp. 431-441.

PIRROTTA 1972 = Id., *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music: The Scholar's View: Studies in Honor of A. Tillmann Merritt*, ed. by L. Berman, Cambridge Mass., Harvard University Press, pp. 271-291.

PIRROTTA 1984 =Id., *Marchetto da Padova e l'Ars nova italiana, in Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, pp. 63-79.

PIRROTTA 1985 = Id., *"Arte" e "non arte" nel frammento Greggiati*, in ARS NOVA 1985, pp. 200-17.

PIRROTTA 1992 = *Il codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Con i frammenti della fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati di Ostiglia*, a cura di Nino Pirrotta, Lucca, Libreria Italiana Musicale.

PIRROTTA- SUCATO 2007 = Nino Pirrotta e Tiziana Sucato, *La notazione del Codice Rossi 215*, in *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli IX-XVII*, p. 247-254

POLIFONIE PRIMITIVE 1989 = *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa, atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli, Roma, Edizioni Torre D'Orfeo.

PROSDOCIMO, CONTRAPUNCTUS 1984 = Prosdocimo de' Beldomandi, *Contrapunctus*, a new critical text and translation by Jan Herlinger, Lincoln, University of Nebraska Press.

RAHN 1998= Jay Rahn, *Practical aspects of Marchetto's Tuning*, «Music Theory Online», vol. IV, n. 6: https://www.mtosmt.org/issues/mto.98.4.6/mto.98.4.6.rahn.html

REANEY-GILLES 1974 = *Franconis de Colonia Ars Cantus Mensurabilis*, ed by Gilbert Reaney and André Gilles («Corpus Scriptorum de Musica» 18), Roma, American Institute of Musicology.

REANEY-RISTORY 1987 = *Johannes dictus Balloce, Abreviatio Magistri Franconis. Anonymous, Compendium musicae mensurabilis artis antiquae. Anonymous, Compendium musicae mensurabilis artis antiquae. Anonymous, Tractatus artis antiquae cum explicatione mensurae binariae*, ed by Gilbert Reaney and Heinz Ristory, («Corpus Scriptorum de Musica» 34), Roma, American Institute of Musicology.

RECKOW 1967 = *Der Musiktraktat des Anonymus 4*. 2 vols., ed by Fritz Reckow («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft» vols. 4-5), Wiesbaden, Steiner.

RECKOW 1967B = *"Proprietas" und "perfectio". Zur Geschichte des Rhythmus, seiner Aufzeichnung und Terminologia im 13. Jahrhundert*, «Acta Musicologica», 39, nn. 3-4, pp. 115-143.

RIECKENBERG 1960 = Hans J. Rieckenberg, *Zur Biographie des Musiktheoritikers Franco von Köln*, «Archiv für Kulturgeschichte», 67, pp. 280-293.

RISTORY1988 = Heinz Ristory, *Post-franconische Theorie und Früh-Trecento: die Petrus de Cruce Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts*, Frankfurt, Lang.

ROTTER-BROMAN 2008 = Signe Rotter-Broman, *Was there an Ars contratenoris in the Music of the Late Trecento?*, «Studi Musicali», XXXVII, pp. 339-357.

POWERS 1981 = Harold Powers, *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 14 (1981), pp. 428-470.

POWERS 1981 = Id., *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, «Early Music History», 2, pp. 43-86.

POWERS 1992 = Id., *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16, pp. 9-52.

POWERS 1992B = Id., *Modality as a European Cultural Construct*, in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti*, a cura di Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di storia della civiltà europea, pp. 207-219.

POWERS 1996 = Id., *Anomalous Modalities*, in *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, hrsg. von Bernhold Schmid (München: Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996), pp. 221-242.

RUIZ-PÉREZ 2014 = Arturo Tello Ruiz-Pérez, *Modality of Medieval Georgian and European Music,* in *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony* (24-28 September 2012, Tbilisi, Georgia. Proceedings), ed by Rusudan Tsurtsumia and Joseph Jordania, International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi, Vano Sarajishvili State Conservatoire, Tbilisi (Georgia), pp. 487-528.

SABAINO 1999 = Daniele Sabaino, *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata "Contemplar le gran cose*", in *"Col dolce suon che da te piove". Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzani, Sismel-Edizioni del Galluzzo-Fondazione Franceschini, Firenze 1999, pp. 259-321.

SABAINO 2004 = Id., *Intonazioni d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Riflessioni e ipotesi sul rapporto musica-poesia nella carta ravennate e nel frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica. Atti del Seminario di Studi* (Cremona, 19-20 Febbraio 2004), a cura di Maria Sofia Lannuttie Massimiliano Locanto, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo-Fondazione Franceschini, pp. 85-122.

SABAINO 2008 = Id., *Lasso's motets: A case study in different layers of tonal type problematic nature*, *Early Music Context and Ideas 2* (International Conference in Musicology, Kraków 11-14 September 2008), Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków pp. 38-57.

SABAINO 2013 = Id., *The Repertoire of Parisian Conductus as Case-Study in the Tonal Organization of Gothic Polyphony*, «Musica Disciplina», LVIII, pp. 287-325.

SABAINO 2016 = Id., *Tonal Organisation in Some F-MS Two-Voice Motets*, «Philomusica on-line», 15, n. 2, pp. 59-88 http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1836/1916, consultato il 20 giugno 2020.

SANDERS 1962 = Ernest H. Sanders, *Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Century*, «Journal of the American Musicological Society», 15, pp. 249-291.

SANDERS 1964 = Id., *Peripheral Polyphony of the Thirteenth Century*, «Journal of the American Musicological Society», 17, pp. 261–287.

SANDERS 2001 =*Petrus Le Viser*, *Grove Music Online* https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21496. Consultato il 10 novembre 2020.

SACHS 1974 = Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14.und 15.Jahrhundert: Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIII, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag.

SACHS 2007 = *Spuren einer Satzlehre zur frühen Trecento-Musik. Die Exempla in I-Nn Cod. XVI.A.15, fol.4r, 8v-11v*, in KONTINUITÄT UND TRANSFORMATION 2005, pp.15-34.

SCATTOLIN 1979 = Pier Paolo Scattolin, *La regola del «grado» nella teoria medievale del contrappunto*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 14, n. 1 (1979), pp. 11-74.

SCHACHTER 1970 = Carl Schachter, *Landini's treatment of Consonance and Dissonance: A Study in Fourteenth-Century Counterpoint*, «The Music Forum», 2, pp. 130-186.

SCHRADE 1982 = Francesco Landini, *Complete Works*, ed. by Leo Schrade (Polyphonic Music of the 14th Century, 4), Monaco, Editions de l'Oiseau-Lyre.

SCHROEDER1989 = Eunice Schroeder, *Dissonance Placement and Stylistic Change in the Fifteenth Century: Tinctoris's Rules and Dufay's Practice*, «The Journal of Musicology», vol. 7, n. 3 (Summer, 1989), pp. 366-389.

SESINI 1943/50 = Ugo Sesini, *Il canzoniere musicale trecentesco del Cod. Vat. Rossiano* 215, «Studi medievali», N.S. 16, pp. 212-236.

SMITH 1963 = *Jacques de Liège, an Anti-Modernist?*, «Revue belge de musicologie» 17, pp. 3-10.

SMITH 1968 = Fidelis Joseph Smith, *The Division and Meaning of the Speculum Musicae*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 1968, Deel 21, No. 1 (1968), pp. 5-24.

STROHM 1989 = Reinhard Strohm, *Polifonie più o meno primitive. Annotazioni alla relazione di base e nuove fonti*, in POLIFONIE PRIMITIVE 1989, pp. 83-98.

STOESSEL 2015 = Jason Stoessel, *Philippe de Vitry: inventor of ars nova?*, intervento letto al meeting annual dell'American Musicological Society, 12-15 Novembre 2015.

SUCATO 2003 = *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, a cura di Tiziana Sucato («Diverse voci …» 1), Pisa, ETS.

SUCATO 2007 = Tiziana Sucato, *Il mottetto* Ave regina celorum / Mater innocencie / Ite missa est (Joseph) *di Marchetto da Padova nel contesto della produzione mottettistica del primo Trecento*." «Rivista di Teoria e Analisi Musicale», 13, n. 2, pp. 67-87.

SUCATO 2010 = Ead., *Definizione di unità di misura del tempo musicale nel* Pomerium *di Marchetto da Padova.* «Doctor virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale», n.10, pp. 93-118: https://doi.org/10.13130/2035-7362/810.

SUCATO 2014 = Ead., *I modi dell'espressività in Piero. I madrigali "Sì come al canto della bella Iguana" e "Quando l'aere comença a farse bruno",* in ARS NOVA 2014, pp. 217-240.

TANAY 1999 = Dorit Tanay, *Noting Music,Marking Culture: The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250-1400*. («Musicological Studies & Documents» 46), Holzgerlingen, American Institute of Musicology-Hänssler-Verlag.

TAYCHER 2019 = Ryan Taycher, *De fundamento discanti: Structure and Elaboration in Fourteenth-Century diminished Counterpoint*, Ph.D. dissertation, Indiana University.

TINCTORIS, PROPORTIONALE-CONTRAPUNCTUS 1975 = Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, ed. byAlbert Seay (Corpus Scriptorum de Musica, 22), Roma, American Institute of Musichology, voll. 2.

TOGUCHI 1963 = Kosaku Toguchi, *Studio sul Codice Rossiano della biblioteca vaticana, intorno al sistema della sua notazione musicale*, «Annuario dell'istituto giapponese di cultura», I, pp. 169-84.

TOGUCHI 1970 =, *Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane. Un cenno sulle origini delle cacce arsnovistiche*, in ARS NOVA 1970, pp. 67-81.

TORREFRANCA 1939 = Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolaresca*. Con centosessantatre pagine di musiche in partitura, sedici di fac-simili e cinque appendici, Milano, Hoepli.

TREITLER 1989 = Leo Treitler, *Cantus planus binatim in Italy and the question of oral and written tradition in general*, in POLIFONIE PRIMITIVE 1989, pp. 145-162.

UGOLINO D'ORVIETO, DECLARATIO = Ugolino d'Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, ed. by Albert Seay (vol. 452 7, Corpus scriptorum de musica), Roma, American Institute of Musicology, 1959.

VECCHI 1954 = *Uffici drammatici padovani*, a cura di Giuseppe Vecchi, Firenze, Olschki.

VECCHI 1956 = Giuseppe Vecchi, *Su la composizione del "Pomerium" di Marchetto da Padova e la "Brevis compilatio"*, «Quadrivium», 1, pp. 153-205.

VECCHI 1956B = Id., *Tra monodia e polifonia. Appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nel secolo XIII e al principio del XIV*, in *Collectanae Historiae Musicae*, vol. II, Firenze, Olschki, 1956, pp. 447-464.

VECCHI 1960 = Id., *Carmi esametrici e ritmi musicali per Bonifacio VIII*, «*Convivium*», 28, pp. 513–23.

VECCHI 1965-66 = Id., *Educazione musicale, scuola e società nell'opera didascalica di Francesco da Barberino*, «Quadrivium», 7, pp. 5-29.

VECCHI 1966 = Id., *Anonimi Rubrice breves*, «Quadrivium», 10, pp. 125-135.

VECCHI 1970 = Id., *Teoresi e prassi del canto a due voci in Italia nel Duecento e nel primo Trecento*, in ARS NOVA 1970, pp. 203-214.

VIVARELLI 2007 = Carla Vivarelli, *di una pretesa scuola napoletana: Sowing the Seeds of the "Ars nova" at the Court of Robert of Anjou*, «The Journal of Musicology», vol. 24, n. 2, pp. 272-96.

WEGMAN 1989 = Rob C. Wegman, *Concerning Tempo in the English Polyphonic Mass, c.1420-70*, «Acta Musicologica», vol.61, fasc.1 (Jan.-Apr.), pp.40-65.

WEGMAN 2016 = *Jacobus de Hispania and Liège*, «Journal of the Alamire Foundation», 8, pp. 253-74.

WIERING 1998 = Frans Wiering, *Internal and External Views of the Modes*, in COLLINS JUDD 1998, pp. 87-107.

WIERING 2001 = *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, New York, Routledge.

WOLF 1938 = Johannes Wolf, *Die Rossi-Handschrift 215 der Vaticana und das Trecentomadrigal*, «Jahrbuch des Musikbibliothek Peters», XLV, pp. 53-69.

ZAYARUZNAYA 2015 = Anna Zayaruznaya,*The Monstrous New Art. Divided Forms in the Late Medieval Motet*, Cambridge, Cambridge University Press.

ZAYARUZNAYA 2018 = Ead., *Upper-Voice Structures and Compositional Process in the Ars Nova Motet*, (Royal Music Association Monographs), Abingdon-on-Thames, Routledge.

ZAYARUZNAYA 2020 = Ead, *Old, New, and Newer Still in Book 7 of* the "*Speculum musice*", «Journal of the American Musicological Society», 73/1, pp. 95–148.

ZIMEI 2018 = Francesco Zimei, *Un elenco veneto di composizioni del Trecento con inedite attribuzioni a Marchetto da Padova e altre novità*, «Recercare», 30, nn. 1-2, pp. 5-14.