

«ADAGIO»  
COLLANA DI STUDI MUSICALI

---

*Manfred Hermann Schmid*

LA  
**NOTAZIONE  
MUSICALE**

*Scrittura e composizione  
tra il 900 e il 1900*

*Esercizi con spiegazioni*

A cura di  
ALESSANDRO CECCHI



ROMA  
ASTROLABIO  
MMXVIII

## Introduzione

La frequentazione della scrittura musicale richiede esercizi pratici. Per questo inizieremo con esercizi che concernono uno stadio di sviluppo della notazione che è già per certi versi vicino alla notazione attuale: partiremo, cioè, dai secoli xv e xvi. Solo successivamente saranno proposti esercizi relativi alle fasi iniziali e ai successivi sviluppi fino al 1440 circa. A quel punto si chiuderà il cerchio della nostra ricognizione.

Qui di seguito elenchiamo gli Esercizi per numero crescente, col loro titolo e il numero di pagina in cui si trovano nel testo pubblicato a stampa. Cliccando in questo elenco sul nome dell'esercizio si viene rimandati alla pagina in cui è contenuto l'esercizio stesso. Alla fine dei singoli esercizi un altro rimando porta alla relativa soluzione (quando esiste).

Esercizio numero		Pagina del testo
1	<u>I segni delle note. Forme quadrate e rotonde. Chiave di Do</u>	163
2	<u>Notazione in partitura</u>	168
3	<u>Partitura e stanghetta del <i>tactus</i>. I segni delle pause</u>	221
4	<u>Partitura storica di composizione e partitura moderna di esecuzione</u>	226
5	<u>Scansione ternaria: prime esperienze</u>	218
6	<u>'Grande sistema' e notazione tastieristica</u>	218
7	<u>Scansione ternaria: le regole compiute del <i>tempus perfectum</i></u> Imperfezione e alterazione. Il <i>punctus divisionis</i>	143
8	<u>Il <i>tempus perfectum</i> nella prassi</u>	211
9	<u>Questioni di tecnica esecutiva: attribuzione del testo e accidenti</u>	217
10	<u>Le regole delle ligature</u>	135
11	<u>Le regole delle ligature in base a spiegazioni del secolo xvi</u>	135
12	<u>Colorazione</u>	158
13	<u>Varianti della sinossi. Colorazione nella notazione bianca</u>	161
14	<u>I nomi delle note nella notazione nera e bianca</u>	165
15	<u>'Partiture' storiche</u>	209
16	<u>Notazione alfabetica e notazione neumatica: due vie per rappresentare le altezze</u>	48
17	<u>I segni dei neumi</u>	51
18	<u>Notazione neumatica e quarti di tono</u>	62
19	<u>La notazione diastematica</u>	69
20	<u>Scrittura alfabetica e diastematica nella polifonia del secolo xii</u>	94
21	<u>Ritmo modale</u>	105
22	<u>Ritmo modale e notazione sinottica per note singole</u>	107

23	<u>Scrittura mottettistica</u>	137
24	<u>Voci separate e scrittura sinottica</u>	119
25	<u>Il sistema delle <i>quatre prolacions</i></u>	147
26	<u>Dupliche scansione ternaria: nel <i>tempus</i> e nella <i>prolatio</i></u>	149

Il compito principale del corso considerato nel suo insieme è quello di realizzare una sinossi a partire dalla scrittura delle sole voci, in modo da entrare nel laboratorio dei compositori di diverse epoche attraverso la forma di ‘partitura’ storicamente valida caso per caso. In questo modo è possibile trovare una ‘chiave’ per comprendere la musica e i suoi presupposti, andando oltre l’uso di edizioni moderne.

Gli esercizi sono centrati sullo sviluppo della notazione della musica vocale. I diversi capitoli del libro dedicati alle intavolature permettono indubbiamente di avvicinarsi ai principi della notazione della musica strumentale, senza però avere la possibilità di preparare concretamente agli esercizi. A coloro che intendono continuare a esercitarsi, di propria iniziativa, anche in relazione alla musica da tastiera si consiglia di studiare il capitolo relativo alla via particolare imboccata dalla notazione italiana (pp. 126-130).

In aggiunta alle edizioni in facsimile a stampa, si consiglia di sfruttare le potenzialità di internet, che mette a disposizione le scansioni dei manoscritti sotto forma di immagini ad alta risoluzione. L’offerta di riproduzioni a colori di fonti manoscritte crescerà esponenzialmente nei prossimi anni.

Molte delle edizioni consigliate per un controllo e per un confronto possono essere visionate non soltanto nelle biblioteche, ma anche tramite internet.

*Prima parte*

I secoli xv e xvi



## Esercizio 1

I segni delle note.  
 Forme quadrate e rotonde. Chiave di Do



Riferimento: Fig. 66, p. 167  
*Canone nella copia di Leonhardus Frantz*  
 (Praga, 1590 circa)

I segni delle note sono quelli che conosciamo oggi. Prima di avventurarsi nella storia, è necessario imparare le loro denominazioni storiche (queste verranno impiegate anche nelle descrizioni successive).

a) Memorizzate i nomi storici latini dei valori delle note riportati alle pp. 163 e 165 (livello A) del libro.

Le forme di scrittura erano originariamente angolari e restano tali anche nelle stampe fino a secolo XVIII inoltrato. Nei manoscritti, però, i segni romboidali venivano smussati (p. 168, Fig. 67 *b*). Nel caso della musica del secolo XVI, dunque, una trascrizione moderna può basarsi tanto su varianti rotonde quanto su varianti angolari.

b) Leggete le pp. 166 (primo capoverso) e 167, confrontando con la Fig. 66.

Il canone a 3 è annotato in una sola voce e inizia con la minima  $\downarrow do_4$ . Un segno che ha la forma di una 's' (per *signum*) con 3 punti rimanda al luogo in cui entrano le voci. La notazione differisce dalla scrittura moderna soltanto per due minuzie. Alla fine di ogni riga troviamo uno scarabocchio (il *custos*, cioè 'custode' o 'guardiano') per segnare la nota successiva sulla linea o nello spazio corrispondente. Inoltre negli ultimi due gruppi di quattro note lo stangone di collegamento sporge oltre l'ultima nota. Lo stangone viene ancora inteso come una serie di piccole banderuole relative a ogni singola nota, talché la forma moderna  verrebbe letta come . Alla doppia stanghetta alla fine del brano seguono altri segni particolari, come se si trattasse di una prova di scrittura. Questi al momento non ci devono interessare, ma avranno un ruolo più avanti (a partire dall'Esercizio 3).

È facile cantare o suonare il brano a partire dalla notazione originale una volta che si è compresa la chiave di Do: il segno composto dall'unione dei segni delle note all'inizio di ogni riga contrassegna il  $do_3$ , in quanto *do* 'centrale' della tastiera. Rispetto alla chiave di violino, dove il  $do_3$  si trova sulla linea ausiliaria, i segni sono spostati in blocco di un rigo. In una copia della Fig. 66 basta togliere il rigo inferiore e inserire un rigo aggiuntivo in alto per ottenere una versione in chiave di violino.

## Esercizio 2

## Notazione in partitura

Riferimento: Fig. 66, p. 167. *Canone nella copia di Leonhardus Frantz (Praga, 1590 circa)*

Chi intenda chiarire i rapporti tra le altezze della composizione può scrivere le voci una sopra l'altra, in forma di partitura. Per coordinare le voci in verticale possono essere utili le stanghette di battuta, che in questo periodo sono anche dimostrate storicamente (ulteriori dettagli sono dati nell'Esercizio 3).

Realizzate una partitura in chiave di violino fino al punto in cui la terza voce ha compiuto un passaggio completo.

La nuova forma ha il vantaggio di rendere visibili le strutture della composizione. In questo modo è possibile constatare che compaiono dissonanze: da un lato ciò avviene con la *fusa* ♯, ovviamente all'interno di un passaggio scalare (note 'di passaggio'  $mi_3$  e  $re_3$  a battuta 7), dall'altro con la *semiminima* ♯ sul tempo forte, laddove la nota era stata già anticipata sul tempo debole ('sincope'  $fa_3$  a battuta 6). Infine si evidenziano tratti moderni nel tritono  $si_3-mi_3$  alla fine delle battute 6 e 9 come anche una licenza nel passaggio della semiminima  $la_3$  sulla nota del basso  $si_3$  alla fine della battuta 8.

Un compositore del secolo XVI riconoscerebbe la nostra partitura come sua, anche se la criticerebbe perché non si fa scrupolo di sprecare spazio. Egli troverebbe antieconomico il rigo superiore dei sistemi, dato che non viene mai utilizzato. Inoltre, nella nota più grave  $si_3$ , diventa indispensabile un taglio ausiliario, che sarebbe meglio evitare. La partitura che egli preferirebbe avrebbe le stesse chiavi della notazione delle voci originale.

Nel risultato, con l'Esercizio 2 diventa chiaro che, indipendentemente dalla scelta concreta delle chiavi, per un brano musicale esistevano due forme distinte di scrittura: una per eseguire la musica, in cui era possibile un coordinamento *uditivo* delle voci basato sul ritmo, e una per il giudizio 'analitico' della composizione, che permetteva un coordinamento *visivo*. Entrambe le forme sono storicamente attestate. Tuttavia si distinguono nettamente per la stanghetta di articolazione, presente nella partitura del secolo XVI ma assente nelle voci.

Soluzione dell'Esercizio 2

## Esercizio 3

Partitura e stanghetta  
del *tactus*. I segni delle pause

Riferimento: Fig. 99, pp. 222-224.  
Orlando di Lasso, Solo e pensoso (1555)

Per l'esecuzione il madrigale, come quasi tutta la musica precedente il 1600, è tramandato in forma di voci singole (scrittura di esecuzione). Ma se vogliamo anche studiare un'opera (e in fin dei conti è questo lo scopo principale della musicologia) è necessaria una sinossi, cioè una visione d'insieme delle voci (scrittura di studio). Nel secolo XVI le forme di sinossi finalizzate allo studio sono ben documentate. Si può presumere che la sinossi di studio fosse pressoché identica alla sinossi per la composizione, poiché anche il compositore, per creare le sue opere, aveva bisogno di una visione d'insieme.

Ai tempi di Orlando di Lasso la sinossi aveva tratti particolari. Essenzialmente si distingueva dalla scrittura delle voci per la presenza delle stanghette regolari di articolazione, che 'dividono' il decorso in unità di tempo fisse tramite marcature perpendicolari. È proprio dal verbo italiano 'partire' (nel senso di 'separare', 'suddividere') che la sinossi ha preso il nome di 'partitura'. Il termine inglese *score* ha la stessa derivazione e analogamente evoca in qualche modo la griglia delle tabelle. L'obiettivo principale del corso di notazione sarà la creazione di una sinossi più vicina possibile alla prassi storica.


a) Il primo passo per trasformare il madrigale di Orlando di Lasso in una scrittura in forma di partitura è quello di tracciare correttamente le stanghette del *tactus*. Mettete insieme cinque sistemi con segni di accollatura (così si chiamano i segni posti al margine sinistro dei sistemi di una partitura) e tracciate, a distanza di circa 3 cm tra loro, delle stanghette che attraversino tutti i sistemi.

In questo modo avremo di fronte il 'foglio vuoto', per così dire, del compositore (cfr. Fig. 88, p. 199; ci soffermeremo più avanti sul 'grande sistema unitario'). L'unità di misura della griglia è, secondo la tradizione, la *brevis*:



Ciascuno di questi gruppi di segni riempie una 'casella'. Il madrigale si distingue dal canone dell'Esercizio 1 perché ha la *semibrevis* come unità di misura di una 'battuta'. La differenza si mostra anche a prima vista nei valori delle note: nel canone, più recente, sono in prevalenza 'nere', mentre nel madrigale prevalgono le note 'bianche'. In generale il sistema dei segni in Orlando di Lasso è visibilmente spostato di un grado in direzione dei valori più grandi.

b) Riportate la voce superiore (il *cantus*) nel ‘foglio vuoto’ allestito, inizialmente ancora senza il testo.

La redazione non presenta inizialmente alcun problema, a parte la mensura 5 (d’ora in poi abbreviata come ‘m.’); qui emerge un segno sconosciuto: . Si tratta dell’ultimo residuo di una modalità di scrittura un tempo molto importante che preferiva unire i suoi segni in ‘ligature’ (si veda il segno particolare alla fine della già citata Fig. 66). La forma obliqua in questo caso non rappresenta un glissando, ma indica due note: una nota iniziale più alta e una nota finale più grave, in questo caso un  $mi_4$  e un  $re_4$ . Dato che subito prima veniva prescritto un  $mi_4$ , si deve presumere che anche la prima nota della ligatura sia un  $mi_4$  (ciò è confermato dal  $mi_5$  del *quintus*) e dunque porre un  $\flat$  sul sistema – cioè *sopra* il sistema, in modo che la nostra integrazione rimanga distinta dal dato storico.

Alle ligature si collegano regole rigide per i valori delle note. In questo momento ne impariamo una, cioè l’ultima: le ligature che iniziano con un gambo *rivolto verso l’alto* prescrivono sempre una *semibrevis* per le prime due note  $\circ \circ$  (tipologia di ligatura “cum opposita proprietate”, su cui torneremo nell’Esercizio 10 e alle pp. 133-137 del libro). Se ai fini di una sinossi la ligatura viene sciolta in note singole, si dovrebbe usare un segno ausiliare per ricordare la scrittura ‘legata’ originale. Per questo utilizziamo, appoggiandoci alle grandi edizioni complete del secolo XIX, l’arco rotondo:  $\circ \frown \circ$ .

Nello sviluppo ulteriore della voce del *cantus* incontriamo più volte una  $\times$  a forma di asterisco, dalla quale si è sviluppato il moderno diesis  $\sharp$ . A differenza di quanto avviene oggi, lo stesso segno vale anche come segno di annullamento, come qui a m. 7-8, dove il segno trasforma un  $si_5$  in un  $si_4$ . Chi vuole può anche sostituire il segno con un  $\natural$ . Chi invece vuole una lettura fedele alla doppia funzione del segno può mantenere il  $\sharp$ .

Nel prosieguo della partitura, con l’ingresso delle altre voci, si pone la questione delle chiavi. *Tenor* e *quintus* hanno quella stessa chiave di Do sul rigo centrale che è ancora in uso per la lettura delle parti di viola in qualsiasi partitura orchestrale. In teoria, dovremmo già saperla leggere. In caso contrario è il momento di imparare. La chiave contrassegna il  $do_3$  come *do* ‘centrale’ della tastiera. Nell’*altus* questo  $do_3$  si trova invece sul secondo rigo a partire dal basso. Nel *bassus* abbiamo una chiave di Fa, che ovviamente indica il *fa* che si trova una quinta sotto il  $do_3$ . Nel nostro caso questo *fa* ha il suo posto sul rigo centrale.

Per i principianti può essere ovvio sostituire le chiavi sconosciute con quelle moderne. Nella misura in cui ciò serve per imparare a leggere le chiavi storiche questo procedimento può anche essere utile. In tal caso l’*altus* può essere trasferito in chiave di violino e il *bassus* nella consueta chiave di basso. Per ragioni che saranno chiare in seguito, non è consigliabile l’uso della chiave di violino in ottava, che, appunto perché è in ottava, sposta negli spazi tutte le note che nell’originale si trovano sul rigo (e viceversa). Nella chiave di Sol ‘vera’ ciò non avviene, come non avviene nella chiave di Fa. Qui l’ordinamento di rigo e spazio rimane affidabile; vanno solo aggiunti i tagli ausiliari.

I più progrediti manterranno le chiavi dell’originale. Anche i principianti pos-

sono fare la stessa cosa e imparare a leggere mentre scrivono, memorizzando costantemente il nome di ogni singola nota e pronunciando il nome della nota mentre cantano insieme agli altri. Se necessario si possono anche redigere due partiture affiancate, una con le chiavi originali e una con le chiavi modificate. In generale le modifiche dovrebbero essere comunicate in un 'preambolo' che dia informazioni sulle chiavi e sui valori delle note originali.

Dopo il *cantus* tutte le altre voci iniziano con delle pause. Come prossima tappa dovremo impararne i segni.

c) Memorizzate i segni delle pause in base allo schema a p. 139 del libro.

Il segno di partenza è il trattino verticale che attraversa la distanza tra due righe. Questo sta per la *brevis*. In questo caso si tratta di un'intera 'casella'. Di conseguenza per due caselle il trattino viene allungato e diventa doppio. Nei valori più piccoli il trattino si abbrevia in base alla regola che 'sopra' viene prima di 'sotto'. La forma appesa sostituisce la *semibrevis*, quella appoggiata la *minima*. Un valore più piccolo della *minima* si trova soltanto a m. 22 nella voce centrale più grave (*quintus*, inizio di riga 3): la pausa di *minima* con il trattino 'appoggiato' riceve un piccolo uncino verso destra  $\Gamma$  come forma originaria della moderna pausa di un quarto, che si modificò in senso decorativo in epoca barocca. Per i valori ancora più piccoli l'uncino si sposta a sinistra; la pausa di un ottavo si scrive ancora oggi in questo modo, con lieve modifica. I segni delle pause sono orientati sull'asse verticale, non come le odierne pause di semibreve e di breve, che si distendono orizzontalmente. La forma stretta verticale può senz'altro essere riprodotta nella sinossi: è otticamente più elegante, e la collocazione dei segni li può associare alla nota precedente o a quella seguente, integrandoli in tal modo al decoro ritmico di una voce.

Nella compilazione, le voci centrali fin dalle prime caselle pongono il redattore odierno così come quello antico di fronte ai problemi centrali della modalità di scrittura in partitura. Infatti si incontrano valori che superano il valore della stanghetta di *brevis*. All'epoca di Orlando di Lasso in questi casi entrò in uso l'arco inteso come legatura di valore  $\downarrow\downarrow\downarrow$ . Nelle divisioni diseguali, come nel caso del ritmo puntato, restò ancora a lungo in vigore un'antica prassi, con il punto dopo la stanghetta:  $\downarrow\cdot$  anziché  $\downarrow\downarrow\downarrow$ . In una sinossi con abizioni di storicità entrambe le possibilità sono legittime.

I critici potrebbero obiettare suggerendo, per i casi in cui si oltrepassa la stanghetta della griglia, di modificare le durate delle note presenti nella fonte. Questo è giusto solo sotto determinate condizioni. Ciò che qui verrebbe modificato, infatti, è un segno della scrittura per le voci. Ma qui non si tratta di una voce singola, bensì di una sinossi, nella quale compare quel tipo di scrittura che anche nel secolo XVI valeva per la sinossi finalizzata alla composizione. Nel laboratorio di composizione, dunque, compare qualcosa che era già lì da subito, da prima ancora che si passasse alla scrittura delle voci, le quali, non prevedendo le stanghette, potevano unire alcuni valori per semplificare le cose.

In alternativa alla partitura (o anche come lavoro preparatorio alla partitura)

è possibile inserire la stanghetta del *tactus* nelle voci singole di una copia di Fig. 99. In tal caso una soluzione con le legature è impossibile. Il ritmo puntato resta facilmente rappresentabile, poiché la stanghetta tra la nota e il punto entra anche quando lo spazio è poco. Nei valori delle note che si dimezzano quando superano una casella, invece, l'unica soluzione è tracciare la stanghetta esattamente in mezzo alla nota  $\phi$  in modo che la prima metà valga per la prima casella e la seconda metà per la seconda casella. Questa scrittura è documentata storicamente al più tardi a partire dal 1500, ed è ancora in uso fino al secolo XVIII inoltrato. Essa tuttavia complica la lettura sinottica, poiché più note che suonano simultaneamente non si trovano esattamente allineate in verticale.

d) Completate la partitura per il madrigale di Lasso almeno fino alla prima nota della m. 25.

e) Confrontate la partitura realizzata con la Fig. 100 del libro a p. 226 e con un'edizione moderna: *Orlando di Lasso Gesamtausgabe 2*, a cura di Adolf Sandberger, Leipzig 1894, n. 19, pp. 71-73.

## Esercizio 4

Partitura storica di composizione e partitura  
moderna di esecuzione

Riferimento: Fig. 99, pp. 222-224.  
Orlando di Lasso, Solo e pensoso (1555)

a) Assegnate il testo di Petrarca (*Canzoniere*, n. 35) a tutte le voci della partitura elaborata nell'Esercizio 3.

Testo musicato (1555)

*Sol'e pensoso\_i più deserti campi  
Vo misurando\_a passi tardi\_e lenti  
E gli\_occhi porto per fuggir intenti  
Oue uestigio\_human la rena stampi  
Altro schermo non trouo che mi scampi  
Dal manifest'accoger de le genti  
Perche negl'atti d'allegrezza spenti  
Di fuor si legge com'io dentr'auampi.*

Testo a stampa (edizione Santagata, 1996)

*Solo e pensoso i più deserti campi  
Vo mesurando a passi tardi e lenti  
Et gli occhi porto per fuggire intenti  
Ove vestigio human la rena stampi.  
Altro schermo non trovo che mi scampi  
Dal manifesto accoger de le genti  
Perché negli atti d'allegrezza spenti  
Di fuor si legge com'io dentro avampi.*

Nella colonna di sinistra si trova il testo nell'ortografia della fonte ma con le abbreviazioni risolte. Inoltre sono indicati, con il trattino basso, i collegamenti in cui sillabe diverse si trovano sulla stessa nota. L'attribuzione del testo è semplice perché per il resto la sillaba cambia a ogni nota. Fanno eccezione le due ligature (m. 5 e 11). Durante le loro note la sillaba non deve cambiare. In questi casi l'arco che contrassegna le ligature vale anche nel suo senso moderno. Nella fonte, un breve melisma su "scampi" (m. 24) al *cantus* viene chiarito mediante il posizionamento delle sillabe. In un caso la ripetizione di un gruppo di parole induce a rinunciare alla riscrittura completa. A ciò rimanda un 'ij' per 'idem'. Il passaggio mancante ("per fuggir intenti") può essere integrato nella sinossi tra parentesi o con uno stile di scrittura modificato.

Il risultato del lavoro svolto fin qui ci ha portato a una partitura che potrebbe essere molto simile a quella di Orlando di Lasso. Sono poste così le premesse

ideali per lo studio dell'opera in tutti i suoi aspetti. In che misura la forma storica si riveli appropriata a un'esecuzione dipende molto dalle circostanze e dalla preparazione dei musicisti di oggi.

b) Chiedete a un gruppo di musicisti di vostra conoscenza la forma di scrittura che preferiscono per un'esecuzione, per quanto riguarda le chiavi, l'assegnazione del testo e i valori delle note. Realizzate una partitura di esecuzione moderna sulla base delle loro preferenze.

Se occorre è possibile anche abbreviare i valori delle note, trasformando una semibreve  $\circ$  in una minima  $\downarrow$ . Nella partitura di esecuzione moderna possono essere inserite anche indicazioni legate all'interpretazione, come una *p* all'inizio o un *poco rit.* sull'ultima *minima* di m. 24, o anche un *a tempo* a m. 25. Separatamente dal documento storico sono possibili integrazioni della scrittura di qualsiasi genere.

c) Leggere le pp. 221-227 del libro.



## Esercizio 5

## Scansione ternaria. Prime esperienze

Riferimento: Fig. 97, p. 217. Jacob Obrecht, *Kyrie I*  
della messa *Salve diva parens* (1500 circa)

a) Preparare un ‘foglio vuoto’ per quattro voci nelle chiavi originali.

Delle quattro voci la più acuta (in alto a sinistra nella fonte) non viene denominata. Nella teoria questa in genere prende il nome di *superius*. In alto a destra c'è il contralto, indicato come *contra*, forma abbreviata di *contratenor altus*. La voce più grave è annotata sotto il titolo *basis*. La disposizione delle chiavi nella ‘variante acuta’ corrisponde a quella del madrigale di Lasso ma con una variante decorativa delle lettere delle chiavi: il *superius* ha la chiave di Sol, il basso la chiave di Fa sul rigo centrale, le due voci centrali usano la ‘chiave di viola’ con il *do*<sub>3</sub> sul rigo centrale.

L'elaborazione di una sinossi per il Kyrie di Obrecht può seguire i principi esposti nell'Esercizio 2. In un punto però la composizione presenta nuove esigenze: nel ritmo ternario.

Il valore fondamentale e l'unità di misura della ‘casella temporale’ è la  $\square$  della *brevis*. Questa però non si divide secondo valori pari, in due *semibreves*  $\diamond \diamond$  bensì dispari, in tre  $\diamond \diamond \diamond$ . A ciò rimanda il cerchio all'inizio di ogni voce come segno del *tempus perfectum* (la ‘misura completa’; sul sistema si veda *infra*). Oggi la scansione ternaria viene evidenziata con l'aggiunta del punto che prolunga il valore  $\square$ , ma la concezione più antica ne fa a meno. Tuttavia è nella prassi la possibilità di abbreviare la *brevis* ternaria, facendole seguire un valore più piccolo come a m. 1 del basso. La *semibrevis*  $\diamond$  viene in un certo senso attribuita alla *brevis* che la precede, in modo tale che non va letto  $|\square \quad | \diamond$ , ma piuttosto la casella temporale viene riempita con  $|\square \diamond|$ . La maggior parte delle *breves* del Kyrie di Obrecht vengono abbreviate in questo modo, o ‘rese imperfette’. Chi non sa nulla del *tempus perfectum*, pertanto, può arrivare anche in modo ingenuo a soluzioni corrette; esiterà solo quando una *brevis* deve rimanere perfetta. Questo caso si presenta nel *tenor*, proprio al suo ingresso nelle mm. 5-6. Qui ci si imbatte nella prima e più importante regola del ‘divieto di imperfezione’: se alla *brevis* segue ancora una *brevis*, la prima, sulla base del modello  $|\square \quad | \square$ , è sempre ternaria. Nella sinossi si può dotare la *brevis* di un punto, per mantenere la connessione con le altre voci, ma il punto può anche rimanere implicito, per restare vicini alla scrittura originale.

Un'altra modalità di scrittura inconsueta emerge in relazione al punto della *minima*. Come variante per  $\diamond \blacklozenge$  il redattore usa anche un  $\blacklozenge \blacklozenge$  (*superius*, inizio dell'ultima riga). Invece di un allungamento della minima abbiamo un accorciamento della *semibrevis*  $\blacklozenge$ , indicato dall'annerimento  $\blacklozenge$  o ‘colorazione’. Questa

variante minore dell'aggiunta del punto va sotto il nome di "minor color", ed è un caso particolare della regola generale della colorazione di cui ci occuperemo nell'Esercizio 12.

Nel brano compaiono più ligature del tipo già incontrato  $\text{⌚}$  "cum opposita proprietate", sempre all'interno di una casella temporale. In una sinossi più possibile fedele ai segni, pertanto, non sarà necessario risolverle in note singole.

Inevitabilmente capita di incontrare oltrepassamenti della casella temporale, come nelle mm. 3-4 della voce superiore e del basso. Dato che intorno all'anno 1500 non si poteva contare con sicurezza sull'arco di legatura, l'unica soluzione storica che abbiamo è la scrittura più antica  $\text{⌚}$ , già citata nell'Esercizio 3.

b) Realizzate una partitura in sinossi con i segni della fonte.

Nell'ambito dell'esercizio si può rinunciare all'assegnazione del testo. È sufficiente il titolo "Kyrie eleison". Come è evidente, la fonte stessa non dà alcuna indicazione relativa alla suddivisione delle sillabe. In una partitura di esecuzione moderna questa dovrà essere predisposta sulla base di criteri odierni. Le parole aggiuntive del *tenor* scritte in rosso "Salve diva parens prolis amene" non fanno parte del testo da intonare. Il testo rimanda all'origine della melodia del *tenor*. La melodia offre il fondamento compositivo dell'intera messa alla quale dà il suo nome. Per questo le parole si trovano sul lato sinistro e nel margine superiore, come se si trattasse di un titolo.

## Esercizio 6

## ‘Grande sistema’ e notazione per tastiera

Riferimento: Fig. 97, p. 217. *Jacob Obrecht, Kyrie I della messa Salve diva parens*

a) Allestite una ‘riduzione pianistica’.

Oltre alla sinossi a sistemi separati, nei secoli xv e xvi esisteva anche una variante semplificata con un unico ‘grande sistema’ di 10 righe (*scala decemlinealis*). Da questo grande sistema si è sviluppato il sistema per tastiera, che si limita a interrompere il decagramma con un piccolo spazio in mezzo. Se si traccia una linea nel mezzo, questa rappresenta il  $do_3$  e può essere letta da entrambi i sistemi, quello inferiore in chiave di Fa e quello superiore in chiave di Sol, ricostituendo così il ‘grande sistema’. La sinossi con il doppio sistema ha dunque una giustificazione storica e il vantaggio di permettere un controllo nella lettura delle chiavi. Dal momento che nelle fonti italiane di musica tastieristica di questa epoca è testimoniato per la prima volta l’arco della legatura di valore, in questa variante, per l’oltrepassamento della casella temporale, si può adottare anche la scrittura  $\downarrow\downarrow$ .

b) Leggete le pp. 217-221 del libro.

c) In conclusione confrontate la vostra soluzione con la Fig. 98b del libro e con un’edizione moderna del brano: *Werken van Jacob Obrecht*, a cura di Johannes Wolf, vol. 1: *Missen 5*, p. 193. Per quanto riguarda le edizioni usate per il confronto è opportuno riconoscere l’ampio margine di variabilità delle edizioni del secolo xx: da quelle che assumono le chiavi e i valori delle note originali, fino alla completa modifica nella concezione della scrittura.

## Esercizio 7

Scansione ternaria. Le regole complete del *tempus perfectum*. Imperfezione e alterazione. Il *punctus divisionis*

Per comprendere la musica del secolo xv è necessaria una conoscenza completa delle norme che regolano la scansione ternaria legata al *tempus perfectum*. Riasumiamo sinteticamente, come fossero un sistema moderno, le regole introdotte in prospettiva storica alle pp. 140-143 del libro.

La scansione ternaria della *brevis* □ è stabilita da *tre regole della perfezione*:

1. quando alla *brevis* segue ancora una *brevis* □ □ (regola del “similis”);
2. quando alla *brevis* segue il punto di separazione □. (*punctus divisionis*);
3. quando tra una *brevis* e la successiva si inserisce un gruppo di valori più piccoli che bastano a completare una casella temporale, come per esempio □ | □ | ◇ ◇ ◇ | □, cioè tre *semibreves* o l'equivalente in valori più piccoli.

La prima è chiamata regola del “similis” dalla formula latina che l'esprime: “similis ante similem semper perfecta”.

Il punto della seconda regola con □ potrebbe essere letto come un moderno punto di prolungamento. In realtà il punto vuole rappresentare la stanghetta della griglia, che si mantiene, in forma ridotta, anche nelle voci. Il termine latino per l'italiano ‘partire’ (inteso nel senso di ‘separare’, ‘dividere in parti’) è *dividere*. Per questo il nome storico del punto che garantisce la perfezione è “punctus divisionis”. Nelle trascrizioni il *punctus divisionis* di fatto coincide sempre con la stanghetta. In questo senso non è possibile scambiarlo con il punto che prolunga la scansione binaria (quest'ultimo suscita sempre l'aspettativa di una nota successiva più breve in base al modello ♩ ♩, che ripristina il normale decorso).

In tutti i casi che *non* rientrano sotto le tre regole della perfezione, la *brevis* si accorcia a due tempi. In modo quasi speculare possiamo formulare *due regole dell'imperfezione*:

1. la *brevis* diventa imperfetta quando è seguita da una singola *semibrevis* (in sostituzione quest'ultima può essere anche divisa in note più piccole);
2. la *brevis* diventa imperfetta quando è seguita da *più di tre semibreves* (anche in questo caso ogni *semibrevis* può essere sostituita da valori parziali più piccoli). In altri termini: un gruppo di valori piccoli più ampio di una *brevis* rende imperfetta la *brevis* che lo preceda.

a) Le *breves* della lista che segue sono perfette o imperfette? Perché? La risposta può consistere sia in una spiegazione verbale, sia nel posizionamento di una

stanghetta che suddivida la casella temporale. In alternativa è sufficiente sottolineare le *breves* ternarie ( $\sqcup$ ), come proponiamo nella soluzione.

1.  $\square \square \diamond \square$
2.  $\square \diamond \diamond \square \diamond \diamond \downarrow \downarrow \diamond \square$
3.  $\square \diamond \diamond \downarrow \diamond \diamond \downarrow \downarrow \square$
4.  $\square \diamond \square \square \downarrow \downarrow \square$
5.  $\square \downarrow \downarrow \square \downarrow \downarrow \downarrow \square$
6.  $\diamond \downarrow \diamond \square \diamond \square$

Un caso particolare che non rientra nelle regole citate è quello di una *brevis* seguita da due *semibreves* in un contesto tipo  $\square \diamond \diamond \square$ . Qui entra in vigore la regola aggiuntiva della “alterazione”, in base alla quale la seconda *semibrevis* raddoppia il suo valore, di modo che le due *semibreves* bastino a riempire una casella temporale:  $\square \downarrow \diamond \text{---} \square$ . La *semibrevis* di valore doppio si chiama “*semibrevis altera*”, cioè l’altra (o la seconda) *semibrevis*. Il senso della regola dell’alterazione si chiarisce in riferimento alla prima regola della perfezione: la seconda *semibrevis* ha esattamente lo stesso valore di una *brevis* imperfetta, ma nella situazione concreta il valore non potrebbe essere scritto con il segno della *brevis*, perché scrivendo  $\square \downarrow \diamond \square \square$  si entrebbe in conflitto con la prima regola della perfezione, in base alla quale la *brevis* prima dell’ultima stanghetta dovrebbe essere ternaria.

Nel sistema dell’imperfezione e dell’alterazione sono incluse anche le pause. Esse hanno un funzionamento ‘attivo’, in cui non si distinguono dai segni delle note; dunque una *brevis* può essere resa imperfetta da una pausa di *semibrevis* come da una singola nota di *semibrevis*. Hanno però anche un funzionamento ‘passivo’, nel senso che i segni delle pause sono *invariabili*. Questo significa che una pausa non può essere alterata né resa imperfetta. Dunque la pausa di *brevis* nel *tempus perfectum* è sempre ternaria, mentre la pausa di *semibrevis* vale sempre un tempo. Riepilogando le *regole delle pause* sono:

1. le pause possono causare imperfezione e alterazione ai segni delle note;
2. le pause di per sé sono invariabili quanto al valore.

Inoltre, quando due pause che si incontrano hanno posizione diversa sui righi  $\frac{\text{---}}{\text{---}}$ , in genere comportano indirettamente un *punctus divisionis*.

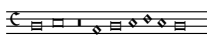
Un ultimo caso riguarda l’imperfezione ‘anteposta’ della *brevis*, entro una casella temporale del tipo  $\downarrow \diamond \square \downarrow$ . In questo caso la casella viene aperta da un valore più piccolo. Questo deve essere chiarito dal contesto. L’imperfezione anteposta può aver luogo all’inizio di una composizione o dopo una cesura inequivocabile, annunciata o da una pausa di *brevis* o da un *punctus divisionis*.

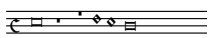
b) In quali casi le *breves* della lista seguente sono perfette e le *semibreves* alterate? Perché? La risposta può consistere sia in una spiegazione verbale, sia nel posizionamento di una stanghetta che suddivida la casella temporale. In alternativa è sufficiente sottolineare le *breves* ternarie ( $\sqcup$ ) e le *semibreves* raddoppiate ( $\diamond$ ), come proponiamo nella soluzione.

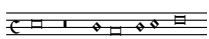
7.  $\square \diamond \square \diamond \square$

8.  $\square \diamond \diamond \square$

9.  $\diamond \square \diamond \square \diamond \diamond \square \square$

10. 

11. 

12. 

c) Come riepilogo delle regole della scansione ternaria da un punto di vista storico, leggete le pp. 140-143 del libro.

Qui vengono trattati anche casi di cui al momento non dobbiamo occuparci (la scansione ternaria della *longa* e della *semibrevis*). Inoltre il testo crea probabilmente difficoltà, perché richiama aspetti ancora sconosciuti. Le probabili difficoltà dovrebbero risolversi nella nuova trattazione dello stesso tema nell'Esercizio 21.

### Soluzione dell'Esercizio 7

## Esercizio 8

Il *tempus perfectum* nella prassi

Riferimento: Fig. 93, p. 212. Guillaume Dufay,  
Ave regina celorum

Con le conoscenze acquisite negli Esercizi da 1 a 7 possiamo ora leggere un antico manoscritto con composizioni di Dufay (lo si pronuncia in tre sillabe: Du-fa-y). Innanzitutto informatevi sulla fonte.

a) Leggete il primo e il secondo capoverso della sezione su Dufay alle pp. 212-214 del libro.

Nel manoscritto le voci restano prive di designazione. Solo gli inizi sono evidenziati ogni volta da una ‘A’ iniziale. Dal punto di vista della funzione si tratta di *superius*, *tenor* e *contratenor*. La grandezza della casella per la griglia della partitura era presumibilmente dettata dalla *longa*. Per chiarire i rapporti del *tempus perfectum* in ogni caso la misura di *brevis*, che abbiamo studiato finora, offre dei vantaggi; per questo di seguito ci atteniamo alla *brevis*  $\square = \diamond \diamond \diamond$ .

Per una sinossi l’inizio presenta difficoltà, poiché tutte e tre le voci cominciano con ligature che non ci sono ancora note, ossia con la formula *brevis-brevis*  $\square \square$ , dove la seconda *brevis* nel *superius* e nel *tenor* viene resa imperfetta, mentre nel *contratenor* resta perfetta. La prima *brevis*, al contrario, in base alla prima regola della perfezione (si veda l’Esercizio 7), deve essere ternaria in tutte le voci. Per contrassegnarle come note appartenenti alla ligatura, le note singole dovrebbero essere collegate con una linea diagonale. Ciò ha dei vantaggi grafici rispetto al segno di una graffa, esterno al sistema.

Nell’ulteriore decorso compaiono soltanto le già note ligature “cum opposita”  $\square \square$ , da risolvere in coppie di *semibreves*  $\diamond \diamond$ . I più preparati possono lasciarle come sono senza risolverle, limitandosi a posizionarle in modo corretto nella casella della griglia. Chi ha già abbastanza familiarità con la scrittura storica rinuncerà anche al valore puntato moderno  $\square$ ; piuttosto, indicherà il valore ternario della *brevis* all’inizio del brano con tre puntini ‘...’ posti sopra la prima nota del *superius*. Nel corso del brano la durata della *brevis* diventa invece perfettamente chiara in relazione ai valori più piccoli nelle altre voci.

b) Realizzate una partitura (nelle chiavi originali, se possibile).

Nel prosieguo del *superius*, a m. 15, compare per la prima volta un’alterazione. L’intero segmento “Salve radix sancta” è istruttivo poiché entrano in vigore, una dopo l’altra, tutte le regole che sono state apprese in precedenza. La *brevis* di m. 13 è ternaria, poiché è seguita ancora da una *brevis* (prima regola della perfezione o regola del *similis*); la *brevis* di m. 14 è invece di due tempi, poiché viene resa im-

perfetta da una singola *semibrevis* (prima regola dell'imperfezione); inoltre la nota per "ra-" diventa una *semibrevis* singola solo grazie al punto di separazione ("punctus divisionis"). Dopo questo punto due *semibreves* costituiscono una coppia che precede la *brevis* conclusiva. La coppia di conseguenza deve dividersi la casella della griglia in base allo schema '· ··' (regola dell'alterazione); la seconda *semibrevis*, in quanto *altera*, raddoppia il suo valore. Tuttavia questa non può essere scritta come *brevis*. In uno stadio di apprendimento più avanzato questo cozzerebbe contro regole di lettura ormai interiorizzate. Meglio conservare il segno della *semibrevis* ◊. Il ruolo particolare potrebbe essere reso riconoscibile grazie all'aggiunta di un piccolo numero due † o di un raddoppiamento della *semibrevis* con un piccolo arco ∞. Alla fine si applica di nuovo la prima regola dell'imperfezione, poiché la *brevis* dell'ultima sillaba di "sancta" viene resa imperfetta da una *semibrevis*, questa volta sotto forma di pausa.

L'alterazione, inoltre, agisce anche nelle ligature, come l'ultima nel *superius*. Anche il *punctus divisionis* svolge un ruolo importante per tutta la durata del brano. Quello nel passaggio più acuto del *contratenor* su "angelorum" non può essere trascurato, perché produce un'alterazione in ciò che segue. Per due volte il *punctus divisionis* viene sostituito nella sua funzione dal *cambiamento di riga*, cioè alla fine della riga 2 e della riga 8. Nel *superius* e nel *contratenor* ciò riguarda lo stesso passaggio con "semper".

c) Alla fine, confrontate la vostra soluzione con la Fig. 94 del libro (p. 213).



## Esercizio 9

Questioni di tecnica esecutiva:  
 attribuzione del testo e accidenti

Riferimento: Fig. 93, p. 212.

*Guillaume Dufay, Ave regina celorum*

a) Per quanto riguarda il testo – un’invocazione a Maria – una prima sinossi può rinunciare a un ordinamento preciso delle sillabe. È sufficiente riportarlo, riga per riga, al di sopra del sistema superiore della sinossi che è stata allestita nell’Esercizio 8.

Testo

*Ave Regina celorum  
 Ave domina angelorum  
 Salve radix sancta  
 Ex qua mundo lux est orta  
 Gaude gloriosa  
 Super omnes speciosa  
 Vale valde decora  
 Et pro nobis semper  
 Christum exora  
 Alleluja*

Traduzione


*Ave regina dei cieli  
 Signora degli angeli  
 Salve radice santa  
 Da cui è sorta la luce nel mondo  
 Rallegrati o gloriosa  
 Splendida sopra tutti  
 Salute, o magnificamente maestosa  
 E per noi sempre  
 Supplica Cristo  
 Alleluia*

b) Realizzate nei passaggi successivi altre versioni in partitura: una con una precisa attribuzione del testo in tutte le voci e una con l’indicazione degli accidenti. Commenti e modelli sono forniti alle pp. 211-217 del libro.

c) In conclusione confrontate le soluzioni elaborate con le Fig. 95 e 96 del libro (p. 214) e con un’edizione moderna del brano: Dufay, *Opera omnia*, vol. 5, 1966, a cura di Heinrich Besseler (*Corpus Mensurabilis Musicae* 1/v), p. 120.

## Esercizio 10

## Le regole delle ligature











Del sistema delle ligature finora abbiamo imparato a riconoscere solo una forma con un gambo rivolto verso l'alto  nel caso di una coppia di *semibreves*  $\diamond \diamond$ . Il nome di questo tipo di ligatura è “cum opposita proprietate”. Ciò dipende dal fatto che nel più antico sistema di scrittura fino all'anno 1300 i gambi erano sempre rivolti verso il basso; un gambo verso l'alto andava dunque nella direzione ‘opposta’.

Il sistema nel suo complesso si formò nel secolo XIII, quando a essere regolato era soprattutto il rapporto tra *longa* e *brevis*. Con lo spostamento dei segni delle note verso valori più piccoli le ligature sono gradualmente scomparse. Tuttavia fino al secolo XVI, e in certi casi ancora nel XVII, esse conservano un ruolo importante.

Le regole delle ligature derivano dal modo di scrivere i neumi, quindi la direzione in cui si muove la musica – verso l'alto o verso il basso – influisce sulla forma specifica dei segni. Nel corso dei secoli la consapevolezza delle forme dei neumi si andò riducendo lentamente, e i segni vennero spiegati in modo nuovo. Gli esercizi per apprendere le regole saranno basati sulla prassi del secolo XVI, e solo in un secondo momento, tra gli altri aspetti della storia della loro genesi, apprenderemo il modello con cui venivano spiegati nel secolo XIII. (Il risultato, comunque, non cambia quale che sia il modello di spiegazione.)

La spiegazione più recente parte dall'idea di una separazione netta tra la testa delle note e l'eventuale gambo ad esse aggiunto. Quando non c'è gambo, se l'andamento della musica è in direzione ascendente la nota è una *brevis*, se invece è discendente si tratta di una *longa*, e questo vale sia per la prima sia per l'ultima nota di un gruppo di neumi. Come regola mnemonica ci aiuta l'idea che in salita il passo è più breve, mentre in discesa è più lungo.

Dunque, in assenza di gambi, per le note ‘nude’ vale la regola base per cui inizio e fine sono brevi nel movimento ascendente e lunghi in quello discendente:

	1. INIZIO	2. MEZZO	3. FINE
Forma normale senza aggiunte	 ...	 ...	 ...
		 ...	 ...
Variante con ag- giunta di gambi	 ...	 ...	 ...
		 ...	 ...

Riepilogo in forma di tabella delle pp. 133-135 del libro

A: LIGATURE SENZA GAMBI (P. 134, RIGA SUPERIORE):

- inizio: *longa* in caso di prosecuzione discendente, *brevis* in caso di prosecuzione ascendente
- mezzo: tutte *breves*
- fine: nella discesa *longa*, nella salita *brevis*









B: LIGATURE CON GAMBI (P. 134, RIGHE 2 E 3):


- gambo iniziale verso il basso: prima nota *brevis*
- gambo iniziale verso l'alto: prima coppia di note *semibreves*
- gambo all'interno di una ligatura: la nota centrale diventa *longa*
- gambo alla fine: nota conclusiva *longa*

C: FORMA OBLIQUA

- questa ha un'influenza sul ritmo esclusivamente per l'ultima nota che diventa sempre *brevis* (p. 134, riga 2, penultimo esempio)

a) Che valore hanno le seguenti ligature, e perché?

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 

Le ligature possono essere dotate di punto:  $\diamond$   $\diamond$   $\downarrow$ ; nel mezzo di una ligatura, con un allargamento e un gambo può anche nascere una *maxima*: .

b) Come devono essere scritte le ligature per le note e per i loro valori in chiave di basso?

- fa-sol-la* (LBB)
- sol-fa-la* (SSL)
- la-sol-la* (BBB)
- la-sol-fa* (BBB)
- fa-sol-la* (SSL)
- mi-fa-re* (LBB)

Soluzione dell'Esercizio 10

### Esercizio 11

## Le regole delle ligature in base a spiegazioni del secolo XVI

a) Esaminate le regole delle ligature in base alla tabella didattica di Hermann Finck (1556) nell'originale latino (si veda la figura sotto) o nell'acclusa traduzione. L'illustrazione di Finck non considera le ligature "cum opposita proprietate" un gruppo particolare, ma le integra nel sistema complessivo. Le parentesi graffe raggruppano visivamente le varie classi e sottoclassi. Il primo criterio è la classificazione in base a inizio, mezzo e fine.

### DE LIGATURIS.

LIGATURA est quando duæ uel plures notæ simplices in dextra uel sinistra parte per uirgulam coniunguntur: Eius colligationis causam ex applicatione textus delumi putant.

Quatuor autem modis ligabiles notæ sunt, scilicet: Maxima, Longa, Breuis, & Semibreuis, quarum quælibet duplici figura scribitur, recta & obliqua, maxima tamen excepta.

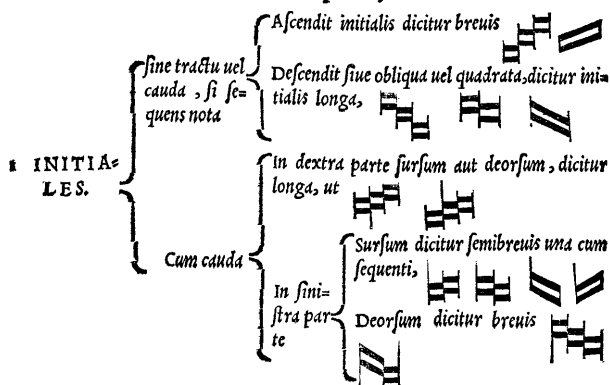
Recta quando notæ sunt quadratæ, ut




Obliqua quando transuerfo corpore scribuntur, ut

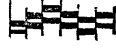





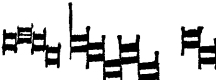
Ligatæ notæ sunt triplices, aut sunt





2 MEDIÆ { Media omnis carens cauda brevis est, una excipienda, scilicet sequens initialem, quæ in sinistro latere caudam seu tractum protendit,



hec est exceptio 

3 VLTIMÆ harum { quadrata { Si ascenderit sine cauda, dicitur brevis,    
 Si cum cauda sursum tendit, est semibrevis   
 Si descenderit, est longa, 

obliqua { Cuius initialis caret cauda, semper erit brevis   
 Cum cauda ascendente, semibrevis, 

Sequitur exemplum notularum utriusque speciei, scilicet ad voces Musicales & ad notas simplices & ligabiles. **Difcantus.**



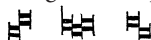
Traduzione della tabella:

DELLE LIGATURE

Si ha **LIGATURA** quando due o più segni di note singole vengono collegati dal lato destro o dal lato sinistro tramite un trattino [ □ ← trattino, *virgula*]. I collegamenti son determinati dalla distribuzione del testo.

Le note che si possono collegare sono di quattro tipi: *maxima*, *longa*, *brevis* e *semibrevis*, ognuna delle quali può essere scritta in due forme, cioè dritta e obliqua, a esclusione della *maxima* [in questo caso la forma obliqua non è possibile].

La forma 'dritta' si ha quando i segni sono quadrati, così:




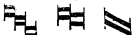
La forma ‘obliqua’ si ha quando il corpo della nota è disposto obliquamente, così: 

Le note collegate insieme sono di tre tipi, ossia


### 1. NOTE INIZIALI

senza gambo, se la nota seguente


– sale, la prima nota si chiama *brevis* 


– scende, sia essa diritta o obliqua, la prima nota si chiama *longa*, come 

con gambo


– a destra, sia esso in su o in giù: la prima nota si chiama *longa*   
[un gambo di *longa* in su non rientra nel repertorio di segni ‘classico’; Ornitoparch, in un’altra deviazione soggettiva, permette il gambo in su anche nel mezzo, per ottenere una coppia di *semibreves*; si veda Wolf, p. 390]

– a sinistra

– in su: la prima nota, come anche la seguente, si chiama *semibrevis* 

– in giù: la prima nota si chiama *brevis* 

### 2. NOTE DI MEZZO


tutte quelle senza gambo sono *breves*, a eccezione di una nota che segue una nota iniziale con gambo a sinistra e in su 

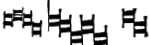
Questa è l’eccezione 

### 3. NOTE FINALI


quadrate:

– se la nota sale ed è senza gambo si chiama *brevis* 

– se sale ma [la nota precedente] ha un gambo in su è *semibrevis*   
[questo caso è possibile soltanto in ligature di due note]

– se scende è *longa* 

oblique:

– se all’inizio della nota non c’è gambo, sarà sempre *brevis* 

– con gambo in su sarà *semibrevis*  [questo caso è possibile solo in ligature di due note]

## Esercizio 12

## Colorazione

Riferimento: Fig. 63, p. 156. *Chanson De ceste joieuse*  
(a colori nelle tavole fuori testo, tra le pp. 160 e 161)

Per conoscere tutte le norme di scrittura dei secoli xv e xvi manca soltanto la ‘colorazione’. Fino a questo momento l’abbiamo incontrata come trasformazione di una minima  $\text{♪}$  in una semiminima  $\text{♩}$ . In origine non si trattava di un cambiamento dal bianco al nero, bensì dal nero al rosso. Di qui il nome ‘colorazione’. Ciò indicava che il valore del segno diminuiva, e questo aveva quattro conseguenze:

- nasce un nuovo valore delle note, più piccolo: la *semiminima*;
- nel tempo binario diventa possibile scrivere ‘terzine’;
- nel tempo ternario si offre una variante per la scrittura dell’alterazione;
- nel tempo ternario, grazie alla ‘colorazione di gruppi di note’, diventa possibile un cambiamento di mensura con un passaggio improvviso al livello immediatamente superiore nella scala dei valori.

a) Leggete le pp. 153-155 (fino al penultimo capoverso).

Imparate dettagliatamente le regole sull’esempio della *chanson De ceste joieuse*. Analogamente all’*Ave Regina celorum* di Dufay, il brano è in *tempus perfectum*; dal punto di vista della tecnica della notazione se ne distingue solo per la presenza dei segni pieni più antichi, quelli della notazione ‘nera’.

b) Come prima introduzione, leggete le pp. 155-156 (ultimo capoverso) del libro.

c) Elaborate una sinossi della *chanson De ceste joieuse* con stanghette di articolazione secondo l’unità di misura di una *longa*.

In una sinossi articolata per valori di una *longa* si suggerisce di partire dal *tenor*, che resta sempre perfettamente congruente con le caselle temporali. Va fatta attenzione a una particolare imperfezione della *longa* a m. 5. Il *punctus divisionis* dopo la prima *semibrevis* fa in modo che il  $\text{do}_3$  trovi ancora posto nella casella della *longa*, che di conseguenza viene accorciata (questa tipologia di imperfezione “ad partem remotam” viene spiegata con precisione nel quarto capoverso della p. 142). L’effetto del punto è di produrre un’imperfezione anteposta della *brevis* che segue.

Per assicurarsi una visione complessiva della suddivisione di *brevis* nel *tempus perfectum* potrebbero essere certamente utili delle stanghette di articolazione a distanza di *brevis*. Nel caso in questione tuttavia vi sono buone ragioni per inserire la stanghetta ogni due *breves* conservando l’unità di misura di una *longa* (si veda p. 156, primo capoverso). Il vantaggio è che le colorazioni non entrano mai

in conflitto con la stanghetta di articolazione e, soprattutto, in tutto il brano non si producono oltrepassamenti della casella temporale. Indirettamente, ciò potrebbe attestare una tipologia di scrittura di composizione, e anche la sua influenza sull'invenzione.

d) Leggete il commento ai singoli passaggi e il riepilogo alle pp. 157-161.

Fonte

*De ceste joieuse advenue  
Doit bien chascun estre es iouy.  
C'est la meilleur conques je ouy  
Elle soit la tres bien venue.*

Traduzione

*Di questo gioioso evento  
Tutti devono rallegrarsi.  
È la migliore notizia che abbia mai sentito  
Sia la benvenuta.*

Una precisa attribuzione del testo a tutto il brano, che ha senso solo per il *superius*, può essere riservata soltanto alla moderna partitura di esecuzione.

e) In conclusione, confrontate la soluzione proposta con la Fig. 64 del libro (p. 157) e con un'edizione moderna: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 22, 1903, p. 98.



## Esercizio 13

Varianti della sinossi.  
Colorazione nella notazione bianca

Riferimento: Fig. 63, p. 156. *Chanson De ceste joieuse*  
(a colori nelle tavole fuori testo, tra le pp. 160 e 161)

Per una sinossi sono pensabili anche altre forme. Dal punto di vista della tecnica compositiva questo brano (e in generale la *chanson* francese del secolo xv) si basa su una struttura a due voci di *superius* e *tenor*. Il *contratenor* aggiunge una terza voce di importanza secondaria, della quale occasionalmente si riportano anche versioni diverse.

a) Per rendere percepibile la struttura, prendendo a modello la Fig. 65 del libro (p. 159), riportate le due voci principali su un grande sistema a dieci righe e il *contratenor* su un proprio sistema a cinque righe. In alternativa è possibile anche isolare il *superius* in quanto voce principale con il testo. In tal caso il grande sistema serve per *tenor* e *contratenor*.

La nuova sinossi può rappresentare l'occasione per passare alla notazione bianca che ci è familiare, scrivendo i segni 'vuoti' e annerendo le note colorate.

Si può anche esplorare una riduzione del valore della casella temporale secondo l'unità di misura della *brevis*. Quando ciò confligge col 'grande raggruppamento ternario' della colorazione, si può ovviare omettendo provvisoriamente la stanghetta di *brevis* nella voce in cui si è prodotto il problema.

Chi volesse esercitarsi con la colorazione e con imperfezione e alterazione anche nell'ambito della *semibrevis*, può mettersi alla prova con la *chanson De plus en plus* di Gilles Binchois (Escorial A, facsimile, a cura di Wolfgang Rehm, Kassel 1958, cc. 39v-40; edizione *Die Chansons von Gilles Binchois*, a cura di Wolfgang Rehm, Mainz 1957). Tutte le regole illustrate valgono in blocco anche un grado più sotto. Ora è la *semibrevis* che può essere resa imperfetta:  $\diamond \downarrow$ . In ogni caso la "prolatio maior" con *semibrevis* ternaria compare anche nell'Esercizio 26.

b) Leggete le pp. 170-171 del libro per ampliare le conoscenze riguardo al "minor color"; non è raro che questo venga annotato in stretta connessione con le ligature.

c) Trascrivete la riga conclusiva di Fig. 66 (p. 167) dopo la doppia stanghetta, tra sponendo in note singole.

Soluzione dell'Esercizio 13 (sinossi completa)

### Esercizio 14

#### I nomi delle note nella notazione nera e bianca

Con la colorazione siamo in grado di seguire le vicende dell'attribuzione dei nomi delle note nell'evoluzione di quest'ultime verso valori più piccoli. Il passaggio fondamentale nel percorso di diminuzione dei valori è, per diverse tradizioni, quello dalla *minima* alla *semiminima*.

- a) Leggete le pp. 163-167 del libro.
- b) Rispondete alle seguenti domande:
  - Perché in francese la minima si chiama *blanche*?
  - Perché in inglese la semiminima si chiama *crotchet*?
  - Perché in tedesco la semibreve si chiama *Ganze*?

#### Soluzione dell'Esercizio 14

### Esercizio 15

#### 'Partiture' storiche

Le esperienze pregresse con le forme di rappresentazione sinottica dovrebbero aiutare a valutare i documenti storici della scrittura di composizione e di studio nei secoli xv-xvi.

- a) Leggete le pp. 184-209 del libro.
- b) Rispondete alle seguenti domande:
  - Nel secolo xvi a chi serviva una partitura?
  - Come mai la partitura ha questo nome?
  - Quali sono le tre soluzioni date storicamente al problema di oltrepassare l'unità di articolazione?
  - Che vantaggi ha il 'grande sistema' della *scala decemlinealis*?
  - Che vantaggi ha la partitura a più sistemi?

#### Soluzione dell'Esercizio 15

*Seconda parte*

Lo sviluppo della scrittura  
tra il 900 e il 1400

### Esercizio 16

#### Scrittura alfabetica e neumatica come strade distinte per la rappresentazione dell'altezza delle note

Nel Medioevo il primo compito di ogni scrittura musicale era la fissazione dell'altezza delle note per garantire la correttezza delle strutture intervallari. I capitoli 2 e 3 del libro descrivono il percorso che ha condotto fino a quel punto.

a) Leggete le pp. 27-53 del libro.

La scrittura neumatica era appropriata a un ampio repertorio monodico, ma sarà determinante anche per il successivo sviluppo di ogni scrittura. Perciò non è un tema rilevante soltanto per lo studioso di canto gregoriano. Anche senza arrivare a decifrare tutte le varianti regionali, dobbiamo per lo meno saper riconoscere i segni fondamentali, sia quelli per le note singole, sia quelli per gruppi di due o tre note.

b) Imparate i nomi dei neumi secondo la tabella di Fig. 12 (p. 47) con le forme dei segni di San Gallo e St. Benigne e la notazione quadrata romana (riga superiore senza denominazione in Fig. 12).

## Esercizio 17

## I segni dei neumi

Riferimento: Fig. 14, p. 50. Inizio dell'introito  
 Esto mihi nel Codice Einsiedeln

Il *Graduale triplex*, un'edizione del 1979, combina tre tipi di scrittura, a partire dalla notazione quadrata romana su rigo. Nel seguente esempio i neumi francesi del ms. Laon occupano il livello più alto, mentre i neumi tedeschi o di San Gallo del ms. Einsiedeln occupano la parte che sta sotto il sistema dei rigi.

IN. VI  
 RBCKS

Ps. 30, 3. 4 et 2

**E** -sto mi- hi \* in De- um pro- te-ctó- rem, et

in lo-cum re- fú-gi- i, ut salvum me fá-ci- as :

Scrivete il nome dei neumi e di tutti i segni aggiuntivi dell'inizio dell'introito *Esto mihi* nella scrittura di San Gallo, in questo caso quella del Codice Einsiedeln (segni posti tra il testo e la scrittura sui rigi; si veda p. 50 del libro, Fig. 14, righe 1-3).

Soluzione dell'Esercizio 17

## Esercizio 18

## Notazione neumatica e quarti di tono

Riferimento: Fig. 17, p. 59. *Introito Lux fulgebit secondo il Codice Montpellier H 159*

Il passaggio fondamentale verso una scrittura ‘moderna’ si produce grazie alla combinazione di due tipi di scrittura: la scrittura del movimento continuo rappresentata dai neumi e la scrittura discreta delle lettere alfabetiche.

a) Leggete le pp. 58-62 del libro.

Le lettere alfabetiche reagiscono alla flessibilità dei neumi con dei segni particolari, per esempio una piccola linea curva per gli slittamenti o una variante delle lettere per i quarti di tono.

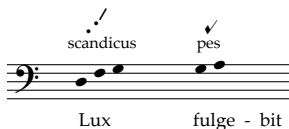
Il testo (deriva da Isaia 9, vv. 2 e 6)

*Lux fulgebit hodie super nos quia natus est nobis Dominus. Et vocabitur ammirabilis Deus princeps pacis, pater futuri saeculi cuius regni non erit finis*

La traduzione

*La luce brillerà oggi sopra di noi perché per noi è nato il Signore. E il Dio meraviglioso sarà chiamato principe della pace, padre del mondo futuro, il cui regno non avrà fine.*

b) Scrivete i nomi dei neumi fino a “natus est” incluso e trascrivete la notazione alfabetica in scrittura diastematica su rigo in base a questo esempio:



Qui compaiono neumi che eccedono i segni fondamentali che abbiamo appreso. Il *punctum* ha la forma di un piccolo trattino obliquo detto *tractulus*, che è in ogni caso più breve e inclinato della *virga* (“nos”). La molteplice ripetizione di una *virga* si chiama *trivirga* (“ho-die”). Compare per due volte un neuma di quattro note (“hodi-e su-per”); si tratta di un *pes* con l’aggiunta di due note più gravi (*pes subbipunctis*). Il primo di essi è graficamente affilato; vi corrisponde una linea ondulata nelle vicinanze della lettera della nota.

Soluzione dell’Esercizio 18

## Esercizio 19

### La notazione diastematica

*Riferimento: Fig. 19, p. 64 (a colori nelle tavole fuori testo, tra le pp. 160 e 161). Responsorio Virgo regalis Ursula*

Oggi noi scriviamo ancora neumi su righi, infatti la testa delle note è nata da un ispessimento divenuto necessario per posizionare il neuma sui righi e indicare così con precisione i luoghi delle note.

- a) Leggete le pp. 62-69 del libro.
- b) Rispondete alle seguenti domande:
- Che cosa distingue i righi di Guido da quelli di *Musica enchiriadis*?
  - Perché la C e la F si sono affermate come lettere di chiave?
  - Quali sono le due conseguenze del sistema dei righi sulla scrittura dei neumi?
  - Quali messaggi vengono impediti dalla griglia del sistema dei righi?

Soluzione dell'Esercizio 19

## Esercizio 20

### Scrittura alfabetica e scrittura diastematica nella polifonia del secolo XII

a) Leggete le pp. 71-94 del libro (capitolo 5).

Una trascrizione 'quasi meccanica' delle fonti del secolo XII fondata su regole, come avviene per la musica dei secoli XV e XVI, non è possibile. La lettura è costantemente guidata da un tentativo di comprensione che procede come a tastoni. Il primo passo di un tentativo del genere inizia con una scrittura protocollare, che però è solo un tramite per arrivare a un'altra forma, capace di riflettere il suono effettivo. Il modo in cui 'storicamente' suonava il brano non può essere ricostruito. Il suono reale sconta tutta una serie di possibili varianti, ben più elevata che in epoche più tarde, e infine una decisione sulla plausibilità ispirata a criteri odierni. Per questo una scrittura per l'esecuzione può e deve assumere anche la forma della scrittura moderna: in un certo senso come protocollo di ciò che udiamo.

b) Ascoltate le registrazioni del *Vox nostra resonet* del Codex Calixtinus realizzate da diversi ensemble ed elaborate una notazione comparativa in scrittura moderna. Sarebbe preferibile tentare di ottenere, insieme ad altri musicisti, il suono di una scrittura protocollare (paragonabile a Fig. 34, p. 90), fissarlo con i mezzi dell'annotazione sonora e trasferire in scrittura moderna la versione ritenuta più soddisfacente.



## Esercizio 21



## Ritmo modale

Mentre con la combinazione di neumi e lettere o righe la rappresentazione dell'altezza delle note trovò la soluzione definitiva, per così dire, in un solo colpo, il passaggio sistematico alla scrittura del ritmo richiese un processo più lungo, che iniziò intorno all'anno 1200. In principio c'era un catalogo di moduli fondamentali ripetibili, costruiti usando solo due valori, che furono detti, intuitivamente, uno 'lungo' e l'altro 'breve'. Da questi aggettivi qualitativi sono derivati i termini sostantivati di *longa* e *brevis*.

a) Leggete le pp. 97-101 (fino al penultimo capoverso).

Nel complesso valgono per il ritmo due regole fondamentali strettamente collegate:

1. L'ultima nota di una ligatura è una *longa*;
2. La ligatura di due note rappresenta sempre la successione *brevis-longa*.

Anche qui, la coincidenza delle voci è assicurata da una forma sinottica di scrittura, ma nella musica del secolo XII tale sinossi prevede solo la coincidenza di *gruppi* di segni, nonostante nel frattempo il sistema teorico sia già pervenuto a permettere la determinazione della singola nota. L'ordinamento a un livello più fine diventa visibile solo in una moderna risoluzione delle ligature in note singole. In ogni caso l'antico legame può essere adombrato con linee di legatura, linee che possiamo intendere come una trasformazione storica di quell'antico collegamento ("virgula") da verticale  a orizzontale . L'alternativa è quella di contrassegnare le note precedentemente unite con una graffa.

b) Leggete le pp. che vanno da 101 (ultimo capoverso) a 105.

Oltre alle ligature e alle note singole, che erano soprattutto necessarie in caso di ripetizione di suoni, alla grafia musicale appartengono altri due segni importanti: le linee delle pause e i trattini della *plica*. La pausa serve a delimitare le unità; la *plica* ad abbellire e rendere flessibili i *modi* attraverso "breves ornamentali".

c) Rispondete alle seguenti domande:

- Come vengono definiti i modi e perché sono precisamente sei?
- In che cosa la scrittura di gruppi di note tramite ligatura incontra un ostacolo?
- Come sono collegati *ordo* e lunghezza delle pause?
- Che cosa produce la *plica* nel ritmo?

Soluzione dell'Esercizio 21

## Esercizio 22

Ritmo modale e notazione sinottica  
per note singole

*Riferimento: Fig. 44, p. 106. La clausola Go del Codice Firenze*

La clausola *Go* mostra tutti i segni tipici della scrittura modale. La sua voce superiore si colloca nel *modus* generalmente preferito, il primo. Il *tenor*, più lento, procede nel terzo *modus*. Il canto gregoriano che è alla base viene sezionato in unità di uguale valore in modo puramente meccanico, senza minimamente tener conto della sua configurazione melodica. Diversamente dal canto liturgico monodico, inoltre, il *cantus firmus* viene eseguito due volte, in un doppio *cursus*; le sue note si ripetono a partire dalla seconda ligatura della seconda accollatura.

Per una sinossi nella quale le singole note si trovino esattamente in parallelo l'una sotto l'altra, è necessario sciogliere le ligature in segni singoli di *longa* e di *brevis*.

a) Realizzate una sinossi in note singole del primo *cursus* (prima accollatura e inizio della seconda).

Dal momento che la scrittura modale è basata sulle ligature, che in questa fase sono investite di significato ritmico, la scrittura neumatica, da cui le ligature discendono, svolge un ruolo centrale nel sistema delle differenziazioni ritmiche. Ora perciò possiamo imparare a comprendere le regole delle ligature sulla base della scrittura modale.

b) Leggete le pp. 105-109 (tutto il paragrafo) e quelle che vanno da 136 (ultima riga) a 138 (fine paragrafo).

c) In conclusione confrontate la vostra soluzione sinottica con quella proposta nella Fig. 45 (p. 107) e con un'edizione moderna del brano: *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, vol. 1: *Les Quadrupla ed Tripla de Paris*, a cura di Edward H. Roesner, Monaco 1993, pp. 141-142.

## Esercizio 23

## Scrittura mottettistica

I mottetti a più testi sono accompagnati da un importante cambiamento nello sviluppo della scrittura. Il sistema ritmico si è consolidato a tal punto che le varie voci possono essere scritte separatamente, ciò che consente un risparmio di spazio. Per conseguenza la forma di scrittura sinottica sarà destinata quasi a sparire per almeno tre secoli dal 'patrimonio della tradizione', anche se doveva essere ancora in uso, in quanto indispensabile, in fase di composizione.

Un tratto particolare specifico dei mottetti è che le ligature sono risolte in note separate. Solo nel *tenor* le ligature mantengono un ruolo essenziale, mentre le voci superiori preferiscono note singole collegate strettamente al testo e valori più corti, fino alla nuova *semibrevis* ♦. In ogni caso la scrittura delle ligature reagì alla tendenza generale verso valori più corti, trovando nella forma "cum opposita proprietate" un segno valido anche per il livello della *semibrevis*.

I valori più piccoli e i segni singoli contribuirono in modo essenziale alla progressiva flessibilità sul piano ritmico e al definitivo dissolvimento del sistema dei *modi*. Per compensare la perdita, si consolidarono via via le regole dell'imperfezione e dell'alterazione, le cui formule, come è ormai del tutto chiaro, si basano sui *modi*, ma possono essere combinate liberamente anche indipendentemente da essi.

a) Leggete le pp. 110-117 del libro.

b) Nominare i valori delle note delle ligature nel seguente frammento (Torino, Codice J.II.9, 1410 circa, c. 90v, *tenor* del mottetto a quattro voci *Dignum summo patri*):



Soluzione dell'Esercizio 23

## Esercizio 24

## Voci singole e scrittura sinottica

Riferimento: Fig. 52, p. 118. *Mottetto In seculum del Codice Las Huelgas*

Per la ‘partitura’ di un mottetto del Codice Las Huelgas si suggerisce di partire dal *tenor* e di prendere come unità di misura per le stanghette di articolazione la formula del *tenor* con due *longae* (entrambe suddivise in tre *breves*).

a) Realizzate una sinossi con le stanghette di articolazione.

Alla fine del mottetto il manoscritto ci riserva una brutta sorpresa. Sull’ultimo *colon* del testo, “*natum p[r]op[r]ium*”, la voce centrale, il *motetus*, si confonde e i segni delle note non quadrano. In questo caso una trascrizione deve inventarsi soluzioni sensate. Un’indicazione che potrebbe guidarci è che, come in altri mottetti, tutte le voci dovrebbero convergere insieme sulla nota conclusiva.

Il testo della voce superiore raccoglie e commenta la proposta del *tenor* “in seculum”, quindi è vicino all’antico *tropus*. Alla fine della seconda riga del *motetus* il redattore deve essere stato distratto al punto da ripetere il “*mulieres*” della riga precedente, in luogo della presumibile forma al genitivo “*mulierum*”. Troviamo la ripetizione erronea di una parola anche nel *triplum*, con l’accusativo “*formam*” in luogo dell’ablativo corretto “*sumpta forma*”.

## Triplum

*In seculum artifex seculi*  
*Dum pro vita nascitur populi*  
*Gregis sator legis lator agniculi*  
*Capit formam sapit normam discipuli*  
*Sumpta formam [forma]*  
*Servuli et infantuli*

## Traduzione del triplum

*Quando nel mondo il creatore del mondo*  
*Nasce per la vita degli uomini*  
*Come pastore del gregge, latore di legge, dell’agnellino*  
*Prende forma, capisce la regola del discepolo*  
*dopo che ha assunto la forma*  
*del misero servo e del bambino*

## Motetus

*In seculum supra mulieres*  
*Benedicta virgo mulieres [mulierum]*  
*Salutata celi nuncio*

*O pro remedio fidelium  
Nunc implores et ores natum p[r]op[r]ium*

Traduzione del motetus  
*In eterno al di sopra di tutte le [altre] donne  
Vergine benedetta [tra le] donne  
Salutata dal messaggero del cielo,  
Che tu possa ora, per la salvezza dei fedeli,  
Implorare e pregare il tuo proprio figlio*

b) Leggete le pp. 117-123 del libro.

c) In conclusione, confrontate la vostra soluzione con la Fig. 53 nel libro (p. 119) e con un'edizione moderna del brano: Higini Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas*, vol. 3, Barcelona 1931, p. 223.

## Esercizio 25

Il sistema delle *quatre prolacions*

Finora abbiamo imparato a conoscere il *tempus perfectum*, un sistema diverso dalle norme moderne. Esso tuttavia è parte di un più ampio sistema di misure che si è costituito nel secolo XIV e che ha continuato a essere attivo fino al secolo XVII inoltrato. Questo sistema di misure rappresenta uno dei tratti distintivi della cosiddetta *Ars nova*. Qui i rapporti della più antica scansione ternaria e della più recente scansione binaria sono ordinati sistematicamente sotto la rubrica delle “*Quatre prolacions*”, cioè i quattro modi di esecuzione mensurale. Oggi si parla in modo un po’ approssimativo di ‘notazione mensurale’, come se la notazione modale non avesse misure con valori chiaramente definiti. La moderna espressione è sensata solo se la si intende come una forma abbreviata per “notazione mensurale libera e indipendente dal *modus*”.

a) Leggete le pp. 132-133 e 137-141 del libro.

Il sistema dell’imperfezione e dell’alterazione entra in gioco tanto sul piano della *longa* (*modus*) quanto sul piano della *brevis* (*tempus*) e della *semibrevis* (*prolatio*) nella misura in cui i valori sono ternari.

b) Ripetete le regole dell’imperfezione e dell’alterazione (pp. 140-148 del libro) e seguite la scansione ternaria della *semibrevis* (*prolatio maior*) nel *Tuba sacrae fidei* del Codice Ivrea (Fig. 57a-b e Fig. 58, 144-146. A colori, nelle Tavole fuori testo, tra le pp. 160 e 161).

## Esercizio 26

Duplice scansione ternaria: nel  
*tempus* e nella *prolatio*

Riferimento: Fig. 60, p. 150. Guillaume de Machaut, ballata  
Donnez signeurs

I rapporti si complicano quando la scansione ternaria è in vigore allo stesso tempo su due livelli. Questa evenienza è certamente rara, ma molto istruttiva rispetto alle questioni sollevate dalla scrittura, come nel caso della ballata *Donnez signeurs* di Machaut in *tempus perfectum cum prolatione maiori*.

a) Leggete le pp. 148-152 del libro.

b) Per la prima parte della ballata allestite una sinossi prendendo come unità di misura la *longa*.

A m. 5 ci imbattiamo in un ostacolo pressoché insuperabile. Quasi esattamente al centro della prima riga del *contratenor* manca una nota. Nel manoscritto vi è una vistosa lacuna, relativamente grande, prima del segno # che, davanti al *si*, annulla un accidente. Prima del diesis, come dimostrano altri manoscritti, è stata omessa una *brevis* ternaria *do*, che evidentemente in una trascrizione sinottica deve essere integrata. Il *punctus divisionis* alla m. 6 del *contratenor* richiede a tal proposito particolare attenzione.

c) Leggete le pp. 152 (ultimo capoverso) e 153.

Il testo, che probabilmente va posto in relazione con la carica di elemosiniere di corte ricoperta da Machaut, esita in un *refrain* costituito, insolitamente, da due versi. La prima strofa, nella stesura del ms. A, recita:

Testo

*Donnez signeurs donnez a toutes mains*  
*Ne retenez seulement lors lonneur.*  
*Sonneur avez et de richesses meins*  
*Pour vous seront li grant et li meneur.*  
*Chascuns dira ci a vaillant signeur*  
*Et terre aussi qu'est despendue*  
*Vaut trop mieux que terre perdue*

Traduzione

*Date, signori, date a piene mani,*  
*Trattenete soltanto il vostro onore.*  
*Se avete onore e meno di ricchezze*

*Vi stimeranno il grande e l'inferiore.  
Tutti diranno: "Questo è un gran signore!"  
E poi, un terreno che è stato donato,  
Vale molto di più di uno perduto.*

d) In conclusione, confrontate la soluzione proposta con la Fig. 61 (p. 151), e con un'edizione moderna del brano: Guillaume de Machaut, *Œuvres complètes*, vol. 4: *Les Ballades*, trascrizione di Leo Schrade, Monaco 1977, pp. 41-42.

Con la tecnica di notazione di Machaut abbiamo appreso le basi della scrittura per i secoli xv-xvi e con ciò ci siamo ricollegati ai primi esercizi.



## Soluzioni degli esercizi



## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 7

▣ = ternario

◇ = raddoppiato □ ◇ ↓ ↓

Su una *brevis* finale non si può dire nulla, perché non sappiamo come prosegue la notazione.

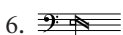
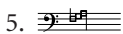
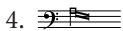
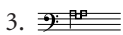
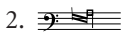
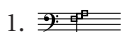
1. ▣ (*similis*) □ ◇ (crea imperfezione) □
2. ▣ (segue un gruppo 'perfetto' di 3 S) ◇ ◇ ◇ □ ◇ (crea imperfezione) ◇ ↓ ↓ ◇ □
3. ▣ (segue *punctus divisionis*) ◇ ◇ ↓ (ritmo puntato normale) ◇ ◇ ↓ ↓ □
4. □ ◇ (crea imperfezione) ▣ (*similis*) □ ↓ ↓ (unite creano imperfezione) □
5. □ ↓ ↓ (unite creano imperfezione) □ ↓ ↓ ↓ (unite creano imperfezione) □
6. ◇ ↓ ◇ (ritmo puntato normale) □ ◇ (crea imperfezione) □
7. ▣ (seguono 2 S) ◇ ◇ □ ◇ (crea imperfezione) □
8. □ ◇ (*punctus divisionis*) ◇ ◇ □
9. ◇ □ ◇ □ (2 volte imperfezione anteposta) ◇ ◇ ◇ ▣ (*similis*) □
10. ▣ (*similis*) ▣ (*similis* indirettamente: segue pausa di *brevis*) ◇ □ (crea imperfezione anteposta) ◇ ◇ ◇ □
11. □ (imperfezione creata dalla pausa; la pausa successiva configura un gruppo di tre *semibreves*) ◇ ◇ □
12. ▣ (segue pausa di *brevis*) ◇ □ (crea imperfezione anteposta) ◇ ◇ (alterazione) □

## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 10

## a) Valori delle ligature

- B (gambo), B (mezzo), L (discendente)
- B (gambo), B-B (mezzo), B (ascendente)
- SS (gambo in su), B-B-B (mezzo), L (gambo), B (ascendente)
- L (discendente), B (mezzo), B (ascendente)
- L (discendente), B (obliquo)
- SS (gambo in su), B (mezzo), B (ascendente)
- B (ascendente), L (gambo), L (gambo)
- SS (gambo in su), B (mezzo), B (obliquo)

## b) Scrittura delle ligature:



## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 13

[Superius] De ceste joieuse advenu - - - - -

Tenor

Contratenor

- - - - - e Doit bien chascun estre es jouy #

C'est la

meilleur conques je ouy Elle soit

la tres bien venu - - - - - # - e.

I valori delle note dell'ultima riga di Fig. 66 (p. 167) sono:  
BB, SS, M singola, BB, S singola

#### SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 14

- *Blanche* indica la minima perché, nel periodo della notazione con i soli contorni, è la prima nota della serie che viene scritta vuota o 'bianca'.
- *Crotchet* indica la semiminima perché in una delle possibili scritture questa viene notata non con l'annerimento di una nota bianca, bensì corredandola di un uncino (*crotchet*).
- *Ganze* in tedesco significa 'intero', un valore fondamentale (*integer valor*) idealmente costante, dal quale derivano tutti gli altri.

#### SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 15

- Nel secolo xvi a chi serviva una partitura?  
Nel secolo xvi la partitura serve al compositore per allestire un'opera musicale, al copista per trarne la notazione delle voci e allo studente desideroso di apprendere per memorizzare le regole.
- Come mai la partitura ha questo nome?  
La partitura prende il nome dalle stanghette di articolazione verticali ('partire' = 'dividere, suddividere').
- Quali sono le tre soluzioni date storicamente al problema di oltrepassare l'unità di articolazione?  
Per superare la stanghetta di articolazione si può posizionare un punto di ampliamento dopo la stanghetta; oppure una nota può essere posta precisamente sulla stanghetta in modo da dividerla in due parti; oppure un valore può essere diviso in due segni collegati poi da un arco.
- Che vantaggi ha il 'grande sistema' della *scala decemlinealis*?  
La *scala decemlinealis* consente un controllo diretto di tutti gli intervalli, e quindi della costruzione di base di una composizione.
- Che vantaggi ha la partitura a più sistemi?  
La partitura a più sistemi rende univoco il decorso di ogni singola voce, permettendo inoltre di assegnare il testo in modo preciso.

## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 17

“Esto mihi”:

*virga – pes – virga – punctum* oppure *tractulus*

“in Deum”:

*scandicus* (nella forma ‘liquescente’) – *virga+climacus* (con ‘i’ per *inferius* sull’ultima nota) – *virga+virga* (entrambe con tratto allargato)

“protectorem”:

*porrectus* (con le lettere ‘c’ e ‘s’ per *celeriter* e *sursum*) – *porrectus* (con lettera ‘s’) – *torculus – punctum*

“et in locum”:

*punctum* (preceduto da lettera ‘e’ per *aequaliter*) – *punctum – per* (in forma angolosa con lettera ‘t’ per *tenere*) – *clivis* (con tratto allargato)

“refugii”:

*tractulus+scandicus* (nella forma “liquescente”) – *virga – virga+climacus* (con ‘i’ sull’ultima nota e tratto allargato nelle *virgae*)

“ut salvum me facias”:

*virga+clivis* (con tratto allargato e lettera ‘t’) – *virga – virga – torculus* (con lettera ‘i’ per *levare*) – *punctum – torculus – punctum*

## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 18

scandicus pes pes clivis clivis virga 3x clivis pes subbipunctis pes subbipunctis torculus

Lux ful - ge - bit ho - di - e su - per

tractulus virga tractulus virga virga 3x pes

nos qui - a na - tus est

I segni dei neumi qui sono schematizzati per ragioni legate alla tecnica di stampa.

## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 19

- Che cosa distingue i righi di Guido da quelli di *Musica enchiriadis*?  
I righi di Guido offrono una griglia spaziale nella quale anche gli spazi hanno significato. In *Musica enchiriadis* i righi invece rappresentano delle corde.
- Perché la C e la F si sono affermate come lettere di chiave?  
C e F, cioè *do* e *fa*, si trovano subito sopra il semitono critico
- Quali sono le due conseguenze del sistema dei righi sulla scrittura dei neumi?  
La forma dei neumi deve essere allungata sui righi a seconda della grandezza degli intervalli. Inoltre si deve rendere riconoscibile il loro ‘punto di aggancio’ al sistema tramite ispessimenti. Da questi nascerà, più tardi, la testa delle note.
- Quali messaggi vengono impediti dalla griglia del sistema dei righi?  
Il sistema dei righi impedisce di indicare gli slittamenti e i micro-intervalli. In tal senso il sistema dei righi semplifica le melodie.

## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 21

- Come vengono definiti i *modi* e perché sono proprio sei?  
I *modi* nascono solo da due valori: *longa* e *brevis*. I *modi* 1, 2, 3, 4 elencano le possibilità di *permutazione* di *longa* e *brevis* (LB, BL) e di una *longa* e due *breves* (LBB, BBL). I *modi* 5 e 6 escludono la permutazione e si limitano alla pura ripetizione dei valori fondamentali (LL ..., BB ...).
- In cosa la scrittura dei gruppi tramite ligatura incontra un ostacolo?  
Nella ripetizione della nota le ligature devono essere interrotte; si producono note singole.
- Come sono collegati *ordo* e lunghezza delle pause?  
Una pausa riempie sempre lo spazio vuoto fino all’inizio del successivo *ordo*.
- Cosa produce la *plica* nel ritmo?  
La *plica* suddivide una *longa* in modo ‘ornamentale’ e rende possibili piccole catene di *brevis* anche nei *modi* 1, 2, 3, 4.

## SOLUZIONE DELL'ESERCIZIO 23

LBL, BL, SSB, SSB, SSB, BBBB, SSBL, LBLBL, SSB, SSB, SSB, BBBB, SSBL