

EDIZIONE DELLE INTONAZIONI



## CRITERI EDITORIALI

Le diciannove cacce munite di intonazione, il cui ordinamento segue quello già indicato nei criteri editoriali dei testi poetici, sono edite in notazione moderna, notando per esteso il *cantus secundus* in canone e osservando i seguenti criteri di trascrizione:

- le *figurae* antiche instaurano con i valori moderni un rapporto 1:4 o 1:8 (si rimanda all'*excursus* sulla notazione per una discussione dettagliata), secondo il prospetto che segue, avvertendo che per la *brevis* in .n. /  $\odot$ , così come per la *brevis* con *punctum augmentationis* in  $\odot$ , si è impiegata la forma  $\downarrow$ : (in luogo di  $\downarrow$ .) e analogamente si è esteso il doppio punto anche alla *longa* ternaria nelle medesime *divisiones* o *mensurae*:

.d. / $\textcircled{3}$	$\frac{3}{4}$	$\blacksquare / \blacksquare = \downarrow$ .
.o. / $\textcircled{2}$	$\frac{2}{4}$	$\blacksquare / \blacksquare = \downarrow$
.n. / $\odot$	$\frac{9}{8}$	$\blacksquare = \downarrow$ :
.i. / $\odot$	$\frac{6}{8}$	$\blacksquare = \downarrow$ .
.p. / $\odot$	$\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$	$\blacksquare = \downarrow$ o $\downarrow$ .
.q. / $\odot$	$\frac{1}{4}$	$\blacksquare = \downarrow$

- oltre alla normale suddivisione in battute si è impiegata una barratura ‘debole’ (trattino sulla quinta linea) in caso di presenza di *modus*, di valori superiori alla *brevis* e di sincopazione *ultra mensuram* (la numerazione delle misure resta comunque associata al *tempus*);
- le *ligaturae* si rendono con le consuete parentesi quadre orizzontali;
- le *ligaturae* parigrado si rendono con la legatura di valore, tratteggiata se congetturale; la legatura di valore è impiegata di necessità anche nei casi di *imperfectio ad partem* della *brevis*, o di figurazioni in notazione italiana che implicino valori pari a 5 *minimae* (inclusi i casi di *plica brevis* e *plica longa*);
- la *plica* si rende in corpo minore e con legatura di frase (si veda l'*Excursus* che segue per i dettagli);
- *longae* o *maximae* finali, notoriamente prive di reale valore mensurale, mantengono il valore corrispondente alla *divisio* o all'*ordo* modale in uso, con punto coronato;
- la travatura degli ottavi e dei valori inferiori segue le consuetudini della notazione moderna in base al metro e non alla sillabazione, eccetto i casi in cui eventuali raggruppamenti nel manoscritto suggeriscano soluzioni diverse, o si reputi in atto la *mutatio qualitatis*;
- le chiavi di *do* e *fa* e la chiave doppia (*fa-do*) impiegate nei manoscritti si rendono con le moderne chiavi di violino, violino tenore e basso, esclusivamente in funzione dell'*ambitus*, onde evitare per quanto possibile tagli addizionali;
- le alterazioni valgono solo per la nota interessata e le sue immediate ripetizioni;
- le alterazioni editoriali sono poste sopra la nota interessata e hanno valore prescrittivo, o limitato al semplice suggerimento se poste tra parentesi (si rimanda all'*Excursus* che segue per ulteriori dettagli sulla *musica ficta*);

- le integrazioni congetturali relative a note e pause si pongono tra parentesi quadre; l'eventuale ricostruzione o la modifica del profilo cadenzale per il C<sub>2</sub> in canone si segnala in apparato;
- per le cacce strofiche si integrano i segni di ritornello e si dispone un secondo livello di testo per i versi tramandati in *residuum* (fa eccezione *A poste messe*, la cui seconda strofa è stata desunta dalla tradizione letteraria); eventuali ripetizioni di sillabe e parole assenti nel *residuum* sono state integrate tacitamente seguendo il modello della prima strofa.

La forma del testo sottoposto alla musica coincide con quella dell'edizione dei testi, con le seguenti eccezioni:

- ripetizioni di sillabe, parole, o interi versi seguono il manoscritto musicale di riferimento;
- si integrano i punti di sospensione nel caso in cui la ripetizione di una sillaba implicasse il troncamento di una parola (ad esempio, *Con dol... Con dolce brama*; *To... Tosto che l'alba*);
- ripetizioni di vocali o consonanti contestuali a melismi sono state espunte e segnalate in apparato;
- si impiegano due punti per sillaba nell'unico caso in cui non è stato possibile restituire il testo poetico nella sua interezza (*O tu, di qua*);
- si impiega il segno [⌋] in caso di sinalefe;
- rispetto a quanto già indicato per l'edizione dei testi, si normalizza ulteriormente la grafia in relazione ai seguenti casi: il grafema *ç* si rende con *z* (ma *zz* in XVII, 1: *raçi* > *razzi*, e XVII, 17: *meçine* > *mezzine*); il grafema *x* si rende con *s* (XIV, 2: *dixio* > *disio*) o *sc* (XIX, 52: *frexi* > *fresci*); il nesso latineggiante *ct* si rende *tt*; la congiunzione *et* si riduce a *e* davanti a consonante, *ed* davanti a vocale (ma *e* in caso di sinalefe); la grafia *que* si rende con *che* (I, 13); si sopprime la *b* etimologica o paraetimologica; consonanti nasali davanti a labiali si uniformano a *m* (I, 1: *compagni* > *compagni*); i numerali *.ij.* e *.iij.* e *.vi.*, presenti solo in *Caciando per gustar*, si sciolgono, seguendo le forme piene presenti nel manoscritto di riferimento (*dui*, *tre* e *sei*);
- interventi volti a ripristinare la corretta misura del verso nell'edizione dei testi sono stati annullati, ripristinando di necessità la lezione dei codici musicali, nei seguenti luoghi: v, 4 (*cacciator* > *cacciatori*); x, 10 (*vèlla*, *vé* > *vèlla*); XIV, 17 (*conprava* > *comperava*).

La sillabazione del testo sottoposto alle note segue i criteri moderni; in caso di rafforzamento fonosintattico si è optato per la separazione degli elementi (*a-llei*, invece di *a-l-lei*). La travatura di ottavi e sedicesimi non è subordinata alla sillabazione, ma segue i naturali raggruppamenti della *divisio* o della *mensura* della composizione. In presenza di melismi interrotti da pause, si intende il proseguimento del medesimo vocalizzo per ogni frase musicale, senza indicare nuovamente la vocale; la pronuncia dell'eventuale consonante è da posporre approssiando la sillaba successiva, come si vede nell'esempio:

nel - la chia - ra  
del pe - scar pur

nel - la chia - (a) - ra  
del pe - sca - (a)r pur

L'apparato critico delle intonazioni è di tipo negativo ed è introdotto da una scheda in cui, per ogni composizione, si forniscono:

- elenco dei testimoni, il primo dei quali, coerentemente con l'edizione dei testi, è il manoscritto di riferimento; in caso di testimoni frammentari si indicano le voci e le misure tramandate, precedute o seguite da un asterisco se lacunose in principio o in fine;
- paratesti, secondo il seguente ordine: sigla del manoscritto, eventuale rubrica attributiva, parte vocale seguita dalla misura corrispondente; le iscrizioni si rendono diplomaticamente con abbreviature sciolte in corsivo e iniziali non realizzate in pedice;

- caratteristiche del canone: distanza, espressa in *breves* o *longae* a seconda della sistema notazionale impiegato,<sup>1</sup> e tipologia di notazione, secondo quanto indicato nell'*Introduzione*, § 4.2, segnalando per esteso eventuali indicazioni nei casi di tipo A (ad esempio: C<sub>2</sub> 1-5 / et cetera · usque · / 76-87, indica che il *cantus secundus* è notato in due segmenti, miss. 1-5 e 76-87, separati dal paratesto indicato tra le barre oblique, con abbreviature sciolte in corsivo);
- *ambitus* delle parti, espresso secondo il sistema guidoniano, seguito dalla sonorità conclusiva (in caso di cacce bipartite, le sonorità delle due sezioni sono separate da barra obliqua);
- *Textierung*, secondo il sistema impiegato da Kurt von Fischer in *Studien zur italienischen Musik*: la prima cifra per il numero di voci e la cifra in esponente a indicare le voci munite di testo (1 = *cantus*; 2 = *cantus* e *tenor*; 2c = *cantus primus* e *secundus*; 3 = *cantus primus*, *secundus* e *tenor*); in caso di cacce bipartite con variazioni di organico o distribuzione del testo, le due sezioni sono separate da barra obliqua;
- sistema notazionale, indicando la *divisio* o la *mensura*, specificata mediante le lettere di *divisio* per il sistema italiano e i segni di *mensura* per il sistema francese, a cui si antepongono gli ordinali 2 e 3 in presenza di *modus imperfectus* o *perfectus*,<sup>2</sup> o 2~3 per il *modus* variabile (in caso di tradizioni con sistemi divergenti, le indicazioni sono precedute dalla sigla del manoscritto); seguono le indicazioni relative alla *ratio* tra le *figurae* antiche e i valori moderni (per le cacce bipartite le indicazioni sono separate da barra obliqua), e l'eventuale presenza di indicazioni esplicite, fornite secondo il principio già impiegato per i paratesti (manoscritto, voce/i, misura/e); se necessario, seguono delle note di approfondimento;
- rimandi bibliografici alle edizioni precedenti e agli studi specifici;
- osservazioni aggiuntive, principalmente di natura filologica, pertinenti al solo testo musicale (i casi più complessi porteranno sistematicamente il rimando al § 5 dell'*Introduzione*).

Le lezioni varianti riguardano i seguenti parametri: altezze; durate; disposizione del testo verbale; varianti notazionali, limitate alla distribuzione delle *ligaturae*, a raggruppamenti anomali rispetto alla *divisio* o alla *mensura* impiegata, e all'uso di *puncti divisionis* (solo qualora si rivelassero utili a sciogliere eventuali ambiguità). Sono escluse dall'apparato varianti esclusivamente grafiche (ad es. ▣ e ▤).

L'individuazione del luogo interessato si formalizza come segue: misura/e; voce (nelle sezioni canoniche si indicherà convenzionalmente con C il *cantus primus*, cioè la voce effettivamente notata, riservando la distinzione tra *primus* e *secundus* soltanto dove necessario); note e/o pause, specificate in base alla loro posizione all'interno della misura mediante cifre arabe. Ad esempio, 3-5 indicherà 'dalla terza alla quinta nota o pausa'; in caso di variante comprendente più misure, 3-|-5 indicherà 'dalla terza nota o pausa della prima misura alla quinta dell'ultima'. In assenza di specificazione si intende l'intera misura.

Le varianti si formalizzano secondo il seguente ordine:

- disposizione delle sillabe, poste tra parentesi graffe, in tondo e separate da spazi, rese diplomaticamente secondo la lezione del manoscritto; nei casi in cui si verifichi l'impossibilità di stabilire un sicuro rapporto nota-sillaba, o si verifichi un conflitto esplicito, si riporta la *distinctio* presente nel manoscritto; l'assenza di sillaba si indica con una tilde; i grafi illeggibili si rendono con un asterisco; le ripetizioni di sillabe (talvolta di sole consonanti) contestuali a melismi si pongono tra parentesi uncinate; passi che si riferiscono a più misure sono delimitati al loro interno da stanghette verticali;
- altezze, espresse secondo il sistema guidoniano e in corsivo (C = do<sub>2</sub>; c = do<sub>3</sub>; cc = do<sub>4</sub>); le altezze incluse in una *ligatura* si troveranno congiunte con un trattino;
- durate, espresse con le medesime *figurae* presenti nel manoscritto; in caso di *ligaturae* particolarmente ampie, irriproducibili nello spazio a disposizione, si impiegano i segni <sup>♯</sup> e <sup>‡</sup>, rispettivamente per la con-

1. Le cacce notate in *Longanotation*, ad esempio, analogamente a quelle in *quaternaria* con *modus*, fornirebbero distanze in *breves* doppie rispetto alla reale pulsazione di riferimento.

2. Non sono presenti casi di *Longanotation* con elementi semiografici italiani, quali il *pontello* o la *semibrevis maior per artem*, benché alcune sezioni in *quaternaria* nelle cacce tradite in **Reg** (*Mirando i pessi e Chiama il bel papagallo*) diano l'impressione di avvicinarsi molto al sistema della *Longanotation*.

- giunzione ascendente e discendente (ad es.  $\blacksquare^{\uparrow}\blacksquare$  = *ligatura* quaternaria ascendente); i medesimi segni sono impiegati anche per indicare porzioni di *ligatura*, indicando provenienza o proseguimento ascendente o discendente (ad es.  $\blacktriangle$  indica l'ultima nota di una *ligatura* in cui la nota precedente è più acuta;  $\blacktriangledown$  indica la prima nota di una *ligatura* che prosegue in senso discendente). Le *semiminimae* rosse, presenti esclusivamente nella caccia di Zacara, si rendono in apparato tra i consueti apici (´);
- commento, solo se necessario e sempre posto tra parentesi tonde;
  - sigla del manoscritto (o dei manoscritti) a cui si riferisce la lezione (omessa nei casi a tradizione unitestimoniale).

Le lezioni differenti di più manoscritti riferibili al medesimo luogo si separano da virgola; luoghi differenti riferibili alla medesima misura si separano con un punto e virgola. In alcuni casi, onde facilitare l'immediata comprensione dell'entità della variante, si riporta la lezione del manoscritto di riferimento, separata da parentesi quadra chiusa (ad es.  $\blacksquare ] \blacksquare \blacksquare \mathbf{Fp}$ , indica che la *maxima* presente nel manoscritto di riferimento è in **Fp** scomposta in due *longae*, senza alcuna variazione relativa alle altezze).

Le chiavi di *do* e *fa* si indicano con c ed f seguite da cifra in pedice, a indicare la linea del rigo in cui sono poste contando a partire dal basso (ad es.  $c_4$  indica chiave di do sulla quarta linea).

Le alterazioni, spesso dislocate in maniera asistematica, si indicano secondo la loro posizione reale (ad es.  $\#$  su g'), avendo cura di specificare, se necessario, eventuali interpretazioni circa la loro effettiva valenza.

#### Excursus. *La notazione*

La notazione impiegata nelle intonazioni delle cacce non risponde a un sistema fisso; in questo si riflette nel particolare una situazione generale, dove per attrazione verso il modello francese, e forse anche per ragioni interne, il sistema italiano esposto da Marchetto da Padova intorno al 1320 andrà incontro a varie riformulazioni lungo il Trecento, fino all'ultimo velleitario tentativo compiuto da Prosdocimo de Beldemandis nel 1412.<sup>3</sup> I sistemi descritti da Marchetto e Prosdocimo, tuttavia, si trovano entrambi, per ragioni opposte, fuori tempo rispetto al repertorio qui considerato, che si è collocato *grosso modo* entro il trentennio 1340-70. Ma la situazione è ulteriormente complicata dal fatto che non è solo il parametro cronologico a essere rilevante; il Veneto (e soprattutto Padova), per ragioni comprensibilmente legate alla rilevanza della produzione teorica locale, pare costituire una vera e propria roccaforte del sistema italiano, mentre nell'altro principale polo produttivo, ossia Firenze e la Toscana, l'accostamento al sistema francese parrebbe essere stato più precoce, o per lo meno più sistematico. Questa situazione spiega, almeno in parte, il fenomeno dell'ammodernamento notazionale, che nelle sillogi fiorentine interessò molte composizioni originariamente notate secondo il sistema italiano; la veste notazionale appare o semplicemente traslata nella *prolatio* francese più vicina alla *divisio* originale (.q. = c; .i. = c, .p. = o; .n. = o), o modificata sensibilmente adottando la cosiddetta *Longanotation*. Quest'ultimo fenomeno, come è stato dimostrato dagli studi più recenti,<sup>4</sup> appare già in atto all'interno dello stesso sistema italiano, per cui le *divisiones* più complesse e al tempo stesso prive di una *mensura* analoga nel sistema francese, ossia *duodenaria* e *octonaria*, cominciarono a rendersi come tripla o doppia *quaternaria*. Le ragioni di questo mutamento, come pare evincersi dal trat-

3. Cfr. per il primo Marchetto da Padova, *Pomerium* (CSM 6) cit.; G. Vecchi, *Su la composizione del «Pomerium» di Marchetto da Padova e la «Brevis compilatio»*, in «Quadrivium», I 1956, pp. 177-205; Pirrotta, *Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova* cit. e la traduzione italiana con testo latino a fronte Marchetto da Padova, *Pomerium*, edd. T. Sucato e C. Vivarelli, in Id., *Lucidarium. Pomerium*, a cura di M. Della Sciuca et al., Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2007 (La Tradizione Musicale. Studi e testi, 12), pp. 211-457; per il secondo si veda C. Sartori, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del «Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum» di Prosdocimo de Beldemandis*, Firenze, Olschki, 1938, anche in traduzione inglese in Prosdocimus de Beldemandis, *A Treatise on the Practice of Mensural Music in the Italian Manner*, ed. J. H. Huff, Dallas, American Institute of Musicology, 1972 (Musicological Studies & Documents, 29).

4. M. Gozzi, *La cosiddetta «Longanotation»: nuove prospettive sulla notazione italiana del Trecento*, in «Musica Disciplina», LI 1995, pp. 121-49.

tato di Johannes Vetulus, sono dovute alla volontà di aggiornare e semplificare un sistema notazionale che si percepisce come superato e inutilmente complesso;<sup>5</sup> tale prassi è molto probabile che spianasse la strada all'adozione del sistema francese (.d./o. = 3.q./2.q. = 3c/2c).

In buona sostanza, dunque, le cacce si collocano in un momento centrale e particolarmente fluido della notazione mensurale italiana, ossia tra una fase che si potrebbe definire post-marchettiana, a cui afferisce l'intero gruppo più antico, e una fase più vicina ai sistemi tardivi. Corollario di tutto ciò è che mancano trattazioni esaurienti che possano essere assunte come punto di riferimento, ma ci si potrà comunque affidare ai compendi di area italiana cronologicamente più vicini al repertorio qui considerato, il più importante dei quali è senza dubbio quella sorta di glossa al *Pomerium* nota come *Rubrice breves*,<sup>6</sup> di cui si tratterà dettagliatamente in seguito.

Il parametro di base con cui procedere alla traduzione<sup>7</sup> delle *divisiones* trecentesche in notazione moderna è il concetto di 'pulsazione di riferimento', ricondotto al movimento con suddivisione binaria o ternaria, per il quale si è assunto inderogabilmente il quarto (semplice o puntato). Si potrà obiettare che tutto ciò porti a un'uniformità notazionale che manca alla notazione antica; ma si tratta di una perdita trascurabile se rapportata a quanto si guadagna in termini di resa immediata dello stacco del tempo. In conseguenza di ciò, nonché del fatto che il repertorio si articola in un lasso di tempo relativamente ampio e geograficamente diversificato, si è evitato di applicare in modo automatico un rapporto fisso tra le *figurae* antiche e i valori moderni. Oltre alla resa del *tempus*, questa scelta ha anche inevitabili ripercussioni sul *modus*, che per comodità di esposizione si è posticipato alla trattazione del *tempus*, indubbio fondamento strutturale della notazione di questo repertorio.

### *Il tempus*

Le *Rubrice breves*, che seguono la cosiddetta *brevis compilatio* del *Pomerium* marchettiano, rappresentano il punto di riferimento teorico cronologicamente più vicino alle cacce più antiche; rispetto al sistema esposto da Marchetto, il trattatello si colloca più avanti, in un'epoca che evidentemente aveva già recepito la solidità del sistema francese e stava iniziando a farne convergere alcuni principi entro il sistema italiano. La datazione del trattato (ca. 1350) è infatti coerente con uno stacco generazionale, e giustifica la frattura netta con i precetti espressi da Marchetto, rispetto al quale si configura come una sorta di aggiornamento. Le *divisiones* marchettiane mutano in *tempora* veri e propri, senza dubbio sull'onda dell'influsso francese, dato che il sistema sembra il prodotto di una sovrapposizione delle quattro *prolationes* sulle *divisiones* italiane. L'aspetto più importante delle *Rubrice* risiede nelle indicazioni relative ai rapporti proporzionali tra i singoli *tempora*, che sono ora definiti non solo in base alla tradizionale distinzione *perfectum* / *imperfectum* (in rapporto 3:2), ma anche in base alla 'quantità', ossia l'effettiva durata temporale del *tempus*, per cui si prevede una bipartizione principale in *recte* e *minus* (in rapporto 2:1).<sup>8</sup> Di seguito lo schema completo, indicando per le relative *divisiones* la durata della *brevis* espressa in rapporto al *tempus perfectum recte*, che equivale all'intero (1).

5. Le ragioni di Johannes sono sostanzialmente dovute al fatto che *duodenaria* e *octonaria* richiedono *figurae* «variae et diversas», ossia le *semibreves maiores, minores e minimae*, per cui *duodenaria* e *octonaria*, «ad evitandum superfluitatem figurarum et ad sequendam brevitatem, debent per modum divisionis quartae figurari»; Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica*, ed. F. Hammond, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1977 (Corpus Scriptorum de Musica, 27), p. 75.

6. Vecchi, *Anonimi Rubrice breves* cit.

7. Noto che 'tradurre' è certamente termine più appropriato che 'trascrivere', in quanto la distanza tra la notazione mensurale nera e la notazione moderna non è solo grafica, ma investe *in toto* la sintassi.

8. Il *tempus minimum* sembra ricalcato sul medesimo *tempus* descritto da Philippe de Vitry: «Minimum tempus posuit Franco. (...) Minimum tempus non est nisi tres continens semibreves, quae quidem adeo sunt strictae quod amplius dividi non possunt (...)» (Philippe de Vitry, *Ars Nova*, edd. G. Reaney et al., Rome, American Institute of Musicology, 1964 (Corpus Scriptorum de Musica, 8), p. 29). Si noti come sia invocato lo stacco del tempo (*adeo sunt strictae*) come causa dell'impossibilità di ulteriori suddivisioni.

		TEMPUS PERFECTUM		TEMPUS IMPERFECTUM	
		divisio	durata della ■	divisio	durata della ■
recte	modo Italico	.d. (plus quam perf.)	1 (3 ↑ = 6 ◆ = 12 ↓)	.o.	$\frac{2}{3}$ (2 ↑ = 4 ◆ = 8 ↓)
	modo Gallico	.n.	1 (3 ↑ = 9 ↓)	.i. (maius imp. recto) (imp. minus)	$\frac{2}{3}$ (2 ↑ = 6 ◆) rarius ( $\frac{2}{3} < x \leq 1$ ) velocius ( $\frac{2}{3} > x \geq \frac{1}{3}$ )
minus		.p. (maius perf. minori)	$\frac{1}{2}$ (3 ↑ = 6 ◆) rarius ( $\frac{1}{2} < x < 1$ )	.q.	$[\frac{1}{3}]$ (2 ↑ = 4 ◆) rarius ( $\frac{1}{3} < x < \frac{2}{3}$ )
minimum		.t. (maius perf. minimo)	$\frac{1}{3}$ (3 ◆) rarius		

Per il *tempus recte* non si registrano particolari variazioni né rispetto alla teoria precedente, né a quella successiva: i rapporti tra le *minimae* del *modo Italico* e *Gallico* sono in *proportio sesquitertia* (4:3). Un primo aspetto peculiare, facilmente esperibile nel repertorio, è dovuto al fatto che le *divisiones* .p. e .q. hanno assunto una propria autonomia rispetto alle altre; ne consegue che, nonostante l'apparente identità a livello semiografico, la pulsazione di riferimento si sposti dalla *semibrevis maior* alla *brevis*.<sup>9</sup> Ma il dato forse ancor più interessante è fornito dalla variabilità esecutiva che accompagna alcuni *tempora*, per i quali si prevedono stacchi del tempo definiti dai comparativi *rarius* e *velocius*: il primo sistematicamente connesso alla presenza di valori inferiori al valore minimo di riferimento (*minimae* o *semiminimae*); il secondo privo di indicatori immediatamente visibili, sebbene sia comunque significativo che l'esecuzione *velocius* si releghi alla sola *senaria imperfecta*, quasi a renderla una variante 'gallica' della *quaternaria* o *tempus imperfectum minus*. Per questa variabilità esecutiva, che libera il sistema delle *Rubricae* da un certa rigidità proiettandolo in una dimensione eminentemente pratica, non sono definiti rapporti proporzionali, ma è comunque plausibile che i rapporti con l'intero siano collocati entro un intervallo compreso tra i limiti espliciti ad esso più prossimi. A parte il caso della *duodenaria*, dove la presenza di valori inferiori alla *minima* ammette un *tempus plus quam perfectum*, distinto da uno stacco del tempo più lento rispetto al *recte* (> 1), si osserva che per la *senaria gallica* si prescrivono due alternative: (1) *rarius*, con rapporto verosimilmente compreso tra  $\frac{2}{3}$  e 1, che dà origine a un *tempus maius imperfecto recto*; (2) *velocius*, con rapporto compreso tra  $\frac{2}{3}$  e  $\frac{1}{3}$ , definito *tempus imperfectum minus*. Analogamente, si prescrivono esecuzioni *rarius* della *senaria perfecta* e della *quaternaria*, dovute in entrambi i casi alla presenza di sporadici gruppi di *minimae*;<sup>10</sup> in questo caso è lecito collocare le due *divisiones* entro un intervallo compreso tra il *tempus minus* propriamente detto e il *tempus recte*.

Per quanto concerne la *quaternaria*, il trattato non dà specifiche indicazioni riguardo i rapporti proporzionali con l'intero; secondo Gozzi le *minimae* della *quaternaria* sarebbero equivalenti a quelle della *senaria imperfecta* (*tempus imperfectum recte modo Gallico*).<sup>11</sup> Tuttavia, questa interpretazione, indubbiamente corretta nel caso di Prosdocimo, è a mio avviso opinabile riguardo alle *Rubricae breves* per due ragioni: (1) è più economico pensare che il silenzio del compilatore sia dovuto al fatto che il sistema fosse ormai chiaro, avendo già definito i rapporti tra le varie declinazioni del *tempus perfectum*; (2) indurrebbe a ritenere la *quaternaria*

9. È probabilmente in conseguenza di ciò che si elaborarono le lettere di *divisio*, che Marchetto non ha mai esplicitamente prescritto, coerentemente con un sistema per cui il *tempus* può essere solo *perfectum* e *imperfectum*, e di conseguenza tutte le *divisiones* fanno capo indiscriminatamente alla medesima *brevis* (*perfecta* o *imperfecta*). Le *litterae* prescritte da Marchetto hanno funzioni differenti (indicano ad esempio il *modus cantandi*), e non coincidono con quelle espresse nelle *Rubricae*.

10. Per la *senaria* si avverte che «Si autem istud tempus cantaretur rarius, sic quod aliquando possint septem vel octo semibreves poni pro ipso, et non perficere duodecim, diceretur quod esset maius perfecto minori»; per la *quaternaria* invece si stabilisce che «popter suam velocitatem non possint poni octo [semibreves], sed bene partes ipsarum octo aliquando»; Vecchi, *Anonimi Rubricae breves* cit., pp. 130 e 133.

11. M. Gozzi, *New Light on Italian Trecento Notation*, in «Recercare», XIII 2001, pp. 5-78, a p. 15.

un'anomalia del sistema, laddove il *tempus perfectum minus*, ossia la *senaria perfecta*, è equiparato esplicitamente a metà *duodenaria*. È allora del tutto plausibile che la *quaternaria* delle *Rubricae* sia proprio quella *divisio* equivalente a un terzo di *duodenaria* e metà *octonaria*, in cui è possibile individuare i prodromi della *Longanotation*, cioè quella *mensura quaternaria stricte cantata* intorno alla quale polemizzava Prosdocimo.<sup>12</sup>

Ora, per tradurre tutto ciò in termini pratici, si noterà che tale sistema ha implicazioni evidenti su due aspetti: (1) la *ratio* tra i valori espressi nella notazione antica e quelli moderni (1:4 oppure 1:8), mantenendo una pulsazione di riferimento fissata in notazione moderna al quarto (semplice o puntato); (2) i rapporti proporzionali tra le *divisiones* nelle cacce bipartite, permettendo di suggerire delle equivalenze dotate di un qualche fondamento teorico.

Circa il primo punto, si osserva la consueta quadripartizione dei valori per tutte le *divisiones*, eccetto quelle con pulsazione 'alla breve', ossia *quaternaria* e *senaria perfecta*, per le quali, come di consueto per composizioni in *Longanotation*, si assume una *ratio* 1:8. Tuttavia, tale approccio non dà sempre risultati soddisfacenti nel caso della *senaria perfecta*; ciò si spiega principalmente per la peculiare evoluzione di questa *divisio*, dovuta principalmente all'attrazione verso l'equivalenza della *minima* con la *senaria imperfecta*, di cui si hanno già attestazioni nel codice Rossi.<sup>13</sup> Le stesse *Rubricae* è probabile che intendessero un'equivalenza della *minima* tra .i. e .p. per l'esecuzione *rarius* della *senaria perfecta*, che infatti, trovandosi tra  $\frac{1}{2}$  (*tempus perfectum minus*) e 1 (*tempus perfectum recte*), trova un plausibile punto medio proprio in  $\frac{2}{3}$  (*tempus imperfectum recte modo Gallico*). Laddove è lecito pensare che la *senaria perfecta* sia cantata *rarius*, o si preveda equivalenza della *minima* con una *senaria imperfecta*, ho preferito mantenere un rapporto 1:4, trascrivendo in  $\frac{3}{4}$ , piuttosto che in  $\frac{3}{8}$  con rapporto 1:8, che avrebbe suggerito una rapidità d'esecuzione fuorviante; è il caso della seconda sezione di *Per sparverare* (Jacopo) e *Dappoi che 'l sole* (Nicolò), entrambe con *brevis* suddivisa in più di 6 *semibreves* per *divisio*.

Per quanto riguarda il secondo punto, stando al sistema esposto dalle *Rubricae*, le combinazioni tra le varie *divisiones* produrrebbero in linea generale due situazioni: (1) il mantenimento dalla medesima pulsazione di riferimento; (2) una pulsazione variabile, con stacco del tempo più rapido o più lento di un terzo, in maniera del tutto simile a quanto accade nel sistema francese, dove la *semibrevis* ha durata pari a 2 *minimae* in *prolatio minor* e 3 *minimae* in *prolatio maior* (beninteso con *minimae* equivalenti).

La pulsazione fissa ha luogo sistematicamente nel passaggio tra *modo Italico* e *Gallico* del medesimo *tempus* (.i. / .o. oppure .n. / .d., e viceversa), e nel passaggio tra *tempus recte perfectum* e *imperfectum* (.i. / .d. oppure .o. / .n., e viceversa). In questi casi la pulsazione di riferimento resta invariabilmente la *semibrevis maior* (*Nella foresta*, *Con bracchi assai* di Giovanni, *O tu, di qua*, *A poste messe*, *State su donne*, *Così pensoso*). La *quaternaria* con *modus* (sia esso *perfectus*, *imperfectus* o variabile) avrà una pulsazione corrispondente alla *brevis*, e può essere effettivamente considerata come sottomultiplo di *octonaria* o *duodenaria*, a seconda del raggruppamento; la *brevis* in .q. sarà quindi equivalente alla *semibrevis maior* di tutte le altre *divisiones*, salvo la *senaria perfecta* (*Passando con pensier*, *Mirando i pessi*).

La pulsazione variabile è relegata ai casi in cui entra in gioco la *senaria perfecta* scandita 'in uno'; l'equivalenza della *semibrevis* o della *minima* comporta una durata della *brevis* maggiore di un terzo rispetto alla pulsazione di riferimento delle altre *divisiones* (*Chiama il bel papagallo*, *Segugi a corta*, *Con bracchi assai* di Piero).

12. «Sed [octonaria e duodenaria] bene posite fuissent sine necessitate si sub suo proprio esse cantate fuissent et non stricte ut octenaria duplex quaternaria et duodenaria triplex quaternaria pro ut quandoque faciunt ignorant cantores Ytallici qui dicunt quod non semper tempus octenarium et tempus duodenarium ad senarium et novenarium cantari habent in proportionem sexquitertia. sed quod aliquando octenarium sub modo duplicis quaternarii et duodenarium sub modo triplicis quaternarii cantari habent»; Sartori, *La notazione italiana* cit., pp. 48-9. Il sistema di Prosdocimo, che prevede equivalenza della *minima* tra tutte le *divisiones* eccetto .o. e .d. (che sono rapporto 4:3 con .p. e .n.), è evidentemente frutto di un ulteriore avvicinamento al sistema francese, che è riproposto finanche nei rapporti proporzionali tra i *tempora*. La controversa questione delle due *senariae*, ad esempio, è risolta seguendo l'equipollenza stabilita nel sistema francese, mentre nelle *Rubricae*, e ancor più in Marchetto, esiste una differenza non solo concettuale, cioè relativa al raggruppamento e alla qualità del *tempus*, ma anche a livello pratico, poiché le *minimae* avranno una durata differente, stando tra loro in *proportio sesquialtera*.

13. Un caso esemplare nel madrigale *Seguendo un me' sparver* con *cantus* e *tenor* notati rispettivamente in .sp. e .sg.; a riguardo cfr. T. Sucato (ed.), *Il codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, Pisa, ETS, 2003 («Diverse voci...» 1), pp. 41-2.

Vi sono poi tre casi particolari di cui dar conto: *Per sparverare*, *Dappoi che 'l sole* e *Tosto che l'alba*. Nella caccia di Jacopo si passa da .o. a 2.p. con presenza di oltre 6 *semibreves* per *divisio*; qui è lecito supporre che la *senaria* sia cantata *rarius* e che la durata della *brevis* arrivi a  $\frac{2}{3}$ , risultando così equivalente alla *brevis* dell'*octonaria*; ne consegue una *senaria* scandita 'in tre', con stacco del tempo più rapido di un terzo. Una situazione molto simile, ma con la prima sezione in *senaria imperfecta*, si verifica in *Dappoi che 'l sole* di Nicolò, dove è lecito supporre equivalenza della *minima* (e quindi della *brevis*), per cui la *senaria perfecta* sarà ancora una volta scandita 'in tre' e con pulsazione più rapida di un terzo, proprio come se si passasse, nel sistema francese, da  $\text{c}$  a  $\text{o}$  (in linea con quanto prescritto da Prosdócimo). *Tosto che l'alba* di Gherardello rappresenta invece un caso unico tra le cacce bipartite, in quanto non si prevede un cambio di *divisio* tra le due sezioni, mantenendo la *senaria imperfecta*; è arduo stabilire se la presenza delle *semiminimae* nel ritornello comporti o meno una variazione dello stacco del tempo. Da ultimo, per quanto concerne la caccia di Zacara, è lecito supporre che il *tempus imperfectus cum prolatione minore* con cui è notata non rappresenti una riscrittura a partire da una *divisio* italiana, ed è stata pertanto trascritta in  $\frac{2}{4}$  con *ratio* 1:4.

### Il *modus*

Non può esserci dubbio sul fatto che la teoria della notazione nel Trecento di area italiana si sia concentrata soprattutto sul *tempus* e le sue suddivisioni; ciò ha probabilmente rafforzato l'idea che i compositori fossero totalmente indifferenti, se non refrattari, alla sovra-organizzazione dei *tempora*, e che, di conseguenza, la presenza del *modus* nelle composizioni italiane fosse sostanzialmente trascurabile.<sup>14</sup> Tuttavia, questa presunta estraneità del *modus* non trova una reale conferma né a livello teorico, laddove un eventuale silenzio può essere facilmente spiegato col fatto che a riguardo poco o nulla v'era da aggiungere alla teoria franconiana (a parte la legittimazione del *modus imperfectus*, compiuta pressoché contemporaneamente in Francia e in Italia a inizio secolo), né tanto meno nel repertorio. La presenza del *modus*, infatti, è fuori discussione non soltanto nella *Longanotation*,<sup>15</sup> dove il *modus* acquisisce la qualità originariamente destinata al *tempus*, ma anche nei numerosi casi in cui fosse evidente la presenza di strutture ricorsive in qualsivoglia *divisio* (diversi casi inequivocabili di *modus imperfectus* sono presenti anche tra le cacce).

È tuttavia chiaro che i rapporti tra *longa* e *brevis* non sono più vincolanti a livello mensurale; per indicarli non è necessaria alcuna particolare prescrizione a livello di sintassi. Ciò si spiega col fatto che il *modus* può ormai essere rappresentato mediante una corrispondenza biunivoca tra *figura* e durata, per cui  $\blacksquare$ ,  $\blacksquare$  e  $\blacksquare$  sono sufficienti a rappresentare ogni possibile combinazione, superando eventuali complicazioni dovute all'*imperfectio* della *longa* e all'*alteratio* della *brevis*.<sup>16</sup> Resta però mia ferma convinzione che, pur essendo irrilevante a livello mensurale, il *modus* operi a livello metrico come griglia di riferimento, soprattutto nelle *divisiones* con pulsazione alla *brevis* (.p. e .q.). Non sempre questa sovra-struttura metrica è fissa, ma può anche prevedere, senza contraddire alcun assunto teorico,<sup>17</sup> una libera combinazione di gruppi binari e ternari; in questi casi è lecito parlare di *modus* variabile, la cui applicazione più tipica è nei *tempora* scanditi

14. Pirrotta, ad esempio, nonostante fosse indotto dalla propria sensibilità musicale a considerare i *tempora* come singoli elementi di gruppi binari o ternari, fu incautamente lapidario sul piano teorico: «the concept of *modus* is foreign to the oldest Italian notation» (CMM 8/1, p. III); né si trova un accenno alla possibilità che le *divisiones* siano organizzate in raggruppamenti binari o ternari in un manuale importante come W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1953, 1961<sup>5</sup>. Sulla questione mi permetto di rimandare a quanto ho discusso in M. Epifani, *Una prospettiva ecdotica per le notazioni del Trecento italiano*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano*, cit., pp. 189-234.

15. La *Longanotation* è ormai assodato conobbe anche una fase propriamente 'italiana'; si vedano, ad esempio, i casi di *Nel mezzo a sei paon* e *Fra mille corvi* di Giovanni in Sq. Sulla questione si veda anche Gozzi, *La cosiddetta «Longanotation»* cit.

16. Si noti che non c'è possibilità di confondere il *signum perfectionis* applicato alla *longa* con il *pontello*, essendo quest'ultimo del tutto inutile dopo una *longa*. Questa ambivalenza semiografica del punto è già pienamente acquisita in Marchetto da Padova, *Pomerium* (CSM 6) cit., pp. 206-8.

17. Oltre al *cantus mixtus* di cui parla Marchetto (cfr. ivi, pp. 206-9), anche l'*Ars nova* attribuita a Philippe de Vitry dà implicitamente conto del *modus* variabile nel capitolo sul *color* («Rubeae etiam ponuntur aliquando quia tempus et modus variantur», Philippe de Vitry, *Ars Nova* cit., p. 29).

‘in uno’, in particolare la *quaternaria*, trascritta in  $2\sim 3 \times \frac{1}{4}$  con *ratio* 1:8, e in alcuni casi la *senaria imperfecta* (*Or qua compagni*, *Tosto che l'alba*, *Nell'acqua chiara* e *Dappoi che 'l sole* manifestano i tipici tratti di raggruppamenti binari e ternari), per la quale si è preferito mantenere la consueta quadripartizione dei valori, trascrivendo in  $2\sim 3 \times \frac{6}{8}$ .

Mancando indicazioni esplicite e vincoli mensurali, è chiaro che l'individuazione del *modus* dovrà essere compiuta per via analitica; a tale scopo si è tenuto conto di tre fattori: (1) la tipologia di progressioni scaturite dalle sonorità, per le quali si è operata una distinzione principale in prolungamenti e progressioni cadenzali, i primi naturalmente interni al raggruppamento, le seconde di norma tra un raggruppamento e l'altro; (2) la direzionalità dei profili melodici, con particolare attenzione a reiterazioni di brevi frasi, identiche o trasportate (ovvero quelle progressioni melodiche indicate dalla musicologia anglosassone con il termine *sequencing*); (3) l'accentazione prosodica del testo. Questi elementi, singolarmente o in combinazione, permettono di individuare raggruppamenti indipendenti tra i due *cantus*, mentre il *tenor* risulta generalmente allineato al *cantus primus*, benché non manchino casi in cui appaia del tutto svincolato dalle voci superiori.

Prospetto riassuntivo della notazione impiegata nelle cacce: si indicano le *divisiones* effettive (o presunte, nei casi di notazione ammodernata), le *figurae* con cui si suddivide la *brevis* e l'eventuale presenza di valori inferiori alla suddivisione prevista (*semiminimae* o *minimae*). Nella colonna EQV. si è indicato il valore equivalente tra le *divisiones* impiegate per le cacce bipartite; l'ultima colonna è infine destinata a note di commento, come la trasmissione in sistemi divergenti o la presenza di notazione ibrida (si rimanda all'apparato critico della singola caccia per ulteriori dettagli).

	SEZIONE A	SEZIONE B	EQV.	NOTE
Or qua compagni (Rs)	2~3.i. [■ = 6 ♣]			
Mirando i pessi (Reg)	.i. [■ = 6 ♣] ♣ = ♣♣	2.q. [■ = 4 ♣] ♣ = ♣♣	♣ = ■	
Nella foresta (Reg)	.i. [■ = 6 ♣]	.d. [■ = 12 ♣]	♣ = ♣	
Chiama il bel papagallo (Reg)	2.q. [■ = 4 ♣] ♣ = ♣♣	2.p. [■ = 6 ♣]	♣ = ♣	.q. - .g. [♣♣ = ♣♣♣]
Segugi a corta (Fp)	2~3.q. [■ = 4 ♣]	3.p. [■ = 6 ♣]	♣ = ♣	♣ / ○ Lo
Con dolce brama (Fp)	2~3.q. [■ = 4 ♣]			
Con bracchi assai [P.] (Fp)	2.p. [■ = 6 ♣]	.d. [■ = 12 ♣]	♣ = ♣	
Con bracchi assai [G.] (Fp)	2.o. [■ = 8 ♣]	.d. [■ = 12 ♣]	♣ = ♣	
Per sparverare (Lo)	.o. [■ = 8 ♣] ♣ = ♣♣	2.p. [■ = 6 ♣] ♣ = ♣♣	■ = ■	.o. ibrida Lo 2C / 3C - ○ Fp
O tu di qua (Sl)	.o. [■ = 8 ♣]	.n. [■ = 9 ♣]	■ = ♣	2C / ○
Tosto che l'alba (Lo)	2~3.i. [■ = 6 ♣]	2~3.i. [■ = 6 ♣] ♣ = ♣♣	♣ = ♣	♣ / ♣
A poste messe (Sq)	.d. [■ = 12 ♣] ♣ = ♣♣	.o. [■ = 8 ♣] ♣♣ = ♣♣♣	■ = ■	3C / 2C
Nell'acqua chiara (Lo)	2~3.i. [■ = 6 ♣]			(♣ Pit Sq Sl)
In forma quasi (Sq)	2~3.q. [■ = 4 ♣]			C (q. ibrida Lo)
Passando con pensier (Pit)	2~3.q. [■ = 4 ♣] ♣♣ = ♣♣♣	.n. [■ = 9 ♣] ♣ = ♣♣	■ = ♣	C / ○
Dappoi che 'l sole (Sq)	2~3.i. [■ = 6 ♣]	2.p. [■ = 6 ♣] ♣♣ = ♣♣♣	♣ = ♣	♣ / ○
State su donne (Lo)	.i. [■ = 6 ♣]	.o. [■ = 8 ♣]	♣ = ■	♣ / 2C
Così pensoso (Fp)	.i. [■ = 6 ♣]	.o. [■ = 8 ♣]	♣ = ■	♣ / 2C
Caciando (Mod)	2~3C [■ = 4 ♣] ♣ = ♣♣			♣ = ♣♣ Sq <sup>18</sup>
...cacciato sono ognor (Sl)	2.p. [■ = 6 ♣]			

18. La notazione delle *semiminimae* come *minimae* rosse vuote in questo caso è erranea: avrebbero dovuto essere bianche (in proporzione 2:1), cfr. supra, *Introduzione*, § 5.6.

*Alterazioni editoriali e musica ficta*

Nei precedenti paragrafi si è trattato della notazione limitatamente alle durate e all'individuazione di possibili rapporti proporzionali tra le *divisiones*, ma come è noto anche il parametro delle altezze può essere problematico, e in misura anche maggiore, quando si consideri il problema delle alterazioni, siano esse esplicite (scritte) o implicite (non scritte). La questione è intimamente connessa alla *musica ficta*, benché far coincidere i due problemi sino a identificarli sia un'evidente semplificazione, dato che non tutte le alterazioni implicano necessariamente il ricorso a esacordi *extra manum*. Ovviamente, non si intende qui affrontare *in toto* il problema, che evidentemente trascende i limiti imposti dal contesto particolare di questa edizione; si daranno quindi per scontate tutte le nozioni fondamentali alla base del concetto stesso di *musica ficta* o *falsa musica*, evitando così di ripercorrere solchi già ampiamente tracciati, puntando direttamente al cuore del problema, che è qui essenzialmente ecdotico.<sup>19</sup>

Le questioni principali che il repertorio solleva riguardo alle alterazioni sono sostanzialmente due: la prima, di ordine generale, riguarda sia la correzione di intervalli strutturali dissonanti (unisoni, quinte e ottave non perfette) sia la 'coloratura' delle consonanze imperfette che conducono a consonanze perfette (terze e seste che precedono unisoni, quinte e ottave).<sup>20</sup> Si tratta delle situazioni tipiche per cui la teoria trecentesca prescrive l'uso della *musica ficta* (a cui è effettivamente spesso necessario ricorrere), e che risultano codificate rispettivamente nelle due *causae*, solitamente indicate come *causa necessitatis* e *causa pulchritudinis*, sebbene tali specificazioni risultino sostanzialmente improprie se si considerano i teorici attivi nel periodo pertinente al repertorio che qui interessa.<sup>21</sup> La seconda questione, evidentemente subordinata alla

19. La letteratura sull'argomento è estremamente vasta, anche in virtù del fatto che la *musica ficta* non costituisce un campo di ricerca limitato alla polifonia medievale, ma si spinge ben addentro al Cinquecento. Mi limito qui a segnalare alcuni studi di particolare rilevanza per il repertorio che qui interessa, caratterizzati da approcci spesso divergenti: M. Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»*, London-New York, Routledge, 2002 (Criticism and Analysis of Early Music, 4), dove si raccolgono saggi inediti e già pubblicati muniti di note di commento; Hughes, *Manuscript Accidentals* cit.; K. Berger, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1987; L. E. Cross, *Chromatic Alterations and Extrabaxchordal Intervals in Fourteenth-Century Polyphonic Repertoires*, Ph.D. Diss., Columbia University, 1990; Ead., *Musica Ficta*, in *A Performer's Guide to Medieval Music*, a cura di R. W. Duffin, Bloomington, Indiana University Press, 2000, pp. 496-507; J. Herlinger, *What Trecento Music Theory Tells Us*, in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas. Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, a cura di E. Narmour e R. A. Solie, Stuyvesant, Pendragon Press, 1988 (Festschrift Series, 7), pp. 177-97; Id., *Marchetto's Influence: The Manuscript Evidence*, in *Music Theory and its Sources. Antiquity and the Middle Ages*, a cura di A. Barbera, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press, 1990 (Notre Dame Conferences in Medieval Music, 1), pp. 235-58; Id., *Nicolaus de Capua* cit.; T. Brothers, *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson. An Interpretation of Manuscript Accidentals*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

20. È il principio per cui una consonanza imperfetta deve avvicinarsi quanto più possibile alla consonanza perfetta che segue: ad esempio, seste e terze che per moto contrario giungono, rispettivamente, all'ottava e alla quinta devono essere maggiori anche se non sono notate come tali. Il termine 'coloratura' è desunto dalla teoria: «Dyesis quinta pars est toni, puta cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam dissonantiam colorandam supple terciam, sextam, sive decimam tendendo ad aliquam consonantiam», Marchetto da Padova, *Lucidarium. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, ed. J. Herlinger, Chicago-London, Chicago University Press, 1985, p. 140; «Item sciendum quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam, que consonantia aliter colorari non posset quam per fictam musicam. (...) Scias tamen quod quando hec signa [b / ♯] ponuntur propter aliquam consonantiam colorandam, semper poni debent immediate ante notam que in voce propter talem consonantiam colorandam varianda est (...)»; Prosdocimus de Beldemandis, *Contrapunctus. A New Critical Text and Translation on Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and «indices verborum» and «nominum et rerum»*, ed. J. Herlinger, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1984, pp. 72 e 78.

21. Il primo trattato conosciuto che mette in campo queste due *causae* in relazione alla *musica ficta* è, per quanto mi è dato sapere, il *Tractatus de discantu* dell'Anon. II (ca. 1300): «Fuit autem inventa falsa musica propter duas causas, scilicet, causa necessitatis et causa pulchritudinis cantus per se. Causa necessitatis, quia non poteramus habere diapente, diatessaron, diapason, ut in locis visis in capitulo de proportionibus. Causa pulchritudinis, ut patet in cantilenis coronatis»; A. Seay (ed.), *Anonymus II. Tractatus de discantu*, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978 (Critical Texts with Translations, 1), p. 32. La *causa pulchritudinis* parrebbe in questo caso non aver nulla a che fare con la polifonia (*cantus per se*), ma è chiaro che successivamente entrambe le *causae* verranno esplicitamente correlate al contrappunto, come confermano Prosdocimo e, ancor più chiaramente, Ugolino («Sed talem musicam etiam in consonantiis imperfectis sive dissonantiis colorandis fingimus,

prima, pertiene a un aspetto particolare del genere, poiché riguarda nello specifico la tecnica canonica e la riproduzione esatta del profilo melodico del *dux* (alterazioni esplicite o implicite incluse).

In linea di massima è bene precisare che, per eventuali alterazioni implicite, la dimensione verticale detiene la priorità su considerazioni puramente melodiche;<sup>22</sup> per giunta, come ha dimostrato Herlinger sulla scorta degli esempi desunti dal *Lucidarium* di Marchetto e dallo stesso repertorio italiano, l'approccio alla cadenza può condurre a movimenti melodici che possono implicare intervalli dissonanti, come la seconda aumentata e il tritono.<sup>23</sup> Purtroppo è impossibile invocare norme che possano risolvere in maniera univoca ogni singolo caso, soprattutto alla luce del fatto che talvolta l'editore è posto di fronte a più soluzioni equamente possibili e di solito mai pienamente soddisfacenti; il che suggerisce l'intersezione con consuetudini esecutive ormai perdute, confermando l'esistenza di un certo margine decisionale a carico dell'esecutore.<sup>24</sup>

Di qui la necessità di distinguere le alterazioni con valore prescrittivo da quelle che possono tutt'al più essere suggerite. Le prime riguardano la correzione degli intervalli armonici della struttura contrappuntistica, il più comune dei quali, già implicito nel sistema della *musica recta* a causa della compresenza di *b* e *b<sub>b</sub>*, è la quinta diminuita.<sup>25</sup> In questi casi la posizione dei teorici sulla necessità della correzione è univoca, ma al tempo stesso si ripropone la *vexata quaestio* relativa alle modalità di intervento, ossia, ponendo il caso della quinta diminuita *b-f*, se procedere con *b<sub>b</sub>-f* o *b-f<sub>#</sub>*. Si dovrà osservare che le due soluzioni, entro un gamut non trasposto, implicano la correzione mediante *musica recta* nel primo caso (*b<sub>b</sub>*) e *musica ficta* nel secondo (*f<sub>#</sub>*); alcuni studiosi, in particolare Bent e Hughes, hanno riconosciuto nell'esortazione di alcuni teorici a impiegare la *musica ficta* solo in caso di reale necessità un'implicita preferenza per la prima soluzione, a patto che ciò non comporti effetti collaterali relativamente al contesto.<sup>26</sup>

causa vero fictionis huiusmodi duplex est, scilicet, *causa harmoniae dulcioris* habendae, et *causa propinquioris perfectionis* acquirendae»; Ugolino da Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, ed. A. Seay, 3 voll., 1962 (Corpus Scriptorum de Musica, 7), II, p. 47, mio corsivo). Circa le implicazioni relative a un'interpretazione della *causa pulchritudinis* svincolata dal contrappunto, cfr. Brothers, *Chromatic Beauty* cit., pp. 1-6.

22. Secondo Hughes, «almost no evidence of the period [ca. 1400] supports the conventional modern claim that melodic tritones were prohibited in early music: if anything, there are more hints suggesting the opposite conclusion in certain circumstances. (...) If there does exist, in the Middle Ages, a clear prohibition of the horizontal form, the rule is not emphasized nor does it appear in sections devoted to ficta, for which such an imperfect interval might be thought to constitute a *causa necessitatis*»; Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 85. D'altro canto, è pur vero che, più che i trattati di contrappunto, dove solitamente si prevede la trattazione della *musica ficta*, le norme per la correzione del tritono a livello melodico si registrano nei trattati di *musica plana*, dove la modalità entra a pieno diritto tra i fattori dirimenti (cfr. Berger, *Musica ficta* cit., pp. 70-72).

23. Cfr. Herlinger, *Marchetto's Influence* cit. Fortunatamente, simili casi sono spesso (ma non sempre) contraddistinti dalla presenza di alterazioni esplicite.

24. È evidente che limitarsi a lasciare il testo così come si legge nei manoscritti, pensando che le alterazioni implicite non appartengano al livello testuale, ma solo alla sfera della prassi esecutiva, non è che una scorciatoia. Lo ha ben spiegato Berger: «It is true, of course, that implied accidental inflections were a matter of performance practice, but it does not follow that they belonged to what I have called here the domain of variable performance as opposed to the domain of invariable text. Once we realize that most of the implied inflections belong to the musical text, and that the modern attitude to notation, unlike the attitude shared by early musicians, requires that the text be fully notated, we must conclude that *spelling out the inflections implied in the sources is the inescapable responsibility of the editor*»; Berger, *Musica ficta* cit., p. 171 (mio corsivo). La questione dello status testuale delle alterazioni implicite è discusso anche in Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»* cit., pp. 33-7, dove la posizione della studiosa può riassumersi nell'affermazione: «more of what is implicit but unwritten in early notation *would* be regarded as necessarily textual *if* it were being notated according to the norms of modern notation» (p.35), convergendo sostanzialmente nella posizione espressa da Berger.

25. Le quinte diminuite *b-f* e *e-b<sub>b</sub>* sono prodotte da altezze che fanno parte della *musica recta*, e che pertanto non necessariamente implicano il ricorso alla *musica ficta* per essere corrette.

26. I teorici in questione sono in primo luogo Prosdócimo («[ficta musica] nunquam ponenda est nisi loco necessitatis, eo quod in arte nichil est ponendum sine necessitate», *Contrapunctus* cit., pp. 72) e Ugolino («intelligimus quod musica ficta nisi necessitate cogente penitus non utamur», *Declaratio musicae* cit., II, p. 45). M. Bent ha mitigato la sua posizione iniziale riguardo la «*recta* preference», riconoscendo come prioritari altri fattori (in particolare il contrappunto), nonché il rischio che comporterebbe un'applicazione automatica di tale principio; cfr. Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»* cit., pp. 10-2. La «*recta* preference» mantiene la sua validità solo in caso di reale (e probabilmente rara) equipollenza con la *musica ficta*.

Un caso che ben si presta a esemplificare in che misura il contesto induca a una delle due possibilità è la conclusione di *Or qua compagni*, miss. 82-85. Pirrotta (CMM 8/2), a fronte della quinta diminuita *b-f*, prescrive *b*, che portò automaticamente a *bb* e, inevitabilmente, a *eb*; ma le uniche alterazioni esplicite in questa caccia sono *f#* e *g#* (che in alcuni casi implicano anche *c#*); qui è a mio avviso abbastanza chiaro che la soluzione più coerente sia limitarsi al solo *f#* a mis. 83, anticipando quanto esplicitamente indicato a miss. 84-85.<sup>27</sup>

The image shows a musical score for three staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains several measures with notes and rests. The middle staff has a treble clef and a common time signature, featuring a series of eighth notes and a few longer notes. The bottom staff has a treble clef and a common time signature, with notes and rests. There are several accidentals: a sharp sign (#) above a note in the middle staff, and several flat signs (<b>) in parentheses above notes in the middle and bottom staves. Dashed lines connect these parenthetical flats to specific notes in the middle staff, indicating alterations in the CMM 8/2 edition.

Anon., *Or qua compagni*, miss. 82-87 (tra parentesi uncinate le alterazioni in CMM 8/2)

Di particolare interesse sono due casi in cui la quarta assurge al ruolo di intervallo strutturale. La caccia *O tu, di qua* presenta a mis. 55 la quarta aumentata *F-b* tra *primus* e *tenor*, con compresenza di *f* al *secundus*: in questo caso ho ritenuto di non intervenire, poiché la quarta aumentata non è equipollente alla quinta diminuita, non solo dal punto di vista teorico, dove non rientra tra le consonanze perfette (e quindi perfettibili), ma anche sul piano acustico, poiché solo nel moderno temperamento equabile quinte diminuite e quarte aumentate danno luogo al medesimo rapporto. Si noti come in *O tu, di qua* la quinta diminuita tra i due *cantus* sia evitata dalla pausa, cosa che non accade nel caso di *In forma quasi* di Vincenzo, dove la sonorità *F-b-f* implica una quinta diminuita tra le voci in canone. L'intervento è in questo caso necessario e il contesto indica chiaramente che la scelta debba ricadere su *f#*, peraltro esplicitamente attestato in un testimone (Lo, che non tramanda il *tenor*).

The image shows a musical score for three staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains several measures with notes and rests. The middle staff has a treble clef and a common time signature, with notes and rests. The bottom staff has a treble clef and a common time signature, with notes and rests. There are several accidentals: a sharp sign (#) above a note in the middle staff, and a flat sign (<b>) above a note in the bottom staff. A dashed line connects the sharp sign to a note in the middle staff, and another dashed line connects the flat sign to a note in the bottom staff.

Anon., *O tu, di qua*, miss. 54-57

The image shows a musical score for three staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains several measures with notes and rests. The middle staff has a treble clef and a common time signature, with notes and rests. The bottom staff has a treble clef and a common time signature, with notes and rests. There are several accidentals: a sharp sign (#) above a note in the middle staff, and a sharp sign (#) above a note in the bottom staff. A dashed line connects the sharp sign in the middle staff to a note in the bottom staff.

Vincenzo, *In forma quasi*, miss. 73-77

27. Lo stesso Hughes suggerisce la preferenza della *musica ficta* in situazioni simili: «Use *recta* rather than *ficta* accidentals unless a solution is available only with the latter, or where the latter produces a better result (e.g., if a single *recta* accidental entails later *ficta* alterations which a single *ficta* accidental does not, the latter may be preferred)»; *Manuscript Accidentals* cit., pp. 107-8.

In *Dappoi che 'l sole* di Nicolò, che non presenta nessuna alterazione esplicita in entrambi i testimoni (Sq Lo), a miss. 46 e 49 si succedono due passaggi che presentano la quinta diminuita *b-f* tra *primus* e *tenor*; il primo può intendersi anche in termini cadenzali (3→5 tra le voci superiori), ed è quindi naturale prescrivere *f#*, ma per il secondo passaggio la situazione è ben diversa. La progressione di sonorità suggerisce un simultaneo movimento ornamentale delle parti intorno alla sonorità *a-c-e*, dove *tenor* e *secundus* procedono per quinte parallele; la sonorità *b-d-f*, dunque, si potrà intendere come 'di passaggio'. L'impressione che si ha intervenendo in un caso come questo è che il risultato ottenuto, a prescindere dalla soluzione adottata (*b* o *f#*) non solo non comporti alcun miglioramento, ma addirittura peggiori la situazione. Nella reiterazione dello stesso profilo melodico al *cantus secundus*, 8 misure più avanti, l'obiettivo cadenzale muta da *c* a *G*, e l'alterazione di *f* al *secundus* dovrà necessariamente anticiparsi a mis. 53, dove addirittura un intero *tempus* è occupato dalla sonorità *b-f-d*; a mis. 57 si ripresenta quanto già osservato per mis. 49.

Nicolò, *Dappoi che 'l sole*, miss. 45-50 e 53-58

Non si tratta di situazioni inedite per il periodo: la posizione secondaria rispetto al *tempus* e il fatto che la dissonanza trovi non solo una risoluzione, ma anche una sorta di preparazione, in quanto preceduta dalla medesima sonorità d'arrivo (*a-c-e*), induce a ritenere il passaggio come prodotto dell'ornamentazione e quindi tollerabile.<sup>28</sup> Una situazione simile, d'altronde, si presenta nel ritornello della stessa caccia a mis. 245, poco prima della conclusione su *G*; qui ritengo si possa escludere sia *f#*, notando che è in atto un'imitazione alla quarta con il *secundus* a una misura di distanza (dove il modello è chiaramente fa-mi-re), sia *b* al *tenor*, per il momentaneo slittamento tonale rispetto al contesto.<sup>29</sup> Si noti inoltre come il primo *f* ab-

28. «Only two vertical combinations, then, are seen as unacceptable: the augmented sixth, and the diminished or augmented perfect consonance. But as a matter of practical necessity, since it is impossible to 'correct' all such instances, the latter must be accepted if brief or caused by ornamental anticipations or passing-notes, especially when between voices other than the two fundamental parts»; Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 88. Analogamente, Berger, dopo aver esaminato alcuni esempi discussi da Tinctoris, conclude: «(...) a mi-against-fa discord will be tolerated even in simple counterpoint, provided it is followed by a consonance with at least one, and preferably both, of the dissonant notes properly resolved (that is, with the mi-step going a diatonic semitone up and/or the fa-step going a diatonic semitone down). The resolution may be delayed by notes belonging to diminished counterpoint or by a rest»; Berger, *Musica ficta* cit., p. 97.

29. Andrà osservato, inoltre, che il profilo melodico del *tenor* è chiaramente fondato sul modo di Sol, per il quale un *b*, comporterebbe la trasformazione a modo di Re trasportato. Se i rapporti tra modalità e polifonia non possono essere intesi come se si trattasse di polifonia rinascimentale (cfr. M. Mangani - D. Sabaino, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Nicolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano* cit., pp. 237-86), i rapporti con la teoria modale in relazione ai singoli profili melodici delle parti, piuttosto che alla composizione intesa nella sua totalità, resta tutta da indagare. In un recente studio sui *conductus*, Sabaino ha dimostrato che «the general contours of melodies, the difference of voice range according to each finalis, the frequency of vertical coincidences around this very note are enough – I believe – to ensure that a modal substance lies behind conductus music», confermando che «the basic material employed in each piece (...) has clear modal traits, but the manner in which it is handled is very much less influenced by any modal factor than it is by, for example, counterpoint»;

bia durata di una *minima*, e il secondo si trovi sulla terza parte del *tempus*, con cui si mitiga notevolmente l'effetto della dissonanza.



Nicolò, *Dappoi che 'l sole*, miss. 244-249

Un caso del tutto simile, sul quale si è pertanto evitato di intervenire, è in *Chiama il bel papagallo*, miss. 101 e 105. Ma i problemi di maggior entità, che mettono duramente alla prova la musicalità dell'editore, sorgono in relazione alla 'coloratura' delle consonanze imperfette. Ogni automatismo è inibito dal fatto che i teorici considerano l'allargamento o il restringimento delle consonanze imperfette al di fuori di un contesto specifico, apparentemente ogni qual volta esse siano seguite da una consonanza perfetta; nessun accento, quindi, alle cadenze intese come cesure.<sup>30</sup> Da un approccio che volesse applicare le prescrizioni dei teorici in maniera sistematica scaturirebbero almeno due importanti problemi: (1) un'enorme quantità di interventi, con la costituzione di una vera e propria 'norma', che di fatto escluderebbe dalla grammatica musicale dell'epoca qualunque deviazione, rendendo anomala ogni progressione da una consonanza imperfetta non 'colorata' a una perfetta, a prescindere dal contesto;<sup>31</sup> (2) dal momento che i trattati di contrappunto affrontano la questione limitatamente alla struttura diadica, in composizioni canoniche su *tenor*, quali sono le cacce, resta da stabilire se esista o meno una gerarchia, ovvero se le due voci in canone siano da considerarsi prioritarie per l'applicazione delle prescrizioni.<sup>32</sup>

In tal senso, risultano problematiche situazioni come quelle spesso verificabili nelle cacce di Nicolò, dove l'uso delle consonanze imperfette è decisamente maggiore rispetto alla media rilevabile negli altri autori: a fronte di una progressione di tipo cadenzale alle voci superiori (6→8 o 3→5), spesso il *tenor* modifica, rendendola imperfetta, la consonanza d'arrivo. Basti osservare qualche esempio tratto da *State su donne*, dove da un lato la condotta delle parti superiori suggerisce innegabilmente  $g\sharp$ , dall'altro la sonorità d'arrivo è neutralizzata dal *tenor*, che oppone *F* o *c* all'ottava *a-aa* e alla quinta *d-aa*; le voci superiori dovranno considerarsi autonomamente? E come comportarsi nel caso in cui la progressione cadenzale riguardasse solo il *tenor* e uno dei due *cantus*?

D. Sabaino, *The Repertoire of Parisian Conductus as a Case-Study in the Tonal Organization of Gothic Polyphony*, in «Musica Disciplina», LVIII 2014, pp. 287-325, a p. 316.

30. Il termine *cadentia* per i teorici medievali non ha, infatti, alcuna connotazione di cesura fraseologica, cfr. Bent, *Counterpoint, Compositions and «Musica Ficta»* cit., pp. 13-5. A ciò si aggiunga che per le cacce, a causa del fluire continuo dovuto alla natura canonica delle composizioni, stabilire una segmentazione è indubbiamente molto più complicato che per i madrigali e le ballate, dove generalmente la struttura metrica dei testi si riflette nella forma musicale.

31. Il che, peraltro, condurrebbe a un'ulteriore *impasse*: come distinguere un'alterazione non scritta da un'assenza deliberatamente ricercata dal compositore? A tal proposito, si veda quanto osservato per alcune composizioni di Machaut in Brothers, *Chromatic Beauty* cit., pp. 88-135.

32. Secondo Hughes, «it may be preferable to examine the canonic voices first, making the lower parts conform to them wherever the latter are not committed by written-in accidentals», Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 83. Ciononostante, un'analisi delle alterazioni esplicite nel repertorio, sembra confermare che il *tenor* delle cacce non può sistematicamente considerarsi subordinato (cfr. infra).



Nicolò, *State su donne*, miss. 20-21, 99-100, 105-106 e 144-145

L'applicazione della *musica ficta* alle consonanze imperfette è quindi estremamente delicata in relazione al 'quando' intervenire, piuttosto che al 'perché', che è invece chiaramente spiegato dai teorici. Per questo ho ritenuto necessario verificare il comportamento dei copisti in relazione alle alterazioni esplicite in concomitanza di passi cadenzali (intesi in maniera neutra, come passaggio da consonanza imperfetta a perfetta), pur con la consapevolezza che si è di fronte a un repertorio esiguo, per giunta costituito in gran parte da composizioni a tradizione unitestimoniale. Dall'analisi delle alterazioni esplicite non giustificabili *causa necessitatis* (per i dettagli si rimanda alla tabella posta in conclusione del paragrafo), emergono alcuni dati significativi, che hanno fornito, per quanto possibile, una guida per le alterazioni editoriali: (1) sono nettamente minoritari (meno del 10%), e dunque assimilabili a vere e proprie eccezioni, i casi in cui la sonorità d'arrivo sia caratterizzata dalla presenza di una consonanza imperfetta; tali casi sono concentrati prevalentemente nel ritornello di *State su donne* di Nicolò (tramandata però nel solo Lo) e nella più tarda caccia di Zacara; (2) analogamente (con percentuale molto simile), sono da considerare eccezioni i casi in cui l'alterazione parrebbe motivata da ragioni esclusivamente melodiche, e quindi svincolata da una progressione di tipo cadenzale; (3) la corrispondenza tra cadenza e cesura in almeno una delle voci (incluso nella casistica le alterazioni poste nella cadenza conclusiva o di fine sezione) ha luogo per circa il 50% dei casi registrati; (4) a fronte di progressioni che pur si presterebbero a un suo impiego, in nessun caso si prescrive l'uso del bemolle. Il primo punto è di particolare interesse, poiché sembrerebbe suggerire che il *tenor* non sia affatto subordinato alle voci superiori, anche in casi in cui il canone sia autonomo dal punto di vista contrappuntistico: se così non fosse, ci si sarebbe aspettati una casistica ben diversa di alterazioni esplicite quando la consonanza d'arrivo è resa imperfetta dal *tenor*.

Sulla base di quanto visto sinora, è possibile affrontare il rapporto tra *musica ficta* e tecnica canonica: si potrebbe pensare che il profilo melodico del *cantus primus* debba coincidere totalmente (*ficta* compresa) con il *secundus*, tuttavia le sonorità implicate nelle reiterazioni del modulo spesso tendono a rinnovarsi; la questione non è certo una nuova, ma le composizioni canoniche del repertorio italiano sono state raramente oggetto d'indagine.<sup>33</sup> Come ha tuttavia chiarito Hughes, in relazione a quelle tipologie di composizioni che prevedono un alto grado di predeterminazione, come canoni e composizioni isoritmiche:

to preserve, before all else, chromatic identity in successive voices of a canon or in *color* repeats imbues the accidental with an unjustifiable importance. The total result should be of more concern. Like the extemporised ornament of lat-

33. Una menzione esplicita alla caccia (in questo caso non considerata come genere, ma come sinonimo di 'canone', dato che si pone a titolo d'esempio un madrigale canonico a 2 voci) si deve a Lucy Cross: «As the Renaissance approaches, the new compositional technique of vocal imitation begins to pose another vexing question: are points of imitation always to be intervallically congruent at the fifth? at the fourth? at the second? Even some caccias of the trecento, in strict canonic imitation at the unison, appear to violate the rules unless the two voices are read differently (the intrepid reader is referred to Jacopo da Bologna's *Giunge 'l bel tempo*)»; Cross, *Musica Ficta* cit., p. 505.

er periods, which can differ in repetitions without destroying the quality of an imitation, the accidental does not change the essence of the melodic line. This appears to deny the primacy of the melody. Nevertheless, for the performer horizontal rules must still take precedence at first, but they become of secondary importance relative to the whole texture. The modern editor must emulate performer in the first stage, preceptor or listener in the second.<sup>34</sup>

Un esempio calzante lo fornisce ancora *Dappoi che 'l sole* di Nicolò a mis. 24 e 32: nel primo caso la sonorità è *b-b-f*, dove suggerire l'alterazione di *f* non ha particolari controindicazioni, ma a mis. 32 la sonorità *a-f-f*, con il *primus* che chiude una frase e la successiva sonorità *F-d-f*, esclude di poter replicare l'intervento di mis. 24.

Nicolò, *Dappoi che 'l sole*, miss. 23-26 e 31-33

Situazione analoga anche in caso di alterazioni esplicite: *Nell'aqua chiara* di Vincenzo, a mis. 37, presenta un *c#* al *cantus primus* che sarebbe davvero un azzardo riproporre al *secundus* a mis. 51; se la prima occorrenza è pienamente giustificata dall'impianto cadenzale a *G*, è evidente che la situazione a mis. 51 è completamente cambiata, trovandoci di fronte a un passaggio che non può nemmeno considerarsi cadenzale, dato che la presunta sonorità d'arrivo (su *D*) a mis. 52 prevede una consonanza imperfetta tra il *primus* e le altre due voci.

Vincenzo, *Nell'aqua chiara*, miss. 35-38 e 49-52

Come si è ormai appurato in base ai dati raccolti, il contrappunto resta l'unico parametro realmente affidabile per le alterazioni editoriali, anche nel caso in cui si verificasse la necessità di annullare un'eventuale alterazione esplicita al *cantus primus*. La priorità del contrappunto è inoltre manifesta rispetto a considera-

34. Hughes, *Manuscript Accidentals* cit., p. 83.

zioni meramente melodiche (gli intervalli dissonanti più comuni sono il tritono e la seconda aumentata), anche se i trattati di *musica plana* offrono qualche appiglio riguardo alla necessità di evitare il tritono mediante *b*; Prosdocimo, nel *Tractatus plane musicae*, arriva addirittura a spiegare la ragione delle mutazioni su *E*-lami e *A*-lamire proprio in relazione al tritono.<sup>35</sup> Se è vero che canto piano e polifonia rappresentano due ambiti teorici separati, e che le istanze contrappuntistiche possono prevalere sulla condotta melodica delle parti, non è dato sapere sino a che punto tutto ciò si riflettesse nella pratica. Certo è che da un lato sarebbe arbitrario mettere in atto – di fatto retrodatandolo di un paio di secoli – il noto distico *una nota super la semper est canendum fa*; dall'altro è pur vero che in alcuni casi nulla pare opporsi all'uso di *b* (o *e*, nel caso di *b* in chiave), soprattutto in relazione a quelle figurazioni scalari che implicano *b* ed *f*. Ma situazioni simili sono inevitabilmente fonte di imbarazzo per l'editore, non solo per la difficoltà di ricondurre considerazioni teoriche provenienti da ambiti apparentemente lontani dal repertorio polifonico, ma anche perché l'intervento riguarderebbe sistematicamente note ornamentali (tipicamente note di volta, ad esempio nella figurazione *aa bb aa g f*, e simili). Se ne possono trarre esempi da *Nella foresta* e *Con bracchi assai* di Piero (una caccia, quest'ultima, che peraltro presenta un caso inequivocabile di tritono esplicitamente prescritto in relazione alla cadenza finale).

The image contains two musical examples, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The first example shows a vocal line with a tritone (b) and a corresponding instrumental line. The second example shows a more complex polyphonic texture with multiple tritones (b) and a sharp sign (#) indicating a change in pitch or key signature.

(dall'alto) Anon., *Nella foresta*, miss. 7-9, 17-19; Piero, *Con bracchi assai*, miss. 53-57, 71-73

35. «Sed quia ulterius propter nominum defectum absque mutatione aliqua vocem gradatim elevare non poteramus, fuit necessarium in ipso E [grave] facere mutationem, et mutare illud la in mi et non in aliud nomen, ut dicere valeremus in F sequenti hanc vocem fa, quam in ipso F necessario dicere debebamus propter fugere tritonum in musica valde dissonum et difficillime elevationis et depositionis atque apud musicos omnino dimittendum (...) Item similiter propter fugere tritonum propter ipsius dissonantiam musice inimicum, et propter ad superiores voces ascendere, fuit necessarium la repertum in E acuto mutare in hoc nomen mi et non in aliud, si ascendere volebamus a C acuto ad F acutum tritonum dimittendo (...) [P]ropter eandem causam fuit necessarium mutare la repertum in A superacuto in mi si ab F acuto ad b superacutum ascendere volebamus tritonum fugiendo»; Prosdocimo de' Beldomandi, *Plana musica. Musica speculativa*, ed. J. Herlinger, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 2008 (Studies in the History of Music Theory and Literature, 4), pp. 72 e 74. Cfr. anche Berger, *Musica ficta* cit., pp. 70-80.

Ora, anche ammettendo che la solmisazione svolgesse un qualche ruolo in questo frangente, la scelta tra *aa-mi* e *aa-re*, che implicherebbe rispettivamente *bb* e *bb*, a loro volta irrilevanti a livello di contrappunto, resta non determinabile *a priori*, ma è evidentemente delegata all'esecutore; l'alterazione, dunque, non potrà che essere suggerita, e in nessun caso prescritta.

Prospetto riassuntivo delle alterazioni esplicite applicate alle consonanze imperfette (numeri delle miss. in corsivo = alterazioni del  $C_2$  desunte dal  $C_1$ ; \* = alterazione esplicita non accolta a testo o non presente nel manoscritto di riferimento; × = alterazione che non interessa una progressione cadenzale; imp. = sonorità d'arrivo con consonanza imperfetta; ~ = voce che 'fugge' la cadenza con una pausa; | = cesura breve (< 1 *tempus*); || = cesura netta (≥ 1 *tempus*); la colonna IMPL. considera le alterazioni implicite richiamate automaticamente da quelle esplicite, poste tra parentesi se non strutturali.

	MISS.	ALT.	PROGRESSIONE		NOTE	IMPL.
Or qua compagni (Rs)	13-14	<i>f</i> ♯	<i>d</i> → <i>c</i>	3→5	C <sub>1</sub>   T    C <sub>1</sub>    C <sub>2</sub>   C <sub>1</sub>   C <sub>2</sub>	(F♯)
	22-23	<i>f</i> ♯	<i>a</i> → <i>c</i>	6/8→5/5		
	24-25	<i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	6/8→8/8		
	33-34	<i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	6→8		
	37-39	<i>g</i> ♯	<i>e</i> → <i>d</i>	3→5		
	46-48	<i>g</i> ♯	<i>b</i> → <i>a</i>	6→8		
	56-57	<i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	5/10→5/12		
	65-66	<i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	5/10→~ / 12		
	74-75	<i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	5/10→~ / 12		
	85-87	<i>f</i> ♯	<i>d</i> → <i>c</i>	3/5→5/5		
Mirando i pessi (Reg)	32-33	<i>c</i> ♯	<i>c</i> ♯→ <i>d</i>	3→(1)	C <sub>2</sub>   C <sub>1</sub>	
	50-51	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →D	3/5→8/8		
	56-57	<i>c</i> ♯	<i>E</i> →D	6/8→8/8		
	62-63	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →G	3/5→5/5		
	70-73	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →D	3/5→8/12		
Nella foresta (Reg)	53-55	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →G	3/5→5/5	fine sezione	
Chiama il bel papagallo (Reg)	3-5	<i>c</i> ♯	<i>E</i> →[G]	6/8→[5]/~		
	21-23	<i>c</i> ♯	<i>E</i> →D	6/8→5/~		
	52-53	<i>c</i> ♯	<i>a</i> → <i>d</i>	3/5→1/~		
	70-71	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →G	3/5→5/5		
	89-93	<i>c</i> ♯ + <i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	3/6→5/8		
Segugi a corta (Fp)	10-12	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →G	3/5→5/5	C <sub>2</sub>	
	17-19	<i>c</i> ♯ + <i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	6/10→8/12		
	25-26	<i>g</i> ♯	<i>e</i> → <i>d</i>	3→5		
	53-54	<i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	6→8		
	60-61	<i>f</i> ♯	<i>b</i> → <i>c</i>	3/5→1/5		
	62-64	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →G	3/5→5/5		
	66-67	<i>c</i> ♯ + <i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	6/10→8/10		
Con dolce brama (Fp)	8-9	<i>c</i> ♯	<i>E</i> →D	6→8	C <sub>1</sub>   C <sub>1</sub>    C <sub>1</sub>    C <sub>1</sub>   C <sub>2</sub>    C <sub>2</sub>	(F♯) (F♯)   <i>g</i> ♯
	22-23	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →G	1/3→1/5		
	84-85	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →G	3→5		
	98-99	<i>c</i> ♯ + <i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	3/6→5/8		
	111-113	<i>c</i> ♯	<i>E</i> →D	3/6→5/8		
	125-127	<i>c</i> ♯	<i>a</i> →D	1/3→5/8		
Con bracchi assai (Fp) [Piero]	60-61	<i>c</i> ♯	<i>E</i> →D	6→8	C <sub>1</sub>    C <sub>1</sub>   C <sub>2</sub>    fine sezione fine sezione; 4 <sup>a</sup> aum. <i>d</i> - <i>g</i> ♯	<i>c</i> ♯
	68-69	<i>c</i> ♯ + <i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	3/6→5/8		
	76-77	<i>c</i> ♯ + <i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	3/6→5/8		
	89-90	<i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	6/10→5/12		
Con bracchi assai (Fp) [Giovanni]	54-55	<i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	3/6→5/8	fine sezione	<i>c</i> ♯
	64-65	<i>c</i> ♯ + <i>g</i> ♯	<i>E</i> →D	6/10→8/12		
	71-72	<i>c</i> ♯	×			
	79-80	<i>f</i> ♯	<i>a</i> →G	3/6→5/8		

	MISS.	ALT.	PROGRESSIONE	NOTE	IMPL.	
Per sparverare (Lo)	2-3	$f\sharp$	$a\rightarrow G$	6→8		
	7-8	$f\sharp$	$a\rightarrow G$	6→8		
	20	$f\sharp$	×		solo Lo	
	25	$f\sharp$	×		solo Lo	
	35-36	$g\sharp$	$E\rightarrow D$	6/10→8/12	$C_1 T$	$c\sharp$
	40-41	$g\sharp$	$E\rightarrow D$	8/10→8/12	$C_2$	
	45-46	$g\sharp$	$e\rightarrow d$	3→5		
	50-51	$g\sharp$	$E\rightarrow D$	8/10→5/12	$T$	
	55	$c\sharp$	×		Lo $\flat$ su $c$ a C 57	
	61	$*c\sharp$	$a\rightarrow G$	3→5	solo Fp	
	66-67	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6→8	C T	
	74-76	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	3→5		
O tu di qua (Sl)	//					
Tosto che l'alba (Pit)	//					
A poste messe (Sq)	57	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	3/6→5/8	$C_1 C_2$	$f\sharp$
	58-59	$*f\sharp$	$a\rightarrow G$	3/6→5/8	solo Fp	$c\sharp$
	59-60	$b\sharp$	G-F	3/6→5/8	fine sezione	
	64	$*c\sharp$	×		( $c\sharp\rightarrow d?$ ) solo Fp	
	93	$*f\sharp$	×		( $f\sharp\rightarrow g?$ ) solo Fp	
Nell'acqua chiara (Lo)	5-7	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	6→8		
	19-20	$c\sharp$	$F(\sharp)\rightarrow G$	3/5→1/5	$C_1$	$F\sharp$
	37-38	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	3/5→5/~	non valida a $C_2$ 51	
	101-102	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6→8	non valida a $C_2$ 114	
	108	$*aa\sharp$	×		solo Lo (errore?)	
In forma quasi (Sq)	6-7	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6→8		
	9-10	$f\sharp$	$a\rightarrow G$	6→8		
	16-17	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6/8→8/8	$C_1$   T	
	19-20	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	3→5		
	23-24	$f\sharp$	$D\rightarrow C$	8/10→8/12		
	29-30	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6/8→8/8	$C_1$	
	42-43	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6/8→8/8	$C_2$	
	55-56	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	3/5→5/5	$C_1$	
	75-77	$*f\sharp$	$F(\sharp)\rightarrow G$	(4/8) 6/10→6/8	solo Lo	
	94-95	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	3/5→5/5	$C_1 C_2$	
	102-104	$g\sharp$	$E\rightarrow D$	10/6→12/5	5ª aum. $c-g\sharp$	
	107-108	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6/8→8/8	$C_1 C_2$	
	112	$*c\sharp$	$a\rightarrow G$	3/5→5/5	solo Lo	
Passando con pensier (Pit)	//					
State su donne (Lo)	1-2	$f\sharp$	$a\rightarrow G$	6→8		
	7-8	$f\sharp$	$F(\sharp)\rightarrow E$	3/6→6/10	imp.	$F\sharp$
	212	$f\sharp$	$D\rightarrow E$	8/10→6/10	imp.; $C_1$	
	215-216	$c\sharp$	$E\rightarrow D$	6/8→8/8	$C_1$	
	216	$f\sharp$	$D\rightarrow c$	8/10→3/5	imp.; $C_2$	
	219-220	$c\sharp$	$a\rightarrow D$	3/5→8/8	$C_2 T$	
	220-221	$c\sharp$	$a\rightarrow G$	3/5→5/5		
	221-222	$*f\sharp$	×		probabile errore	
	225-226	$c\sharp$	$a\rightarrow D$	3/5→8/8	fine sezione	
Dappoi che 'l sole (Sq)	//					

	MISS.	ALT.	PROGRESSIONE	NOTE	IMPL.	
Così pensoso (Fp)	22-23	c#	a→G	3/6→5/8	T	f#
	28-29	c#	a→G	3/6→5/8	C <sub>1</sub> C <sub>2</sub>	f#
	67-68	f#	b→c	3/5→1/5	C <sub>2</sub>	
	78-79	f#	a→G	6→8		
	87-88	c#	a→G	3/5→5/5	fine sezione	
	98-99	c#	a→G	3/6→5/8	T	f#
	104	*c#		x	solo Lo ( <i>tenor</i> )	
	108-109	f#	d→c	3→5		
	115-116	c#	a→G	3/5→5/5	fine sezione	
Caciando per gustar (Mod)	3-6	f#	a→G	3→1		
	24-27	f#	d→e	3/5→3/3	imp.	
	85	cc#	aa→d	3→8	non valida a C <sub>2</sub> 106	
	101-102	f#	a→c	6/8→5/5		
	114-115	f#	d→e	3/5→3/3	imp.; C <sub>2</sub>	
	122-123	f#	a→G	6/8→8/10	imp.; C <sub>1</sub>	
	135-136	f#	d→e	3/5→3/3	imp.; C <sub>1</sub>	
	156	*d#		x	solo Mod (e-fa?)	

### La plica

Evoluzione in ambito mensurale dei neumi di conduzione liquescenti, e probabile eredità diretta dell'Ars Antiqua, la *plica* compie nel Trecento italiano forse la sua ultima comparsa nell'ambito della polifonia;<sup>36</sup> il suo impiego non è infrequente in manoscritti settentrionali come **Rs** e **Reg**, databili intorno al 1370, dove si contano 5 casi di *plica* distribuiti in 3 delle 4 cacce tramandate (*Or qua compagni*, *Nella foresta*, *Chiama il bel papagallo*). Nelle sillogi fiorentine, sensibilmente più tarde, la *plica* è un tratto notazionale evidentemente obsoleto e può dirsi estraneo alla prassi scrittoria locale, con l'eccezione degli 11 casi di **Lo**, ben 9 dei quali concentrati nel *tenor* della caccia *Nell'aqua chiara* di Vincenzo da Rimini, gli altri due al *cantus* del madrigale *Si come al canto* di Jacopo da Bologna (C 14 e 35).

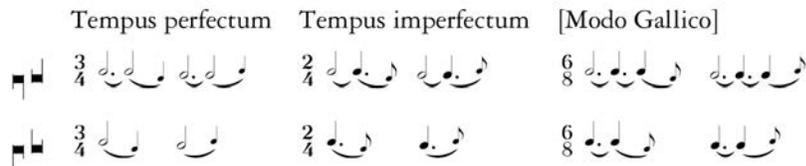
In **Rs** l'uso della *plica* sembra allinearsi con quanto già noto circa la liquescenza, ovvero instaurando uno stretto rapporto con nessi consonantici complessi che interessino in particolare *r l m n*; tuttavia è necessario notare che circa un terzo dei casi di *plica* trasmessi in questo repertorio non mostra alcuna connessione con il testo, poiché o interessa una parte che ne è sprovvista (il *tenor*), o si presenta in un contesto melismatico, esaurendosi all'interno del vocalizzo.<sup>37</sup> Pertanto, le ragioni che orientarono compositori e copisti a scegliere forme *plicatae* piuttosto che figurazioni ritmico-melodiche esplicite non sono chiare. Il rapporto con il testo è comunque espressamente menzionato da alcuni teorici, tra i quali Marchetto: «plica fuit adinventata in cantu ut per ipsam aliqua sillaba dulcius proferatur»;<sup>38</sup> e ancora dal *Pomerium* si desumono utilissime informazioni circa il valore mensurale e gli intervalli da impiegare nella realizzazione. Dal punto di vista pratico, Marchetto stabilisce che: (1) nel *tempus perfectum* il suono aggiunto della *plica brevis* occupa la terza parte del *tempus*, quello della *plica longa* la terza parte dell'ultimo *tempus*; (2) nel *tempus imperfectum* il suono aggiunto della *plica brevis* occupa la quarta parte del *tempus*, per la *plica longa* la quarta parte dell'ultimo *tempus*; è lecito supporre che nel *modo Gallico* il suono aggiunto dalla *plica* occupi

36. Cfr. NG, s.v. *plica* (D. Hiley); per l'interpretazione della *plica* nella notazione mensurale cfr. Apel, *The Notation* cit., pp. 226-30, 298-301, 333. Si veda anche K. Helsen, *The Evolution of Neumes into Square Notation in Chant Manuscripts*, in «Journal of the Alamire Foundation», V/2 2013, pp. 143-74, dove si discute dell'evoluzione grafica dei alcuni neumi, tra cui i neumi liquescenti.

37. Sull'uso della *plica* in **Rs** si veda Sucato, *Il codice Rossiano* cit., pp. 52-4. Dei 13 casi riportati a p. 53, 4 non hanno alcun rapporto reale con il nesso consonantico indicato poiché interni a un vocalizzo; un rapporto simile si evince anche da **Reg**, dove su 3 casi, uno è al *tenor*; sommando i dati, dunque, 5 casi su 16 sembrano svincolati dal fatto testuale.

38. Marchetto da Padova, *Pomerium* (CSM 6) cit., p. 191.

la sesta parte del *tempus*, il che pare confermato da *Or qua compagni*, in *senaria gallica*, dove ■ risulta sovrapposta alla figurazione ◆◆; (3) l'intervallo tra la nota e il suono aggiunto dalla *plica* dipende dalla nota di arrivo, e impone in ogni caso di procedere per grado (ascendente o discendente a seconda della direzione). Corollario di quest'ultimo punto è che, in caso di unisono tra la nota *plicata* e la successiva, il suono 'aggiunto' sarà a distanza di seconda.



Nella teoria della notazione di area italiana, in linea con quanto si desume dal repertorio, la *plica* è menzionata anche in trattati successivi all'epoca di Marchetto,<sup>39</sup> almeno sino all'*Ars musicae* di Johannes Vetulus, che la include nel capitolo sulle *figurae*;<sup>40</sup> le informazioni che si traggono da questi trattati sono assai laconiche, per lo più limitate a specificarne la forma grafica, per cui il *Pomerium* resta la fonte più esauriente. Circa la questione relativa al timbro, che non si esclude possa essere stata dirimente nella scelta tra *figura plicata* e figurazione ritmica estesa, non mi risulta vi siano stati significativi passi avanti rispetto a quanto poteva annotare Tischler oltre mezzo secolo fa: «A *plica* (...) implies a now obscure variety of tone production».<sup>41</sup> Marchetto si limita a specificare che «Plicare autem notam est praedictam quantitatem temporis protrahere in sursum vel in deorsum, cum voce ficta etiam dissimili a voce integre prolata»,<sup>42</sup> tutto sommato non troppo distante dal noto passo di Lambertus: «Fit autem plica in voce per compositionem epygloti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa».<sup>43</sup> Restano quindi senza risposta alcuni dei quesiti fondamentali che ogni editore è costretto a porsi rispetto al problema: perché impiegare la *plica* in luogo di una figurazione estesa? Se le ragioni risiedono nelle implicazioni timbriche, la *plica* deve considerarsi un 'abbellimento' e, in quanto tale, maggiormente soggetta all'arbitrio di copisti ed esecutori? Oppure, vista la sua presenza in parti prive di testo, dovrà valutarsi quale mera alternativa notazionale, alla stregua di una *ligatura binaria* (una sorta di 'fossile' notazionale che ha perduto la sua originaria funzione in relazione al testo verbale)?

39. Tra i quali l'*Ars musicae* di Guido (F. A. Gallo (ed.), *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna, Università di Studi di Bologna, 1966 (Antiquae musicae italicae scriptores, 1/1), p. 20); l'anonima *Musice compilatio* trasmessa nel ms. Milano, Bibl. Ambrosiana, M 28 Sup. (ivi, p. 69); il *De diversis maneriebus*, dove la *plica* è ancora oggetto di un paragrafo, benché acefalo per la caduta di una carta nel *codex unicus* che lo tramanda (*De valore notularum tam veteris quam novae artis. Compendium musicae mensurabilis tam veteris quam novae artis. De diversis maneriebus in musica mensurabili*, ed. G. Reaney, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982 (Corpus Scriptorum de Musica, 30), p. 51).

40. Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica* cit., pp. 67-9. Nei trattati di Prosdocimo, significativamente, non v'è traccia di forme *plicatae*.

41. H. Tischler, *Plicae and Vertical Bars in Premensural Notation*, in «Revue belge de Musicologie», III/4 1957, pp. 83-92, a p. 83.

42. Marchetto da Padova, *Pomerium* (CSM 6) cit., p. 193.

43. C. Meyer - K. Desmond (edd.), *The «Ars musica» Attributed to Magister Lambertus / Aristoteles*, Farnham (Surrey) - Burlington (Vt.), Ashgate, 2015 (RMA Monographs, 27), p. 78; il passo che accenna alle prescrizioni esecutive è così tradotto da K. Desmond: «A plica is made in the voice through the combination of the epiglottis along with a subtle vibration of the throat» (p. 79). Secondo David Hiley (NG, s.v. *plica*), la descrizione «seems to be a picturesque way of saying that the fore-throat is formed as for consonants while the vocal chords are still vibrating».

Prospetto riassuntivo dei casi di *plica* riscontrati: si indicano luoghi, forma, *divisio*, intervallo tra nota *plicata* e nota d'arrivo (seguito da asterisco se opposto alla direzione della *plica*), presenza di testo (ponendo in corsivo i nessi consonantici interessati).

		FORMA	DIVISIO	INTERV.	TESTO
<i>Or qua compagni</i> (Rs)	C 1	■	.sg.	1	O... [...(o)r qua]
	T 1	■		1	
<i>Nella foresta</i> (Reg)	C 1	■	[.i.]	3	<i>Nel-la</i>
	T 1-2	■		3	
<i>Chiama il bel papagallo</i> (Reg)	C 58	■	.q.	1	<i>ver-si</i> <i>favel-la</i>
<i>Nell'aqua chiara</i> (Lo)	T 41	■	[.i.]	4	
	T 63	■		1	
	T 70-71	■		1	
	T 80	■		4	
	T 82-83	■		6*	
	T 106	■		2*	
	T 114	■		2	
	T 142	■		2	
T 156	■		2		

# I. OR QUA, COMPAGNI, QUA, CUM GRAN PIACERE

Anonimo

[Rs, cc. 18v-19r]

«Or  
Nui

qua, com -  
tu - ti

Tenor

5

pa - gni, qua, cum gran pia - ce - re, chia - ma - t' i can, qua, to -  
la se - gui - mo cum ef - fet - to, cri - dan - do l' un a l' al -

«Or  
Nui

12

sto!» «Bo - ca - ne - gra, toi, toi! Bian - co - pe - lo, sta qui, sta!» «Ch' u -  
tro: «Pi - ya, pi - ya; sai, sai!» «Cu - ri for - te là; via là, che 'n

qua, com - pa - gni, qua, cum gran pia -  
tu - ti la se - gui - mo cum ef -

17

na ca - mo - za\_a mi me par ve - de - - - re!» «Dí,  
vèr la ta - na va qua - si\_a de - let - - - to!» «Non  
ce - re, chia - ma - t' i can, qua, to - sto!»  
fet - to, cri - dan - do l' un a l' al - tro:

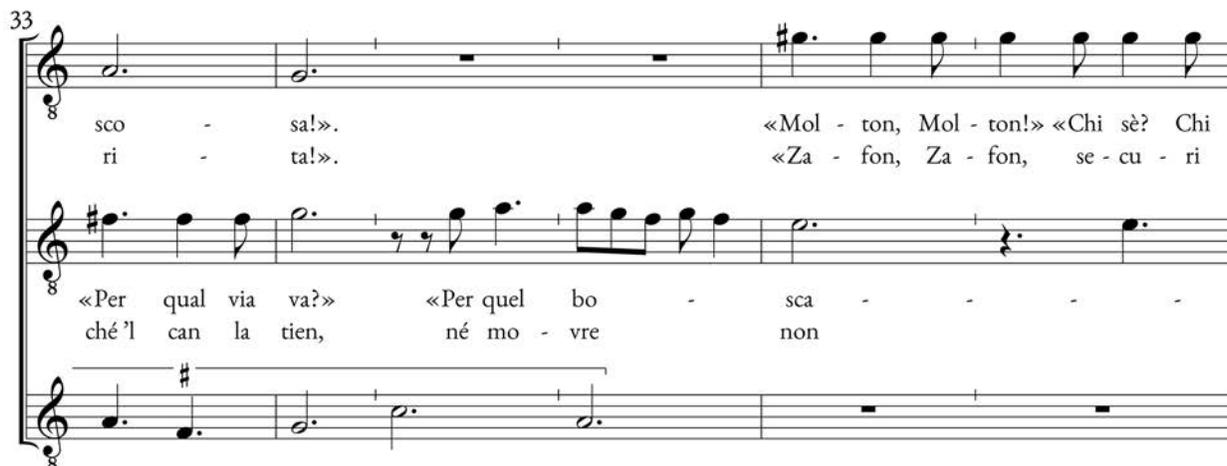
22

dun - de va?» «De qua, de qua!» «Per qual via va?» «Per quel  
pò fu - zir!» «Non pò, non pò, ché' l can la tien, né mo -  
«Bo - ca - ne - gra, toi, toi! Bian - co - pe - lo, sta qui, sta!» «Ch' u - na ca - mo - za\_a  
«Pi - ya, pi - ya; sai, sai!» «Cu - ri for - te là; via là, che 'n vèr la ta - na

27

bo - sca - - io; gua - ta, gua - ta\_a -  
vre non si sa, per - ch' è sma -  
mi me par ve - de - - re!» «Dí, dun - de va?» «De qua, de qua!»  
va qua - si\_a de - let - - to!» «Non pò fu - zir!» «Non pò, non pò,

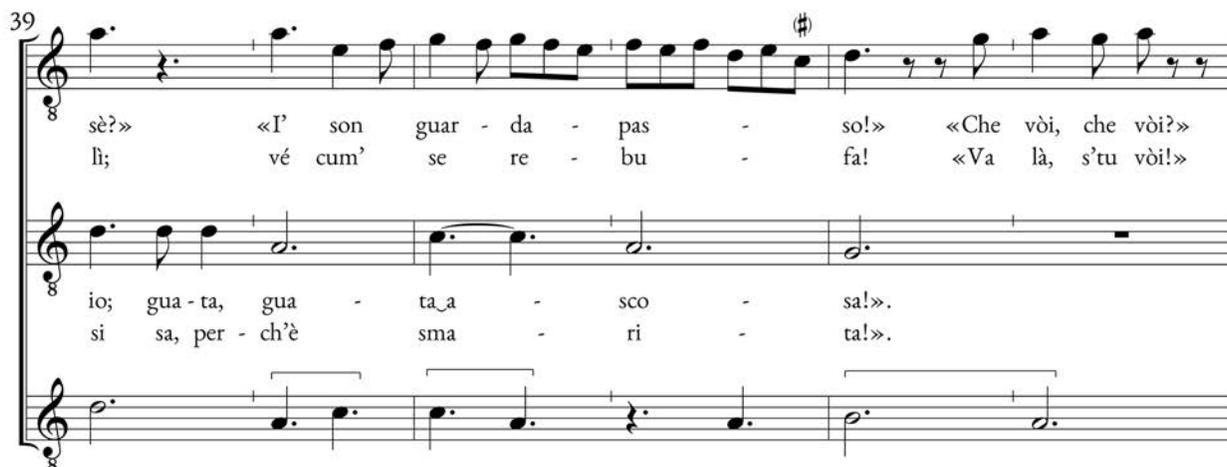
33



sco - sa!», ri - ta!». «Mol - ton, Mol - ton!» «Chi sè? Chi «Za - fon, Za - fon, se - cu - ri

«Per qual via va?» «Per quel bo - sca - - - - -  
ché'l can la tien, né mo - vre non

39



sè?» «I' son guar - da - pas - so!» «Che vòì, che vòì?»  
li; vé cum' se re - bu - fa! «Va là, s'tu vòì!»

io; gua - ta, gua - ta\_a - sco - sa!». si sa, per - ch'è sma - ri - ta!»

45



«Va de qua! Non vi - di che son mol - te? Pi - glia l'u - - - -  
«Za - fa là!» «I' te - mo che non mor - da, per - ch'è fe - - - -

«Mol - ton, Mol - ton!» «Chi sè? Chi sè?» «I' son  
«Za - fon, Za - fon, se - cu - ri li; vé cum'

50

na!» «Qua - la vòì?»  
ra!» «Non fa, no!».

guar - da - pas - so!» «Che vòì, che vòì?» «Va de qua!  
se re - bu - fa! «Va là, s'tu vòì!» «Za - fa là!»

55

«Quel - la de drie - to bian -  
Co - sì fo lì de - ste -

Non vi - di che son mol - te? Pi - glia l'u -  
«I' te - mo che non mor - da, per - ch'è fe -

61

ca, per - ch'io la ve - go  
sa, per que - sto mo - do

na!» «Qua - la vòì?» «Quel - la  
ra!», «Non fa, no!». Co - sì

67

stan  
pre

de drie - to bian ca,  
fo li de - ste sa,

73

per - ch'io la ve - go stan  
per que - sto mo - do pre

81

ca!»,  
sa.

ca!»,  
sa.

## II. MIRANDO I PESSI NELLA CHIARA FONTE

Anonimo

[Reg, c. Ar]

Mi - ran - do i pes - si nel - la  
E co - m'e - l'e - ran del pe -

Secundus

Tenor

6

chia - ra fon - te, si sta - van don - ne\_a l'om - bra del - le  
scar - pur pron - te a pren - der lu - zo, tru - ta\_o stu - ri -

Mi - ran - do i pes - si nel - la  
E co - m'e - l'e - ran del pe -

12

fron - de, e di - ce - an: «Vél, vé; al - cun s'a -  
o - ne, ven - ne zó\_i can, bauf bauf, zon - se Gri -

chia - ra fon - te, si sta - van don - ne\_a  
scar - pur pron - te a pren - der lu - zo,

17

scon - de!» «Don - ne, vo - glian pe - scar?»  
so - ne, bauf bauf, A - mi - co\_an - cor,  
l'om - bra del - le fron - de, e di - ce - an: «Vél, vé;  
tru - ta\_o stu - ri - o - ne, ven - ne zó\_i can, bauf bauf,

22

«Su, su; dè, va, dè, va' tor l'e - sca!» «Pian, pian;  
bauf bauf, «O - mè, o - mè, per - di - o!» Té, té,  
al - cun s'a - scon - de!» «Don - ne, vo - glian pe - scar?»  
zon - se Gri - so - ne, bauf bauf, A - mi - co\_an - cor,

28

pre - ste\_a ti - rar» «Or - sù, e no v'in - cre - sca»,  
Dra - gon, Dra - gon, non vi' tu che son i - o?»,  
«Su, su; dè, va, dè, va' tor l'e - sca!» «Pian,  
bauf bauf, «O - mè, o - mè, per - di - o!» Té,

33

al - - - - -  
di - - - - -

pian; *pre - ste\_a ti - rar» «Or - sù, e no v'in-cre - - - - -*  
té, Dra - gon, Dra - gon, non vi' tu che son i - - - - -

38

quan - t'a l'a - spe - tar ben ch'io  
ce - a l'u - na\_e l'a - - - - - tra se

sca», al - - - - -  
o?» di - - - - -

43

là sma - sti - a, per che lon - ga'  
sma - ri - a, e qual de lor

quan - t'a l'a - spe - tar ben  
ce - a l'u - na\_e l'a - - - - - tra

48

la vi - a de - ri -  
fu - zi - a nel più

ch'io là sti - a, per che lon -  
se sma - ri - a, e qual de'

53

tor - na - re po - - -  
na - sco - so lo - - -

ga' la vi - a de -  
lor fu - zi - a nel

58

- - - - - co.  
- - - - - co.

ri - tor - na - re un po - co.  
più na - sco - so lo - co.

64 (♩ = ♩.)

Da che l'altra  
ca - zò i

Da che l'altra  
ca - zò i

73

par - te A - mor ri - den - do ven -  
ca - ni e le don - ne ri - ten -

par - te A - mor ri - den - do ven -  
ca - ni e le don - ne ri - ten -

81

ne,  
ne.

ne,  
ne.

### III. NELLA FORESTA, «AL CERVO, CACIATORI!»

Anonimo

[Reg, c. Av]

Nel - la fo - re - sta, «Al cer - vo, ca - cia - to - ri!» «Qua,

qua, Li - on! Qua, qua, Dra - gon!», chia - ma - va, «Té, té, té!»; din - tor - no al ri - zo, i

Nel - la fo - re - sta, «Al cer - vo, ca - cia - to - ri!» «Qua, qua, Li - on! Qua,

ca - ni pur ba - ia - va, bauff bauff bauff. «Al

qua, Dra - gon!», chia - ma - va, «Té, té, té!»; din - tor - no al ri - zo, i

bauff bauff

17

ri - zo, <sup>(b)</sup>al ri - zo fran - - - - - co!»,  
ca - ni pur ba - ia - va, bauff bauff bauff. «Al  
bauff bauff.

22

quan - do lo vi - de, «Al ri - zo, al ri - zo stan - - - - -  
<sup>(b)</sup>ri - zo, al ri - zo fran - - - - - co!», quan - do lo

28

- - - - - co!»,  
<sup>(#)</sup>vi - de, «Al ri - zo, al ri - zo stan - - - - -

34

di - - - ce - an: «Dà, dà, dà, dà!», li can ren -

co!», di -

40

den - do ba - glio. E'l ri - zo, vi - go - ro -

ce - an: «Dà, dà, dà, dà!», li can ren - den - do

46

so in o - gni ta - - - - -

ba - glio. E'l ri - zo, vi - go - ro - so in o - gni

(♩ = ♩.)

52

glio, ri -  
ta - glio,  
ri -

58

ma - se sen - za in - no - ia e  
ma - se sen - za in - no - ia\_e

62

sen - za te -  
sen - za te -

66

dio.  
dio.

# IV. CHIAMA IL BEL PAPAGALLO

Anonimo

[Reg. c. Br]

Secundus

[Te]nor

8

Chia  
In

Chia  
In

9

17

ma il bel pa - pa -  
quel bel ver - de i -

Detailed description of the musical score: The score is written for three parts: [Reg. c. Br] (likely Corni in C), Secundus (likely Trombe), and [Te]nor (Tenor). The time signature is 2x4. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system (measures 8-16) contains the lyrics 'Chia In' for both the [Reg. c. Br] and Secundus parts. The second system (measures 17-25) contains the lyrics 'ma il bel pa - pa -' and 'quel bel ver - de i -'. The third system (measures 26-34) continues the musical notation. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

25

gal - - - lo: «Cor - na - chià; cor - na -  
stal - - - lo, «Che di' tu; che di'

32

chià; cor - na - chià!», l'al - tro ri - spon - de dal  
tu; che di' tu?», can - ta il fa - nel - lo; ed  
ma il  
quel

41

bruo - lo in - fra le fron - - - - de: «Pa - pa -  
an - cor lo stor - nel - - - - lo, «Qua, si -  
bel pa - pa - gal - - - - lo:  
bel ver - de i - stal - - - - lo,

47

gà; pa - pa - gà; pa - pa - gà!», con  
gnor; qua, si - gnor; qua, si - gnor!», sì

«Cor - na - chià; cor - na - chià; cor - na - chià!»,  
«Che di' tu; che di' tu; che di' tu?»

54

sì bei ver - si, tan - to dol-ci\_e di-  
ben fa - vel - la, ch'on - ni don-na\_e don-

l'al - tro ri - spon - de dal bruo-lo\_in-fra le fron -  
can - ta\_il fa - nel - lo; ed an - cor lo stor-nel -

61

ver - si, «Pa - pa - gà!» «Cor - na - chià!»  
zel - la «Che di' tu?» «Qua, si - gnor!»

de: «Pa - pa - gà; pa - pa -  
lo, «Qua, si - gnor; qua, si -

67

«Pa - pa - gà!», ch'A - - - - -  
«Che di' tu?» van - - - - -

gà; pa - pa - gà!», con sì  
gnor; qua, si - gnor!», sì ben

75

mor qui - vi s'a - om - - - - -  
con A - mor a l'om - - - - -

bei ver - si, tan - to dol - ci\_e di - ver - si, ch'A - - - - -  
fa - vel - la, ch'on - ni don - na\_e don - zel - la van - - - - -

81

mor qui - vi s'a - om - - - - -  
con A - mor a l'om - - - - -

89 (♩ = ♪)

bra. bra. Que - sti in

bra. bra.

98

Lom - bar - di - a, Mar - ca e Ro - ma -

Que - sti in Lom - bar - di -

104

gna can - tan - do van - no, e con A - mor si ba -

a, Mar - ca e Ro - ma - gna can - tan - do

110

gna.

van - no, e con A - mor si ba - gna.

# V. SEGUGI A CORTA E CAN PER LA FORESTA

Anonimo

[Fp, c. 99r]

Primus

Se - gu - gi a cor - ta\_e can per la fo -  
Al suon de' cor - ni\_e del - la gran tem -

Secundus

Tenor

8

re - sta, in su, in giù, in qua, in là\_ab - ba -  
pe - sta, d'u - na val - lè - a\_u - sci la vil - la -

Se - gu - gi a cor - ta\_e can per la fo - re -  
Al suon de' cor - ni\_e del - la gran tem - pe -

16

ian - do, *bauf* *bauf* *bauf* *ba* *bauf*,  
nel - la: «Dà, dà, dà, dà, dà!»

- sta, in su, in giù, in qua, in là\_ab - ba - ian -  
- sta, d'u - na val - lè - a\_u - sci la vil - la - nel -

24

e cac - cia - to - ri chia - ma - re, con - for - tan - do:  
 «Dà, a la vol - pe!». Al - lor la pre - si, *ed* el - la:  
 do, bauf bauf bauf bauf e  
 la: «Dà, dà, dà, dà, dà!» «Dà,

32

«Vé - llà, vé - llà, vé - llà!» «Dra - gon, Dra - gon, té, té!» «O - llà, o - llà, o - llà!»  
 «Ma - dre, vien qua, vien qua!» «La - sci' an - dar le be - bè!» «A - ì, a -  
 cac - cia - to - ri chia - ma - re, con - for - tan - do:  
 a la vol - pe!>. Al - lor la pre - si, *ed* el - la:

38

- llà, o - llà!» «Qual è, qual è, qual è?» «Vien qua, vien qua, ché  
 - llà, a - ì!» «Dè sì, dè sì, dè sì!» «Dè no, dè no, per -  
 do: <Vé - llà, vé - llà, vé - llà!> «Dra - gon, Dra - gon, té, té!» «O - llà, o - llà, o - llà!»  
 la: «Ma - dre, vien qua, vien qua!» «La - sci' an - dar le be - bè!» «A -

44

qui son gli\_or - - - si!», sen - ti - va,  
ché\_i' non vo - - - glio!». Pur l'a - brac -  
-llà, o -llà, o -llà!» «Qual è, qual è, qual è?» «Vien qua, vien  
ì, a - ì, a - ì!» «Dè sì, dè sì, dè sì!» «Dè no, dè

50

quan - do ad al - tra cac - cia cor - - -  
cia - i, ché non le val - se\_ar - go - - -  
qua, ché qui son gli\_or - - - si!», sen - ti - va,  
no, per-ché\_i' non vo - - - glio!». Pur l'a - brac -

57

si  
glio,  
quan - do ad al - tra cac - cia cor - - - si  
cia - i, ché non le val - se\_ar - go - - - glio,

(♩ = ♩)

65

po - co lun - gi dal bo - - - sco.  
e por - tá - la nel bo - - - sco.

po - co lun - gi dal bo - - - sco.  
e por - tá - la nel bo - - - sco.

po - co lun - gi dal bo - - - sco.  
e por - tá - la nel bo - - - sco.

# VI. CON DOLCE BRAMA E CON GRAN DISIO

Piero

[Fp, cc. 98v-99r]

Primus

Secundus

Tenor

Con dol... Con

8

dol - ce bra - ma e con gran di - si - o dis - si al

Con dol...

18

cò - mi - to quan - do fu' in ga - li - a: «An -

Con dol - ce bra - ma e con

27

dia - mo al por - to del - la don - na mi - a». Ed e - gli to - sto  
 gran di - si - o dis - si al cò - mi - to quan - do fu'

35

pre - se'l suo fra - schet - to: «Su, su, su; a ban - co, a ban - co;  
 in ga - li - a: «An - dia - mo al por - to

43

pi - glia vo - ga!», e da la po - pe mo - la via la so -  
 del - la don - na mi - a». Ed e - gli to - sto pre - se'l suo fra -

51

ga. «Lo ven - to è buon!», e tut-ti al-zòr l'an-ten -  
schet - to: «Su, su, su; a ban - co, a ban - co; pi - glia vo - ga!»,

59

na, «A - iòs, a - iòs!», e l'ar - bo - ro dri - zan - - - do,  
e da la po - pe mo - la via la so - - - ga.

66

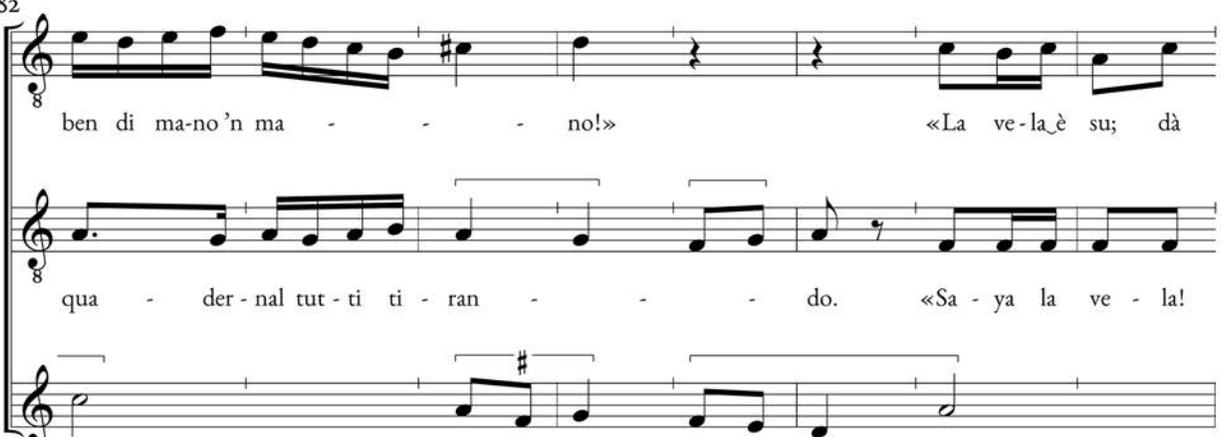
chi - nal e qua - der - nal tut - ti ti - ran - - - do.  
«Lo ven - to è buon!», e tut-ti al-zòr l'an-ten - na, «A -

74



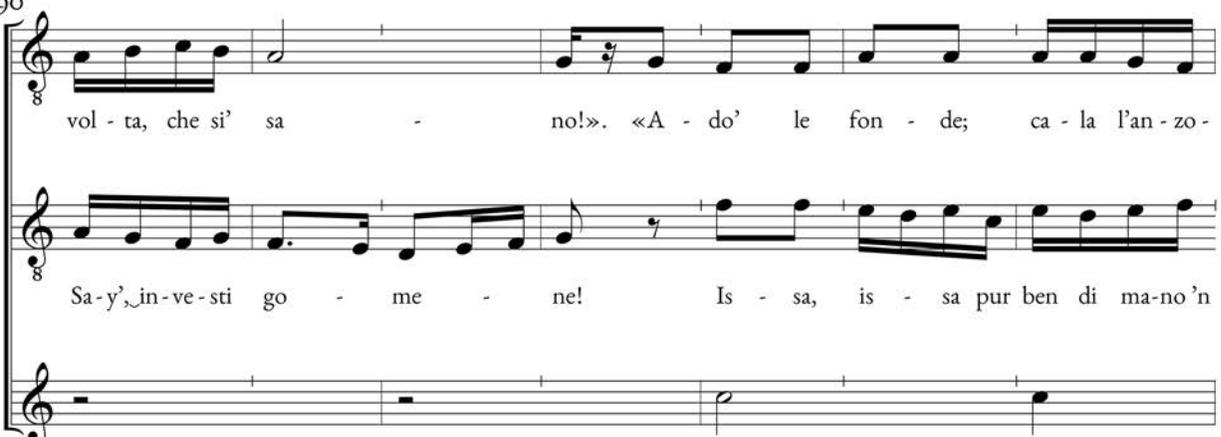
«Sa - ya la ve - la! Sa-y', in-ve - sti go - me - ne! Is - sa, is - sa pur  
iòs, a - iòs!», e l'ar - bo - ro dri - zan - do, chi - nal e

82



ben di ma-no'n ma - - - no!» «La ve-la\_è su; dà  
qua - der - nal tut - ti ti - ran - - - do. «Sa - ya la ve - la!

90



vol - ta, che si' sa - no!». «A - do' le fon - de; ca - la l'an - zo -  
Sa-y', in-ve - sti go - me - ne! Is - sa, is - sa pur ben di ma-no'n

97

le - - lo!» «A - den - tr'a poz - za!» «Mo - la, del - la  
ma - no!» «La ve - la\_è su; dà vol - ta, che si'

105

so - sta!»; a l'or - za - po - pe cia - sche -  
sa - no!». «A - do' le fon - de; ca - la l'an - zo - le - lo!» «A -

115

dun s'a - co - - - - -  
den - tr'a poz - za!» «Mo - la, del - la so - sta!»; a l'or -

124

8 sta.

8 za - po - pe - cia - sche - dun s'a - co - sta.

8

# VII. CON BRACCHI ASSAI E CON MOLTI SPARVERI

Piero

[Fp, c. 92v]

Primus

Secundus

Tenor

Con  
Né

8

brac - chi\_as - sai e con mol - ti spar - ve -  
cor - ser mai per cam - pa - gna le - vrie -

Con  
Né

15

- - - ri  
- - - ri,

brac - chi\_as - sai e con mol - ti spar - ve -  
cor - ser mai per cam - pa - gna le - vrie -

23

uc - cel - la - vam su per la ri - va d'A - da; e  
co - me fa - cea cia - scun per fug - gir l'a - qua; e

ri  
ri,

31

qual di - ce - a: «Dà, dà!» e qual «Va qua,  
qual di - ce - a: «Dà qua, dam - mi'l man - tel -

uc - cel - la - vam su per la ri - va d'A - da; e  
co - me fa - cea cia - scun per fug - gir l'a - qua; e

37

Va - rin! Tor - na, Pic - cio - lo!»,  
lo!» e tal: «Dam - mi'l cap - pel - lo!»,

qual di - ce - a: «Dà, dà!» e  
qual di - ce - a: «Dà qua, dam -

43

e qual pren - dea le qua - glie\_a vo - lo\_a vo - lo, quan -  
 quan - d'io ri - co - ve - rai col mio uc - cel - lo, do -

qual mi 'l «Va qua, Va - rin! Tor - na, Pic - cio - lo!»,  
 man - tel - lo!» e tal: «Dam - mi 'l cap - pel - lo!»,

49

do con gran tem - pe - sta\_u - n'a - qua giun -  
 ve\_u - na pa - stu - rel - la\_il cor mi pun -

e qual pren - dea le qua - glie\_a vo - lo\_a vo - lo,  
 quan - d'io ri - co - ve - rai col mio uc - cel - lo,

55

quan - do con gran tem - pe - sta\_u - n'a - qua giun -  
 do - ve\_u - na pa - stu - rel - la\_il cor mi pun -

61

68

75

(♩ = ♩)

se. Per - ch'e - ra so - la, in -

se.

se. Per - ch'e - ra

se.

80

fra me di - co e ri - do: «Ec - co la piog - gia,  
so - la, in - fra me di - co e ri - do:

84

il bo - sco, E - ne - a e Di - - - -  
«Ec - co la piog - gia, il bo - sco, E - ne - a e Di -

88

do». do».

# VIII. CON BRACCHI ASSAI E CON MOLTI SPARVERI

Giovanni da Firenze

[Fp, cc. 93v-94r]

Primus

Secundus

Tenor

Con  
Né

7

8

Con  
Né

brac - chi\_as - sa - i e con mol - ti spar - ve - - -  
 cor - ser ma - i per cam - pa - gna le - vrie - - -

13

8

ri uc - cel - la - vam su  
 ri, co - me fa - cea cia -

brac - chi\_as - sa - i e con mol - ti spar - ve - - -  
 cor - ser ma - i per cam - pa - gna le - vrie - - -

19

per la ri - va d'A - da; e qual di -  
scun per fug - gir l'a - qua; e qual di -

ri uc - cel - la - vam su  
ri, co - me fa - cea cia -

25

ce - a: «Dà, dà!» e  
ce - a: «Dà qua! Da...

per la ri - va d'A - da; e qual di -  
scun per fug - gir l'a - qua; e qual di -

31

e qual: «Va cià, Va - rin! Tor - na Pic - cio - lo!» e  
Dam - mi 'l man - tel!» e tal: «Dam - mi 'l cap - pel - lo!», quan -

ce - a: «Dà, dà!» e  
ce - a: «Dà qua! Da...

37

e qual: «Va cià, Va - rin! Tor - na Pic - cio - lo!» e  
 Dam - mi 'l man - tel!» e tal: «Dam - mi 'l cap - pel - lo!», quan

43

qual pren - dea le qua - glie, a vo - lo, a  
 d'io ri - co - ve - rai col mio uc -

48

vo - lo, quan - do  
 cel - lo, do  
 qual pren - dea le  
 d'io ri - co - ve -

53

qua - glie\_a vo - lo\_a vo - lo, quan - - - - -  
rai col mio uc - cel - lo, do - - - - -

57

do con gran tem - pe - sta\_u - n'a - qua  
ve\_u - na pa - stu - rel - la\_il cor mi  
do con gran tem - pe - sta\_u-n'a - qua giun - - - - -  
ve\_u - na pa - stu - rel - la\_il cor mi pun - - - - -

62

giun - - - - - se. So - la\_e - ra  
pun - - - - - se.  
se.  
se.

67

li, on - de fra me di - ce - a: <Ec -

So - la\_e - ra li, on - de fra me di - ce - a:

72

co la piog - gia, ec - co Di - do ed E -

<Ec - co la piog - gia, ec - co Di - do

76

ne - - - - - a».

ed E - ne - - - - - a».

# IX. PER SPARVERARE TOLSI EL MIO SPARVERO

Jacopo da Bologna

[Lo, cc. 22v-23r]

Per spar - ve - ra - re  
Vo - - - gen - do re - di -

Tenore

5

tol - si\_el mio spar - ve - ro; brac - chi\_e bra - che  
re,u - di' un le - vrie - ro; co - ren - do e'

Per spar - ve -  
Vo - - - gen - do

9

chia - man - do, <E - it, e - it, Ba - ra - te - ra!  
gri - dan - do, <E - it, e - it, Ba - ra - te - ra!

ra - re tol - si\_el mio spar - ve - ro;  
re - di - re,u - di' un le - vrie - ro;

13

Té, Va - rin; té, té!», zon - ze - mo a la cam - pa - gna.  
Té, Va - rin; té, té!», guar - dan - do pel mol - i - no,  
brac-chi\_e bra - che chia - man - do, «E - it, e - it, Ba - ra - te - ra!  
co - ren - do e gri - dan - do, «E - it, e - it, Ba - ra - te - ra!

18

Vi - di cer - car e ren - fre - scar la ca - - - - -  
vi - di cer - car - e\_e rin - fre - scar Va - ri - - - - -  
Té, Va - rin; té, té!», zon - ze - mo a la cam -  
Té, Va - rin; té, té!», guar - dan - do pel mol -

22

gna; «Bur - la qui; té, Va - rin; fù! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fù!  
no: «Bur - la qui; té, Va - rin; fù! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fù!  
pa - gna. Vi - di cer - car e ren - fre - scar la ca - - - - -  
i - no, vi - di cer - car - e\_e rin - fre - scar Va - ri - - - - -

27

A - mo-ro - sa, bo - ca; fù! Le - va, le - va, le - va là!  
 A - mo-ro - sa, bo - ca; fù! Bo - ca, bo - ca, bo - c', o - llà!

gna; «Bur - la qui; té, Va - rin; fù! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fù!  
 no: «Bur - la qui; té, Va - rin; fù! Vél - la, Ba - ra - te - ra; fù!

32

Guar - da, guar - da, guar - da là!».   
 Là, ca - gna; là, ca - gna; là!».

A - mo-ro - sa, bo - ca; fù! Le - va, le - va, le - va là!  
 A - mo-ro - sa, bo - ca; fù! Bo - ca, bo - ca, bo - c', o - llà!

38

Per la mi - a don - na pre - si qua - glie as - sa -  
 E pre - sen - ta - re an - dai le qua - glie a quel -

Guar - da, guar - da, guar - da là!». Per  
 Là, ca - gna; là, ca - gna; là!». E

44

i, poi de re - di - re non me du - bi -  
la, ch'A - mor mi fe - ce pren - de - re per

la mi - a don - na pre - si qua - glie as - sa - i,  
pre - sen - ta - re an - dai le qua - glie a quel - la,

50

ta - - - - -  
el - - - - -

poi de re - di - re non me du - bi - ta -  
ch'A - mor mi fe - ce pren - de - re per el -

57

(d. = d)

- - - - - i. Per quel - la  
- - - - - la. E pe - rò

- - - - - i.  
- - - - - la.

Per quel - la  
E pe - rò

62

tol - si mio spar - ve - ro\_in pu - - - gno,  
fa - za l'uo - mo\_al mon - do be - - - ne

tol - si mio spar - ve - ro\_in pu - - - gno,  
fa - za l'uo - mo\_al mon - do be - - - ne

68

e que - sto fu l'u - ti - mo di di  
e se - gua la ven - tu - ra che gli

e que - sto fu l'u - ti - mo di di  
e se - gua la ven - tu - ra che gli

74

giu - - - - - gno.  
ve - - - - - ne.

giu - - - - - gno.  
ve - - - - - ne.

# X. O TU, DI QUA, O TU, DI LÀ, LASCIATE

Anonimo

[SI, cc. 82v, 94r = 151v-152r]

Musical score for the piece "O tu, di qua, o tu, di là, lasciate". The score is written for three parts: Soprano, Tenor, and Bass. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: «O, o tu, di qua, o tu, di là, la - scia - te - i ca - ni». The second system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: o tu, di qua, o tu, di là, la - scia - te - i ca - ni. The third system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: «O, o tu, di qua, o tu, di là, la - scia - te - i ca - ni. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

15

a' cer - vi che so - no le - va - ti;

o tu, di qua, o tu, di là, la - scia -

20

e met - ten - do i

te i ca - ni

25

can, for - te cor - na - te!>

a' cer - vi che so - no le - va - ti;

30

hu hu hu hu hu hu

e met - ten - do i

35

hu hu hu hu «Vé, vé,

can, for - te cor - na - te!» hu

41

For - te, té, té, té!» «Ec - co lìj cer - ví; qui!» «O, vé, pi - glia -

hu hu bu hu hu hu

46

lo, giun - gi - lo, bol .. .. .o» «O,  
hu hu hu «Vé, vé,

51

com - pa - gno, de -  
For - te, té, té, té!» «Ec - co li j cer - vi; qui!» «O, vél, pi - glia -

56

mor' e stie la po - sta sul - la co - sta!» «Or  
lo, giun - gi - lo, bol .. .. .o» «O,

62

guar - da ben che non scam - pi!» «O Ca -

com - pa - gno, de - mor' e stie la po - sta

68

lef - fo, vél - la, vél - la, vé!» «Pi - glia - la, pi - glia - la!» «Tiél - la

sul - la co - sta!» «Or guar - da

74

ben, tiél - la ben!» «Or tor - niam can - tan - do, che

ben che non scam - pi!» «O Ca - lef - fo, vél - la, vél - la, vé!»

80

no - ia tien quel ch'an - da - vam cac - cian

«Pi - glia - la, pi - glia - la!» «Tiél - la ben, tiél - la ben!»

86

«Or for - niam can - tan - do, che no - ia

91

do». tien quel ch'an - da - vam cac - cian - do».



# XI. TOSTO CHE L'ALBA DEL BEL GIORN' APARE

Gherardello da Firenze

[Lo, c. 25r]

To...

Tenore

7

To - sto che l'al - ba del bel gior - n'a - pa - re, di - sve - glia i

To...

14

cac - cia - tor, <Su, su, su, su, ch'e - gl'è tem -

To - sto che l'al - ba del bel gior - n'a -

21

po; a - let - ta li can!> <Té .tté, té .tté, Vi - o - la,  
 pa - re, di - sve - glia i cac - cia - tor, <Su, su,

28

té, Pri - mie - ra, té!>. <Su al - to al  
 su, su, ch'e - gl'è tem - po; a - let - ta li can!> <Té

35

mon - te, co' buon ca - ni a ma - no e gli bra - chet - t'al  
 .tté, té .tté, Vi - o - la, té, Pri - mie - ra,

41

pia - no; e nel - la pia - gia, ad or - di - ne cia -  
té!». «Su al - to al mon - te, co' buon

47

scu - no!» «I' ve - gio  
ca - ni a ma - no e gli bra - chet - t'al pia - no; e nel - la

54

sen - tir u - no di no - stri mi - glior brac - chi: sta a - vi -  
pia - gia, ad or - di - ne cia - scu - no!»

61

sa - to!» «Bus - sa - te d'o - gni la - to cia-scun le ma - chie, ché Qua -

«I' ve - gio sen - tir u - no di no - stri

68

gli - na suo - na!» «A - ù, a - ù! A -tte la

mi - glior brac - chi: sta a - vi - sa - to!» «Bus - sa - te d'o - gni la -

75

cer - bia vie - - - ne!» «Car-bon l'à pre-s'e in bo -

to cia-scun le ma-chie, ché Qua - gli - na suo - na!» «A -

82

ca la te - - - - -  
 ù, a - ù! A -tte la cer - bia vie - - -

89

- - - - - ne!». Del  
 ne!» «Car-bon l'à pre-s'e in bo - ca la te - ne!».

97

mon - te,  
 Del

102

que' che v'er - a su gri-da - va: «Al-l'al - tra, al - l'al-tra!» e 'l suo cor-no so -

107

na - - - - - na - - - - -  
mon - te, que' che v'er - a su gri - da - va: «Al-l'al - tra, al -

112

va.  
l'al-tra!» e 'l suo cor-no so - na - - - - - va.

## XII. A POSTE MESSE, VELTRI E GRAN MASTINI

Lorenzo da Firenze

[Sq, cc. 49v-50r]

A  
[La - - - - -]

4

7

po - ste mes - se, vel - tri e gran ma -  
scia - ti, i ca - ni\_a lle - i si fèr vi -

A  
[La - - - - -]

10

sti - - - - ni, <Té, té, Vil - lan! Té, té, Ba -  
ci - - - - ni: <Ai, ca - ne! O tu, del can: dè,

12

ril!», chia - man gri - da, gri  
po - ste scia - ti, i

A  
[La - - - -

14

mes se, vel - tri e gran ma -  
ca - ni\_a lle - i si fèr vi -

16

do, da!», «Ciof, ciof; qui, qui; ciof!»,  
«Vé, vé; là, là; vé!»

sti - ni, «Té, té, Vil - lan! Té, té, Ba -  
ci - ni: «Ai, ca - ne!\_O tu, del can: dè,

18

brac - chi e se - gu - gi  
pas - san - do\_il pog - gio,\_al

ril!», chia - man  
gri - da, gri

po - ste  
scia - ti,\_i

20

per lo bo - sco\_ai - zan - do, «Ec - co,  
lor fu - ron le stri - da: cu cu

mes - se, vel - tri e gran ma -  
ca - ni\_a lle - i si fèr vi -

22

ec - co, ec - co là! >> «Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa,  
cu cu cu cu cu «Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è,

do, da!», «Ciof, ciof; qui, qui; ciof!»,  
«Vé, vé; là, là; vé!»,

sti - - - - ni, «Té, té, Vil - lan! Té, té, Ba -  
ci - - - - ni: «Ai, ca - ne!\_O tu, del can: dè,

24

las - sa!» «O tu, o tu, o tu, pas - sa, pas - sa, pas - - - -  
che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel, che - mme, che - mme, che - - - -

brac - chi e se - gu gi  
pas - san - do, il pog - gio, al - - - -

ril!», chia - man  
gri - da, gri - - - -

26

sa!», «Ec - co, ec - co là! >>  
- mme cu cu cu cu cu

per lo bo - sco, ai - zan - - - - do, «Ec - co,  
lor fu - ron le stri - - - - da: cu cu



34

«Ec - co, ec - co là!»  
cu cu cu cu cu

«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,  
«Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,

ec - co, ec - co là!» «Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa,  
cu cu cu cu cu «Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è,

36

«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o  
«Dàl - li, dàl - li, o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc -

pas - sa, pas - sa, pas - sa!»,  
che - mme, che - mme, che - mme

las - sa!» «O tu, o tu, o tu, pas - sa, pas - sa, pas -  
che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel, che - mme, che - mme, che

38

tu, pas - sa, pas - sa, pas - sa!»,  
cel, che - mme, che - mme, che - mme

sa!», «Ec - co, ec - co là!»  
- mme cu cu cu cu cu

40

la cer-bia\_u - scì al gri - do\_e al - l'a - ba -  
uc - cel - la\_e stas - si in su\_un ap - pio me -

«Ec - co, ec - co là!»  
cu cu cu cu cu

«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,  
«Dàl - li, dàl - li\_o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,

42

io,  
lo,

«Guar - da, guar - da qua!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «O tu, o tu, o tu,  
«Dàl - li, dàl - li\_o tu!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,

pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,  
che - mme, che - mme, che - mme

44

bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di  
per ch'el - la\_in ma - no\_a me la - sciò del

pas - sa, pas - sa, pas - - - sa!»,  
che - mme, che - mme, che - mme

46

va -  
pe -

la cer - bia\_u - sci al gri - do\_e al - l'a - ba -  
uc - cel - la\_e stas - si in su\_un ap - pio me

«Ec - co, ec - co là!»  
cu cu cu cu cu

48

io,  
lo.

io,  
lo,

«Guar - da, guar - da qua!» «Dàl - li, dàl - li\_o tu!» «Las - sa, las - sa, las - sa!» «Che è, che è, che è?» «L'uc - cel, l'uc - cel, l'uc - cel,

50

bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di  
per ch'el-la\_in ma - no\_a me la - sciò del

pas - sa, pas - sa, pas - sa!»,  
che - mme, che - mme, che - mme

52

bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di va - - - io,  
Per ch'el - la\_in ma - no\_a me la - sciò del pe - - - lo.

va - - - - - io,  
pe - - - - - lo.

la cer - bia\_u - scì al gri - do\_e al - l'a - ba - io,  
uc - cel - la\_e stas - si in su\_un ap - pio me - lo,

55

bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di  
per ch'el - la\_in ma - no\_a me la - sciò del

58

bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di va - io.  
Per ch'el - la\_in ma - no\_a me la - sciò del pe - lo».]

bian - ca lat - ta - ta com' co - lor di va - - - - io.  
Per ch'el - la\_in ma - no\_a me la - sciò del pe - - - - lo».]

va - - - - io.  
pe - - - - lo».]

61 (♩ = ♪)

A

65

69

.ri - col - ta bu bu

A

73

bu bu

77

san-za cor - no ta-tim ta - tim ta-tim ta-tim ta - tim ti-ton ti - ton ti -  
rri - col-ta bu bu

A

81

ton ta-tim ta - tim ta-tim ta-tim so - na - mo per i - scor - no  
bu bu

85

no no

san - za cor - no ta - tim ta - tim ta-tim ta-tim ta - tim ti-ton ti-ton ti-

-rri - col-ta bu bu

89

no no

ton ta-tim ta - tim ta-tim ta-tim so - na - mo per i - scor - no

bu bu

93

no no

san - za cor - no ta - tim ta - tim ta-tim ta-tim ta - tim ti-ton ti-ton ti-

san - za cor - no ta - tim ta - tim ta-tim ta-tim ta - tim ti-ton ti-ton ti-

97

no no

ton ta-tim ta-tim ta-tim ta-tim so-na - mo per i - scor - no

101

no no

105

no no

no no.

### XIII. NELL'AQUA CHIARA E DOLCE PESCANDO

Vincenzo da Rimini

[Lo, cc. 39<sup>v</sup>-40<sup>r</sup>]

Nel - - - - -

7 l'a - qua chia - ra e dol - ce pe - scan - - - - -

13 do co - re - te - ed a - mo, e' Nel - - - - -

Tenore

19

sta - v'a - ten - to; «Vé, vé, vé, vé, vé, che-l sen -  
- l'a - qua chia - ra e dol - ce pe - scan -

26

to! A-du'qua'l ce - sto!»  
do co - re - te ed a - mo, e'

33

«L'è fat - to!» «Ti - ra, pre-sto, ti - ral su!» «Non par - la -  
sta - v'a - ten - to; «Vé, vé, vé, vé, vé, che-l sen -

40

re! O - mè, ch'el pur se-n va!>. La - sò l'a - mo

to! A - du' qua 'l

46

per u - na vo - ce ch'el u - di gri - da - re: <Pa - rol' e

ce - sto!> <L'è fat - to!> <Ti - ra, pre - sto, ti - ral su!>

52

chia-v' e la - vi - zi! Pa - ro - li, chia-v', a la chia-va - tu - ra!> <Vien

<Non par - la - re! O - mè, ch'el pur se-n va!>.

58

qua, vien qua; che val u - na?>> <<Se' di - na - ri!>>  
La - sò l'a - mo per u - na vo - ce ch'el u - dì gri - da -

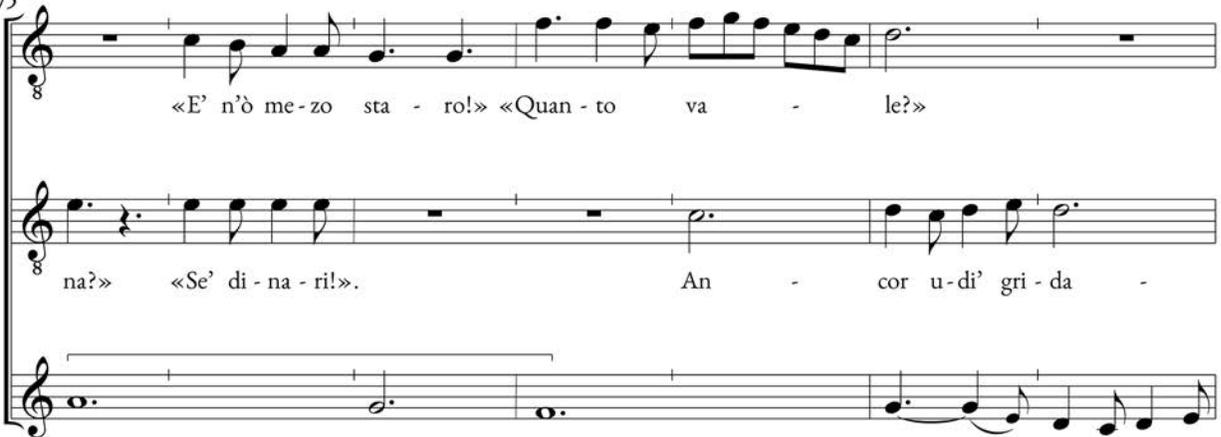
64

An - cor u - di' gri - da - re: <<Chi\_à re - mo - lo,  
re: <<Pa - rol' e chia - v' e la - vi - zi! Pa - ro - li,

70

chi\_à re - mo - lo? O lì, o lì, o, chi\_à re - mo - lo?>>  
chia - v', a la chia - va - tu - ra!>> <<Vien qua, vien qua; che val u -

75



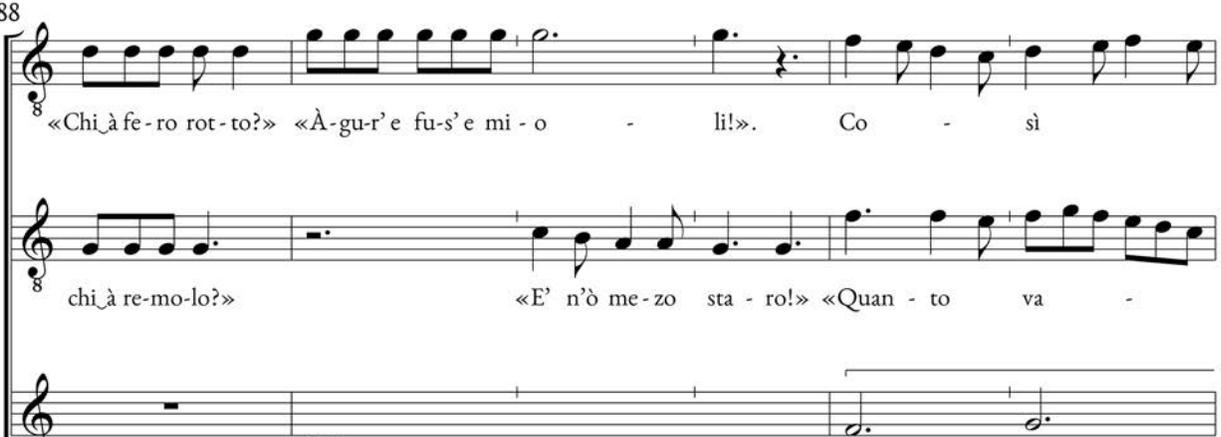
«E' n'ò me-zo sta - ro!» «Quan - to va - le?»  
na?» «Se' di - na - ri!». An - cor u - di' gri - da -

82



«Tre sol - di!» «Tro - po è ca - ro!» «Chi\_à ve-tro rot-to?»  
re: «Chi\_à re-mo-lo, chi\_à re-mo-lo? O lì, o, lì, o,

88



«Chi\_à fe-ro rot-to?» «À-gu-r'e fu-s'e mi - o - li!». Co - sì  
chi\_à re-mo-lo?» «E' n'ò me-zo sta - ro!» «Quan - to va -

94

chi ven - de - a e chi com-pe-ra - va; u - na ve - chia  
le?> «Tre sol-di!» «Tro - po è ca - ro!» «Chi\_à ve-tro rot-to?»

101

pur gri - da - va: «Za\_i bon' co - li, don-ne! Za\_i bon' co - li!»,  
«Chi\_à fe-ro rot-to?» «À - gu-r'e fu-s'e mi - o - li!». Co -

107

po', do - po le', ve - ni - - - -  
sì chi ven - de - a e chi com - pe-ra - va; u - na

114

a un che sa - vor ven - de - a: «Mo - star - da,  
ve - chia pur gri - da - va: «Za, i bon' co - li, don-ne!

120

sa-vo-rèt! Sal - sa ver - de, sa-vòr e sa-vo-rèt!» «Chi tò del lat? Chi  
Za, i bon' co - li!», po', do - po le', ve -

126

tò del lat? Chi tò del lat?». La  
ni - - - a un che sa - vor ven - de -

132

re - t'e l'a - mo e'l pe - sce li la -

a: «Mo - star - da, sa - vo - rèt! Sal - sa ver - de, sa - vòr e sa - vo - rèt!» «Chi

138

scia - - - - -

tò del lat? Chi tò del lat? Chi tò del lat?».

144

i, sì

La re - t'e

150

8

gran tem - pe - sta no sen - ti' za - ma -

8

l'a - mo e' l pe - sce li la - scia

156

8

i.

8

i,

# XIV. IN FORMA QUASI TRA 'L VEGHIAR' E 'L SONNO

Vincenzo da Rimini

[Sq, c. 36r]

In for - ma qua - si tra'l ve - ghiar e'l

Tenor

son - no, io sta - va stan - co, del dor - mir di - si - o, quan -

In for - ma qua - si tra'l ve - ghiar e'l

do que - sta tem - pe - sta ci\_ap - pa - ri - o: «O, del - la bar - ca,

son - - - no, io sta - va stan - co, del dor -

33

pre - mi e 'n-via!» «Dè, sta for - te! Vol - gi man; guar-da 'l tuo  
mir di - si - o, quan - do que-sta tem - pe - sta ci ap - pa -

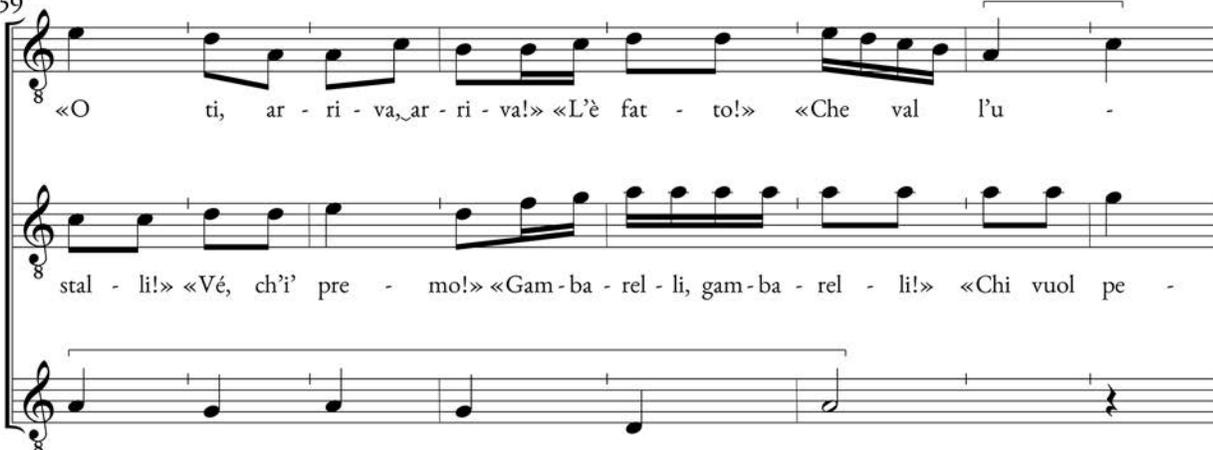
42

re - mo! Là; qua; mo stal - li!» «Vé, ch'i' pre - mo!» «Gam-ba-  
ri - o: «O, del-la bar - ca, pre - mi e 'n-via!» «Dè, sta for - te!

50

rel - li, gam-ba - rel - li!» «Chi vuol pe - sce e sar - ci - ne sec - che?»  
Vol - gi man; guar-da 'l tuo re - mo! Là; qua; mo

59



«O ti, ar - ri - va, ar - ri - va!» «L'è fat - to!» «Che val l'u -

stal - li!» «Vé, ch'i' pre - mo!» «Gam - ba - rel - li, gam - ba - rel - li!» «Chi vuol pe -

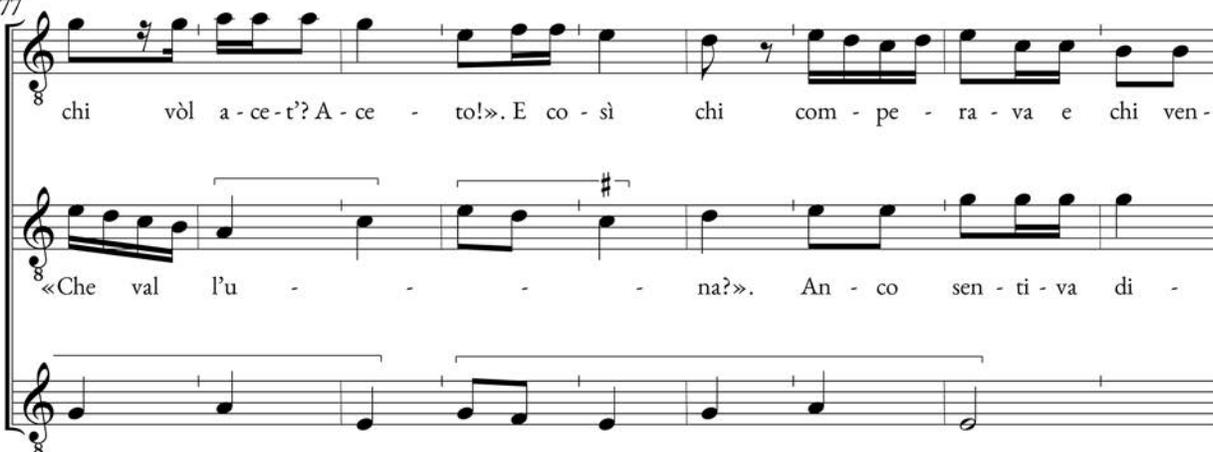
67



- na?». An - co sen - ti - va di - re: «Chi vòl a - ce - t', o,

sce e sar - ci - ne sec - che?» «O ti, ar - ri - va, ar - ri - va!» «L'è fat - to!»

77



chi vòl a - ce - t'? A - ce - to!». E co - sì chi com - pe - ra - va e chi ven -

«Che val l'u - - - - na?». An - co sen - ti - va di -

86

de - a; i' pur vo - le - a dor - mi -

re: «Chi vòl a - ce - t', o, chi vòl a - ce - t'? A - ce - to!». E co - sì'

95

re, e non po - te -

chi com - pe - ra - va e chi ven - de - a; i'

105

a.

pur vo - le - a dor - mi - re, e non po - te - a.

# XV. PASSANDO CON PENSIER PER UN BOSCHETTO

Nicolò del Preposto

[Pit, cc. 29v-30r]

Pas - san - do con pen - sier per un bo - schet -

to, don - ne per quel - lo gi - van, fior co - glien - do,

san - do con pen - sier per

28

«Tò quel, tò quel!», di - cen - do, «Ec - co - lo, ec - co - lo!» «Che è? Che è?»  
un bo - schet - - - to, don - ne per quel - lo

35

«È fior a - li - so» «Va - llà, per le vi -  
gi - van, fior co - glien - do, «Tò quel, tò quel!», di - cen - do, «Ec - co - lo,

43

o - - - le!» «O - mè, che 'l prun mi pun - ge!» «Quel - l'al - tra me'  
ec - co - lo!» «Che è? Che è?» «È fior a - li - so»

51



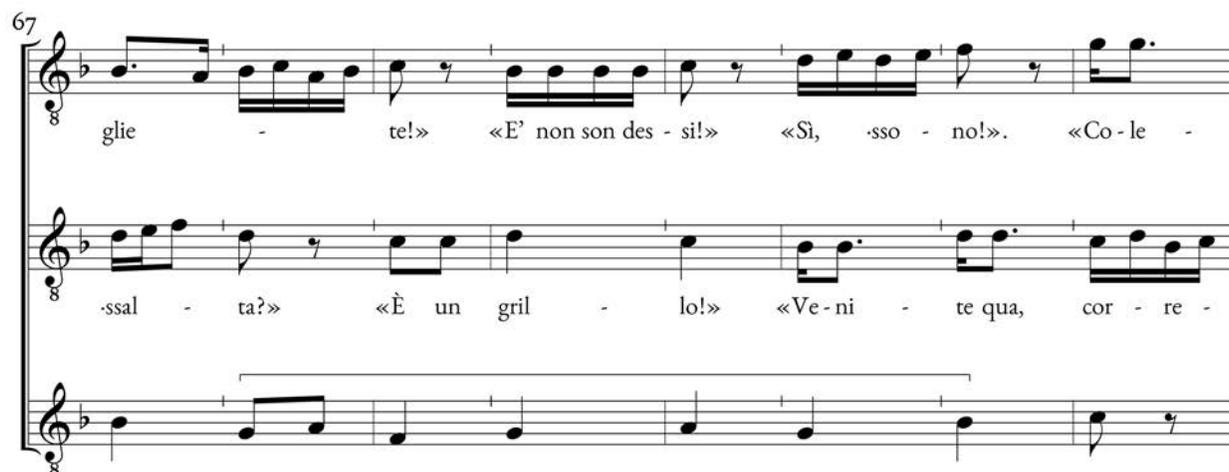
v'a-giun-ge!». «U, u! O ch'è quel che -ssal - ta?» «È un  
«Va - llà, per le vi - o - - - le!» «O-mè, che 'l prun mi pun -

59



gril - lo!» «Ve - ni - te qua, cor - re - te: ra - pe - ron - zo - li co -  
- ge!» «Quel - l'al - tra me' v'a-giun - ge!». «U, u! O ch'è quel che

67



glie - te!» «E' non son des - si!» «Sì, -sso - no!». «Co - le -  
-ssal - ta?» «È un gril - lo!» «Ve - ni - te qua, cor - re -

75

i, o co - le - i, vien qua, vien qua, pe' fun - ghi!» «Co - stà,

te: ra - pe - ron - zo - li co - glie - - - - te!» «E' non son des - si!»

83

co - stà, pel ser - mol - li - no!» «No sta - ren trop - po,

«Sì, sso - no!» «Co - le - i, o co - le - i, vien qua, vien qua,

90

ché'l tem - po si tur - ba!» «E ba - le - n'e tuo - na!» «E ve - spro già

pe' fun - ghi!» «Co - stà, co - stà, pel ser - mol - li - no!».

98

suo - - - - na!» «Non è - gli an - cor no -

«No sta - ren trop - po, ché'l tem - po si tur - ba!» «E ba - le - n'e

105

na!». «O - di, o - di!» «L'u - si - gnuol che can - ta

tuo - na! «E ve - spro già suo - - - -

112

«più bel v'è, più bel v'è»» «I' sen - to... e non so che» «O - ve?» «Do - ve?»

na!» «Non è - gli an - cor no - na!». «O - di, o - di!»

119

«In quel ce - spu - glio». Toc - ca, pic - chia, ri - toc - ca, men - tre

«L'u-si-gnuol che can - ta “più bel v'è, più bel v'è”» «I' sen - to... e non

127

che'l bus - so cre - sce, ed u - na ser - pe n'e - sce:

so che» «O - ve?» «Do - ve?» «In quel ce - spu - glio». Toc - ca, pic - chia,

135

«O - mè, o - mè tri - sta!» «O - mè las - sa!» «O - mè!». Fug - gen - do

ri - toc - ca, men - tre che'l bus - so cre - sce, ed u - na ser -

143

tut-te di pa - u - ra pie - ne, u - na gran pio - va vie -  
pe n'e - sce: «O-mè, o-mè tri - sta!» «O-mè las - sa!»

152

- - - ne: qua - le sdruc-cio - la, qual ca -  
«O - mè!». Fug - gen - do tut - te di pa - u - ra pie - ne, u - na

159

- - - de, qual si pun - ge lo pie - de, a  
gran pio - va vie - - - - - ne: qua - le sdruc-cio-

167

·tter - ra van ghir - lan - - - de, tal ciò ch'à  
la, qual ca - - - de, qual si pun - ge lo

175

·ccol - to la - scia e tal per - cuo -  
pie - de, a ·tter - ra van ghir - lan - - -

183

- - - te; tien - si be - a - ta chi più fu-gir puo -  
de, tal ciò ch'à ·ccol - to la - scia e

191

tal per - cuo - te; tien - si be-

199

a - ta chi più fu-gir puo - te.

208

(♩ = ♩)

Sì fi - so stet - ti'l'

212

di che lor mi - ra - i, che non m'a - vi - d'e tut - to

Si fi - so stet - ti'l

216

mi ba - gna - i. Si fi - - - so

di che lor mi - ra - i, che non m'a - vi - d'e tut - to mi ba -

221

stet - ti el di che lor mi - ra -

gna - i. Si fi - - - so stet - ti

226

i, che non m'a-vi - d'e tut - to mi ba -  
el di che llor mi - ra - - -

231

gna - - - - - i.  
i, che non m'a-vi - d'e tut - to mi ba - gna - i.

# XVI. STATE SU, DONNE! CHE DOBBIAN NO' FARE?

Nicolò del Preposto

[Lo, cc. 41v-42r]

«Sta - te su, don - ne!» «Che dob - bian no' fa - re?» «El più bel tem - po non si vi - de ma - i! Git - ta - te gli ar - co - la - i, i na - spi con le fa - re?» «El più bel tem - po non si vi - de ma -

18

roc - - - che! Non si - a - te scioc - che,  
i! Git - ta - te gli\_ar-co - la - i, i na-spi con le roc -

26

che fi - li nes - su - na!» «Or - sù, or-sù!». Ad u - na ad u -  
- che! Non si - a - te scioc - che, che fi -

33

na pe - le man si pi - glia - ro; tut - te cor - ren -  
li nes - su - na!» «Or - sù, or-sù!». Ad u - na ad u - na

40

do ad un fiu - me an - da - ro. «A - l'ac - qua, a -

pe - le man si pi - glia - ro; tut - te cor - ren - do

47

l'a - qua!>; chi a gran - chi pe - - - sca,

ad un fiu - me an - da - ro. «A - l'ac - qua, a - l'a -

54

chi git - ta a' pe - sci l'e - - - sca, po - i

qua!>; chi a gran - chi pe - - - sca, chi

61

su per l'on - de cor - ron al mu - li -  
git - ta a' pe - sci l'e - - - sca, po - i su per

68

no: «O mu - gna - io, o mu - gna - io, pe - sa - mi co -  
l'on - de cor - ron al mu - li - no: «O

75

ste - - - i!» «Pe - s'an - che le -  
mu - gna - io, o mu - gna - io, pe - sa - mi co - ste -

82

«Que - sta pe - sa cen - to; e que - sta ben du - i!»

«Pe - s'an - che le - i!»

89

gen - to» «Tu sè u - na gras - - - sa,

«Que - sta pe - sa cen - to; e que - sta ben du - gen -

97

che ti ven - ga fra - cas - sa!» «E tu sè ti - si - cuc -

to» «Tu sè u - na gras - sa, che ti

104

cia, che ti crie - pi la buc -  
ven - ga fra - cas - sa!> «E tu sè ti - si - cuc -

111

cia!>. «O fan-ciul - le, o fan - ciul - le,  
cia, che ti crie - pi la buc -

118

a ca - sa ri - tor - nia - mo!>. Sa - len - do al  
cia!>. «O fan-ciul - le, o fan - ciul - le, a

125

mon - - - - te scon -  
ca - sa ri - tor - nia - mo!». Sa - len - do al mon -

132

- tra-ro vil - la - - - -  
- - - - te scon - tra-ro vil -

139

no, gri - dan - do: «Pi - glia, pi - glia!  
la - - - - no,

146

Al la - dro, al la - dro e al la - - - - -  
gri - - - dan - do: «Pi - glia, pi - għa! Al la -

153

- - - - - dro! O La - pi - no, o Van - nel - lo,  
dro, al la - dro e al la - - - - -

160

o Cec - che - rel - lo!» «Che è, che è?» «Il lu - po se ne  
- - - - - dro! O La - pi - no, o Van - nel - lo,

167

va con mi' a - gnel - - - - -  
o Cer - che - rel - lo!» «Che è, che è?» «Il lu - po se ne va con

174

- - lo!». A quel ro - mo - re ri -  
mi' a - gnel - - - - - lo!».

182

stret - te, fu - gi - ron in vèr me le gio - vi -  
A quel ro - mo - re ri - stret - te,

190

net -

fu - gi - ron in vèr me le gio - vi - net -

198

- - - - - te.

- - - - - te.

(♩ = ♩ / ♩.♩)

205

Ma se a - pa - ri - to fos - se lu - po, for - se

Ma se a - pa -

211

pre - s'e - ra -ttal da -mme, ch'a me ri - cor -  
ri - to fos - se lu - po, for - se pre - s'e - ra

216

-ttal da -mme, ch'a me ri - cor -

221

se.  
se.

# XVII. DAPPOI CHE 'L SOLE I DOLZI RAZZI ASCONDE

Nicolò del Preposto

[Sq, cc. 82v-83r]

Dap

7

poi che'l so - le i dol - zi raz - zi a - scon - de e la lu - na

Dap

15

di - mo - stra suo splen - do - re, sen - ti' un gran ro - mo - re,

poi che'l so - le i dol - zi raz - zi a - scon - de e la lu - na di - mo -

24

for - te gri - da - re: «Al fuo-co, *al fuo - c'*, al fuo - co!»; e poi, stan - do\_un  
 stra suo splen-do - re, sen - ti' un gran ro -

31

po - co: «O-v'è? Do-v'è?» «È qua; su, su, o - gn'uom,  
 mo - re, for - te gri - da - re: «Al fuo-co, *al fuo - c'*, al fuo - co!»;

37

su, fuor le lu - cer - - -  
 e poi, stan - do\_un po - co: «O-v'è? Do-v'è?» «È qua; su, su,

43

ne! Lu - mie - re con lan - ter -  
o - gn'uom, su, fuor le lu - cer

51

ne! Lu - mie - re con lan - ter -

59

ne!». «O tu, del - la cam - pa - na, suo - na!» don don don don

65

«Al-l'ar-m', al-l'ar - me!» «Tu, tò la cer - vel - lie - ra,  
ne!». «O tu, del - la cam - pa - na,

71

la scu - re\_e .lla gor - gie - ra!» «To - sto, to - sto,  
suo - na!» don don don don «Al-l'ar-m', al-l'ar - me!» «Tu,

77

che 'l fuo-co pur s'a-pi - glia!» «Man-da pel - la fa - mi - glia!» «Al-l'ac-qua\_al-l'ac -  
tò la cer - vel - lie - ra, la scu - re\_e .lla gor - gie - ra!»

83

qua; su con le mez - zi - - - -

«To - sto, to - sto, che 'l fuo-co pur s'a - pi - gia!» «Man-da pel-la fa-mi-

89

- - - - - ne!».

Chi por - ta doc - ce, chi re - ca - va

gria!» «Al - l'ac - qua al - l'ac - qua; su con le mez - zi - - - -

96

sca - - - - le, chi -ssi fa - ce - a ma -

- - - - - ne!».

Chi por - ta doc - ce, chi re -

103

le e chi di-ce-a: «Ac-cor-ri, o-mè, soc-cor-ri!». ca-va sca-le, chi-ssi fa-

110

«O tu, del-la trom-bet-ta, suo-na!» ta-tin ta-tin «Cia-scun si ti-ri\_a ce-a ma-le e chi di-ce-a: «Ac-cor-ri,

116

drie-to!». Chi o-mè, soc-cor-ri!». «O tu, del-la trom-bet-ta, suo-na!»

122

sgom - bra e chi ru - ba - - - va,  
ta - tin ta - tin «Cia - scun si ti - ri\_a drie - - - - to!».

128

e qual ac - qua ver - sa - - - va, e tal rom - pea  
Chi sgom - bra e chi ru - ba -

135

l'u - scio con l'ac - cet - - - ta;  
va, e qual ac - qua ver - sa - - - va, e tal

142

qui o-gnun s'af-fret - ta, pur d'a - mor - zar - e'l  
rom - pea l'u - scio con l'ac - cet - ta;

150

fuo - - - co e le fa - vil - le.  
qui o-gnun s'af-fret - ta, pur d'a - mor - zar - e'l

158

Pas - sa - t'e - ran le squil - - - - -  
fuo - - - co e le fa - vil - le.

166

le, quan - do ma - e - stri, con gran - d'ar - go -  
Pas - sa - t'e - ran le squil - - - -

174

men - - - to, gri - da - van: «Tut - t'a ca - sa, ch'e - gli è  
le, quan - do ma - e - stri, con gran - d'ar - go -

182

spen - - - -  
men - - - to, gri - da - van: «Tut - t'a ca - sa,

189

to!», gri - da - van: «Tut - t'a ca -  
ch'e - gli\_è spen - - - - -

196

sa ch'e - gli\_è spen - - - - -  
to!», gri - da - van: «Tut - t'a ca -

204

to!». sa ch'e - gli\_è spen - - - - - to!»..

212 (♩ = ♪)

Tor

219

nan-do vi-di, e sem-pr'al cor mi

Tor

226

sta, C I C I con L I ed  
[cen-tun cen-tun] [cin- quan-tun]

nan-do vi-di, e sem-pr'al cor mi

234

sta, C I C I con L I ed  
[cen - tun cen - tun] [cin - quan - tun]

242

A.  
A.

# XVIII. COSÌ PENSOSO, COM'AMOR MI GUIDA

Francesco Landini

[Fp, cc. 45v-46r]

Co - - - - - sì pen - so - so, co - m'A -

mor mi gui - - - - - da, per la ver -

Co - - - - -

de ri - ve - ra, pas - so pas - so, sen -

sì pen - so - so, co - m'A - mor mi gui - - - - -

22

ti': «Le-va quel sas - so!» «Vé'l gran - chio, vé!» «Vé'l pe-sce; pi-glia,

da, per la ver - de ri - ve - ra,

29

pi - glia!» «Que - st'è gran ma - ra - vi - glia!». Co -

pas - so pas - so, sen - ti': «Le-va quel sas - so!» «Vé'l

37

min-ciò I - sa-bel - la con i - stri - - - da: «O - mè, o -

gran - chio, vé!» «Vé'l pe-sce; pi-glia, pi - glia!» «Que - st'è gran ma - ra -

44

«I' son mor - sa nel di - mè!» «Che ài, che à - i?» «I' son mor - sa nel di - vi - glia!». «Co - min - ciò I - sa - bel - la con i -»

51

«O Li - sa, il pe - sce fug - - - ge!» «stri - - - da: «O - mè, o - mè!» «Che ài, che à - i?»

58

«I' p'ò, i' p'ò!» «L'Er - mel - li - na l'à pre - - - so!» «I' son mor - sa nel di - to!» «O Li - sa, il»

65

«Tiél ben, tiél ben!» «Que - st'è bel - la pe-schie - ra!». In -  
pe - sce fug - ge!» «I' l'ò, i' l'ò!» «L'Er-mel-li - na

72

tan - to giun-s' al - l'a - mo - ro - sa schie - - - - -  
l'à pre - - - - so!» «Tiél ben, tiél ben!» «Que - st'è

79

bel - la pe-schie - ra!». In - tan - to giun-s' al - l'a - mo - ro - sa

86

(♩ = ♩.)

ra, do - ve va - ghe tro - va' don -

schie - - - ra,

93

ne ed a - man - - - - - ti,

do - ve va -

99

che m'a - col - son a lor con be' sem - bian - - -

ghe tro - va' don - ne ed a - man - - -

105

ti, che m'a - col - son a lor con be' sem-

111

ti.  
bian - ti.

# XIX. CACIANDO, PER GUSTAR DE QUEL TESORO

Zacara da Teramo

[Mod. cc. 16v-17r]

Ca - cian - do, per gu - star de quel te -

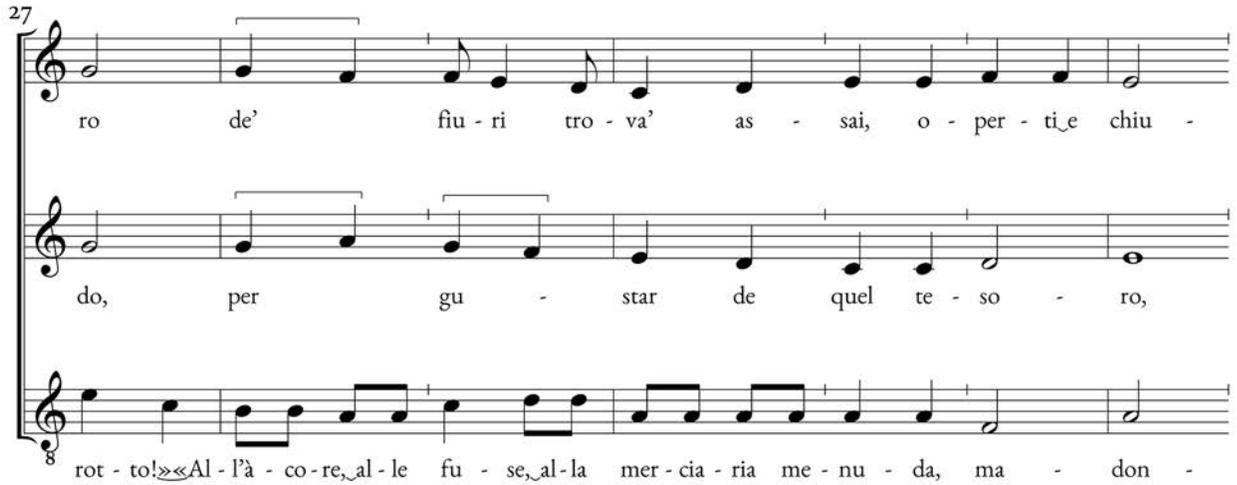
so - ro, per a - spri mon - ti, e bo - schi pe - ri - glio -

si, d'u - no bo - schet - to d'al - bor - sel - li d'o -

Ca - cian -

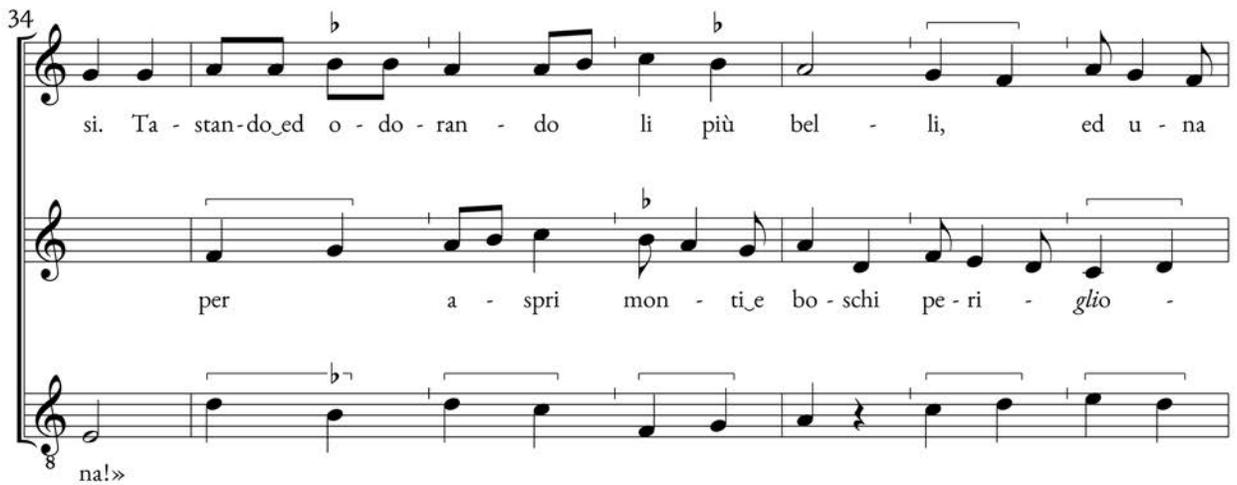
«Ai cin - ci, ai top - pi, ai bret - ti!» «Ai fer - ri, ai ra - me

27



ro de' fiu - ri tro - va' as - sai, o - per - ti\_e chiu - do, per gu - star de quel te - so - ro, rot - to!» «Al - l' à - co - re, al - le fu - se, al - la mer - cia - ria me - nu - da, ma - don -

34



si. Ta - stan - do, ed o - do - ran - do li più bel - li, ed u - na per a - spri mon - ti\_e bo - schi pe - ri - glio - na!» «Al - li gam - ma - riel - li, a l'ar - gen - ta -

41



vo - ce cri - da: «Al - li gam - ma - riel - li, a l'ar - gen - ta - si, d' u - no bo - schet - to d' al - bor - sel - li «Chi à del - la ra - si - na? Chi à fre - sci\_e zà - ga - ne

47

riel-li, al-li lat-ta-li-ni fie-schi!» «Fie-schi, fie-schi so' che an-che

d'o - ro de' fu-ri tro-va' as-sai, o-per-ti\_e

vec - chi?» «Sals', sals'!'

54

frec-cia-no!» «A le tel-li-ne fie-sche!» «Tut-te get-ta-no la lin-gua

chiu - si. Ta-stan-do ed o-do-ran-do li più bel -

Sal-sa ver-d'e mo-star - da!» «Chi à del-l'o-va?»

60

fo - re!»

li, ed u-na vo-ce cri-da: «Al-li gam-ma-riel-li, a l'ar-gen-ta-

68

«E so' fie-schi ques-si lat-ta-li-ni?»

riel-li, al-li lat-ta-li-ni fie-schi!» «Fie-schi, fie-schi

«Chi à del-la sem-mo-la?»

73

«Dam-me dui der-ra-te de gam-ma-riel-li!» «E so' fie-schi co-mo

so' che an-che frec-cia-no!» «A le tel-li-ne fie-sche!» «Tut-te

«E so' fie-sche ques-se?»

80

di-ce?» «A la 'n-fu-sa-glia dol-ce!» «O tu, da l'uo-glio;

get-ta-no la lin-gua fo

«A l'uo-glio, a l'uo-glio!»

87

che bal lu pe - tet - to?>>

re!>> «E so' fie-schi ques-si lat - ta - li -

«Ci, ci sta; che si' scor - ti - ca - tu!» «Vo-gl'un - e!» «Sei suol - li!»

93

«Vò - i - ne cin - que!» «Al - le bo - ne me -

ni?>> «Dam - me dui der - ra - te de gam - ma - riel - li!»

«An-na, va for', che te scor-ti-che!» «No - ne no!»

99

lan - go - le!» «U - na a - dde - na -

«E so' fie-schi co - mo di - ce?» «A la 'n-fu - sa - glia dol - ce!»

«Co - mo le dai?»

106

ro!> <Cu - sta sei suol - li lu

<O tu, da l'uo - glio; che bal lu pe - tet - to?>

<Vòi-ne da-re du - i!>

114

cen - ti - na-ro!><E buó - ni du - i!><Saz - zo ca fo - ra tri - sta!> <Se ne buo' tre, per dui de-

<Vò - i - ne cin - que!> <Al - le bo - ne me - lan - go - le!>

<A

121

na - ri!> <Tòl - li!> <Tìl - li!> <Vòil, vòi - le! Vòil,

<U - na\_a - dde - na

l'a - gli, a l'a - gli! Chi le vò' le bon ce - pol - le?>

128

vòil, vòil, vòil!» «Vòi-ne da-re du - i!» «Chi li vò' li ca - val - ro!» «Cu-sta sei suol - li lu cen - ti - «A - van-te, a-van-te!»

136

ca - si? Al - lu ca - so sar - de - na - le! Al - lu ca - so de la na-ro!» «E buò - ni du - i!» «Saz-zo ca fo - ra tri - sta!» «Se ne buo' tre, per dui de - Chi se vò' ciar - ma - re?»

142

for - ma!» «Al - lu bo - no lat - te!» «No, no, no, no, no, na - ri!» «Tòl - li!» «Tìl - li!» «Vòil, vò - le! Vòil, vòil, vòil,»

150

no!» «Al-lu bo-no ca-so fie-sco!» «Non è fie-sca co-mo vòil!» «Vòi-ne da-re du-i!» «Chi li vò' li ca-val-ca-si?»

159

di-ce!» «Ed è bo-no?» «Ed è chia-ro?» Al-lu ca-so sar-de-na-le! Al-lu ca-so de la for-ma!» «Al-lu bo-no «Chi vòl se-car li piet-ti-ne? Chi vòl a-con-ciar

165

«E chi le vòl le bo-ne sca-fe? E chi le vòl le lat-te!» «No, no, no, no, no, no, piet-ti-ne da ca-po?» «Al dent', al dent'! Chi à 'lmal den-te, à 'l

172

bo - ne vi - scio - le?>> «Al - la re - cot - ta fie - sca!»

no!» «Al - lu bo - no ca - so fie - sco!» «Non è

mal pa - ren - te; e chi à 'l mal ve - ci - no, à 'l mal ma - ti - no!»

179

«Al - lo bon uo - glio!» «Co - mo l'un - to!» «Più che l'am - bra!»

fie - sca co - mo di - ce!» «Ed è bo - no?» «Ed è chia - ro?»

186

«A le bon ce - ra - se!» «E chi le vòl le bo - ne fi - co - ra?»

«E chi le vòl le bo - ne sca - fe? E chi le vòl le

193

«E chi le vòl le bo - ne pèr - se - ca?» «Al - le ca - sta - gne re - mon - ne,  
bo - ne vi - scio - le?» «Al - la re - cot - ta fie - sca!»

«Chi

200

fem-me - ne!» «An - na cà, vè - ccà; fam - me be - ne ciò!»

«Al - lo bon uo - glio!» «Co - mo l'un - to!» «Più che l'am - bra!»

vòl con - ciar cal - da - ri, cen - tra - ri\_e ca - pi - ste - ri\_e com - pa - ra - re trep - pì - di\_e co - ver - chi?»

207

«È for - te?»

«A le bon ce - ra - se!» «E chi le vòl le bo - ne fi - co - ra?»

«Al - l'a - ci - to, al - l'a - ci - to!» «Co - mo lo tuo - si - co!»

214

«Com - pa - re, vò - me

«E chi le vò le bo - ne pèr - se - ca?» «Al - le ca - sta - gne re - mon - ne,

«Chi vòl cer - ne - re?»

221

cer - ne - re?». Chi al - tro, chi fa -

fem-me-ne!» «An - na cà, vè - cà; fam-me be - ne ciò!»

«Sì, ma - duon - na, sì; sal - lo su!»

229

ri - na com - pra, ven - de;

«È for - te?»

239

chi dor - me, chi stu - ta e

«Com - pa - re, vò - me cer - ne - re?».

Chi al - tro,

249

chi ac - cen - - - - de.

chi fa - ri - na com - pra, ven - - - - de;

# APPENDICE

*...cacciato sono ognor sança ragione*

Anonimo

[Sl, c. 83r = 155r]

Tenor



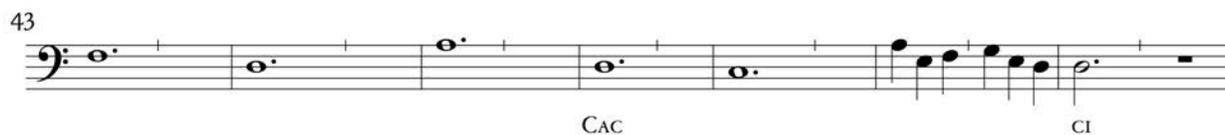
15



29

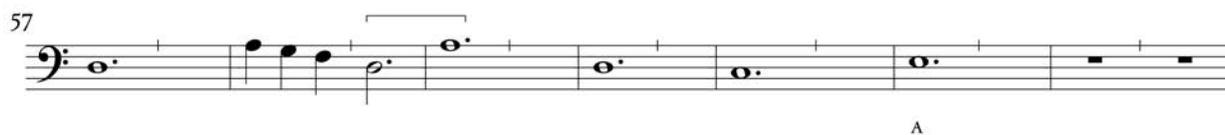


43



CAC CI

57



A

71



TO SO NO O

85



GNOR SAN

99



ÇA RA GIO NE



## APPARATO CRITICO

### I. OR QUA, COMPAGNI, QUA, CUM GRAN PIACERE

*Manoscritto*

Rs cc. 19v-20r

*Paratesti*

Tenor (T 1)

*Canone*: distanza 9 ■; notazione tipo A (C<sub>2</sub> 1-5 / et cetera · usque · / 76-87)

*Ambitus*: Cantus G-bb; Tenor C-e; sonorità conclusiva: c-g-g

*Textierung*: 3<sup>2c</sup>

*Notazione*

2~3.i. – ratio 1:4 [♦ = ♩.]      *Iscrizioni*: .sg. (C<sub>1</sub> C<sub>2</sub> T 1)

Le *semibreves* sono indifferenziate graficamente e si procede alla disambiguazione per mezzo delle *caudae* tendenzialmente solo se necessario; vale, dunque, il precetto marchettiano per cui, nel *modo Gallico*, ha luogo il completo rovesciamento di *via naturae* e *via artis* (cfr. Marchetto da Padova, *Pomerium* (CSM 6), pp. 172-82: «Gallici vero attribuunt perfectionem a parte principii. (...) de tempore autem imperfecto dicunt ipsi: Finalis semper est imperfectior», p. 172). La *semibrevis maior per artem* (♯) assume, a seconda dei casi, il valore di 3 *minimae* (C 30) o 5 *minimae* (C 19, figurazione ritmicamente identica a quanto si produce con la *plica brevis* d'esordio). Le *ligaturae* parigrado sono impiegate sia in presenza di sinalefe nel testo (C 32, «guatâscosa») sia per notare la sincope *ultra mensuram* (C 78-80).

*Edizioni*

Marrocco, *FCIC*, pp. 64-6; Pirrotta, *CMM* 8/2, pp. 37-9; Marrocco, *PMFC* 8, pp. 72-4; Sucato, *Il codice Rosiano*, pp. 133-6.

*Bibliografia*

Fischer, *On the Technique*, pp. 41-4; Id., *Les compositions à trois voix*, p. 19; Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, p. 59; Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 49-50 e trascrizione diplomatica a tav. 8; Toguchi, *Sulla struttura*, pp. 69 e 72; Newes, *Fuga*, p. 379, nota 1; Griffiths, *Hunting the Origins*, pp. 25-30; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 57-8 e p. 363 [Corrigenda all'edizione Sucato]; Leach, *Sung Birds*, pp. 198-9.

## II. MIRANDO I PESSI NELLA CHIARA FONTE

*Manoscritto***Reg c. Ar***Paratesti*Secundus (C<sub>2</sub> 1); Tenor (T 1)*Canone*: distanza 6 ■; notazione tipo A (C<sub>2</sub> 1-2 / et cetera ·usque / 56-63)*Ambitus*: Cantus a-bb; Tenor D-d; sonorità conclusive: G-d-d / a-a-e*Textierung*: 3<sup>2c</sup>*Notazione*.i. / 2~3.q. – ratio 1:4 [◆ = ♪] / 1:8 [■ = ♪]      *Iscrizioni*: ~

Nella prima sezione in .i. la *minima* è sempre disambiguata (◆), e si impiegano con rilevante frequenza gruppi di 2 e anche 4 *semiminimae* (◆); nella seconda sezione in .q. la *brevis* è divisa in 4 *semibreves* ‘naturali’, al cui interno si incontrano sporadici gruppi di 2 *minimae* del valore di un ottavo di *brevis*. In entrambe le *divisiones* il *pontello* è impiegato sistematicamente, mentre si presenta nella prima sezione (C<sub>1</sub> 51 e C<sub>2</sub> 57) un’unica ◆ con valore di 5 *minimae*, e un’altra – ma di lettura incerta – nella seconda sezione (C<sub>2</sub> 67) con valore consueto di 3 *minimae*. Di particolare rilievo nella prima sezione l’impiego sistematico delle *semiminimae* (tutte con banderuola a destra ◆), raramente rilevate in *senaria imperfecta* alle altezze cronologiche in cui dovrà presumibilmente collocarsi la composizione. La sezione in .q. presenta caratteristiche tali da indurre a ritenerla notata in uno dei sistemi più prossimi alla *Longanotation* ancora perfettamente italiana a livello semiografico; i *tempora* sono organizzati in raggruppamenti ternari da mis. 64 a mis. 81, e binari da mis. 82 alla fine. Da segnalare, inoltre, la presenza delle *ligaturae* parigrado a C<sub>2</sub> 64-66 (■■) e a T 64-69 (■■), con cui si ritiene ulteriormente confermato il raggruppamento ternario dei *tempora* sino a mis. 81; ovviamente, *longae* e *breves*, a differenza delle note romboidali, non possono essere realmente tangenti, ma sono notate alla minima distanza possibile senza compromettere l’intelligibilità delle singole *figurae*. Ritengo si possano senz’altro considerare parigrado, benché anche in questo caso non realmente tangenti, le figurazioni in tutte le voci con arrivo a miss. 72 e 81.

*Edizioni*Gozzi-Ziino, *The Mischiati Fragment*, pp. 306-8.*Bibliografia*Huck, *Music for Luchino*, p. 249.*Osservazioni aggiuntive*

Il cattivo stato di conservazione della carta (ma il *verso*, dove si tramanda *Nella foresta*, è in condizioni nettamente migliori) ha imposto numerose congetture, gran parte delle quali, tuttavia, dovute a incertezze di lettura, piuttosto che a lacune vere e proprie (che pure non mancano a causa della corrosione dovuta all’inchostro). Nel complesso, il risultato ottenuto differisce sensibilmente da quanto offerto nella prima edizione curata da Gozzi e Ziino, rispetto alla quale in più di un luogo ritengo di essermi maggiormente avvicinato alla lezione trasmessa dal manoscritto; restano tuttavia valide – e faccio mie – le medesime riserve espresse dai primi editori: «reconstruction of both text and music (...) is open to amendment by other scholars» (p. 283).

- 1            T      il ♭ su b a inizio rigo non si è ritenuta alterazione in chiave poiché non si presentano ulteriori b oltre quello in *ligatura* a T 3
- 5            T      la *cauda* della *ligatura cum opposita proprietate* ill.

8-9	T	la coincidenza con la <i>finis punctorum</i> trapassata dal <i>verso</i> della carta rende arduo stabilire se la pausa di <i>longa</i> è stata omessa per errore o è soltanto illeggibile; la congettura, in ogni caso, è certa per ragioni contrappuntistiche
16-17	C	2- -2: ill.
18	T	2: il D è dissonante con il <i>secundus</i> (emendando C si amplierebbe l' <i>ambitus</i> )
19	C	2-3: ill.
43	C	3: ill.
45	C	1-2: ill.
47	C	1: lacuna materiale; 4: ill.
51	C	2: la <i>cauda</i> ill., ma la figurazione $\uparrow\blacklozenge$ è senz'altro più coerente in base al contesto
52-53	C	ill., ma la lezione si ripristina con C <sub>2</sub> 58-59
55	C	6-7: lettura incerta, forse $\blacklozenge\blacklozenge$ , ma che la <i>semiminima</i> sia portatrice di sillaba è altamente improbabile
57	T	3, la <i>cauda</i> ill.
58	C	6: ill.
59-61	T	lettura assai incerta, ma il <i>custos</i> tra 60 e 61 indica D
59	C	1-2: forse $\blacklozenge_{11}$
64-66	C <sub>1</sub>	lacuna materiale
67	C <sub>1</sub>	3-4: lettura incerta
68	C <sub>2</sub>	2: lacuna materiale
69	C <sub>1</sub>	2-4: ill.
75	C <sub>2</sub>	2: lacuna materiale
76	C <sub>1</sub>	3-4: lettura incerta

### III. NELLA FORESTA, «AL CERVO, CACIATORI!»

*Manoscritto*

**Reg c. Av**

*Paratesti*

Tenor (T 1)

*Canone*: distanza 5 ■; notazione tipo A (C<sub>2</sub> 1-2 / *usque* / 48-55)

*Ambitus*: Cantus *a-bb*; Tenor *D-a*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *a-e*

*Textierung*: 3<sup>2c</sup> (con frammento di testo a T 15 e T 20) / 2<sup>2</sup>

*Notazione*

.i. / .d. – *ratio* 1:4 [ $\blacklozenge = \bullet / \blacklozenge$ ]      *Iscrizioni*: ~

Le *semibreves* sono sistematicamente disambiguate ( $\uparrow\blacklozenge, \blacklozenge, \blacklozenge$ ). Nella sezione in .i. la *semibrevis maior* compare una sola volta (C 34), e assume di necessità il valore di 4 *minimae* (si noti che nel sistema impiegato non può darsi *alteratio* e che la figurazione  $\uparrow\blacklozenge\blacklozenge$  si trova sovrapposta a  $\blacklozenge_{11}\blacklozenge\blacklozenge$  del C<sub>2</sub>). Benché in questo tipo di notazione, coerentemente con i principi di ascendenza marchettiana, non si preveda l'*imperfectio* della *brevis*, sembra qui verificarsi un fenomeno analogo alla *mutatio qualitatis*, che nel sistema francese ha luogo quando in  $\epsilon$  una *brevis* è resa imperfetta da due *minimae*. L'artificio non era sconosciuto in Italia, dato che viene riproposto in un trattato appartenente alla fase centrale della teoria della notazione italiana, il *De diversis maneriebus*: «Si iuxta bre-

vem sit minima in manerie de senaria, tunc brevis valet quinque minimas. Et si iuxta brevem sit duae minimae, tunc brevis valet quatuor minimas» (p. 55). Per la sezione in .d. si osserva che le pause di *semibrevis* si rendono sempre  $\uparrow$ , ma sono del tutto assenti vere pause di *minima* (pari cioè a un dodicesimo di *brevis*).

#### Edizioni

Gozzi-Ziino, *The Mischiati Fragment*, pp. 308-10.

#### Bibliografia

Huck, *Music for Luchino*, p. 249.

#### Osservazioni aggiuntive

La composizione è parzialmente canonica, dato che il ritornello prevede un organico ridotto ai soli C e T, entrambi muniti di testo (non si tratta di un caso isolato; cfr. *Segugi a corta* e *Per sparverare*). Se a ciò si aggiunge la presenza dell'onomatopea *bauff* al *tenor* nella prima sezione, appare evidente come stabilire la *Textierung* e tentare di ricostruire la dimensione esecutiva di questa caccia costituisca una problema di non facile soluzione. Resta infatti in dubbio se il *tenor* debba considerarsi vocalizzato nelle sezioni prive di testo, o se non si debba pensare alla commistione con strumenti, o addirittura a uno strumentista-cantante (era di questo avviso Apel, per casi del tutto analoghi relativi ad alcuni dei cosiddetti *virelais* 'realistici': «The most likely theory regarding the performance of a partly vocal and partly instrumental voice-part is that the singer had an instrument ready that he used for the instrumental passages. In this connection it may be noticed there are a few instances suggesting the opposite practice, namely that of an instrumental player occasionally using his voice for a special effect, in order to introduce an element of realistic liveliness or surprise»; Apel, *French Secular Music*, p. 15). Per la restituzione del testo, l'unico intervento che ho reputato necessario è a T 64, dove l'*a* del manoscritto, dissonante rispetto al *g* del *cantus*, è stato emendato in *G*, come probabile errore d'anticipo (*F G a*,  $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$ , indotto da T 65: *F G a G*  $\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge\blacklozenge$ ).

3-5	C	4 -1, ill., ma le altezze sono certamente comprese tra <i>b</i> e <i>f</i>
64	T	5, <i>a</i>
66	C	l'inchiostro ha corroso la pergamena nello spazio compreso tra <i>e</i> ed <i>aa</i> ; sono comunque visibili le <i>caudae</i> di 3 <i>minimae</i>

## IV. CHIAMA IL BEL PAPAGALLO

#### Manoscritto

Reg c. Br

#### Paratesti

*Secundus* (C<sub>2</sub> 1, 94); Tenor (T 1); Tenor torneli (T 94)

*Canone*: distanza 9  $\blacksquare$  / 2  $\blacksquare$ ; notazione tipo A (C<sub>2</sub> 1-22 / omnia ut supra . usque / 69-99 / usque / III-III 6)

*Ambitus*: Cantus *D-g*; Tenor *C-f*; sonorità conclusive: *G-d-g* / *F-c-f*

*Textierung*: 3<sup>2c</sup>

#### Notazione

2.q. / 2.p. – ratio 1:8 [ $\blacksquare = \downarrow / \downarrow$ ]      *Iscrizioni*: .q. (C<sub>1</sub> 1) .g. (C<sub>1</sub> 6) .q. (C<sub>1</sub> 7) .g. (C<sub>1</sub> 10) .q. (C<sub>1</sub> 12) / ~

All'interno di una griglia metrica regolare, che vede i *tempora* organizzati in gruppi binari (*modus imperfectus*), nella prima sezione il *tempus imperfectum* è soggetto a esplicite oscillazioni del *modus cantandi*, *Italico* (.q.) e *Gal-*

lico (.g.), ma in generale la *divisio* predominante resta la *quaternaria*. Le *semibreves* sono sistematicamente disambiguate (♠, ♠, ♠), e nella sezione in .q. si eccede il limite di 4 *minimae* per *divisio*, introducendo sporadicamente coppie di *semiminimae* (♠). Coerentemente con il sistema notazionale impiegato, che prevede l'equivalenza ♠ = 4 ♠, il ricorso alla *semiminima* risulta necessario; nelle *Rubricae breves* (cfr. Vecchi, *Anonimi Rubricae breves*, p. 133), la .q. che presenta più di 4 *semibreves* per *divisio* è indicata come tipologia da cantare *rarius*, cioè con uno stacco del tempo più lento (ma permane la scansione 'in uno'). Si noti che una situazione analoga sul piano sostanziale, ma distinta sul piano notazionale (♠ = 4 ♠), si registra nel *verso* della carta di **Reg** per il madrigale *Vaguza vaga*, tramandato anche in **Rs** con divergenze notazionali proprio in relazione agli aspetti appena discussi (si veda l'edizione diplomatica sinottica in Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen*, II, pp. 10-12).

Le *ligaturae* parigrado sono impiegate largamente per la sincope *ultra mensuram*, in particolare nella lunga sincopazione che coinvolge tutte le voci a miss. 80-84; un passo notevolissimo, che smentisce definitivamente la vecchia convinzione che l'adozione del sistema francese avesse una qualche relazione con la possibilità di notare efficacemente le sincopi che eccedevano la *divisio*, ritenute inesprimibili nel sistema italiano. Altro uso della parigrado è nel ritornello, a miss. 102 e 106: ♠♠♠♠, che in questo caso può spiegarsi *causa necessitatis*, dato che risale a Marchetto l'impossibilità di esprimere nel *tempus perfectum* tre *semibreves* in rapporto 4-1-1 (♠♠♠): la figurazione ♠♠♠ non è contemplata, dato che la *minima* pertiene alla *tertia divisio*, mentre ♠♠♠ esprimerà un rapporto 3-1-2 (♠♠♠), per analogia con ♠♠♠, e – a mio avviso – con chiara allusione al terzo modo ritmico (cfr. *Pomerium* (CSM 6), pp. 110-2). Il rimedio naturale a questa limitazione è la *ligatura* parigrado; se ne hanno alcune attestazioni chiarissime anche in **Rs** (si veda il *tenor* nel ritornello dei madrigali *Dal bel castel*, c. 3r e *Quando l'aire*, c. 7v; cfr. inoltre Sucato, *Il codice Rossiano*, p. 47).

#### Edizioni

Gozzi-Ziino, *The Mischiati Fragment*, pp. 311-3.

#### Bibliografia

Gehring-Huck, *La notazione «italiana»*, p. 238; Huck, *Music for Luchino*, p. 249; Lopatin, *Canonic Techniques*, pp. 193-4.

#### Osservazioni aggiuntive

Questa caccia rappresenta l'unico caso ad oggi noto in cui la distanza tra le voci in canone è colmata nel C<sub>2</sub> da una sezione autonoma e svincolata dall'imitazione. Un dato stilistico significativo, soprattutto considerando quanto il testo si avvicini strutturalmente al madrigale, la cui centralità nel processo di codificazione della caccia è così ulteriormente confermata.

1-6	T	lac. materiale, ma altezze certamente comprese tra C e b. Per sanare la lacuna ci si è basati sulle sonorità desumibili all'ingresso del C <sub>2</sub> in imitazione (miss. 19-24)
12-13	T	trattandosi di una <i>brevis</i> e una <i>longa</i> le due <i>figurae</i> non sono realmente tangenti, ma ritengo probabile che il copista le intendesse in <i>ligatura</i> parigrado
15	T	1-2, lac. materiale
24	T	lettura incerta
25	T	1-2, lac. materiale
36	T	1-3, lettura incerta
110	C <sub>1</sub>	1-2, ill., ma dal <i>custos</i> del rigo precedente si evince che la prima nota è certamente a
112-113	C <sub>2</sub>	la <i>ligatura</i> e la <i>longa</i> quasi tangenti
	T	in funzione delle voci superiori, la <i>longa</i> prolungata nella <i>ligatura</i> ♠ si è interpretata del valore di 3 <i>breves</i>

## V. SEGUGI A CORTA E CAN PER LA FORESTA

*Manoscritti*

Fp c. 99r; Lo c. 77v

*Paratesti*Fp *primus* (C<sub>1</sub> 1); *primus* .R̄. (C<sub>1</sub> 65); *secundus* (C<sub>2</sub> 1); *secundus* .R̄. (C<sub>2</sub> 65); Tenor · Segugiacorta · etc. (T 1); tenor · R̄. (T 65)Lo T<sub>Enor</sub> // · Seghugi acho // (T 1)*Canone*: distanza 7 ■; notazione tipo A (C<sub>2</sub> 1-9 / *usque* / 59-64) Fp, tipo B Lo*Ambitus*: Cantus *F-a*; Tenor *D-c*; sonorità conclusive: *G-d-d* / *E-e-e**Textierung*: 3<sup>2c</sup> / 3<sup>3</sup>*Notazione*Fp 2~3.q. / 3.p. – *ratio* 1:8 [■ = ♩/♩.]; Lo c / o      *Iscrizioni*: ~ / .p. (C<sub>1</sub> 65 Fp)

Sulla diversa interpretazione della notazione nei due testimoni si veda *Introduzione*, § 5.1. Si aggiunge solo un dato relativo alla figurazione ritmica d'apertura della sezione B (miss. 65-66), dove si passa in *tempus perfectum*: Fp legge per tutte le voci ■◆ (si segue la *via naturae*, raddoppiando il valore dell'ultima *semibrevis*); in Lo C<sub>2</sub> e T recano la figurazione ■◆■, che per la norma *similis ante similem perfecta est* (segue un'altra *brevis* in entrambe le voci), sarebbe da interpretare con *imperfectio a parte post* della *brevis* iniziale (♩. | ♩♩ Fp > ♩♩ | ♩. Lo). Ritengo che si possa considerare la lezione di Lo un 'errore di traduzione', ricordando che, in composizioni italiane ammodernate secondo il sistema francese, deviazioni alla norma relative a *imperfectio* e *alteratio* sono fin troppo frequenti per necessitare esemplificazioni.

*Edizioni*Marrocco, *FCIC*, pp. 83-4 [Lo], 85-6 [Fp]; Pirrotta, *CMM 8/2*, pp. 65-66 [Fp]; Marrocco, *PMFC 8*, pp. 87-8 [Lo], 89-90 [Fp]; Huck-Dieckmann, *Die mehrfach überlieferten Kompositionen*, I, pp. 4-6 [Lo], II, pp. 5-8.*Bibliografia*Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, pp. 65-7; Fellin, *A Study of Superius Variants*, IV, pp. 81-2; Gozzi, *La notazione del codice Add.* 29987, pp. 229-31; Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, pp. 60-1; Id., *Music for Luchino*, p. 249; Leach, *Sung Birds*, pp. 198-201; Marchi, *Chasing Voices*, p. 17; Lopatin, *Canonic Techniques*, pp. 190-2; Epifani, *Una prospettiva ecdotica*, pp. 220-5.*Osservazioni aggiuntive:*Cfr. *Introduzione*, § 5.1.

Le varianti, per la peculiarità della tradizione, si danno separatamente per i due testimoni.

## Fp

- 19 C nonostante le *figurae* dei due *aa* non siano tangenti, alla luce dei casi di miss. 21 e 31, è lecito supporre *ligatura* parigrado: l'onomatopea *bauf* è quindi da intendere monosillaba
- 34-35 C {dra gon dra gon | te te}

## Lo

- 2 C 
- 5 C 

6	C	◆◆◆↓
7	C	■◆↓
9	C	↳◆↓
11	C	τ◆]◆◆↓
12	C	2-3, u◆↓
13	C	2-3, u◆↓
	T	⌘ (forse pt. agg.)
14	C	2-3, u◆↓ (pa. scritte sopra la ◆ che precede)
15	C	ff◆◆
16	C	◆◆◆↓
17-19	T	▮ (cauda agg.)
17	C	◆τ]■
18	C	# om.
19	C	◆◆τ]◆τ
20	C	2-3, τ◆↓
21	C	◆◆τ]◆τ
24-28	T	⌘ I■
25	C	2-3, ◆◆
26	C	■I (pa. agg.)
27	C	I, ▮ (cauda agg.)
28	C	2-3, ◆◆
29	C	2-3, b◆
30-31	C	◆τ◆◆τ]■■
32	C	◆◆◆↓
34-37	T	▮]▮▮ (pt. agg.)
34	C	{dra gōn dra gon} ◆◆◆◆ u (prima e terza cauda e pa. agg.)
35	C	◆◆]■
36	C	2-3, d u◆↓
37	C	2, I (pa. modificata partendo da τ, che indicherebbe un'anomala <i>imperfectio</i> di una pausa, come è evidente a C 20, 39 e 40)
38-39	T	▮I (pa. agg.)
38	C	↳◆↓
39	C	2-3, τ◆↓
40-43	T	▮▮ (la prima cauda agg.)
40	C	2-3, τ◆↓
41	C	2-3, {uin} u◆↓
42	C	{qua uin q̇ che} ◆◆◆◆
43-44	C	{quello} e e a a ◆◆◆◆ (testo disallineato)
45-51	T	⌘▮▮ (forse pt. agg., certamente lo è la cauda della <i>ligatura</i> )
47	C	◆τ]■
49	C	◆◆◆↓
51	C	{da ~ ~ la} ◆◆◆◆ (l'ultima sillaba connessa con un tratto di penna alla nota)
52-53	C	{tra   cha}

54-59	T	$G-a-c c \blacksquare \blacksquare \blacksquare$ (forse pt. agg.)
54	C	{cia ~ ~ ch} $\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$ (la <i>caudae</i> vergate con tratto molto pesante e insolitamente curvate verso destra, parrebbero essere state aggiunte dal copista principale in un secondo tempo, mentre la sillaba <i>cb</i> corretta su <i>cō</i> è da assimilare a <i>chorsi</i> di C 55)
55	C	{~} $\blacklozenge \blacklozenge$ {or} $\blacksquare$
56	C	$\blacklozenge$
59	C	$\blacklozenge \blacklozenge$
60-63	T	$\blacksquare \blacksquare$
61	C	$\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$
62-63	C	$\blacksquare \blacksquare$ ; # su <i>e</i> dopo la <i>brevis</i> (presumibilmente intendendo su <i>c</i> ; la dislocazione è coerente con il fatto che lo spazio per l'alterazione non fu previsto, ed è quindi certamente aggiunta in un secondo tempo dal copista principale)
65-66	C <sub>1</sub>	# om.; $\blacksquare \blacksquare \blacksquare$ (con <i>imperfectio</i> della prima <i>brevis</i> )
	C <sub>2</sub>	# om.; $\blacksquare \blacksquare \blacksquare$ (pa. agg.)
	T	$\blacksquare \blacksquare \blacksquare$ ( <i>cauda</i> agg.)
67	C <sub>1</sub>	5, {~}
	C <sub>2</sub>	2, {~}
68	C <sub>1</sub>	{dal ~ bo ~} $\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$
68-69	C <sub>2</sub>	{gi} $\blacksquare$ ( <i>cauda</i> agg)
	T	$\blacksquare$ (pt. agg.)
70	C <sub>2</sub>	{dal bo ~} $d c d \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$ (sembra vi sia una pausa di <i>semibrevis</i> tracciata con grande incertezza tra <i>c</i> e <i>d</i> , che certamente non rientra fra quelle aggiunte dal 'guastatore'; tale pausa non sarebbe eccedente solo se si considerasse il primo <i>d</i> assorbito dal <i>c</i> della <i>ligatura</i> C 68-69, restando comunque problematica a livello contrappuntistico)

## VI. CON DOLCE BRAMA E CON GRAN DISIO

### Manoscritto

Fp cc. 98v-99r

### Paratesti

M[agister] Piero (attr.); *primus* (C<sub>1</sub> 1); *secundus* (C<sub>2</sub> 1); Tenor · Chondolce brama ··/ (T 1)

*Canone*: distanza 14  $\blacksquare$ ; notazione tipo A (C<sub>2</sub> 1-19 / *usque* / 122-134)

*Ambitus*: Cantus C-f; Tenor C-c; sonorità conclusiva: C-c-c

*Textierung*: 3<sup>2c</sup>

### Notazione

2~3 .q. – ratio 1:8 [ $\blacksquare = \blacklozenge$ ]      *Iscrizioni*: ~

### Edizioni

Marrocco, *FCIC*, pp. 22-4; Pirrotta, *CMM* 8/2, pp. 11-4; Marrocco, *PMFC* 6, pp. 9-11.

### Bibliografia

Pirrotta, *Piero e l'impressionismo musicale*, pp. 60-3; Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, p. 49 e trascrizione