

FRANCESCO ROCCO ROSSI

De modo figurandi notulas:
cenni di canto fratto nel quattrocentesco
Liber Musices di Florentius

Il *Liber Musices*¹ è un trattato di teoria musicale redatto tra il 1484 e il 1492 da un *Florentius musicus et sacerdos*² su commissione del cardinale Ascanio Maria Sforza, fratello di Ludovico il Moro. Organizzato in tre libri, si pone l'obiettivo di fornire – con un taglio manualistico e, a tratti, un po' troppo sbrigativo – una summa delle conoscenze musicali dell'epoca. Questo trattato, purtroppo, ha sofferto di scarsa attenzione da parte dei musicologi che, evidentemente fuorviati da talune sue eccentricità, lo hanno ritenuto di basso profilo teorico. Ed è un peccato perché le apparenti stranezze non sono altro che l'adesione a un dettato dottrinale centrifugo rispetto alla trattatistica "ufficiale" del Cinquecento: i referenti di Florentius non sono i nomi eccellenti dell'epoca – Tinctoris e Gaffurio, per esempio, non sono neppure nominati –, bensì personaggi per noi sconosciuti fra cui spicca Abbas Populeti,³ identificabile in Blas Romero, un musicista spagnolo giunto a Napoli al seguito di Alfonso I d'Aragona e ufficialmente insediato nella cappella musicale dei reali partenopei.⁴ Opportunamente perlustrato, il volume di Florentius si aggancia a temi teorici alternativi a quelli usuali della trattatistica coeva⁵ e capaci di tradursi in informazioni interessanti perché mettono allo scoperto fermenti teorici sotterranei e, di conseguenza, orien-

¹ FLORENTIUS, *Liber Musices*, Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. 2146.

² Florentius è per tradizione identificato nel canonico milanese Florenzio de Faxolis. Recentemente ho, però, dimostrato l'estraneità del Faxolis alla redazione del trattato. Cfr. FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Un manuale di musica per Ascanio Sforza: il "Liber Musices" di Florentius (Ms. 2146 della Biblioteca Trivulziana di Milano)*, Tesi di Dottorato, Università di Pavia, Facoltà di Musicologia, a.a. 2006-2007; ID., *Di Florenzio de Faxolis, presunto autore del "Liber musices" (I-Mt, 2146): ovvero «chi era Florentius musicus?»*, «Fonti Musicali Italiane», 14 (2009), pp. 7-16 e ID., *Auctores in opusculo introducti: l'enigmatico Florentius musicus e gli sconosciuti referenti teorici del "Liber Musices" (I-Mt 2146)*, «Acta Musicologica», LXXX (2008), pp. 165-177. La paternità del Faxolis è, invece, sostenuta e confermata da Bonnie Blackburn e Leofranc Holford-Strevens nella loro recente edizione critica del trattato; cfr. FLORENTIUS DE FAXOLIS, *Book on Music*, a cura di Bonnie J. Blackburn e Leofranc Holford-Strevens, Cambridge (Mass.) – London, The I Tatti Renaissance Library – Harvard University Press, 2010.

³ "Abbas Populeti" significa Abate del Monastero cistercense di Poblet in Catalogna.

⁴ Cfr. F. R. ROSSI, *Auctores in opusculo introducti*, cit., pp. 165-177.

⁵ Cfr. F. R. ROSSI, *Di Florenzio de Faxolis, presunto autore del "Liber musices"*, cit.

tamenti musicali sconosciuti. Fra i vari argomenti dibattuti, un capitoletto dedicato alla notazione del canto piano offre lo spunto per alcune considerazioni.

Il capitolo XV, *De modo figurandi notulas*, quantunque molto breve, è ricco di spunti di discussione perché entra nel merito di un problema spinoso: la prassi esecutiva del canto liturgico – con o senza *mensura* – su cui all'epoca, come oggi, non vigeva un consenso unanime.⁶ Già nel *Tractatus de notis et pausis*, Tinctoris denuncia una molteplicità di atteggiamenti performativi: «Et huiusmodi notae nunc cum mensura, nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub alia imperfecta canuntur secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium».⁷

Questa difformità esecutiva è ulteriormente e più estesamente declinata nel *Liber de arte contrapuncti*:

Capitulum XXI: Quod omnis contrapunctus aut super cantum planum aut super figuratum fit, et primo quomodo super cantum planum.

Denique omnis contrapunctus aut super cantum planum aut figuratum fit. Super cantum planum quidem contrapunctum fieri contingit, quando ad voluntatem canentium quaelibet ipsius plani cantus nota una semibrevis minoris prolationis aut maioris tenetur. [...] Praeterea nonnulli sunt quamlibet notam plani cantus duas semibreves prolationis minoris efficientes. [...] Alii vero primam notam ipsius plani cantus tres semibreves minoris prolationis, secundam duas et tertiam unam, et sic de aliis usque in finem concinunt. [...] Quidam insuper primam notam plani cantus tres semibreves minoris prolationis, secundam duas, tertiam unam et e converso quartam unam, quintam duas, sextam tres, et sic de caeteris usque in finem efficiunt. [...] In pluribus etiam ecclesiis cantus ipse planus absque mensura canitur, super quem suavissimus concentus ab eruditis efficitur.⁸

⁶ Cfr. RICHARD SHERR, *The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony*, in *Plainsong in the Age of Polyphony*, a cura di Thomas Forrest Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 178-208: 179-181.

⁷ «E note di questo tipo sono da considerare ora misurate, ora senza *mensura*, ora sotto una *mensura* perfetta ora sotto un'altra imperfetta a seconda della prassi delle chiese o delle scelte dei cantori», JOHANNES TINCTORIS, *Tractatus de notis et pausis*, in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, a cura di Albert Seay, Roma, American Institute of Musicology, 1975-1978 (Corpus scriptorum de musica, 22), I, pp. 109-120: 118.

⁸ «Capitolo XXI: Come ogni contrappunto sia elaborato sul canto piano o sulla musica misurata e, per prima cosa, come lo si elabori sul canto piano. | Quindi ogni contrappunto è costruito o sul canto piano o sulla musica misurata. Sul canto piano lo si ottiene quando tutti i cantori stabiliscono che ogni nota di quel canto piano sia eseguita come una semibreve con prolazione minore o maggiore. [...] Inoltre alcuni traducono ogni nota del canto piano con due semibrevi in prolazione minore. [...] Altri, invece, in sede esecutiva trasformano la prima nota del medesimo canto piano in tre semibrevi con prolazione minore, la seconda in due (semibrevi) e la terza di nuovo in una e così proseguendo fino alla fine. [...] Alcuni, inoltre, traducono la prima nota del canto piano con tre semibrevi in prolazione minore, la seconda con due, la terza con una e, al contrario, la quarta con una, la quinta con due, la sesta con tre e così proseguendo fino alla fine. [...] In molte chiese quel medesimo canto piano è cantato senza misura e al di sopra di esso i cantori particolarmente esperti realizzano un soavissimo controcanto», J. TINCTORIS, *Liber de arte contrapuncti*, in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, cit., II, pp. 11-157: 110-117. Cfr. R. SHERR, *The Performance of Chant in the Renaissance and its Interactions with Polyphony*, cit., p. 181.

Scelte alternative all'esecuzione isocrona del gregoriano sono, d'altronde, testimoniate già a partire dalla *Commemoratio brevis*⁹ fino ad arrivare a Prosdocimo de Beldemandis che nel *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum* ne prospetta con assoluta perspicuità un'opzione misurata:

Sciendum est quod antiqui ante inventionem cantus mensurati quendam habebant modum cantandi in cantu plano quem modum organicum appellabant, quoniam ipsum acceperant ab organorum pulsatione. Modus ergo iste erat quod non pronuntiabant omnes figuras cantus plani sub eodem valore sed aliquas elongabant et aliquas abbreviabant secundum ipsarum figurarum divisas dispositiones et secundum diversitatem ligaturarum cum caudis vel sine caudis et ab illis diversitatibus sumpsit originem cantus mensuratus.¹⁰

Senza perdersi in divagazioni intellettualistiche Florentius affronta l'argomento con un approccio risolutamente pragmatico. Del canto piano si era già occupato alla fine del capitolo precedente (*De cognoscendis antiphonis et aliis cantibus ecclesiasticis*),¹¹ in cui, dopo aver proposto quattro trascrizioni di un medesimo frammento di canto piano (*Laudate Dominum de celis*) secondo differenti sistemi semiografici,¹² si era riservato di fornirne anche una versione più moderna («[...] postremo modernorum»).¹³ Ecco, quindi, che, senza soluzione di continuità, punta dritto al cuore della questione con il *Caput XV (De modo figurandi notulas)*, che altro non è se non una laconica elencazione di otto figure musicali seguite da pochi cenni di chiarimento affidati alle parole di Abbas Populeti.

⁹ Cfr. *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, in *Musica et scolica enchiridis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, a cura di Hans Schmid, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1981, pp. 157-178: 176-177.

¹⁰ «Si deve sapere che gli antichi, prima dell'invenzione della musica misurata, si producevano in un particolare modo di cantare il canto piano che chiamavano *modus organicus* perché desunto dall'esecuzione organistica. Conformemente a questo metodo, essi non eseguivano tutte le note del canto piano con la medesima durata, ma ne allungavano alcune e ne accorciavano altre basandosi sui diversi raggruppamenti e sulla presenza di *ligaturae* (alcune con *caudae* e altre senza) e da queste diversità ritmiche ebbe origine il canto misurato», CLAUDIO 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, p. 64.

¹¹ *Sul riconoscimento delle antifone e di altri canti ecclesiastici*.

¹² Utilizzando i criteri notazionali di Boezio, *Musica Enchiridis*, Guido d'Arezzo e Hucbald.

¹³ «...e a seguire quello [il sistema semiografico] dei più moderni».

De modo figurandi notulas. Caput XV

Omnis peritus scriptor has notulas moderne institutionis figurandas hoc pacto notet. Quarum nomina periti sic vocitari dixerunt, id est:

Primam	Longam
	
Brevem	Correptam
	
Alpham	Tochatam
	
Unchatam	Finalem
	

Que sub his syllabe collocari debent Abbatem audiamus. Due prime syllabam longam recipiunt. Tertia vero brevem. Quarta vero nec syllabam recipit nec sola esse potest nec bis duplicata. Quinta in principio capit syllabam tamen. Sexta et septima dyphthongon sonant. Octava vel novissimam completam sententiam finit. Sed tamen penultimam cum notula syllabam semper producere debemus.¹⁴

Con questo succinto capitolo Florentius – per tramite di Abbas Populeti – si schiera a favore di un'intonazione non isocrona del canto piano¹⁵ proponendo un assetto ritmico subordinato alla metrica del testo. L'attenzione alla quantità sillabica è d'altronde ravvisabile anche nella denominazione assegnata alla semibreve: *correpta*. Il termine rimanda, infatti, alla *correptio* (abbreviazione), un procedimento della metrica classica – opposto alla *productio* (allungamento)¹⁶ – per cui una sillaba lunga era per l'appunto *correpta*, cioè abbreviata e assimilata a una breve.¹⁷ Tale aggettivo, col tempo, passa a indicare la sillaba breve

¹⁴ «Come rappresentare le note. Ogni scrittore esperto scriva nel seguente modo queste note del moderno sistema semiografico le quali, come hanno dichiarato gli esperti, sono così chiamate: *prima, longa, brevis, correpta, alpha, tochata, unchata, finalis*. Ascoltiamo cosa dice l'Abate a proposito delle sillabe da collocare al di sotto di queste note. Le prime due ricevono la sillaba lunga, la terza la sillaba corta; la quarta non riceve una sola sillaba e nemmeno può stare da sola ma deve essere due volte duplicata. La quinta riceve solo una sillaba collocata all'inizio; la sesta e la settima eseguono due suoni. L'ottava, cioè l'ultima, conclude la frase. Talvolta, però, si deve allungare la penultima sillaba e la relativa nota», FLORENTIUS, *Liber Musices*, cit., cc. 42v-43r.

¹⁵ Prassi da lui giudicata moderna (*moderne institutionis*).

¹⁶ Cfr. EMILIO SPRINGHETTI, *Lexicon linguisticae et philologiae*, Roma, Apud Pontificiam Universitatem Gregorianam, 1962, p. 21.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 1.

tout-court e con questa accezione la si ritrova, per esempio, nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella¹⁸ e nel *De dubio accentu* di Ugucione da Pisa.¹⁹ *Correptio* e *productio* penetrano – se pur raramente – anche nel corredo terminologico di certa trattatistica musicale sempre allo scopo di indicare un processo di accelerazione o rallentamento, come si legge nel seguente passo dello *Scolica enchiridis de musica*: «Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, id est circa initium aut finem protensioem vel incitatioem cursum facere, duplo id feceris, id est ut productam moram in duplo correptiore, seu correptam immutes duplo longiore».²⁰

Anche Gaffurio – e siamo, quindi, all'epoca di Florentius – nella *Practica* si appropria di simili concetti: «Verum notularum alia brevis alia longa: naturaliter namque correptio et productio sonis ipsis veluti et syllabis inesse noscuntur».²¹

La *correpta* del *Liber Musices*, pertanto, è un retaggio della terminologia della metrica classica il cui effetto, in questo caso, è però spostato dal rapporto *longa-brevis* a quello *brevis-semibrevis*.

A parte ciò, sembrerebbe impossibile evincere altre informazioni dalla scarna citazione di Abbas Populeti. Fortunatamente, però, essa è in stretto collegamento con un passo analogo dell'*Ars musicorum* di Guillermo de Podio (V, xxxi: *De notulis sive figuris cantus plani et earum officio*)²² dal quale, invece, si ricavano interessanti chiarimenti. La tabella che segue propone una comparazione sinottica del brano del *Liber Musices* con quello dell'*Ars musicorum*.

¹⁸ «Ionicus sane propter numerorum inaequalem sonum: habet enim duas longas duasque correptas» («Il verso ionico, naturalmente, si caratterizza per il suono ineguale delle pulsazioni: ha, infatti, due *longae* e due *correptae*»), MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, a cura di Adolf Dick, Leipzig, Teubner, 1925, p. 526.

¹⁹ «De *tristega* dicimus quod penultima sit *correpta*» («a proposito della parola “tristega” diciamo che la penultima sillaba è abbreviata»), UGUCCIONE DA PISA, *De dubio accentu*, a cura di Giuseppe Cremascoli, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978, p. 79.

²⁰ «Ma se qualche volta per creare una qualsivoglia varietà tu volessi modificare la velocità — ossia verso l'inizio o la fine del brano rendere il decorso musicale più tranquillo o più impetuoso — potrai farlo utilizzando la *proportio dupla*, cioè cambiando il tempo rendendolo due volte più veloce o due volte più lento», *Scolica Enchiridis*, in *Musica et scolica enchiridis*, cit., pp. 60-156: 87.

²¹ «A proposito delle note, una è la *brevis* e l'altra è la *longa*: si sa, infatti, che naturalmente la *correptio* e la *productio* possono essere applicate a questi stessi suoni e alle sillabe», FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musice*, Milano, Ioannes Petrus de Lomatia, 1496, c. aa3r.

²² «Le note o figure del canto piano e la loro funzione». Si ha ragione di ritenere che Guillermo de Podio (al pari di altri trattatisti coevi iberici) fosse un referente teorico per Abbas Populeti e, quindi, indirettamente anche per Florentius. Ancora una volta l'afferenza spagnola delle problematiche teoriche discusse nel *Liber Musices* avvalorava l'ipotesi relativa all'origine napoletana del codice; cfr. F. R. ROSSI, *Auctores in opusculo introducti*, cit.

Florentius, *Liber Musices*
cc. 42v-43r

Guillermo de Podio,
*Ars musicorum*²³

Prima,
longa, brevis,
correpta,
alpha, tochata, unchata, finalis.

Due prime syllabam longam recipiunt.

Tertia vero brevem.

Quarta vero nec syllabam recipit nec sola
esse potest nec bis duplicata.

Quinta in principio capit
syllabam tamen.

Sexta et septima
dyphtongon sonant.

Octava vel novissimam completam
sententiam finit.

Cantus igitur plani octo sunt figure scilicet
maxima,
longa, brevis,
semibrevis,
alpha, tocus, uncus et finis.

Harum autem due priores syllabam
longam recipere antiqui dixerunt.

Tertiam vero brevem.

Quarta nec syllabam recipit nec sola. [...]

Quinta in superiori capite recipit
syllabam
et cum inferiori terminat illam.

Sexta vero, id est tocus,
quibusdam dyptongon sonare [...] visus est. [...] Similiter et uncus.

Finis autem est figura partim
similis prime partim vero
dissimilis.²⁴

Anche De Podio si basa su otto *notule* quasi totalmente analoghe a quelle di Florentius (o meglio di Abbas Populeti).²⁵ Sul fronte terminologico²⁶ si rileva qualche modesta divergenza a proposito della *maxima*, che nel *Liber Musices* è denominata *prima*,²⁷ e della *correpta*, che nell'*Ars musicorum* è chiamata, invece, più convenzionalmente, *semibrevis*.

Fino alla semibreve la spiegazione di Florentius è inequivocabile: *maxima* (o *prima*) e *longa* sono di pertinenza delle sillabe lunghe («Due prime syllabam longam recipiunt») e la *brevis* di quelle brevi («Tertia vero brevem»). La *semibrevis* (o *correpta*), invece, non è mai iso-

²³ GUILLERMO DE PODIO, *Ars musicorum*, Valencia, P. Hagenbach & L. Hutz, 1495, c. 45r.

²⁴ «Otto sono le figure del canto piano, cioè *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *alpha*, *tocus*, *uncus* e *finis*. Gli antichi hanno detto che le prime due di queste prendono la sillaba lunga, la terza la breve, la quarta non prende una nota e non (è) sola. La quinta prende una sillaba nella nota iniziale e la porta a termine in quella finale. La sesta, cioè il *tocus*, chiaramente esegue due suoni così come l'*uncus*. La figura della nota conclusiva è, invece, in parte simile e in parte dissimile alla prima».

²⁵ Fa eccezione solo la *finalis* (v. *infra*).

²⁶ Una descrizione analoga (se pur limitata a sole cinque figure) è contenuta nel Ms. M. 1327 della Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona (XV sec.): «Nota que en el cant pla ay cinch figures, es a saber, longua, breu, semibreu, uncus et tocus» («Nota che nel canto piano ci sono cinque figure musicali, cioè *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *uncus* e *tocus*»), KARL-WERNER GÜMPEL, *Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie*, in *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, 24, Münster, Aschendorff, 1968, pp. 257-336: 323.

²⁷ È comunque possibile che si tratti di un fraintendimento del copista indotto in errore dal passo successivo («due prime»).

lata e si trova in raggruppamenti da un minimo di due a un massimo di quattro suoni («Quarta vero nec syllabam recipit nec sola esse potest nec bis duplicata»).

Abbas Populeti e De Podio concordano, poi, nella denominazione della *ligatura obliqua* discendente che è detta *alpha*. Tale denominazione, abbastanza rara, è attestata soprattutto in trattati afferenti all'area spagnola – oltre che nell'adespoto *De semibrevibus caudatis* –²⁸: *Lectura* di Petrus Tallanderius,²⁹ *Enchiridion*³⁰ e *Ars musicorum*³¹ di Guillermo de Podio, *Súmula de canto de órgano* di Domingo Marcos Durán³² per restare nel Cinquecento.³³ Sia Abbas Populeti sia De Podio concordano, inoltre, nell'associare *alpha* a una sola sillaba («Quinta in superiori capite recipit syllabam et cum inferiori terminat illam»), mentre il rapporto metrico fra i suoi due suoni è precisato nell'*Ars musicorum*: «Alpha enim in inferiori et superiori capite plenam et equalem accipit pronuciationem».³⁴ Chiaramente le due note hanno uguale durata e, forse, si tratta di due *breves* – in analogia con la *ligatura cum proprietate et sine perfectione*.

Interessanti sono anche l'*unchata* e la *tochata* – rispettivamente *uncus* e *tocus* di De Podio. Abbas Populeti è a riguardo troppo sbrigativo e si limita a classificarli come simboli bisonici («dyphtongon sonant»); fortunatamente, però, De Podio fornisce maggiori dettagli:

Tocus et uncus de quibus diximus etiam composite figure officium teneant sed aliter quidem. Alpha enim in inferiori et superiori capite plenam et equalem accipit pronuciationem. Tocus et uncus in corpore plenam sed in earum caudis instantaneam recipiunt.³⁵

²⁸ Cfr. *De semibrevibus caudatis*, a cura di André Gilles e Cecily Sweeney, Roma, American Institute of Musicology, 1971 (Corpus scriptorum de musica, 13), pp. 65-79: 68-70.

²⁹ Cfr. PETRUS TALLANDERIUS, *Lectura*, a cura di Albert Seay, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1977 (Critical Texts, 4), p. 22. Per il suo legame con la Spagna cfr. HIGINIO ANGLÉS, *De cantu orgánico, tratado de un autor catalán del siglo XIV*, in Id., *Scripta musicologica III*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, pp. 1321-1356: 1328; MARÍA CARMEN GÓMEZ, *Musique et musiciens dans les chapelles de la maison royale d'Aragon (1336-1413)*, «Musica Disciplina», XXXVIII (1984), pp. 67-86: 77-78 e EAD., *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 249.

³⁰ Cfr. GUILLERMO DE PODIO, *Enchiridion*, Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Ms. A 71, pp. 191-207: 201-203.

³¹ Cfr. G. DE PODIO, *Ars musicorum*, cit., cc. 45r-v, 46r.

³² Cfr. DOMINGO MARCOS DURÁN, *Súmula de canto de órgano*, Salamanca, 1504, c. 6v.

³³ Per un pur parziale elenco di altri autori spagnoli posteriori che attestano il termine *alpha* (o qualcuna delle sue varianti: *alfa*, *alfado*, *alphado*), cfr. ANA SERRANO VELASCO [et al.], *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Sociedad española de musicología, 1980, p. 191.

³⁴ «L'*alpha* infatti, sia all'inizio sia alla fine prevede un'uguale e completa enunciazione», G. DE PODIO, *Ars musicorum*, cit., c. 45r.

³⁵ «Anche *tocus* e *uncus*, dei quali si è già detto, hanno una funzione composita se pur differente [da quella dell'*alpha*]. L'*alpha*, infatti, sia all'inizio sia alla fine prevede un'uguale e completa enunciazione. *Tocus* e *uncus*, invece, prevedono un'enunciazione piena in corrispondenza del corpo della nota, ma una veloce inflessione nelle loro codette», *ibidem*.

Alpha, *tochata* e *unchata*, quindi, pur essendo tutte *composite figure* – cioè imperniate su due suoni –, non sono fra loro assimilabili. La *ligatura*, infatti, consta di due note ritmicamente ben connotate e di uguale durata, mentre nel caso delle altre due figure si tratta di un unico suono reale seguito da una veloce inflessione ascendente o discendente a seconda della direzione delle *plicae*; in pratica una reinterpretazione grafica della liquescenza.

Per quanto concerne, poi, la *finalis* – la cui funzione peculiare è di siglare graficamente la fine del brano – essa non è che una *prima* (o *maxima*) dalla quale si differenzia solo a livello di forma, ma non di durata, come fa notare De Podio: «Finis autem est figura partim similis prime partim vero dissimilis. Similis in quam magnitudine et caractere; dissimilis vero quod illa caudata est».³⁶ Evidentemente essa è da intendere come una *maxima* priva di *cauda*.³⁷

Passando, poi, al termine della composizione, la cadenza deve anche essere preparata da una sorta di rallentando realizzato mediante la *productio* sulla penultima sillaba che quindi deve essere sempre allungata: «sed tamen penultimam cum notula syllabam semper producere debemus».³⁸

Tutte queste prescrizioni sicuramente illustrano una serie di regole che si riferiscono alla sottoposizione testuale; una vera rarità nel panorama trattatistico del Quattrocento.³⁹ Andando più nello specifico, ritengo, però, che vi si possa facilmente individuare un sintetico elenco di prescrizioni relative al *cantus fractus*, ossia all'interpretazione ritmica del canto piano.⁴⁰ Originata, forse, in Francia nel Trecento, tale pratica si diffuse nel resto d'Europa assumendo tipologie diverse;⁴¹ persino nei testimoni a stampa la proposta ritmica del canto liturgico era tutt'altro che omogenea⁴² e spesso legata a diverse esigenze perfor-

³⁶ «La figura della nota conclusiva è, invece, in parte simile e in parte dissimile alla prima. Simile per quel che concerne la grandezza e la forma. Dissimile, invece, perché quella [la prima] è caudata», *ibidem*.

³⁷ Nel *Liber Musices*, invece, essa è caudata e sorge, quindi, il sospetto che si tratti di un altro errore del copista.

³⁸ FLORENTIUS, *Liber Musices*, cit., c. 43r.

³⁹ Cfr. F. DE FAXOLIS, *Book on Music*, cit., pp. 300-301.

⁴⁰ Il capitolo XV, infatti, è di fatto la prosecuzione di quello precedente (*De cognoscendis antiphonis et aliis cantibus ecclesiasticis*) dedicato, per l'appunto, al canto piano. Inoltre l'allusione alla liquescenza (v. *supra*) rimanda inevitabilmente alla semiografia gregoriana avvalorando la mia lettura.

⁴¹ «L'importante fenomeno del canto fratto è [...] ancora in gran parte inesplorato. Non sono noti i limiti cronologici precisi (quando nasce e quando è abbandonato), non ne è chiarita la genesi, non è stata censita l'entità del fenomeno nelle diverse realtà locali europee, non sono stati classificati e analizzati i diversi aspetti che il fenomeno ha assunto e neppure le tipologie di canto coinvolte», MARCO GOZZI, *Il canto fratto nei libri liturgici del Quattrocento e del primo Cinquecento: l'area trentina*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXVIII (2003), pp. 3-40: 4.

mative.⁴³ La necessità di stabilire delle regole – coerenti, naturalmente con un proprio pensiero mensurale o a-mensurale – per la trascrizione del canto piano era senz'altro molto sentita, come testimonia Petrus Tallanderius nel capitolo conclusivo della sua *Lectura (Ad notandum planum cantum)*: «Deinde quia quamplures libros respexi in quibus erant notae pulchriter situate sed tamen indebite caudatae et ligatae, idcirco istorum notitiam reserabo».⁴⁴

Il capitolo XV del *Liber Musices* non solo si inserisce a pieno titolo all'interno di questo indirizzo “mensuralizzante”, ma uscendo dai limiti del canto piano, in un certo senso, estende la questione fino a metterla in rapporto con la notazione della polifonia. Nel *liber tertius*, infatti, si leggono due brevi passi illuminanti, a mio avviso, sulla concezione di *tactus*:

Semicirculus cum unico puncto prolationem perfectam in semibreve dabit, id est tres minimas loco notulae plani cantus;⁴⁵

In omni genere cantuum sive spetie proportionum tantum duplicem mensuram meminimus: alteram semibreve tres minimas habentem alteram vero duas. In his autem notulis cantando pausasque conticendo non secus in humana voce atque in musicis instrumentis pro una cantus plani notula proferemus.⁴⁶

La *semibrevis* è definita *notula cantus plani* per cui si evince che nel *Liber Musices* essa è considerata il valore fondamentale nell'esecuzione del canto piano: evidentemente per Florentius la *semibrevis-correpta* coincide con la pulsazione che ne regola l'esecuzione.

⁴² «All'interno della cosiddetta notazione quadrata si osservano importanti varietà semiografiche e anche diversità nella tecnica di stampa impiegata per riprodurre i segni della notazione», MARCO GOZZI, *Nuclei rilevanti ed esemplari di grande interesse nel fondo a stampa della Biblioteca Feininger*, in *Il canto piano nell'era della stampa. Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII*, a cura di Giulio Cattin, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1999, pp. 61-71: 63.

⁴³ Un esempio fra gli innumerevoli (comodo perché coevo al *Liber Musices*) è costituito dalle varianti fra le due prime edizioni italiane del *Graduale romanum* edite rispettivamente nel 1477 (Parma, presso i fratelli Moilli) e nel 1499 (Venezia, a spese di Luca Antonio Giunta; si tratta di un *Graduale* curato da Francesco de Brugis). Le molteplici divergenze grafico-notazionali sono probabilmente da ascrivere a diverse concezioni esecutive. Cfr. DANIELE TORELLI, *Gli incunaboli italiani del “Graduale Romanum” (1477 e 1499-1500): testi e tradizioni a confronto*, in *Il canto piano nell'era della stampa*, cit., pp. 179-188: in particolare 184 e 188.

⁴⁴ «Quindi, poiché mi è capitato di vedere un certo numero di libri al cui interno erano collocate note che, pur elegantemente disposte, erano inopportunamente dotate di coda e *ligatura*, ho deciso di darne notizia», P. TALLANDERIUS, *Lectura*, cit., pp. 21-22. L'intero capitolo è dedicato all'enunciazione di regole da seguire nella trascrizione del canto piano.

⁴⁵ «Il semicerchio con un solo punto al suo interno conferisce la prolatione perfetta alla semibreve, cioè tre minime al posto di una nota di canto piano», FLORENTIUS, *Liber Musices*, cit., c. 73r.

⁴⁶ «In ogni genere di canto o specie di proporzione ricordiamo soltanto due misure: una semibreve che contiene tre minime e un'altra che ne contiene due. Con esse, eseguiamo le note cantando o le pause tacendo, indifferentemente con la voce o con gli strumenti musicali adattandole a una nota di canto piano», *ivi*, c. 80r.

Questa considerazione, però, assume un grande rilievo anche nel più generale sistema mensurale del *Liber Musices* perché, per traslazione, all'interno della notazione bianca la *notula cantus plani* mantiene questo ruolo centrale stabilendo, in tal modo, la misura del *tactus*.⁴⁷ D'altronde anche per Gaffurio (*Practica*: II, iii) il *tactus* è alla *semibrevis*: «Neoterici postremo rectae semibreui temporis unius mensuram ascripserunt: diastolen et sistolen uniuscuiusque semibreuis sono concludentes».⁴⁸

Ma, ritornando al *Liber Musices*, in questo modo si spiega il motivo dello slittamento della *correptio* alla *semibrevis*. Fino al Duecento l'unità di misura del tempo musicale era la *brevis*, ma con l'avvento dell'*Ars nova*, a fronte dell'arricchimento ritmico prodotto, si determina un generale rallentamento della sua pulsazione per cui l'unità di misurazione musicale diviene la *semibrevis*.⁴⁹ Abbas Populeti – attento ai più moderni aspetti performativi del canto piano, ma, nel contempo, intriso di mentalità polifonica e di notazione mensurale bianca – stabilisce un'osmosi tra i due sistemi e adegua la mensuralizzazione del canto piano alla più veloce scansione ritmica della polifonia. Ecco, quindi, che l'accelerazione della pulsazione si riverbera anche a livello terminologico, trasferendo l'aggettivo *correpta* dalla *brevis* alla nuova pulsazione-base, cioè la *semibrevis*.

Riassumendo, le prescrizioni desumibili dal breve passo del *Liber Musices* possono essere sintetizzate come segue.

1. Il *tactus* è dato dalla *semibrevis-correpta*.
2. Le sillabe lunghe pertengono alle *maximae* o alle *longae*.
3. Le sillabe brevi pertengono alle *breves*.
4. La *brevis* (ossia una sillaba breve) può essere suddivisa in due *semibreves (correptae)*.
5. La *longa* (ossia una sillaba lunga) può essere frazionata in quattro *semibreves* oppure in due *breves in ligatura (alpha)*.
6. A quanto pare, la *maxima* non è frazionabile in unità inferiori (per lo meno non se ne fa alcun cenno).
7. È praticabile la liquescenza mediante l'inserimento di *toccata* e *unchata*.

⁴⁷ Cfr. FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Val più la pratica della grammatica: l'approccio mensuralistico del "Liber Musices" di Florentius*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLVIII (2013), pp. 9-39.

⁴⁸ «I musicisti più recenti hanno conferito alla *semibrevis* la durata di un tempo adattando, quindi, diastole e sistole al suono di una sola semibreve», F. GAFFURIO, *Practica*, cit., c. aa3r.

⁴⁹ Cfr. JOHN CALDWELL, *Plainsong and Polyphony 1250-1550*, in *Plainsong in the Age of Polyphony*, cit., pp. 6-29: 9-11.

8. In corrispondenza della penultima sillaba deve praticarsi un rallentamento («*producere debemus*»); in questo caso la prescrizione non è chiarissima e forse allude a un'operazione performativa e non a una reale pratica trascrittiva; la precisazione *cum notula* fa supporre, infatti, che il *rallentando* sia da implementare anche qualora l'ultimo suono corrisponda a una *semibrevis*.
9. La conclusione del brano è sempre consegnata a una *maxima* dotata di una peculiare forma non caudata (a riguardo, però, il *Liber Musices* contiene, forse, una lezione erronea).

Questo è quanto è possibile ricavare dal *Liber Musices* sul *cantus fractus*: un modesto contributo da un trattato filo-spagnolo che continuerà a fornire materia per ulteriori interessanti riflessioni.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.