

REVISTA

Storia e teoria della coralità



II, 3
2002

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO
CENTRO STUDI GUIDONIANI

Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo

Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro

Fondazione Guido d'Arezzo

Fondatori

Regione Toscana

Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo

Amici della Musica di Arezzo

Presidente

Francesco Luisi

Consiglieri

Sabrina Candi, *Provincia di Arezzo*

Massimo Conserva, *Comune di Arezzo*

Piero Fabiani, *Amici della Musica di Arezzo*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Alfredo Grandini, *Comune di Arezzo*

Francesco Luisi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Mario Rotta, *Regione Toscana*

Collegio dei Revisori

Maria Pilar Mercanti (Presidente), *Regione Toscana*

Barbara Dini, *Comune di Arezzo*

Piero Ducci, *Provincia di Arezzo*

Direttore artistico

Roberto Gabbiani

Commissione artistica

Giulio Cattin

Francesco Luisi

Peter Neumann

Centro Studi Guidoniani

Istituto della Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millennio della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Giunta esecutiva

Luigi Lucherini

Sindaco di Arezzo, Presidente del Comitato Nazionale

Enea Pandolfi

Sindaco di Codigoro, Presidente della Giunta esecutiva

Vincenzo Ceccarelli

Presidente della Provincia di Arezzo

Pier Giorgio Dall'Acqua

Presidente della Provincia di Ferrara

Elio Faralli

Presidente di Banca Etruria

Sergio Lenzi

Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara

Fabrizio Raffaelli

Direttore dell'Azienda di Promozione Turistica di Arezzo

Francesco Luisi

Presidente della Fondazione Guido d'Arezzo

Giorgio Leccioli

Tesoriere

Responsabile scientifico

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani



II, 3
2002

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

Comitato direttivo / Advisory board

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

Redattori / Text editors

Antonio Addamiano, Paola Besutti, Rodobaldo Tibaldi

Assistente alla redazione / Editorial assistant

Cecilia Luzzi

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

News from the Guido d'Arezzo Foundation
Maria Cristina Cangelli

Consulente per la lingua inglese / English language consultant

Hugh Ward-Perkins

Sito internet / Web master

Silvia Babucci

Grafica di copertina / Cover graphic design

Laura Bizzarri

Direttore responsabile / Legal responsibility

Francesco Luisi

Redazione e direzione / Editorial office

Fondazione Guido d'Arezzo
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)
tel. 0575-356203
fax 0575-324735
e-mail: fondguid@nots.it
www.polifonico.org

© Fondazione Guido d'Arezzo 2002 onlus
Polifonie, periodico quadrimestrale - II, n. 3, 2002
Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo
Direttore Responsabile: Francesco Luisi
Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale
Tariffa stampe periodiche - art. 2 comma 20/C L. 662/96
DC/115/SP del 30/08/2001 - Arezzo

POLIFONIE

II, 3 - 2002

Saggi / Articles

FLORIAN GRAMPP

- «... benché i Maestri tal volta si prendino qualche
licenza.» Osservazioni sulla *Guida Armonica* di Giu-
seppe Ottavio Pitoni Pag. 205
“... *although the Masters sometimes take licences.*”
*Observations on the Guida Armonica by Giuseppe Otta-
vio Pitoni.* ” 229

Interventi / Discussions

FRANCESCO LUISI

- L'edizione nazionale delle opere di Palestrina ” 241
The national edition of the works of Palestrina ” 279

SILVIA SCOZZI

- Problemi di prassi esecutiva vocale nelle *Cantigas de
Santa Maria* e nel *Llibre Vermell* in relazione alle regi-
strazioni discografiche. ” 291
*Problems of vocal performance practice in the Cantigas
de Santa Maria and the Llibre Vermell in connection
with the recordings on disc.* ” 305

Libri, musica e siti internet / Books, music and web

- I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali
e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica
a cura di Cecilia Luzzi. ” 317
*The monodic and polyphonic repertories in the musical and
musicological journals. A column of bibliographical
information draw up by Cecilia Luzzi* ” 321

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo
News from the Guido d'Arezzo Foundation

Il 50° Concorso polifonico internazionale	Pag.	329
Scuola Superiore per Direttori di Coro. Corso triennale di specializzazione	”	334
<i>50th International Polyphonic Competition</i>	”	335
<i>Advanced School for Choir Conductors. Three-year course of Specialization</i>	”	338
Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	”	339
Indice del vol. II, 2002	”	341

«... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza.»
 Osservazioni sulla *Guida Armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni

Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) fu uno dei più importanti compositori di musica sacra a Roma durante la prima metà del sec. XVIII.¹ In qualità di maestro di cappella nelle maggiori chiese della città lasciò una gran quantità di composizioni musicali, comprendente più di tremila opere, tra cui le sole messe sono 247.² Pitoni, in veste di maestro di cappella, operò a S. Marco (Palazzo Venezia) ed a S. Apollinare, nonché a Rieti, la sua città natale. Nel 1694 venne nominato maestro di cappella nella basilica romana di S. Lorenzo in Damaso. Tra il 1708 e il 1719 esercitò lo stesso incarico a S. Giovanni in Laterano e fu dal 1719 fino alla sua morte direttore della Cappella Giulia a S. Pietro.³

Oltre alla sua importanza per la prassi della musica sacra, Pitoni ebbe grande influsso anche come insegnante ed esperto teorico. Tra i suoi allievi figurano Girolamo Chiti (1679-1759), autore di un profilo biografico del maestro,⁴ Francesco Antonio Bonporti, Francesco Durante, Leonardo Leo e Francesco Feo. Come autorità e maestro in questioni contrappuntistiche, la sua fama riecheggì in tutta Italia. Insieme al Padre Giambattista Martini e a Girolamo Chiti, è considerato uno dei più importanti teorici di musica d'Italia nel Settecento.

Nelle sue descrizioni, Chiti esprime una particolare stima per lo zelo di Pitoni, che lo induceva a comporre senza sosta ed a riflettere instancabilmente

¹ Nel testo vengono utilizzate le seguenti abbreviazioni:

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

C.G. = fondo Cappella Giulia

² Cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni, Thematisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1976.

³ Cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743)*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXII, 1975, pp. 298-309; ID., *Die Musikkapellen Roms und ihre Aufführungspraxis unter Giuseppe Ottavio Pitoni*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LVII, 1973, pp. 69-78; ID., voce «Pitoni, Giuseppe Ottavio», in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 20 voll., London, Macmillan, 1980, vol. 14, pp. 790-791, e in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 809-810.

⁴ GIROLAMO CHITI, *Ristretto della Vita, et opere del m.^{to} eccell.^{te} Sig.^r Giuseppe Ottavio Pitoni Romano Maestro di Cappella della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano e della Cappella Giulia*, Ms. datato «Roma li 23 Luglio 1744» (BAV, C.G. III/56).

te sui problemi del contrappunto.⁵ Il frutto di tale impiego costituì un trattato monumentale, la *Guida Armonica*, nella quale Pitoni in decenni di lavoro registrò dal punto di vista teorico tutte le relazioni e combinazioni contrappuntistiche possibili tra due linee melodiche. L'opera comprende 22 volumi manoscritti, in parte incompleti, nonché altri 19 volumi di abbozzi, schemi e rifacimenti, che furono lasciati in eredità alla Cappella Giulia.⁶ Soltanto il primo volume fu pubblicato a stampa durante la vita dell'autore.⁷ Tuttavia, per quanto sappiamo dalla corrispondenza di Chiti, Pitoni acquistò l'intera tiratura e ne impedì di fatto la circolazione. La ragione è, presumibilmente, da cercare in alcuni eclatanti errori commessi dello stampatore,⁸ ciò nonostante, un unico esemplare dell'edizione è attualmente conservato nella biblioteca di Padre Martini a Bologna.⁹ La circostanza di trovarsi di fronte ad un *unicum* suscita un particolare interesse, mentre la peculiarità dell'esemplare consiste nel fatto che il volume contiene numerosi commenti critici di mano di Martini. Queste note, sebbene scritte decenni dopo l'uscita dell'opera, rappresentano una recensione storica del contenuto e ci forniscono preziosi punti di riferimento per comprendere il giudizio che il trattato suscitò in uno dei più importanti eruditi di musica dell'epoca.¹⁰

⁵ Cfr. CHITI, *Ristretto della Vita* cit., f. [4]: «Fu un uomo sempre dedito allo studio, onde terminati appena li suoi affari musicali tornato a Casa subito non preteriva, ne ora ne momento in cui non scrivesse componendo, spartendo, speculando facendo prove, e riprove di Contrappunti in Canonì riversi Toni risposte Soggetti, e raccolte nel opera grande del Libro Suo de movimenti [...]» L'abitudine di Pitoni, di annotare spesso sulle proprie composizioni la data e l'ora del completamento ci permette di avere un'idea del suo modo di lavorare, nonché della sua produzione giornaliera.

⁶ BAV, C.G. I/4-44. La quantità degli scritti, intitolati nelle fonti *Libro de Movimenti*, comprende oltre 13.000 fogli.

⁷ Per la mancanza del frontespizio si calcola che il libro fu stampato tra il 1694 e il 1708 (cfr. nota 10). Sergio Durante riesce a collocare la pubblicazione tra il 1701 e il 1708 (cfr. *La "Guida Armonica" di Giuseppe Ottavio Pitoni. Un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli*, in *Nuovissimi studi corelliani*, Atti del Terzo Congresso Internazionale, Fusignano 4-7 settembre 1980, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-327, in particolare p. 295).

⁸ Sulle pp. 7-10 del volume, per esempio, appaiono due volte di seguito le spiegazioni sulla sesta, la settima e l'ottava, riprodotte, però, in fogli distinti e in contesti dissimili. È evidente, dunque, l'erronea impostazione su due matrici diverse. Rimane incerto se l'errore tipografico derivi da una disposizione difettosa delle rispettive pagine nell'originale manoscritto.

⁹ Oggi I-Bc, K. 47. L'acquisto del volume e la tentata mediazione del Chiti sono documentati nella corrispondenza del Martini con l'ex-allievo di Pitoni (cfr. ANNE SCHNOEBELN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna: an annotated Index*, New York, Pendragon Press, 1979, nn. 1273, 1277, 1555, 1558, 1577).

¹⁰ Cfr. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Guida Armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, ed. anastatica a cura di Francesco Luisi, Lucca, LIM, 1989. Sulla provenienza dell'*unicum*, nonché sulla corrispondenza tra Martini e Chiti cfr. la *Prefazione*, pp. VIII sgg.

Secondo la descrizione di Chiti, Ottavio Pitoni

fu di statura giusta Capello nero complessione robusta, pendente in magro, d'occhio pronto ratiocino dotto, tratto familiare Costume onoratiss^{mo} rispettosiss.^{mo} nella estimatione d'ogni Professore di Musica d'viventi che morti servitievole Imprestando a chiunque chiedeva o per studio ò per musiche altrui le sue carte ò Partiti, Pu[n]tuale, e Prontissimo pagatore delle mercedi altrui, accur[atiss]imo difensore del Giusto e del Convenevole.¹¹

Tali caratteristiche fisiche si osservano, secondo la nota biografica di Gmeinwieser, anche in un ritratto anonimo del maestro, oggi conservato nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

La *Guida Armonica* si presenta come un'opera di altissima scrupolosità; Pitoni, come accennato sopra, si occupa con una sorprendente ampiezza delle singole progressioni intervallari che compaiono fra due linee contrappuntistiche. L'intero primo volume tratta soltanto l'unisono e commenta in quale modo due voci possano progredire da questo unisono alla seconda, alla terza, alla quarta etc. (fino alla «vigesima seconda»), utilizzando una delle maniere seguenti (Es. 1, qui esemplificate nel caso della sesta).

Ogni singolo movimento viene documentato e illustrato attraverso numerosi esempi ripresi dalla letteratura.¹² Le citazioni provengono dai diversi stili, generi e combinazioni di voci, come sottolineato dall'autore. Le singole progressioni intervallari sono esemplificate in maniera esauriente ed ampia: esempi presi da Josquin e da Palestrina vengono seguiti da brani di Porpora o di Scarlatti, arie d'opera sono affiancate a movimenti contrappuntistici di messa, recitativi e sonate a tre. Inoltre, Pitoni riporta esempi desunti dalle opere teoriche di Kircher, Zarlino, Galilei e Gaffurio, per citare soltanto alcuni casi.¹³

In ogni esempio, un singolo passo melodico viene considerato isolata-

¹¹ Cfr. G. CHITI, *Ristretto della Vita* cit., f. [8v].

¹² Cfr. C.G. I/41, f. 293: «tutti l'esempj di moltissimi Pratici, cioè Antichissimi, Antichi, Moderni e Modernissimi, da 300 anni vi qua raccolti con grandissima fatica e diligenza».

¹³ L'enorme ricchezza di esempi (solo il primo volume stampato contiene citazioni di circa 125 compositori e 21 teorici) comprende tante opere sconosciute e, perciò, si presenta come ricchissima fonte per documentare il lavoro di numerosi musicisti. Due esempi: nel codice C.G. I/6 (f. 329v) Pitoni presenta un esempio di «Carlo Baliani à 5 Voci con l'acc.^o nel Mott.^o *Diligam te dñe* fatto p. il Concerto del Duomo di Milano l'anno 1714»; nel volume C.G. I/20 (f. 426) cita un brano «a 2 Voci e Acc.^o nella Cantata *Il Tantalò Sitibondo*» di Domenico Scarlatti. Sotto questo aspetto, si veda il dizionario di compositori *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, compilato da Pitoni stesso (Mss. in BAV, C.G. I/1 e I/2; ed. critica a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988).

mente ed evidenziato nel testo musicale attraverso degli accorgimenti grafici. Per Pitoni sembra non essere di molta importanza se il passaggio si trovi tra il canto e il tenore, tra l'alto e il basso oppure in un'altra combinazione. Oltre a questo, i valori ritmici delle note, con i quali il rispettivo intervallo viene lasciato o raggiunto, evidentemente non vengono considerati significativi. Pitoni esamina anche le fioriture nella parte solistica in rapporto a quella del basso continuo (cfr. Es. 2-4). Secondo tale procedimento vengono analizzati a poco a poco tutti i possibili passi melodici nella relazione di due parti, non avendo, però, riguardo al ritmo, alla tonalità e alla relazione con la rispettiva parte più grave, ed evitando, inoltre, di considerarne ulteriori aspetti, quali l'ambito delle parti, il fraseggio, il suono, la complementarità ritmica etc. Con questo approccio, il fenomeno della progressione melodica delle voci viene osservato da una prospettiva 'microscopica' e, caso per caso, dedotto unicamente dall'intervallo e senza considerarlo nel suo contesto armonico e ritmico.¹⁴ Sotto questo particolare aspetto, la concezione di Pitoni non corrisponde né ai trattati di composizione delle generazioni precedenti né alla pratica contemporanea di condurre intere relazioni armoniche su un basso continuo.

Si pone a questo punto la domanda su quanto la particolare prospettiva teorica di Pitoni possa risultare dalla tradizionale distinzione, sia stilistica, che funzionale, tra la musica sacra e quella profana, che ancora nel Settecento coesistono come due sistemi nettamente separati.

Nel famoso trattato di contrappunto di Johann Joseph Fux, il *Gradus ad Parnassum* (1725), conosciuto anche da Pitoni, lo stile da chiesa viene caratterizzato nel modo seguente:

E perchè Iddio è somma perfezione, conviene che l'armonia consagrada in suo onore, sia fatta con tutto il rigore, e perfezion delle leggi, in quanto che porta l'umana imperfezione, e con tutti i mezzi atti ad eccitar la devozione. E se l'espressione del testo esige qualche allegrezza, si deve guardare, che l'armonia non si privi di gravità Ecclesiastica, di modestia, e di splendore, con cui gli Uditori si divagassero in tutt'altro, che in divozione [...]¹⁵

Non senza motivi il libro di Fux viene citato frequentemente da Pitoni: entrambi parlano il medesimo linguaggio nei confronti della musica sacra, come di un ambito di stile che vive molto meno di umori e 'affetti' diversi, a

¹⁴ Anche i passaggi dalla quinta alla quinta, nonché dall'ottava all'ottava vengono menzionati, benché documentati in un modo meno esteso.

¹⁵ Cfr. JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum*, Wien, Van Ghelen, 1725; viene citato secondo l'edizione italiana, *Salita al Parnaso, o sia Guida alla regolare Composizione della Musica*, traduzione di Alessandro Manfredi, Carpi, Carmignani, 1761, pp. 210 sgg.

differenza di quello della musica profana. I princìpi didattici dei due trattatisti, invece, sono ben differenti.¹⁶

Nel *Gradus ad Parnassum* Fux illustra la musica nel senso antico, come facente parte del *quadrivium*, cioè come scienza di costruzione secondo le leggi naturali concesse da Dio. Nel suo discorso, Fux chiarisce inizialmente i princìpi fisico-matematici del suono e delle proporzioni ritmiche ed intervallari; rapidamente passa alla spiegazione del contrappunto come movimento di due, tre e più parti nelle relazioni 1:1, 1:2, 1:4 etc., limitandosi ad un'esposizione degli aspetti fondamentali della composizione. Nel dialogo tra maestro e alunno, tipico del genere trattatistico, viene indicato un percorso che persegue un graduale aumento del grado di complessità della materia, menzionando, infine, le diverse direzioni stilistiche.

L'approccio di Pitoni si presenta invece in maniera piuttosto scolastica. Secondo la disposizione originale dell'opera, fu previsto un volume separato per ognuno dei 22 intervalli esaminati. Nell'ampia prefazione ad ogni codice vengono fornite al lettore delle informazioni generali sulla natura del rispettivo intervallo, rivelando talvolta anche involontariamente delle curiosità (per esempio, nel caso della quarta, che tra il 1316 e il 1334, secondo un decreto di Papa Giovanni XXII, figurava tra le consonanze). Di seguito i singoli capitoli illustrano le varie progressioni intervallari, esemplificate da un'abbondante varietà di citazioni musicali, sempre seguendo lo schema generale sopra citato. L'ampiezza sistematica, in cui l'autore ripete invariabilmente i titoli, le introduzioni e le sue spiegazioni, cammina di pari passo, nei singoli esempi musicali, con la ripetizione del medesimo schema, ovvero nome del compositore, titolo dell'opera, specie del movimento (cfr. Ess. 7-10).

Negli abbozzi del manoscritto, un cospicuo numero di esempi compare senza il nome dell'autore. Nella versione finale, invece, questi stessi esempi provengono dalla stessa misteriosa opera, dal titolo *Fantasia ideale* di un certo *Gopintio Tiriedi* – che, mascherato da un anagramma, è ovviamente niente altri che *G.O. Pitoni* stesso, *di Rieti*.

I diversi stili impiegati per illustrare i cambiamenti sia nell'uso degli intervalli, che nelle tecniche compositive nel corso dei secoli, vengono suddivisi in sei categorie:

- | | |
|-----------|---|
| stile 1.° | lo stile più antico, denominato <i>a cappella</i> . |
| stile 2.° | <i>a cappella</i> , ma a doppio coro. |
| stile 3.° | stile madrigalistico, denominato <i>da tavolino</i> . |

¹⁶ Tuttavia, non è da escludere, che la *Guida Armonica*, nonostante il titolo, sia stata concepita meno come discorso didattico, ma piuttosto come opera di consultazione. La sua apparenza 'enciclopedica', nonché l'assenza di una crescente complessità della materia trattata, suggeriscono una tale interpretazione.

- stile 4.° *stile grosso*: composizioni di musica sacra da 8 a 32 voci, a due o più cori, con il basso continuo per l'organo.
- stile 5.° e 6.° modi di composizione più moderni: conduzione delle voci più libere, uso di dissonanze; accompagnamento strumentale, tessitura concertata; sacro e profano, oratorio ed opera, arie, madrigali, musica strumentale.

L'approccio teorico di Pitoni differisce, in alcuni aspetti fondamentali, dalla teoria compositiva tradizionale; in contrasto con le dimostrazioni di Fux sul contrappunto 1:2, 1:4 etc., nel trattato di Pitoni, ad esempio, le note cambiate e di passaggio (sia quelle con l'accento che senza), vengono definite come pure relazioni intervallari. Neanche negli esempi moderni del discorso tali fenomeni si chiariscono, basandosi sulla conduzione delle parti (come viene per esempio dimostrato da Fux nei confronti del *contrapunctus floridus*). Lo stesso sistema di spiegazione viene impiegato nel caso delle diminuzioni melodiche, come accennato sopra. I principi tradizionali del maestro di cappella romano si rivelano, infine, insufficienti nei confronti della conduzione lineare delle parti contrappuntistiche, un fenomeno compositivo in uso già da generazioni, anche nell'ambito della musica sacra.¹⁷ Così diventa comprensibile che di numerosi fenomeni compositivi veramente degni di commento (quali le false relazioni, le mancate risoluzioni di accordi sospesi etc.), nel catalogo di Pitoni non si faccia menzione: «... tali cose devono schivarsi quanto sia possibile, benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza».¹⁸

Soltanto in alcuni esempi Pitoni cita delle progressioni più libere (Es. 5).

¹⁷ Per conduzione lineare si intendono diverse licenze nella conduzione melodica che si possono osservare nella musica vocale e strumentale sin dal primo Seicento. Specificamente si tratta di passi melodici in parti singole e privilegiate della composizione che procedono in contraddizione rispetto al contesto armonico, giustificandosi unicamente nella loro progressione lineare. Nella musica vocale, l'impiego di tali andamenti spesso è collegato ad una particolare espressività nei confronti del contenuto testuale. Le conseguenze di queste libertà compositive si verificano in effetti armonici rari e gradevoli, i quali, come altri fenomeni musicali della *seconda pratica*, spesso si sottraggono ad una definizione attraverso le usuali regole.

¹⁸ Cfr. *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 3. Nella sua *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* (cfr. nota 13) Pitoni, commentando le vite del Monteverdi e dell'Artusi, rammenta, tra l'altro, la loro nota controversia sulle tendenze moderne nella composizione. Nel discorso, però, l'autore non riesce a nascondere la sua parzialità: «Volsse il Monteverde, per tirarsi fuori delle regole comuni, poner in certi suoi madrigali le dissonanze sciolte e nude, ad effetto di ritrovare nuova modulatione, novo concerto e novi affetti [...], ma questo modo d'usare le dissonanze e questa nova dottrina non piacque all'Artusi, onde si pose ad impugnarla con molte ragioni» (pp. 194 sgg.). Particolarmente le «ariette moderne de' teatri [del Monteverdi] [...] misero in oblio il buon stile fondato de' madrigali che anticamente era il diletto della camera» (pp. 284 sgg.; i numeri di pagina corrispondono all'edizione moderna).

Tuttavia, passaggi in una tessitura di fugato o esempi nel moto contrario lineare, vengono spiegati come progressioni intervallari (Es. 6). In contrasto alla tradizionale uguaglianza delle voci contrappuntistiche, la teoria di Pitoni impiega una terminologia moderna, che, ad esempio, nella composizione madrigalistica del terzo stile, chiama la voce più grave «parte di fondamento», senza però considerarla successivamente come punto di riferimento per le parti superiori (Es. 7). Similmente, negli esempi del moderno sesto stile, la consueta gerarchia delle parti in relazione al basso non viene abitualmente valutata. Così, il soggetto delle osservazioni può essere costituito dalla posizione reciproca delle parti superiori, per esempio nelle sonate a tre. Di nuovo, gli intervalli vengono calcolati indipendentemente dalla parte del basso (cfr. Es. 9), persino nel caso di movimenti melodici all'interno della stessa armonia (cfr. Es. 7).

In quanto accompagnamento di azioni liturgiche e di pia devozione, le composizioni sacre di Pitoni si orientano verso gli ideali della «gravità Ecclesiastica», della «modestia» e dello «splendore», come richiesto da Fux. Secondo Gmeinwieser, in particolare le «opere a quattro parti mostrano uno sviluppo stilistico del compositore».¹⁹ Tendenze compositive moderne però, che hanno origine nella *seconda pratica*, rimangono per principio estranee alla sua arte.

Durante gli ultimi decenni del sec. XVII e nei primi del sec. XVIII, nella composizione musicale e in particolare nello stile 'osservato' romano, cioè nella composizione contrappuntistica della tradizione palestrinana, si registra una notevole tendenza verso una tessitura accordale. Anche nelle opere di Pitoni si constata una tale propensione.²⁰ Il processo compositivo si allontana gradualmente da una combinazione polifonica di linee paritarie, mentre sempre più tende a partire da intere progressioni armoniche, che vengono poi riempite dalle singole parti. Benché il legame con il sistema modale venga mantenuto, almeno nominalmente, la dualità maggiore-minore si delinea in misura crescente, anche nella musica sacra. Relazioni armoniche più complesse, prestite dalla composizione profana moderna, influenzano particolarmente il carattere della conduzione melodica all'interno della tessitura contrappuntistica. Allo stesso tempo, nello stile ecclesiastico si conserva la tradizionale struttura compositiva, che «non sia d'incomodo al Cantore, ma facile all'articolazione»,²¹ specialmente nei confronti della lunghezza delle frasi, nonché del periodo musicale.

¹⁹ Cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, *Stil und Kompositionspraxis in der Kirchenmusik Roms im 18. Jahrhundert, dargestellt am Werk des Giuseppe Ottavio Pitoni*, in *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Günther Weiß, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 31-40.

²⁰ Cfr. voce «Pitoni» cit.

²¹ Cfr. FUX, *Salita al Parnaso* cit., p. 211.

Grazie al ritratto biografico redatto da Girolamo Chiti, disponiamo di informazioni che riguardano la prassi compositiva impiegata da Pitoni:

[le sue composizioni] molte volte per la sua grandiss^{ma} pratica distendeva correnti calamo ò molte altre volte distendendo il solo Basso continuo di dove ancora con l'obbligo ò di soggetto ò di risposta ne ricavava senza farne partitura originale, le quattro parti reali legate, e sciolte, e sempre con vera ecclesiastica Armonia consonanza sua propria.²²

Quindi anche per Pitoni il basso continuo, praticato nella didattica italiana del sec. XVIII sulla base di una tessitura contrappuntistica semplificata, non creava alcuna contraddizione rispetto alla composizione polifonica. Tuttavia, dal suo punto di vista teorico, la necessità della relazione di ogni singola voce con la parte di fondamento non veniva condivisa.

In considerazione di tali aspetti contraddittori che appaiono nella *Guida Armonica*, sembra necessario porre l'accento sulla questione della ricezione dell'opera da parte del pubblico coevo. L'unica testimonianza pervenutaci è costituita dai commenti di Giambattista Martini, annotati nell'*unicum* bolognese del primo volume stampato. Sappiamo che queste note furono stilate anni dopo la morte dell'autore.²³ Martini, inoltre, rappresenta l'avvicinamento didattico di una generazione posteriore. Ciononostante, il suo senso critico si sofferma su alcuni punti che, probabilmente, sollevavano già il disappunto dei contemporanei di Pitoni. I commenti, in parte pungenti, riguardano la prospettiva intervallare, che non riconosce il basso come principale punto di riferimento, nonché la minuziosa sistematicità di Pitoni, che talvolta arriva a fornire delle conclusioni erronee. L'es. 8 illustra il caso della nona, che da Pitoni non viene soltanto esaminata separatamente dalla parte del basso, ma addirittura funzionalmente equivalente alla seconda. Martini mostra, inoltre, un vivo disaccordo con la riflessione sulla singola linea melodica, che non fa riferimento alla parte più grave, e la considera astratta rispetto al contesto armonico (Es. 9).²⁴ Oltre a

²² Cfr. CHITI, *Ristretto della Vita* cit., f. [4v].

²³ Le prime lettere conservate nella corrispondenza Chiti-Martini, che documentano l'interesse di Martini verso il trattato pitoniano, sono datate al 1746. Sembra però che Martini fosse venuto in possesso del libro soltanto intorno al 1753 (cfr. la prefazione al facsimile della *Guida Armonica*, cit. alla nota 10).

²⁴ Nonostante il titolo *Guida Armonica*, il concetto moderno di *armonia* come struttura musicale costituita da tre parti principali (Gaffurio, Zarlino) non risulta costituire l'aspetto centrale del trattato (cfr. PAUL VON NAREDI-RAINER [HELMUT HÜSCHEN], voce «Harmonie», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, Sachteil, vol. 4, coll. 116-132; CARL DAHLHAUS, voce «Harmony» in *The New Grove's*, vol. 8, pp. 175-188, e in *The New Grove's*, second edition, vol. 10, pp. 858-877 con revisioni e aggiunte).

singole annotazioni sarcastiche, Martini condivide in alcuni casi le riflessioni del Pitoni ma esprime dei dubbi nei confronti della rigida categorizzazione degli stili proposta dal trattatista (Es. 10).

Nel 1774 Martini stesso pubblica un libro didattico per lo studio del contrappunto, diviso in due volumi;²⁵ in un *Breve Compendium*, all'inizio del primo volume, formula dieci regole concise, poi applicate negli otto modi con l'esempio di intere composizioni, prese dalla letteratura contrappuntistica tradizionale. Similmente al trattato di Fux, il secondo volume è interamente dedicato alla studio dei diversi generi di fughe. Entrambe le opere teoriche citate si basano sulla derivazione di tutti gli intervalli dalla parte più grave della rispettiva composizione.²⁶

Tali considerazioni ci inducono a trarre le seguenti conclusioni: diversamente da un trattato di composizione con scopi didattici ben definiti, la *Guida Armonica* di Pitoni si presenta come una sorta di 'enciclopedia' dei movimenti intervallari, come una collezione di esempi che aspira alla comprensione totale della composizione musicale sulla base della sua unità di costruzione più piccola. L'autore, per illustrare le progressioni melodiche all'interno della composizione a più voci, non sceglie come punto di partenza la singola melodia, alla quale verrebbe aggiunta una seconda e terza linea, secondo le diverse proporzioni ritmiche (1:2, 1:4 etc.). Le sue considerazioni, invece, si concentrano sulla relazione intervallare di sole due parti, dispiegandosi in successione, ma indipendentemente da tutte le altre relazioni all'interno della struttura compositiva. La conseguenza è una ridottissima prospettiva della composizione, che rivela difficilmente il suo vantaggio ad un compositore non esperto.

Rimane alquanto dubbio l'atteggiamento equivoco con il quale l'autore sopperisce alla mancanza di esempi tratti dalla letteratura con altri liberamente nati dalla sua immaginazione. Qui il preteso sforzo di trovare conferma, di fronte al lettore, della sua concezione teorica nelle opere di altri compositori, si dimostra particolarmente artificioso.

Sicuramente Pitoni riconobbe i punti deboli del suo sistema; tuttavia, durante i decenni di lavoro all'opera, non riuscì a proporre un metodo teorico alternativo e più completo (un approccio nuovo lo avrebbe costretto all'intera revisione dei volumi già terminati). Questa coscienza si manifesta, ad

²⁵ Cfr. GIAMBATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il Canto Fermo*, 2 voll., Bologna, Volpe, 1774/1775 (ed. in facsimile: New Jersey, The Gregg Press, 1965).

²⁶ Cfr. FUX, *Salita al Parnaso* cit., pp. 79 sgg, «Della nota contro nota, nella composizione a tre». MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale* cit., prefazione, p. XIV, nota 1: «Tutti i descritti Intervalli riferiscono sempre a un dato Suono, che è il più grave, e che serve di termine principale, al quale paragonansi tutti gli altri Intervalli [...]».

esempio, nella critica rispettosa nei confronti di Monteverdi (cfr. nota 18), nonché nella sua ingenua tolleranza nei confronti di alcune licenze compositive, che imputa alla maestria dell'autore, senza sottoporre tali fenomeni ad una attenta analisi.²⁷ La critica rivolta a Monteverdi, come rappresentante di uno stile compositivo più libero, rivela una concezione particolarmente dogmatica nei confronti della composizione tradizionale. La sua disponibilità ad interpretare le libertà compositive come segno di magistero artistico rende palese le difficoltà della sua prospettiva di voler arrivare assolutamente ad un confronto dialettico con le tendenze stilistiche moderne. Per sottrarsi ad un tale confronto, egli distende, benché in maniera poco credibile, il manto dell'ammirazione sui fenomeni irrisolti.

Il ruolo di Pitoni come insegnante di fama si presenta in forte contrasto con la sua peculiare concezione teorica. Quest'ultima comprende la prassi compositiva di diversi ambiti stilistici soltanto quando essa corrisponde ai canoni tradizionali. Un attento esame della *Guida Armonica* porta alla luce alcune questioni metodologiche, che l'autore evita tacitamente di affrontare. Inoltre, gli errori evidenti (cfr. le osservazioni sulla nona), nonché l'impiego di esempi musicali da lui stesso inventati, si allineano ad una serie di contraddizioni, che, infine, rendono il metodo analitico del Pitoni assai poco convincente.

Esiste un trattato affine alla *Guida Armonica*, il *Dictionnaire des accords*, presentato nel primo Ottocento dal compositore e saggista francese Henri Berton.²⁸ Anche in quest'opera l'autore parte da una prospettiva ravvicinata, registrando la molteplicità delle progressioni accordali in maniera sistematica. Tuttavia, il trattamento esauriente della materia rappresenta un prezioso contributo per la nascente didattica dell'armonia (*Harmonielehre*). L'utilità dell'opera per l'apprendimento da parte del compositore principiante consiste nella dimostrazione metodica del vocabolario armonico contemporaneo. Un notevole contrasto al sistema del Pitoni si manifesta, inoltre, nel fatto che la considerazione delle progressioni armoniche è ormai – a distanza di un secolo dal maestro romano – radicata nella relazione gerarchica tra le parti, così come stabilita dalla tessitura omofonica impiegata.

²⁷ Appare significativo che nel primo volume stampato della *Guida Armonica* Pitoni citi soltanto un unico esempio musicale di Monteverdi.

²⁸ Cfr. HENRI-MONTAND BERTON, *Traité d'harmonie suivi d'un dictionnaire des accords*, Paris, Durand, 1815.

Es./Ex. 1: *Guida Armonica*, «Libro primo» (stampato), cap. VII: *dall'unisono alla sesta*.

Mouimento 1.
Retto

Mouimento 2.
Retto

Mouimento 3.
Distinzione 1.
Obliquo

Mouimento 3.
Distinzione 2.
Obliquo

Mouimento 4.
Contrario

Mouimento 5.
Contrario

Mouimento 6.
Contrario

Mouimento 7.
Contrario

Mouimento 8.
Distintione 1.
Obliquo

Mouimento 8.
Distintione 2.
Obliquo

Mouimento 9.
Retto

Mouimento 10.
Retto

The image displays ten musical exercises for guitar, arranged in two columns. Each exercise is shown on a two-staff system (treble and bass clefs).
- **Mouimento 6:** Labeled 'Contrario', it shows a sequence of notes on both staves, with the upper staff notes being higher than the lower staff notes.
- **Mouimento 7:** Also labeled 'Contrario', it features a similar note sequence to Mouimento 6.
- **Mouimento 8 (Distintione 1):** Labeled 'Obliquo', it shows notes on both staves that are more closely aligned in pitch.
- **Mouimento 8 (Distintione 2):** Also labeled 'Obliquo', it shows a different note sequence for the 'Obliquo' technique.
- **Mouimento 9:** Labeled 'Retto', it shows notes on both staves that are perfectly aligned in pitch.
- **Mouimento 10:** Also labeled 'Retto', it features a different note sequence for the 'Retto' technique.
Each exercise consists of two measures of music, with a vertical bar line separating them.

Es./Ex. 2: C.G. I/7, f. 73v, *dalla seconda all'unisono*.

The image shows a musical score for Example 2, consisting of two staves in bass clef with a common time signature. The first staff contains a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, D2, C2, and a final half note G2. The second staff contains a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, D2, C2, and a final half note G2. Above the notes in both staves are plus signs (+) indicating fingerings: the first staff has a '+' above the final G2, and the second staff has '+' above the final G2 and '+' above the D2 and E2 notes.

Es./Ex. 3: C.G. I/5, f. 352, *dall'unisono alla settima*.

The image shows a musical score for Example 3, consisting of three staves in treble clef with a common time signature. The first staff contains a melodic line starting with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, and a final half note C5. The second staff contains a bass line starting with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, and a final half note C5. The third staff contains a bass line starting with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, and a final half note C5. Above the notes in the first two staves are plus signs (+) indicating fingerings: the first staff has '+' above the final C5, and the second staff has '+' above the final C5 and '+' above the D4 and E4 notes.

Es./Ex. 4: C.G. I/7, f. 310, *dalla seconda alla quarta*.



Es./Ex. 5: C.G. I/5, f. 105, *casi diversi*.



Es./Ex. 6: C.G. I/7, f. 333, *risp.* 346.



Es./Ex. 7: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 55.

Essempio del Terzo Stile num. 2

Parte di mezzo

The first staff of music shows a sequence of notes on a five-line staff. It begins with a common time signature (C) and a treble clef. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). There are two slurs over the first two notes and the next two notes. A cross symbol (+) is placed above the staff between the G4 and A4 notes.

Parte di mezzo

The second staff of music continues the sequence. It starts with a common time signature (C) and a treble clef. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). There are two slurs over the first two notes and the next two notes. Two cross symbols (+) are placed above the staff between the G4 and A4 notes, and between the B4 and C5 notes.

Parte di fondamento

The third staff of music shows the final part of the exercise. It starts with a common time signature (C) and a treble clef. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). There are two slurs over the first two notes and the next two notes. A cross symbol (+) is placed above the staff between the G4 and A4 notes. A dash and a diamond symbol (-◇-) are placed below the staff under the final C5 note.

D. Carlo Gesualdo Principe di Venosa d. 5.
voci nel Madrigale *Non t'amo* lib. 3. nella
parole *Aspra, e mortale*. Questo passo così ac-
cidentato, non si concede nel Primo, e Sec-
ondo Stile, ma si bene in ogni altro.

Es./Ex. 8: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 11s.

Note manoscritte: “di qui si arquisca che l’autore non avea una giusta idea della nona”

“che assoluta mi va predicando Pitoni? La dissonanza è nel basso non già nell’alto.”

“o il Sig. Pitoni di compassione.”

“oh che bue! discorre di nona, e dà quest’esempio!”

DELLA NONA.



Questa Dissonanza è la duplicata della Seconda, e quanto si dice in quella, si dice anco in questa, e si adopra assoluta nel Quarto Stile dalle 16 voci, e nel Quinto, e Sesto dalle 3. è più conforme se ne vedono li sequenti essemplj, tra gl'altri quelli di *Oratio Benvenuto*, il quale fù il primo à dar simi lume, vedi sopra nel discorso della *Seconda fol. 3.* Et inuero queste dissonanze ben poste sono il condimento delle Compositioni armoniche, le quali per altro spogliate di tali numeri dissonanti, e per conseguenza priue di varietà, riescirebbero insipide, poco diletteuoli, e quasi tediose a l'v-dito. *Zarlino Inst. Arm. part. 3. cap. 27.* *Artusi nell' Art. del Contrap. part. 2. nel proomio, Berardi Mistel. par. 2. cap. 25.*

Essempio del Quarto Stile num. 1

Alto

3. Choro

Tenore x4 3

3. Choro 7 6

Parte 6 6 di fondamento

*di più d'arguzia che
l'altro non avea una
giuga di quella nona*

Oratio Beneuoli à 16. voci nel *Et conglorificatur* della Messa *Si Deus pro nobis*. In questo essempio delle parti, che fanno la Nona vna stà in vn Choro, e l'altra nell'altro, il che stà à suo douere, acciò il compagno non sia scomposto nella intonatione della dissonanza vicina.

Essempio del Quarto Stile num. 2

The image shows a musical score for three parts. The title is "Essempio del Quarto Stile num. 2". The first staff is for "Alto 3. Choro" and contains two measures of music with a "+" sign above the first measure. The second staff is for "Ballo" and "3. Choro" and contains two measures of music with a "+" sign above the first measure. The third staff is for "Parte 2 di fondamento" and contains two measures of music with "x4 6" above the first measure and "7 6" above the second measure. The music is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

Alto 3. Choro

Ballo 3. Choro

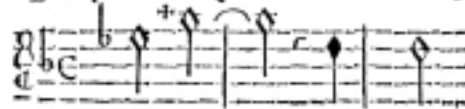
Parte 2 di fondamento

Oratio Benedicendi § 16, voci nel suddetto passo *Benedicite*. Il presente passo, siccome anco l'antecedente sono i primi esempi, con i quali questo Autore insegna comincio a dar lume di mettere assoluta ne i Stili grossi tal dilafonanza, ben è vero, che il presente esempio è più notabile dell'altro di sopra; perchè la Nota sta nell'istesso terzo Choro, dove principia, e finisce assoluta col Basso, che è il sostegno del detto Choro, ma i primi Inventori ne i loro partimenti sono più degni di ammirazione, che di osservazione.

che s'aspetta un uso particolare Partiti? la Sinfonia è nel basso non già nel l'alto.

o il più Partiti di sopra e sotto?

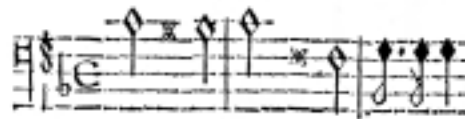
Esempio del Quinto Stile num. 3



Violino



Parte che canta



Parte di fondamento

Giacomo Carissimi *d*, *5*, con l'accompagnamento nel Mottetto *Heu nos miseros* verso il fine. Ecco un esempio in Stil minuto fatto con la debita maestria per imitazione della parola *Heu*. Al che devono specialmente riflettere i Compositori, perchè l'accomodar le note alla proprietà delle parole, fa che siccano maggior forza.

Essempio del Sefio Stile num. 4



Violino 1.

*ad che heu? miseros
si non, e si quasi ipse
piz.*



Violino 2.



Accompagnamento

Giovanni Bononcini *d*, *5*, voci nell'aria *O che bella è la fortuna, gran spropofiti che fa* nell'Opera *La Camilla Atto 1. Scene 7.* Questo è essempio di Stile minuto moderno, e si chiama acciaccatura, doue il suo accompagnamento è la Seconda, la Quarta, e la Sella maggiori.

Es./Ex. 9: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 10.

Nota manoscritta: "ohh bello! si guarda alla parte di mezzo [e] ne si pon cura al fondamento?"

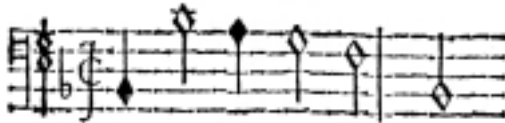
Esempio del Sesto Stile num. 4



Violino 1.



Violino 1.



Accompagnamento

ohh bello!
si guarda
alla parte
di mezzo
ne si pon
cura al
fondamento?

Arcangelo Corelli *d* 3. nella Sonata 5. dell'Opera *seconda* nel loco detto *Tempo di Gavotta*. In questo esempio all'occhio pare, che la dissonanza sia posta assoluta per raggion del sospiro, che dissimula; ma ciò è legatura, che nel risolvere lascia, & è vn modo di suonare flaccato, che fa bene all'orecchio.

Es./Ex. 10: *Guida Armonica*, «Libro Primo» (stampato), p. 6.
 Nota manoscritta: “e perchè no?”

Esempio in F. suero in B. num. 4.

Alto

Tenore

Basso

Giacomo Carissimi d'3. col accompagnamento nel Motteto *Heu nos miseros*. Qui la Quinta falsa, benchè sia con il fondamento, nondimeno è ben posta, per esprimere la parola *Heu*. Ma però si faccia in stili minuti, e di concerto e forsi di Madrigale à Tuolino, ma non à Cappella. e perchè no?

“... although the Masters sometimes take licences.”
 Observations on the *Guida Armonica* by Giuseppe Ottavio Pitoni

Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743) was one of the most important composers of sacred music in Rome during the first half of the 18th century.¹ He worked in the city's main churches and left a vast quantity of musical compositions: over three thousand works (the masses alone amount to 247).² As *maestro di cappella* he served first at S. Marco (Palazzo Venezia) and S. Apollinare, as well as in Rieti, his home town. Then in 1694 he was appointed *maestro* to the Roman church of S. Lorenzo in Damaso. Between 1708 and 1719 he held the same position at S. Giovanni in Laterano, and from 1719 until his death he directed the Cappella Giulia in St Peter's.³

Over and above his importance as a composer of sacred music, Pitoni was also very influential as a teacher and expert theorist. His pupils included Girolamo Chiti (1679-1759), author of a biographical profile of his master,⁴ Francesco Antonio Bonporti, Francesco Durante, Leonardo Leo and Francesco Feo. As an authority and adviser on contrapuntal matters, Pitoni gained a wide reputation throughout Italy. Together with Padre Giambattista Martini and Girolamo Chiti, he is considered as one of the most important Italian music theorists of the 18th century.

In his descriptions, Chiti expresses a particular admiration for Pitoni's immense enthusiasm, which impelled him to compose without interruption

¹ The following abbreviations are used in the text:

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana

C.G. = fondo Cappella Giulia

² Cfr. SIEGFRIED GMEINWIESER, *Giuseppe Ottavio Pitoni, Thematisches Werkverzeichnis*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1976.

³ See SIEGFRIED GMEINWIESER, “Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743)”, *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXII, 1975, pp. 298-309; ID., “Die Musikkapellen Roms und ihre Aufführungspraxis unter Giuseppe Ottavio Pitoni”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, LVII, 1973, pp. 69-78; ID. “Pitoni, Giuseppe Ottavio”, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 20 vols., London, Macmillan, 1980, vol. 14, pp. 790-791, and in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. by Stanley Sadie, 29 vols., London, Macmillan, 2001, vol. 19, pp. 809-810.

⁴ GIROLAMO CHITI, *Ristretto della Vita, et opere del m.^{to} excell.^{te} Sig.^r Giuseppe Ottavio Pitoni Romano Maestro di Cappella della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano e della Cappella Giulia*, MS dated “Roma li 23 Luglio 1744” (BAV, C.G. III/56).

and reflect tirelessly on contrapuntal problems.⁵ The result of this huge commitment was a monumental treatise that occupied much of his energies over several decades: the *Guida Armonica*, a work of theory in which he recorded all the possible contrapuntal relationships and combinations between two melodic lines. It consists of 22 manuscript volumes (incomplete in parts) as well as a further 19 volumes of sketches, models and revisions, all of which were bequeathed to the Cappella Giulia.⁶ Only the first volume was printed during the author's lifetime.⁷ From Chiti's correspondence, however, we learn that Pitoni bought up the entire edition and prevented its circulation (the reason, presumably, being the presence of certain blatant errors made by the printer).⁸ Fortunately, a single copy of the edition survived and it is preserved in Padre Martini's library in Bologna.⁹ The fact that it is a *unicum* is already a matter of some consequence, but this copy is in fact particularly distinctive because it also contains numerous critical comments in Martini's own hand. Though written decades after the publication of the treatise, these notes can be seen as a historical review of its content, offering valuable evidence for understanding the opinions of one of the most important music scholars of the age.¹⁰

⁵ CHITI, *Ristretto della Vita*, fol. [4]: "He was a man always devoted to study, and so as soon as he had finished his musical affairs and returned home he spent neither an hour nor even a moment during which he did not write, composing, notating, speculating, testing and retesting counterpoints in canonic inversion, modes, answers, subjects, and collected them in the large work of his Book of Movements [...]". Pitoni's habit of often annotating his compositions with the date and hour of completion gives us a good idea of both his working methods and his daily output.

⁶ BAV, C.G. I/4-44. The quantity of this output, referred to in the sources as "*Libro de Movimenti*", totals over 13,000 sheets.

⁷ The title-page is lacking, but it is calculated that the book was printed between 1694 and 1708 (see fn. 10). Sergio Durante succeeds in narrowing the publication date to between 1701 and 1708 (see "La 'Guida Armonica' di Giuseppe Ottavio Pitoni. Un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli", in *Nuovissimi studi corelliani*, Atti del Terzo Congresso Internazionale, Fusignano 4-7 September 1980, ed. by Sergio Durante and Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 285-327, and in particular p. 295).

⁸ On pp. 7-10 of the volume, for example, the explanations on the sixth, seventh and octave appear twice, one after the other, though reproduced on different sheets and in different contexts. Clearly this was due to a mistake in the preparation of two different matrices. What remains uncertain, however, is whether or not this printing error was in turn due to a mistake in the respective pages of the original manuscript.

⁹ Today I-Bc, K. 47. The buying up of the volume and Chiti's attempted mediation in the affair are documented in Martini's correspondence with Pitoni's former pupil (see ANNE SCHNOEBELN, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna - an Annotated Index*, New York, Pendragon Press, 1979, nos. 1273, 1277, 1555, 1558, 1577).

¹⁰ GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Guida Armonica. Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, facsimile reprint ed. by Francesco Luisi, Lucca, LIM, 1989. On the provenance of the *unicum*, as well as the correspondence between Martini and Chiti, see the preface, pp. VIIIff.

According to Chiti's description, Ottavio Pitoni

fu di statura giusta Capello nero complessione robusta, pendente in magro, d'occhio pronto ratiocino dotto, tratto familiare Costume onoratiss^{mo} rispettosiss.^{mo} nella estimatione d'ogni Professore di Musica d'viventì che morti servitievole Imprestando a chiunque chiedeva o per studio ò per musiche altrui le sue carte ò Partiti, Pu[n]tuale, e Prontissimo pagatore delle mercedi altrui, accur[atiss]imo difensore del Giusto e del Convenevole.

was of regular height, with black hair, robust build, tending to thinness, a keen eye, learned intellect, amiable disposition, most honourable customs, most respectful in his estimation of every musician, generous to the living and the dead, lending his papers or scores to anyone who asked, either for study or for the music of others, a conscientious and most prompt settler of payments and an assiduous defender of what is just and fitting.¹¹

According to Gmeinwieser's biographical note, these same physical features can be observed in an anonymous portrait of Pitoni, today in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna.

As I anticipated above, the *Guida Armonica* is a work of the utmost punctiliousness, for with remarkable breadth it covers all the different interval progressions that can appear between just two contrapuntal lines. The entire first volume is dedicated just to the unison: in other words, it covers the ways in which two voices can move from the unison to the second, third, fourth, etc. right up to the *vigesima seconda* (twenty-second), using one of the following manners (Ex. 1, here illustrated by the case of the sixth).

Each single movement is documented and illustrated with numerous examples from the literature.¹² As the author points out, these examples are drawn from various styles, genres and voice combinations. The individual progressions are exemplified both widely and exhaustively: passages from Josquin and Palestrina are followed by pieces by Porpora or Scarlatti; opera arias appear side by side with contrapuntal mass movements, recitatives and trio sonatas. Also included are examples from the theoretical works of

¹¹ G. CHITI, *Ristretto della Vita*, fol. [8v].

¹² C.G. I/41, fol. 293: “tutti l'essempij di moltissimi Prattici, cioè Antichissimi, Antichi, Moderni e Modernissimi, da 300 anni vi qua raccolti con grandissima fatica e diligenza”.

Kircher, Zarlino, Galilei and Gaffurio (just to mention a few).¹³

In each example, a single melodic passage is considered in isolation and marked out in the musical text by graphic signs. For Pitoni it seems to be of little importance whether the passage occurs between the soprano and tenor, alto and bass, or any other combination. Nor does he apparently see any significance in the note values with which the various intervals are left or reached. Indeed he even examines the embellishments in a solo part against the continuo part (Exx. 2-4). Following this procedure, Pitoni investigates, step by step, all the possible melodic movements between two parts, though without any regard for rhythm, key or relationship to the respective lowest part, and also ignoring other aspects, such as the range of the parts, phrasing, tone quality, rhythmic complementarity, etc. In this way the phenomenon of melodic part movement is observed from a “microscopic” perspective and determined solely by the interval itself, without considering it in either its harmonic or rhythmic context.¹⁴ In this respect, therefore, Pitoni’s conception corresponds neither to the treatises of composition of the preceding generations nor to the contemporary practice of developing entire harmonic relationships over a continuo line.

At this point one might ask to what extent Pitoni’s particular theoretical perspective might stem from the traditional stylistic and functional distinction between sacred and secular music (which still co-existed as two clearly distinct systems in the 18th-century).

In Johann Joseph Fux’s famous treatise of counterpoint, the *Gradus ad Parnassum*, (1725), which Pitoni also knew, the church style is described as follows:

E perchè Iddio è somma perfezione, conviene che l’armonia consagrada in suo onore, sia fatta con tutto il rigore, e perfezion delle leggi, in quanto che porta l’umana imperfezione, e con tutti i mezzi atti ad eccitar la devozione. E se l’espressione del testo esige qualche allegrezza, si deve guardare,

¹³ Included within this abundance of examples (the first printed volume alone contains citations of some 125 composers and 21 theorists) are many unknown works. Hence the work is also a copious source for documenting the work of many composers. Two examples: in MS C.G. I/6 (fol. 329v) Pitoni presents an example of “Carlo Baliani à 5 Voci con l’acc.° nel Mott.° *Diliquam te dñe* fatto p. il Concerto del Duomo di Milano l’anno 1714”; and in MS C.G. I/20 (fol. 426) he cites a piece “a 2 Voci e Acc.° nella Cantata *Il Tantalò Sittibondo*” by Domenico Scarlatti. In this regard, see also the dictionary of composers Pitoni himself compiled: *Notitia de’ contrapuntisti e compositori di musica* (MSS in BAV, C.G. I/1, and I/2; critical ed. by Cesario Ruini, Firenze, Olschki, 1988).

¹⁴ Also mentioned, though documented less fully, are the passages from fifth to fifth and even octave to octave.

che l'armonia non si privi di gravità Ecclesiastica, di modestia, e di splendore, con cui gli Uditori si divagassero in tutt'altro, che in divozione [...]

And since God is supreme perfection, it is fitting that the harmony consecrated in his honour should be made with all the rigour and perfection of the laws, in so far as human imperfection permits, and with all the suitable means to arouse devotion. And if the text calls for some cheerfulness, one must ensure that the harmony is not deprived of ecclesiastical gravity, modesty and splendour, by which the listeners might be distracted into anything else but devotion [...]¹⁵

Significantly Fux's book is often cited by Pitoni. Both, after all, speak the same language with regard to sacred music, by referring to it as a stylistic context that is much less dependent on different moods and “affects” than that of secular music. The didactic principles of the two theorists, however, are very different.¹⁶

In the *Gradus*, Fux discusses music in the ancient sense, as part of the *quadrivium*; in other words, as a science in which one builds with the aid of the natural laws granted by God. To start with, therefore, he outlines the physical and mathematical principles behind sound and behind the rhythmic and interval proportions. Then he swiftly passes on to an explanation of counterpoint as the movement of two, three or more parts in the relationships of 1:1, 1:2, 1:4, etc., limiting himself to an exposition of the fundamental aspects of composition. In this master-and-pupil dialogue (a typical procedure in the treatise literature) the course pursued involves a gradual augmentation of the subject matter and concludes with mention of the various stylistic tendencies.

Pitoni, on the other hand, is more scholastic in his approach. According to the work's original plan, there was to be a separate volume for each of the 22 intervals examined. In the long preface to each volume, the reader is provided with general information on the nature of the interval in question, sometimes also including sundry curiosities (like the fact that between 1316 and 1334 the fourth was numbered among the consonances according to the papal decree of John XXII). This is followed by a series of chapters illustrating the various interval progressions, which are exemplified by an abundant variety of musical quotations, always following the general plan outlined above. The

¹⁵ JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum* (Wien, Van Ghelen, 1725); consulted edition: *Salita al Persaso, o sia Guida alla regolare Composizione della Musica*, translated by Alessandro Manfredi, Carpi, Carmignani, 1761, pp. 210 ff.

¹⁶ However, one cannot rule out the possibility that the *Guida Armonica*, in spite of its title, was conceived less with didactic aims than as a work for consultation. This is suggested not only by its “encyclopaedic” appearance, but also by the lack of progressive complexity in the material treated.

broadly systematic treatment, in which the author invariably repeats the same formula (title, introduction, explanation), is echoed in the individual musical examples, where we find a similar recurring formula (name of composer, title of work, species of movement). See Exx. 7-10.

In the manuscript sketches a large number of examples appear without the composer's name. In the final version, on the other hand, these same examples are attributed to the same mysterious work, the so-called *Fantasia ideale* of a certain "Gopintio Tiriedi" – who is obviously (if one unravels the anagram) none other than "G.O. Pitoni di Rieti".

The various styles that illustrate the changes in the use of both intervals and composition techniques over the centuries fall into six categories:

- | | |
|----------------|--|
| style 1 | the oldest style, called <i>a cappella</i> . |
| style 2 | <i>a cappella</i> , but for double choir. |
| style 3 | madrigal style, known as table music (<i>da tavolino</i>). |
| style 4 | <i>stile grosso</i> : works of sacred music from 8 to 32 voices, for two or more choirs, with continuo for the organ. |
| styles 5 and 6 | more modern manners of composition: freer conduct of the voices, use of dissonances; instrumental accompaniment, concertato texture; sacred and secular, oratorio and opera, arias, madrigals, instrumental music. |

Pitoni's theoretical approach differs from traditional composition theory in certain fundamental aspects. In contrast with Fux's demonstrations on the counterpoint of 1:2, 1:4, etc., Pitoni's treatise defines, for example, the cambiata and passing-tone passages (both accented and otherwise) as pure interval relationships. Not even in the modern examples of his treatment are these phenomena explained in terms of part movement (as shown, for example, by Fux in relation to *contrapunctus floridus*). Moreover, as we also saw, a similar explanation is used in the cases of melodic diminution. Finally, Pitoni's traditional principles are evidently incapable of dealing with the linear motion of the contrapuntal parts, a phenomenon that had already been adopted by composers for several generations, even in the context of sacred music.¹⁷ This

¹⁷ By linear counterpoint what is meant are the diverse licences in melodic movement observed in vocal and instrumental music from the early 17th century onwards. In particular, it concerns melodic passages in individual and special parts of the composition that proceed at variance with the harmonic context and are justified solely by their line or movement. In the vocal music such procedures are often associated with a particular expressive intent in the setting of a text. The harmonic effects of such compositional liberties are uncommon yet pleasant, and like other musical phenomena of the *seconda pratica* they often defy definition by the usual rules.

helps to explain why his catalogue makes no mention of many compositional phenomena that instead deserve comment (false relations, the avoided resolutions of suspended chords, etc.): “... such things must be avoided as much as possible, although the Masters sometimes take licences”.¹⁸

Only in certain examples does Pitoni cite the freer progressions (Ex. 5).

Passages in a fugato texture or examples in linear contrary motion, however, are explained as interval progressions (Ex. 6).

In contrast with the traditional equality of the contrapuntal voices, Pitoni's theory uses a modern terminology. For example, in the madrigal compositions of the third style, he calls the lowest voice the “foundation part”, even though he then fails to consider it as the true basis for the upper parts (Ex. 7).

Likewise, in the examples in the modern sixth style, the customary hierarchy of the parts in relation to the bass is generally ignored. Hence we sometimes find that the subject of his comments is the relationship between the upper parts, as for example in trio sonatas. Again, the intervals are calculated independently of the bass part (see Ex. 9), even in cases of melodic movements within the same harmony (see Ex. 7).

As accompaniments to liturgical events and moments of pious devotion, Pitoni's sacred works tend towards the ideals of “ecclesiastical gravity”, “modesty” and “splendour” (as stipulated by Fux). According to Gmeinwieser, particularly the “four-part works display a stylistic development in the composer”.¹⁹ However, the modern compositional tendencies, deriving from the *seconda prattica*, remain as a matter of principle alien to his art.

During the final decades of the 17th century and the first of the 18th, we find a strong tendency towards chordal textures in musical composition, particularly in that of the Roman “stile osservato”, i.e. the contrapuntal idiom of the Palestrina tradition. A similar propensity is noted also in the

¹⁸ *Guida Armonica*, “Libro Primo” (printed), p. 3. In his *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica* (see fn. 13), while commenting on the lives of Monteverdi and Artusi, Pitoni also recalls their well-known controversy on the modern trends in composition. In the course of his account he betrays where his preferences lay. According to Pitoni, “Monteverdi wished, in order to escape the common rules, to include unconnected, bare dissonances in some of his madrigals, with the aim of achieving new modulations, new combinations and new affects [...], but this way of using dissonances and this new doctrine displeased Artusi, so he proceeded to contest it with many reasons (pp. 194ff)”. More particularly, “[Monteverdi's] modern theatre ariette [...] ousted the fine, grounded style of the madrigals that formerly had been the delight of music rooms” (pp. 284 ff; the page numbers refer to the modern edition).

¹⁹ SIEGFRIED GMEINWIESER, “Stil und Kompositionspraxis in der Kirchenmusik Roms im 18. Jahrhundert, dargestellt am Werk des Giuseppe Ottavio Pitoni”, in *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, ed. by Günther Weiß, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 31-40.

works of Pitoni.²⁰ Gradually composition has become less and less a matter of combining polyphonic lines of equal weight, and increasingly a process based on entire harmonic progressions, which are then filled in with the individual parts. Although the link with the modal system is retained, at least nominally, the major-minor duality is on the increase, even in sacred music. The character of the melodic movement within the contrapuntal texture is particularly influenced by recourse to more complex harmonic relationships borrowed from modern secular composition. At the same time, however, the ecclesiastical style retains its traditional compositional structure, so that it “should not be of inconvenience to the Singer, but easy to the articulation”,²¹ especially as regards the length of the phrases, and the musical period.

Thanks to Chiti’s biographical portrait, we have information on Pitoni’s composition practice:

[le sue compositioni] molte volte per la sua grandiss^{ma} pratica distendeva correnti calamo ò molte altre volte distendendo il solo Basso continuo di dove ancora con l’obbligo ò di soggetto ò di risposta ne ricavava senza farne partitura originale, le quattro parti reali legate, e sciolte, e sempre con vera ecclesiastica Armonia consonanza sua propria.

many times, owing to his very great experience, he wrote down [his compositions] with flowing pen or many other times wrote down just the continuo part, from which – despite the requirements of subject and answer – he derived the four separate parts, without making an original score, and this always with true ecclesiastical harmony and fitting consonance.²²

Hence even for Pitoni, the use of thoroughbass with simplified contrapuntal textures, as practised in 18th-century Italian teaching, was in no way a contradiction of polyphonic composition. And yet, from his theoretical point of view, the relationship of each individual voice to the foundation part is not even taken into consideration.

In view of these contradictory aspects of the *Guida Armonica*, it is surely useful to consider the question of how his contemporaries received the work. The only surviving evidence, however, is the series of comments added by Martini to the Bolognese *unicum* of the first and only printed volume. Clearly we must consider that these notes were written years after the author’s

²⁰ See “Pitoni”, *The New Grove* (2001).

²¹ FUX, *Gradus ad Parnassum*, p. 211.

²² CHITI, *Ristretto della Vita*, fol. [4v].

death,²³ and that Martini's didactic approach is that of a later generation. Nonetheless, his critical attention focuses on points that most probably had already dissatisfied Pitoni's contemporaries. The comments, which are scathing in places, essentially concern not only the intervallic aspect and the failure to acknowledge the bass as the principal point of reference, but also the author's meticulously systematic approach, which sometimes leads him to wrong conclusions. For example, Ex. 8 illustrates the interval of the ninth, which Pitoni examines not only independently of the bass part but also considers as functionally equivalent to the second.

Martini also expresses a lively disagreement with Pitoni's way of treating individual melodic lines without regard for the lowest part and considering them as abstracted from the harmonic context (Ex. 9).²⁴

In spite of the individual sarcastic comments, in certain cases Martini agrees with Pitoni's reflections. But he expresses doubts on the theorist's rigid categorization of styles (Ex. 10).

In 1774, Martini himself published a didactic book for the study of counterpoint, divided into two volumes.²⁵ In the *Breve Compendium* at the start of the first volume, he formulates ten concise rules, which are then applied to the eight modes, using as examples complete compositions drawn from the traditional contrapuntal literature. As in Fux's treatise, the second volume is entirely devoted to the study of the different types of fugal writing. Both Fux and Martini insist on the fact that all the intervals are derived from the respective lowest part of the composition.²⁶

The above considerations induce us to draw the following conclusions. Unlike a composition treatise with well-defined didactic aims, Pitoni's *Guida*

²³ The first letters preserved in the Chiti-Martini correspondence, which document Martini's interest in Pitoni's treatise, are dated 1746. However, it seems that Martini came into possession of the book only around 1753 (see the preface to the facsimile reprint of the *Guida Armonica*, cited in fn. 10).

²⁴ In spite of the title *Guida Armonica*, the modern concept of *armonia* as a musical structure consisting of three principal parts (Gaffurio, Zarlino) is not the central aspect of the treatise (see PAUL VON NAREDI-RAINER [HELMUT HÜSCHEN], "Harmonie" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite vollständig neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter-Metzler, Sachteil, vol. 4, coll. 116-132; CARL DAHLHAUS, "Harmony" in *The New Grove*, vol. 8, pp. 175-188, and in *The New Grove*, second edition, vol. 10, pp. 858-877 with revisions and additions).

²⁵ See GIAMBATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il Canto Fermo*, 2 vols., Bologna, Volpe, 1774/1775 (ed. facsimile: New Jersey, The Gregg Press, 1965).

²⁶ FUX, *Gradus ad Parnassum, Della nota contro nota, nella composizione a tre*, pp. 79. MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale*, preface, p. XIV, note 1: "All the intervals described always refer to a given sound, which is the lowest and which serves as principal element to which all the other intervals are compared."

Armonica is a sort of ‘encyclopaedia’ of interval movements: a collection of examples that aspires to a total comprehension of musical composition from its smallest unit of construction. To illustrate the melodic progressions within a polyphonic work, the author’s chosen point of departure is not the individual melody, to which a second and third line are added in accordance with the various rhythmic proportions (1:2, 1:4 etc.). Instead he focuses on the interval relationship of just two parts: a relationship that unfolds independently of all the other relationships within the compositional structure. The result is a very limited perspective of composition and one of doubtful utility to the unskilled composer.

Also questionable is the (highly dubious) way in which the author makes up for the lack of examples from the literature with others that he himself has freely dreamed up. Here the supposed claim of offering the reader confirmation of his theories through the works of other composers is particularly artificial.

Although Pitoni must have recognized the weak points of his system, over the decades in which he worked in the project he failed to find an alternative and more complete theoretical method (besides, a fresh approach would have forced him to a total revision of the volumes already completed). This awareness transpires, for example, in his respectful criticism of Monteverdi (see fn. 18) and in his facile tolerance of certain compositional licences, which he imputes to the composer’s mastery without subjecting them to careful analysis.²⁷ His criticism of Monteverdi, as the representative of a freer compositional style, betrays a particularly dogmatic attitude to traditional composition. And his willingness to interpret such compositional liberties as a sign of artistic mastery betrays the difficulties of discussing the modern stylistic trends in any genuinely dialectic way. Indeed, precisely to avoid any such discussion, over such unresolved phenomena he glibly and somewhat implausibly extends a blanket of admiration.

Pitoni’s role as a renowned teacher appears in strong contrast to his peculiar theoretical stance, which contemplates the composition practices of the various stylistic environments only when they match the traditional rules. A careful examination of the *Guida Armonica* brings to light a number of methodological issues that the author tacitly avoids tackling. Moreover, the evident errors (e.g. the observations on the interval of the ninth), as well as the use of music examples made up by himself are compounded by a series of contradictions that ultimately make his analytical method extremely unconvincing.

Finally, it is worth briefly mentioning a later treatise that resembles the *Guida Armonica* in certain respects: the *Dictionnaire des accords*, written by

²⁷ Significantly in the first printed volume of the *Guida Armonica* Pitoni cites just one music example from Monteverdi.

the French composer and essayist Henri Berton in the early 19th century.²⁸ The author of this work again adopts a close-up perspective, though in this case he systematically records the multiplicity of chordal progressions. Unlike Pitoni’s work, however, Berton’s exhaustive treatment of the material had its uses and indeed made a valuable contribution to the incipient teaching of harmony (“*Harmonielehre*”). Its utility for the budding composer lies in its methodical illustration of the contemporary harmonic vocabulary. Another conspicuous contrast with Pitoni’s system is the fact that by that time – a century after Pitoni – all consideration of the harmonic progressions is unquestionably rooted in the hierarchical relationship between the parts, as established by the homophonic texture.

²⁸ HENRI-MONTAND BERTON, *Traité d’harmonie suivi d’un dictionnaire des accords*, Paris, Durand, 1815.

FRANCESCO LUISI

L'edizione nazionale delle opere di Palestrina*

L'edizione nazionale delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina assume una veste triplice: ciascun volume contiene infatti la riproduzione anastatica dell'opera originale, la sua riproposizione in veste semidiplomatica e l'edizione moderna vera e propria.

L'edizione anastatica consiste nella riproduzione fototipica similare (in formato ridotto) di un esemplare dell'edizione più antica dell'opera presa in esame; benché priva degli adeguamenti e delle integrazioni che la stessa prassi esecutiva coeva richiedeva, essa è garante del pensiero dell'artista e costituisce lo *specimen* di riferimento a cui anche l'esecutore moderno potrà fare ricorso nella necessità di trarne conforto nei casi di dubbio.

L'edizione semidiplomatica compie un primo passo decisivo in direzione delle esigenze del moderno esecutore, nel rispetto quasi assoluto della semigrafia originale. Nella sostanza, infatti, essa cede alla richiesta di lettura d'insieme sistemando in posizione verticale le varie voci del contesto polifonico, ma evitando qualunque forma di divisione sistematica della ripartizione rit-

* La nuova Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina è stata inaugurata con la pubblicazione del *Primo Libro delle Messe* (Roma 1554) a cura di Francesco Luisi. L'iniziativa, promossa dalla Fondazione Palestrina, è stata fatta propria dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali che ha nominato una Commissione internazionale di esperti nelle persone dei proff. Peter Ackermann, Maria Antonella Balsano, Bonifacio Baroffio, Lino Bianchi, Agostino Borromeo, Paolo Emilio Carapezza, Angela Adriana Cavarra, Alain de Chambure, Michel Laplenie, François Lasserre, Luciano Luciani, Francesco Luisi, Raffaello Monterosso, Jean-Pierre Ouvrad (†), Noel O'Regan, Sergio M. Pagano, Armando Petrucci, Peter Philips, Luigi Puliti, Amedeo Quondam, Giancarlo Rostirolla, Richard Sherr, Anna Maria Vacchelli, Agostino Ziino. La Commissione ha eletto presidente Giancarlo Rostirolla, direttore della Fondazione Palestrina, e ha costituito un Comitato editoriale formato da Francesco Luisi, Giancarlo Rostirolla e Agostino Ziino. Il comitato ristretto ha nominato Francesco Luisi responsabile editoriale e lo ha incaricato di redigere le norme per la nuova edizione. Tali norme, nella forma e nella sostanza qui presentate, sono state discusse e approvate dal Comitato editoriale e dalla Commissione internazionale. Le norme editoriali sono allegate all'edizione uscita per i tipi Editalia-Gruppo Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, ma al Comitato editoriale è sembrato utile poterle far conoscere anche attraverso questa rivista indirizzata ai cultori della polifonia, al fine di diffondere tali nuovi criteri utilizzati. Vengono offerti nel contempo - a scopo esemplificativo - alcuni stralci dell'opera realizzati appunto in edizione moderna e in edizione semi-diplomatica: il *Kyrie* e l'*Agnus Dei III* della *Missa Ecce sacerdos magnus*, il secondo *Hosanna* della *Missa Ad coenam Agni providi* e il secondo *Hosanna* della *Missa Virtute magna* (Il Comitato editoriale dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina).

mica. Mancano dunque le barre di misura e vengono conservate tutte le indicazioni originali relative al tempo, alla prolazione e alle proporzioni, nonché alle chiavi e alla figurazione della notazione mensurale con la sola eccezione dei gruppi in ligatura che vengono sciolti, con opportuna segnalazione, per ragioni interpretative mensurali e per esigenze di partitura. Tuttavia, ancorché l'edizione semidiplomatica si avvalga dei caratteri semiografici dell'*editio princeps*, si ispira a monte all'edizione moderna da cui trae e accetta tutti gli interventi critici e filologici, dagli eventuali emendamenti agli interventi di *musica ficta*, dagli scioglimenti delle *ligaturae* alla distribuzione sillabica del testo secondo grafia e norme attualizzate.

La nuova edizione moderna si distingue a sua volta per una peculiare vocazione semiologica. Su questa via coglie la necessità di offrire una definizione della scrittura quanto più possibile aderente alla semiografia originale e coerente con le esigenze di interpretazione filologica e storica della musica palestriniana. In modo specifico sostiene l'urgenza di definire una partitura che prescindendo dall'intento di assumere soluzioni mediate in base al principio della riconversione della scrittura, al solo scopo di favorire l'intelligibilità in chiave moderna del testo antico. Infatti, se da una parte ciò rende fungibile l'antica semiografia attraverso una notazione avente i requisiti della scrittura musicale odierna, dall'altra parte — proprio a causa dell'attualità che quella notazione esprime, privata d'ogni originario significato semiologico — permane l'insidia di un approccio acritico e pregiudizievole all'opera d'arte, con conseguente danno per la restituzione in forma esecutiva.

La corretta interpretazione della pagina musicale antica passa dunque necessariamente attraverso l'interpretazione della semiografia e la comprensione diretta del suo valore semiologico. La presente edizione, nella consapevolezza della complessa problematica che accompagna le grandi imprese editoriali, si preoccupa di offrire i supporti necessari per una corretta restituzione in chiave filologica e storica e sceglie la via della triplice edizione per favorire una plausibile auto-comparazione che, in prospettiva, dovrebbe rendere resistente al tempo la non lieve fatica compiuta.

Manifesto e criteri generali per l'edizione semidiplomatica

Fine precipuo dell'edizione semidiplomatica è la riproduzione fedele della semiografia originale nel contesto attualizzato della partitura. La notazione antica nelle sue varie espressioni grafiche viene valutata come mezzo insostituibile di accesso alla plausibile cognizione semiologica espressa da molteplici elementi grafici non traducibili o traducibili solo approssimativamente.

Crea un forte sospetto, nella pagina musicale antica, la presenza di situazioni grafiche differenziate, tradizionalmente valutate in guisa di modi diversi per indicare identiche situazioni. Tale concetto, che vorrebbe la diversità delle formule scritte omologabili e ininfluenti a fini interpretativi, è oggi insostenibile alla luce dell'apprezzamento semiologico emerso dalla ricognizione attenta operata sulle varianti grafiche in forza a qualunque forma di scrittura (anche non musicale) dalle origini ai nostri giorni.

I segni grafici esprimono suoni o insiemi di suoni, ma la loro determinazione espressiva è subordinata al contesto ritmico e polifonico a cui appartengono, mentre la loro realizzazione esemplare è legata al riconoscimento di codici interpretativi che si esprimono convenzionalmente attraverso la diversità del simbolo grafico proprio in presenza di situazioni che potrebbero essere espresse in modo diverso.

Una minima puntata seguita da semiminima non potrà mai tradurre in maniera soddisfacente la presenza di una epitrita (semibreve annerita seguita da minima annerita) che indica sicuramente una situazione ritmicamente fluttuante e soggetta a un personale esercizio della prassi esecutiva; un episodio in color potrà anche essere correttamente sciolto in andamenti sesquialteri o di sincope, ma non avrà mai il peso della contrapposizione ritmica espresso dall'interruzione quasi violenta dell'ordine grafico nella scrittura antica, con valore di impeto sovversivo nella realizzazione ritmica; una minima caudata potrà anche essere bene espressa ritmicamente dalla semiminima, ma avrà perduto tutto il suo valore semiologico espresso da una generale forma di scrittura dealbata scelta dal compositore per esprimere situazioni di peculiare gravità.

Si vuole anche, in aggiunta, che sia più produttiva per il cantore la lettura in chiave originale laddove egli riesca a ravvisare nell'uso della chiave la sua reale tessitura vocale e distinguere attraverso la scrittura reale sul pentagramma le zone vocali che lo predispongono all'esecuzione con giusto registro; si vuole ancora che sia fondamentale l'interpretazione secondo segni originali di tempo e prolazione che dividono l'unità di *tactus* senza ricorrere a tempi moderni e a fastidiose barre di misura.

Si vorrebbe inoltre, al limite superiore dell'esercizio della filologia e della prassi esecutiva, che non ci fosse la partitura: essa impone talvolta qualche aggiustamento della simbologia originale per motivi di verticalità e di ordine ritmico. Ad esempio, in relazione alle *ligaturae*: esse vengono interpretate nei valori mensurali per la corretta distribuzione verticale e contrassegnate da legatura quadrata, ma perdono l'importante ruolo semiologico discendente dalla neumatica gregoriana, che certamente suggeriva al cantore effetti diversi, finanche rapportati alle forme quadrate o oblique.

Al di là della partitura, dunque, si vorrebbe ancora che si cantasse leggendo le parti separatamente, ma il discorso va oltre l'edizione semidiploma-

tica. Per questo si può ricorrere alla riproduzione anastatica che è parte integrante della presente edizione.

Criteri e norme particolari per l'edizione semidiplomatica

L'edizione semidiplomatica accoglie la notazione originale trasferendola dalla disposizione antica «a libro» o in «libri-parte» a quella moderna in partitura, accettata come elemento imprescindibile per la lettura d'insieme. Essa è tuttavia ispirata a criteri di restituzione fedele della semiografia originale, in ubbidienza alla primaria vocazione semiologica che informa l'edizione. Tuttavia alcuni limitati interventi si considerano necessari: essi riguardano situazioni particolari per le quali si ritiene che l'uso della forma originale dei simboli produrrebbe reali difficoltà di lettura. In modo particolare i casi riguardano propriamente l'inserimento della semiografia antica nel nuovo assetto della partitura: la sovrapposizione delle linee vocali impone infatti qualche adeguamento che necessariamente forza la scrittura originale per andare incontro alle esigenze della lettura verticale delle voci.

In modo particolare l'edizione dovrà seguire i criteri sotto elencati, ispirati in parte alla conservazione e in parte alla trasformazione delle forme di scrittura come segue:

A. Conservazione delle forme di scrittura con valore semiologico.

Si devono riprodurre con assoluta fedeltà semiografica:

- la forma di *epitrita* (*color minor*), al fine di avvertire l'esecutore della presenza di un gruppo con peculiare valore interpretativo; essa dovrà essere rispettata anche quando incomincia con la seconda nota di una *ligatura cum opposita proprietate* che viene riprodotta come semibreve annerita;
- qualunque sequenza in *color* che indichi sia l'imperfezione dei valori, sia gli andamenti ternari, ovvero in *hemiolia*;
- tutte le indicazioni originali di proporzione espresse in forma frazionaria; per esse si dovrà sottolineare la funzione ritmica indicando fuori del pentagramma con la rappresentazione dei valori la proporzione in atto;
- le minime caudate con funzione di semiminime, al fine di richiamare l'attenzione sul valore più pacato o frenante della scrittura dealbata;
- le indicazioni originali di tempo e prolazione;
- le chiavi originali;
- le alterazioni originali nella forma antica (doppia x) e nella posizione riscontrata; esse rispetteranno l'eventuale ripetizione su note contigue o vici-

ne con valore per le sole note a cui si riferiscono; manterranno la forma antica e la posizione originale anche le alterazioni assunte in seguito alla collazione delle fonti e riportate in parentesi quadrate;

– il segno originale di diesis (doppia x) anche se riferito alle note mi e si con valore attuale di bequadro;

– le pause nella forma originale, raggruppate in unica posizione con valore fino alla ripresa della notazione figurata;

– il *signum congruentiae* sulle note interessate anche se interpretato dalla relativa entrata della voce interessata; apparirà anche in sede finale sulla nota che segna l'interruzione dell'imitazione; in questa posizione dovrà anche conservare l'eventuale segno di corona soprascritto.

B. Trasformazione delle forme di scrittura a fini interpretativi.

Devono essere presi in considerazione i seguenti casi:

– per le *ligaturae* si accetterà lo scioglimento in forma ritmica al fine di inquadrarle nella partitura; esse verranno tuttavia contraddistinte da legatura quadrata come nell'edizione moderna e nel caso di *ligaturae* oblique dovranno essere distinte dalla stessa legatura posta in posizione obliqua;

– nei tempi o prolazioni in andamento ternario le note perfette saranno contraddistinte da punto di perfezione anche se nell'originale ne sono prive per la perfezione implicita derivante dalla posizione; non si dovrà aggiungere il punto alle pause perfette essendo l'imperfezione determinata dall'accostamento di due pause minori;

– si dovrà ricorrere al *color* per indicare l'imperfezione di valori che risultassero perfetti per posizione (annerimento di valori erroneamente riprodotti in forma dealbata);

– si dovrà raddoppiare il valore soggetto al *punctum alterationis* senza alcuna precisazione, ricorrendo alla rappresentazione del valore unitario volutamente evitato nella scrittura antica perché seguito da valore simile che lo avrebbe reso perfetto;

– in presenza di andamenti ternari in rapporto al tempo o alla prolazione verranno richiamati fuori del pentagramma i corrispondenti tempi moderni con riferimento alle figure interessate (3 br, 3 sb, 3 m, 6 m, 9 m ecc.);

– in presenza di proporzioni duple, triple, subduple ecc. specialmente ricorrenti in funzione verticale, la notazione — sempre nella forma antica — rispetterà la figurazione proporzionale assunta nell'edizione moderna e cioè dimezzata o raddoppiata rispetto all'originale, ponendo fuori del pentagramma in riquadro il primo valore di riferimento;

– nelle proporzioni subduple le eventuali minime caudate dovranno essere riprodotte come minime, annotando all'inizio dell'episodio, in parentesi

quadre, la relazione tra figura originale e figura assunta nella trascrizione;

– per i passaggi in andamento triplo o sesquialtero, richiamati da proporzioni frazionarie o da notazione in *color*, dovrà essere indicato fuori del pentagramma, tra parentesi quadre, il necessario ricorso alle terzine;

– dovranno essere accettate tutte le alterazioni aggiunte nell'edizione moderna e ripetute anche su note contigue; verranno poste sopra le note e, nel caso del diesis, avranno forma moderna;

– il *signum congruentiae* in fase finale, posto per segnalare l'interruzione dell'imitazione, se espresso esclusivamente con il segno della corona dovrà essere sostituito dal consueto simbolo indicante l'ingresso dell'imitazione;

– dovranno essere accettati tutti gli emendamenti riportati nell'edizione moderna segnalati dall'uso di parentesi quadrate; per i chiarimenti relativi agli interventi operati si dovrà ricorrere all'apparato critico dell'edizione moderna;

– dovrà essere distribuito il testo secondo la lezione dell'edizione moderna, mutuando da essa anche l'uso del corsivo, per le iterazioni indicate nell'originale, e delle parentesi quadre per le integrazioni;

– in mancanza di misure verranno numerati progressivamente i sistemi pentagrammati;

– le note finali con valore relativo dovranno essere riprodotte con la figura di *longa*; se la nota finale ha un valore superiore alla *longa*, dovrà essere espressa con la figura di *maxima* con effetto fino alla conclusione del brano (salvo indicazione diversa); le note finali dovranno essere riportate senza punto anche se di natura perfetta.

Manifesto e criteri generali per l'edizione moderna

La filosofia dell'intervento attualizzante, che si accompagna ormai tradizionalmente al concetto di edizione moderna della musica antica e che pure ha avuto ampia giustificazione nella prima metà del XX secolo, oggi appare superata dalla sopraggiunta necessità di conquistare il testo originale, motivata da esigenze filologiche dell'esecuzione a cui mirano i più accreditati gruppi corali specializzati. Su tali basi si ritiene di assumere in linea prioritaria un orientamento che vada incontro alle nuove prospettive dell'interpretazione: la nuova edizione offrirà dunque nel dettaglio gli elementi utili più all'esecuzione filologica che alla mera facilità di lettura richiamata dalla semplificazione della scrittura.

Si può credere che il consueto modello di edizione moderna — realizzato utilizzando valori dimezzati o quadripartiti rispetto all'originale — abbia facilitato l'approccio ai repertori della musica antica al punto da favorire finan-

che un troppo disinvolto accesso alla pagina musicale del passato: sta di fatto che proprio su tali fonti musicali trascritte sono stati realizzati modelli interpretativi irrispettosi dello stile e della prassi esecutiva storica della musica polifonica, determinando spesso un insopportabile appiattimento nella restituzione musicale della polifonia antica in ossequio a principi di ispirazione moderna che le stesse edizioni hanno sostenuto.

Tenendo conto di tali premesse la nuova edizione delle opere di Palestrina si avvarrà, come si è detto, di una notazione sostanzialmente originale ancorché definita in forma moderna: l'antica *brevis* sarà espressa con una breve e coerentemente saranno rappresentati tutti gli altri valori senza ricorrere a dimezzamenti o quadripartizioni, fatti salvi evidentemente i casi di notazione proporzionale che lo richiedessero all'interno della logica del rapporto matematico imposto alla fonte e assunto nella trascrizione.

L'attualità dell'edizione consisterà dunque esclusivamente nell'uso delle chiavi di violino e basso, nella ricomposizione verticale delle voci secondo il consueto principio della partitura misurata, negli interventi dovuti per le alterazioni sottintese in ordine alle cadenze e ai principi che regolano la *musica ficta*, nella corretta distribuzione del testo, negli emendamenti giustificati e specialmente nell'uso di plausibili indicazioni frazionarie assunte per l'interpretazione dei tempi originali.

In quanto ai tempi perfetti o imperfetti, con o senza prolazione perfetta, si eviterà assolutamente nell'edizione moderna l'uso dei segni di cerchio o semicerchio, con o senza punto centrale utilizzati nella semiografia antica: la sopravvivenza di taluni di essi nella notazione moderna, connotati da significati troppo diversi da quelli originali, fa temere fortemente di un uso improprio con effetti devianti. Si utilizzeranno perciò unicamente indicazioni frazionarie in grado di esprimere i tempi originali in modo inequivocabile.

In tale ottica si dovrà annettere fondamentale importanza all'interpretazione del *tactus*, assumendo una disciplina della trascrizione fondata sulla ripartizione binaria o ternaria del valore di base originariamente indicato nella composizione (*tactus* alla *brevis* o alla *semibrevis* con funzione semiologica e non proporzionale). Tenendo fermo il principio secondo cui non potranno essere alterati i valori originali ai quali è demandato il significato dinamico nonché espressivo della pagina musicale, dovranno essere utilizzate indicazioni frazionarie in grado di interpretare la semiografia, cercando di affrontare e risolvere anche quei casi in cui in sede originale la scelta del valore di base non corrisponde all'impiego consueto dei tempi (come la *brevis* per i tempi non diminuiti e la *semibrevis* per i tempi diminuiti), determinando una situazione ibrida che aveva tuttavia funzioni dinamico-espressive di grande interesse.

Salvaguardando la preminenza del *tactus*, nei casi di effettiva presenza di proporzioni nell'andamento orizzontale o nella struttura ritmica verticale, si

potrà ricorrere, ove necessario, al dimezzamento dei valori allo scopo di realizzare con figure appropriate il rapporto proporzionale segnalato. Nei casi di passaggio a tempi proporzionali, sempre nel rispetto del *tactus* e con particolare attenzione alle esigenze dell'esecuzione, dovrà essere segnalato all'inizio dell'episodio il rapporto che viene a caratterizzare la proporzione: ciò verrà indicato utilizzando le moderne figure notazionali di riferimento, segnalando cioè il rapporto esistente tra il precedente valore di *tactus* e il seguente. Contestualmente, nel riquadro posto fuori del pentagramma con le indicazioni originali di proporzione con o senza indicazioni di *tempus*, verrà anche riportata la prima figura mensurale antica di riferimento che appare nella parte più acuta se si dovrà attestare un eventuale dimezzamento o raddoppiamento dei valori. Nei casi di proporzioni che interessano la struttura verticale, si preciserà nel riquadro fuori del pentagramma la presenza di indicazioni originali per ciascuna voce interessata, avendo cura di riportare anche la prima figura mensurale antica nel caso di dimezzamento o raddoppiamento dei valori.

Criteri e norme particolari per l'edizione moderna

1. Atteso che l'edizione nazionale delle opere di Palestrina sarà corredata dall'edizione anastatica delle fonti e dalla loro edizione semidiplomatica fondata sulla riproduzione fedele della semiografia originale in assetto di partitura — priva comunque di ogni supporto moderno di scansione ritmico-accentuativa e tuttavia ispirata a una antica consuetudine attestata dalle coeve intavolature strumentali — ne consegue che l'impianto della trascrizione moderna potrà trarre vantaggio da una impostazione semiografica in linea con i correnti sistemi notazionali. Essa trascrizione dovrà tuttavia essere realizzata nel rispetto della scrittura originale: solo a quest'ultima si può infatti demandare un ruolo garante della corretta interpretazione in chiave semiologica della musica antica in generale e palestriniana in particolare.

2. In obbedienza a tale principio generale si esclude perciò in primo luogo la possibilità di realizzare la trascrizione moderna operando un dimezzamento dei valori originali (fatta eccezione per i casi suddetti che interessano le proporzioni): ciò anche nell'intento di ripristinare l'ordine semiografico della scrittura primitiva che al tempo di Palestrina, come dimostra la trattatistica musicale da Zarlino a Zacconi, considerava superata la divisibilità del *tactus* rapportata alla *brevis* e la sostituiva con il nuovo *tactus* alla *semibrevis*. Si deve perciò assumere che le originali indicazioni di tempo integrale o diminuito attengono a esigenze di rinnovamento del codice linguistico-musicale, ora bisognoso di indicazioni dinamiche che purtroppo non si ritiene ancora di

dover dichiarare esplicitamente, ma che sempre più spesso vengono praticate in ordine alla crescente esigenza dell'espressione legata alla teoria degli «affetti».

3. Stabilita dunque la necessità di ripristino della notazione originale in un *ordo mensuralis* rapportato alla *semibrevis*, si dovrà accogliere il principio dell'articolazione di detta figura di riferimento nelle due posizioni di *depositio* ed *elevatio* corrispondenti alla divisione del *tactus*. Ne discende che l'articolazione di una *semibrevis* potrà essere rappresentata dal moderno tempo $2/2$ nella divisione binaria (*tempus imperfectum*) e nel moderno tempo $3/2$ nella divisione ternaria (*tempus perfectum* con *depositio* ed *elevatio* in andamento trocaico).

4. Di conseguenza la presenza in sede originale di un *tempus diminutum* (*imperfectum* o *perfectum*) dovrà essere valutata in regime di *tactus* alla *brevis*. In tali circostanze, stante il passaggio all'uso di una semiografia che si vorrebbe rapportata a valori più grandi, potranno verificarsi due condizioni peculiari della scrittura: esse tradiscono la presenza di caratteri significativi aventi particolare ascendenza sull'andamento dinamico e agogico.

La prima condizione si verifica quando alla presenza del *tactus* alla breve nei tempi diminuiti (♩ o ♪) corrisponde una scrittura che fa uso di valori grandi coerentemente rapportati alla *brevis*: in tale situazione è evidente l'intento di collegare la notazione ad una impostazione semantica da cui discende un andamento ispirato al concetto di «gravità», realizzabile modernamente con andamento corrispondente al moderno $2/1$ per le divisioni binarie e al $3/1$ per quelle ternarie.

La seconda condizione si evidenzia quando in presenza della stessa indicazione di *tactus* alla breve l'aspetto semiografico non si discosta da quello riscontrabile sotto l'uso dei tempi non diminuiti (scrittura cioè con prevalenza di valori più piccoli), generando e sostenendo una situazione graficamente incoerente: in questo caso la notazione implica in realtà la presenza di una definizione interpretativa posta a metà strada tra il concetto di «piacevolezza» a cui si ispira l'uso del *tactus* alla semibreve (realizzabile modernamente con l'andamento $2/2$ e $3/2$) e quello di «gravità» (realizzabile come si è detto con i moderni $2/1$ e $3/1$) e dunque si ritiene plausibile l'utilizzo di una indicazione di tempo espressa da raggruppamenti ritmici corrispondenti a $2/2+2/2$ o a $3/2+3/2$ nell'intento di porre un sensibile freno alla scorrevolezza senza peraltro accettare un deciso andamento gravoso.

5. Particolare cura dovrà essere rivolta all'interpretazione delle indicazioni frazionarie di ritmica proporzionale che dovranno essere riportate nella trascrizione moderna fuori del pentagramma e circonscritte da un riquadro. A tal

proposito si richiama l'attenzione sulla diversità di intenti che distingue l'ingresso di una proporzione (2/1, 3/1, 3/2, ecc.) da quello di un passaggio a un tempo proporzionale (C3, O3, C3/2, O3/2 ecc.). Nel primo caso non può essere legittimato, in sede di trascrizione moderna, l'uso di un cambiamento di tempo — poniamo per interpretare una *proportio tripla* o una *proportio sesquialtera* — che realizzi un passaggio, ancorché lungo, in andamento ternario: in ogni caso dovrà essere mantenuto il tempo originario utilizzando raggruppamenti sotto forma di terzina. Nel secondo caso, sempre riportando in un riquadro fuori del pentagramma l'indicazione originale, si dovrà assumere nella trascrizione moderna l'indicazione frazionaria che interpreta il cambiamento di tempo, avendo cura di segnalare — sempre fuori del pentagramma — la proporzione su cui si fonda il passaggio al nuovo tempo posto in proporzione (ad esempio $\text{O} = \text{O}.$, ovvero $\text{O} = \text{O}$).

6. In presenza del *color* indicante l'*hemiolia temporis* o l'*hemiolia prolationis* si dovrà similmente rispettare l'impianto originale del tempo utilizzando l'andamento in terzine moderne e contrassegnando l'inizio e la fine dell'episodio con uso di trattini angolari posti sopra o sotto le note. Anche della presenza di *color minor* o di gruppi formanti l'*epitrita* si dovrà dare riscontro con l'impiego degli stessi trattini angolari posti sulle note singole o a limitazione dei gruppi interessati.

Di contro l'eventuale notazione esprime intenti semiologici per mezzo di figurazione alternativa, come l'uso di minime caudate in luogo di semiminime, verrà pure segnalata riportando in riquadro fuori del pentagramma la relazione tra figura originale e figura moderna trascritta.

7. Si richiama inoltre l'attenzione sulle seguenti disposizioni di orientamento comune:

a) Si dovrà riportare all'inizio del sistema l'*incipit* in notazione antica per ciascuna voce, indicando nella forma originale la chiave, il segno di *tempus* e la prima nota (con l'indicazione anche di eventuali pause che la precedessero).

b) Si dovrà riportare, come parte integrante dell'*incipit* che precede la trascrizione, anche l'indicazione originale delle voci (Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus ecc.).

c) Il sistema moderno della partitura dovrà essere delimitato da parentesi quadre e dovrà utilizzare chiavi moderne di violino e di basso, con scrittura all'ottava sopra per le parti di Tenor; in armatura dovranno comparire le eventuali alterazioni originali, evitando di ripristinarne la presenza laddove mancasse in una delle parti. Di seguito dovrà comparire l'indicazione frazionaria di tempo (evitando categoricamente l'uso delle indicazioni originali di *tempus*) e gli ambiti vocali nei quali si articola ciascuna voce, da ripetersi all'in-

terno dello stesso brano solo in presenza di cambiamenti della tessitura vocale o di tempo.

d) Dovranno essere usati segni moderni di battuta per ogni singolo pentagramma, ricorrendo all'uso delle legature moderne per i valori che superano l'ambito della misura; la numerazione delle misure verrà riportata all'inizio di ogni sistema; per i tempi $2/2+2/2$ o $3/2+3/2$ verrà utilizzata la divisione suddetta delle battute ogni quattro o sei metà, ma ciascuna battuta presenterà all'interno una divisione tratteggiata di valore apparente. Tale divisione verrà tuttavia posta nell'interspazio fra i pentagrammi ogni due o tre metà, senza ovviamente fare ricorso all'uso di legature a cavallo del tratteggiamento che segnala la battuta apparente.

Le indicazioni di tempo, se uguali alle precedenti, non dovranno essere ripetute (anche se indicate in sede originale) all'inizio di una nuova sezione dello stesso brano, ma riportate fuori del pentagramma in riquadro.

e) La presenza di *ligaturae* nella semiografia originale sarà evidenziata nella trascrizione con l'uso di legatura quadrata posta sopra o sotto il gruppo interessato. Se verrà accettata la legatura da una fonte secondaria per ragioni di distribuzione del testo, essa dovrà essere indicata con legatura quadrata tratteggiata. La presenza di *ligaturae* oblique verrà segnalata dall'inclinazione della legatura quadrata.

f) Nelle fasi cadenzali la presenza di un eventuale mezzo *tactus* in più si accetta allargando la misura senza alcuna segnalazione.

g) Le note finali *longae* o *maximae* con valore relativo si interpretano con la figura unitaria di misura assunta che si riporta con moderno segno di corona. In presenza di *tempus perfectum* con *prolatio perfecta* (= $9/2$) è sufficiente esprimere la nota finale con moderna breve puntata e coronata.

h) Le alterazioni originali si riportano accanto alla nota come nell'uso moderno e con valore per l'intera misura (si eviti di ripeterle all'interno della battuta, anche se indicate nell'originale); le alterazioni proposte dal trascrittore e ritenute plausibili vanno poste sopra le note relative e con pari valore per l'intera misura in cui agiscono. Le alterazioni riscontrate nelle fonti collazionate dovranno invece essere riportate accanto alle note interessate tra parentesi quadre e ugualmente con valore per l'intera misura.

i) Tutti gli interventi del trascrittore per emendamenti, aggiunte, ricostruzioni in relazione sia alla notazione musicale, sia al testo letterario verranno posti tra parentesi quadre e per essi verrà data spiegazione nell'apparato critico. In parentesi quadre andranno anche indicate le intere parti ricavate dallo scioglimento dei *signa congruentiae* e di altre possibili indicazioni letterarie riguardanti formule canoniche. Se il *signum congruentiae* posto in sede finale per indicare l'interruzione dell'imitazione è rappresentato solo dal segno di corona, si dovrà sostituirlo con il consueto segno indicante l'inizio dell'imitazione; a sua volta il segno della corona potrà rimanere se unito al *signum congruentiae*.

l) In presenza di iterazione testuale segnalata da «ij» il testo interessato dovrà essere riportato in corsivo; in mancanza di segno indicante l'iterazione il testo riprodotto per intervento del trascrittore dovrà essere riportato tra parentesi quadre.

m) la presenza di minime caudate in luogo di semiminime viene segnalata all'inizio dell'episodio fuori del pentagramma in parentesi quadre con la relazione semiminima = minima caudata (♩ = $\overset{\text{b}}{\text{♩}}$); se tali minime caudate si troveranno inserite in un episodio in proporzione subdupla si annoterà in parentesi quadra minima ex minima caudata (♩ ex $\overset{\text{b}}{\text{♩}}$).

8. Si richiama altresì l'attenzione sull'opportunità di corredare ogni volume di un articolato studio critico, ancorché succinto, contenente un approfondito esame dell'opera trascritta che evidenzii le particolarità emerse dall'analisi.

9. Ciascun volume rispetterà la seguente disposizione dei materiali critici:
Premessa editoriale (completa di norme);
Introduzione;
Descrizione della/e fonte/i e saggio critico-esegetico;
Trascrizione dei testi sia liturgici che profani (eccetto i testi dell'*Ordinarium Missae*);
Criteri particolari dell'edizione (se necessario);
Apparato critico;
Trascrizioni.

Esempi musicali
Musical examples

1. Missa Ecce sacerdos magnus

Cum quatuor vocibus

Kyrie

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ec - ce sa -

Ky - ri -

cer - dos ma - gnus,

ri - e [e - le - i - son,

Ky - ri - e

9

qui in di - e -

son. Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son. Ki - ri - e e - le - i -

e [e - lei - son. Ky - ri - e

Ecce sacerdos magnus - Kyrie - 1

1. Missa Ecce sacerdos magnus

Cum quatuor vocibus

Kyrie

1

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Ec - - - ce sa - - -

Ky - - - ri - - -

Ky - - -

2

cer - - - dos ma - - - gnus,

ri - - - e fe - le i - - -

e fe - le i - son, e -

Ky - - - ri - - -

3

qui in di - - - e - - -

son. Ky - ri - e e - - - le - i - son, e -

le - - - i - son. Ki - ri - e e - - - le - - - i -

e [e - lei - son. Ky - ri - e

14
 bus su - is pla -
 - le - i - son. Ky - ri - e e -
 son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -
 e - le - i - son, e -

19
 cu - it De - o,
 - le - i - son.
 le - i - son. Ky - ri - e e - le -

24
 et in - ven - tus est
 Ky - ri - e e - le - i - son,] e -
 - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e] e - le -

29
 son. Ky - ri - e e - le - i - son. 
 iu - stus. Chri - ste [e - le -
 - le - i - son. Ec - ce
 - i - son. Chri - ste [e -
 Ky - ri - e] e - le - i - son. Chri - ste [e -

4

bus su - - - is pla - - -
le - - - i - son. Ky - ri - e e - - -
son. Ky - ri - e e - - - le - - - i - son, e -
e - - - le - - - i - son, e - - -

5

cu - - - it De - - - o,
- - - le - - - i - son.
le - - - i - son. Ky - ri - e e - - - le - - -
le - - - i - son. Ky - ri - e e - - - le - - - i -

6

et in - - - ven - - - tus est
Ky - ri - e e - - - le - - - i - son,] e - - -
- i - son, e - - - le - - - i - son. Ky - ri - e] e - - - le - - -
son. Ky - ri - e e - - - le - - - i - son.

7

iu - - - stus. Chri - - - ste [e - - - le - - -
- - - le - - - i - son. Ec - - - ce
- - - i - son. Chri - - - ste [e - - -
Ky - ri - e] e - - - le - - - i - son. Chri - - - ste [e - - -

34

sa - cer - dos ma - gus,

le - i - son,

39 le - i - son, e -

- i - son, e - le - i - son, e -

qui in di - e -

e - le - i - son. Chri - ste e - le - i -

44 le - i - son, e - le - i -

le - i - son, e - le - i -

bus su - is

son, e - le - i -

49 son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

son. Chri - ste e - le - i - son. Chri - ste e -

pla - cu - it De -

son. Chri - ste e - le - i -

son. Chri - ste e -

8

sa - - - cer - - - dos ma - - - gnus,
 le - - - i - son,
 le - - - i - son, e -

9

- i - son, e - le - - - i - son, e -
 qui in di - - - e - - -
 e - le - - - i - son, Chri - ste e - le - - - i -
 le - - - i - son, e - le - - - i -

10

le - - - i - - - son, e - le - - - i -
 - - - bus su - - - is
 son, e - le - - - i -
 son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i -

11

son. Chri - - ste e - le - - - i - son. Chri - - ste e -
 pla - - - cu - - - it De - - -
 son. Chri - - ste e - - - le - i -
 son. Chri - - ste e - - -

54

le - i - son.

o, et in - ven - tus

son. Chri - ste] e -

59 le - i - son. Chri - ste] e -

Chri - ste] e - le - i - son.

est iu - stus.

8 le - i - son.

64

le - i - son.

Ky - ri - e - [e -

Ky - ri - e - e - le - i - son.

Ec - ce sa - cer - dos

69 Ky - ri - e - [e - le - i - son. Ky -

le - i - son. Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e - lei - son. Ky - ri -

ma - gnus, qui in

ri - e e - le - i - son.

Ecce sacerdos magnus - Kyrie - 4

12

le - - - i - son.

o, et in - - - ven - - - tus

son. Chri - - - ste] e - - -

le - - - i - son. Chri - - - ste] e - - -

13

Chri - - - ste] e - - - le - - - i - son.

est iu - - - stus.

le - - - i - son.

le - i - son.

14

Ky - ri - e [e - - -

Ky - ri - e e - le - i - son.

Ee - - - ce sa - - - cer - - - dos

Ky - ri - e [e - - - le - i - son. Ky -

15

le - i - son. Ky - - - ri - e e - le - - - i -

Ky - ri - e e - lei - son. Ky - - - ri -

ma - - - gnus, qui in

ri - e e - - - le - i - - - son.

74

son. Ky - ri - e - lei - - - son.

e - - - le - - - i - son. Ky - ri - e -

di - - - e - - - bus su - - -

79 Ky - ri - e e - - - le - i - son. Ky - - - ri -

Ky - ri - e e - - - le - - -

le - i - son. Ky - ri - e e - - - le - i - son. Ky -

83 is - - - pla - - - cu - - - it

84 e - e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - - -

- - - son. Ky - ri - e e - le - i -

- ri - e e - - - le - - - i - son.

88 De - - - o, et in - - -

89 i - - - son. Ky -

son. Ky - ri - ej e - - - le - - - i - son.

Ky - ri - ej e - lei - - - son.

92 ven - - - tus est iu - - - stus.

- ri - ej e - - - le - - - i - - - son.

16

son. Ky - ri - e e - lei - - - son.

e - - - - le - - - i - son. Ky - ri - e e -

di - - - - e - - - - - - - - - bus su - - - -

Ky - ri - e e - - - - le - i - son. Ky - - - - ri -

17

Ky - ri - e e - - - - le - - - -

le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son. Ky -

is pla - - - - cu - - - - it

- e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - - - -

18

- - - i - son. Ky - ri - e e - le - i -

- ri - e e - - - - le - - - - i - son.

De - - - - o, et in - - - -

i - - - - son. Ky -

19

son. Ky - ri - e] e - - - - le - - - i - son.

Ky - ri - e] e - lei - - - - son.

ven - - - - tus est iu - - - - stus.

- ri - e] e - - - - - lc - - - - i - - - - son.

Agnus Dei III

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

[ex 6]

i, A - gnus De - i

[A - gnus De - i] A - gnus De - i

i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

A - gnus De - i

8

i, A - gnus De - i, qui tol -

gnus De - i, [A - gnus De - i] qui

A - gnus De - i, qui

Ecce sacerdos magnus - Agnus Dei III - 1

Agnus Dei III

1

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

A - - - gnus De - - - i

A - - - gnus De - - - i

A - - - gnus De - - - i

A - - - gnus De - - - i

2

i, A - - - gnus De - - - i, A - - - gnus De - - - i

[A - - - gnus De - i] A - - - gnus De - - - i

i, A - - - - - gnus De - i, A - - - - -

A - - - - - gnus De - - - - - i

3

- - - - - i, A - - - gnus De - - - i, qui tol -

gnus De - i, [A - - - gnus De - i] qui

A - - - gnus De - - - - - i,

12 C

lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, [qui tol -

17 C

pec - ca - ta mun - di, do - na no - lis pec - ca - ta mun - di]

21

di: do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -

25

no - bis do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -

4

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 lis pec - ca - ta mun - di,
 tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, [qui tol -

5


pec - ca - ta mun - do - na no -
 lis pec - ca - ta mun - di]

6

di: do - na no - bis pa - cem,
 do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -
 do - na no - bis pa - cem, do -

7

no - bis do - na no - bis pa - cem,
 do - na no - bis pa - na no - bis pa -
 na no - bis pa - cem, do -

144  $\text{♩} = \text{♩}$ [fid est $\frac{3}{2} + \frac{3}{2} + \frac{3}{2}$] | ♩ ex ♩

Canon ut supra

C
Ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex - cel - sis,


A [I]
Ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex - cel - sis,

[Resolutio]

A [II]

T
Ho - san - na in ex - cel - sis,

B

147 

cel - sis, [in ex - cel - sis,

ho - san - na in ex - cel - sis,

Ho - san - na in ex -

[ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san -

Ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex -

150

ho - san - na in ex - cel - sis,

ho - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis, [in ex - cel - sis,

na in ex - cel - sis, ho -

cel - sis, in ex - cel -

31 $\phi = \diamond$ Canon ut supra

C
Ho - san - na in ex - cel - sis,

A I
Ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex - cel - sis,

A II
[Resoluto]

T
Ho - san - na in ex - cel - sis,

B

32

C
cel - sis, [in - ex - cel - sis,

A I
ho - san - na in ex - cel - sis,

A II
Ho - san - na in ex - cel - sis,

T
[ho - san - na in ex - cel - sis,] ho - san -

B
Ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex -

33

C
ho - san - na in ex - cel - sis,

A I
ho - san - na in ex - cel - sis,

A II
cel - sis, [in - ex - cel - sis,

T
ho - san - na in ex - cel - sis,

B
ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex - cel - sis,

34

ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na
sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
ho - san - na in ex - cel - sis,
san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
- sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

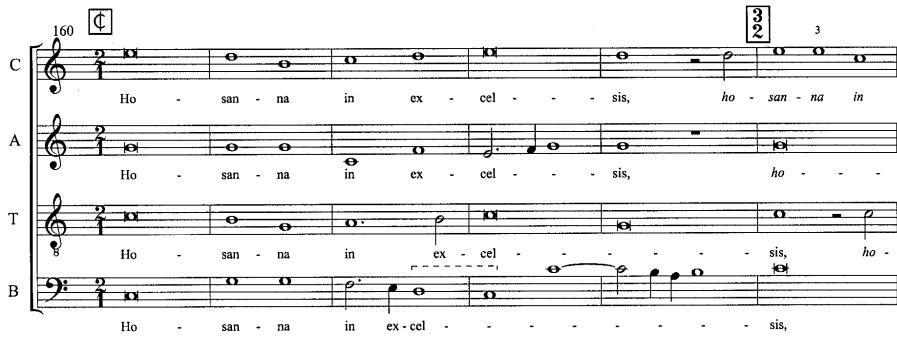
35

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -
- sis, in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in
ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis
ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -
ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho -

36

- san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.]
ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.]
- sis.]
- san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.]
san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.]

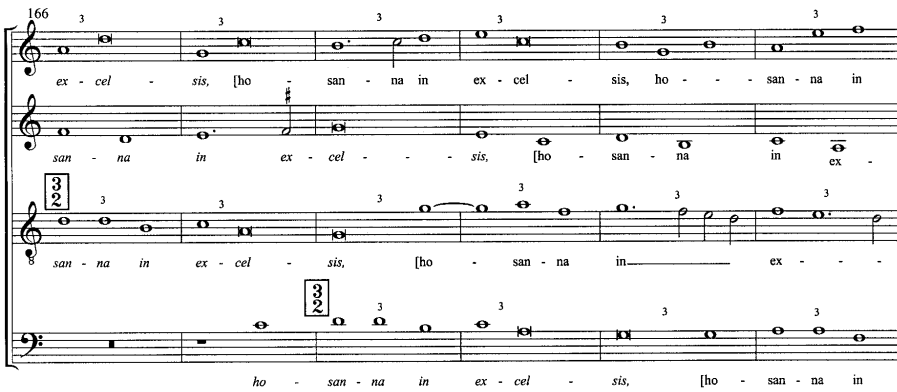
160 C



C Ho - san - na in ex - cel - - sis, ho - san - na in
A Ho - san - na in ex - cel - - sis, ho - -
T Ho - san - na in ex - cel - - sis, ho -
B Ho - san - na in ex - cel - - sis,

Detailed description: This system contains measures 160 to 165. It features four staves: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 160 starts with a common time signature C . A double bar line with repeat dots is placed at the end of measure 165. There are several triplet markings (3) above the notes.

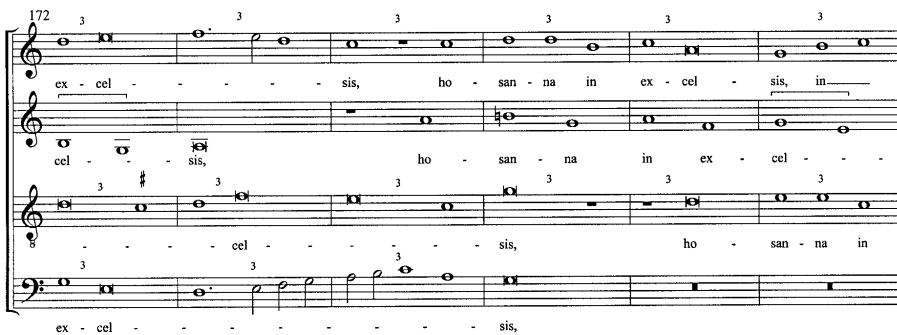
166



ex - cel - sis, [ho - san - na in ex - cel - sis, ho - - san - na in
san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex -
san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex - -
ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in

Detailed description: This system contains measures 166 to 171. It features four staves: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 166 starts with a common time signature C . There are several triplet markings (3) above the notes. A double bar line with repeat dots is placed at the end of measure 171.

172



ex - cel - - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in -
cel - sis, ho - san - na in ex - cel - - -
- - - cel - - - - sis, ho - san - na in
ex - cel - - - - sis,

Detailed description: This system contains measures 172 to 177. It features four staves: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 172 starts with a common time signature C . There are several triplet markings (3) above the notes.

34

C
Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in

A
Ho - san - na in ex - cel - sis,

T
Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

B
Ho - san - na in ex - cel - sis,

35

ex - cel - sis, [ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in

san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex -

san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in ex -

ho - san - na in ex - cel - sis, [ho - san - na in

36

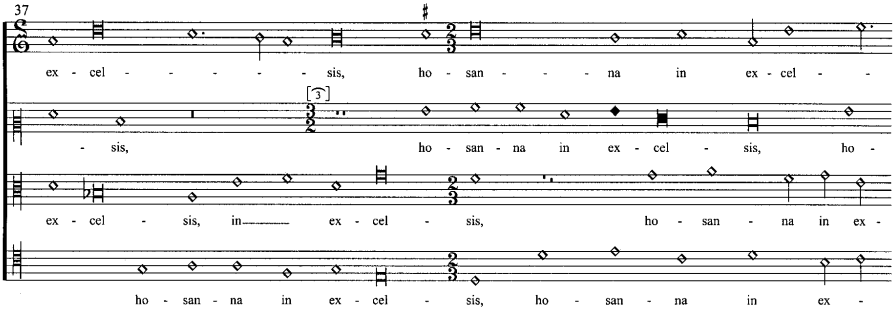
ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in

cel - sis, ho - san - na in ex - cel -

- cel - sis, ho - san - na in

ex - cel - sis,

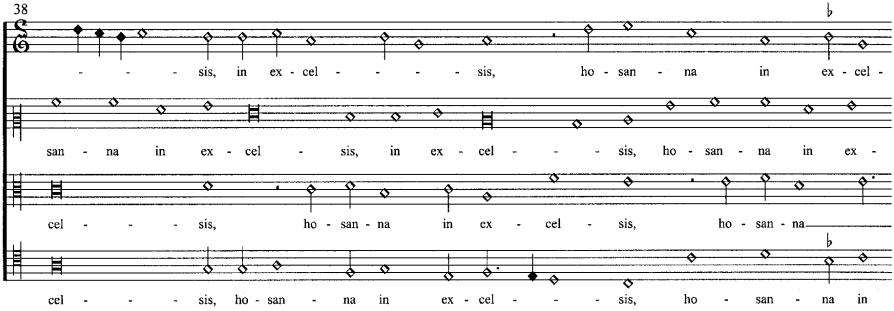
37



ex - cel - - - - sis, ho - san - - - na in ex - cel - -
- sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -
ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na in ex -
ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex -

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 37. It features four staves. The top staff is in G major (one sharp) and 3/8 time, starting with a treble clef. The second and third staves are in G major and 3/8 time, starting with a bass clef. The bottom staff is in G major and 3/8 time, starting with a bass clef. The lyrics are: ex - cel - - - - sis, ho - san - - - na in ex - cel - - / - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - / ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - / ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex -

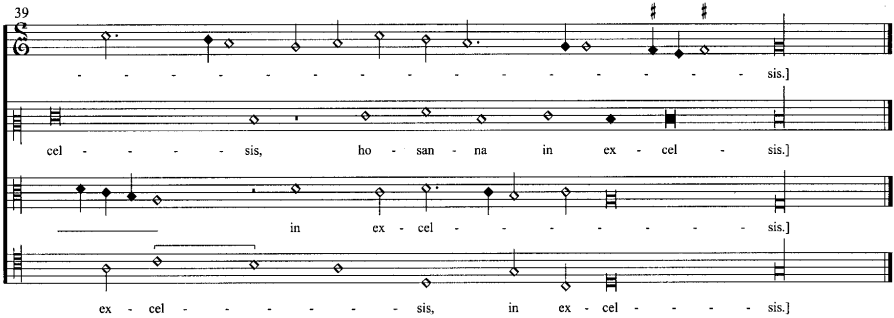
38



- - - sis, in ex - cel - - - - sis, ho - san - na in ex - cel -
san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - - - sis, ho - san - na in ex -
cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na
cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - - - sis, ho - san - na in

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 38. It features four staves. The top staff is in G major (one sharp) and 3/8 time, starting with a treble clef. The second and third staves are in G major and 3/8 time, starting with a bass clef. The bottom staff is in G major and 3/8 time, starting with a bass clef. The lyrics are: - - - sis, in ex - cel - - - - sis, ho - san - na in ex - cel - / san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - - - sis, ho - san - na in ex - / cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na / cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - - - sis, ho - san - na in

39



- - - sis.]
cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.]
in ex - cel - - - sis.]
ex - cel - - - sis, in ex - cel - - - sis.]

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 39. It features four staves. The top staff is in G major (one sharp) and 3/8 time, starting with a treble clef. The second and third staves are in G major and 3/8 time, starting with a bass clef. The bottom staff is in G major and 3/8 time, starting with a bass clef. The lyrics are: - - - sis.] / cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.] / in ex - cel - - - sis.] / ex - cel - - - sis, in ex - cel - - - sis.]

The national edition of the works of Palestrina*

The national edition of the works of Giovanni Pierluigi da Palestrina appears in a triple format, for each volume contains not only the modern edition itself, but also a semi-diplomatic version and a facsimile reproduction of the original work.

The facsimile edition consists of a (reduced) reproduction in phototype of a copy of the earliest edition of the work in question. Though lacking the emendations and additions that even the contemporary performance practice required, it nonetheless stands as a guarantor of the composer's intentions and as an exemplary version to which the modern performer can profitably refer in cases of doubt.

The semi-diplomatic edition, though almost completely faithful to the original semiography, accomplishes a first decisive step towards satisfying the requirements of the modern performer. In other words, it caters to the needs of ensemble reading by laying out vertically the various voice parts, but it avoids imposing any form of systematic rhythmic division. It has no bar lines, therefore, and it retains all the original indications concerning tempus,

* The new National Edition of the works of Giovanni Pierluigi da Palestrina has now been launched with the issue of the first volume: the *Primo Libro delle Messe* (Roma 1554). The work is edited by Francesco Luisi and printed by Editalia-Gruppo Istituto Poligrafico and Zecca dello Stato. Promoted by the Fondazione Palestrina, the project also acquired the backing of the Italian Ministry of Culture, which appointed an International Committee of experts made up of the following scholars: Peter Ackermann, Maria Antonella Balsano, Bonifacio Baroffio, Lino Bianchi, Agostino Borromeo, Paolo Emilio Carapezza, Angela Adriana Cavarra, Alain de Chambure, Michel Laplenie, François Lasserre, Luciano Luciani, Francesco Luisi, Raffaello Monterosso, Jean-Pierre Ouvrad (†), Noel O'Regan, Sergio M. Pagano, Armando Petrucci, Peter Philips, Luigi Puliti, Amedeo Quondam, Giancarlo Rostirolla, Richard Sherr, Anna Maria Vacchelli and Agostino Ziino. The committee elected Giancarlo Rostirolla, director of the Fondazione Palestrina, as its chairman and constituted an Editorial Committee formed by Francesco Luisi, Giancarlo Rostirolla and Agostino Ziino. This restricted committee duly nominated Francesco Luisi chief editor and called on him to draw up the norms for the new edition. These norms (in the form and content presented here) were discussed and approved by both the Editorial Committee and the International Committee. Though the editorial norms are included in the edition itself, the Editorial Committee has decided to publish them also in this journal of choral singing for the benefit of its readers. Also offered here, for exemplification, are a few extracts from the volume, as given in both the modern edition and the semi-diplomatic edition: the *Kyrie and Agnus Dei III* of the *Missa Ecce sacerdos magnus*, the second *Hosanna* of the *Missa Ad coenam Agni providi*, and the second *Hosanna* of the *Missa Virtute magna* (The Editorial Committee of the National Edition of the Works of Giovanni Pierluigi da Palestrina).

prolatio and proportions, as well as the clefs and mensural figures (with the sole exception of the *ligaturae* groups, which are written out as separate notes, both to clarify their rhythmic interpretation and to comply with the requirements of score). But even though the semi-diplomatic edition makes use of notational features of the *editio princeps*, it is also influenced by the modern edition. From the modern edition it accepts all the critical and philological emendations, ranging from the application of *musica ficta* to the writing out of *ligaturae* and the syllabic distribution of the text in accordance with present-day spelling and rules.

As for the new modern edition, its purpose is distinctively semiological: to define the notation in a way that is both as close as possible to the original and consistent with the need for an authentic, historical interpretation of Palestrina's music. In particular, it avoids adopting compromise solutions that do no more than reconvert the notation (i.e. provide an intelligible version of the old text in modern notation). For while such reconversions might make the old notation practicable (by using a notation that complies with the norms of modern musical script), they also carry a risk: the very modernity expressed by such notation, deprived of its original semiological meaning, can encourage an uncritical, biased approach to the music and have damaging consequences in performance.

A correct reading of an early musical text, therefore, requires first an interpretation of the notation and a direct understanding of its semiological value. The present edition attempts to supply the materials needed to restore the original musical text both philologically and historically, though it does so with a full awareness of the complex problems attending such an ambitious publishing venture. To this same end it also adopts the solution of the triple edition, a measure designed not only to permit internal comparison, but also to make this formidable enterprise more resistant to the passage of time.

Principles and general criteria of the semi-diplomatic edition

The chief aim of the semi-diplomatic edition is to reproduce the original notation faithfully in the revised format of score. And the essential key to a plausible semiological understanding of the original text is provided by the early notation, with its variety of graphic forms that are either untranslatable or amenable only to approximate translation.

The presence in early musical texts of differentiated graphic elements, which have traditionally been viewed merely as different ways of indicating the same solutions, has posed a number of questions. Today the idea that the diverse notational formulae are in actual fact equivalent and have no influ-

ence on interpretative issues can no longer be sustained, especially in view of the semiological results that have emerged from the examination of graphic variants found in all forms of writing (even non-musical) from their origins to the present day.

Though the graphic signs express sounds or groups of sounds, their expressive meaning is dependent on the rhythmic and polyphonic context in which they appear. Their realization is subject to the recognition of codes of interpretation conventionally expressed by a diversity of graphic symbols in those situations that permit different forms of expression.

For example, a dotted minim followed by a semiminim could never satisfactorily translate an epitrita (blackened semibreve followed by blackened minim), for the epitrita surely indicates a rhythmic fluctuation that requires a personal application of performance practice. Or again, an episode in color might even be correctly written out in terms of sesquialtera or synco-pation, but it will never carry the same degree of rhythmic contrast that is suggested by the almost violent interruption of the graphic system in the old notation (which implies some form of subversive impulse in the rhythmic execution). Or yet again, a minima caudata might even be correctly expressed rhythmically as a semiminim, but it will have lost the semiological value of the dealbata notation used by the composer to express situations of particular gravity.

It can also be asserted that a singer can profit from reading in the original clefs, for through the clef used he may more readily identify the vocal range indicated and may distinguish, merely by observing the notation on the staff, the vocal areas requiring performance in an appropriate register. Moreover, one can also hold that a correct reading of the musical text should be based on the original signs of tempus and prolatio, which subdivide the unity of the *tactus* without recourse to modern time signatures and irritating bar lines.

Indeed one can even argue, as an ultimate exercise in authenticity and performance practice, that the score itself should disappear. For at times the score imposes adjustments to the original notation in order to satisfy the requirements of verticality or for reasons of a rhythmic nature. Witness the case of *ligaturae*, for example. For the purposes of alignment the ligated notes are given their mensural values and indicated by square brackets, but in this way they lose their important semiological function, which descends from the Gregorian neumes and certainly suggested to the singer different effects, even in relation to the square or oblique forms.

There is a claim, therefore, for doing without the score altogether and singing from the separate voice parts. But that obviously exceeds the scope of the semi-diplomatic edition. Besides, to do that one need only resort to the facsimile reprint included in the present edition.

Particular criteria and norms of the semi-diplomatic edition

The semi-diplomatic edition preserves the original notation and transfers it from its original partbook or “a libro” format to that of modern score in order to facilitate ensemble reading. Although it aims to reproduce the original notation as closely as possible, certain limited (though necessary) changes are made in compliance with the primary semiological aim of the publications. These changes concern specific details, where the use of the original notational forms would create genuine difficulties for the reader. More specifically, they concern the insertion of the original notation within the score format, since the vertical alignment of the musical text calls for adaptations that inevitably modify the original notation.

The edition adopts the criteria listed below. Of these some aim to preserve, others to transform, the notational forms.

A. Preservation of the notational forms of semiological value.

Forms reproduced with complete semiographic fidelity:

- the *epitrita (color minor)*, alerting the reader to the presence of a group carrying a specific interpretative value; it is retained even if it begins on the second note of a *ligatura cum opposita proprietate*, reproduced as a blackened semibreve;

- any sequence in *color* that indicates either the imperfection of the note values or ternary movement, i.e. in *hemiolia*;

- all the original proportional indications expressed in fractional form; their rhythmic function is emphasized by indicating the values of the relevant proportion above the staff;

- the *minimae caudatae* of semiminim value, to draw attention to the calmer and more restrained value of the dealbata notation;

- the original signs of tempus and prolatio;

- the original clefs;

- the original accidentals in the antique form (double x) and in the position indicated; they include repetitions on notes that are contiguous or close, and apply only to the notes concerned; even the accidentals added after the collation of the parts (indicated in square brackets) are given in the antique form and original position;

- the original sharp sign (double x), even when a natural sign would be used today for the notes E and B;

- the rests are given in their original form, grouped in one position; they apply until the resumption of the figured notation;

– the *signum congruentiae* over the notes concerned, even though the entry of the respective voice is written out; it also appears over the note marking the end of the imitation; also to be preserved in this position is the fermata sign added above (if present).

B. Transformation of the notational forms for purposes of interpretation.

The following cases are taken into consideration:

– the *ligaturae* are written out rhythmically in order to comply with the needs of score; they are indicated by square brackets, as in the modern edition, and in the case of oblique *ligaturae* are indicated by square brackets placed obliquely;

– in cases of ternary tempus and prolatio, the perfect notes are distinguished by perfection dots even if they are lacking in the original (owing to the perfection implicit in their position); the dot is not added to perfect rests, since imperfection is determined by the presence of two shorter rests;

– recourse is made to *color* to indicate the perfection of values that would appear to be imperfect from their position (blackening of values erroneously reproduced in dealbata form);

– the note value subject to the *punctum alterationis* is tacitly doubled and recourse is made to the unitary value intentionally avoided in the old notation (because followed by a similar value that would have made it perfect);

– in cases of ternary tempus or prolatio, the corresponding modern times are indicated above the staff by the appropriate note forms (3 br, 3 sb, 3 m, 6 m, 9 m, etc.);

– in the presence of dupla, tripla, subdupla, etc. proportions, especially in the vertical dimension, the notation uses the antique forms, but respects the proportional figures adopted in the modern edition (i.e. with halved or doubled note values); the first value concerned is indicated in the box above the staff;

– in the subdupla proportions any minimae caudatae are reproduced as minims; the relationship between the original figure and the figure used in the transcription is noted at the beginning of the episode, in square brackets;

– for passages in triple or sesquialtera time, indicated by fractional proportions or *color* notation, the required use of triplets is indicated above the staff in square brackets;

– all the accidentals added to the modern edition are included, and also repeated on contiguous notes; they are placed above the notes and, in the case of sharps, assume the modern form;

- if the *signum congruentiae* used to indicate the end of the imitation is expressed solely by the fermata sign, it is replaced by the customary symbol indicating the start of imitation;
- all additions to the modern edition indicated in square brackets are also included; for clarification of these emendations, one must refer to the critical notes of the modern edition;
- the text is distributed as in the modern edition; it also includes italics for the repetitions indicated in the original and square brackets for additions;
- because of the lack of bars, the staff systems are numbered consecutively;
- the final notes of indeterminate length are indicated as *longae*; if the final note has a longer marked value, it is expressed as a *maxima* that applies until the end of the piece (unless otherwise indicated); the final notes are indicated without dots even if their values are perfect.

Principles and general criteria of the modern edition

The principle of modernizing the text — a principle that has traditionally accompanied modern editions of early music and was fully justified in the first half of the 20th century — is today surely superseded by a new need, one dictated by the aspirations to authentic performance of the leading specialist choirs: that of fully understanding the original text. A priority for the new edition, therefore, is that it should aid the new perspectives of interpretation. Its details, therefore, should aim to provide what is needed for authentic performance rather than merely facilitate reading by simplifying the notation.

It can be argued that the customary model of modern editing — using halved or quartered note values — has simplified access to the various repertoires of early music, but it has done so at the risk of making such access too perfunctory. Indeed performances of polyphonic music based on musical sources thus transcribed are liable to offer interpretations that disregard certain aspects of style and historical performance practice. In renditions of the ancient polyphony one often finds a certain “levelling” that reflects the modern principles underlying the editions used.

Hence the new edition of Palestrina’s works adopts a notation that is substantially original, yet given modern definition. The old *brevis*, therefore, is expressed as a breve, and all the other note values are correspondingly transcribed without halving or quartering. Exceptions, obviously, are the cases where proportional notation calls for changes, in compliance with the mathematical ratio imposed by the source.

The modern aspect of the edition is thus determined exclusively by the following features: the use of G and F clefs; the vertical rearrangement of the voice parts to satisfy the needs of measured score; the addition of implied accidentals to comply with the rules of cadences and *musica ficta*; the correct distribution of the verbal text; all justified emendations; and finally, the use of fractional signatures to interpret the original mensurations.

As regards perfect and imperfect tempus, without or without perfect prolatio, the modern edition completely avoids the circle and semicircle signs (with or without dot), of the old notation. The survival in modern notation of some of these signs, carrying connotations too distant from the original intent, is a strong risk: it can lead to inaccuracy and misleading effects. Consequently, exclusive use is made of fractional markings that express the original mensurations unequivocally.

Fundamental importance is therefore attributed to the *tactus*, and the transcription is based on the binary or ternary subdivision of the basic value originally indicated in the composition (*tactus* “*alla breve*” or *tactus* “*alla semibreve*” with a semiological, and not proportional, function). Given the principle that no changes are made to the original note values, which also carry the dynamic and expressive meaning of the musical text, the edition resorts to fractional indications to interpret the notation. Also requiring interpretation are those situations where the choice of the basic note value in the original deviates from usual contemporary usage (for example, the *brevis* for an undiminished *tempus* or the *semibrevis* for a diminished *tempus*): these are hybrid situations that nonetheless have dynamic-expressive functions of great interest.

While the pre-eminence of the *tactus* is a principle upheld throughout the edition, in the situations that present genuine proportions (either horizontally or in the vertical rhythmic structure) the note values are halved (where necessary) in order to represent the proportional ratio with appropriate notation. In passages to proportional time (though again safeguarding the *tactus* and paying heed to the needs of performance), the ratio expressing the proportion and clarifying the relationship between the preceding and following *tactus* value is indicated at the beginning of the episode by the corresponding modern notational figures. At the same time, the original proportion sign (with or without indication of *tempus*) and the first note of the highest part (in the case of halved or doubled note values) are indicated in the box above the staff. In the case of proportions affecting the vertical structure, for each of the voices concerned the box above the staff shows the original sign as well as the first note (again, in the case of halved or doubled note values).

Particular criteria and norms of the modern edition

1. As explained above, the national edition of Palestrina's works includes not only a facsimile reprint of the source, but also a semi-diplomatic edition that aims to reproduce the original notation faithfully in score, though without the modern expedient of rhythmic-accentual divisions (in this respect it can be considered as inspired by the historical precedent of the contemporary instrument tablatures). It follows, therefore, that the modern edition would benefit from a semiographic approach in line with modern notational systems. The transcription, however, is carried out with full respect for the original notation (which alone can guarantee a correct semiological interpretation of early music, and of Palestrina's in particular).

2. In compliance with this general principle, the possibility of halving the original note values in the modern transcription is ruled out (except in cases of proportions). This is done also in order to restore the semiographic order of the original notation, which in Palestrina's day considered the divisibility of the *tactus* "alla breve" to have been superseded by the new *tactus* "alla semibreve" (as attested by the music theorists from Zarlino to Zacconi). One assumes therefore, that the original indications of integral or diminished *tempus* reflected a desire to renew the notational system, which during this period was calling for dynamic markings that, though not yet explicitly required in notation (unfortunately) were nonetheless increasingly applied in musical practice in order to meet the growing needs of expression associated with the theory of the "affects".

3. Once one accepts the need to restore the original notation to an *ordo mensuralis* anchored to the *semibrevis*, then one must also accept the principle of dividing this figure into the two positions of the *tactus*: those of *depositio* and *elevatio*. It follows that the division of a *semibrevis* can be represented by the modern 2/2 when binary (*tempus imperfectum*) and by the modern 3/2 when ternary (*tempus perfectum*, imparting a trochaic movement to the *depositio* and *elevatio*).

4. In consequence, the presence of *tempus diminutum* (*imperfectum* or *perfectum*) is to be viewed in terms of a *tactus* "alla breve". In these cases, given the passage to a semiography based on large note values, we may encounter two specific conditions, each with significant features that exert a particular influence on the dynamic and agogic movement.

The first condition occurs when a *tactus* "alla breve" in diminished *tempus* (♮ or Ⓞ) corresponds to a notation with large note values consis-

tently based on the breve. In this case what is evident is the aim to associate the notation with a semantic approach that imposes a certain gravity of pace. In modern terms such a pace would be expressed by the modern 2/1 (for binary divisions) and 3/1 (for ternary divisions).

The second condition occurs when, again with a *tactus* “*alla breve*”, the notation fails to differ from that of the undiminished tempus (i.e. with a prevalence of smaller note values). This generates a graphically inconsistent situation, which in interpretative terms can be viewed as midway between the concept of levity implied by the *tactus* “*alla semibreve*” (expressed as 2/2 or 3/2) and that of gravity (expressed, as shown above, as 2/1 or 3/1). So here a plausible time signature — one that exerts some restraint on the fluency, though without implying a decidedly grave pace — is that expressed by the rhythmic groups 2/2+2/2 or 3/2+3/2.

5. Particular care is addressed to interpreting the fractional signs of rhythmic proportion, indicated in the modern transcription within a box above the staff. Here we must distinguish between the different aims at the start of a proportion (2/1, 3/1, 3/2, 4/3, etc.) from those of a passage to a proportional time (C3, O3, C3/2, O3/2, etc.). In the first case one cannot justify a change of time to express the move, albeit a long one, to ternary time (to express, say, a *proportio tripla* or *proportio sesquialtera*); in this case the original time signature is retained and triplet groups are used. In the second case, the modern transcription inserts the fractional sign that expresses the change of time and indicates (again above the staff) the proportion underlying the passage to the new proportional time (e.g. $\text{O} = \text{O}.$, or $\text{O} = \text{O}$).

6. In the presence of *color* indicating *hemiolia temporis* or *hemiolia prolationis*, the edition again retains the original time signature and resorts to modern triplets, indicating the beginning and end of the episode by broken brackets above or below the notes. Broken brackets are also used over individual notes or groups of notes in cases of *color minor* or of groups forming the *epitrita*.

Any notation expressing semiological intents by other figures, such as the minima caudata instead of the semiminim, is also recorded by indicating the relationship of the original figure to the transcribed modern figure in a box above the staff.

7. The following criteria are also adopted:

a) The incipit in the old notation is given at the beginning of each voice part, indicating the clef, mensural sign and first note (including preceding rests, if any) in their original forms.

b) As an integral part of the incipit preceding the transcription, the original names of the voice parts are also given (Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus, etc.).

c) The modern staves are grouped by square brackets. They use the modern G, transposing tenor G and F clefs. Original accidentals are given in the key signature, though not if they are lacking in one of the voice parts. This is followed by the fractional time signature (categorically avoiding the use of the original *tempus* signs) and the vocal ranges of each voice; to be repeated within the same work only where there is a change of vocal register or time.

d) Modern bar lines are used for each staff and modern ties are added for values that extend over the bar. The numbering of the bars is indicated at the beginning of each system. For $2/2+2/2$ or $3/2+3/2$ time signatures the bar lines are inserted every four or six half-notes respectively, though each bar is divided into two by broken lines between the staves (positioned every two or three half-notes respectively, and obviously without ties over them).

Time signatures, if identical to the preceding ones, are not repeated at the beginning of a new section of the same work (even if given in the original); they are indicated, however, above the staff in a box.

e) The presence of *ligaturae* in the original notation is indicated in the transcription by square brackets above or below the group concerned. If *ligaturae* from a secondary source are adopted for reasons of text distribution, the bracket has broken lines. The oblique *ligaturae* are indicated by square brackets placed obliquely.

f) At cadences the presence of an extra half *tactus* is indicated by extending the bar without notice.

g) The final *longa* or *maxima* notes of undefined value are indicated by the relevant unitary value representing a whole bar, beneath a fermata sign. In the case of *tempus perfectum* with *prolatio perfecta* (= $9/2$) the final note is expressed as a modern dotted breve under a fermata sign.

h) The original accidentals are given against the note as in modern practice, and they apply to the whole bar (and are not repeated within the bar even if given in the original). The editorial accidentals considered plausible are indicated above the note and also apply to the whole bar in which they appear. The accidentals found in the collated sources, on the other hand, are given against the note concerned in square brackets; they again apply to the whole bar.

i) All editorial emendations, additions and reconstructions concerning either the musical notation or the literary text are indicated in square brackets. For these, explanations are given in the textual notes. Also in square brackets are indicated the entire vocal parts derived from the realization of

the *signa congruentiae* as well or other literary indications regarding canon formulae. If the concluding *signum congruentiae* indicating the interruption of the imitation is indicated only by a fermata sign, it is replaced by the customary sign indicating the beginning of the imitation; the fermata sign may remain, however, if it is combined with the *signum congruentiae*.

j) In the textual repetitions marked “ij”, the text concerned is given in italics; where the repetition sign is lacking, any text reproduced by the editor is placed within square brackets.

k) The presence of *minimae caudatae* instead of semiminims is marked at the beginning of the episode above the staff in square brackets, indicating the semiminim = *minima caudata* relationship (♩ = ♩^{c}). If the *minimae caudatae* are found in an episode in *subdupla* proportion, this will be marked in square brackets (♩ ex ♩^{c}).

8. Attention is also drawn to the fact that each volume presents a comprehensive, though succinct, critical study offering a thorough examination of the work transcribed and illustrating the features that emerged from analysis.

9. Each volume adopts the following arrangement of the critical material:
 Editorial preface (complete with General criteria);
 Introduction;
 Description of the source(s) and critical-exegetical report;
 Transcription of the liturgical or secular texts (except for the texts of the *Ordinarium Missae*);
 Particular criteria of the edition (if necessary);
 Critical notes;
 Transcriptions.

SILVIA SCOZZI

Problemi di prassi esecutiva vocale
nelle *Cantigas de Santa Maria* e nel *Llibre Vermell*
in relazione alla registrazioni discografiche

Ripercorrendo la storia della prassi esecutiva vocale nelle *Cantigas de Santa Maria* e nel *Llibre Vermell*, si può constatare quanto nutrita sia la loro produzione discografica. Le prime registrazioni, sulla base delle ricerche da me sinora condotte, risalgono alla fine degli anni Quaranta. Vari sono stati i motivi che giustificano la scelta di approfondire i problemi di prassi vocale moderna applicata a questi due repertori: entrambi sono spagnoli e tramandano canti intonati dai fedeli in due delle mete principali di pellegrinaggio dell'epoca; inoltre presentano analogie riguardanti le caratteristiche della notazione e l'origine di alcune melodie.¹

Gli interpreti di oggi, impegnati nell'esecuzione della musica antica, si trovano di fronte a un compito diverso da quello del passato, quando non si avevano ancora dei modelli di riferimento da seguire e ci si poneva di fronte alla fonte con un atteggiamento poco critico. Come è noto enormi passi in avanti sono stati fatti rispetto alle prime registrazioni di musica antica in genere.

La maggior parte degli interpreti attivi negli ultimi anni, è consapevole della distanza intercorrente tra la musica così come essa appare oggi sulla pagina scritta e come risulta invece in una esecuzione; in riferimento a ogni particolare tipo di notazione, in tutti i repertori c'è sempre qualcosa che un esecutore dovrebbe aggiungere allo scopo di far rivivere una composizione.

Agli albori di questo percorso interpretativo, poca importanza era data alla variazione e all'improvvisazione, caratteristiche invece, come è noto, tipiche dell'esecuzione medievale. In quegli anni la principale preoccupazione era costituita dallo studio dei dettagli della musica e quindi delle note da eseguire alla giusta altezza e nella giusta durata. Il rispetto della pagina scritta costituiva infatti la maggiore garanzia di autenticità dell'esecuzione.

Risalire al tipo di vocalità impiegato e alla tecnica utilizzata non è compito facile per gli interpreti moderni. Anche se gli organi della fonazione non sono di certo cambiati nel corso dei secoli, il modo di utilizzarli, di sfruttare

¹ Su quest'ultimo argomento cfr. HIGINIO ANGLÈS, *El 'Llibre Vermell' de Montserrat y lo cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, in ID., *Scripta Musicologica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975 (Storia e Letteratura, Raccolta di Studi e Testi, 131), vol. I, pp. 621-661.

le casse di risonanza può essere molto variato nel tempo. In relazione al diverso sfruttamento delle risonanze, tecnicamente si parla infatti di ‘suono in maschera’, ‘suono indietro’, ‘suono nella gola’, ‘suono di petto’, ‘suono di testa’. Questi differenti tipi di emissione possono diventare caratteristici di precise aree geografiche e di determinati repertori. Proprio su queste differenze si basano le numerose tradizioni vocali del passato e del presente, dove a seconda dei casi prevale l’una o l’altra tecnica.

In una ricerca volta allo studio delle sonorità vocali del passato, la natura delle fonti documentarie disponibili è assai varia: trattati teorici, documenti letterari e cronache dell’epoca, evidenze iconografiche e, naturalmente, la musica stessa. È essenziale comprendere e analizzare le fonti nel loro insieme, poiché tutte, compendiandosi fra loro, rappresentano il prodotto di una stessa società.

Dai trattati teorici e dalle opere letterarie si ricavano preziose notizie che tuttavia non sempre comunicano ciò che l’autore voleva realmente intendere con la scelta di un termine a scapito di un altro. Ci sono verbi, come per esempio *dicere* e *cantare*, che possono significare parlare, declamare, cantare o persino cantare con strumenti non meglio specificati.

Una caratteristica vocale che troviamo descritta nei celeberrimi *Racconti* di Geoffrey Chaucer è il suono nasale: «Cantava il servizio divino alla perfezione, intonandolo con un leggiadro accento nasale».² Gli atteggiamenti vocali e mimici che ritroviamo in fonti letterarie come questa richiamano a loro volta le immagini di un’iconografia che pone in evidenza, più in generale, una ‘maschera’ nasale nei cantori prerinascimentali. È possibile considerare, per esempio per il Tre-Quattrocento, l’atteggiamento mimico dei cantori di Simone Martini (*Investitura a cavaliere*, Assisi, Basilica Inferiore di S. Francesco, 1323-26) o di quelli di Luca della Robbia (Firenze, Museo del Duomo, 1431-38), di Piero della Francesca (*Natività*, Londra, National Gallery, 1475).

P. Pickett, fondatore e direttore del *New London Consort*, criticando alcuni cantanti di musica antica dichiara che la descrizione di Chaucer è stata mal interpretata.³ Egli sostiene infatti che si trattasse di una satira mordace e che questa tipologia vocale, d’uso popolare, dovesse essere evitata dai colti; il che potrebbe rispondere a verità, ma resta il fatto che tra i vari suoni possibili figurasse anche quello nasale. La voce nasale potrebbe essere una caratteristica diffusa del periodo prerinascimentale, dato che è possibile ipotizzare

² GEOFFREY CHAUCER, *I racconti di Canterbury*, a cura di Ermanno Barisone, Milano, Mondadori, 1986, p. 23.

³ La critica di Pickett è presente in *Carmina Burana*, New London Consort, 4 CD, Editions de L’oiseau-Lyre, 417 373-2, 421 062-2, 425 118-2, 425 119-2, P © 1989, The Decca Record Company Limited, London, Nota introduttiva, pp. 24-27.

un graduale passaggio da una voce *nasale* a una voce più spiccatamente *gutturale*. Come è ormai assodato che all'inizio del Seicento la voce nasale e l'emissione gutturale fossero entrambe considerate un difetto.⁴

Già Conrad von Zabern, nell'esecuzione corale (*De modo bene cantandi*, 1474), critica con particolare severità le cattive abitudini dei cantori che 'nasalizzano', cadenzano eccessivamente generando confusione nella pronuncia, e manifestano un comportamento trascurato mentre cantano.⁵

Caratteristica delle registrazioni discografiche del passato, ma riscontrabile talvolta anche recentemente, è quella di presentare per ciascuna melodia l'esecuzione solo di alcune strofe (talvolta una sola), probabilmente per motivi di 'spazio', come qualcuno a volte dichiara nelle note introduttive. Spesso si tratta invece di una scelta legata all'importanza che gli esecutori conferivano alla melodia individuale, considerata come l'unico elemento costituente la 'musica'.

Possiamo presumere che nei secoli passati ci sia stata una grande varietà negli stili così come esiste oggi, ma probabilmente non sapremo mai ciò che era considerato un ideale di bellezza del suono vocale, poiché ciò che poteva essere un 'bel suono' in un determinato periodo, poteva non esserlo in quello successivo.

Tornando ai repertori oggetto di questo studio, il *Llibre Vermell* è uno dei pochi documenti, contenuti nel ricchissimo archivio musicale del monastero di Montserrat, salvatosi dall'incendio causato dalle truppe francesi di Napoleone nell'ottobre del 1811. Il manoscritto, completato nel 1399, conteneva in origine circa 172 pagine in-folio, di cui 35 sono andate perdute; la fonte comprende anche dieci opere musicali (all'epoca erano forse di più) scritte da mani ignote. Il suo contenuto è assai prezioso, poiché presenta una notevole varietà di stili musicali e letterari, oltre a una rara nota di prefazione al primo canto.⁶

Per meglio comprendere il valore di questa collezione, è sufficiente tenere presente che essa è unica nel suo genere fra quelle conservate nel mondo del culto: ci è rimasta molta musica polifonica di carattere sacro e profano del secolo XIV, principalmente in Francia, Italia e Germania, però in nessun

⁴ LUIGI ROVIGHI e ADRIANO CAVICCHI, *Prassi esecutiva*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983, ristampa 1998, III, p. 714.

⁵ JOSEPH DYER, *Singing with proper refinement*, «Early Music», VI, 1978, pp. 207-227: 215.

⁶ «Poiché i pellegrini di Monserrat gradiscono talvolta cantare e ballare, sia durante le veglie notturne nella chiesa della Beata Vergine, sia di giorno nella piazza della chiesa, luoghi ov'è lecito cantare solo canzoni decorose e devote, sono state scritte alcune canzoni di natura adatta al fine di soddisfare la loro esigenza. Bisogna avvantaggiarsene con rispetto e moderazione, senza recar disturbo alcuno a coloro i quali desiderano seguitare con le preghiere e le meditazioni religiose».

paese che ci è dato sapere sono conservati canti e danze sacre della seconda metà del secolo XIV, tanto meno canti in cui traspare un carattere popolare così marcato come quello riscontrabile nel *Llibre Vermell*. Guillaume de Machaut, ad esempio, scrisse *lais* e *ballade* francesi delle quali è conservata la musica, ma tali brani sono di carattere profano, dallo stile tipicamente cortigiano, e non risultano certo composti per rallegrare i pellegrini.⁷

Dell'Europa di quei secoli, oltre ai canti conservati a Montserrat, ci è pervenuto un altro manoscritto, pure spagnolo: si tratta della collezione del secolo XII contenuta nel codice pseudo-calixtinus, conservato nella cattedrale di Santiago de Compostela. È noto che la polifonia di Compostela, almeno per alcuni brani, non sia opera spagnola e il fatto che tale musica fosse eseguita nella cattedrale fa supporre la presenza di cantori specializzati in questa arte. Il caso del *Llibre Vermell* è in parte diverso, poiché caratterizzato da uno spirito più popolare. A Montserrat generalmente erano infatti i fedeli stessi a cantare e a danzare allo scopo di alleggerire il proprio impegno spirituale; altre volte essi intonavano canti di perdono e di penitenza seguendo quello che era lo spirito e l'idea del pellegrinaggio. Solo 'in parte' è diverso il caso del *Vermell* poiché raccoglie, accanto a brani monodici di chiara derivazione popolare e facilmente intonabili dai fedeli, anche brani a più voci che rivelano una certa complessità e interesse. L'eterogeneità di questo codice non sempre è stata colta e convenientemente evidenziata dagli interpreti moderni e le registrazioni discografiche ce ne offrono una chiara testimonianza.

Occorre ricordare il grande influsso che, nello sviluppo della musica a Montserrat, ebbe la sua celebre «Escolanía» o coro di ragazzi, che sorse al più tardi nel sec. XIII, anche se di non possediamo notizie certe anteriori al sec. XV: all'epoca contava una ventina di ragazzi cantori, mentre nel sec. XV arrivò ad anoverarne circa trenta, e questo numero è stato mantenuto pressoché invariato fino ai nostri giorni. Il compito principale di questi ragazzi era di intonare le parti delle voci acute nella polifonia. Secondo H. Anglès l'antifona «dulcis armonia» - così viene definita *O virgo splendens*, in forma di canone a tre voci - è forse una prova dell'attività dei «niños cantores».⁸ Quest'antifona è probabilmente uno dei brani intonati dai ragazzi cantori nelle occasioni di pellegrinaggio e nelle visite reali. È interessante osservare come alcuni artisti dipinsero la *Moreneta* circondata da «escolans», alcuni mentre cantano e altri mentre suonano strumenti. Ciò conferma non solo la presenza dei ragazzi cantori, ma anche che, tra la fine del secolo XIV e gli inizi del XV, nel tempio di Montserrat era consueto l'uso di strumenti a corda e a fiato per l'accompagnamento e forse anche per esecuzioni solistiche.

Pochi sono gli esecutori moderni che si sono avvalsi nelle loro interpreta-

⁷ ANGLÈS, *El 'Llibre Vermell'* cit., pp. 625-626.

⁸ *Ivi*, p. 632.

zioni della presenza di un coro di ragazzi. Fra questi figura un *ensemble* che, pur lavorando negli anni Sessanta, era già molto attento all'aspetto filologico, sia per la scelta degli strumenti e delle voci utilizzate nelle esecuzioni, sia per gli studi preparatori alle interpretazioni. Si tratta dello *Studio der Frühen Musik* fondato da Thomas Binkley e Andrea von Ramm: l'incisione è del 1966.⁹ Binkley può essere considerato come il vero pioniere della musica medievale e a questo musicista devono molto i successivi interpreti di questi repertori, fra i quali David Munrow, Philip Pickett e altri. Nell'incisione del 1966 lo *Studio der Frühen Musik* si avvale proprio della presenza di un coro di ragazzi per l'esecuzione del canone con forma circolare *Laudemus Virginem, mater est*, il terzo brano del codice.

Un'altra composizione degna di nota è il nono brano del codice, *Inperayritz de la ciutat iojosa*, a due voci: dall'analisi della sua costruzione musicale e del testo letterario risulta che essa non è né una ballata, né un virelai e neppure un mottetto poiché non vi figura alcun tenor vocale o vocale strumentale che intoni un testo diverso rispetto a quello delle voci superiori. Si tratta invece di una *Canción a dos voces vocales*. Nel *Llibre Vermell* questo brano presenta un testo diverso copiato per ciascuna voce, ma Anglès dubita che a Montserrat per la sua esecuzione si seguisse la maniera introdotta per i mottetti del secolo XIII, ovvero di cantare simultaneamente testi diversi nelle due voci superiori. Considerando che il testo letterario consta di sette *coplas* e che in ciascuna viene commemorato un attributo di Maria, risulta quindi evidente che per l'esecuzione del medesimo non venissero cantati simultaneamente due testi diversi. Questi ultimi, altrimenti, avrebbero sacrificato il senso della poesia. Esiste un frammento conservato nell'Archivio diocesano di Tarragona che avrebbe potuto aiutarci a comprendere meglio il caso particolare di *Inperayritz*, se avesse conservato la musica di entrambe le voci. Purtroppo tale frammento manca della voce inferiore e così non è possibile stabilire se essa recasse il testo della prima o della seconda *copla*. Molti interpreti, nell'esecuzione di questo brano, hanno preso spunto dalle intuizioni di Anglès eseguendo una sola strofa nella voce superiore, affidando invece la seconda a uno strumento, così da rendere chiaro il senso del testo.

È il caso, fra gli altri, dell'incisione del 1990 del *New London Consort*¹⁰ diretto da Philip Pickett, interessante anche per il tipo di vocalità impiegata in questo brano. Il cantante solista è Andrew King e già da un primo ascolto si può notare come, dietro questa esecuzione, ci sia un'impostazione classica

⁹ *Llibre Vermell – Robin et Marion, Secular music c. 1300*, Studio der Frühen Musik, Munich, registrazione aprile 1966, P 1966 Teldec classics international, Hamburg.

¹⁰ *Llibre Vermell of Montserrat*, Ensemble New London Consort, registrazione novembre 1990, L'oiseau-Lyre 433 186-2.

con una voce tenorile caratterizzata da un vibrato pressoché costante; il solista si alterna nelle strofe con un coro femminile che esegue la melodia un'ottava più alta; inoltre l'interpretazione risulta alquanto appesantita, sia per il tipo di vocalità impiegata, sia per un andamento troppo lento.

Altri interpreti, come l'ensemble *Micrologus* nell'incisione del *Llibre Vermell* del 1994,¹¹ hanno adottato l'alternativa di intonare simultaneamente testi diversi; in questo caso la parte acuta è affidata alla voce femminile, mentre una voce maschile intona il secondo testo nella parte più grave. L'effettiva conseguenza di questa scelta va sicuramente a scapito dell'intelligibilità del testo, benché anche questa rappresenti una possibile soluzione.

Dall'ascolto e da un primo esame di una parte di questo materiale sonoro, è possibile rilevare dunque la presenza di una varietà di stili vocali. Quello che più ha caratterizzato le prime registrazioni, ma in qualche caso anche esempi più recenti, è uno stile che risente sensibilmente dell'impostazione classica occidentale. È noto come rimanere ancorati a una tecnica come quella classica, induca un'esecuzione anacronistica: le frasi risultano piane e monotone, il colore vocale rimane pressoché costante, i cambiamenti dinamici sono limitati e introdotti molto gradualmente, vengono cantati solo gradi diatonici e nulla è aggiunto all'edizione scritta.

Fra le più antiche registrazioni delle *Cantigas de Santa Maria*, prese qui in considerazione, ce ne è una che risale a quasi trenta anni fa, esattamente un long playing del 1974,¹² interpretato dalla voce di Theresa Berganza con accompagnamento alla chitarra di Narciso Yepes. In questo album viene offerta l'esecuzione di tre *Cantigas* (nn. 10, 100, 340) accanto ad altri brani spagnoli rinascimentali. L'ascolto di questa interpretazione risulta senza dubbio piacevole per un pubblico moderno, ma è del tutto priva di rilevanza dal punto di vista filologico, oltre che nell'impostazione vocale, anche nella scelta strumentale che prevede l'impiego della chitarra nel resto dei brani. Le strutture delle melodie non sempre vengono rispettate. Per esempio nella *Cantiga* n. 100, *Santa Maria Strela do dia*, viene ripetuto inizialmente due volte il *refrain*, ma con testo diverso, poi viene cantata un'unica strofa, omettendo però al termine di questa la *volta*, che ha la funzione di preparare il ritorno del *refrain*, qui invece subito eseguito. L'esecuzione è caratterizzata da un costante vibrato e da respiri molto ampi dopo ogni

¹¹ *Llibre Vermell, Canti di pellegrinaggio al Monte Serrato - Spagna XIV secolo*, Ensemble *Micrologus*, CD *Micrologus* 0002.0, Registrazione: Dicembre 1994, P 1996 *Micrologus* Ed. Disc., © 1998 *Micrologus* Ed. Disc.

¹² *Spanish songs from Middle Ages and Renaissance*, Theresa Berganza e Narciso Yepes, LP *Deutsche Grammophon* 2530 504, Estudio fonogram, Madrid, registrazione giugno 1974.

frase, tipici più di un fraseggio lirico, che compromettono il risultato dell'esecuzione.

Questa registrazione è del 1974, ma ascoltando una interpretazione molto più recente (del 1999) eseguita da Brigitte Lesne dell'ensemble *Alla Francesca*,¹³ è sorprendente come il problema in alcuni casi ancora si riproponga.

Si prenda ad esempio l'esecuzione della *Cantiga* n. 353, *Quen a omagen da Virgen*: anche in questo caso si nota l'emissione di un suono prevalentemente scuro, con vocali pesanti, conseguenza di una laringe troppo abbassata e vocali localizzate nella parte posteriore della bocca. Ne deriva un eccessivo vibrato che compromette l'agilità e la flessibilità e ostacola qualsiasi tipo di sfumatura vocale.

Un altro problema che nelle registrazioni del passato, e in alcune più recenti, è stato trascurato è quello dell'ornamentazione: molti studiosi e interpreti di musica medievale affermano che essa veniva applicata alla linea melodica, ma né i particolari di questa pratica, né l'estensione del suo impiego sono stati ben compresi. L'idea che lo stile vocale medievale fosse radicalmente differente dalle moderne pratiche occidentali è stata solamente speculazione di pochi, poiché nella maggior parte delle esecuzioni si ascolta solo quanto è riportato dalle fonti scritte e nulla di più. È noto invece come, in questi repertori, stile vocale e ornamentazione siano inseparabili. Ciò che oggi viene identificato con il termine 'ornamenti', in realtà è parte integrante del concetto medievale di linea musicale.

Un recente studio di Timothy J. McGee¹⁴ si occupa dello stile vocale e dell'ornamentazione nei trattati dell'epoca. Come egli stesso afferma, esistono grandi limiti in questo tipo di studio, per il quale non sussistono molte fonti secondarie o studi sulle tradizioni ornamentali legate alle diverse aree geografiche. Gli abbellimenti descritti dai teorici sono numerosi e alquanto complessi: diversi tipi di vibrato e di tremolo, trilli di varia ampiezza e velocità, appoggiature, diversi tipi di inflessione della voce e combinazioni varie di questi elementi. Le numerose e sostanziali differenze fra lo stile vocale dei secoli passati e lo stile classico occidentale consistono appunto nel tipo di tecnica richiesta per l'esecuzione degli ornamenti stessi. Il suono scivolato con liquescenza, l'abbandono del grado finale di un pes, i suoni pulsati del quilisma e l'oriscus, l'uso dei quarti di tono nei trilli e nel vibrato, elementi fondamentali del suono vocale medievale, sono invece del tutto estranei alle moderne pratiche vocali occidentali.

¹³ *Cantigas de Santa Maria*, Alla Francesca, registrazione ottobre 1999, Parigi, Opus 111, OPS 30-308, PC 2000.

¹⁴ TIMOTHY J. MCGEE, *The Sound of Medieval Song, Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1998 e relativa recensione di Silvia Scozzi, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV, 1999, pp. 405-408.

L'inadeguatezza della tecnica vocale occidentale ha dunque incoraggiato alcuni interpreti a ispirarsi nelle loro esecuzioni ad altri modelli vocali; uno di questi modelli è il canto popolare. Tra le sue peculiarità infatti vi è quella che riguarda la modalità della conservazione e trasmissione del repertorio stesso, mediante la trasmissione orale. Questo apprendimento diretto, basato sulla memoria, anziché sulla scrittura, consente all'esecutore grande libertà nell'improvvisazione. Giovanna Marini, cantante italiana che da sempre si occupa del canto e della musica popolare, descrive il canto della tradizione classica come un canto in continua evoluzione, e il canto popolare, privo di pretese artistiche, ma ricco di aspirazioni rituali, come forma sonora più stabile nel tempo.

Per quanto riguarda la fonazione, sappiamo come nel canto popolare si riscontrino caratteri completamente diversi da quelli tipici del canto operistico, in quanto in molti casi intimamente legati alla spontaneità della voce non coltivata. In una intervista con Patrizia Bovi, che come Giovanna Marini sostiene l'importanza della 'contestualizzazione' del repertorio, si è parlato di come bisognerebbe riconsiderare il repertorio devozionale delle *Cantigas*, ritenendolo come un *corpus* solo apparentemente unitario. In realtà anche questa raccolta presenta al suo interno una certa eterogeneità, legata a diversi fattori, fra i quali la notazione e l'origine delle melodie, spesso molto diverse tra loro. Esse possono essere considerate *corpus unico* per come sono state raccolte, ma in realtà potrebbero essere distinte in più gruppi, cosa che dovrebbe implicare una diversa tipologia vocale per ciascuno di essi. Alcune melodie sono riconducibili infatti alla musica orientale, altre presentano invece una forte valenza occidentale. Anche i diversi modi necessitano di un colore vocale differente; così gli ornamenti, il modo di fermarsi su una nota, tutti elementi che richiedono sfumature adeguate. In questi repertori è opportuno non fare mai generalizzazioni. Anche per quanto riguarda gli intervalli utilizzati nelle *Cantigas*, ce ne sono talvolta alcuni di difficile intonazione caratterizzanti brani che potevano essere cantati solo da cantori esperti, così come sono presenti melodie più semplici, facilmente intonabili e che non richiedevano quindi grandi abilità vocali. Occorre inoltre distinguere le *Cantigas* dedicate al canto di lode (*Cantigas de loor*) da quelle legate invece alla descrizione dei miracoli (*Cantigas de miragres*), che presentano precise formule modali.

È tuttavia necessario non generalizzare anche quando si parla di 'canto popolare': se a un primo ascolto il risultato di un certo tipo di canto sembra 'popolare', in realtà l'effetto è dovuto alla distanza dai termini di paragone per noi più consueti, come la musica classica o barocca: ciò che non assomiglia al 'suono' di questi repertori è 'popolare'.

Fra le interpretazioni che si sono avvalse di una tecnica vocale orientata verso una vocalità 'popolare' può essere annoverato il caso della *Cantiga*

n. 403, *Aver non poderia*, eseguita da Patrizia Bovi con l'ensemble italiano *Micrologus*.¹⁵

Si nota anzitutto l'assenza totale del vibrato, vocali più chiare e leggere, indice di una posizione medio-alta della laringe (il contrario di ciò che avviene nell'impostazione classica) che consente una maggiore flessibilità nell'emissione; si colgono quindi sfumature vocali precluse invece alle precedenti interpretazioni.

Un altro modello, al quale ci si è rivolti soprattutto per quanto concerne l'antica prassi strumentale degli strumenti a corda e percussivi, ma che invece sarebbe utile estendere anche alla prassi vocale, è rappresentato dalla tecnica vocale della tradizione medio-orientale. Tale stile, ancora oggi impiegato nei paesi orientali del Mediterraneo, è caratterizzato da voci estremamente agili, dall'uso di un suono leggero frontale con rapide articolazioni di gola, e utilizza variazioni e colori del suono simili a quelle descritte dai teorici del passato. Si consideri inoltre che la musica mediorientale e la musica medievale occidentale condividono l'aspetto monodico delle melodie, e il tipo di abbellimenti descritto nei vari trattati medievali è quello che più si presta a una tradizione monodica.

L'influsso musulmano esercitato sulle tecniche strumentali e sulla musicalità europee inducono quindi a prestare attenzione alle prassi esecutive odierne provenienti dal vicino e medio-oriente: esse con ogni probabilità conservano ancora tracce di una tradizione molto antica. Non sono inoltre da sottovalutare gli otto secoli di convivenza, nella Spagna medievale, fra cultura islamica e cultura cristiana. Che alcuni elementi dell'arte orientale si siano infiltrati assai presto nel nord risulta evidente da fonti iconografiche.

Le stesse miniature dei codici delle *Cantigas* dimostrano che per la loro esecuzione Alfonso X, oltre ai *trovadores*, ospitava nella sua corte *juglares* e musicisti cristiani, arabi e giudei.¹⁶ Sulla base di queste miniature e della documentazione conosciuta, risulta che i musicisti arabi fossero più numerosi degli stessi cristiani e giudei. Anche se molti studiosi affermano che questi musicisti non fossero gli autori delle melodie alfonsine, essi ne furono sicuramente gli esecutori. Pare che il re 'Sabio' seguisse la moda delle corti musulmane dell'Andalusia, dove i califfi, per dare maggiore importanza alla musica di palazzo, richiedevano schiave-cantanti da Oriente. È assai probabile quindi che l'esecuzione vocale di queste melodie, come d'altronde quella strumentale, risentisse sensibilmente delle tecniche e dello stile orientale.

Di qui l'esigenza per alcuni interpreti di rivolgersi, tra gli altri, ai teorici

¹⁵ *Madre de Deus, Cantigas de Santa Maria*, Micrologus, registrazione dicembre 1997, CD Opus 111 OPS 30-225, PC 1998 Opus 111, Paris.

¹⁶ HIGINIO ANGLÈS, *La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, III, Barcelona, Disputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1943-1964, pp. 456-457.

arabi del passato, che fortunatamente ci hanno lasciato importanti testimonianze: tutti hanno mostrato di conoscere chiaramente il funzionamento dell'apparato fonatorio dell'uomo e di disporre di una terminologia alquanto minuziosa, dalla quale risulta anche quanto fosse significativa una pluralità di sfumature di timbro vocale e di fonazione per le forme colte di canto in quella regione. Così scrive Al-Farabi nel suo *Grande libro della musica (Kitab al-musiqi al-Kabir)* all'inizio del capitolo sulla voce nel canto:¹⁷ «I suoni della voce cantata si differenziano non solo per l'altezza e la profondità ma anche per altre qualità». Al-Farabi dedicò lunghi passi del suo testo a illustrare l'emissione e l'impiego dei suoni di testa e dei suoni di petto, dei suoni nasalizzati - graditi specialmente all'inizio della melodia -, dei suoni lunghi spezzati in un tremolio intenso, dei suoni staccati (*shadharat*), dello iato (*nabara*), delle maniere di inserire le parole sul canto; e ancora, sulle maniere di colmare con scale rapide gli intervalli più larghi o di decorare una semplice sillaba con vocalizzi interminabili.

Una caratteristica fondamentale del canto arabo era, ed è tuttora, la passione per le fioriture (*zawa, tahasin, zuwaq*): trilli, abbellimenti, appoggiature, scale strisciate, oltre al *tarkib* che era un possibile ornamento basato sull'associazione di una quarta, di una quinta e di un'ottava ai suoni della melodia. Tutto questo presupponeva voci agili che alternassero il falsetto alla voce piena e spiegata, raggiungendo così una grande estensione (in casi eccezionali anche tre ottave).

Alcuni interpreti si sono rivolti a questa tipologia vocale, oltre che strumentale, realizzando, come nel caso di Joel Cohen, collaborazioni con artisti provenienti da una cultura musicale solo apparentemente lontana dalla nostra. Nella realizzazione di un compact disc dedicato al repertorio alfonso, ¹⁸ questo interprete ha collaborato con Mohammed Briouel dell'*Orchestra Andalusia Abdelkrim Rais* di Fès. Joel Cohen sottolinea anzitutto che la relazione possibile tra l'arte musicale araba e la musica della Spagna medievale andrebbe ben al di là della questione della morfologia strumentale. La musica classica del nord-Africa è chiamata 'Musica Andalusia' e i suoi attuali esecutori sono consapevoli di perpetuare un sistema di pensiero musicale che ripercorre le vestigia delle corti musulmane della Spagna medievale. Partendo dal concetto di 'eterogeneità culturale', che come abbiamo detto caratterizzava la corte di Alfonso X, questi interpreti hanno optato per una eterogeneità anche negli stili di canto, avvalendosi di solisti vocali appartenenti a diverse cultu-

¹⁷ BARON RODOLPHE D'ERLANGER, *La Musique Arabe*, II, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935, p. 79 e sgg.

¹⁸ *Cantigas de Santa Maria, Alfonso X el Sabio*, Camerata Mediterranea e Abdelkrim Rais Andalusian Orchestra of Fès, CD Erato 3984-254982, PC Erato Disques, Paris 1999.

re musicali. Gli interpreti hanno scelto, tra l'altro, l'esecuzione di alcune *Cantigas* solo vocali, prive di accompagnamento, echeggiando in questa pratica certe tradizioni di canti sacri profondamente radicate in entrambe le tradizioni, cristiana e islamica.

Ascoltando ad esempio la *Cantiga* n. 230, *Tod'ome deve dar loor*, una delle prime caratteristiche della tipologia vocale impiegata, che subito attrae la nostra attenzione, è l'emissione di un suono nasale. La 'nasalità', elemento quindi che ancora oggi caratterizza il canto orientale, ci riporta a due delle qualità descritte dal teorico arabo Al-Farabi: la 'nasalità' stessa e la 'ritenzione' della voce.¹⁹ Mentre quest'ultima risulta dal passaggio della totalità dell'aria attraverso il naso mentre le labbra rimangono chiuse, la 'nasalità' si ottiene quando una parte dell'aria attraversa il naso e un'altra parte fuoriesce attraverso le labbra. Notiamo inoltre in questa interpretazione l'esecuzione di vari abbellimenti, suoni pulsati, suoni scivolati, quarti di tono e l'uso di un'ornamentazione così fitta da apparire inscindibile dalla melodia.

Interessante è l'opinione dello studioso Karl-Werner Gumpel,²⁰ che ha studiato la descrizione dell'ornamentazione in alcuni trattati spagnoli di epoca più tarda, l'*Arte de melodia sobre canto llano y canto d'organo* del XVI secolo e il trattato anonimo del XIV secolo *Quatuor principalia*. Il primo, che contiene istruzioni dettagliate per l'ornamentazione del canto praticato a Toledo, sebbene redatto posteriormente al periodo oggetto di questa indagine, descrive il tremolo, i trilli, le ripercussioni, le diminuzioni, i mordenti, le appoggiature e gli esempi su come riempire gli intervalli, in modo del tutto simile a Geronimo di Moravia. Nella discussione del trattato *Arte de melodia* Gumpel confronta le pratiche spagnole con quelle contenute nel *Quatuor principalia* e con gli scritti di Al-Farabi (X secolo), dimostrando una tradizione continua così come la si può trovare descritta in altri trattati spagnoli del XVI, XVII e XVIII secolo.

Concludendo, si potrebbe avanzare l'ipotesi che le pratiche vocali di questi repertori siano rimaste approssimativamente intatte per un lungo periodo. È inoltre assai verosimile una certa continuità nella tradizione, così come nel caso dello stile di canto orientale, che ancora oggi conserva caratteristiche simili a quelle descritte in alcuni trattati molto antichi. In Spagna persistono tuttora tradizioni che presentano delle sonorità riconducibili presumibilmente a quelle delle *Cantigas* e che andrebbero ulteriormente indagate. Purtroppo dal punto di vista etnomusicologico c'è ancora molto lavoro da fare.

Nella musica antica la voce può esprimersi in tutte le sue sfumature. Si dispone di uno strumento in grado di offrire una ampia tavolozza di colori

¹⁹ D'ERLANGER, *La Musique Arabe* cit., p. 57.

²⁰ KARL-WERNER GÜMPEL, *El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo*, «Recerca Musicologica», VIII, 1988, pp. 25-45.

espressivi e, come sosteneva Andrea von Ramm, da questo punto di vista la musica medievale più che restringere espande le possibilità dell'organo vocale.

Tav. 1 / *Plate 1*: Simone Martini, *Investitura a cavaliere / St. Martin is Dubbed a Knight*
(Particolare / *Detail*)



Tav. 2 / Plate 2: Piero della Francesca, Natività / *Nativity* (Particolare / *Detail*)



SILVIA SCOZZI

Problems of vocal performance practice
in the *Cantigas de Santa Maria* and the *Llibre Vermell*
in connection with the recordings on disc

If one tries to trace the history of vocal performance practice in the *Cantigas de Santa Maria* and the *Llibre Vermell*, one realizes just how many recordings have been made. According to the research I have done so far, the first recordings date back to the late 1940s. Now the reasons for examining the problems of modern vocal practice in these two particular repertoires are various: first, the collections are both Spanish and they both transmit music sung by the faithful at two of the main centres of pilgrimage of the age; second, there are certain analogies in the notation and even in the origin of some of the melodies.¹

Musicians who perform early music today are faced with a different task from that of the recent past, when there were still no models of reference to follow and the approach to the sources was somewhat uncritical. As we well know, immense progress has been made since the days of the first recordings of early music in general. Most musicians working in recent years are well aware of the distance that stands between the music as it appears in the written text and how it should actually sound in performance. Whatever the type of notation, in all the repertoires concerned the performers must always add something in order to make the compositions come to life.

At the start of this survey of recorded interpretations, we find scant importance attributed to matters of variation and improvisation, two features that were typical of medieval performance (as is well known). In those years the main concern was posed by the study of certain musical details, particularly the question of how to perform the notes at the right pitch and with the right note values. Utter respect for the written text was therefore viewed as the highest guarantee of authenticity in performance.

Reviving the voice types and techniques used is no easy task for the modern musician. For even though the organs of voice production have certainly not changed over the centuries, the ways of using them and of exploiting the resonance chambers may instead have changed a great deal in that time. In fact, in relation to the different ways of exploiting those resonances, we use the technical terms “mask sound”, “back resonance”, “throat voice”, “chest

¹ On this second aspect, see HIGINIO ANGLÈS, “El ‘Llibre Vermell’ de Montserrat y lo cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV”, in ID., *Scripta musicologica*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1975 (Storia e letteratura, Raccolta di Studi e Testi, 131), vol. I, pp. 621-661.

voice” and “head voice”. Such differences in vocal emission can become distinctive features of specific geographical areas and repertoires. And it is on such differences, in which one or another technique prevails, that the many vocal traditions of the past and present depend.

In any research on the vocal sounds of the past, the types of available documentary source are varied: theoretical treatises; literary documents and contemporary chronicles; iconographic evidence; and naturally, the music itself. However, it is essential to examine the sources as a whole, since they complement one another and should be assessed as products of the same society.

The theoretical treatises and literary works certainly offer valuable information, though one is often left in the dark about what a particular author actually means by his choice of one term rather than another. For example, verbs such as *dicere* and *cantare* can mean “speak”, “declaim”, “sing” or even “sing with otherwise unspecified instruments”.

A vocal feature we find described in Geoffrey Chaucer’s celebrated *Canterbury Tales* is the nasal sound: “Ful weel she soong the service divine, Entuned in hir nose ful semely”.² The vocal and facial postures we find in literary sources like this in turn remind one of images in the iconography, which offer wider evidence of a nasal “mask” in pre-Renaissance singers. For the 14th and 15th centuries, it is worth examining the facial postures of the singers of Simone Martini (*St Martin is Dubbed a Knight*, Assisi, Lower Church of S. Francesco, 1323-26), Luca della Robbia (Florence, Museo del Duomo, 1431-38) and Piero della Francesca (*Nativity*, London, National Gallery, 1475).

However, Philip Pickett, founder and director of the *New London Consort*, has criticized the singers of early music who follow this approach and claims that Chaucer’s description has been misinterpreted.³ He argues that the poet was here engaging in biting satire and that this vocal typology was a popular style, to be avoided by the cultivated. This may well be true, but the fact still remains that a nasal voice was one of the various possible voice types. The nasal voice might well have been widespread in the pre-Renaissance period, and one can hypothesize a gradual passage from a *nasal* voice to a more distinctly *guttural* voice. At the beginning of the 17th century, it is by now acknowledged that both the nasal and guttural voices were considered defective.⁴ Already Conrad von Zabern (*De modo bene cantandi*, 1474)

² GEOFFREY CHAUCER, *The Canterbury Tales*, General Prologue, lines 122-123.

³ Pickett’s criticism appears in: *Carmina Burana*, New London Consort, 4 CDs, Editions de L’Oiseau-Lyre 417 373-2, 421 062-2, 425 118-2, 425 119-2, P © 1989, The Decca Record Company Limited, London, Introductory notes, pp. 24-27.

⁴ LUIGI ROVIGHI and ADRIANO CAVICCHI, “Prassi esecutiva”, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, ed. by Alberto Basso, Torino, UTET, 1983, reprint 1998, III, p. 714.

criticizes with particular severity the bad habits of singers who “nasalize” in choral performance, vocalize excessively (thereby creating confusion in the pronunciation) or are negligent in their behaviour while singing.⁵

We can assume that in the past centuries there was a great variety of styles, just as there is today. However, we shall probably never discover what the ideal vocal sound was; and besides, what was judged to be a “fine voice” in one period was by no means necessarily such in the following one.

One characteristic of the earlier recordings on disc (though at times we also find it more recently) is the performance of just a few strophes (sometimes only one) for each melody. This may well be for “reasons of space”, as we are sometimes told in the introductory notes, but equally one could interpret it as a sign of the importance attributed to the individual melody, which the performers see as the only element constituting the “music”.

But to go back to the repertoires examined here, the *Llibre Vermell* is one of the few manuscripts from the copious musical archive of the monastery of Montserrat to have survived the fire caused by Napoleon’s French troops in October 1811. Completed in 1399, it originally contained about 172 folio pages, of which 35 are lost. It also contained ten musical works (originally perhaps more) written by unknown hands. Its content is particularly valuable because it presents a wide variety of musical and literary styles, as well as a rare prefatory note to the first song.⁶

To grasp the importance of this source, it is sufficient to consider that among the surviving collections of sacred music it is unique of its kind. For though much sacred and secular polyphonic music of the 14th-century has survived (principally in France, Italy and Germany), to our knowledge there in no country in which songs or sacred dances of the second half of the 14th century has been preserved, let alone songs of such a markedly popular character as those in the *Llibre Vermell*. Guillaume de Machaut, for example, wrote French *lais* and *ballades*, for which the music has also survived, but these are secular works composed in a typically courtly style and certainly not written to entertain pilgrims.⁷

From the Europe of those centuries, as well as the Monserrat songs, another manuscript has survived, again Spanish. This is the 12th-century collection contained in the Codex pseudo-Calixtinus, preserved in the cathedral

⁵ JOSEPH DYER, “Singing with proper refinement”, *Early Music*, VI, 1978, pp. 207-227: 215.

⁶ “Since the pilgrims of Monserrat sometimes like to sing and dance, both during the night vigils in the church of the Blessed Virgin and by day in the church square, places where it is permitted only to sing decorous and devout songs, a few songs of a nature suited to satisfy their need have been written. One must make use of them with respect and moderation, without causing any disturbance to those who desire to continue in prayers and religious meditations.”

⁷ ANGLÈS, “El ‘Llibre Vermell’”, pp. 625-626.

of Santiago de Compostela. It is known that the polyphony of Compostela, at least that of certain pieces, was not the work of Spanish composers, and the fact that this music was performed in the cathedral also implies the presence of singers specialized in this art. In this respect the *Llibre Vermell* is partly different, since it is more popular in spirit. At Montserrat it was generally the faithful themselves who sang and danced, as a means of alleviating their spiritual commitment; while at other times they chanted songs of pardon and penitence, according to the true spirit and idea of pilgrimage. But the diversity of the *Llibre Vermell* is only partial, since alongside the monophonic pieces of evidently popular origin, which could have been sung by the faithful with ease, there are also polyphonic pieces of a certain complexity and interest. Indeed the very diversity within this codex is an aspect not always grasped and suitably brought out by modern performers, as is clearly attested by the recordings on disc.

One aspect of the history of music at Montserrat that should be remembered is the great influence exerted by the celebrated Escolanía, or boys' choir. The choir originated in the 13th century at the latest, though we have no definite news of it before the 15th century. Then it amounted to some twenty boy singers, whereas in the 15th century the number rose to about thirty, a figure that remained practically unvaried until modern times. The main duty of these boys was to sing the high voice parts of polyphony. According to H. Anglès,⁸ the antiphon "dulcis armonia" (thus is defined *O virgo splendens*, a piece in the form of a three-voice canon) is perhaps an example of the work of these *niños cantores*. It was probably one of the pieces they sang during pilgrimages and at royal visits. It is interesting to observe that some artists painted the *Moreneta* (Black Virgin) surrounded by *escolans*, some in the act of singing and others while playing instruments. This confirms not only the presence of the boy singers, but also suggests that stringed and wind instruments were customarily used for accompaniment and perhaps also for solo performances at the shrine of Montserrat in the late 14th/early 15th centuries.

Few are the modern performances that make use of a boys choir in their recordings. Among them, however, is an ensemble that, though working in the 1960s, was already very responsive to matters of authentic performance practice, in both the choice of instruments and voices and the preparatory research. I refer to the Studio der Frühen Musik founded by Thomas Binkley and Andrea von Ramm, and the recording itself dates to 1966.⁹ In fact Binkley can be seen as the real pioneer of medieval music, a man to whom the subsequent interpreters of this repertoire, including David Munrow, Philip Pick-

⁸ *Ibid.*, p. 632.

⁹ *Llibre Vermell - Robin et Marion, Secular music c. 1300*, Studio der Frühen Musik, Munich. Recording: April 1966, P 1966, Teldec classics international, Hamburg.

ett and others, owe a great deal. Now, in its 1966 recording the Studio der Frühen Musik uses a boys choir to sing the circular canon *Laudemus Virginem, mater est*, the third piece in the codex.

Another piece worth noting is the ninth piece in the manuscript, the two-voice *Inperayritz de la ciutat iojosa*. Analysis of its musical form and literary text shows that it is neither a ballata, nor a virelai, nor even a motet, since it has no vocal or vocal-instrumental tenor differently texted from that of the upper voices. Instead it is a “canción a dos voces vocales”. In the *Llibre Vermell* there is indeed a different text for each voice of this piece, but Anglès doubts that performance at Montserrat followed the manner used in the 13th-century motets, i.e. that of singing different texts simultaneously in the two upper voices. The text consists of seven *coplas*, each commemorating one Mary’s attributes, which strongly suggests that the two different texts were not sung simultaneously, otherwise the meaning of the poetry would have been compromised. Now, a fragment preserved in the Diocesan Archive of Tarragona could have helped us to clarify the case of *Inperayritz*, if the music of both voices had been preserved. But unfortunately the lower voice is missing, so we have no way of knowing whether it carried the text of the first *copla* or that of the second. Many performers tackling this piece have based their decisions on Anglès’s insights and have thus guaranteed textual clarity by having just one strophe sung in the upper voice and using an instrument to play the second voice.

One such case is the 1990 recording by the *New London Consort* directed by Philip Pickett,¹⁰ an interesting version also because of the type of voice used in the piece. The solo singer is Andrew King and even on first hearing one detects a classically trained tenor voice featuring almost constant vibrato. Here the soloist alternates the strophes with a female choir that sings the tune an octave higher. The performance, however, is somewhat weighed down not only by the voice type but also by an excessively slow speed.

Others, however, have opted for the alternative of singing different texts simultaneously, an example being the ensemble *Micrologus* in its recording of the *Llibre Vermell* of 1994.¹¹ In this case the upper part is given to the female voice, while a male voice sings the other text in the lower part. Though this is clearly also a possible solution, the practical consequences of this approach certainly diminish the intelligibility of the text.

From a preliminary examination and hearing of a part of this audio mate-

¹⁰ *Llibre Vermell of Montserrat*, Ensemble *New London Consort*. Recording: Novembre 1990, L’oiseau-Lyre 433 186-2.

¹¹ *Llibre Vermell, Canti di pellegrinaggio al Monte Serrato - Spagna XIV secolo*, ensemble *Micrologus*, CD *Micrologus* 0002.0. Recording: December 1994, P 1996 *Micrologus* Ed. Disc., © 1998 *Micrologus* Ed. Disc.

rial, we therefore notice the presence of a variety of vocal approaches. What most distinguishes the early recordings, but in some cases even the more recent ones, is a style noticeably influenced by Western classical training. And the results show that adherence to classical technique leads to anachronistic performance: the phrasing is plain and monotonous; the vocal colouring is practically uniform; dynamic variability is limited and introduced only very gradually; only diatonic steps are sung; and nothing is added to the written edition.

Among the oldest recordings of the *Cantigas de Santa Maria* here examined, there is one that is now almost thirty years old: an LP of 1974 with Theresa Berganza singing to the guitar accompaniment of Narciso Yepes.¹² This record offers performances of three *Cantigas* (CSM 10, CSM 100, CSM 340) together with other Spanish Renaissance pieces. Though listening to this interpretation is surely a pleasant enough experience for modern audiences, it is utterly insignificant in terms of authenticity, owing to both the type of voice used and the choice of instrument, with the guitar also being adopted in the remaining pieces. Nor are the melodic structures always respected. For example, in CSM 100, *Santa Maria Strela do dia*, the refrain is repeated at the start, though to a different text the second time; after this a single strophe is sung, at the end of which the volta, which has the function of preparing for the return of the refrain, is omitted and the refrain is instead performed immediately. The vocal performance features not only constant vibrato, but also very extensive breaths after each phrase that are more typical of operatic phrasing and hence somewhat impair the result of the performance.

That recording dates back to 1974, but the surprising thing is that when we listen to a much more recent performance, by Brigitte Lesne of the ensemble *Alla Francesca* in 1999,¹³ we still find the same problems in certain cases. Take, for example, the performance of CSM 353, *Quen a omagen da Virgen*. Here again one notes the emission of a prevalently dark sound and heavy vowels: this is because the larynx is too low and the vowels are placed at the back of the mouth. The result is therefore an excessive vibrato that inhibits agility, flexibility and every type of vocal shading.

Another problem neglected in the recordings of the past (and some more recent ones as well) is that of ornamentation. Many scholars and performers of medieval music agree that ornamentation was applied to the melodic line, but neither the details of this practice nor extent of its use have been fully grasped. The idea that the medieval vocal style was radically different from

¹² *Spanish songs from Middle Ages and Renaissance*, Theresa Berganza and Narciso Yepes, LP Deutsche Grammophon 2530 504, Estudio fonogram, Madrid. Recording: June 1974.

¹³ *Cantigas de Santa Maria*, Alla Francesca, Recording: October 1999 Paris, OPUS 111, OPS 30-308, PC 2000.

modern Western practices has evidently been a matter of speculation for just a minority, since most performances offer one just what is given in the written sources and nothing more. And yet it is known that in such repertoires one cannot separate vocal style and ornamentation. What is today meant by the term “ornamentation” was in fact an integral part of the medieval concept of musical line.

The treatment of vocal style and ornamentation in the contemporary treatises is a subject discussed in a recent study by Timothy J. McGee.¹⁴ As the author himself asserts, there are great limits in such research, given the scarcity of secondary sources or studies on the traditions of ornamentation associated with the different geographical areas. Nonetheless, the embellishments described by the theorists are both numerous and somewhat complex: different types of vibrato and tremolo, trills of various widths and speeds, *appoggiaturas*, different types of vocal inflection, and various combinations of all these elements. The many substantial differences between the vocal styles of the past centuries and the Western classical style lie precisely in the type of technique required to perform those very ornaments. The sliding sound of the *liquescents*; the abandonment of the final degree of a *pes*; the pulsing sounds of the *quilisma* and *oriscus*; the use of quarter-tones in trills and vibrato: these are all fundamental elements of the medieval vocal sound, but instead utterly alien to Western modern vocal practices.

The inadequacy of Western vocal technique has therefore prompted some musicians to base their performances on other vocal models. And one such model is folk song, since one of its features is the very fact that the repertoire is preserved and transmitted orally. Such a direct method of learning, based as it is on memory instead of writing, allows the performer great freedom to improvise. Giovanna Marini, an Italian singer who has always devoted her work to folk music and song, describes the classical vocal tradition as a type of singing in continuous evolution, whereas folk singing, which has no artistic pretensions but is rich in ritualistic aspirations, displays vocal features that have greater stability over the course of time.

The distinguishing features of the folk singing voice are very remote from those of operatic singing and in many cases closer to the spontaneity of the untrained voice. In an interview with Patrizia Bovi, who like Giovanna Marini upholds the importance of “contextualizing” the repertoire, the conversation turned to how one should reconsider the devotional repertoire of the *Cantigas*, in view of the fact that as a corpus it is only apparently unified. For within the collection we find a certain diversity, attributable to various fac-

¹⁴ TIMOTHY J. MCGEE, *The Sound of Medieval Song, Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1998 and the respective review by Silvia Scozzi in *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXIV, 1999, pp. 405-408.

tors, amongst which the notation and the origin of the melodies, which often display very pronounced differences. Although the pieces can be considered as a single corpus for the way in which they were collected, in other respects they can be divided into different groups, with each group calling for a different voice type. In certain melodies we trace the influence of Eastern music; in others we find a strongly Western element. Even the different modes require a different vocal colour; as do the ornaments and the ways of lingering on a particular note: all features that require suitable nuances. In collections such as this it is always sensible to avoid generalizations. Even as regards the pitch intervals used in the *Cantigas*, there are some songs that are more demanding in their requirements, implying that they could be managed only by expert singers, just as there are simpler melodies that are more easily sung and do not require much skill. Moreover, one can distinguish the *Cantigas* dedicated to songs of praise (*Cantigas de loor*) from those instead associated with the description of miracles (*Cantigas de mirages*), which present specific modal formulas.

Nor, for that matter, must we generalize when referring to “folk singing”. If on first hearing we find a certain type of singing “folkish”, this is purely because we detect the distance from the models we are more familiar with, such as those of Classical or Baroque music: whatever fails to resemble the distinctive “sound” of these repertoires is labelled “folk”.

Among the interpretations displaying a vocal technique that tends towards a “folk” voice, an interesting case is that of *Cantigas* 403 (*Aver non poderia*) sung by Patrizia Bovi with the Italian *Micrologus* ensemble.¹⁵ Here, above all, we note not only a complete absence of vibrato, but also clearer and lighter vowels: a sign that the larynx is in a medium-high position (i.e. the opposite to what we find in classical training), which allows for greater flexibility in vocal emission. We perceive vowel nuances that were instead unavailable in the previous interpretations.

Another model, which has been consulted above all for its bearing on the early instrumental practice of stringed and percussion instruments, but which could just as usefully be extended to vocal practice, is that of the Middle-Eastern tradition. This vocal style, which is still current in the countries of the eastern Mediterranean, features extremely agile voices, the recourse to a light, forward tone with rapid throat articulations, and the presence of variations and shadings of the voice similar to those described by the theorists of the past. It is also worth remembering that in both Middle-Eastern music and Western medieval music the melodic material is essentially monophonic, and

¹⁵ *Madre de Deus, Cantigas de Santa Maria*, Micrologus. Recording: December 1997, CD Opus 111 OPS 30-225, PC 1998 Opus 111, Paris.

that the type of ornamentation described in the various medieval treatises is that most suited to a monophonic tradition.

The Islamic influence exerted on the instrumental techniques and on European musicianship in general would therefore seem to support the policy of certain modern musicians to draw on performance practices from the Near- and Middle-East. For in all likelihood such practices still preserve traces of a very old tradition. Nor can one lightly underestimate those eight centuries during which the Islamic and Christian cultures lived side by side in medieval Spain. Moreover, the fact that certain elements of Eastern art filtered northwards at a very early stage is also evident from the iconographic sources.

As the miniatures in the *Cantigas* manuscripts themselves show, for the performance of these pieces Alfonso X hosted at his court not only *trovadores*, but also Christian, Arab and Jewish *juglares* and musicians.¹⁶ On the strength of the miniatures and of the known documentation, it transpires that the Arab musicians were more numerous than even the Christians and Jews. And though many scholars claim that these musicians were not the actual composers of the melodies, there is no doubt that they were its performers. It appears that Alfonso followed the fashion of the Muslim courts of Andalusia, where the caliphs imported slave-singers from the East to give added lustre to the music-making at the palace. It is very likely, therefore, that the vocal executions of these melodies (as well as the instrumental contribution, for that matter) were strongly influenced by Eastern techniques and style.

This explains why some modern musicians have also turned to the Arab theorists of the past, who have fortunately left us important evidence of their work. All the main Arab theorists show that they clearly knew not only how the human organs of vocal production worked, but also commanded a very detailed terminology, from which we also infer the importance of the many nuances of vocal timbre and voice production used in the cultivated forms of singing in that region. As Al-Farabi writes in his *Great Book on Music* (*Kitab al-musiqi al-Kabir*), at the start of his chapter on the singing voice:¹⁷ “The sounds of the sung voice differ from one another not only in height and depth but also for other qualities.” He also devotes extended passages of his text to illustrating the emission and use of a wide variety of sounds: the head sounds and chest sounds, the nasalized sounds (especially prized at the start of a melody), the long sounds broken up into in an intense wavering, the staccato sounds (*shadharat*), and the hiatus (*nabara*). He also discusses how to fit the

¹⁶ HIGINIO ANGLÈS, *La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, III, Barcelona, Disputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1943-1964, pp. 456-457.

¹⁷ BARON RODOLPHE D'ERLANGER, *La Musique Arabe*, II, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935, p. 79ff.

words to the singing, how to fill the wider intervals with quick scales, and how to decorate a single syllable with endless vocalization.

One of the fundamental characteristics of Arab singing was, and still is, the passion for embellishments (*zawa*, *tahasin*, *zuwaq*): trills, embellishments, appoggiaturas and sliding scales, as well as the *tarkib*, a possible ornament achieved by associating a fourth, a fifth and an octave with the sounds of the melody. All of the above implied agile voices that could alternate falsetto with a full voice, thereby also ensuring an extremely wide range (three octaves in exceptional cases).

Some of the musicians who have turned to this vocal, as well as instrumental, model have also collaborated with artists from a musical culture that is only apparently distant from our own. A case in point is that of Joel Cohen. In making his CD dedicated to Alfonso's collection,¹⁸ Cohen collaborated with Mohammed Briouel of the *Abdelkrim Rais Andalusian Orchestra* of Fès. He above all underlines the possible connection between Arab music and the music of medieval Spain, which he claims went well beyond matters of organology. The classical music of North Africa is known as "Andalusian Music" and its present-day performers are very conscious that they are perpetuating a system of musical thought that essentially follows the example of the Muslim courts of medieval Spain. Taking as their cue the idea of "cultural heterogeneity", which we have already seen to be a feature of Alfonso's court, they have also opted for heterogeneity in singing styles by engaging vocal soloists from different musical cultures. Among other things, this has meant performing some of the *Cantigas* purely vocally, without accompaniment, and, by so doing, echoing certain traditions of sacred song that were deeply rooted in both the Islamic and Christian traditions.

If, for example, we listen to *Cantigas* 230, *Tod'ome deve dar loor*, one of the first characteristics of the voice type to attract our attention is the emission of a nasal sound. Such "nasality", a typical feature of Eastern singing still today, raises the question of the two distinct qualities described by the theorist Al-Farabi: "nasality" itself and the "retention" of the voice.¹⁹ While "retention" occurs when all the air passes through the nose and the lips stay closed, "nasality" occurs when a part of the air passes through the nose, the rest through the lips. In the same rendering we also note the execution of various embellishments, pulsing sounds, sliding sounds, quarter-tones and a general recourse to an ornamentation so dense as to seem inseparable from the melody.

¹⁸ *Cantigas de Santa Maria, Alfonso X el Sabio*, Camerata Mediterranea and Abdelkrim Rais Andalusian Orchestra of Fès, CD Erato 3984-254982, PC Erato Disques, Paris, 1999.

¹⁹ D'ERLANGER, *La Musique Arabe*, p. 57.

Of great interest is the opinion of the scholar Karl-Werner Gumpel,²⁰ who has studied the description of ornamentation in certain Spanish treatises of a later period, the *Arte de melodia sobre canto llano y canto d'organo* of the 16th century and the anonymous 14th-century treatise *Quatuor principalia*. Though drawn up in a period later than that concerned in our study, the *Arte de melodia* contains detailed instructions on the vocal ornamentation practised in Toledo and describes the tremolo, trills, repercussions, diminutions, mordents, appoggiaturas and the examples of how to fill intervals. And he does so in a way that closely resembles Jerome of Moravia. In his discussion of this work Gumpel compares the Spanish practices with those described in the *Quatuor principalia* and in the 10th-century writings of Al-Farabi, thereby showing the existence of a continuous tradition that we also find described in other Spanish treatises of the 16th, 17th and 18th centuries.

In conclusion, one could conjecture that the vocal practices of these repertoires remained fairly intact over a long period. Also very likely is a certain continuity in the tradition, as in the case of the Eastern singing style, which still today retains features similar to those described in certain very early treatises. In Spain one can still come across traditions presenting vocal sonorities that can presumably be traced back to those of the *Cantigas* and hence deserve further study. From the ethnomusicological point of view there is still a lot of work that needs doing.

In early music the voice becomes an instrument that offers scope for a complete range of nuances and a very broad palette of expressive colouring. As Andrea von Ramm has claimed, in this respect medieval music expands rather than restricts the possibilities of the vocal organ.

²⁰ KARL-WERNER GÜMPEL, "El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo", *Recerca Musicologica*, VIII, 1988, pp. 25-45.

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi

L'analisi fra intuizione e metodo scientifico

Da questo numero la seconda rubrica dell'anno sarà dedicata all'approfondimento di un tema particolarmente significativo emerso dalla rassegna dei contributi delle principali riviste musicali e musicologiche nazionali e internazionali sui repertori vocali corali e da camera, monodici e polifonici, presentata nel primo numero annuale di "Polifonie".

Nel primo numero di "Polifonie" del 2002 (II, 1) sono stati segnalati alcuni articoli sul tema dell'analisi musicale i quali, integrati con recenti interventi presentati in convegni europei e saggi di imminente uscita in riviste musicologiche, offrono un quadro sullo stato dell'analisi in generale e in particolare sull'analisi dei repertori che interessano questa rubrica.

La riflessione sull'analisi e la prassi analitica hanno destato negli ultimi anni il crescente interesse di molti settori della musicologia internazionale, anglosassone in particolare, ma anche di un buon numero di studiosi italiani. A questo proposito è parso interessante segnalare l'intervento di Mario Baroni (*L'analisi musicale: una pratica inquieta e mutevole*) dove si fa un quadro sullo stato dell'analisi al termine del XX secolo, intervento che non riguarda direttamente l'ambito degli studi sui repertori vocali corali e da camera, monodici e polifonici, ma mette a fuoco alcune questioni centrali anche per l'analisi di questi repertori.

L'accusa frequente degli analisti nei confronti delle analisi condotte negli studi storiografici è di ingenuità, di scarsa sistematicità e assenza di un metodo scientifico che possa verificare con attendibilità le ipotesi dell'analisi e rispondere alle due finalità principali della prassi analitica, di "servire all'ermeneutica" e di "servire alla descrizione di strutture" (p. 279). Se da un lato, negli studi storiografici o nella prassi esecutiva, si analizza il modo in cui le strutture sono impiegate dal compositore a fini espressivi o stilistici per sostenere interpretazioni e giudizi critici o una particolare esecuzione, dall'altro, nell'analisi sistematica il fine è la descrizione stessa delle strutture e la costruzione o verifica di un metodo analitico. Sottolinea Baroni che, soprattutto in Italia si registrano "pregiudizi ideologici (per esempio critiche ad analisi considerate troppo 'fine a sé stesse')" i quali "hanno talora impedito di ragionare con sufficiente chiarezza sul rapporto di complementarità che esiste fra i due tipi di analisi qui illustrati" (p. 281).

Entrambe le critiche, a mio avviso, hanno fondamento: se è necessario che, in generale, negli studi storiografici o nella preparazione di un'esecuzio-

ne l'analisi delle strutture non sia una pratica intuitiva ma si fondi su criteri scientifici, è importante anche che l'elaborazione di metodi analitici venga pensata sul repertorio oggetto di analisi e sostenuta da una conoscenza della teoria coeva, e ciò soprattutto per la musica antica (si pensi ad esempio all'impiego indiscriminato del metodo analitico di Heinrich Schenker anche per repertori per i quali non è stato ideato).

A questo proposito è importante segnalare una raccolta di saggi a cura di Bonnie J. Blackburn e Anne-Emmanuelle Ceulemans di recente pubblicazione – *Théorie et analyse musicales 1450–1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23–25 septembre 1999* – nella quale compaiono alcuni contributi in cui metodo e pratica analitica mostrano connessioni con la teoria dell'epoca: vedi l'intervento della curatrice del volume, Bonnie J. Blackburn, la quale pone in relazione le dispute sul concetto di armonia agli inizi del Cinquecento con la creazione di un nuovo stile musicale, o quello di Margaret Bent la quale esamina un certo trattamento degli intervalli nella musica di fine Quattrocento alla luce delle teorie di Johannes Tinctoris, o quello di Timothy R. McKinney che osserva le funzioni retoriche dell'armonia e del contrappunto nella teoria e nella prassi di Nicola Vicentino. Più sistematico l'approccio del saggio di Marco Mangani e Michaela Zakova Rossi dove si esaminano le relazioni tra la forma musicale della ballata e quella del madrigale degli esordi, o quello di Alice Tacaille in cui l'analisi del mottetto *Philomena praevia* di Jean Richafort si pone come «sfida» di fronte alla complessità della concezione del brano. (Il volume può essere richiesto direttamente dal sito della Faculté de Philosophie et Lettres dell'Université Catholique di Louvain in Belgio: <http://zeus.fltr.ucl.ac.be/recherche/publications/>.)

Una prospettiva analitico-interpretativa che negli ultimi anni ha sollevato un acceso dibattito in ambito internazionale è quella avviata già venti anni or sono da Howard Meyer Brown, in un articolo ormai storico (*Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*) nel quale la nozione di imitazione retorica assume un ruolo rilevante per l'interpretazione delle strategie compositive fra Quattro e Cinquecento. In un recente articolo David J. Burn ("*Nam erit haec quoque laus eorum*": *imitation, competition and the "L'homme armé" tradition*) riesamina la questione, offrendo un ampio excursus sul dibattito "pro et contra" l'impiego del concetto di *imitatio* in musica, verificandolo anche sulla tradizione delle messe polifoniche sopra *L'homme armé*. I termini più ricorrenti per rappresentare questo processo compositivo (e il risultato musicale che ne deriva) basato sull'imitazione di un modello preesistente sono quelli di parodia, allusione, emulazione, citazione.

Questa prospettiva caratterizza le analisi dei saggi di Thomas Brown, David Humphreys, Anne Stone e Laurie Stras (già citati nell'ultima rassegna bibliografica e qui di nuovo), e accomuna tre degli interventi presentati al *Qua-*

trième Congrès Européen d'Analyse Musicale tenutosi a Rotterdam nel 1999, i cui atti sono in preparazione (informazioni più dettagliate sui contenuti del convegno e, in futuro, sulla pubblicazione degli atti si possono trovare sul sito della Société Française d'Analyse Musicale, <http://www.sfam.org/congres.htm>). In particolare Ignace Bossuyt si è interessato della parodia nel genere della chanson (*Nicolas Gombert and parody in the chanson*) e Andreas Waczkat nel genere del mottetto (*Parody Motets in the Opus Musicum of Jacobus Gallus: Methods for identification, an approach to analysis*). Di particolare interesse l'intervento di Alice Tacaille (*Nicolas Gombert et Jean Richafort: parodie et intertextualité, quelle perspectives pour l'analyse?*) nel quale si affronta il tema – al quale accenna anche David J. Burn – delle possibili sovrapposizioni e delle differenze tra questo approccio e quello dell'intertestualità, il modello analitico desunto dalle teorie letterarie in cui l'opera è concepita come inter-testo, le cui strutture e significati vengono indagate in relazione con il contesto storico-musicale e con le altre opere coeve.

Nell'aprile 2002 si è tenuta a Bristol, organizzata dalla Society for Music Analysis, la "Fifth European Music Analysis Conference", una sessione della quale è stata dedicata all'analisi della musica vocale antica (*Analysing Early Vocal Music*): in particolare vanno segnalati gli interventi del danese Thomas Holme Hansen il quale ha presentato un nuovo approccio analitico alla polifonia "classica" palestriniana (*Analytical Approaches to "Classical" Vocal Polyphony: The Case of Palestrina*) e degli italiani Piero Gargiulo e Marco Mangani con un'interessante proposta di analisi della prima produzione madrigalistica, in particolare dei madrigali di Verdelot. Due recensioni sul convegno di Bristol si trovano nella Newsletter del luglio 2002 nel sito della Society for Music Analysis (www.sma.ac.uk) ma è significativo degli interessi di questa associazione e della rivista "Music Analysis" prevalentemente rivolti ai repertori tonali e post-tonali, che in entrambe non siano menzionati gli interventi sulla musica antica, sui repertori polifonici. Viene invero menzionato l'intervento dell'israeliano Eitan Ornoy presentato nella sessione relativa all'analisi dell'esecuzione (*Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances*) nel quale si rileva come gli esecutori dei repertori antichi non siano sempre aggiornati sulle nuove istanze degli studi musicologici. Questa ipotesi pare interessante anche se richiederebbe indagini e riflessioni a parte per comprendere quali siano le relazioni tra il mondo dei musicologi e quello degli esecutori. Può al momento costituire un invito valido per tutti i settori degli studi sulla corallità e per gli interpreti di questi repertori, ad una maggiore collaborazione e ascolto ciascuno delle esigenze e dei risultati dell'altro.

Infine è importante segnalare il ruolo svolto dal Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM) per la diffusione dell'analisi in più ambiti musicologico-sistemático, etnomusicologico, storico-musicale, didattico, della prassi esecuti-

va e compositiva. Di recente il GATM ha intrapreso la diffusione on-line di una rivista sull'analisi, "Analitica" (www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/), accanto alla tradizionale pubblicazione semestrale cartacea, il «Bollettino del GATM», che cambierà il nome in "Rivista di analisi e Teoria Musicale".

Nel primo numero di "Analitica" del 2001 è comparso l'articolo di Marco Mangani (*Proposta d'un metodo di segmentazione per l'analisi delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento*) tratto dalla dissertazione dottorale (Dottorato di ricerca in Musicologia, Università di Bologna): qui l'autore individua una serie di criteri validi per la segmentazione e per l'analisi della forma della canzonetta a tre voci del tardo Cinquecento, partendo da un campione rappresentativo, i brani a tre voci composti a Mantova durante il ducato di Vincenzo Gonzaga. L'approccio all'analisi di questo repertorio consente di verificare in modo più rigoroso quanto si potrebbe rilevare intuitivamente: tuttavia l'importanza di questo studio sta proprio nell'individuazione preliminare dei criteri d'analisi e nella verifica sistematica di questi, procedimento che, purtroppo, manca nella maggior parte delle analisi dei repertori monodici e polifonici.

Questa prospettiva sistematica caratterizza anche l'altro contributo di Mangani scritto in collaborazione con Piero Gargiulo (*Un metodo analitico sul protomadrigale di Philippe Verdelot: considerazioni e primi risultati*) presentato già al convegno europeo di Bristol e di prossima pubblicazione nella "Rivista di analisi e Teoria Musicale" (già "Bollettino del GATM"). L'articolo offre i primi frutti di un'indagine più ampia promossa nell'ambito di un gruppo di ricerca interno al GATM nel quale sono stati individuati specifici parametri analitici la cui verifica nei repertori protomadrigalistici è stata affidata ai vari componenti del Gruppo (Roberto Becheri, Mario Baroni, Carlo Fiore, Piero Gargiulo, Alberto Magnolfi, Marco Mangani, Michaela Zackova Rossi, Massimo Privitera, Rossana Dalmonte): qui si presentano i risultati, molto interessanti, dell'esame delle tecniche contrappuntistiche (Gargiulo) e delle relazioni tra forma poetica e forma musicale (Mangani) nel Primo libro di madrigali a quattro voci del Verdelot, con l'allettante promessa di ripercorrere attraverso un'analisi sistematica dei repertori protomadrigalistici il quadro della nascita del madrigale.

The monodic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi

Analysis: intuition and scientific method

From this issue of *Polifonie* onwards, the second column of the year will select a particularly significant theme featured in the survey of the first issue and subject it to further examination. The sources discussed are the various articles and paper on vocal music (choral and chamber, monophonic and polyphonic) published in the principal Italian and international musical and musicological journals.

In the first issue of *Polifonie* of 2002 (II, 1) some of the articles cited concerned the subject of music analysis. Taken together with some recent papers presented at European conferences and forthcoming articles in musicological journals, they offer an interesting overview of the general state of analysis (and in particular, the analysis of the repertoires that concern us here).

In recent years there has been a growing interest in analytical theory and practice in many sectors of international musicology, especially in the English-speaking world, but also among many Italian scholars. In particular, I draw attention to Mario Baroni's article on the state of analysis at the close of the 20th century ("L'analisi musicale: una pratica inquieta e mutevole"). Though it does not directly concern studies of choral and chamber vocal music (monophonic or polyphonic), it does focus on issues that are central also to the analysis of these repertoires.

A common complaint made by analysts about the analyses offered in historiographical studies is that they are naive, insufficiently systematic and lacking in scientific method. In particular, they provide unconvincing verifications of the hypotheses of analysis and inadequate responses to the two main aims of analysis: to serve "hermeneutics" and to give a "description of structures" (p. 279). In historiographical studies or works on performance practice the reason for analyzing how a composer uses certain structures for expressive ends is to support interpretations and critical judgements or even to sustain a particular performance. In systematic analysis, on the other hand, the goal is the actual description of the structures and the construction or verification of an analytical method. Baroni points out that, particularly in Italy, one too often encounters "ideological prejudice" (for example, criticisms and analyses considered as too much "an end in themselves"), and this has sometimes been "an obstacle to sufficiently clear reasoning on the complementary relationship between the two basic types of analysis" (p. 281).

Both criticisms, in my opinion, are grounded. On the one hand, the analy-

sis of structures in historiographical studies or in the preparation of performances should not, as a general rule, be a matter of intuitive practice, but should instead be founded on scientific criteria. On the other hand, it is also important that the analytical methods used should be based on the repertory that is the object of analysis and should be supported by a knowledge of the contemporary theory. This particularly applies in the case of early music (see, for example, the indiscriminate use of the Schenker method for repertories it was not designed for).

On this subject an important recent publication is a collection of articles edited by Bonnie J. Blackburn and Anne-Emmanuelle Ceulemans: *Théorie et analyse musicales 1450–1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23–25 septembre 1999*. Included are papers that connect analytical methods and practice with the theory of the age in question. In particular, see the contribution of the volume's editor, Blackburn, who relates the disputes on the concept of harmony at the start of the 16th century to the creation of a new musical style, or that of Margaret Bent, who examines a certain treatment of intervals in music of the late 15th century in the light of the theories of Johannes Tinctoris; or that of Timothy R. McKinney, who observes the rhetorical functions of harmony and counterpoint in the theory and practice of Nicola Vicentino. More systematic is the approach in the article by Marco Mangani and Michaela Zakova Rossi, who examine the relationships between the musical form of the ballata and that of the early madrigal; or that of Alice Tacaille, whose analysis of Jean Richafort's motet *Philomena praevia* can be viewed as a "challenge" to the piece's complexity of conception. (This volume can be ordered directly from the website of the Faculté de Philosophie et Lettres dell'Université Catholique of Louvain, Belgium: <http://zeus.fltr.ucl.ac.be/recherche/publications/>.)

An analytical-interpretative prospect that has recently provoked heated debate in the international literature is that launched some twenty years ago by Howard Meyer Brown, in an article that has since become a classic ("Emulation, competition and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance"). There an important role in interpreting the compositional strategies adopted in the 15th and 16th centuries is attributed to the notion of rhetorical imitation. In a recent article David J. Burn ("'Nam erit haec quoque laus eorum': imitation, competition and the 'L'homme armé' tradition) re-examines the question and offers a broad excursus on the debate *pro et contra* the use of the concept of *imitatio* in music, checking it also against the tradition of the polyphonic "L'homme armé" masses. The most frequent terms used to describe the compositional processes (and musical results) based on the imitation of pre-existing models are those of parody, allusion, emulation and quotation.

The same perspective is featured in the analyses included in the articles by

Thomas Brown, David Humphreys, Anne Stone and Laurie Stras (already cited in the previous bibliographical survey), and also in three of the papers presented at the “Quatrième Congrès Européen d’Analyse Musicale” held in Rotterdam in 1999. (The proceedings of the conference are in preparation; more detailed information on its contents and its publication are available at the website of the Société Française d’Analyse Musicale: <http://www.sfam.org/congres.htm>). In particular, the issue of parody is examined by Ignace Bossuyt for the genre of the chanson (“Nicolas Gombert and parody in the chanson”) and by Andreas Waczkat for that of the motet (“Parody motets in the Opus Musicum of Jacobus Gallus: methods for identification, an approach to analysis”). Of particular interest is Alice Tacaille’s paper (“Nicolas Gombert et Jean Richafort: parodie et intertextualité, quelle perspectives pour l’analyse?”), which tackles the issue – also referred to by David J. Burn – of the possible superimpositions and of the differences between this approach and that of inter-textuality, the analytical model derived from the literary theories that view the work as an inter-text, whose structures and meanings are investigated in relation to the music-historical context and the works of contemporaries.

One of the sessions of the “Fifth European Music Analysis Conference”, organized by the Society for Music Analysis and held in Bristol in April 2002, was devoted to “Analysing Early Vocal Music”. Worth noting are the paper by the Danish scholar Thomas Holme Hansen, who presented a new analytical approach to “classical” polyphony (“Analytical approaches to ‘classical’ vocal polyphony: the case of Palestrina”) and that by the Italians Piero Gargiulo and Marco Mangani, who offer an interesting proposal of analysis relating to the early madrigal production, particularly of Verdelot. Two reviews of the Bristol conference can be read in the newsletters of the Society for Music Analysis for July 2002 at its website (www.sma.ac.uk), though it is symptomatic of the prevailing (tonal and post-tonal) interests of this association and of the journal *Music Analysis* that in neither is there any reference to the papers on early music or the polyphonic repertoires. We do find mention, however, of a paper read by the Israeli scholar Eitan Ornoy at the session on the analysis of performance (“Between theory and practice: comparative study of early music performances”), which points out that performers of early repertoires are not always up-to-date with the new demands of musicological studies: it’s an interesting hypothesis, though it would require separate investigation and reflection to establish the real relationship between the separate worlds of musicologists and performers. For the moment, however, it can be viewed as a very reasonable appeal for greater collaboration between all sectors of choral studies and those engaged in performing the works, stressing the desirability that each party should listen to the needs and results of the other.

Finally, I would like to draw attention to the role played by the Gruppo di

Analisi e Teoria Musicale (GATM) in spreading analytical practice to different areas of study: systematic musicology, ethnomusicology, music history, teaching, performance practice and composition. Recently the GATM has started an on-line journal, *Analitica* (www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/), alongside its traditional biannual hard-copy issue, the *Bollettino del GATM*.

The first number of *Analitica* of 2001 includes an article by Marco Mangani (“Proposta d’un metodo di segmentazione per l’analisi delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento”) based on the author’s doctoral dissertation (University of Bologna). Here he identifies a series of valid criteria for segmenting and analyzing the form of the three-voice canzonetta of the late 16th century; as representative samples he uses the three-voice works composed in Mantua during the reign of Duke Vincenzo Gonzaga. This analytical approach allows one to verify more rigorously what one could detect in the music intuitively, but its importance lies precisely in the preliminary identification of analytical criteria and their systematic checking – something that is unfortunately lacking in most analyses of the monophonic and polyphonic repertoires.

A similar systematic method is also featured in Mangani’s other collaboration with Piero Gargiulo (“Un metodo analitico sul protomadrigale di Philippe Verdelot: considerazioni e primi risultati”), a paper read at the European conference in Bristol and soon to appear in the *Bollettino del GATM*. The article offers the preliminary results of a wider study organized by a GATM research group (made up of Roberto Becheri, Mario Baroni, Carlo Fiore, Piero Gargiulo, Alberto Magnolfi, Marco Mangani, Michaela Zackova Rossi, Massimo Privitera and Rossana Dalmonte) which aims to verify specific analytical parameters in the proto-madrigalistic repertoires. Here we are given the very interesting results obtained from an examination of the contrapuntal techniques (Gargiulo) and relations between poetic form and musical form (Mangani) in Verdelot’s First Book of four-voice madrigals. The enticing promise for the future is an account of the birth of the madrigal through a systematic analysis of the early madrigal repertoires.

Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- MARIA ACHTSIVASILI, *The word pattern as a guideline for the analysis of the Greek narrative songs in syllabic style - parallel analysis to the Byzantine Kontakion*, in *Quatrième Congrès Européen d'Analyse Musicale* (Rotterdam, 1999, atti in corso di stampa).
- MARIO BARONI, *L'analisi musicale: una pratica inquieta e mutevole*, «Rivista italiana di musicologia», XXXV, 2000, pp. 277-302 [trad. ingl.: *Musical analysis: a restless and changing practice*, pp. 303-320].
- MARGARET BENT, *On False ConCORDS in Late Fifteenth-Century Music: Yet Another Look at Tinctoris*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23–25 septembre 1999*, a cura di A.-E. Ceulemans e B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve Département d'histoire de l'art et d'archéologie, Collège Érasme, 2001, pp. 65-118.
- BONNIE J. BLACKBURN, *The Dispute about Harmony c. 1500 and the Creation of a New Style*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650 cit.*, pp. 1-38.
- PIERRE BONNIFFET, *A propos du motet «Philomena praevia» de Claude Le Jeune («Melanges» de 1585)*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650 cit.*, pp. 341-368.
- IGNACE BOSSUYT, *Nicolas Gombert and parody in the chanson*, in *Quatrième congrès européen d'analyse musicale* (Rotterdam, 1999, atti in corso di stampa).
- THOMAS BROWN, *Another «Mirror of Lovers»? Order, structure and allusion in Machaut's motets*, «Plainsong and Medieval Music», X, 2, 2001, pp. 121-133.
- DAVID J. BURN, «*Nam erit haec quoque laus eorum*»: *imitation, competition and the «L'homme armé» tradition*, «Revue de Musicologie», LXXXVII, 2, 2001, p. 249-287.
- CRISTLE COLLINS JUDD, *A Newly Recovered Eight-Mode Motet Cycle from the 1540s: Zarlino's Song of Songs Motets*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650 cit.*, pp. 229-270.
- LAURENT FICHET, *L'influence de la polyphonie sur l'évolution vers la tonalité*, «Analyse Musicale», XXXVIII, 2001, pp. 36-42.
- MARIE-CHRISTINE FORGET, *'Le Printemps' of Claude le Jeune, 'Cinq Rechants' of Olivier Messiaen: a compared analysis of an epistemological and compositional relationship*, in *Quatrième Congrès Européen d'Analyse Musicale* (Rotterdam, 1999, atti in corso di stampa).
- PIERO GARGIULO, *Ancora su Verdelot e Savonarola: il madrigale 'Con lacrim' et sospir'*, «Rivista italiana di Musicologia», XXXVI/2 (in corso di stampa).

- PIERO GARGIULO – MARCO MANGANI, *An Analytical Method Focusing on Verdelot and the Early Madrigal: Preliminary Considerations and First Results*, in *Fifth European Music Analysis Conference* (Bristol, 2002, atti in corso di stampa).
- PIERO GARGIULO – MARCO MANGANI, *Un metodo analitico sul protomadrigale di Philippe Verdelot: considerazioni e primi risultati*, «Rivista di analisi e Teoria Musicale», I, 2002 (in preparazione).
- THOMAS HOLME HANSEN, *Analytical Approaches to «Classical» Vocal Polyphony: The Case of Palestrina*, in *Fifth European Music Analysis Conference* (Bristol, 2002, atti in corso di stampa).
- DAVID HUMPHREYS, *A study in emulation: Philip van Wilder's 'En despit des envyeulx'*, «Early Music», XXIX, 1, 2001, pp. 93-106.
- STEFANO LA VIA, *Eros and Thanatos: A Ficinian and Laurentian reading of Verdelot's «Sì lieta e grata morte»*, «Early Music History», XXI, 2002, pp. 75-116.
- ELIZABETH EVA LEACH, *Counterpoint and Analysis in Fourteenth-Century Song*, «Journal of Music Theory», XLIV, 1, 2000, pp. 45-79.
- MARCO MANGANI, *Proposta d'un metodo di segmentazione per l'analisi delle forme vocali minori tra Cinque e Seicento*, «Analitica», II, 1, 2001, s.p. (solo in versione on-line) [edito anche nella raccolta *Quaderni di Analitica*, a cura di Egidio Pozzi, I, 2001, pp. 99-135].
- MARCO MANGANI - MICHAELA ZACKOVA ROSSI, *Ballata Form in the Early Madrigal*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650 cit.*, pp. 149-194.
- TIMOTHY R. MCKINNEY, *Rhetorical Functions of Harmony and Counterpoint in the Theory and Practice of Nicola Vicentino*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650 cit.*, pp. 293-322.
- HOWARD MAYER BROWN, *Emulation, Competition and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, «Journal of the American Musicological Society», XXXV, 1982, pp. 1-48 (trad. italiana parziale in *Musica e storia tra Medio Evo e Età Moderna*, a cura di F. Alberto Gallo, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 149-160).
- KEVIN N. MOLL, *Voice Function, Sonorità, and Contrapuntal Procedure in Late Medieval Poliphony*, «Current Musicology», 64, 2000, pp. 26-72.
- GRAHAM H. PHIPPS, *Heinrich Schütz's «Heu mihi, Domine»: Traditional and Progressive Attributes in the F-Mode Repertory*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650 cit.*, pp. 369-402;
- EITAN ORNOY, *Between Theory and Practice: Comparative Study of Early Music Performances*, in *Fifth European Music Analysis Conference* (Bristol, 2002, atti in corso di stampa).
- RUDOLF RASCH, *Modes, Clefs, and Transpositions in the Early Seventeenth Century*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650 cit.*, pp. 403-432.
- KATELJNE SCHILTZ, *Content and Context: On Public and Private Motet Style*

- in Sixteenth-Century Venice*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650* cit., pp. 323-340.
- ANNE STONE, *A singer at the fountain: homage and irony in Ciconia's 'Sus une Fontayne'*, «Music & Letters», LXXXII, 3, 2001, pp. 361-390.
- LAURIE STRAS, *Recording Tarquinia: imitation, parody and reportage in Ingegneri's 'Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace'*, «Early Music», XXVII, 3, 1999, pp. 358-377.
- ALICE TACAILE, *Nicolas Gombert et Jean Richafort: parodie et intertextualité, quelle perspectives pour l'analyse?*, in *Quatrième Congrès Européen d'Analyse Musicale* (Rotterdam, 1999, atti in corso di stampa).
- ALICE TACAILE, «*Philomena praevia*» de Jean Richafort: la complexité du modèle au défi de l'analyse, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650* cit., pp. 195-228.
- ANDREAS WACZKAT, *Parody Motets in the Opus Musicum of Jacobus Gallus: Methods for identification, an approach to analysis*, in *Quatrième Congrès Européen d'Analyse Musicale* (Rotterdam, 1999, atti in corso di stampa).
- RONALD WOODLEY, *Minor Coloration Revisited: Okeghem's «Ma bouche rit» and Beyond*, in *Théorie et analyse musicales 1450–1650* cit., pp. 39-64.

Riviste / Journals

1. «Analitica» [www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/] [solo on-line]
2. «Analyse Musicale» [www.sfam.org/analmus.htm]
3. «Current Musicology» [roar.music.columbia.edu/~curmus/]
4. «Early Music» [www3.oup.co.uk/earlyj/]
5. «Early Music History. Studies in medieval and early modern music» [http://journals.cup.org/journal_earlymusichistory]
6. *Fifth European Music Analysis Conference (Bristol, 2002)* (Atti in corso di stampa) [www.sfam.org/congres.htm]
7. «Journal of Music Theory» [www.yale.edu/jmt/index.html#anchor230839]
8. «Music & Letters» [www3.oup.co.uk/musicj/]
9. «Music Analysis» [www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245]
10. «Music Theory Online» [www.societymusictheory.org/mto]
11. «Plainsong and Medieval Music» [http://journals.cup.org/journal_plainsongandmedievalmusic]
12. *Quatrième Congrès Européen d'Analyse Musicale* (Rotterdam 1999. Atti in preparazione) [www.sfam.org/congres.htm]

13. «Revue de Musicologie» [www.sfm.culture.fr/sfm/sfmrevue.htm]
14. «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» (continuazione del precedente «Bollettino del GATM») [www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/]
15. «Rivista italiana di musicologia» [www.sidm.it]
16. *Théorie et analyse musicales 1450–1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve, 23–25 septembre 1999*, a cura di A.-E. Ceulemans e B. J. Blackburn, Louvain-la-Neuve Département d’histoire de l’art et d’archéologie, Collège Érasme, 2001
[zeus.fltr.ucl.ac.be/recherche/publications/]

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo
News from the Guido d'Arezzo Foundation

Il 50° Concorso polifonico internazionale

La Fondazione Guido d'Arezzo ha presentato quest'anno la cinquantesima edizione del Concorso polifonico internazionale. Un traguardo ragguardevole, se si considera che la manifestazione nasce nel 1952 come iniziativa culturale promossa da un gruppo di "Amici" amanti "della musica". Uno dei tanti miracoli dal carattere tutto italiano, capace addirittura di contaminazione anche oltre i confini dell'Italia. Lo scopo era infatti lungimirante: promuovere la diffusione della cultura corale polifonica con l'impegno specifico di assumere nel progetto le tradizioni corali di tutto il mondo. La credibilità del programma era fondata semplicemente (e forse con un po' di amabile ingenuità campanilistica) su una sedicente tradizione che portava fino a Guido, il grande monaco pomposiano che la storiografia tramanda - certo non senza ragioni - con l'appellativo di Aretino.

Con il primo Concorso polifonico internazionale il mondo musicale assisteva dunque alla messa in opera di un'idea che mirava a rifondare l'istituto della coralità nel nome del noto codificatore del pensiero musicale del Medioevo, il padre del più grande investimento teorico-speculativo che avrebbe delineato il concetto di *ars* applicato alla composizione musicale e avrebbe poi caratterizzato nella forma e nella sostanza la cultura musicale occidentale. I promotori dell'iniziativa ebbero un'intuizione geniale che elaborava liberamente, senza operare alcun controllo, affermazioni da manuale scolastico che indicavano Guido come "inventore" della musica. In effetti oggi, su basi musicologiche, è possibile sostenere che Guido Aretino non solo aveva codificato la teoria musicale del suo tempo e impostato un sistema didattico basilare e duraturo nel tempo, ma si era anche soffermato a considerare le nascenti forme di polifonia e contrappunto individuando in una di esse (e teorizzandola come forma ritmicamente "sospesa") i caratteri che esigevano la trasformazione della notazione musicale da neumatica a mensurale.

Il Concorso nasceva perciò fortemente caratterizzato e legato alla figura e all'opera di Guido, poneva le basi per il recupero della migliore tradizione esecutiva del canto gregoriano e si impegnava a compiere una vasta ricognizione nella produzione polifonica internazionale di tutti i tempi. Dopo cinquanta anni questi sono ancora i punti di forza del concorso aretino e ne rappresentano la specificità con consapevolezza sempre maggiore maturata sulla continua analisi dei repertori, sulla frequentazione degli studi di prassi esecutiva, sul confronto con le tradizioni.

Il Concorso di Arezzo ha irradiato nel mondo l'opera di Guido e la polifonia, generando altre realtà concorsuali, altri festival, altre rassegne, altri raduni internazionali di canto corale; ha promosso la diffusione dei repertori della polifonia classica e ha favorito lo scambio delle conoscenze e delle tradizioni musicali del mondo occidentale. Si è formata una società corale che rappresenta una intera civiltà; una civiltà unita ben al di là di quanto non si sia verificato attraverso organismi politici europei o mondiali.

L'intuizione più straordinaria fu il credere nella coralità non solo come elemento di emancipazione del gusto musicale, ma anche come tramite di comunione, di fratellanza, di aggregazione sociale. Qui sarebbe forse utile offrire qualche ragguaglio numerico, calcolare quanti coristi, quanti cori, quanti maestri sono venuti ad Arezzo in cinquant'anni, quante personalità del mondo musicale e culturale hanno fatto parte delle giurie, ma chiunque può ricavare cifre attendibili con una semplice moltiplicazione dei dati ricavabili da una qualunque edizione del Polifonico: una trentina di cori, oltre un migliaio di cantori, un centinaio di ospiti illustri per volta e un pubblico sempre numeroso e generoso.

Il dato quantitativo può sembrare impressionante, ma è solo dimostrativo di una continuità suffragata dal consenso, dalla partecipazione, dall'entusiasmo. Interessa di più sottolineare la crescita della qualità corale, il raggiungimento da parte dei cori dilettantistici di tutto il mondo di livelli professionali, la maturazione del gusto nella continua ricerca dei modelli autentici della prassi esecutiva, la crescente capacità di indagare la storia e i repertori stessi. Basterà osservare i programmi dei primi concorsi e confrontarli con quelli degli ultimi anni: in principio si utilizzavano le raccolte miscelanee pubblicate a scopo didattico o divulgativo, oggi i gruppi corali si rivolgono alle edizioni critiche, conoscono le edizioni integrali moderne, utilizzano il *Corpus mensurabilis musicae* e spesso sanno anche affrontare in proprio la trascrizione dei monumenti polifonici del passato. Oggi i cori si cimentano con sempre maggior frequenza anche nell'esecuzione di musiche corali contemporanee, nei confronti delle quali non poca diffidenza è stata dimostrata in passato per ragioni varie collegate alla scarsa frequentazione dei repertori stessi, alla mancanza di tradizione compositiva, a obiettive difficoltà di approccio, a una sotterranea ineducazione ai nuovi linguaggi musicali. In questo settore la Fondazione ha dato il suo apporto sostanziale istituendo il Concorso internazionale di composizione corale giunto alla sua XXXI edizione con frutti davvero eccellenti.

Ancorché quell'idea della tradizione corale incentrata su Guido sia oggi ancora intatta, tuttavia ha assunto forma poliedrica. Attualmente la Fondazione Guido d'Arezzo può vantare la presenza nel suo contesto del Centro Studi

Guidoniani, che rappresenta un nuovo motore e offre una nuova energia al Concorso polifonico internazionale. Il Centro Studi Guidoniani è stato istituito dalla Fondazione aretina su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le celebrazioni del Millenario della nascita di Guido d'Arezzo, nominato dal Ministero per i Beni e le attività culturali. Della Giunta fanno parte i rappresentanti dei Comuni di Arezzo e Codigoro e delle Province di Arezzo e Ferrara.

Il Centro studi costituisce in realtà il supporto scientifico alle innovazioni assunte dal concorso, promuove la diffusione della cultura corale attraverso la rivista internazionale scientifica bilingue e quadrimestrale "Polifonie. Teoria e storia della coralità", organizza seminari, tavole rotonde, giornate di studi e convegni su problemi legati alla storia e alla prassi della polifonia e ne pubblica gli Atti, ricerca e diffonde nuovi repertori del canto monodico cristiano di ogni tradizione e della polifonia, organizza concerti. A partire poi dal prossimo ottobre la Fondazione darà vita alla Scuola superiore per direttori di coro, nella quale si svolgerà un corso triennale di specializzazione tenuto da docenti di fama internazionale esperti nei vari settori della polifonia antica, rinascimentale, barocca, classico-romantica e contemporanea.

Tutto ciò nel segno di una tradizione che ha avuto inizio cinquantuno anni fa: i nomi dei personaggi che hanno dato vita a questo straordinario progetto culturale sono ricordati nell'albo d'oro della Fondazione e riguardano i Presidenti e i Commissari, le Commissioni artistiche, le Giurie. A tutti indistintamente va indirizzato il profondo ringraziamento del mondo culturale corale.

Scuola Superiore per Direttori di Coro Corso Triennale di specializzazione

La Scuola superiore per direttori di Coro della Fondazione Guido d'Arezzo aprirà, a partire dal prossimo anno accademico 2002-2003, un Corso triennale di specializzazione finalizzato alla preparazione di direttori di coro a livello professionistico.

Il Corso avrà carattere permanente e si articolerà in cicli bimestrali così distribuiti: dal 6 novembre al 21 dicembre 2002; dal 5 febbraio al 29 marzo 2003; dal 7 maggio al 21 giugno 2003. Comprenderà lezioni teoriche, formative e pratiche per un totale di 600 ore, affidate a docenti di fama internazionale.

Le lezioni di direzione corale prenderanno in esame i vari repertori storici della musica polifonica e, con docenti diversi, esamineranno le problematiche relative alla prassi esecutiva e alla vocalità.

Le lezioni teorico-formative verteranno sullo studio della semiografia polifonica antica, dell'estetica, dell'analisi, delle forme di poesia per musica e della fonetica linguistica.

Sarà a disposizione dei docenti e discenti un gruppo polifonico selezionato con apposito concorso che costituirà il Gruppo vocale da camera della Fondazione Guido d'Arezzo.

Si può essere ammessi al corso in qualità di studenti ordinari solo se in possesso di titolo di studio (diploma di qualunque genere) rilasciato da un Conservatorio o da Istituti musicali pareggiati. Sono considerati equivalenti anche i titoli rilasciati da Conservatori e Istituti musicali stranieri. Sono anche ammessi laureati in discipline musicali e musicologiche di università italiane e straniere. Eventuali domande di ammissione come studenti straordinari o uditori potranno essere accettate solo dopo il parere positivo della Direzione.

Le iscrizioni saranno aperte a partire dal 2 settembre 2002.

La tassa di iscrizione per l'intero corso triennale è fissata in € 80,00 e non potrà essere restituita in caso di rinuncia. La tassa annuale di frequenza è fissata in € 500,00 per studenti ordinari e straordinari e in € 250,00 per uditori e dovrà essere versata in unica soluzione prima dell'inizio delle lezioni.

Per informazioni rivolgersi alla Fondazione Guido d'Arezzo

Corso Italia, 102 - Arezzo

tel: +39-0575-356203 – 23835

fax: +39-0575-324735

e-mail: fondguid@nots.it

50th International Polyphonic Competition

This year the Fondazione Guido d'Arezzo has presented its 50th International Polyphonic Competition. A notable achievement, especially if we consider that the event began in 1952 as an initiative launched by a few "friends of music". In fact it could be defined as a peculiarly "Italian" miracle, though one also capable of transcending national boundaries. As a project it had far-sighted aims: not only to promote polyphonic choral singing, but also more specifically to include the choral traditions of the whole world. The credibility of the programme was founded very simply – and perhaps a little naively, though with an engaging touch of local pride – on the assumed existence of a tradition dating back to Guido, the great monk of Pomposa whom the historiography has also justly associated with the city of Arezzo.

With the first International Polyphonic Competition, the musical world witnessed a plan to reassert the institution of choral singing in the name of the famous codifier of medieval musical thought and father of the great theoretical-speculative work that not only defined the concept of *ars* as applied to musical composition, but also effectively shaped the form and substance of subsequent Western music. The brilliant intuition of the founders of the competition was grounded on the classic (and utterly uncontrolled) text-book claims that Guido was in some way the "inventor" of music. Yet even today, on somewhat solidier musicological grounds, we still confidently assert that Guido not only codified the musical theory of his time and established a system of teaching that was both crucial and counterpoint, and even identified in one of them (theorizing it as a rhythmically "suspended" form) the characteristics that demanded the transformation of musical notation from neumatic to mensural.

Right from the start, therefore, the competition was strongly influenced by, and associated with, Guido and his work. It prepared the ground for a recovery of the finest performing tradition of Gregorian chant and it also undertook to accomplish a vast survey of the international polyphonic production of all ages. After fifty years these are still the great strengths of the Arezzo competition, characteristics that have more recently been fortified by continual analysis of the repertoires, increasing acquaintance with the research on performance practice and constant comparison of the various traditions.

The Arezzo competition has spread the work of Guido and polyphony throughout the world. It has in turn generated a host of other competitions,

festival, concert seasons and international gatherings of choral singing. It has generated greater familiarity with the various repertoires of classical polyphony. It has favoured the free exchange of knowledge and draws attention to the musical traditions of the Western world. Finally, it has helped to form a genuine society of choral singing: one representing an entire civilization and much more strongly united than any constituted by the various European or international political organizations.

The most extraordinary insight of all was that of believing choral singing to be not just a means of liberating musical taste, but also a medium for attaining harmony, fellowship and a sense of social community. Here I would perhaps be expected to reel off the figures: in other words, calculate the number of singers, choirs and conductors that have congregated in Arezzo over the last fifty years, or the number of prominent musicians and artists who have taken part in the juries. But in fact anyone can get a sufficiently reliable total by simply multiplying the numbers of those present at any one of the competition years. For each time the city has hosted about thirty choirs, over a thousand singers and a hundred or so illustrious guests, not to mention the increasingly numerous and committed audiences.

These bare figures are certainly impressive, for they display admirable continuity and consistent support, participation and enthusiasm. But what is surely more to the point is the rise in quality among the choirs: in other words, the achievement of professional standards by amateur choirs throughout the world; the maturation of taste through the continual search for authentic models of performance practice; and the increasing capacity to investigate the history and the repertoires themselves. In this respect, a comparison between the programmes of the earliest competitions and those of the last few years is eloquent. At the start the choirs tended to rely on the available miscellaneous collections: i.e. volumes published either for teaching purposes or as popularizing anthologies. Today instead they turn to the critical editions and use the modern "Complete Works"; they resort to the *Corpus Mensuralis Musicae*; indeed they often do their own transcriptions of the polyphonic masterworks of the past. What's more, they also perform contemporary choral music, an area that aroused considerable diffidence in the past, for a variety of reasons: scant familiarity with the repertoires themselves; the absence of any tradition of composition; the objective difficulties of tackling these works; and also a lurking suspicion of all new musical idioms. In this area the Fondazione has made a substantial contribution by founding its International Competition of Choral Composition, an event that has already reached its 31st year and consistently produces excellent results.

Although the original idea of a choral tradition centred on Guido still

remains intact, since those early days it has acquired new ramifications. Among other things the Fondazione Guido d'Arezzo now boasts the presence of a "Centre for Guidonian Studies", a new driving force that can give further momentum to the Competition. The Centre was established by the Fondazione on a proposal of the executive board of the National Committee for the Millenary of Guido d'Arezzo's Birth, appointed by the Ministry of Culture. The board includes representatives of both the municipalities of Arezzo and Codigoro and the provinces of Arezzo and Ferrara.

The Centre provides academic support for the novelties introduced in the Competition. Through its bilingual, four-monthly international academic journal "Polifonie. Storia e Teoria della corality" (Polyphonies. History and Theory of Choral Singing) it promotes the spread of choral knowledge. It organizes seminars, round tables, symposia and conferences on problems related to the history and practice of polyphony, and it publishes their proceedings. It researches and discusses new repertoires from the numerous traditions of Christian monophonic chant and polyphony. Finally, it organizes concerts. From next October the Fondazione is to institute an Advanced School for Choir Conductors, offering a three-year course of specialization held by teachers of international renown and experience in the various fields of polyphony (ancient, Renaissance, Baroque, Classical-Romantic and contemporary).

All of this is part of a tradition that began fifty-one years ago. The names of those responsible for starting this extraordinary cultural project – the various chairmen, officers, committee members and judges – are recorded in the Fondazione's role of honour: they include the Presidents, the artistic Commissions, the juries. To all, without distinction, I address my profound thanks on behalf of the world of choral singing.

*Advanced School for Choir Conductors
Three-year course of Specialization*

As from the academic year 2002-2003, the Scuola superiore per direttori di Coro (advanced school for choir conductors) of the Fondazione Guido d'Arezzo is to offer a three-year course of specialization for the training of choir conductors at a professional level.

The course is to be permanent and is organized in two-month cycles, distributed as follows: from 6 November to 21 December 2002; from 5 February to 29 March 2003; from 7 May to 21 June 2003. There will be a total of 600 hours of lessons (theoretical, formative and practical), all held by teachers of international renown.

The lessons of choir conducting will take into account the various historical repertoires of polyphonic music, while different teachers will examine the issues relating to performance practice and voice production.

The theoretical and formative lessons will examine matters concerning early polyphonic notation, aesthetics, analysis, the poetic forms set to music and linguistic phonetics.

The chamber choir of the Fondazione Guido d'Arezzo, a polyphonic group selected by special competition, will be available to the teachers and pupils.

Students wishing to attend the course as regular active participants must have a qualification (a diploma of any kind) from a conservatory or comparable musical institution. University graduates in musical and musicological studies are also admitted. Applications for admission as special students or as auditors may be accepted with the approval of the Fondazione.

Enrolment opens on 2 September 2002.

The enrolment charge for the whole three-year course is € 80 (non-refundable). The annual course fee is € 500 for active participants and special students, € 250 for auditors. The fees must be paid before the start of lessons.

For further information, please contact the Fondazione Guido d'Arezzo
Corso Italia, 102 - Arezzo
tel: +39-0575-356203 – 23835
fax: +39-0575-324735
e-mail: fondguid@nots.it

Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi, recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, corsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è quadrimestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica fondguid@nots.it.

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo
Redazione «Polifonie»
corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato, l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

Instructions for contributors

“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods. Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundation as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).

Each text is published in both Italian (or original language) and English.

Distribution of the journal is four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.

Articles proposed for publication should be sent preferably to the e-mail address foundguid@nots.it.

The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation:

Fondazione Guido d’Arezzo
Redazione “Polifonie”
corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italy)

Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.

When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.

It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.

INDICE DEL VOLUME II
2002

POLIFONIE
II - 2002

Saggi / Articles

MARCO GOZZI

Reperti trascurati di canto liturgico	Pag.	107
<i>Neglected repertories of liturgical Chant.</i>	”	151

FLORIAN GRAMPP

«... benché i Maestri tal volta si prendino qualche licenza.» Osservazioni sulla <i>Guida Armonica</i> di Giuseppe Ottavio Pitoni	”	205
«... <i>although the Masters sometimes take licences.</i> » <i>Observations on the Guida Armonica by Giuseppe Ottavio Pitoni.</i>	”	229

Interventi / Discussions

FRANCESCO LUISI

L'edizione nazionale delle opere di Palestrina	”	241
<i>The national edition of the works of Palestrina</i>	”	279

SILVIA SCOZZI

Problemi di prassi esecutiva vocale nelle <i>Cantigas de Santa Maria</i> e nel <i>Llibre Vermell</i> in relazione alle registrazioni discografiche.	”	291
<i>Problems of voca performance practice in the Cantigas de Santa Maria and the Llibre Vermell in connection with the recordings on disc.</i>	”	305

RODOBALDO TIBALDI

I mottetti a quattro voci (Milano 1599) di Giovanni Paolo Cima e lo stile 'osservato' nella Milano di fine '500: alcune osservazioni	”	7
<i>The four-voice motets (Milan 1599) of Giovanni Paolo Cima and the 'stile osservato' in late-16th-century Milan: some observations</i>	”	71

Libri, musica e siti internet / Books, music and web

I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi.	Pag.	175
	"	317
<i>The monodic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi</i>	"	177
	"	321

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo
News from the Guido d'Arezzo Foundation**

Concorsi 2002	"	187
<i>Competitions 2002</i>	"	187
Il 50° Concorso polifonico internazionale	"	329
Scuola Superiore per Direttori di Coro. Corso triennale di specializzazione	"	334
<i>50th International Polyphonic Competition</i>	"	335
<i>Advanced School for Choir Conductors. Three-year course of Specialization</i>	"	338
Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	"	195, 339
Indice del volume II, 2002.	"	341
Nel fascicolo 2: Bandi e schede di partecipazione relative al 50° Concorso Polifonico Internazionale <i>50st International Polyphonic Competition</i> 30° Concorso Internazionale di Composizione <i>30th International Composition Competition</i> 20° Concorso Polifonico Nazionale		

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2002
dalla Torre d'Orfeo srl - Roma

Journal of Choral Music

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735