

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 -  
Ky - ri -  
cer - dos ma - gnus,  
ri - e [e - le - i - son,  
e - le - i - son, e -  
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 - - - - son, e -

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

ma - gnus, qui in

ri - e e - le - i - son.

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

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

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

A - gnus De - i

Ecce sacerdos magnus - Agnus Dei III - 1

# Agnus Dei III

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

1

A - - - gnus De - - -

A - - gnus De - - - i

A - - - gnus De - - -

A - - - gnus De - - -

2

i, A - - gnus De - - -

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

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

A - - - gnus De - - - i

3

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

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 - bis 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 - cem, do -





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

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 -

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 -

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  
- na in ex - cel - sis, ho -

B  
cel - sis, in ex - cel -



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.]



34

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,

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,*



