

«Deo è lo scrivano ch'el canto à insegnato». *Segni e simboli nella musica al tempo di Iacopone*. Atti del Convegno internazionale, Collazzone, 7-8 luglio 2006, a cura di Ernesto Sergio Mainoldi e Stefania Vitale

## Le due origini del repertorio del Codice Rossi: la notazione descrittiva e la notazione prescrittiva

di Jehoash Hirshberg

Hebrew University, Jerusalem  
msmus@huji.ac.il

§ Il contributo si propone di dimostrare, attraverso l'analisi di quattro madrigali, che il repertorio a due voci del Codice Rossi ha avuto due diverse origini: alcuni brani, come i madrigali *Bella Granata*, *Abrazami cor mio* e *La desiosa brama*, deriverebbero dalla prassi orale, si tratterebbe di esecuzioni trascritte mediante una notazione di tipo descrittivo. Altri, come il madrigale *Du' occhi ladri*, deriverebbero invece dalla prassi compositiva contrappuntistica che si serviva di una notazione prescrittiva.

§ The paper aims to demonstrate, through an analysis of four madrigals, two items: that the repertoire of the Codex Rossi had two different origins: some madrigals, such as *Bella Granata*, *Abrazami cor mio* and *La desiosa brama*, based on practice oral performances that would be transcribed by a descriptive notation. Others, like the madrigal *Du' occhi ladri*, there would instead practice contrapuntal composition that uses a prescriptive notation.

Jehoash Hirshberg

## LE DUE ORIGINI DEL REPERTORIO DEL CODICE ROSSI: LA NOTAZIONE DESCRITTIVA E LA NOTAZIONE PRESCRITTIVA

In un suo fondamentale saggio Kurt von Fischer ha suggerito che il repertorio del Codice Rossi 215 ebbe origine da «(...) simple, indigenous types of music-making, arising from an originally instrumentally accompanied monody (...)»<sup>1</sup>. In questo modo von Fischer spiegava i numerosi casi di parallelismi di unisono, quinta e ottava. Marie Louise Martinez<sup>2</sup> e Brooks Toliver<sup>3</sup> hanno successivamente sviluppato questa ipotesi. Secondo Toliver, i madrigali del Codice Rossi sarebbero trascrizioni di improvvisazioni.

Proseguendo nella stessa direzione, sono giunto a ipotizzare che il repertorio del Codice Rossi ebbe origine dalle due seguenti pratiche:

In primo luogo: la prassi orale, che si può dividere in due generi:

1a) una monodia è cantata o suonata da due musicisti in modo eterofonico. Le due voci si muovono simultaneamente;

1b) una melodia cantata è raddoppiata all'ottava, alla quinta o all'unisono, e viene anche ornamentata dalla voce superiore.

In entrambi i generi l'esecuzione viene trascritta da uno scriba mediante una notazione descrittiva<sup>4</sup>, introducendo tuttavia sovente dei cambiamenti di ordine contrappuntistico. Riterrei che l'intenzione primaria dello scriba sia stata quella di aggiungere dei brani al repertorio del manoscritto, ma forse anche di includervi delle esecuzioni ulteriori.

In secondo luogo: la prassi compositiva. Un musicista scrive una composizione contrappuntistica a due voci. La sua notazione è prescrittiva.

1. Cfr. K. von Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, «The Musical Quarterly», 47 (1961), p. 47.

2. M. L. Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Tutzing, Hans Schneider, 1963, pp. 34-41.

3. B. Toliver, *Improvisation in the Madrigals of the Rossi Codex*, «Acta Musicologica», 64 (1992), pp. 165-76.

4. B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana (IL) - Chicago (IL), University of Illinois Press, 1983, pp. 69-71.

Vorrei ora illustrare la mia ipotesi per mezzo di quattro composizioni.

Il primo esempio è il madrigale *Bella Granata*, che von Fischer ha utilizzato come uno dei suoi esempi principali. Questo madrigale non ha alcun ritornello. Benché esso sia tecnicamente in *octonaria*, ossia in unità di breve, la musica è invece organizzata in unità di longa. La struttura musicale è ben evidente nell'edizione di Pirrotta<sup>5</sup>. La prima breve di ciascuna longa è strutturale, ossia consonante, mentre la seconda e la terza, se ci sono, servono da transizione ornata verso la longa seguente. Ciò si accorderebbe con la definizione data da Marchetto nel *Lucidarium*<sup>6</sup>.

L'ESEMPIO 1 (si veda in fondo al presente saggio) dimostra che gli intervalli e tutti i parallelismi del madrigale sono basati sull'unisono, sulla quinta o sull'ottava, adottando cioè le consonanze trattate nel *Lucidarium* di Marchetto. I moti paralleli fra le parti sono frequenti e possono essere distinti in quattro categorie:

- 1) da breve a breve, che Margaret Bent ha definito «Dyadic Counterpoint»<sup>7</sup>;
- 2) dall'ultima semibreve o minima della breve alla breve vicina;
- 3) fra semibreve o minime entro la breve, in maniera diretta od ornata;
- 4) fra la fine di una frase e l'inizio della frase successiva.

La TABELLA 1 presenta tutti gli intervalli a livello di breve e di longa. Da essa risulta con evidenza la prevalenza degli intervalli consonanti.

TABELLA 1: intervalli nella *Bella Granata*

Intervallo	Ricorrenza a livello di breve	%	Ricorrenza a livello di longa	%
Quinta	16	34,1	8	29,6
Unisono	12	25,6	8	29,6
Ottava	14	29,8	10	37,1
Terza	2	4,2	0	0

5. Esistono tre edizioni critiche del manoscritto Rossi: 1) N. Pirrotta, *The Music of Fourteenth Century Italy*, Amsterdam, American Institute of Musicology, 1954-1964 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8), voll. 1-2; 2) W. T. Marocco, *Italian Secular Music*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1967-1978 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 6-11), voll. 6, 8, 11; 3) T. Sutato, *Il Codice Rossiano 215*, Pisa, ETS, 2003. Marocco e Sutato a buon diritto usano la *brevis* come unità di tempo, mentre io ho preferito riferirmi negli esempi musicali qui riportati all'interpretazione di Pirrotta, focalizzata sulla struttura delle frasi.

6. «*Et respondemus quod hoc ideo est, eo quod dissonantia sit quoddam imperfectum, requirens perfectum, quo perfici possit. Consonantia autem est perfectio ipsius*», cfr. J. Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 1985, p. 208.

7. M. Bent, *Diatonic Ficta*, «Early Music History», 4 (1984), pp. 1-48.

Sesta	3	6,3	1	3,7
<b>Totale</b>	<b>47</b>	<b>100</b>	<b>27</b>	<b>100</b>

Nel primo verso, le misure 10-11 costituiscono una variante delle misure 7 e 8, con più quinte nella seconda parte della misura 11. Nel secondo inciso la voce acuta orna la nota di recitazione; lo stesso succede per metà circa del terzo inciso. L'ipotesi che il pezzo tragga la sua origine dalla «prattica» orale è anche supportata dal fatto che la prima e la seconda frase (rispettivamente misure 1-6 e 6-14) presentano un inizio dissimile. Le due frasi cominciano con due *semibreves* sullo stesso grado, ma la prima ha una pausa di una *semibrevis* che ritarda l'*incipit* della musica, mentre la seconda (misura 6) non l'ha. Si ha l'impressione che gli esecutori abbiano prolungato le sillabe «fra le». Da altri punti di vista le due frasi sono simili.

Nel secondo genere della pratica orale la voce inferiore si muove con valori di durata lunghi ed è ornata dalla voce acuta, come nel madrigale *Abrazami cor mio* (Rossi VII). I terzetti di questa composizione sono concepiti in unità di longa piuttosto che di breve.

Tutte le brevi cominciano con l'unisono, la quinta o l'ottava. Una sola terza è contemplata, come mostra la TABELLA 2.

L'ESEMPIO 2 mette in evidenza i parallelismi presenti in questo madrigale.

L'ipotesi relativa a come questa composizione sia stata creata è sostenuta da un particolare significativo. I terzetti sono composti da due versi settenari e da un verso endecasillabo. Il primo verso dei terzetti non è altro che una successione prolungata dall'unisono sul La all'unisono sul Sol, che si conclude con una cadenza regolare.

TABELLA 2: intervalli in *Abrazami cor mio*

Intervallo	Ricorrenza a livello di breve	%	Ricorrenza a livello di longa	%
Quinta	16	50	4	30,7
Unisono	8	25	6	46,1
Ottava	7	22	3	23,2
Terza	1	3	0	0
<b>Totale</b>	<b>32</b>	<b>100</b>	<b>13</b>	<b>100</b>

Il secondo e il terzo verso sono più elaborati. Il secondo verso (misura 5) finisce con una cadenza che si muove dalla terza maggiore alla quinta (mi-

sure 6-7)<sup>8</sup>. Il terzo verso appare come se cominciasse in anticipo di una breve, poiché la voce acuta esegue ancora una cadenza sul Re dopo l'occorrenza della congiunzione «che», pur saltando il tenor di una quinta (misura 8). Dietro a questo fenomeno non sussiste alcuna ragione paleografica, come dimostrato dai facsimili (cfr. ESEMPIO 3).

La voce acuta esegue una terza cadenza nella misura seguente (misura 9). Il parallelismo delle quinte delle misure 9-10 si ripete nelle misure 11-12. Allo stesso tempo il tenor prosegue la melodia ignorando le cadenze della voce acuta. Se prendiamo in considerazione il solo tenor, risulta che la melodia dà inizio al terzo verso in maniera naturale (cfr. ESEMPIO 4).

È probabile che il tenor costituisca la melodia originale, ornata più tardi dalla voce acuta. La voce acuta dà vita a tre cadenze ravvicinate, deviando dallo stile contrappuntistico di questo madrigale.

La terza composizione che prendo qui in considerazione è il madrigale *La desiosa brama*, che costituisce un caso estremo rispetto agli altri qui citati.

La notazione è alla longa e nei miei esempi occupa una misura. L'inizio non è altro che una ornamentazione della quinta Fa-Do (cfr. ESEMPIO 5).

Pressoché la stessa frase si ripete subito, ma la longa si divide in due brevi producendo una settima (cfr. ESEMPIO 6).

Ancora una volta, questa frase si ripete con due settime parallele (cfr. ESEMPIO 7).

Il ritornello risulta ancor più irregolare, se analizzato secondo le regole del contrappunto (cfr. ESEMPIO 8).

Questo brano, essendo stato ritrovato nel frammento di Ostiglia, non compare nell'edizione di Pirrotta. Thomas Marrocco e Tiziana Sucato hanno cambiato i rapporti di riduzione per il ritornello, decisione giustificata dal fatto che il tempo di esecuzione deve essere più breve. Preferisco qui mantenere la misura di 12/8, come nei terzetti, dal momento che la notazione riflette poco la relazione fra i terzetti e il ritornello. Il ritornello comincia con valori lunghi nel tenor e simultaneamente con moti paralleli di unisono, terza, ottava e quinta. Inoltre, il tenor salta subito passando sopra il cantus e finisce sul Re acuto, una sesta sopra la finale dei terzetti. Questo luogo mi sembra essere più di altri una trascrizione di un'improvvisazione, come se la tessitura fosse stata troppo bassa per l'esecutore o l'esecutrice.

Gli intervalli de *La desiosa brama* sono evidenziati nella TABELLA 3.

8. Ho qui cambiato la misura di Pirrotta in un punto.

TABELLA 3: intervalli ne *La desiosa brama*

Intervallo	Ricorrenza a livello di breve	%	Ricorrenza a livello di longa	%
Quinta	19	27,2	11	28,9
Unisono	10	14,3	4	10,5
Ottava	21	30	12	31,6
Terza	6	8,5	5	13,2
Sesta	7	10	4	10,6
Quarta	3	4,2	1	2,6
Settima	4	5,8	1	2,6
Totale	70	100	38	100

La situazione de *La desiosa brama* può essere spiegata in due modi:

- 1) una notazione prescrittiva, negligente e piena di errori;
- 2) una trascrizione troppo precisa.

Propendo per il secondo.

L'esempio che adduco per la seconda pratica sarà il madrigale *Du' occhi ladri* (Rossi VIII), che interpreto come una composizione contrappuntistica in notazione prescrittiva, concepita per due voci.

La TABELLA 4 mostra che in questo madrigale tutti gli intervalli sono rappresentati. Il 40% sono intervalli imperfetti.

TABELLA 4: intervalli in *Du' occhi ladri*

Intervallo	Ricorrenza a livello di breve	%	Ricorrenza di tutti gli intervalli	%
Unisono	9	22,5	10	17,3
Terza	4	10	9	15,3
Quinta	5	12,5	12	20,7
Sesta	7	17,5	9	15,5
Ottava	10	25	12	20,6
Decima	5	12,5	6	10,4
Totale	40	100	58	100

Questo madrigale presenta in tutta la sua estensione un ordinamento «tonale» e motivico precisamente strutturato. Il primo verso (cfr. ESEMPIO 9)

tende verso il Re conclusivo, evitando la cadenza finale mediante una cadenza interna sul La (misure 4-5), che prepara la cadenza imperfetta sul La-Do diesis (misura 10); si presentano poi delle ripetizioni della figura melodica (misure 11-14), arrivando finalmente alla cadenza vera e propria (misura 18). In questo brano c'è soltanto un caso di parallelismo a livello della breve, che ha luogo in un passo del tenor (misure 8-9). La cadenza del primo verso è prolungata e ornata in modo da dare luogo a delle dissonanze quasi «improvvisate» (misure 15-16). Questo è l'unico luogo simile allo stile della prima pratica.

Il secondo verso (cfr. ESEMPIO 10) «modula» al «centro tonale» di La tramite il Sol diesis<sup>9</sup>. La nota La agisce come una nota di recitazione. La figura A del primo verso si ripete, ma ora il Fa diesis la segue. Prolungata sopra una longa, l'alterazione cambia la direzione «tonale» ancora una volta e spinge alla cadenza sul Sol.

L'inizio del terzo verso si sovrappone alla fine del secondo, sovrapposizione che è accentuata dalla duplicazione di una figura. Nell'ESEMPIO 10 essa è segnata con una B.

Il terzo verso è composto da due frasi. La prima ritorna al Re finale con una cadenza prolungata simile alla cadenza del primo verso. La seconda frase non è altro che una estensione della cadenza finale sul Re.

Brooks Toliver ha suggerito che «i ritornelli nacquerò da una tradizione musicale differente»<sup>10</sup>. Il ritornello di *Du' occhi ladri* è tale. Mi sembra infatti che il ritornello sia di origine orale, ma abbia visto l'intervento dello scriba, che ha introdotto due cadenze contrappuntistiche. Composto da un solo verso, esso comincia con l'ornamentazione di un segmento melodico monodico che ha inizio sul Re conclusivo dei terzetti, mediante quattro successioni parallele all'unisono, quindi segue un tono di recitazione sul La che si muove verso la cadenza finale sul Do. Il ritornello è in ternaria, ma Pirrotta lo ha trascritto come senaria gallica, mentre Marrocco e Sucato hanno mantenuto la ternaria. I tre editori hanno inoltre cambiato la riduzione della breve da minima a semiminima.

Se avessi mantenuto la riduzione originale, come nell'ESEMPIO 11, la sussistenza di tutti i parallelismi a livello strutturale sarebbe emersa più chiaramente, ma l'esecuzione sarebbe risultata, di sicuro, molto problematica.

9. J. Hirshberg, *The Exceptional as an Indicator of the Norm*, in *Modality in the music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. by U. Günther - L. Finscher - J. Dean, 1996, Neuhausen - Stuttgart, American Institute of Musicology, 1996 (Musicological Studies and Documents, 49), p. 56.

10. Toliver, *Improvisation in the Madrigals* cit., p. 166.

In conclusione possiamo affermare che il repertorio a due voci del Codice Rossi mostra di avere due origini distinte:

– la prima origine deriva dalle trascrizioni delle ornamentazioni di brani monodici; esse costituiscono la parte principale del repertorio. È significativo che i primi tre esempi usino come unità la longa, mentre *Du' occhi ladri* sia scritto secondo il sistema di Marchetto, usando come unità la breve.

– la seconda origine consiste nelle composizioni ben sviluppate che furono scritte in notazione prescrittiva. Esse costituirono l'origine del repertorio di madrigali dell'epoca di Jacopo da Bologna.

Solamente tramite un'analisi minuziosa sarà possibile ricostruire il percorso compositivo di ciascun brano, arrivando così a scoprirne il metodo di scrittura. È a questo progetto che sto lavorando attualmente.

## Primo verso

[1-----1-----8-----1] [8---]

Bel-la gra - - - na - ta fra le

A

7 [8-----5-----8-----5]

fio - - -

A'

10 [8-----5-----5-5-5-5-5-5-5-5-5-1-----5]

ro se - - -

13 [8-----8-7-8-----1]

te,

## Secondo verso

15

Che va' can - tan - do - - - çò - - - per - - - la - - - fo - re - - - sta:

Terzo verso

19 [8-----8----6----8]

8 Ve - - - - - ni - ti, a-man - ti, a la li - ça - dra...

23 [8-----8]

8 fe - - - - -

26 [5-----1] [5-----5] [3-1]

8 sta.

ESEMPIO 1  
*Bella Granata* (Rossi III)

[1 ----- 1] → →

A - - - - - bra - ça - mi, cor - - - - -

Cadenza del primo verso [1]

mi - - - - - o.

Cadenza del secondo verso Incipit del terzo verso

[8 ----- 5 ----- 5 ----- 5 -- 5]

Ba - - - - - sa - mi e po' va' vi - a, Che - - - - -

vi - a, Che

Altra cadenza nella voce superiore Cadenza parziale nella voce superiore

[5 ----- 5] →

dal ç i - lo - so sen - ti - ta non - - - - -

dal ç i - lo - so sen - ti - ta non

Ripetizione dei parallelismi delle misure 9-10

→ [5 ----- 5]

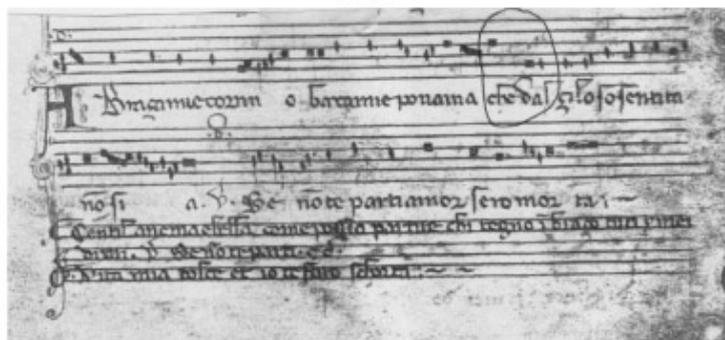
si - - - - - a.

si - - - - - a.

## Cantus



## Tenor



## ESEMPIO 3

*Abrami cor mio* (Codex Rossi fol. 4r)

Secondo verso

Incipit del terzo verso

5 Ba - - sa-mi.e po' - va' - vi - a, - - - Che dal - - - ci - lo - so

9 sen - ti - ta non si - - - - - - - - - a.

ESEMPIO 4  
*Abrazami*, parte di tenor, versi 2 e 3

motivo A

[5 ----- 5]

.sg. La

[8] [5 ----- 5]

de - - - si(-osa)

ESEMPIO 5  
*La desiosa brama*, frase 1

**motivo A'**

[6 -----7 -----8]

<sup>15</sup>

che me stru - - - - ge D'A(-mor)

ESEMPIO 6  
*La desiosa brama*, frase 2

**motivo A''**

[8 -----7 -----7 -----8]

<sup>28</sup>

fu - - - ge: È nel - - - le

ESEMPIO 7  
*La desiosa brama*, frase 3

53 .t. [8----8] [1----1]

Mer - - - - si, ma - do - na, o - mai che

.t. salto

58 [3----3--3--3--3--3--5] [8---8--8--8--8--2--3--1]

se con - - - - ve - - - -

61 [4-----5--5--5--5]

ne.

ESEMPIO 8  
*La desiosa brama, ritornello*

Cadenza  
interna

Du'

6 A [8-----8] A

o - chi - - - - - la - dri - - - - - so - t'u - - - - - na gir - - - - - lan - - - - -

12

15 Cadenza prolungata e ornata

da

ESEMPIO 9  
*Du' occhi ladri*, primo verso

19 **Secondo verso** **Cadenza su La** **A**

Ri - - - - de-an si dol - ce - men - te, che mi \_\_\_ tol -

25 **A** **A**

- - - - -

30 [se] \_\_\_\_\_

[se] \_\_\_\_\_

32 **Cadenza sul Sol** **Terzo verso** **B** **B**

Al \_\_\_ so \_\_\_ de - sio \_\_\_ co -

37 **Cadenza prolungata e ornata**

me ie \_\_\_ pia - que, e \_\_\_ vol - - - -



<sup>.1.</sup>  
 Pen - san - do \_\_\_\_\_ già \_\_\_\_\_

<sup>8</sup>  
 \_\_\_\_\_ che \_\_\_\_\_ d'a - - - - -

<sup>15</sup>  
 le - - - - - gre - - - - -

<sup>19</sup>  
 ça el fen - - - - - no.

ESEMPIO 11  
*Du' occhi ladri*, ritornello

---

**Jehoash Hirshberg** è stato professore presso il Musicology Department, Hebrew University, di Gerusalemme a partire dal 1971. I suoi campi di ricerca includono la musica profana del Trecento, il concerto solistico italiano, all'età di Vivaldi, l'opera italiana durante il decennio di unificazione 1860-1870, la storia e la sociologia della musica d'arte in Israele.

**Jehoash Hirshberg** has been a professor at the Musicology Department, Hebrew University, Jerusalem since 1971. His research fields include the secular music of the fourteenth century, the Italian solo concerto at the age of Vivaldi, Italian opera during the decade of unification 1860-70 and the history and sociology of art music in Israel.