Università degli Studi di Pavia

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali

Corso di Laurea Magistrale in Musicologia — Classe LM-45

A. A. 2025/2026

SIGNIFICATO ED EVOLUZIONE DEL SEGNO MENSURALE NELL'OPERA DI GUILLAUME DU FAY

Relatore: Prof. Antonio Delfino

Correlatore: Prof. Michele Epifani

Candidato: Francesco Sentuti

Matricola: 523529

Cremona, aprile 2026

INDICE

Introduzione 1

Capitolo I. 1410-1420. Un primo approccio alle *quatre prolacions* e un modello di analisi 6

I.1 Struttura metrica e *tactus compositivo* 7

I.2 Due casi particolari 15

Capitolo II. 1420-1428. I cambi mensurali, la diminuzione e i primi segni di proporzione 25

II.1 I cambi mensurali 27

II.2 La diminuzione 34

II.3 Le proporzioni 54

II.4 Alcune osservazioni sul legame fra il taglio e la diminuzione e sul tempo 59

Capitolo III. 1428-1439. La crisi di Ø, nuove diminuzioni e la perdita del taglio di ₵ 70

III.1 La crisi del significato di Ø 74

III.2 Nuove diminuzioni 83

III.3 ₵ perde il taglio 99

III.4 Tre *chanson* e un mottetto 100

Capitolo IV. 1439-1450. La scomparsa di Ø, il nuovo stile di O, la nascita di O2 e diminuzioni problematiche 120

IV.1 Rinotazioni 124

IV.2 La scomparsa di Ø, il nuovo stile di O la nascita di O2 127

IV.3 Diminuzioni problematiche 135

IV. Particolarità nella *Missa Sancti Antonii* 140

Capitolo V. 1450-74. O e C, l'aumentazione e le ultime diminuzioni 153

V.1 Altre rinotazioni 156

V.1 O e C 159

V.1 L'aumentazione e le ultime diminuzioni 166

Conclusioni 182

Bibliografia 192

INTRODUZIONE

Questo lavoro prende spunto dalla *Chronology of The Works of Guillaume Dufay based on a study of mensural practice* di Charles Hamm. In questo studio pionieristico, apparso nel 1964, Hamm ha proposto una cronologia delle opere di Guillaume Du Fay basandosi sulla sua pratica mensurale, apportando un contributo fondamentale su fronti diversi alla ricerca del suo tempo. In primo luogo ha arricchito il quadro delle conoscenze sulla cronologia e sull'autenticità delle opere di Du Fay, campo già delineato dall'allora principale studioso di questo compositore, nonché editore degli *Opera Omnia*, Heinrich Besseler. In secondo luogo, Hamm ha dato un taglio innovativo allo studio del mensuralismo, materia che in quegli anni trovava ancora una sintesi esemplare nei manuali di Johannes Wolf e Willi Apel. Ha contribuito a far luce sul mensuralismo quattrocentesco e sull'uso che ne ha fatto uno dei suoi maggiori esponenti, prassi esegetica che fino ad allora veniva ricondotta tendenzialmente alle pratiche del secolo precedente o successivo; ha spostato l'attenzione da aspetti più strettamente notazionali — come il significato delle *ligaturae* o della colorazione — e per focalizzarla focalizzandola sull'uso e sul significato dei segni mensurali, avvalendosi di un'analisi costante dello stile ritmico associato ai segni.

Il mio lavoro ripercorre questa via. Le sue ragioni, i suoi scopi e la sua particolare impostazione — che differisce da quella di Hamm — hanno a che fare col percorso che le ricerche, da una parte sulla cronologia delle opere di Du Fay e dall'altra sul mensuralismo del XV secolo, hanno fatto dopo la *Chronology* in più di sessant'anni dalla sua pubblicazione fino ad oggi. Le prime hanno visto un avanzamento notevole nel lavoro di diversi studiosi, primo fra tutti Alejandro Enrique Planchart. Con la sua vasta attività saggistica ha coniugato una straordinaria dedizione personale per la figura di Guillaume Du Fay a uno spiccato rigore storiografico: in un ascolto costante delle ricerche di suoi illustri colleghi,come David Fallows, ha costruito un quadro dettagliato e aggiornato della biografia, della cronologia e sull'autenticità delle opere di questo compositore ridefinendo quello offerto da Besseler e Hamm. Numerosi sono i casi di nuove acquisizioni; basterà citare, a titolo di esempio, il *corpus* dei *propria missae*. Trasmessi quasi esclusivamente nel ms Tr88, senza alcuna ascrizione, questi cicli erano stati attribuiti a Du Fay alla fine degli anni '40 del XX secolo da Laurence Feininger su una base stilistica. Ma Besseler e Hamm, davanti alla scarsità di maggiori evidenze e ad alcune caratteristiche mensurali singolari rispetto alle altre opere del compositore, ne hanno rifiutato l'autenticità senza per altro proporre una datazione. A partire dagli anni '80, Planchart ha raccolto nuove evidenze di natura soprattutto documentaria e liturgica — materia nella quale ha sempre mostrato una competenza straordinaria — che ricollocano i *propria missae* nel canone di Du Fay e li datano a tre periodi: una porzione di

essi, che è la più consistente, agli anni tra il 1439 e il 1440, altre due, rispettivamente, nel decennio 1440-50 e nel quinquennio 1450-55.[1] Negli ultimi anni, Planchart si era dedicato a una nuova edizione degli *Opera Omnia* — iniziata nel 2008 e purtroppo interrotta a causa della sua recente scomparsa — e ha raccolto tutto il suo lavoro, e quello dei suoi colleghi, in una monumentale monografia, pubblicata nel 2018, che rappresenta ancora oggi la *summa* delle conoscenze sulla 'galassia' Guillaume Du Fay.[2]

Dopo Hamm la ricerca sul mensuralismo del XV secolo è proseguita in molte direzioni. Doveroso qui citarne due lungo le quali, a mio avviso, gli studi hanno raggiunto i punti di maggiore avanzamento rispetto alla *Chronology*: l'interpretazione dei segni tagliati e della diminuzione e i modelli di analisi dello stile ritmico. Hamm interpretava il taglio come indicatore univoco della diminuzione, una tecnica che vedeva la riduzione dei valori secondo un rapporto variabile da 2:1 a 3:2 in base al segno e al contesto. Importanti studi successivi — come quelli di Eunice Schroeder e Anna Maria Busse-Berger — hanno ereditato e approfondito questa linea interpretativa confrontandola con un vastissimo campione di composizioni e trattati teorici e concentrandosi di preferenza sulle possibilità diverse per i rapporti di riduzione. All'inizio degli anni '90 è arrivata una prima e duplice svolta, quando Rob Wegman, da una parte, ha messo in discussione la precisione dei rapporti di riduzione sulla base delle testimonianze dei due maggiori teorici della fine del Quattrocento, Tinctoris e Gaffurio, fautori del taglio con significato di riduzione dal rapporto indefinito — che lo studioso ha chiamato *acceleratio mensurae* — e Margaret Bent, dall'altra, ha messo in discussione il legame fra il taglio e la diminuzione, documentando un uso non mensurale del segno Ø (volto a segnalare una particolare articolazione formale di un brano) nella pratica dei primi decenni del secolo. Nuovi studi hanno poi approfondito questi argomenti: Alexander Blachly ha raccolto maggiori evidenze pratiche dell'*acceleratio,* mentre la stessa Bent ha scoperto una tradizione più ampia dell'uso non mensurale dei segni tagliati, che abbraccia tutto il XV secolo e interessa la pratica di molti dei maggiori compositori attivi in questo periodo, oltreché coinvolgere tutti i segni di questo genere, compreso ₵. La seconda svolta, forse più significativa, è arrivata negli anni 2000 grazie al lavoro di Ruth DeFord che ma messo in discussione il legame fra la diminuzione e la riduzione dei valori, mostrando come il significato principale della diminuzione nella pratica e nella teoria del XV secolo sia lo spostamento del *tactus,* mentre la riduzione dei valori un effetto secondario dipendente dal contesto in cui viene applicata.[3]

---

1 Su questo argomento, vedi infra, Cap. IV, pp. 123-25.

2 A. E. Planchart, *Guillaume Dufay: The Life and Works*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018. Per gli *OO* vedi nota 6 sotto.

3 Per una trattazione approfondita di questi argomenti e tutti i riferimenti bibliografici, cfr. Cap. II pp. 48-49 e 59-62.

Per l'analisi dello stile ritmico, Hamm si era servito di un indicatore che chiamava 'movimento', consistente nell'ordine dei due valori più frequenti fra tutti quelli che compaiono in una composizione — ad esempio semibrevi-minime o brevi-semibrevi. Questo modello ha avuto una certa fortuna e la ricerca successiva lo ha riutilizzato, spesso ridefinendolo tramite il 'valore medio' che esprimerebbe numericamente la media frequenza di tutti i valori in riferimento a un singolo valore (ad esempio: 1,2 semibreve o 0,6 semibreve). Movimento e valore medio sono parametri statistici che in nome di un dato oggettivo appiattiscono la reale conformazione ritmica di un brano; per questo, col tempo, se ne sono aggiunti altri di natura più tecnico-musicale che restituiscono un'immagine più fedele di questa conformazione. Già Hamm aveva occasionalmente affiancato il movimento all'analisi della durata dei ritardi (le dissonanze specifiche dei processi cadenzali), dopodiché si è cominciato a prestare maggiore attenzione al ritmo contrappuntistico — chiamato anche 'ritmo armonico', ovvero l'ordine dei valori in cui procedono le verticalità del contrappunto. Recentemente DeFord, basandosi anche sulle prime analisi dello stile ritmico condotte dai teorici fra XV e XVI secolo — come quella di Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti*, per citarne una — ha elaborato un modello più completo che tiene conto di questi ultimi parametri e di molti altri: ritmo contrappuntistico, processi cadenzali (non solo nell’esclusiva prospettiva dei ritardi, ma da quella delle verticalità contrappuntistiche che li compongono), ritmo superficiale, struttura metrica, sillabe del testo, colorazioni, *hemiolae*. Nel loro comportamento e nella loro interazione essi rilevano un valore specifico che DeFord ha chiamato *tactus* compositivo, elemento che può essere stabile o mobile nel corso di uno stesso brano. Questo modello è abbastanza complesso e non è certo oggettivo quanto il calcolo del movimento o del valore medio — anzi mette non di rado chi lo applica davanti a delle scelte di carattere interpretativo — ma ad oggi rimane, a mio avviso, il modello più efficace per creare una mappa dettagliata dello stile ritmico di una composizione polifonica del XV secolo.[4]

Nel corso di tutti questi avanzamenti, Du Fay ha ricevuto molte attenzioni, ma sempre con uno sguardo che potremmo definire limitato. Da una parte, Planchart — che oltre a essere stato il principale storiografo di Du Fay dopo Besseler, è stato anche un grande interprete della sua musica e studioso della sua pratica mensurale — si è occupato del segno mensurale e del suo significato in tutta la produzione del compositore. Tuttavia, non ha mai abbandonato una concezione 'proporzionale' del taglio — secondo cui richiede una riduzione dei valori, la stessa concezione di Hamm e di molti studiosi successivi — pur tenendo conto delle nuove interpretazioni nelle analisi di alcune composizioni. Inoltre le sue descrizioni dello stile ritmico non sono mai andate oltre l'ordine dei due valori indicanti il movimento. Dall'altra parte, l'unica ad applicare estensivamente

4 Per una spiegazione approfondita del modello analitico di DeFord, vedi Cap. I, p. 6 e segg.

le nuove interpretazioni a Du Fay è stata DeFord, che però ha sempre circoscritto le sue indagini ad alcuni ambiti: o si è occupata dell'uso e del significato di un segno specifico in tutta la produzione del compositore, o dell'uso e del significato di tutti i segni in una porzione specifica delle sue opere.

Qui intende inserirsi il mio studio, che ha lo scopo di offrire una rilettura integrale della pratica mensurale di Du Fay secondo le conoscenze e le interpretazioni più recenti del mensuralismo quattrocentesco. Lo stato di particolare avanzamento delle ricerche storiografiche sul compositore hanno favorito, e forse richiesto, un'impostazione inversa rispetto al lavoro di Hamm: la mia riflessione parte dalla cronologia delle opere, ormai assodata, ed entro questa cornice ricostruisce il quadro della pratica mensurale del compositore. Le diverse fasi del lavoro hanno previsto: l'esame di tutte le composizioni di Du Fay, la ricognizione dei segni mensurali usati, dopodiché l'indagine del loro significato e, in base alle datazioni, il tracciamento della loro evoluzione nel tempo mediante l'analisi costante dello stile ritmico cui i segni sono associati. Ho preso a riferimento la cronologia di Planchart e per l'analisi dello stile ritmico ho applicato il modello di DeFord. Nell'indagine sul significato dei segni mensurali, oltre che appoggiarmi sugli studi più recenti sul mensuralismo del XV secolo, sono ricorso a un confronto diretto con le principali testimonianze teoriche di questo periodo.

La trattazione è suddivisa in cinque capitoli, corrispondenti a cinque periodi della vita di Du Fay: il primo dal 1414 al 1420, il secondo dal 1420 al 1428, il terzo dal 1428 al 1439, il quarto dal 1439 al 1450 e il quinto e ultimo dal 1450 al 1474. Questi periodi corrispondono a sei periodi nei quali Planchart ha suddiviso la biografia di Du Fay, con l'accorpamento degli ultimi due (1450-58 e 1458-74) in uno solo — si parla qui dei periodi di attività, dal quale è escluso il primo periodo (1397-1414) corrispondente all'infanzia del compositore, al quale non appartengono composizioni note.[5] La scelta non è casuale. Infatti, osservando la pratica mensurale di Du Fay, mi sono reso conto con sorpresa che i suoi archi evolutivi — caratterizzati dalla scomparsa di segni vecchi o dalla comparsa di segni nuovi, o dai cambiamenti nel loro uso e nel loro significato — coincidono complessivamente con i principali snodi biografici del compositore. L'unica eccezione è rappresentata dagli anni 1450-74 durante i quali si susseguono due fasi dell'attività di Du Fay, ma nelle quali la sua pratica mensurale resta stabile.

Ogni capitolo è strutturato allo stesso modo. Un sottocapitolo introduttivo offre, per il periodo di riferimento, prima un breve profilo biografico di Du Fay, poi un quadro delle datazioni principali — nell'impossibilità di riportarle tutte, ho selezionato i brani per cui la datazione è stata possibile grazie a una maggiore quantità di evidenze — e una panoramica dell'uso mensurale. I

5 Cfr. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. Planchart, in realtà, riunisce i periodi 1414-20 e 1420-28 nello stesso capitolo, ma li distingue chiaramente nella trattazione.

sottocapitoli successivi sono dedicati alle analisi dettagliate delle composizioni e alle trattazioni approfondite dei segni del loro significato. Ogni capitolo è chiuso da tavole riassuntive che elencano tutte le opere appartenenti al periodo di riferimento, e per ognuna riportano: segno mensurale, *tactus* compositivo (l'indicatore dello stile ritmico tratto dal modello analitico di DeFord), datazione e fonti manoscritte.

Benché il mio lavoro sia debitore, nella sua idea iniziale, alla *Chronology*, il mio approccio metodologico, come sarà parso evidente, differisce da quello di Hamm per alcuni aspetti chiave: la cronologia come premessa e non come obiettivo, un diverso modello di analisi dello stile ritmico così come una diversa interpretazione del mensuralismo del XV secolo; di conseguenza, i miei risultati differiscono dai suoi. Un confronto sistematico e approfondito fra gli uni e gli altri esulava dagli scopi del mio studio, ciononostante ho scelto di tenere sempre conto del lavoro di Hamm nel corso della trattazione. Hamm assegna le opere di Du Fay a nove gruppi, corrispondenti a nove periodi di datazione, tutti contraddistinti da caratteristiche mensurali e notazionali specifiche e a volte opera una differenziazione ulteriore fra le caratteristiche di uno stesso gruppo, distinguendo vari sottogruppi. In ogni capitolo, nelle tavole riassuntive, ho aggiunto per ogni composizione il gruppo/sottogruppo di appartenenza e illustrato periodo e caratteristiche distintive alla fine del sottocapitolo introduttivo. L'ordine di apparizione dei gruppi e dei sottogruppi e delle loro spiegazioni fra i capitoli segue quello delle opere. Ho inoltre citato il contributo di Hamm al fianco di quello di altri studiosi, sia nelle discussioni su aspetti centrali del mensuralismo, sia nelle analisi di alcuni brani.

***

Per tutte le composizioni di Du Fay, ho fatto riferimento alle digitalizzazioni dei manoscritti e alle edizioni degli *OO* di Planchart e di De Van e Besseler.[6] L'edizione di Planchart è la più recente, ma è anche incompleta: mancano i *propria missae*, i movimenti di *ordinarium missae*, tutta la musica per l'Ufficio e le *chanson*. Per questo gli è stata riservata la priorità (fin dove possibile), mentre per i repertori mancanti mi sono rivolto all'edizione di De Van e Besseler. Per i pochi brani che mancano anche nell'edizione di De Van e Besseler — perché considerati inautentici — ci si è avvalsi delle edizioni digitali di Clemens Goldberg disponibili online, ulteriormente controllate sulle riproduzioni digitali dei testimoni manoscritti.[7]

6 G. de Van e H. Besseler (a cura di), *Guglielmi Dufay Opera Omnia*, 6 voll., Roma, American Institute of Musicology, 1947-64, (Corpus Mensurabilis Musicae 1) e A. E. Planchart (a cura di), *The New Guillaume Dufay Opera Omnia*, a cura di A. E. Planchart, Santa Barbara, Marisol Press, 2008-11.

7 Clemens Goldberg (a cura di), *Oxford 213*, Goldberg Stiftung, 2024; Id., *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*, Goldberg Stiftung, 2018; Id., *Chansonnier Pixérécourt*, Goldberg Stiftung, 2018. Le digitalizzazioni di Ox213, Niv e Pix sono state consultate dal *DIAMM* (Digital Image Archive of Medieval Music) e da *Gallica*, Bibliothèque nationale de France.

CAPITOLO I

1414-1420

Un primo approccio alle *quatre prolacions* e un modello di analisi

Alla prima fase dell'attività di Guillaume Du Fay, svoltasi fra Costanza — dove partecipò al Grande Concilio fra il 1414 e il 1417 al seguito del cardinale Pierre d'Ailly, accompagnato dall'allora *magister puerorum* della cattedrale e suo mentore Richard de Locqueville[8] — e Cambrai — come cappellano nella collegiata di St. Gèry fino al 1420 — possiamo ricondurre cinque opere, elencate nella Tavola I.1. Nella colonna 2 sono elencati i titoli così come appaiono nell'*Opera Omnia* di A. E. Planchart.[9] La colonna 3 riporta il segno mensurale del brano. Quando non è esplicitato nella fonte, è posto fra parentesi quadre.[10] La colonna 4 indica il *tactus* compositivo che ho evinto dall'analisi dello stile ritmico, secondo la definizione e i criteri esposti da R. DeFord.[11] La colonna 5 riporta la datazione di A. E. Planchart.[12] La colonna 6 invece riporta il gruppo a cui C. Hamm ha assegnato il brano in base alle sue caratteristiche notazionali.[13] Infine, alla colonna 7, sono elencate le fonti manoscritte. La datazione di queste opere è stata possibile solo in base a evidenze indirette. Il Tenor del Sanctus e dell'Agnus del ciclo *KSA*, n.1, fa un non troppo implicito riferimento al Grande Concilio.[14] La n.2, il *rondeau Belle plaisante et gracieuse*, come ha mostrato G. Boone,[15] è ricollegabile al periodo dell'apprendistato di Du Fay sulla base della sua collocazione nel manoscritto. Per le n. 3, 4 e 5 la datazione è più incerta, tuttavia Planchart nota dei tratti stilistici di transizione fra le precedenti e il mottetto *Vasilissa ergo gaude* del 1420.[16] Il ciclo *Kyrie-Gloria-Credo* e il Gloria 5/27 in particolare sfruttano la tecnica testuale della *cursiva* (scambi di

8 A. E. Planchart, *Guillaume Dufay: The Life and Works*, 2018, pp. 38-64.

9 A. E. Planchart, *OO*, 2008/11.

10 L'assenza del segno mensurale a inizio brano è la norma nelle fonti manoscritte di questo periodo, che tendono a esplicitarlo solo quando questo è differente tra voce e voce, o cambia nel corso di una, più o tutte le voci. Ox213 fa un'eccezione con il Gloria 27 probabilmente perché C è una mensura meno frequente di O e C. Cfr. ed. in facsmile D. Fallows, *Oxford, Bodleian Library MS Canon. Misc. 213*, Chicago e Londra, University of Chicago Press, 1995, (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1). Il copista del primo strato di Tr92, in cui troviamo il Gloria 5/25, segna regolarmente, al contrario, tutte le mensure. Sull'argomento Cfr. T. R. Ward, *The Structure of Manuscript Trent 92*$_1$, «Musica Disciplina», 29, 1975, pp. 127-47.

11 R. DeFord, *Tactus, Mensuration and Rhythm*, Cambdridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 82-113.

12 Planchart, *OO*, 2008/11 e *Dufay*, 2018.

13 C. Hamm, *Chronology of The Works of Dufay*, Princeton University Press, 1964.

14 Si tratta di un canto fratto della *Missa ad tollendum schismam*, una messa votiva per la risoluzione dello scisma in uso a Cambrai. In BoQ15, il Sanctus di Du Fay è seguito da un altro Sanctus di Locqueville composto sullo stesso Tenor, e fra il Kyrie e i due Sanctus sono interpolati un *Gloria 'micinella'* e un *Credo 'cursor'* di Antonio Zacara da Teramo. Planchart ipotizza che questi cinque movimenti rappresentino un progetto congiunto fra Locqueville, il suo giovane allievo, e la cappella papale romana, al cui i titoli dei movimenti di Zacara fanno riferimento, per l'esecuzione di una messa polifonica al Concilio. Cfr. Planchart, *The Early Career of Guillaume Dufay*, «Journal of American Musicological Society», 1993, pp. 358-60 e *Dufay*, 2018, pp. 60-62 e 470.

15 G. Boone in *Dufay's Early Chansons*, 1987, pp. 157-160, nota che in Ox *Belle plaisante* è copiata assieme alle opere di Locqueville, ed è isolata dal resto delle *chansons* di Du Fay.

16 Vedi cap. II, pp. 27-28.

segmenti testuali fra le voci), che è adoperata spesso da Locqueville. Il Gloria 5/25 invece, nel procedere per frasi brevi e chiuse, mostra l'influenza dello stile di Johannes Ciconia. Planchart propone dunque di datare queste tre opere fra la chiusura del Concilio (1417) e l'ingresso nella corte malatestiana (1420).[17]

Com'è evidente, l'uso mensurale è limitato a O, C e Ȼ, con l'esclusione di Ɵ.[18]

Hamm assegna i brani nn. 1, 3 e 4 al gruppo 1, definito dall'uso O, C e Ȼ, dal movimento per semibrevi e minime e dall'assenza di semiminime, e collocato negli anni 1415 ca.-1423. Inserisce la *chanson* nel gruppo 2ª, dedicato a Ȼ con movimento per semibrevi e minime e semiminime caudate, e collocato in un ampio intervallo cronologico fra gli anni 1415 ca.-1429.[19] Il n. 5, il *Gloria 27*, non compare nella *Chronology*, in quanto non compare già negli *Opera Omnia* di H. Besseler,[20] su cui Hamm si basa.

I.1 Struttura metrica e *tactus* compositivo

Le *quatre prolacions* - ovvero i segni mensurali semplici, non modificati da cifre o tagli - prescrivono la differente qualità, binaria o ternaria, delle brevi (*tempus*) e delle semibrevi (*prolatio*) e, secondo la teoria del XV secolo, di porre il *tactus* performativo sulla semibreve (imperfetta in O e C, perfetta in Ȼ e Ɵ). Nei due Gloria i copisti hanno notato il segno mensurale a inizio brano. Il n.5 ha C e sia brevi sia semibrevi sono imperfette. Il n.4 ha Ȼ, O e di nuovo Ȼ, tutti esplicitati per via del cambio. In Ȼ le brevi sono imperfette e le semibrevi perfette, in O, invece, le brevi sono perfette e le semibrevi imperfette. Il copista di BoQ15, al contrario, non ha segnato le mensure dei cicli KSA e KGC, di conseguenza esse vanno dedotte dalla musica: [O-O-O] e [O-C-C]. Anche la mensura di *Belle plaisante* non è segnata, ma le semibrevi perfette e le brevi imperfette indicano un chiaro [Ȼ]. Tutte le composizioni giovanili di Du Fay rispettano dunque una delle quattro mensure principali. Inoltre sono tutte facilmente eseguibili con un *tactus* performativo alla semibreve. Ma struttura mesurale e *tactus* performativo possono essere espansi lungo due direttrici che presuppongono un'analisi più approfondita dello stile ritmico a cui i segni sono associati: struttura metrica e *tactus* compositivo. Illustrerò questi aspetti prendendo in esame le opere n. 2 e 3 dalla Tav. I.1. Farò riferimento all'edizione di Besseler, riprodotta alla fine del capitolo, in cui i valori

17 Planchart, *Dufay*, 2018, p. 474.

18 Ɵ è un segno raro in tutta l'opera di Du Fay. Compare nel periodo 1420-28 nelle voci inferiori due mottetti su Tenor, in connessione alla tecnica della diminuzione, e in una *chanson*, dopodiché compare in una *chanson* del periodo 1428-1439 in forma tagliata, ⊖. Vedi Capp. II, pp. 26 e seg. e III, .

19 Hamm, 1964, pp. 1-13 (gruppo 1) e 15-35 (gruppi 2, 2ª e 2ᵇ).

20 G. de Van e H. Besseler, *OO*, 1947-64. Motivo dell'assenza del Gloria 27 è l'ascrizione in Ox213 a Hugo de Lantins. H. Schoop, in *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian library, canonici misc. 213*, Bern e Stuttgart, Paul Haupt, 1971, pp. 48-49 ha dimostrato che questa ascrizione, fatta dal copista dopo aver cancellato una precedente ascrizione a Du Fay, è erronea. Cfr. a proposito Planchart, *Dufay*, 2018, p. 471.

sono ridotti secondo un rapporto 4:1 (la breve corrisponde alla minima, la semibreve alla semiminima, e così via).

Il metro è una proprietà intrinseca del *cantus mensurabilis* fin dalla sua nascita. *Tempus* e *prolatio* non esprimono solo la qualità della breve e della semibreve, ma costituiscono unità periodiche che articolano il discorso musicale.[21] O, ad esempio, è organizzato in *tempora* di tre *prolationes* ciascuno. L'inizio dell'unità di *tempus*, che chiamiamo *initium* di breve[22], è, nel contesto delle *quatre prolacions*, il livello metrico principale. Degli *initia* di semibreve, il primo è equivalente a quello di breve, gli altri esprimono un livello metrico inferiore e DeFord li chiama *initia* di 'semibreve-max'[23]. Il livello metrico superiore a quello di breve è quello di *longa,* ovvero il *modus.* Nelle *quatre prolacions*, esso è di norma inattivo sul piano mensurale, ma il comportamento della musica può, occasionalmente, rilevarlo sul piano metrico. L'unità metrica può essere occupata dalla nota corrispondente così come dalle suddivisioni del corrispondente valore complessivo. Un *tempus* di O può essere occupato da una breve perfetta, così come da una serie di semibrevi e minime. Un canto figurato che procede a valori più piccoli del *tempus* articola gli *initia* di breve con diversi mezzi: arresto del movimento ritmico su un valore più grande, entrata di una voce in contrappunto a distanza di un *tempus* o un'*ultima* di cadenza. Mezzi di 'disturbo' dell'*initium* di breve possono essere l'arresto del movimento ritmico o un'*ultima* di cadenza su un *initium* di semibreve-max, l'entrata di una voce a distanza di una *prolatio* (o due nel caso di tempo perfetto), la sincopazione e l'*hemiola*. Complessivamente, le opere dalla 1 alla 4 rilevano con sufficiente chiarezza la propria struttura metrica. Elementi di disturbo degni di nota sono: gruppi sincopati di semibreve-minima-semibreve-minima, spesso combinati in imitazione a distanza di semibreve imperfetta, che disturbano in O gli *initia* di semibreve-max dando l'impressione di mutare la qualità della breve in Ȼ, disseminati per tutti movimenti del ciclo KGC (ne sono un esempio Cantus e Contratenor alle batt. 33-37 del Kyrie); le frasi di cursiva del Gloria e del Credo di KGC che si scambiano in corrispondenza dell'*initium* di breve (ad es. nel Gloria <bonae voluntatis> e <laudamus te> alle batt. 5-7), ma anche dell'*initium* di semibreve-max (ed es. <Benedicimus te> a batt. 8 del Gloria o <Deum de deo> a batt. 13 del Credo) a seconda della lunghezza del segmento testuale. Nelle prime due invocazioni del Kyrie di KGC traspare

21 Non tutti gli studiosi concordano su questo. Nell'ambito della notazione mensurale del XV secolo, alcuni sono critici nei confronti di una struttura metrica regolare dietro le durate. Cfr. A. Stone, *Measuring measurable music in the fifteenth century,* <The Cambridge History of Fifteenth-Century Music>, Cambridge University Press, 2015, pp. 563-86.

22 Riprendo questa terminologia da G. Boone in *Patterns in Play: A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay,* 1999.

23 Cfr. DeFord, 2015, pp. 37-39.

un'organizzazione delle brevi a coppie in unità di *longae* imperfette. Du Fay, tuttavia, riconferma gli *initia* di breve-max tramite le *ultimae* di cadenza.

Il concetto di *tactus* ha subito forse l'espansione interessante, già dall'ultimo quarto del XV secolo, proprio in relazione al contenuto musicale. Tinctoris, che nel *Diffinitorium* del 1472-74 raccoglieva nella definizione di *mensura* come 'adaequatio vocum quantum ad pronunciationem'[24] la concezione tradizionale di un *tactus* performativo, ovvero di una pulsazione portata dal cantore, nel *Liber de arte contrapuncti* del 1477 approda a una concezione nuova. La 'nota secundum quam cantus mensuratur'[25] è un valore ritmico preciso che supporta sì una pulsazione esterna, ma regola anche svariati aspetti ritmici, contrappuntistici e metrici interni alla musica. Ritmo, contrappunto e struttura metrica di un brano cambiano a seconda che questo valore corrisponda ad esempio alla semibreve o alla breve. De Ford, basandosi su Tinctoris, ma anche sui teorici successivi che hanno affrontato questi aspetti,[26] ha ribattezzato questa unità *tactus* compositivo e codificato gli aspetti che da essa dipendono: ritmo contrappuntistico, ritmo superficiale, colorazione, sincopazione, hemiola, testo, dissonanze, cadenze. tutto in relazione a un *tactus* che può essere binario o ternario[27]. Il *tactus* performativo rispecchia il *tactus* compositivo, se non per il fatto che il cantore, specie in assenza di segno mensurale, lo ricava da una ricognizione grossomodo di tutti gli aspetti sopra elencati. Ciononostante possono verificarsi dei conflitti, date le due nature differenti: la musica può esprimere *tactus* compositivi diversi in passaggi diversi dello stesso brano, o, in presenza di segno mensurale, può esprimere un *tactus* compositivo diverso da quello prescritto, o ancora può confermarlo in alcuni passaggi e contraddirlo in altri.

Ritmo contrappuntistico - Il *tactus* compositivo corrisponde innanzitutto alle unità temporali per cui procede il contrappunto. Per illustrare il funzionamento di un *tactus* compositivo binario, Tinctoris produce esempi musicali a due voci in cui il Tenor procede per semibrevi imperfette e la seconda voce può cantare un 'contrapunctus simplex', sempre per semibrevi, o 'diminutum', che cioè impiega minime e semiminime. Ma il Tenor, anche in quest'ultimo caso, resta preminente e costituisce il reale ritmo contrappuntistico, che potremmo chiamare primario, a scapito di quello

24 Tinctoris, *Terminorum musice diffinitorium*, 1472-75, ed. in *Diffinitorium musice. Un dizionario della musica per Beatrice d'Aragona*, a cura di C. Panti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004 (La Tradizione Musicale: Studi e Testi 8), sotto la voce 'Mensura'.

25 Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, ed. in *Tinctoris: Opera Theoretica*, a cura di A . Seay, 1975, (Corpus Scriptorum de Musica 22/2), libro II, capp. 24-34.

26 Restando nel XV secolo, Adam di Fulda si avvicina a Tinctoris quando definisce il *tactus* 'continua motio in mensura contenta rationis', affermando che esso 'autem per figuras et signa in singulis musicae gradibus fieri habet' e poi che 'secundumque horum diminutionem et augmentationem figurae notarum tanguntur, cuius priorem agnitionem signa indicare habent'. Lo riconosce dunque come un'unità già intrinseca alla musica. Non approfondisce però oltre questi concetti. Cfr. Adam di Fulda, *Musica*, pt. III, cap. 7, p. 362 e DeFord, 2015, pp. 56-58. Trattazioni più estese arrivano nel XVI secolo, con Gioseffo Zarlino e Ludovico Zacconi, Cfr. ibid., pp. 51-81 e 82-113.

27 Cfr. nota 11.

del Cantus, che potremmo chiamare secondario. Tutte le verticalità che cadono sugli *initia* di semibreve sono primarie, mentre quelle che cadono sugli *initia* di minima-max sono secondarie - a meno di ritardi, che verranno discussi sotto. Al livello del ritmo contrappuntistico primario, ovvero le semibrevi, corrisponde il *tactus* compositivo. Dunque un *tactus* binario regge una verticalità primaria. Tinctoris ci descrive il ritmo contrappuntistico associato un *tactus* ternario indirettamente, parlando delle dissonanze. Dalla sua prescrizione di riservare la dissonanza solo a una delle tre parti del *tactus*, possiamo dedurre che esso, al contrario del binario, può reggere due verticalità primarie[28]. Il ritmo contrappuntistico primario del Gloria e del Credo di KGC procede largamente per semibrevi, dunque il loro *tactus* compositivo coincide con il *tactus* performativo prescritto dalla mensura [C]. Le fioriture di minime del Cantus e del Contratenor (ad es. alle batt. 5-7 del Gloria) non riescono a rilevare il medesimo *tactus*, nonostante la loro abbondanza, poiché rimangono secondarie rispetto alle semibrevi del Tenor. Il ritmo contrappuntistico può invece rallentare, come accade, oltre al *cantus coronatus* di chiusura, nell'incipit in stile declamatorio del Gloria, dove troviamo brevi, e del Credo troviamo brevi e *longae coronatae*. Il Tenor del Kyrie si muove spesso per ritmi di breve imperfetta-semibreve, se escludiamo le successioni per semibrevi nelle cadenze principali sulla parola <eleyson> (batt. 11-12, 19-20, 21-24, 27-28 e 33-38). Quando questo ritmo si presenta, le voci superiori stentano a dividere la breve articolando il contrappunto anche sul primo *initium* di semibreve-max. Ne risulta una successione pura di 2 verticalità che può momentaneamente conferire alla breve perfetta la forza del *tactus* compositivo, in linea con quanto ci dice Tinctoris delle parti di un *tactus* ternario.[29] Tuttavia un ritmo contrappuntistico che procede per dati valori non disturba - quindi non confuta - il *tactus* compositivo espresso da un valore inferiore, a maggiore ragione se alla sua espressione contribuiscono altri fattori come dissonanze, cadenze etc. Un ritmo contrappuntistico lento in questi brani in *tempus perfectum* rende semplicemente lo stile ritmico essenziale. Al contrario, un cantrappunto più veloce, che proceda per minime, entrerebbe realmente in conflitto con il *tactus* compositivo sulla semibreve. Il ritmo contrappuntistico primario di *Belle plaisante* procede regolarmente per due verticalità nell'unità di semibreve perfetta. Lo rilevano stavolta con più efficacia il Contratenor e il Cantus, mentre il Tenor procede per semibrevi perfette se non brevi (vedi tutta la sezione A batt. 1-15). I gruppi di tre minime al Cantus, anche con semiminime a coppie o isolate dopo una minima puntata, rappresentano un ritmo secondario (come alle batt. 4, 9, 12-13, 22). Anche qui il *tactus* compositivo è la semibreve perfetta e corrisponde a quello performativo prescritto per da Ȼ.

28 Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, libro II, cap. 27 'Sed si ipsa nota perfecta vel augmentata sit, sive per syncopam una minor eam antecedat sive non, quoniam tertia pars eius magis quam secunda exprimi soleat, hec supra se totam aut supra primam partem sui concordantiam postulat'.

29 Vedi nota 30 sotto.

Ritmo superficiale - Tramite ritmi diversi, una voce può enfatizzare livelli metrici diversi. Questo concetto è noto anche come accento agogico e si basa sulla forza che i valori imprimono a una posizione metrica in virtù della loro durata e della loro combinazione. Ad esempio, in un movimento per semibrevi e minime in C, la concentrazione delle minime sull'*initium* breve e di semibrevi imperfette o semibrevi puntate+minim sull*'initium* di semibreve-max indebolisce il livello metrico delle brevi, mentre rafforza quello delle semibrevi. Il livello che corrisponde al *tactus* compositivo rimane di norma stabile. Il Gloria e il Credo di KGC risaltano nei ritmi associati ai già citati segmenti di *cursiva*, che tendono ad arrestare il movimento di minime su una semibreve in corrispondenza dell'*initium* di semibreve-max, indebolendo l'*initium* di breve. Il movimento per brevi e *longae coronatae* sulla declamazione di *Patrem onnipotentem* sembra enfatizzare un livello metrico superiore a quello di breve, il che ha probabilmente spinto Besseler raggruppare le battute di 2/4 della trascrizione del Credo in battute miste di 2/2 e 3/2. Il fatto, però, che si tratta di unità diseguali - le brevi sono raggruppate in 3+2+3+2 - ci dimostra che il livello del *modus* non è attivo. In tutti i casi il livello del *tactus* compositivo, ovvero la semibreve imperfetta, resta forte. Da uno sguardo ai ritmi che occupano le unità di semibreve perfetta in *Belle plaisante*, vediamo che i gruppi di semibreve imp.-minima sono eguagliati dai gruppi speculari minima-semibreve imp. Un altro caso in cui *tactus* compositivo ternario si comporta diversamente da quello binario.

Colorazione - O 'terzina', è un'altra veste della *proportio sesquialtera*. È uno strumento utile alla definizione del *tactus* compositivo in quanto i gruppi ternari della *proportio* tendono a stare nello spazio di un *tactus*. Du Fay la applica in questo modo, ma solo nelle opere a partire dal 1420. Nel ciclo KGC e in *Belle plaisante*, così come nelle altre opere del periodo 1410-20, le colorazioni sono assenti.

Sincopazione - È la separazione di valori che appartengono alla stessa unità metrica; ne risulta uno spostamento delle unità metriche successive fin quando l'unità che era stata smembrata non viene ricomposta con l'ultimo valore. La sincopazione dunque disturba gli *initia* della struttura metrica originale. Accanto alla definizione classica di separazione che era tradita fin dai trattati di P. de Vitry e dal *Libellus*, ripresa anche da Tinctoris nel *Diffinitorium*, l'Anonimo 12 intorno al 1470 lega la sincopazione al *tactus*, come Zarlino un secolo dopo. Tra le varie forme di sincopazione, la più efficace e frequente, che l'Anon. XII chiama 'duplicatio maior', è quella che sposta le unità metriche corrispondenti al valore del *tactus* compositivo. I già citati gruppi minima-semibreve-minima-semibreve in [O] in tutti i movimenti di KGC sono una sincopazione del gruppo minima-minima-semibreve-semibreve: all'interno dell'unità di breve, viene anticipata di una minima la seconda unità di semibreve, dunque la sincopazione agisce al livello del *tactus*.

Hemiola - Nelle mensure ternarie, essa va a disturbare l'*initium* di un valore perfetto, analogamente alla sincopazione. In più è capace di legare insieme due valori perfetti in un'unità metrica di livello superiore. In *tempus perfectum,* un'*hemiola* è capace di espandere la struttura metrica originale al livello del *modus*. Nel Kyrie di KGC non compaiono *hemiole*, che potrebbero legare le unità di brevi perfette a coppie in unità di *longae* imperfette. In *Belle paisante* le *hemiole* frequenti al Tenor e al Contratenor legano le semibrevi perfette a coppie, dunque rafforzano l'unità metrica della breve imperfetta. Anche se di fatto sono formate da semibrevi imperfette - notate come *semibreves nigrae* - non rendono queste unità indipendenti, danno anzi l'effetto di sincopazione contro l'unità di semibreve-max perfetta. Questo effetto rafforza il *tactus* compositivo sulla semibreve perfetta e risulta quanto mai efficace in esecuzione contro il corrispondente *tactus* performativo.

Testo - In generale, il *tactus* compositivo non contiene più sillabe del testo di quante sono le sue suddivisioni - due per un *tactus* binario, tre per un *tactus* ternario - e sull'*initium* del valore a esso corrispondente cade di norma la sillaba accentata. Il *tactus* ternario, tuttavia, più spesso porta due sillabe, in virtù della tendenza dell'accentuazione verbale ad alternare una sillaba tonica con una atona. Questo lo vediamo nei passaggi di breve imp.-semibreve del Kyrie di KGC (ad es. batt. 1-4, 9-12), ricordati a proposito del ritmo contrappuntistico. Il *tactus* compositivo del brano resta la semibreve, per via di altri parametri, ma una tale disposizione di sillabe troverebbe fede all'interno di un *tactus* alla breve perfetta. I segmenti di *cursiva* del Gloria e del Credo affidano le sillabe alle minime, com'è di norma con un *tactus* compositivo alla semibreve imperfetta, tuttavia gli accenti e gli *initia* di semibreve regolarmente non coincidono (ad. esempio nel Gloria Dufay conclude continuamente i segmenti, la cui ultima sillaba è atona, su *initia* di breve). La *chanson* distribuisce due sillabe per ogni semibreve perfetta, corrispondente al *tactus* compositivo, in più fa coincidere con gli *initia* di semibreve non solo gli accenti verbali - con qualche eccezione come *Belle*, *souffrés*, *prendre* e le ultime sillabe dei versi che sono atone ma cadono regolarmente, come nel Gloria e nel Credo, su *initia* di breve, spesso dopo lunghi melismi (batt. 6, 15 e 25) - ma anche gli accenti poetici - più di tutti il quarto e l'ottavo (ad es. <Belle plaisant et gracieuse>).

Dissonanze - Tinctoris prescrive che tutte le dissonanze, esclusi i ritardi, non devono cadere sulla prima *pars* della *nota secundum quam mensura dirigitur,* ma sulla seconda.[30] Dunque, se il

30 'Unde sciendum est, ut veterum musicorum compositiones transeam, in quibus plures erant discordantie quam concordantie, quod fere omnes recentiores, non solum compositores verum etiam super librum canentes, tam in prolatione maiori quam in minori supra primam vel aliam partem minime, et in minori ultra hoc supra primam vel aliam etiam partem semibrevis posita concordantia, discordantiam eiusdem aut minoris note supra sequentem immediate collocant. Econtra vero tam in prolatione maiori quam in minori supra primam partem prime duarum minimarum in eodem loco existentium unitarum aut separatarum vel minime solius, et ultra hoc in prolatione minori supra primam partem primi duarum semibrevium in eodem etiam loco unitarum aut separatarum perfectionem aliquam immediate precedentium, discordantia fere semper assumitur. Immo si tam in prolatione

tactus compositivo è la semibreve imperfetta, sugli *initia* di semibreve possono trovarsi solo consonanze, mentre le dissonanze possono trovarsi sugli *initia* di minima-max. Un *tactus* ternario potrebbe ospitare logicamente una consonanza sulla prima *pars* e due dissonanze sulla sua seconda e terza *pars,* ma Tinctoris preferisce anche qui limitare la dissonanza alla seconda, poiché avverte sulla terza un peso metrico maggiore che richiederebbe un'altra consonanza.[31] Nel Kyrie e nel Gloria di KGC le dissonanze si trovano di norma sugli *initia* di minima-max. Ci sono piccole eccezioni: nel Kyre il fa del Cantus a batt. 30 è in settima rispetto al Tenor e, nel contesto dei gruppi sincopati di semibreve-minima-semibreve-minima il Contratenor produce delle quarte contro il Tenor alle batt. 8 e 35; nel Gloria il Cantus produce una quarta alla batt. 33 così come il Contratenor alle batt. 39 e 47. Nel Credo invece le dissonanze sono trattate più liberamente. Quarte che risolvono su terze come a batt. 11 o alla sincopazione dell batt. 20-21 del Cantus, o settime che risolvono su seste come a batt. 25 del Cantus o a batt. 7 del Contratenor (il do, addirittura una semibreve puntata) sono molto frequenti. Saltano all'occhio le dissonanze di nona tra Cantus e Tenor alla batt. 17-19 in un passaggio in cui Du Fay sembra aver curato maggiormente il contrappunto fra Tenor e Contratenor. Quarte e settime sull'*initium* di semibreve sono caratteristiche di *Belle plaisante.* Le troviamo fra Cantus e Tenor alle batt. 4, 5, 9, 12, 14, 16, 18, 21 e 24. Costituiscono per lo più una nota di appoggio superiore, non preparata, alla nota che forma la consonanza di *penultima* di cadenza. DuFay, quindi, impiega spesso una dissonanza sull'*initium* di semibreve - anche quando a questo valore corrisponde il *tactus* compositivo - e ovvia alla regola di Tinctoris. Non è il solo: il grande teorico riporta questa pratica, pur non approvandola, in compositori illustri come Domarto e Busnoys.[32]

Cadenze - Sono costituite da due verticalità contrappuntistiche: la *penultima* e l'*ultima* o conclusione cadenzale. Il valore ritmico della *penultima* definisce il *tactus* compositivo. Se dura una semibreve il *tactus* è la semibreve. La *penultima* può contenere un ritardo e la sua risoluzione, ovvero una dissonanza e una consonanza. Il ritardo è l'unica dissonanza sul *tactus* che Tinctoris ammette nei suoi esempi musicali, in quanto prolungamento di una consonanza precedente. Esso però non deve durare più del *tactus*, ma solo la prima metà. Sulla seconda metà è posta la risoluzione. Dunque, se la *penultima* dura una semibreve imperfetta, ritardo e risoluzione durano una minima ciascuno. In caso di semibrevi perfette che esprimono un *tactus* compositivo ternario, la dissonanza cade sulla seconda minima e la consonanza sulla terza. L'*ultima* corrisponde a un punto in cui il movimento ritmico si arresta, dunque sfrutta il ritmo superficiale per articolare una

maiori quam in minori per plures minimas, vel ultra hoc in prolatione minori per plures semibreves fiat descensus in aliquam perfectionem, discordantia super primam etiam partem cuiuslibet earum syncopando frequentissime admittitur...' Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, libro II, cap. 24.

31 Cfr. nota precedente.

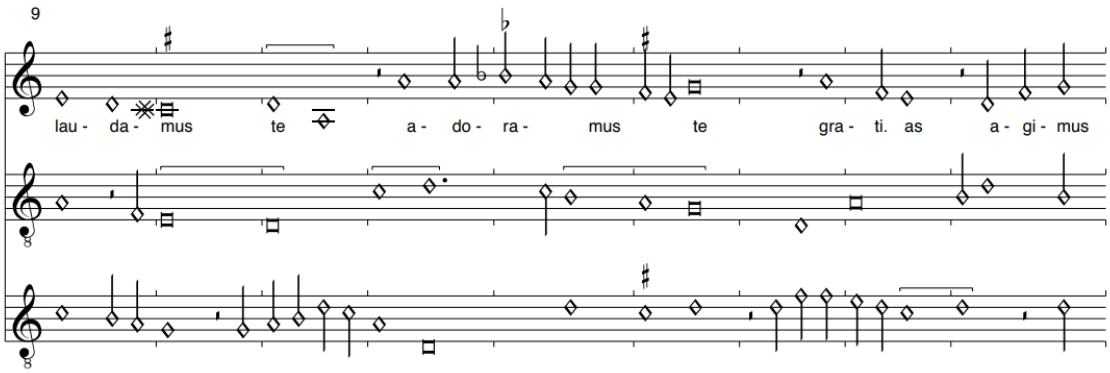
32 Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, libro II, cap. 30.

posizione metrica, in più lo rafforza per mezzo di una successione contrappuntistica stereotipata: sesta maggiore o terza maggiore sulla *penultima* - precedute rispettivamente dalla settima e dalla quarta, se c'è ritardo - e ottava o quinta sull'ultima. In pratica tutte le verticalità del contrappunto, compresa la *penultima* di cadenza, definiscono un valore e un unità metrica che corrisponde al *tactus* compositivo, e il posizionamento dell*'ultima* articola un unità metrica superiore. Nel caso di un *tactus* sulla semibreve in una delle quattro mensure principali, ci aspetteremmo di vedere *penultimae* sull'ultimo *initium* di semibreve-max e *ultimae* sul successivo *initium* di breve. *Penultimae* del valore di una breve possono momentaneamente rilevare l'unità metrica superiore al *tactus* compositivo, ovvero alla semibreve. *Penultimae* su *initia* di minima-max mettono in crisi l'unità metrica e il *tactus* compositivo sulla semibreve. In merito al contrappunto, Du Fay non impiega per ora il ritardo di settima sulla prima parte di *penultima*, ma preferisce porvi direttamente la sesta maggiore, e magari ornarla con una quinta sulla seconda parte. Stessa cosa vale per la terza maggiore ornata con una seconda. Trattandosi in ogni caso di una consonanza sul *tactus*, non c'è conflitto con le regole di Tinctoris. Diverso è il discorso per la successione dalla terza maggiore alla quinta. Accade spesso che la terza cada sulla seconda parte di *penultima*, e sia 'appoggiata' sulla prima parte da una quarta, che è una dissonanza. Nel Kyrie di KGC, tutte le cadenze (batt. 7-8, 11-12, 19-20, 23-24, 29-30) pongono la *penultima* sull'*initium* di semibreve-max e l'*ultima* sull'*initium* di breve e le *penultimae* sono regolarmente ornate. Gli *initia* di breve su cui cadono le *ultimae* disturbano le unità modali di *longae* imperfette che affiorano nel primo Kyrie e nel Christe. Il Gloria mostra la tendenza a porre anche l'*ultima* su un *initium* di semibreve-max (ad es. a batt. 17 fra Cantus e Tenor e a batt. 31 fra Contratenor e Tenor). Alcune *penultimae*, in contesti declamatori, sono disadorne (come alle batt. 5 e 51). Le *ultimae* del Credo tornano a posizionarsi sull'*initium* di breve (con un'eccezione a batt.10) ma le *penultimae* sono a volte rallentate al valore di una breve (come alle batt. 35 dove il Cantus è disadorno e il Contratenor ornamenta la terza con un ritardo di quarta e una seconda seguente; a batt. 39 dove non c'è ornamentazione e si percepisce un arresto del ritmo superficiale e contrappuntistico). Anche in *Belle plaisante* tutte le cadenze (batt. 5-6, 6-7, 9-10, 12-13, 14-15, 18-19, 21-22, 23-24, 24-25) pongono l'*ultima* sull'*initium* di breve. Le *penultimae* durano di norma una semibreve perfetta, ma nel Cantus mostrano un largo uso di dissonanze sull'*initium* di semibreve perfetta seguite dalla consonanza sull*'initium* di minima-max, in conflitto con la regola di Tinctoris: settima-sesta maggiore (batt. 5, 9, 12, 14, 24) quarta-terza maggiore (a batt. 4, 18 e 23). Vi abbiamo già accennato nel sottocapitolo precedente. È interessante l'uso di queste successioni di minima-semibreve imperfetta in corrispondenza delle *hemiole* del Tenor poiché conferiscono grande forza all'*initium* sincopato dell'ultima semibreve *nigra*. Nessuna

cadenza, in tutte e due le composizioni, pone la *penultima* sull'*initium* di minima-max. Dunque l'unità metrica e il *tactus* compositivo sulla semibreve sono preservati.

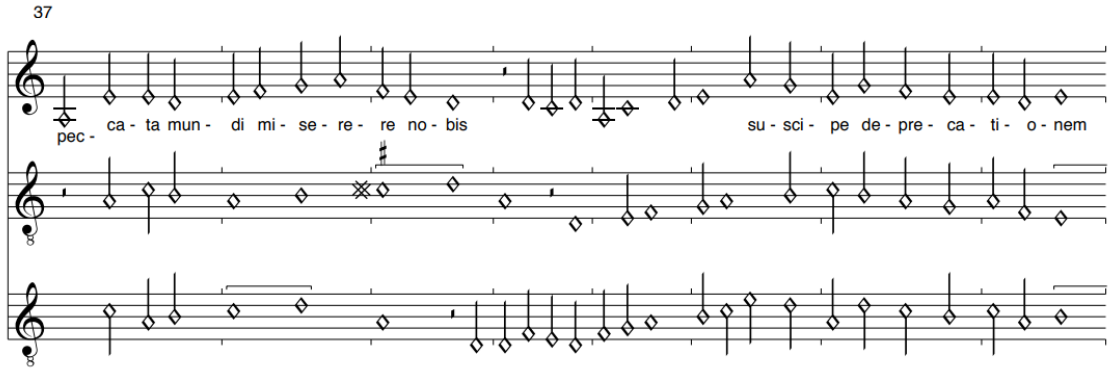
I.2 Due casi particolari

Concludiamo questa disamina spostandoci dal ciclo KGC e da *Belle plaisante*, per osservare alcune particolarità in altri due brani del periodo dell'apprendistato di Du Fay. Il *Gloria 27 'cursiva'* (n.5 dalla Tav. I.1) è un esempio eccezionale di come il compositore tratti liberamente la struttura metrica. I passaggi riprodotti negli esempi I.1-3, sono tratti dall'edizione digitale in facsimile di Ox213 di C. Goldberg. I valori sono originali e i trattini verticali, sopra e sotto ogni pentagramma, scandiscono gli *initia* di breve.[33] Il brano è in C e lo stile ritmico esprime, come di norma, un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. Tre cadenze, su <adoramus te> (batt. 14), su <miserere nobis> (batt. 39) e su <deprecationem> (batt. 44), dislocano l'*ultima* sull'*initium* di semibreve-max. A queste possiamo aggiungere una quarta, su <tu solus sanctus> (batt. 52), camuffata dal troncamento del Cantus. Queste anticipazioni, o posticipazioni, delle *ultimae* interferiscono con gli *initia* di breve e li indeboliscono. Poi, immediatamente dopo la cadenza su <deprecationem>, la sincopazione su <nostram> (batt. 45-46) evade l'*initium* di breve a batt. 46, contribuendo al fenomeno. I raggruppamenti irregolari di semibrevi che ne scaturiscono dinamizzano molto efficacemente la struttura metrica del brano, e spezzano la regolarità espressa nelle altre parti del brano. Un caso del genere ci mostra come il grande compositore, già in giovane età, fosse in grado di assemblare i componenti del ritmo in modo convenzionale, ma anche di manipolarli per ottenere un effetto specifico.

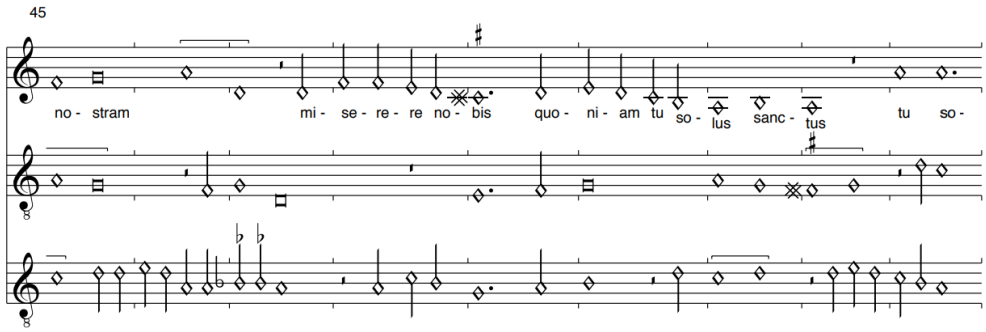


Es. I.1 Gloria 27, batt. 9-17, Goldberg, *Oxford 213*, n.125, p. 1

33 Clemens Goldberg, *Oxford 213*, Goldberg Stiftung, 2024.



Es. I.1 Gloria 27, batt. 37-44, Goldberg, *Oxford 213*, n. 125, p. 2
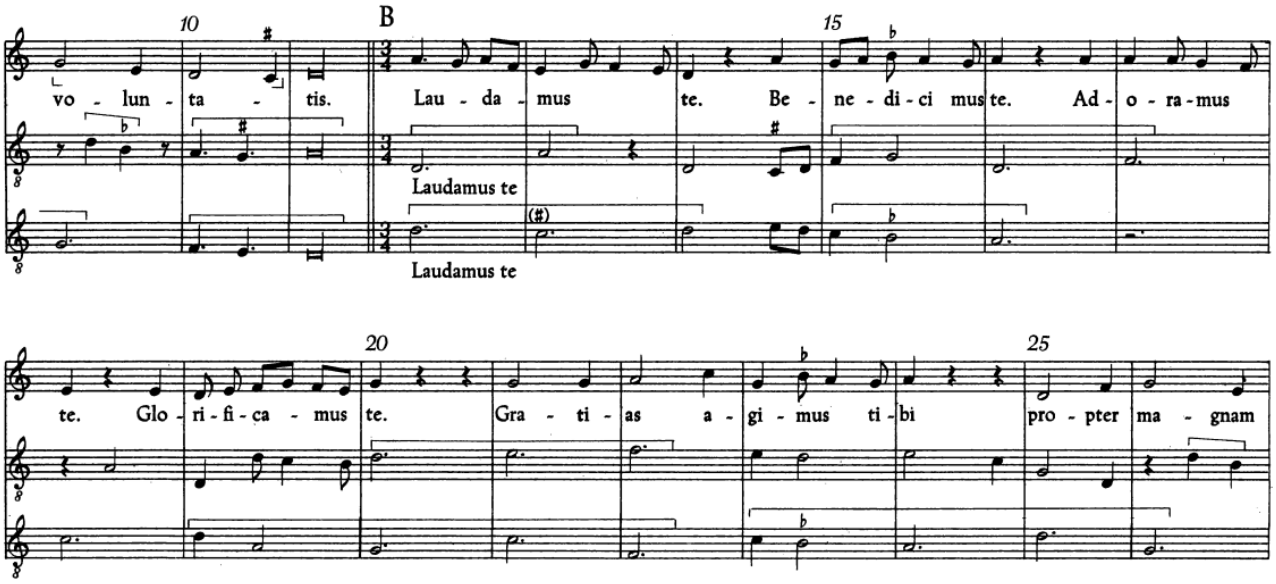


Es. I.1 Gloria 27, batt. 85-94, Goldberg, *Oxford 213*, n. 125, p. 2

Il Gloria 25 (n. 4 dalla Tav. I.1) è un pezzo singolare per diversi aspetti. Abbiamo già accennato alla strutturazione per molte frasi brevi e chiuse. Poi, è il primo brano di Du Fay a far uso del cambio fra mensure diverse, che diverrà una pratica diffusa fra le opere a partire dal 1420.[34] L'introduzione (batt.1-11) e il brevissimo passaggio cadenzale sull'<Amen> (batt. 89-90) sono in Ȼ. Il resto del brano, a partire da <Laudamus te> (batt. 11-88), è in O. Il passaggio sull'<Amen> è interessante, in quanto consta di due semibrevi perfette (di cui la seconda è *penultima*, batt. 89), del 50% più lunghe delle semibrevi imperfette di O ascoltate fino a quel momento. Tramite un cambio mensurale, Du Fay ottiene una sorta di 'allargando' finale. Ma più interessante in merito agli argomenti di questo capitolo è lo stile ritmico associato alla lunga sezione in O. Le battute dalla 12 alla 26 che aprono la sezione, mostrate nell'Es. I.2, vedono il Tenor, seguito quasi omoritmicamente dal Contratenor, procedere stabilmente per brevi perfette, alle volte per coppie di semibreve-semibreve altera. Il Cantus, con una superficie più ricca costituita da semibrevi e minime, articola

34 Vedi Cap. II, p. 27 e segg.

maggiormente il ritmo contrappuntistico sugli *initia* di semibreve-max, pur rimanendo secondario rispetto al Tenor. Questa situazione permane per tutta la sezione in *tempus perfectum.* Il *tactus* compositivo non è la breve perfetta, ma la semibreve imperfetta. Non ci sono dissonanze sugli *initia* di semibreve-max, se non ritardi (come batt. 17) e *penultimae* (come a batt. 23). *Penultimae* con e senza ritardo sono collocate sul secondo *initium* di semibreve-max (vedi batt. 19). Lo stesso ritmo contrappuntistico del Tenor, più avanti nel brano in prossimità di alcune cadenze (non mostrate nell'esempio), accelera con sequenze di 3 o 4 semibrevi. Come abbiamo già notato nei passaggi analoghi del ciclo *KGC*, il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta non non viene necessariamente confutato da un ritmo contrappuntistico più lento.



Es. I.2 Gloria 27, batt. 9-26, Besseler, *OO*, IV, p. 75

Ma qui, la divaricazione fra le due cose è molto più accentuata. Ne risulta che lo stile ritmico di questo Gloria è estremamente semplice, quasi austero. Le brevi e le poche semibrevi del Tenor e del Contratenor sono vistose nella fonte manoscritta, unite in lunghe *ligaturae,* e statiche all'ascolto. E il procedere del brano per frasi brevi, fermate e ripartenze, non fa che amplificare l'effetto.

Arrivati a questo punto, ci rendiamo conto che determinare il *tactus* compositivo è tutt'altro che un'operazione meccanica. Gli aspetti del ritmo non rilevano un certo valore necessariamente in modo univoco. Alcuni di essi possono discostarsi e rilevare un valore superiore, o inferiore. Dunque, non vanno mai valutati separatamente, ma sempre nel loro insieme e nel loro equilibrio. Poi, lì dove sono contraddittori o ambigui, gli aspetti ritmici lasciano spazio alla percezione e a

scelte interpretative personali. Tale è il lavoro che è stato svolto, durante la preparazione di questo studio, su tutte le composizioni di Guillaume Du Fay. Per ovvie ragioni di spazio non saranno riaffrontate tutte le analisi nel dettaglio, in questo come nei capitoli successivi. Ho scelto di includerne alcune nella trattazione con lo scopo di esemplificare stili ritmici che ritroviamo inevitabilmente in molti brani condividenti la stessa mensura, e tornarvi occasionalmente per osservare invarianze e/o cambiamenti nel tempo. I *tactus* compositivi sono comunque riportati, per tutte le composizioni, nelle tavole riassuntive alla fine di ogni capitolo.
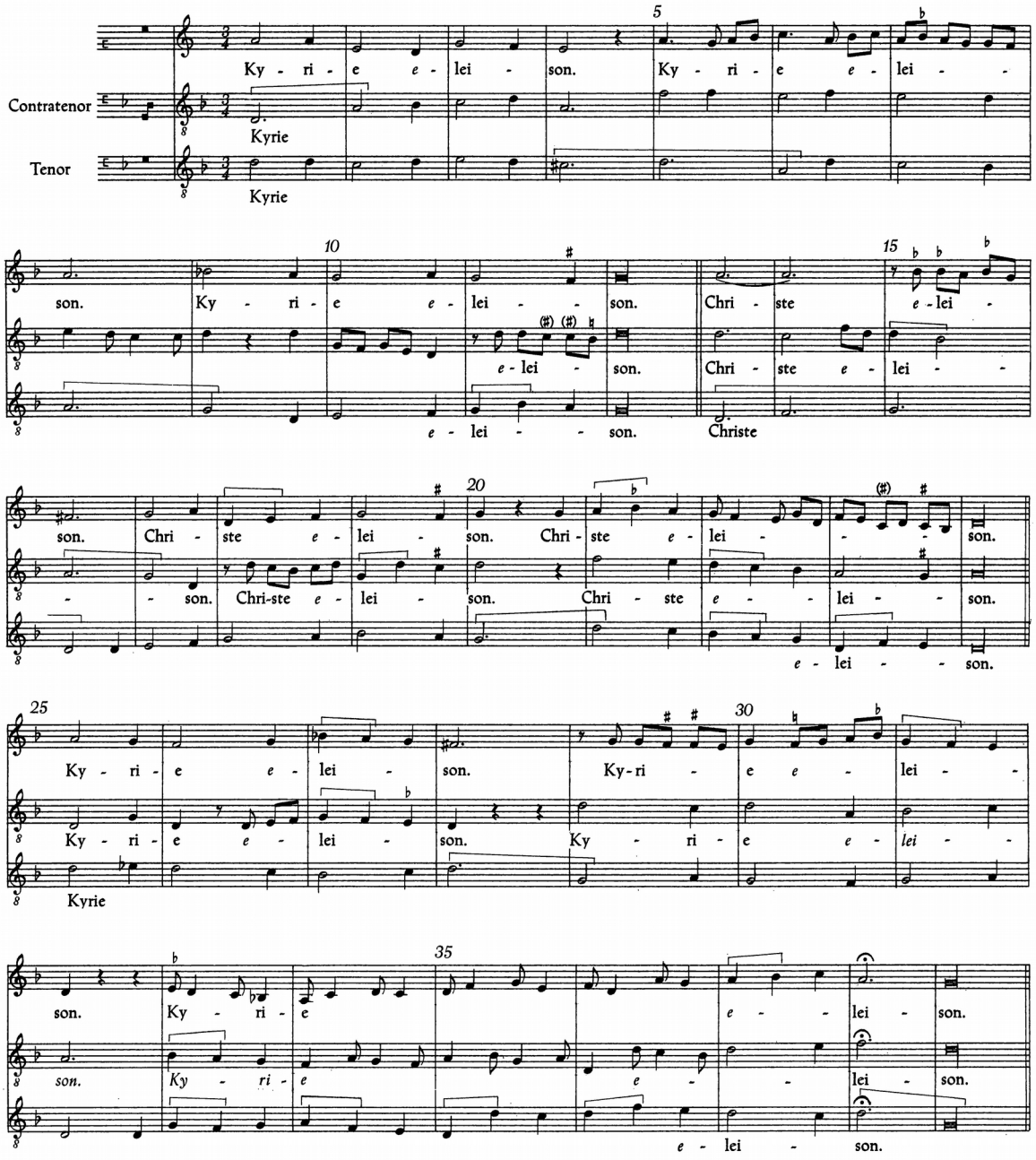
Tavola I.1 Opere del periodo 1414-20.

N.	N. (Planchart) e Titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	5/2 *Kyrie-Sanctus-Agnus* (ciclo KSA)	[O, O, O]	S imp.	pre 1414	1	Bo Q15 (I) fol.17v-24r, Ao 15 fol. 24r (Kyrie)
2	10/5/4 *Belle plaisante et gracieuse*	[Ↄ]	S perf.	1414-1420?	2[a]	Ox213 fol. 91v
3	5/1 *Kyrie-Gloria-Credo* (ciclo KGC)	[O, C, C]	S imp.	1417-1420?	1	Bo Q15 (I) fol. 187v-189r, Ao 15 fol. 49r/94v-95r/102v-104r; sep. in Ca 6 fol. 2r, Ca 11 fol. 2r, MuEm fol. 31v, Br 5557 fol. 136v, Ven 145 fol. 2v (Kyrie)
4	5/25 *Gloria*	Ↄ - O - Ↄ	S perf. - S imp.	1417-1420?	1	$Tr92_1$ fol. 120v-121r
5	5/27 *Gloria 'cursiva'*	C	S imp.	1417-1420?	-	Ox213 fol. 59v

1

KYRIE - GLORIA - CREDO
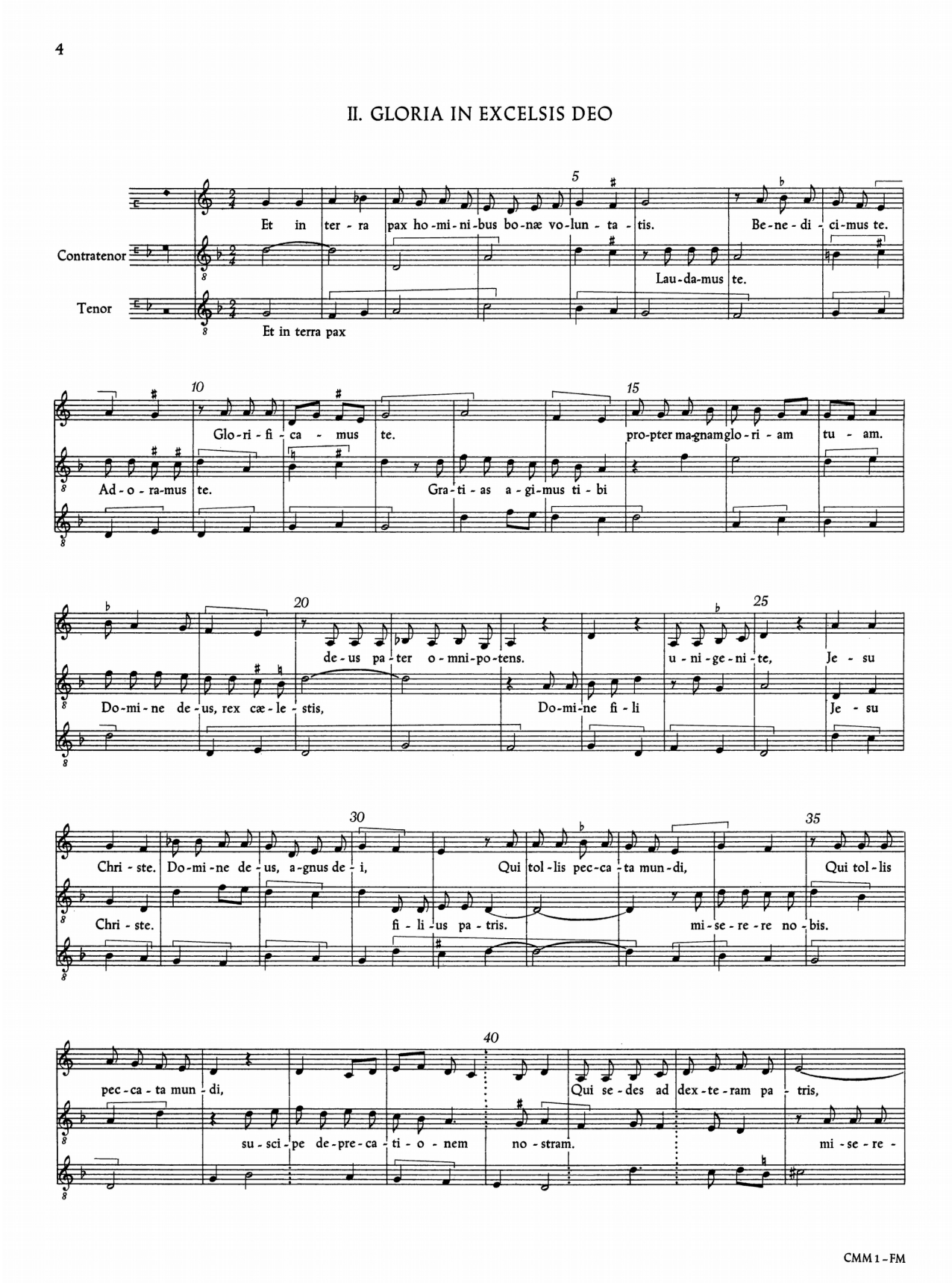
I. KYRIE
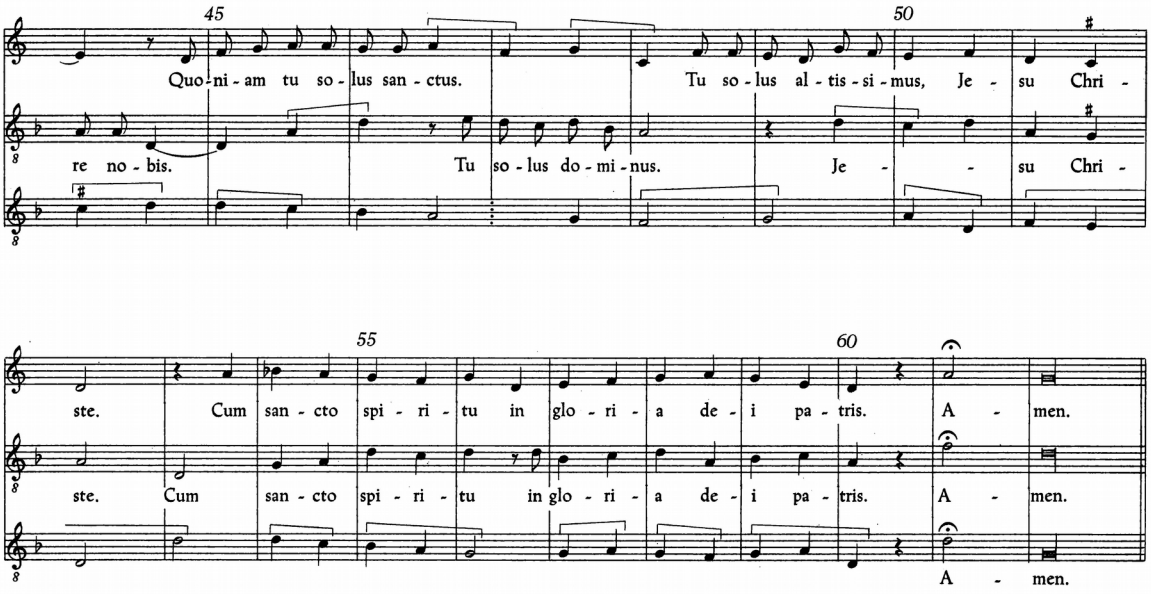


© 1962 by Armen Carapetyan

All rights for reproduction and performance reserved in all countries
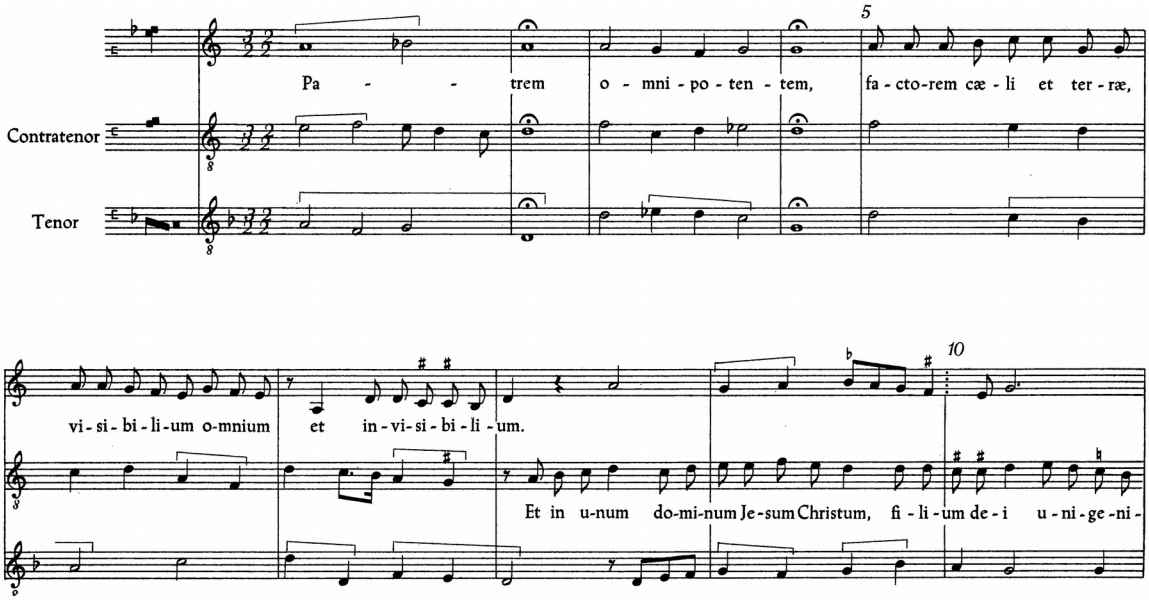
Ed. Du Fay, Ciclo *Kyrie-Gloria-Credo*, Kyrie, Besseler, *OO*, IV, p. 3



Ed. Du Fay, Ciclo *Kyrie-Gloria-Credo*, Gloria, batt. 1-43, Besseler, *OO*, IV, p. 4
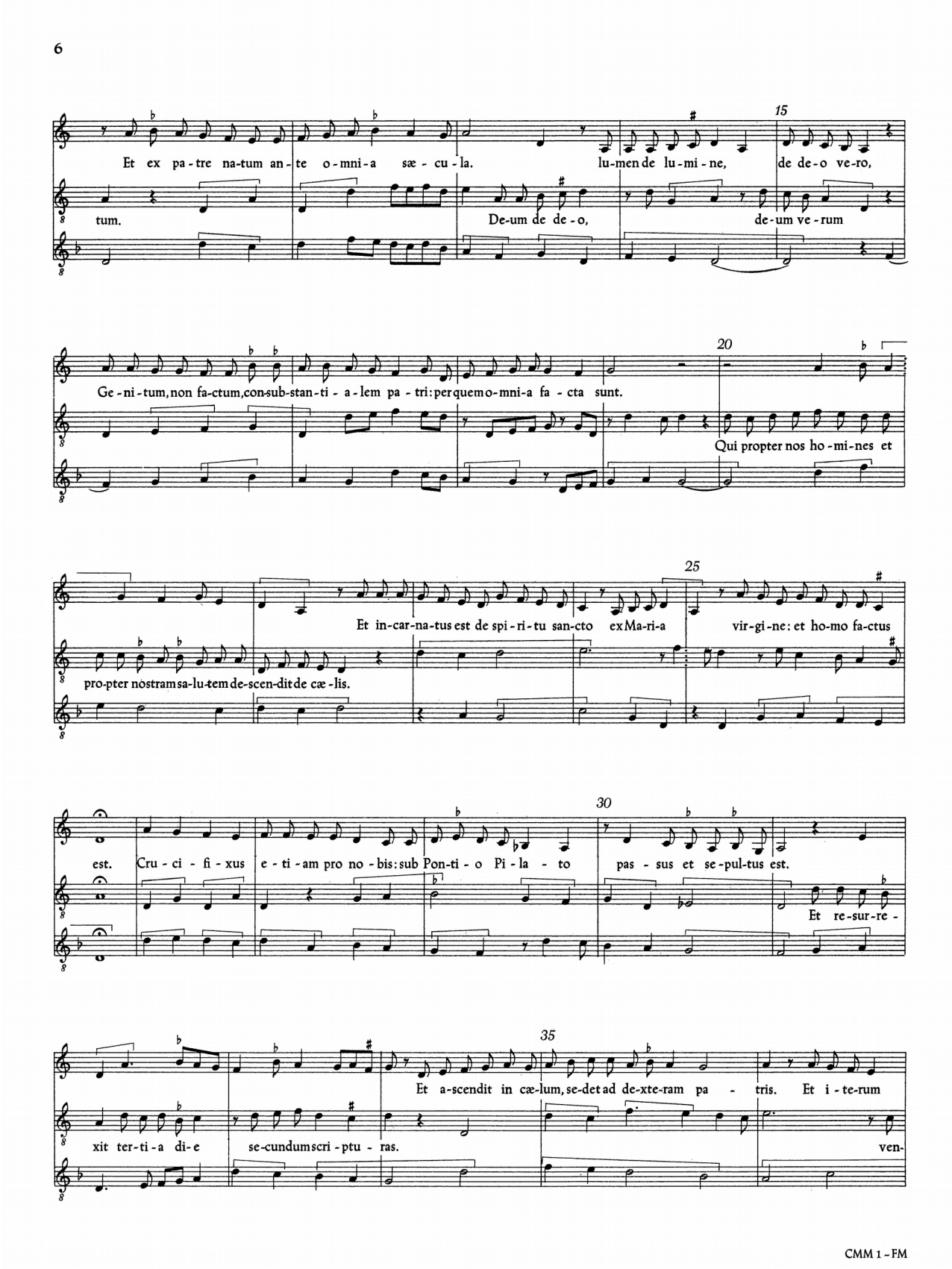


III. CREDO IN UNUM DEUM
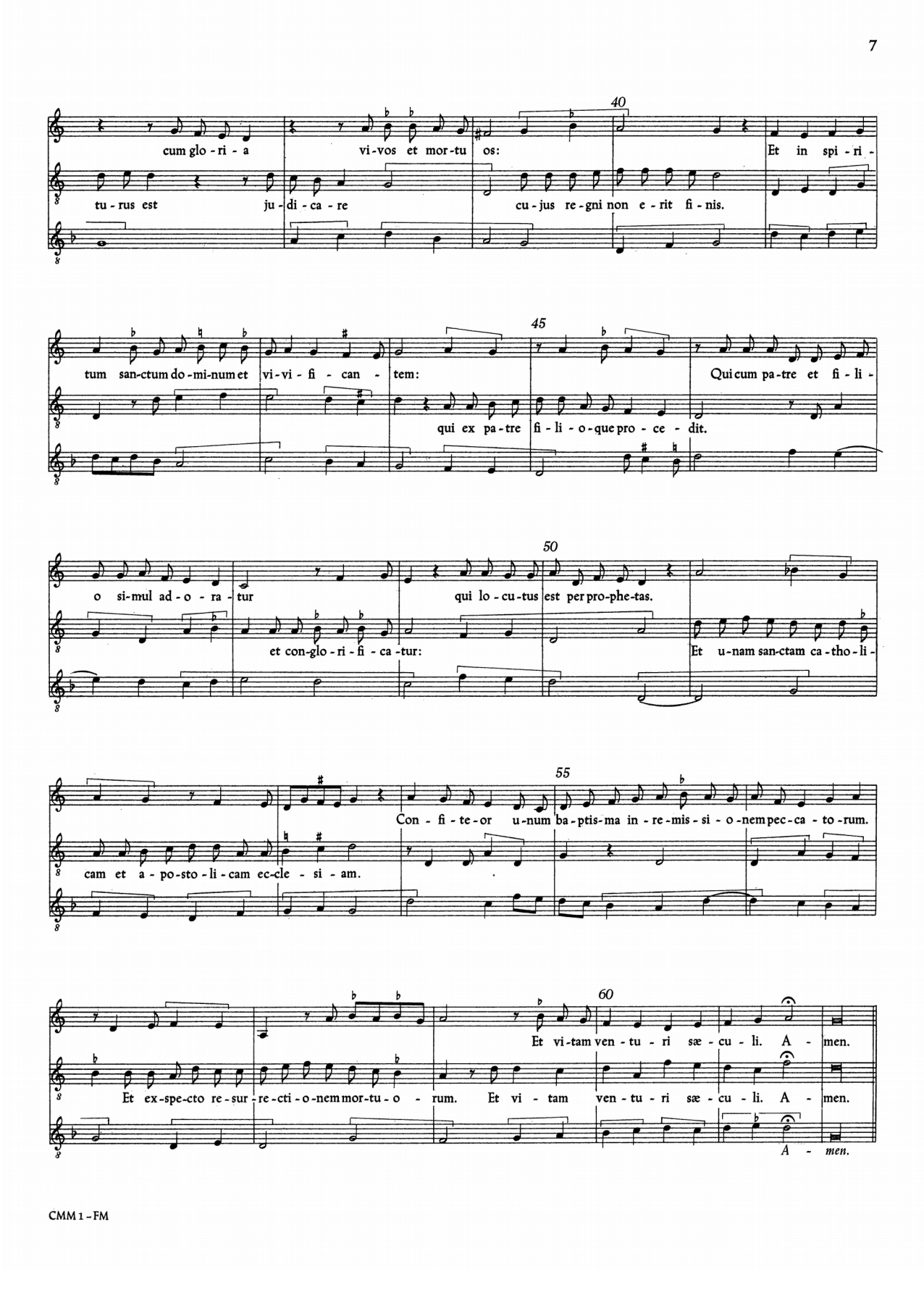


CMM 1 - FM
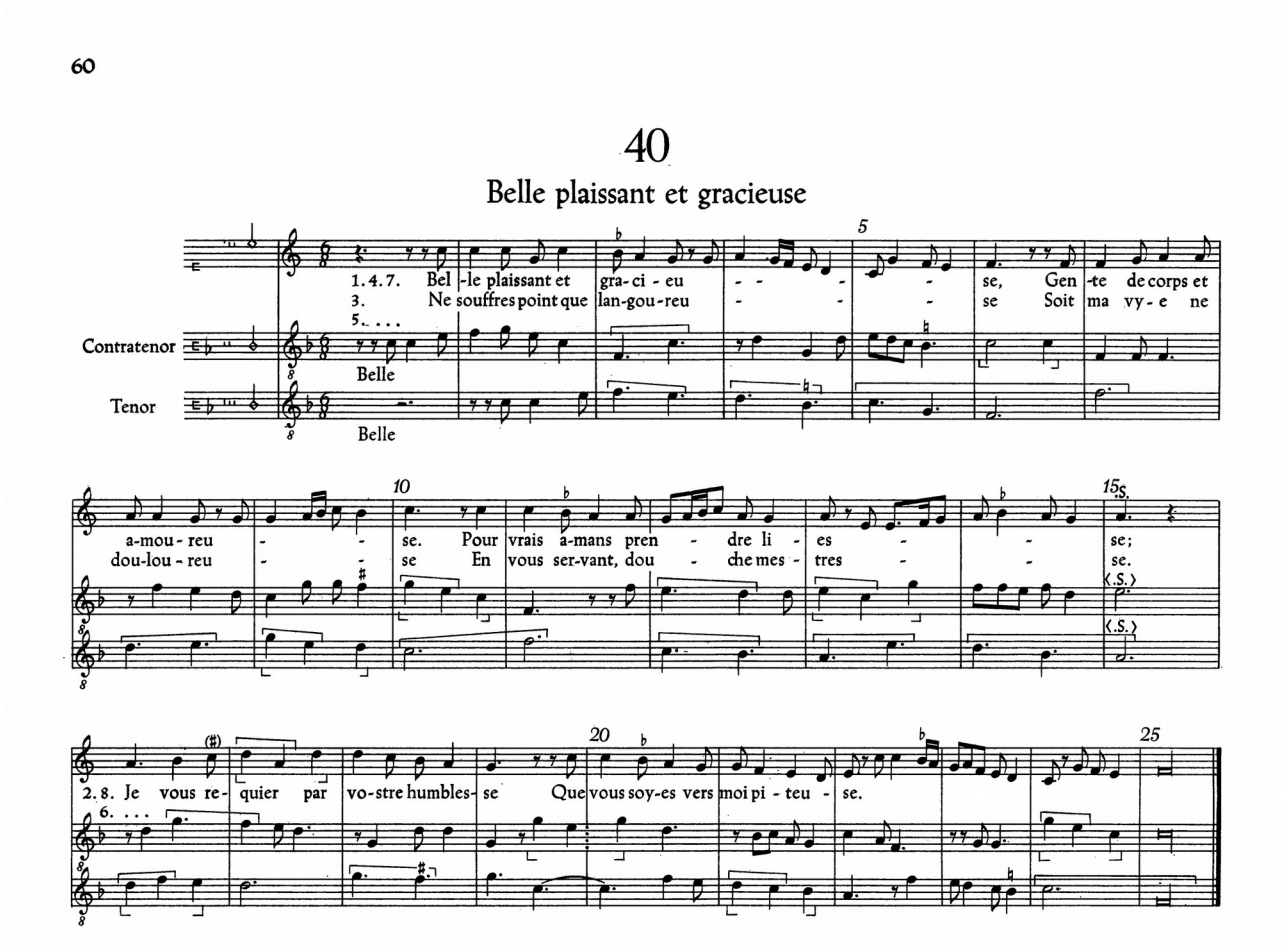
Ed. Du Fay, Ciclo *Kyrie-Gloria-Credo*, Gloria, b. 44-63, Credo, b. 1-10, Besseler, *OO*, IV, p. 5



Ed. Du Fay, Ciclo *Kyrie-Gloria-Credo,* Credo, batt. 11-36, Besseler, *OO*, IV, p. 6



Ed. Du Fay, Ciclo *Kyrie-Gloria-Credo,* Credo, batt. 37-63, Besseler, *OO*, IV, p. 6



Ed. Du Fay, *Belle plaisante et gracieuse*, Besseler, *OO*, VI, p. 60

CAPITOLO II

1420-1428

I cambi mensurali, la diminuzione e i primi segni di proporzione

Du Fay trascorse gli anni dal 1420 al 1424 al servizio del vescovo Pandolfo di Malatesta, fra Rimini, Pesaro, Bari e Patrasso. Nel 1425 tornò in Francia, a Làon, dove aveva legami familiari. Ripartì per l'Italia nel 1426, quando passò al servizio del legato papale Louis Allemand a Bologna. Qui rimase fino al 1428, anno in cui entrò a far parte della cappella papale.[35]

Alcuni lavori fanno diretto riferimento nel testo a eventi specifici accaduti in questo periodo, e sono dunque databili con una certa sicurezza. Il mottetto su Tenor n. 1 dalla Tavola II.1, *Vasilissa ergo gaude,* fu scritto in occasione dei festeggiamenti per il fidanzamento di Cleofa Malatesta con Teodoro Paleologo, tenutisi probabilmente a Rimini prima della sua partenza il 30 agosto del 1420. Il n. 7, *O gemma, lux et speculum,* menziona Bari, tappa del viaggio di Pandolfo e il suo seguito per la Grecia intrapreso nel 1424 e il n. 9, *Apostolo glorioso,* è connesso con la sede dell'arcidiocesi di Patrasso, di cui Pandolfo prese possesso alla fine del 1424. La *chanson* n.3 dalla Tavola II.3, la *ballade Resveillés vous, ballade,* elenca le qualità di sposa di una nobildonna e intona il nome *Charle gentil con dit de Malateste* in un passaggio in *cantus coronatus*. Fu sicuramente composta per i festeggiamenti per le nozze tra Carlo Malatesta, fratello di Pandolfo, e Vittoria di Lorenzo Colonna, tenutisi a Rimini nell'estate del 1423. La n.12, il *rondeau He compaignons*, menziona i membri della cappella musicale di Malatesta di Pandolfo, detto 'dei sonetti, nel 1423, e le nn. 6 e 19, la *ballade Ce jour le doibt* e il *rondeau Adieu ces bon vins de Lannoys,* fanno esplicito riferimento a Làon[36]. Il resto dei lavori è databile sulla base di evidenze indirette, come le cronologie delle fonti manoscritte o caratteristiche stilistiche in comune con i lavori di datazione più sicura. Ne è un esempio la *Missa sine nomine* (n. 8 dalla Tavola II.2), che mostra in diversi movimenti passaggi simili a quello che apre *Resveillés vous.*[37] Un altro caso è il *Gloria 'de quaremiaux'* (Tav. II.2 n. 5), che mostra somiglianze con *Adieu ces bon vins de Lannoys*[38]. Il mottetto su Tenor *Rite maiorem* (Tav. II.1 n. 10) risale sicuramente al soggiorno bolognese (1426-28), in quanto il *cantus firmus* è parte dell'*officium* patronale della chiesa di San Giacomo Maggiore.[39] La *Missa Sancti Iacobi* (Tavola II.2 n. 9) rappresenta un caso complesso per la

35 Cfr. Planchart, *Du Fay: The Life and Works,* 2018, I, pp. 64-97.
36 Cfr. ibid. pp. 67-80.
37 Fallows, *Dufay,* Master Musician, Vintage Books, New York, 1982 (rev. 1987), pp. 22-23 e 165-168 e Planchart, *Du Fay: The Life and Works,* 2018, II, pp. 554-555 sono concordi nel ritenere che la *chanson* citi i passaggi della messa, e che dunque quest'ultima risalga a prima del 1423.
38 Cfr. Fallows, *Dufay,* 1987, pp. 86-88.
39 Cfr. Planchart, *Du Fay: The Life and Works,* 2018, I, pp. 88-89.

datazione. Una serie di evidenze, portate da Bent e Planchart, collegano la messa con *Rite maiorem* e San Giacomo Maggiore, poi col copista e il committente del ms BoQ15. Secondo Planchart è un lavoro composto in almeno tre stadi successivi fra il 1426 e il 1429/30: 1 Kyrie, Gloria, Credo; 2 Introito, Offertorio, Sanctus, Agnus; 3 *Repeticio* dell'Introito, Alleluia, Communio. Il primo e il secondo stadio sono stati composti probabilmente a Bologna, fra il 1426 e il 1428. Il terzo stadio è stato composto molto probabilmente dopo il 1428, quando Du Fay era nella cappella papale.[40]

Durante il periodo 1420-28, Du Fay continua a impiegare 𝅝, O e 𝅗𝅥. Si diffonde in questo momento il cambio simultaneo fra una mensura e l'altra da una sezione all'altra dello stesso brano.[41] 𝅝, O e 𝅗𝅥 si alternano tutte solo nel primo stadio della *Missa Sancti Jacobi*, nel Gloria della *Missa sine nomine* e nel mottetto *O gemma, lux*. 𝅝 e O invece si alternano all'interno di moltissimi brani. Planchart si è basato su questa caratteristica per contestualizzare alcuni lavori di difficile datazione, come i cicli *Gloria-Credo* (nn. 2 e 3 dalla Tav. II.2). La novità forse più importante di questi anni è la diminuzione. È indicata dai segni tagliati Ø e 𝅜, che troviamo per la prima volta, rispettivamente, nel mottetto su Tenor *O Sancte Sebastiane* (Tav. II.1 n. 9) e nel *Gloria 'de quaremiaux'* (Tav. II.2 n. 5). Nel Tenor di *Apostolo glorioso,* la diminuzione è prescritta da un canone.[42] Alla diminuzione si connettono altre due novità, che compaiono nei mottetti su Tenor, ovvero il *modus perfectus* e la mensura ʘ. Nei brani appena citati, la diminuzione è sempre non simultanea. In altri brani, Du Fay la impiega in cambio simultaneo o indipendentemente. Esempi ne sono i mottetti-cantilena *Anima mea liquefacta est, Vegene bella* e *Flos florum* e il *rondeau Belle, vueilliés vostre mercy donner* (Tav. II.1 nn. 2 e 4 e Tav. II.3 n.10) per Ø e il *Sanctus Papale 'Ave verum corpus'* (Tav. II.2 n. 4) per 𝅜. Infine, nelle opere composte a partire dal 1420, compaiono i primi segni di *proportio*. La *dupla* e la *sesquialtera*, indicate rispettivamente dalle cifre 2 e 3, si trovano in *Resveillés vous.* La *sesquitertia*, indicata da Ↄ, si trova in 𝅝 col significato di quattro minime contro tre nei Cantus dei mottetti su Tenor così come nel mottetto-cantilena *Alma redemptoris Mater* I (Tav.II.1 n.1), e, col significato di 4 semibrevi contro 3 in Ø nell'Introito della *Missa Sancti Jacobi*. L'uso delle *proportiones* è sempre non simultaneo, tranne il Ↄ della ballata *Invidia nimica* (Tav.II.3 n.1).

40 M. Bent, in *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript, Introductory Study and Facsimile Edition*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, vol. 1, p. 157 propone come *terminus post quem* per la copiatura della messa in BoQ15 stad. II il 1429, anno in cui il vescovo di Vicenza Pietro Emiliani, probabile protettore del copista, offrì un pellegrinaggio a Santiago de Compostela. Il primo e il secondo stadio mostrano somiglianze stilistiche con *Rite maiorem* e i testi dei *propria* identificano gli *officia* di alcuni Apostoli, tra cui quello di San Giacomo, lo stesso che aveva fornito a Du Fay il *cantus firmus* del mottetto. Il terzo stadio mostra l'uso di tecniche compositive, come la parafrasi del *cantus firmus* al cantus e il *faulxbourdon*, che Du Fay impiega solo dopo il 1428, una volta entrato nella cappella papale. Il testo del *versus* dell'Alleluia, probabilmente composto da Du Fay stesso, fa riferimento ai luoghi del pellegrinaggio di Santiago. Secondo Planchart, il terzo stadio è stato commissionato proprio dal copista di BoQ15 nel 1429. Cfr. *Dufay*, 2018, pp. 89-92 e II, pp. 562-574.

41 Su questo termine, vedi infra, p. 27.

42 Vedi infra, pp. 44-46.

Per il gruppo 2 della sua *Chronology,* Hamm circoscrive un lungo periodo che va dal 1415 ca. al 1429, grossomodo corrispondente alla cronologia delle opere di Du Fay presenti in Ox213, e vi inserisce brani in O, C e Ȼ. Le mensure sono identiche a quelle del gruppo 1. La caratteristica distintiva dei brani del nuovo gruppo è il movimento per brevi e semibrevi in O e C, mentre Ȼ conserva un movimento per semibrevi e minime. Semiminime caudate sono ricorrenti in Ȼ e rare in O e C.[43] Il gruppo è dedicato a tutti i brani che impiegano queste mensure, con questi movimenti e in cambio, mentre due sottogruppi specifici sono dedicati ai brani con mensure indipendenti: 2^a per Ȼ e 2^b per O e C. Il gruppo 3, collocato fra il 1426 e il 1431, raccoglie i brani che impiegano congiuntamente Ø e Ȼ (o Ɵ), in cambio non simultaneo o simultaneo senza cesura. Il gruppo 4, collocato fra il 1426 e il 1433 ca., è invece dedicato a Ø in cambio simultaneo. Sia il gruppo 3 sia il gruppo 4 si caratterizzano per la presenza di semiminime caudate. Il gruppo 6, collocato più tardi fra gli anni 1433-1445 ca., raccoglie tutti i brani che impiegano ancora Ø, ma presentano semiminime colorate.[44] Molti brani in tempo perfetto indipendente con segno non esplicitato, che io considero in [Ø] sulla base del loro stile ritmico, sono interpretati da Hamm semplicemente come brani in [O], e distribuiti, a seconda della densità del movimento, fra i gruppi 1 e 2^b.

II.1 I cambi mensurali

Il cambio fra mensure diverse si divide in due categorie: simultaneo e non simultaneo. Si ha cambio simultaneo quando tutte le voci cambiano mensura nello stesso momento. Può verificarsi con o senza cesura. Quando c'è cambio simultaneo, il copista lascia implicito il primo segno mensurale, ed esplicita i successivi. Si ha cambio non simultaneo, invece, quando almeno due mensure diverse sono sovrapposte. Quando c'è cambio non simultaneo, il copista tende ad esplicitare tutti i segni. Lascia il segno di partenza implicito solo se è condiviso da tutte le voci. Quando tutte le voci hanno la stessa mensura da inizio a fine brano si parla di mensura indipendente e il segno è di norma implicito. Il cambio simultaneo con cesura fra le mensure semplici, diffusa fra le opere di questo capitolo, non è qualcosa di realmente diverso dalle mensure indipendenti, che abbiamo già incontrato nelle opere del capitolo precedente. Prima le mensure cambiavano da un brano all'altro, ora cambiano da una sezione all'altra di uno stesso brano. Poiché restano separate nell'esecuzione, le mensure diverse non mantengono necessariamente un rapporto

43 Quella caudata è la forma regolare delle semiminime nella notazione francese del XIV secolo. Fra la fine del secolo e la seconda metà del XV, viene affiancata e poi gradualmente sostituita dalla forma colorata (bianca in notazione nera o nera in notazione bianca). Cfr. a proposito M. H. Schmid, *La Notazione Musicale: Scrittura e Composizione fra il 900 e il 1900,* trad. a cura di A. Cecchi, Roma, Astrolabio, 2018, pp. 153-54 e 163-64. I tre stadi di BoQ15 e ModB, i manoscritti principali che trasmettono la musica di Du Fay composta fino al 1450, rappresentano bene questa transizione.

44 Cfr. Hamm, 1964, 15-35 (gruppi 2, 2^a e 2^b), pp. 37-56 (gruppo 3) , pp. 57-74 (gruppo 4) e pp. 89-115 (gruppo 6).

proporzionale fra di loro.[45] Comunque, possiamo esaminare alcuni brani che impiegano questo cambio per monitorare il trattamento degli stili ritmici associati a O, Ȼ e C.

Il *Gloria* della *Missa sine nomine* (Tav. II.2 n. 8), consta di 4 sezioni e impiega un cambio simultaneo, con cesura, fra [C], [C], Ȼ e O. Tutti gli esempi sono tratti dall'*OO* di Planchart.[46] Nelle prime due sezioni in [C] tornano i tratti che abbiamo osservato nel capitolo precedente. <Et in terra pax> è un incipit declamatorio in stile omoritmico, che procede per *longae*, brevi e semibrevi, ma non esprime un *modus* regolare.[47] Dopo di esso, in particolare a partire da batt. 11, il ritmo contrappuntistico si attesta sulle semibrevi e vi rimane, a parte qualche passaggio, per tutto il corso delle due sezioni. Vedi l'Es. II.1. Ugualmente da semibrevi sono costituite gran parte delle *penultimae* di cadenza e delle sincopazioni. Alcune *penultimae* di cadenza sono brevi, o addirittura *longae*, come nella cadenza finale della prima sezione alle batt. 60-61, mostrata nell'Es. II.2, ma sono sempre ornamentate con minime o semibrevi sincopate. Esclusi i ritardi, mostrat altrimenti le voci procedono di norma per consonanze sugli *initia* di semibreve. Nel complesso, le caratteristiche ritmiche di queste due sezioni esprimono un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. Elementi fuori dal coro sono le sillabe del testo, che sono regolarmente poste sulle semibrevi e sulle brevi, non sulle minime, e un lungo melisma che inizia a batt. 40 e sfocia nella cadenza finale della prima sezione, a batt. 62. Si veda ancora l'Es. II.2. Questo melisma accelera il ritmo contrappuntistico alla minima, ma comunque marca, tramite sincopazioni e ritmi superficiali, gli *initia* di semibreve.
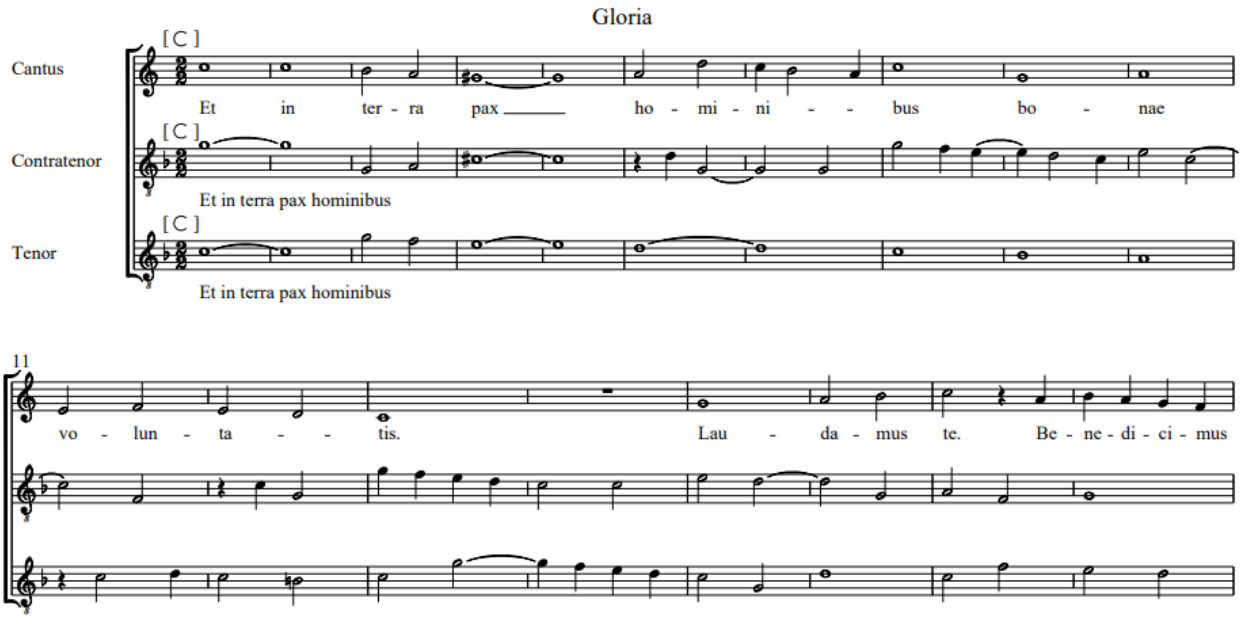
Sul <Qui sedes> inizia la terza sezione, in Ȼ. L'Es. II.3 ne riproduce la prime battute. Le sillabe del testo tornano sulle minime, anche se troviamo più avanti un passaggio declamatorio per brevi *coronatae* sul *nomen sacrum* <Iesu Christe>, alle batt. 159-162 (non mostrate negli esempi). Il ritmo contrappuntistico procede per una verticalità ogni semibreve perfetta, come alle batt. 142-143, o due, con un ritmo semibreve imp.-minima (come a batt. 145) oppure minima-semibreve imp./minima alter. (come a batt. 139). Come in *Belle plaisante* è il Cantus, con l'aiuto del Contratenor, ad articolare maggiormente il ritmo contrappuntistico all'interno della semibreve, mentre il Tenor procede largamente per brevi e semibrevi. Le *penultimae* di cadenza sono semibrevi perfette o imperfette. Troviamo le *hemiole* a legare le unità di *tempus* alle batt. 140-142 e 144. Le batt. 175-179, mostrate nell'Es. II.4, sono interessanti in quanto di fatto delle *hemiole*. Non sono notate con un *color*, ma risultano nel Cantus dal posizionamento delle pause di minima. Sono meno evidenti al Contratenor, se non si coglie la stessa configurazione spostata di una semibreve

45 Su questo argomento, vedi infra.

46 Planchart, *OO*, 03/01.

47 Planchart riprende le suddivisioni modali di Besseler, *OO*, II, 1960, pp. 3-6. Ma il fatto, di nuovo, che sono miste — binarie e ternarie — tradisce un'organizzazione irregolare sul piano metrico, inattiva sul piano mensurale. Vedi Cap. I, p. 8.
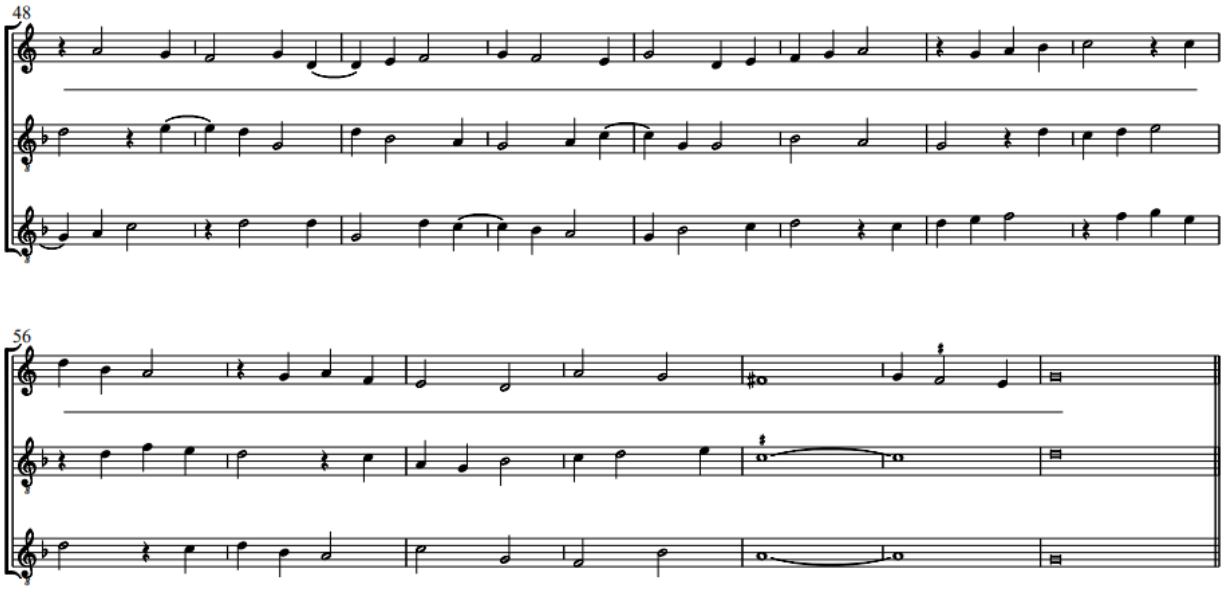
perfetta rispetto al Cantus. L'imitazione ritmica fra le due voci e le continue pause di minima, in una sorta di *hocquetus*, costituiscono, pur agendo in superficie rispetto al ritmo stabile per semibrevi perfette del Tenor, un'efficace accelerazione in prossimità della cadenza finale che chiude la sezione. Le dissonanze non preparate sull'*initium* di semibreve perfetta che abbiamo visto numerose in *Belle plaisante*, sono qui diminuite, ma presenti come alle batt. 139. Il *tactus* compositivo è dunque la semibreve perfetta.
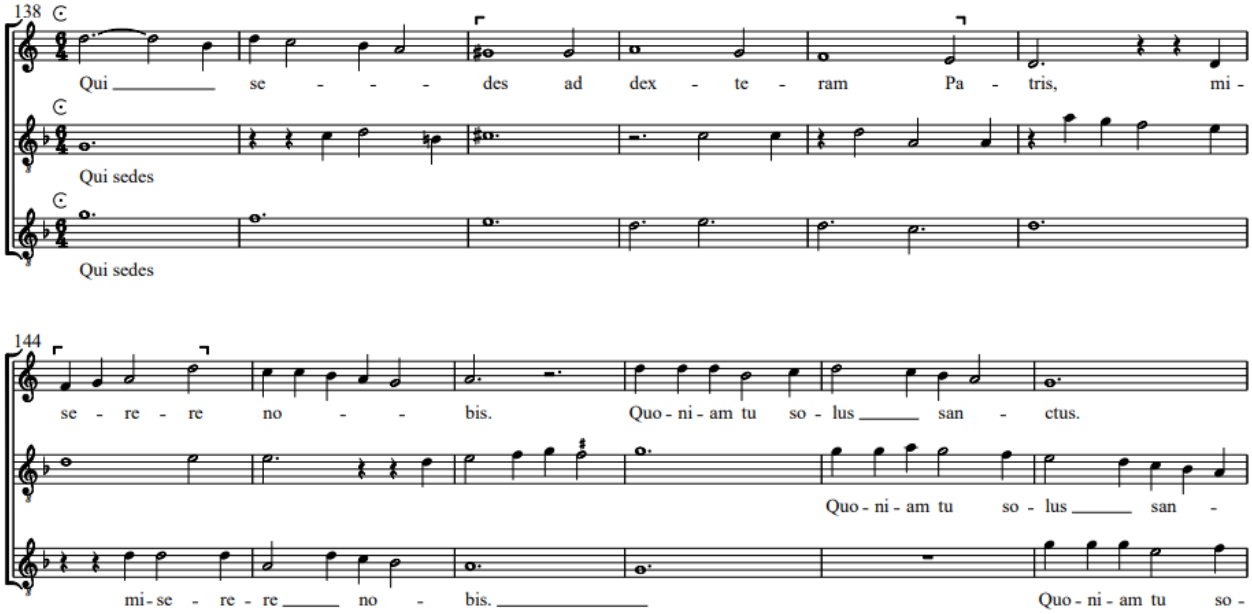


Es. II.1 *Missa sine nomine, Gloria*, batt.1-18, Planchart, *OO*, 3/1, p. 4

L'ultima sezione in O è un lungo melisma sull'<Amen>. Si vedano gli Ess. II.5-7. Alle batt. 182-187, ritroviamo un ritmo contrappuntistico lento, procedente per una verticalità o due ogni breve perfetta. Torna alle batt. 193-97, e prima della conclusione della sezione, alle batt. 209-214 (non mostrate nell'esempio). Alcune *penultimae* cadono sul primo *initium* di semibreve-max e durano una breve imperfetta/semibreve alterata (batt. 186). La *penultima* della cadenza finale della sezione, addirittura, dura una breve perfetta. Di nuovo, questi elementi non bastano a confutare il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta in favore di uno sulla breve perfetta. Lo farebbero alcune dissonanze non preparate sull'*initium* di semibreve-max, come quelle delle batt. 183, 185 e 189. Ma sono poche e in ogni caso risolvono immediatamente discendendo sulla consonanza sul successivo *initium* di minima-max. In questo sono simili alle dissonanze che abbiamo incontrato in C. Il *tactus* compositivo viene ribadito a partire da batt. 188. Il ritmo contrappuntistico accelera alla semibreve e la *penultima* cade ugualmente sulla semibreve. Dopo il rallentamento del ritmo
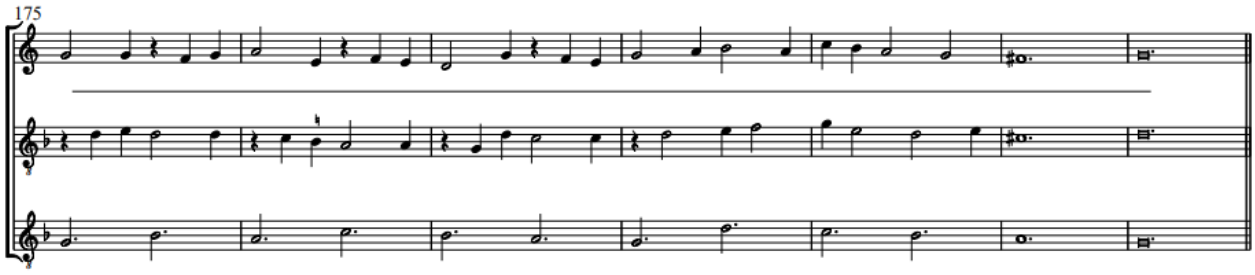
contrappuntistico fra le batt. 193-97, alle batt. 198-203 torna l'*hocquetus*, in un contrappunto serrato per minime dove tutte e tre le voci entrano a distanza di semibreve. Poi, alle batt. 204-8, troviamo sincopazioni di semibrevi spostate fra Cantus e Tenor, e una *penultima* su una semibreve altera che, però, è ornata dal Contratenor.



Es. II.2 *Missa sine nomine, Gloria*, batt. 48-62, Planchart, *OO*, 3/1, p. 5
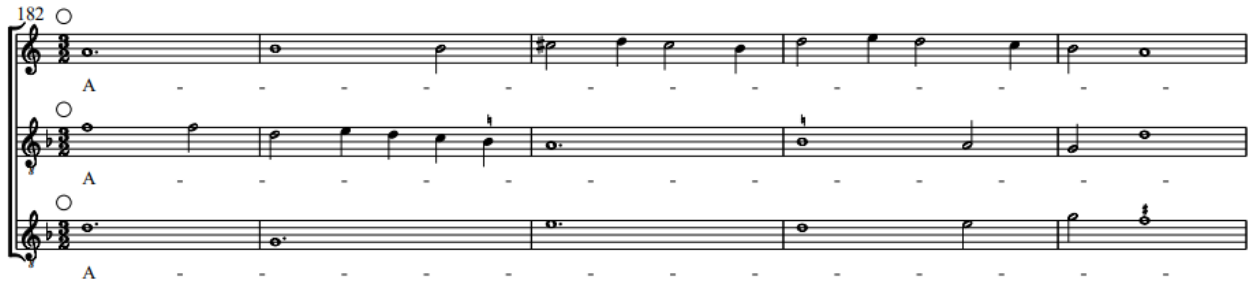


Es. II.3 *Missa sine nomine, Gloria*, batt. 138-149, Planchart, *OO*, 3/1, p. 7
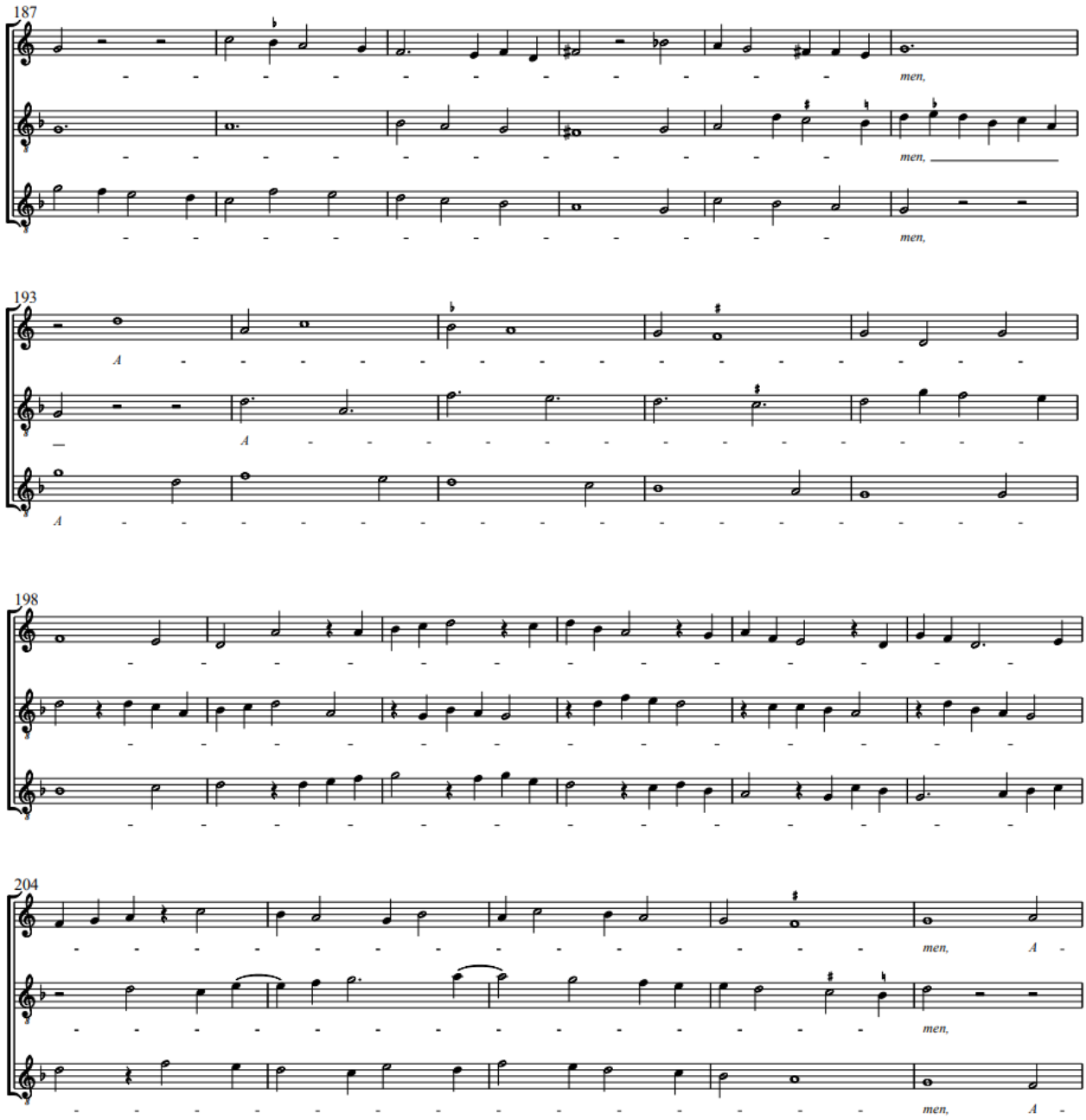


Es. II.4 *Missa sine nomine, Gloria*, batt. 175-179, Planchart, *OO*, 3/1, p. 8

I movimenti del I stadio della *Missa Sancti Iacobi*, ovvero il Kyrie, il Gloria e il Credo, impiegano lo stesso cambio simultaneo fra 𝔠, O e C a qualche anno di distanza dalla *Missa sine nomine.* Gli stili ritmici delle diverse mensure sono simili a quelli del precedente *Gloria*. Du Fay mostra in questo ciclo la tendenza occasionale a incrementare il ritmo contrappuntistico. Nei duo fra Cantus I e II, che sono tutti in O, il ritmo accelera a livello della minima spessissimo prima di una cadenza, come alle batt. 179-182 del *Credo* (Es. II.5). Accelerazioni si trovano anche in 𝔠, come alla batt. 7 del *Gloria* (Es. II.6), e in C, come alle batt. 42-44 del *Kyrie* (Es. II.7). In tutti questi passaggi, le minime, a parte il ritmo contrappuntistico accelerato, non hanno altre caratteristiche che conferiscano loro la forza del *tactus* compositivo.

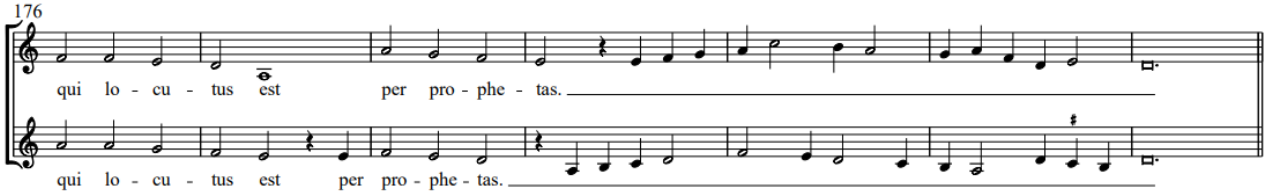
Alle batt. 109-110 del Kyrie, mostrate nell'Es. II.8, vediamo l'impiego contemporaneo, in 𝔠, di un *hemiola* al Cantus e di una sua sincopazione al Tenor. L'*hemiola* di per se è tipica di 𝔠, ma la sua sincopazione rafforza le unità di semibrevi imperfette. Poiché poi è il Tenor ad averla, anche il ritmo contrappuntistico accelera alla semibreve imperfetta. Anche in questo caso, il contesto della sezione in 𝔠 esprime chiaramente un *tactus* compositivo sulla semibreve perfetta. Du Fay sembra rafforzare le unità di semibrevi imperfette per potenziare l'effetto dell'*hemiola*, che è una sincopazione delle unità di semibreve perfetta. Il risultato è quanto mai efficace se su queste unità si mantiene il *tactus* performativo.
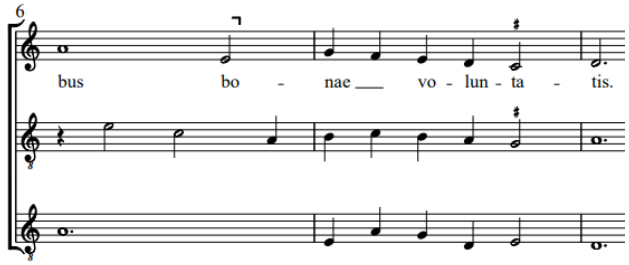


Es. II.4 *Missa sine nomine, Gloria*, batt. 182-208, Planchart, *OO*, 3/1, p. 8
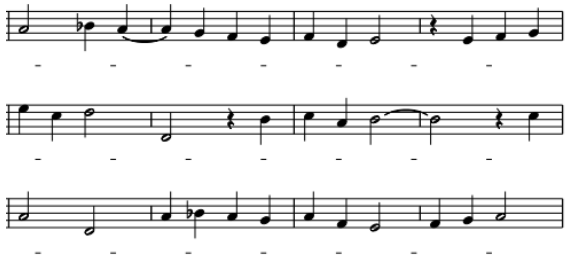


Es. II.4 cont.
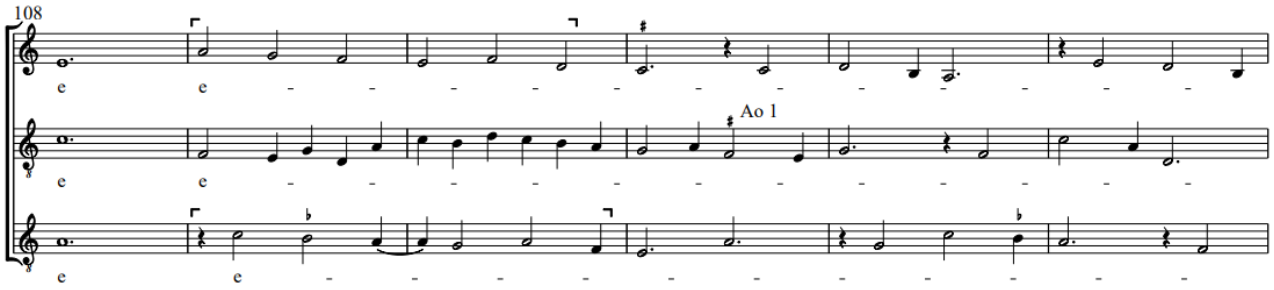


Es. II.5 Du Fay, *Missa Sancti Iacobi*, *Credo*, batt. 176-182, Planchart, *OO*, 3/2, p. 20



Es. II.6 Du Fay, *Missa Sancti Iacobi, Gloria*, batt. 6-8, Planchart, *OO*, 3/2, p. 8
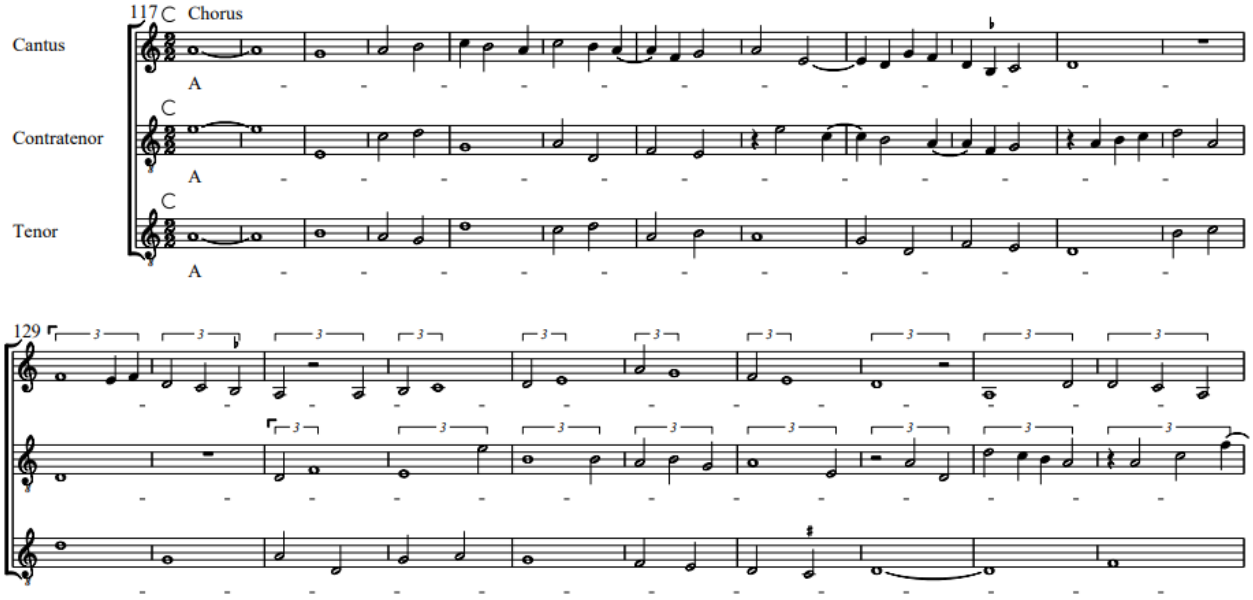


Es. II.7 Du Fay, *Missa Sancti Iacobi, Kyrie*, batt. 41-44, Planchart, *OO*, 3/2, p. 4



Es. II.8 Du Fay, *Missa Sancti Iacobi, Kyrie*, batt. 108-113, Planchart, *OO*, 3/2, p. 6

Nella sezione dell'Amen del *Gloria* (batt. 117-149), in C, Cantus e Contratenor hanno, a partire da batt. 129 fino alla fine, un lungo passaggio di colorazione in cui tre semibrevi rosse stanno nello spazio di due nere. Si veda l'esempio II.9. Questa colorazione, di per sé, dà forza alla breve imperfetta. Tuttavia, fino a quel momento, il ritmo in tutte le voci esprime un chiaro *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta, e il Tenor continua a esprimerlo durante la colorazione delle altre due voci, per mezzo di un ritmo contrappuntistico per semibrevi molto stabile. Così come l'*hemiola* in 𝔠, il compositore sembra concepire questa colorazione come una sincopazione che evade l'unità del *tactus.*

Da quanto evidenziato fin qui, gli stili ritmici associati alle mensure semplici 𝔠, O e C non sono cambiati. Le particolarità che abbiamo messo in luce, come accelerazioni del ritmo contrappuntistico o sincopazioni, sono tali perché emergono dal contesto, discostandosi dal resto dei fattori ritmici. Reinserite nel bilancio di tutti i fattori, non apportano alcun cambiamento strutturale. Il *tactus* compositivo resta sulla semibreve, in linea con quello performativo. Questo vale per *Gloria* della *Missa sine nomine* e i movimenti del I stadio della *Missa Sancti Jacobi* così come, tenendo conto della specificità di ogni caso, per tutte le altre opere elencate nelle Tavole II.1-3 che impiegano 𝔠, O e C, in cambio simultaneo con cesura o indipendentemente.



Es. II.9 Du Fay, *Missa Sancti Iacobi, Gloria*, batt. 117-138, Planchart, *OO*, 3/2, p. 11

Dopo il 1420, le mensure semplici cominciano ad alternarsi, in vario modo, con le mensure tagliate Ø e ₵. Prima di osservare queste nuove alternanze, sarà opportuno affrontare il concetto mensurale alla base dei segni tagliati, la diminuzione.

II.2 La diminuzione

Questa tecnica appare teorizzata per la prima volta nell'*Ars practica mensurabili cantus*, un trattato attribuito a Johannes de Muris e noto agli studiosi come *Libellus cantus mensurabilis*,[48] che rappresenta la principale autorità teorica sul mensuralismo prima di Tinctoris e Gaffurio. È stato copiato e commentato moltissime volte nel corso del XV secolo. Fra i maggiori commentatori figurano Prosdocimo de Beldemandis[49] e Ugolino da Orvieto.[50] Il *Libellus* descrive così la diminuzione:

Sequitur de diminutione, que sepe fit in tenoribus motetorum. Circa quam notandum est	Ciò che segue è sulla diminuzione, che si fa spesso nei Tenor dei mottetti. A tal proposito, è da

48 Cfr. Johannes De Muris, *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris: Die Recensio maior des sogenannten 'Libellus practice cantus mensurabilis'*, a cura di C. Berktold, Veröffentlichen der Musikhistorischen Kommission 14, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1999. Il trattato è databile alla metà del XIV secolo e non è sicuro che sia stato scritto da De Muris, ma i commentatori successivi credono che sia lui l'autore. Mi riferirò anch'io a lui come l'autore.

49 Prosdocimo de Beldemandis, *Tractatus practice de musica mensurabili*, ed. in *Scriptorum de Musica Medii Aevii*, a cura di E. de Coussemaker, Parigi, Durand, 1864-76, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, vol. 3, pp. 224-225 e *Expositiones tractatus pratice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, ed. in *Prosdocimi de Beldemandis Opera I: Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, a cura di A. Gallo, Bologna, Università degli Studi di Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali, 1966, pp. 206-215.

50 Ugolino da Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, ed. in *Vgolinvs Vrbevetensis: Declaratio musicae disciplinae*, a cura di A. Seay, 1960, (CSM 7/2), pp. 258-263.

notare

primo, quod pro maxima in diminutione ponitur longa, pro longa brevis, pro brevi semibrevis, pro semibrevi minima.

(1) in primo luogo che in diminuzione per una *maxima* è posta una *longa*, per una *longa* una breve, per una breve una semibreve.

Secundo nota, quod quando Tenor est de modo imperfecto sive fuerit de tempore perfecto sive imperfecto, diminuzione fit directe per medietatem notarum et pausarum.

(2) In secondo luogo nota che quando il Tenor è in modo imperfetto, sia che il tempo sia perfetto o imperfetto, la diminuzione si fa direttamente per metà delle note e delle pause.

Tertio nota, quod quando Tenor est de modo perfecto et tempore imperfecto, diminuzione etiam fit directe per medium, sicut pro longa valente tres breves ponitur brevis valens tres semibreves.

(3) In terzo luogo, nota che, quando il Tenor è in modo perfetto e tempo imperfetto, la diminuzione si fa ugualmente direttamente per metà, così che per una *longa* che vale tre brevi è posta una breve che vale tre semibrevi.

Quarto nota, quod quando Tenor est de modo perfecto et tempore perfecto, diminuzione fit per tertium et non per medium. Et hec de diminutione sufficiant. Exempla patent in motetis.[51]

(4) In quarto luogo, nota che, quando il Tenor è in modo perfetto e tempo perfetto, la diminuzione si fa per la terza parte e non per metà. Ciò è sufficiente a proposito della diminuzione. Ess. possono essere visti nei mottetti.

De Muris ci dice innanzitutto che questa tecnica è praticata nei Tenor dei mottetti. Difatti la troviamo applicata ai Tenor, e anche ai Contratenores, nei mottetti del XIV secolo. Poi ci spiega che la diminuzione consiste nel sostituire ogni valore di una data melodia con il successivo più piccolo e segue un dato rapporto di riduzione in base alla combinazione di *modus* e *tempus*. Possiamo indicare le quattro combinazioni di *modus* e *tempus* con un numero romano unito ai segni di mensura che già conosciamo e identificarle in quattro classi di diminuzione: II/C-Ȼ, II/O-ʘ, III/C-Ȼ e III/O-ʘ. A queste corrispondono quattro classi di diminuzione. I rapporti di diminuzione secondo De Muris sono: 2:1 per le classi 1, 2 e 3 - ovvero II/C-Ȼ, II/O-ʘ e III/C-Ȼ - e 3:1 per la classe 4 - ovvero III/O-ʘ.[52]

Per spiegare questa discrepanza, dobbiamo considerare che, nei Tenores e Contratenores dei mottetti del XIV secolo, la diminuzione è scritta: la melodia viene ricopiata per esteso, sostituendo — come spiega De Muris — i valori originali con i successivi più piccoli, ma senza alterare la mensura di partenza.[53] Se *modus* e *tempus* hanno uguale qualità, le *longae* saranno sostituite dalle

51 Cfr. Johannes De Muris, *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris*, a cura di C. Berktold, 1999, cap. 11, pp. 76-77.

52 Per una trattazione approfondita della teoria e della pratica della diminuzione secondo i principi del *Libellus*, Cfr. R. DeFord, *Diminution in the Theory of Johannes de Muris and His Followers*, «Music Theory Spectrum», 38, 2016, pp. 58-84.

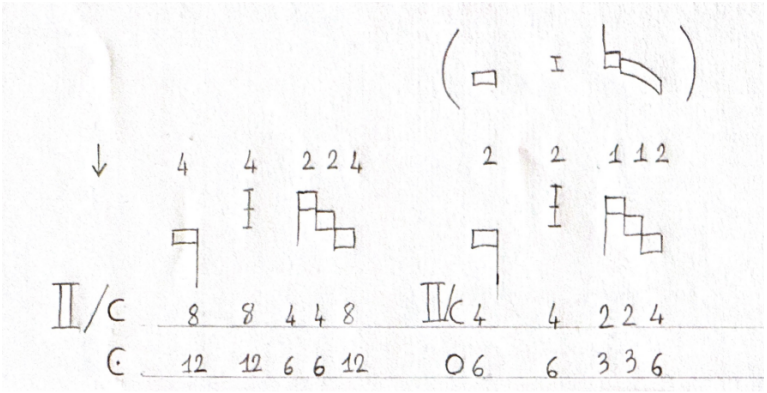
53 Che nel Trecento la diminuzione fosse scritta è una premessa dell'articolo di DeFord, seguito in questo studio. Tuttavia, è una visione parziale: anche nel Trecento era praticata la diminuzione non scritta. Cfr. M. Bent, *The Myth of Tempus Perfectum Diminutum in the Chantilly Manuscript*, in *A Late Medieval Songbook and its Context:*

brevi e le brevi dalle semibrevi secondo un rapporto di riduzione constante. Nella classe 1, II/C-Ↄ, *modus* e *tempus* sono binari, quindi il rapporto è 2:1. Nella 4 invece, III/O-Ɵ, *modus* e *tempus* sono ternari e il rapporto di riduzione è 3:1. Gli Ess. II.10 e II.11 mostrano le due classi di diminuzione (Si ignorino per ora il conto delle frecce e la riproposizione dei valori originali sulla destra. Si confrontino i valori originali sulla sinistra con i valori successivi più piccoli sulla destra scritti in alto e fra parentesi, guardando nelle due righe in basso i conti delle minime, uno per la *prolatio minor* e uno per la *prolatio maior*). Se, invece, *modus* e *tempus* hanno qualità diverse i valori verrebbero sostituiti secondo rapporti diversi. Nella classe 3 ad esempio, III/Ↄ-Ↄ, le *longae* (ternarie) verrebbero sostituite dalle brevi secondo un rapporto 3:1, ma le brevi (binarie) verrebbero sostituite dalle semibrevi secondo un rapporto 2:1. Per ovviare a questo problema, i compositori del Trecento trasformano la mensura da Ↄ-C a Ɵ-O nella diminuzione, trasferendo la ternarietà del *modus* al *tempus.* In questo modo assicurano anche per la classe 3 un rapporto 2:1, come si può vedere nell'esempio II.12. Quest'eccezione è esattamente ciò che De Muris descrive al punto (3), motivo per cui De Ford l'ha chiamata 'regola del 3'.

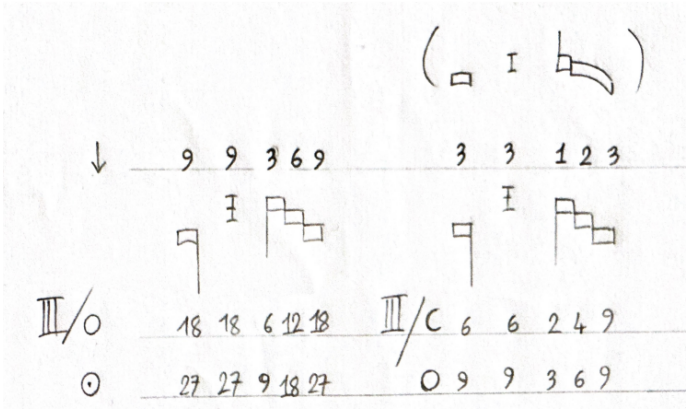
Tutti gli esempi impiegano *longae* e brevi, come fanno normalmente le melodie dei Tenores dei mottetti. Le semibrevi vengono evitate, perché aggiungono il problema di rapporti di riduzione misti anche al livello della *prolatio* - 3:1 o 2:1, a seconda che questa sia perfetta o imperfetta. Le semibrevi nelle classi 1 e 3, quando la *prolatio* è *maior,* ovvero Ↄ, verrebbero sostituite da minime secondo un rapporto 1:3, in conflitto col rapporto 1:2 con cui vengono sostituite *longae* e brevi. Viceversa nella classe 4, quando la *prolatio* è *minor,* ovvero O, il rapporto di riduzione delle semibrevi sarebbe 2:1, in conflitto col rapporto 3:1 di *longae* e brevi. La *maxima* è più diffusa perché il *modus maior* è di norma imperfetto, dunque verrebbe sostituita da una *longa* secondo un rapporto 2:1 che si adatta alle classi 1 e 3. Può essere usata nella classe 4 solo se il *modus maior* è perfetto. Le classi 1 e 4, nelle mensure II/C e III/Ɵ, permettono l'utilizzo di tutti i valori dalla *maxima* alla minima in virtù della qualità ternaria/binaria costante su tutti i livelli. Solo in III/Ɵ le minime sono problematiche in quanto imperfette, ma, se usate in coppia di cui la seconda è alterata, possono essere sostituite da due semiminime il cui valore complessivo corrisponde a un terzo dell'originale. Nella classe 2, II/O-Ɵ, è posto il limite più stringente nell'utilizzo dei valori, poiché per rispettare il rapporto 2:1 prescritto da De Muris al punto (2), non possono essere utilizzate le brevi, che essendo perfette, verrebbero sostituite dalle semibrevi secondo un rapporto 3:1. A causa di questa complicazione, la classe di diminuzione 2 non è praticata nel XIV secolo. Appare nella teoria e nella pratica musicale solo a partire dal XV secolo, in connessione con nuovi sviluppi della

New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564), a cura di Y. Plumley e A. Stone, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 203-27 per esempi di diminuzioni canoniche nel codice Chantilly.

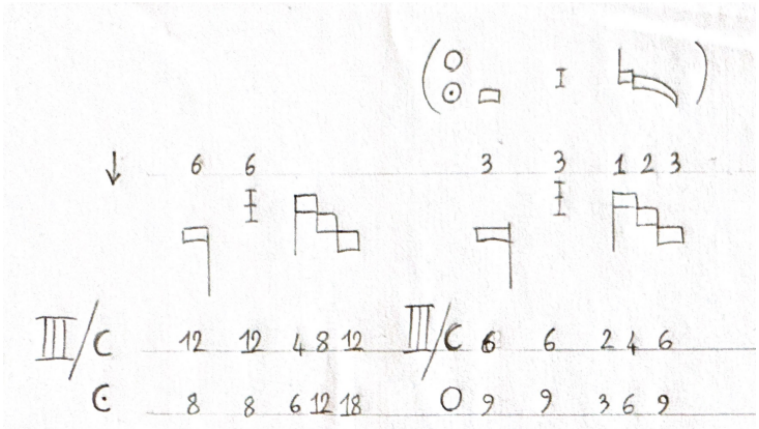
tecnica della diminuzione. Du Fay la impiega per la prima volta nel terzo color del *Gloria 'de quaremiaux'* (Tav. II.2 n. 5), ma ne fa un uso sistematico nei mottetti papali degli anni '30. Per questo ho deciso di tralasciare la classe 2 per il momento e trattarla nel prossimo capitolo.



Es. II.10 Classe di diminuzione 1



Es. II.11 Classe di diminuzione 4



Es. II.12 Classe di diminuzione 3

Attorno al Quattrocento, la tecnica della diminuzione subisce un cambio radicale, che possiamo definire dalla scrittura alla lettura. La melodia non è più scritta due volte, di cui la seconda a valori più piccoli, ma è scritta una sola volta e la diminuzione è prescritta da un segno mensurale specifico o da un canone.[54] Il cantore deve eseguire la melodia a valori originali, e ripeterla, leggendo gli stessi valori come fossero i successivi più piccoli. Anche nel caso in cui la melodia di un Tenor debba essere copiata più di una volta, perché il brano è lungo e necessita più di un'apertura, viene riscritta a valori originali con il segno o il canone. Per questo nella parte destra degli esempi II.6-8, sotto i valori sostituiti nel vecchio modo (tra parentesi), sono riproposti i valori originali.

Un primo effetto di questa nuova tecnica è la trasformazione mensurale delle note: nelle classi 1 e 3 in *prolatio maior*, II/Ↄ e III/Ↄ, le brevi imperfette sono lette in diminuzione come semibrevi perfette e dunque le mensure diventano rispettivamente II/O e III/O; nella classe 4 in *prolatio minor*, III/O, le brevi perfette sono lette come semibrevi imperfette e dunque la mensura diventa III/C, mentre, in *prolatio maior*, III/Ɵ, le brevi restano perfette e ipotetiche semibrevi (perfette) sarebbero lette come minime (necessariamente imperfette), dunque la mensura diventerebbe III/O. Queste trasformazioni mensurali riguardano la qualità ternaria/binaria delle brevi in diminuzione a seconda che la mensura di partenza abbia la *prolatio maior* o *minor*, e non hanno un reale effetto sull'esecuzione finché mancano semibrevi nella melodia originale. Le *longae* perfette nella classe 3, III/C-Ↄ, verrebbero teoricamente lette in diminuzione come brevi imperfette, ma la 'regola del 3' interviene e rimangono perfette, dunque la mensura della diminuzione è III/C-O. Negli esempi II.6-8, le mensure della diminuzione sono indicate nella parte destra, prima dei conteggi delle minime (o delle semibrevi imperfette, se si vogliono leggere in diminuzione). Sostanzialmente, *tempus* e *prolatio* dei valori originali devono equivalere a *modus* e *tempus* degli stessi valori letti in diminuzione. Un secondo effetto della pratica quattrocentesca della diminuzione è lo spostamento del *tactus*: se la breve è letta in diminuzione come una semibreve, il *tactus* si sposta sulla breve.[55] Negli Ess. II.10-12, è riportato il numero di *tactus* sopra ogni nota. Come si può vedere, il numero di *tactus* per nota nella melodia non diminuita e il numero di *tactus* per nota nella melodia diminuita stanno nello stesso rapporto di riduzione in cui stanno i valori delle note a seconda della classe: 2:1 per le classi 1 e 3 e 3:1 per la classe 4. La terminologia dei *canoni* che prescrivono la diminuzione riprende quella del *Libellus*: 'per medium' o 'per semi' per il rapporto 1:2 e 'per tertium' per il rapporto 1:3. I valori non diminuiti vengono comunemente indicati come '*ut jacet*'. Il segno della diminuzione, invece, è composto dalla mensura della

54 Cfr. ibid. pp. 66-67.

55 Si fa qui riferimento al *tactus* performativo. I valori lunghi dei Tenores non costituiscono un vero e proprio stile ritmico, dunque non esprimono un *tactus* compositivo.

diminuzione (naturalmente senza il *modus*) a cui è applicato un taglio: ₵ per II/C e III/C, Ø per II/O e III/O. Ne consegue che, per le mensure *ut jacet* II/C, III/C e III/O il segno di diminuzione è ₵, mentre per II/Ↄ, III/Ↄ e III/Ɵ il segno è Ø. La diminuzione delle mensure II/C-Ↄ e III/C-Ↄ, che si effettua con rapporto 2:1, può essere indicata anche dalla cifra 2. Segni e cifre sono riportati negli esempi II.6-8.

La prima attestazione del segno Ø, come segno di diminuzione, si ha nelle *chanson* di Baude Cordier *Belle, bonne, sage* e *Tout par compas,* composte all'incirca fra il 1410 e il 1420, e copiate nel codice Chantilly probabilmente dopo il 1420.[56] Nella teoria, troviamo i segni tagliati e la cifra 2 solamente a partire dalla seconda metà del '400, in trattati che però descrivono pratiche risalenti ai primi decenni del secolo. Nel trattato anonimo *Sequuntur proportiones* (copiato da Georg Erber nel 1460)[57] e in un trattato ebraico anonimo basato sugli insegnamenti di Jean Vaillant,[58] sono definiti entrambi come *proportio dupla*. L'Anonimo XI, *Tractatus de musica*, ripete la definizione del punto (1) del *Libellus,* cioè della sostituzione dei valori con i successivi più piccoli, ma la correda con un esempio in cui ai valori *ut jacet* e ai valori diminuiti sono aggiunti, rispettivamente, i segni C e ₵. Nello stesso trattato sono ci sono due liste che accostano i segni *ut jacet* e i segni di diminuzione: una accosta ogni segno mensurale semplice (Ɵ, Ↄ, O e C) a una sua versione tagliata (⊖, ∈, Ø e ₵), che chiama 'per semi'; l'altra, in forma di diagramma a grappolo, sostituisce ⊖ e ∈ con Ø e ₵, così come negli Ess. II.10-12. Infine equipara i segni Ø e ₵, rispettivamente, ai segni O2 e C2.[59] Passiamo ora a esaminare come Du Fay applica la diminuzione e i relativi segni.

Il Tenor del *Gloria 'de quaremiaux',* copiato al folio 191v del ms BoQ15 e mostrato in Fig. II.1,[60] prevede ben 7 ripetizioni, o color, del Tenor. Sono divise in due sezioni (A e B), una in *tempus perfectum*, con due color in II/O e uno in Ø, l'altra in *tempus imperfectum* con tre color in II/C e uno in ₵. Possiamo considerare il *modus imperfectus* perché non è espresso, anche se è di

56 Cfr. Y. Plumley e A. Stone (a cura di), *A Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564),* pp. 9-13.

57 Anonimo, *Sequuntur proportiones*, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 962, copiato da Georg Erber nel 1460, ed. in R. Federhofer-Königs, *Ein Betrag zur Propotionlehre in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts,* in *Bence Szabolcsi Septuagenario*, a cura di D. Bartha, Budapest, Akademiai Kiado, 1969, pp. 145-57, (Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 11 pp. 145-57; per la bibliografia cfr. R. DeFord, *On Diminution and Proportion in Fifteenth Century Music Theory,* in «Journal of Musicological American Society», 58, 2005, p. 14.

58 Anonimo, Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. III.70, prima metà del XV sec., copiato nella seconda metà del secolo, ed. in *Exposition of the Proportions, According to the Teaching of 'Mestre Joan Violant' [Vaillant], the Teacher of Paris,* a cura di I. Adler, Munich und Duisberg, Henle, 1975, pp. 55-77 (Hebrew Writings Concerning Music, RISM B IX/2); per la bibliografia cfr. sempre R. DeFord, 2005, p. 14.

59 Cfr. Anonimo XI, *Tractatus de musica*, ed. in CS III, pp. 467-469 e R. J. Wingell, *Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary*, University of Southern California (Ph. D. dissert.), 1973, pp. 152-153, 155 e 164 discusso in R. DeFord, *On Diminution and Proportion in Fifteenth Century Music Theory,* «Journal of Musicological American Society», 58, 2005, pp. 15-17.

60 ed. in Besseler, *OO*, CMM, IV, 1962, pp. 81-82.

fatto ininfluente, poiché il Tenor non ha *longae*. La composizione di questo Tenor è particolare, in quanto Du Fay muta i gruppi ternari di breve imp.-semibreve della sezione A in gruppi binari di semibreve-semibreve nella sezione B. Lo fa, evidentemente, per adattare il Tenor al *tempus imperfectum*. In questo modo, i color della sezione B risultano accorciati rispetto alla sezione A. La diminuzione dell'ultimo color della sezione B appartiene alla classe 1. Tutti i valori sono ridotti secondo un rapporto 2:1, comprese le semibrevi, visto che la *prolatio* è minor.
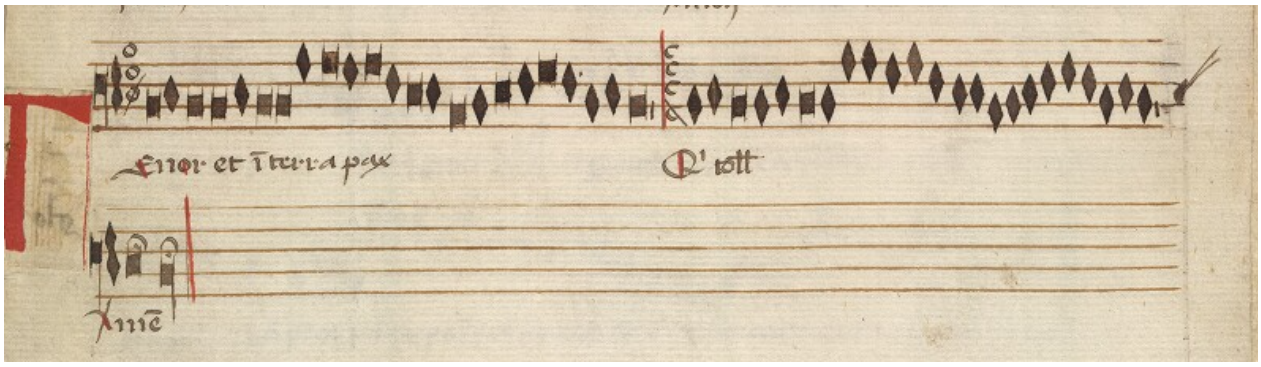


Fig. II.1 Tenor del *Gloria 'de quaremiaux'*, BoQ15, fol. 191v

Se guardiamo allo schema mensurale del brano, riportato nella Tabella II.1, il rapporto 2:1 è verificabile sia orizzontalmente (diacronicamente), nel corso del Tenor fra color VI e VII, sia verticalmente (sincronicamente) fra il Tenor e le voci superiori nel color VII. Cantus e Contratenor, infatti, rimangono in C per tutta la sezione, e alle loro semibrevi e minime equivalgono rispettivamente le brevi e le semibrevi del Tenor in ₵.

Tabella II.1 Schema mensurale del *Gloria 'de quaremiaux'*

	Sezione A			Sezione B			
	I color	II color	III color	IV color	V color	VI color	VII color
batt.	1	14	28	34	47	60	73
C.	O	O	Ø	C	C	C	C
Ct.	O	O	Ø	C	C	C	C
T.	O	O	Ø	C	C	C	₵

Il Tenor di *O Sancte Sebastiane*, mostrato nelle Figg. II.2-3, è in III/Ɵ. *Tempus perfectum* e *prolatio maior* sono esplicitati dal segno mensurale e il *modus perfectus* è indicato dalle pause iniziali di *longae* ternarie. Il primo color *ut jacet* (corrispondente alle batt. 1-111) è copiato al folio

247v del ms BoQ15, il secondo color (batt. 112-168) è copiato nell'apertura successiva al folio 248v, dopo il Cantus, e porta il segno di diminuzione Ø. La classe di diminuzione è la 4, con rapporto di riduzione 3:1. Lo testimonia la presenza nel Tenor di semibrevi e di coppie di minima-minima alterata.[61]
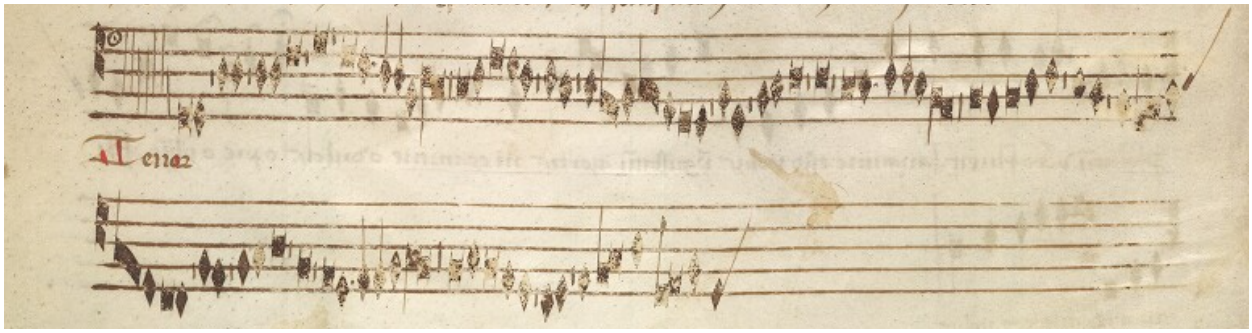


Fig. II.2 Tenor di *O Sancte Sebastiane*, color I, BoQ15, fol. 247v

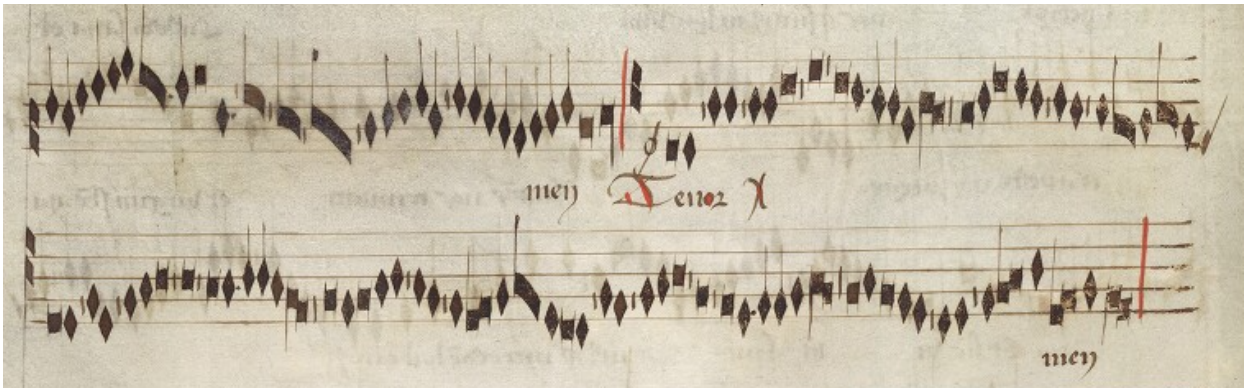


Fig. II.3 Tenor di *O Sancte Sebastiane*, color II, BoQ15, fol. 248v

Nella Tabella II.2 sono schematizzati i segni mensurali di tutte le voci. Nel primo color, il Contratenor condivide con il Tenor Θ, ma lo conserva anche nel secondo color, dove è sovrapposto al Ø del Tenor. Dunque la diminuzione dei valori prescritta da Ø è visibile, come nel *Gloria 'de quaremiaux'*, sia orizzontalmente nel corso del Tenor fra color I e II, sia verticalmente fra Tenor e Contratenor nel color II, dove le brevi e le semibrevi del Tenor corrispondono alle semibrevi e alle minime del Contratenor sempre secondo il rapporto 3:1. Questo vale anche per il *tactus*, che nel color I è per entrambe le voci alla semibreve perfetta, nel color II è contemporaneamente alla semibreve perfetta per il Contratenor e alla breve perfetta per il Tenor.

61 Per un'analisi della diminuzione in *O Sancte Sebastiane*, Cfr. DeFord, 2016, pp. 58-84.

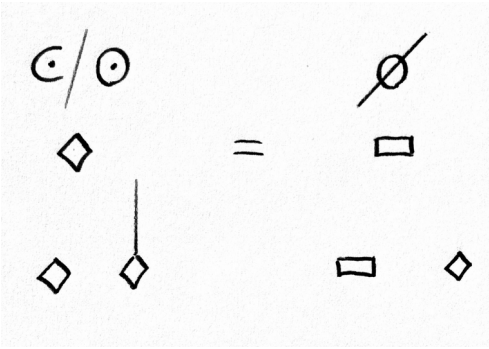
Tabella II.2 Schema mensurale di *O Sancte Sebastiane*

	Intr.	I color						II color
		I talea		II talea		III talea		Tal. I-II-III
batt.	1	31	50	58	79	85	106	112
C. I	Ↄ	-	Ↄ	Ↄ	Ↄ	Ↄ	Ↄ	Ø
C. II	Ↄ	-	Ↄ	Ↄ	Ↄ	Ↄ	Ↄ	Ø
Ct.	Θ	-	-	-	-	-	-	Θ
T.	III/Θ	-	-	-	-	-	-	Ø

Le voci superiori, Cantus I e II, al contrario di Tenor e Contratenor, hanno la mensura Ↄ e la alternano più volte, nel corso del color I, con Ↄ. Quest'ultimo è il segno della *proportio sesquitertia*, su cui tornerò nei sottocapitoli successivi. Per adesso basterà dire che questa *proportio* sostituisce le tre minime nello spazio di una semibreve perfetta in Ↄ con quattro. Ci aspetteremmo che i due Cantus, nel color II, proseguano con Ↄ, alternato o meno con Ↄ, così come il Contratenor prosegue con Θ. Invece passano in Ø. Il segno prescrive la diminuzione delle voci superiori, in cui i valori sono in rapporto 1:1 con quelli e del Tenor e, come il Tenor, il *tactus* si sposta sulla breve perfetta. La diminuzione delle voci superiori è un'innovazione rispetto alla diminuzione del Tenor. Prosdocimo, nel suo commentario al *Libellus* del 1404, ci informa con un certo disappunto che al suo tempo era praticata sia nei mottetti, sia nelle canzoni profane.[62] Possiamo considerare la prima un'espansione della seconda, che si è resa possibile con il passaggio dalla 'scrittura alla lettura'. La diminuzione scritta necessita che una melodia sia prima esposta e poi riesposta sostituendo i valori originali con i successivi più piccoli. La tecnica di trasferire il *tactus* dalla semibreve alla breve, invece, può essere applicata a una melodia direttamente, non solo a una sua ripetizione. Dal confronto fra esposizione *ut jacet* e ripetizione diminuita nasce l'esigenza di rispettare un rapporto di riduzione costante - cosa che, come abbiamo visto, limita i valori utilizzabili. Poiché una melodia direttamente diminuita non deve confrontarsi con una sua esposizione *ut jacet* precedente, è svincolata da un rapporto di riduzione costante e impiega una libera gamma di valori. Nel color II, le melodie dei Cantus I e II impiegano brevi, semibrevi e minime. Se immaginassimo gli stessi valori *ut jacet*, in Ↄ, scopriremmo che in Ø le brevi e le minime sarebbero ridotte da 2 a 1, mentre le semibrevi da 3 a 1. Anche se confrontiamo i valori dei due Cantus con quelli del Contratenor, che ha Θ, i rapporti di riduzione dei valori sono incoerenti: 3:1 per brevi e semibrevi, 2:1 per le

62 'Sed licet forsan sic fuerit, tamen ad presens non solum diminuzione reperitur in tenoribus motetorum, sed etiam reperitur in tenoribus baladarum et aliorum cantuum, et quod plus est reperitur etiam in discantibus quamplurium baladarum' *Expositiones*, Gallo, 1966, p. 207.

minime. La riduzione, evidentemente, non è più il principio guida. L'esempio II.13 mette in relazione i valori di 𝔠/𝔒 con quelli di Ø, così come lo sono in *O Sancte Sebastiane*.



Es. II.13 Rapporto fra 𝔠/𝔒 e Ø

Le semibrevi perfette e le minime della *prolatio maior* equivalgono, rispettivamente, alle brevi perfette e alle semibrevi del tempo perfetto. Il nuovo principio guida è lo spostamento della struttura mensurale *ut jacet* a un livello più alto - uno spostamento parallelo, non a caso, a quello del *tactus*. Questo principio è estraneo alla teoria del *Libellus,* che prevede la riscrittura a valori più piccoli senza alterare la mensura di partenza. Il primo a parlarne è lo stesso Prosdocimo nelle *Expositiones*, il quale prescrive che 'nella vera diminuzione, per una nota *recta* va posta la sua diminuita *recta*, per una *altera* la sua diminuita *altera*'.[63] Un'altra differenza rispetto alla diminuzione del Tenor, è che la diminuzione delle voci superiori non tiene conto del *modus ut jacet*, ma si adatta al *tempus* (*modus* se diminuito) delle voci inferiori. Nel secondo color di *O Sancte Sebastiane,* Cantus I e II articolano, per mezzo della quasi totalità delle fermate e delle *ultimae* di cadenza, le unità di *longae* perfette. Du Fay potrebbe aver applicato la 'regola del 3' nei confronti della mensura di partenza III/𝔠 e cambiato il *tempus* da *imperfectum* a *perfectum* (che, in diminuzione, è tradotto in *modus perfectus*). Oppure può aver composto le melodie semplicemente basandosi sul *tempus* e sul *modus* perfetti espressi dal Contratenor e dal Tenor. Quest'ipotesi trova conferma nel mottetto bolognese *Rite maiorem,* schematizzato nella Tabella II.3. In due passaggi isoritmici del Cantus I fra le talee I e II del primo color (batt. 26 e 59), Du Fay impiega Ø nel contesto di III/[𝔠], come in *O Sancte Sebastiane*. Ma qui, la diminuzione del Cantus è sovrapposta

63 'Item notandum, quod in vera diminutione pro Fig. recta debet poni sua diminuens recta et pro altera sua diminuens altera et pro perfecta sua diminuens perfecta et pro inperfecta sua diminuens inperfecta, et hoc si sua diminuens possit perfici et inperfici. Et sic fiendum est de earum pausis ut de ipsimet figuris' ibid., p. 209. Il passo segue di poco quello citato sopra, alla nota 57, in cui Prosdocimo critica la diminuzione delle voci superiori, che si basa su questo principio. Ma il teorico non è interessato questa forma di diminuzione, e non avverte la contraddizione. Piuttosto, applica il principio dello spostamento mensurale alla diminuzione classica del Tenor assieme a quelli di De Muris, non senza problemi. A proposito Cfr. R. DeFord, 2016, pp. 77-80.

ai valori *ut jacet* di tutte le altre voci. Le cadenze e le fermate articolano le unità di *longae* imperfette corrispondenti alle unità di brevi imperfette delle voci inferiori. Il suo *modus* dunque non è perfetto, ma imperfetto come lo è il *tempus* delle voci *ut jacet*.

Tabella II.3 Schema mensurale di *Rite maiorem*

	I color				II color
	I talea		II talea		I tal. - cad.
batt.	1	26	34	59	67
C. I	[Ↄ]	Ø	Ↄ	Ø	C
C. II	[Ↄ]	-	-	-	C
Ct.	Ↄ	-	-	-	[C]
T.	III/Ↄ	-	-	-	III/C

Il Tenor di *Apostolo glorioso*, nella Fig. II.4,[64] è copiato in una sola apertura al folio 270v di BoQ15. Non ha segno mensurale, ma il *modus perfectus* è già indicato dalle pause di *longae* ternarie. Il canone prescrive che il Tenor 'dicitur... primo de modo perfecto et tempore imperfecto', dunque la mensura del primo color è III/C-Ↄ. La *prolatio* è ininfluente data l'assenza di semibrevi. Scopriamo che è *maior* dalla mensura implicita delle voci superiori, [Ↄ] (si confronti lo schema mensurale del mottetto alla Tabella II.3). Il Tenor, poi, va eseguito 'secundo per tercium primis pausis demptis et nota sequente'. Dunque il secondo color salta le pause di *longae* iniziali e applica la diminuzione, per concludersi con l'ultima *ligatura* alla destra dei segni di ripetizione. Dalla lunghezza della musica delle voci superiori, scopriamo che il secondo color è dimezzato e si interrompe prima della seconda talea. Ci sono due elementi in questo mottetto che entrano in conflitto con la teoria classica della diminuzione. Primo, nel secondo color le voci superiori cambiano mensura da [Ↄ] a O. Seppur le *longae* del Tenor rimangono perfette secondo la 'regola del 3, anche le brevi rimangono imperfette e corrispondono alle semibrevi imperfette delle altre voci. Secondo, la terminologia 'per tercium' è estranea alla classe di diminuzione 3, relativa alla mensura III/Ↄ, in cui De Muris prescrive che i valori si riducano 'per medium'.

Le spiegazioni possibili sono due. Du Fay potrebbe aver concepito la diminuzione semplicemente come spostamento di *tactus* dalla semibreve alla breve, indipendentemente dalla sua qualità, e inteso il 'per tercium' come il rapporto, nel secondo *color*, fra il numero di *tactus* alla breve del Tenor (1) e il numero di *tactus* alla breve nelle voci superiori (3) in O. Oppure, il compositore potrebbe aver concepito la diminuzione come riduzione del valore delle note in un

64 Ed. in Planchart, *OO*, 2011, 2/4.

modo eccezionale: dalla combinazione di spostamento di *tactus* dalla semibreve alla breve e cambio di mensura da Ȼ a O, ha ottenuto una riduzione di esattamente 2/3 di tutti i valori originali, ovvero secondo un rapporto 3:1, da cui 'per tercium'. L'esempio II.14 mostra il conteggio delle minime dei valori della prima talea del Tenor, *ut jacet* e in diminuzione.
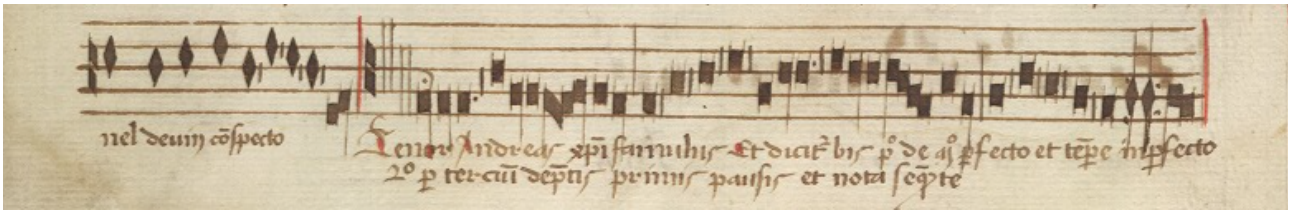


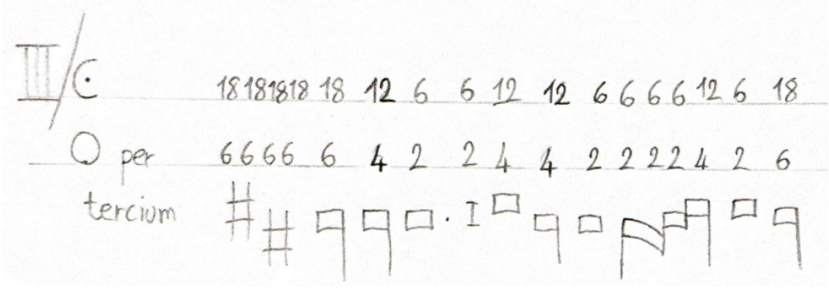
Fig. II.4 Tenor di *Apostolo glorioso,* BoQ15, fol. 270v

Tabella II.4 Schema mensurale di *Apostolo glorioso.*

	Intr.	I color	II color
		Talee I-II	I talea
batt.	1	14	74
C. I	[Ȼ]	-	O
C. II	[Ȼ]	-	O
Ct. I	[Ȼ]	-	O
Ct. II	[Ȼ]	-	O
T.	III/Ȼ	-	dim.

Non è da escludere che Du Fay, con 'per tercium', si stia riferendo al *tactus*. Utilizza lo stesso termine con questo significato nel secondo color del suo ultimo mottetto su Tenor, *Fulgens iubar ecclesie* del 1447.[65] Il contesto, tuttavia, è diverso: il Tenor inizia il primo color in O, e riduce il numero di *tactus* alla breve da 3 a 1 al passaggio al secondo color. La diminuzione dunque è orizzontale e funziona con la sola lettura della linea del Tenor. In *Apostolo glorioso* la diminuzione orizzontale del numero di *tactus* alla breve (così come alla semibreve e alla *longa*) nel Tenor non è da 3 a 1, ma da 2 a 1, quindi semmai 'per medium'. Il rapporto di riduzione di *tactus* 3:1 intercorre solo verticalmente, fra Tenor e voci superiori al color II. A mio avviso, la diminuzione 'per tercium' si spiega meglio con il fatto che tutti i valori delle note del Tenor vengono ridotti coerentemente da 3 a 1.

65 Vedi Cap. IV, pp. 138-40.
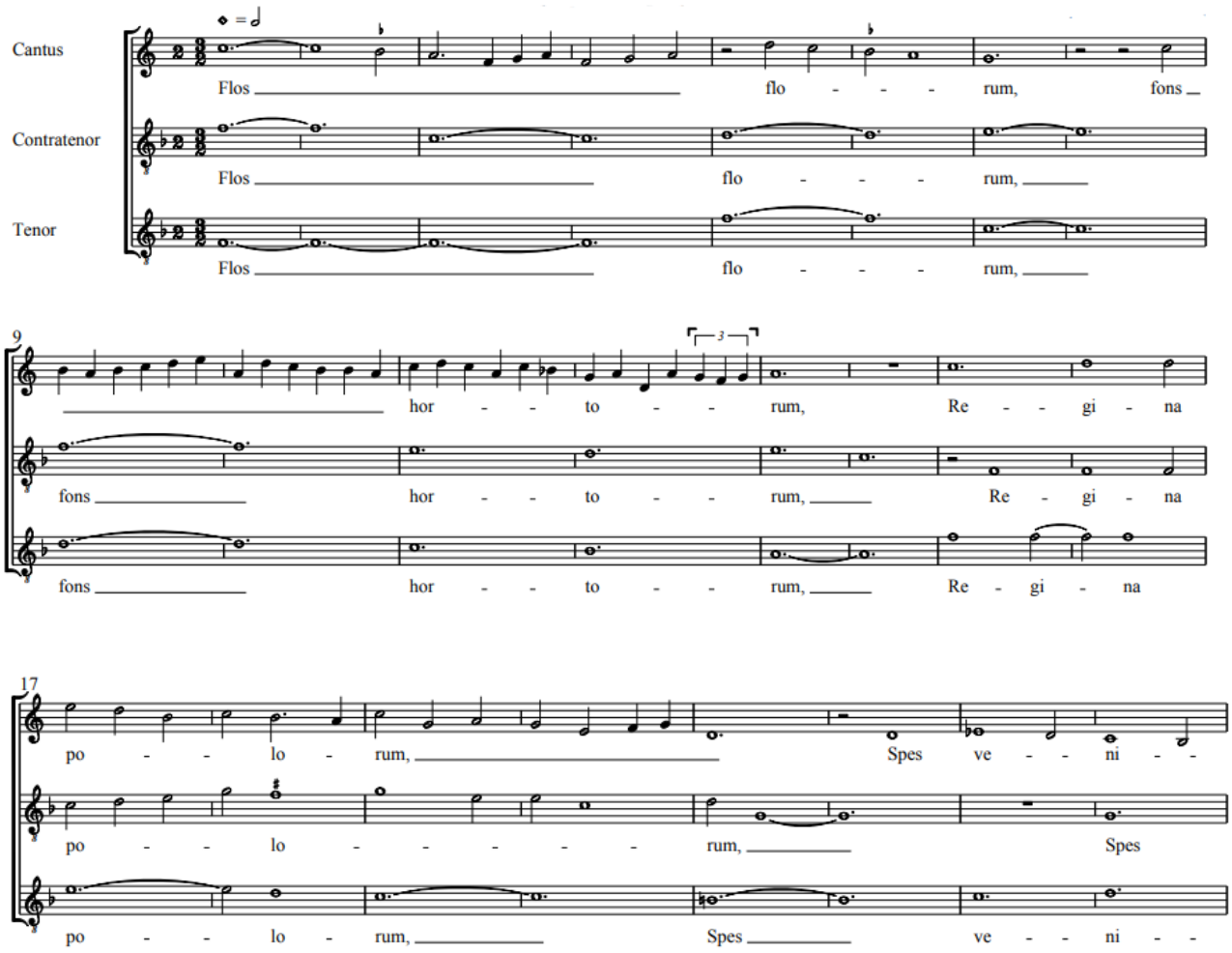


Es. II.14 Talea I del Tenor di *Apostolo glorioso*, confronto fra valori *ut jacet* e diminuiti

Una serie di altri lavori del periodo 1420-28, porta l'espansione della diminuzione che abbiamo visto nelle voci superiori di *O Sancte Sebastiane* e *Rite maiorem* a uno stadio ulteriore. Sono i mottetti-cantilena *Anima mea*, *Flos florum, Gaude Virgo* e *Vergene bella* (dalla Tav. II.1 nn. 2, 4, 5 e 6), le *chansons Ce jour le doibt*, *Revelons nous, Belle, vueilliés, He compaignons, Pour l'amour* e *Adieu ce bon vins* (dalla Tav. II.2 nn. 6, 9, 10, 12, 18 e 19) e l'*Introito* della *Missa Sancti Iacobi* (dalla Tav. II.2 n.9). Con tre eccezioni, che sono *Vergene bella* e l'*Introito* e l'*Agnus Dei* della *Missa Sancti Iacobi*, si tratta di brani scritti in una mensura di *tempus perfectum* indipendente, e quindi non esplicitata da un segno. Nell'esempio II.15, riproduce le prime battute di *Flos florum*. Il Tenor e il Contratenor procedono per *longae* imperfette e brevi perfette o semibrevi alternate a brevi imperfette. Solo il Cantus fa un largo uso di minime, come al passaggio virtuosistico delle batt. 9-12. Il ritmo contrappuntistico procede per una verticalità ogni breve perfetta, alle volte addirittura ogni *longa*, o due. Il Cantus e il Contratenor producono regolarmente dissonanze contro il Tenor sugli *initia* di semibreve-max. Le *penultimae* sono brevi perfette o brevi imperfette/semibrevi alterate sul primo *initium* di semibreve-max. Troviamo l'*hemiola* (batt. 15-16) che lega le unità di brevi perfette a coppie e il ritmo semibreve-semibreve puntata-minima (batt. 18), che Du Fay impiega più frequentemente nel resto del brano (non mostrato nell'esempio). Le *hemiole*, le cadenze e le fermate cadono molto spesso sulle unità di *longa imperfecta*, e favoriscono la percezione del *modus imperfectus* (indicato nelle Tavole fra parentesi tonde accanto alla mensura). Tutte queste caratteristiche ritmiche esprimono un *tactus* compositivo sulla breve perfetta. Questo stile di *tempus perfectum* è provvisto di segno mensurale nell'ultima sezione di *Vergene bella*,[66] dove si alterna simultaneamente al segno O della sezione precedente, e, nella *Missa Sancti Iacobi*,[67] nell'*Introito*, dove si alterna non simultaneamente nei due Cantus al segno di proporzione ↄ e nell'*Agnus Dei*, dove si alterna simultaneamente a C. Il segno è Ø.[68] Si tratta quindi

66 ed. in Planchart, *OO*, 2008, 1/23.
67 ed. in Planchart, *OO*, 2011, 3/2.
68 J. E. Cummings ha individuato la mensura Ø, esplicitata o meno, con *tactus* alla breve perfetta come caratteristica distintiva di un genere di mottetti-cantilena molto in voga nella prima metà del '400, che ha chiamato 'cut-circle motets'. Ne fanno parte *Anima mea, Flos florum, Gaude Virgo* e *Vergene bella*. La studiosa ha anche portato
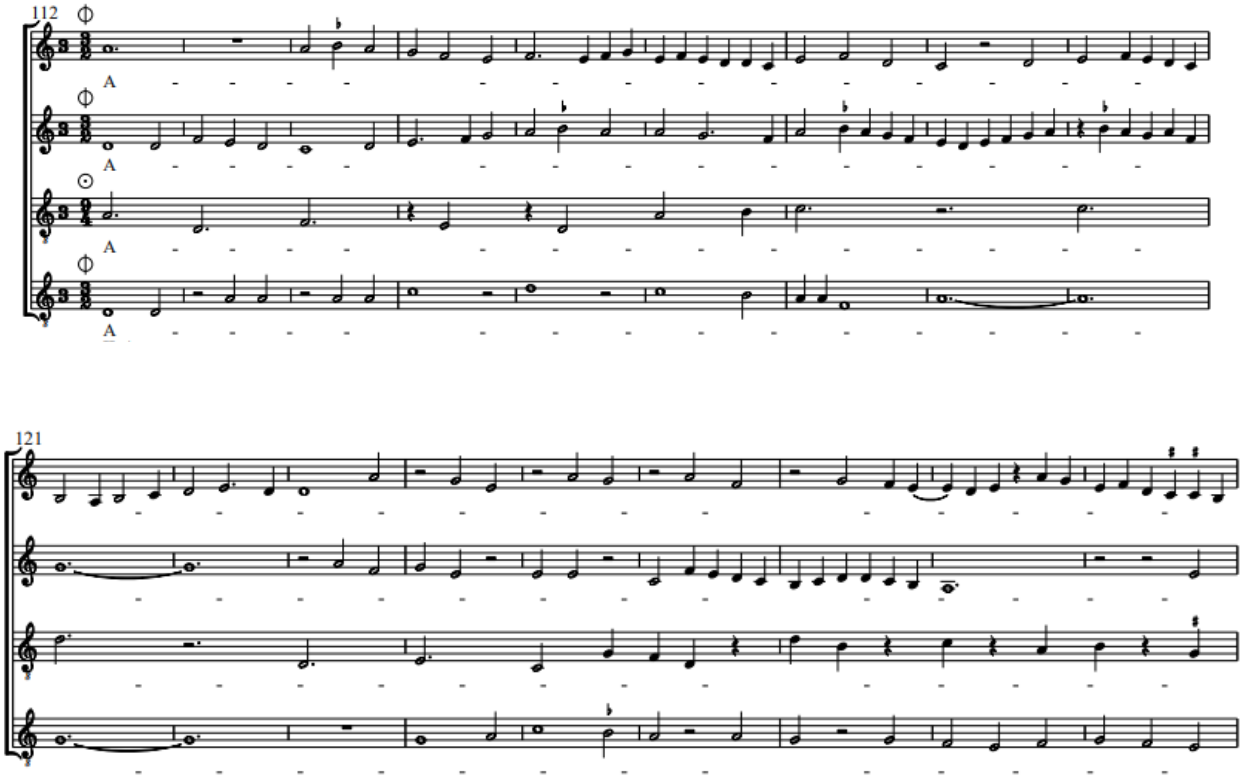
di una diminuzione, il cui significato, in linea con lo stile ritmico, diventa intuitivo: spostare il *tactus* sulla breve perfetta.



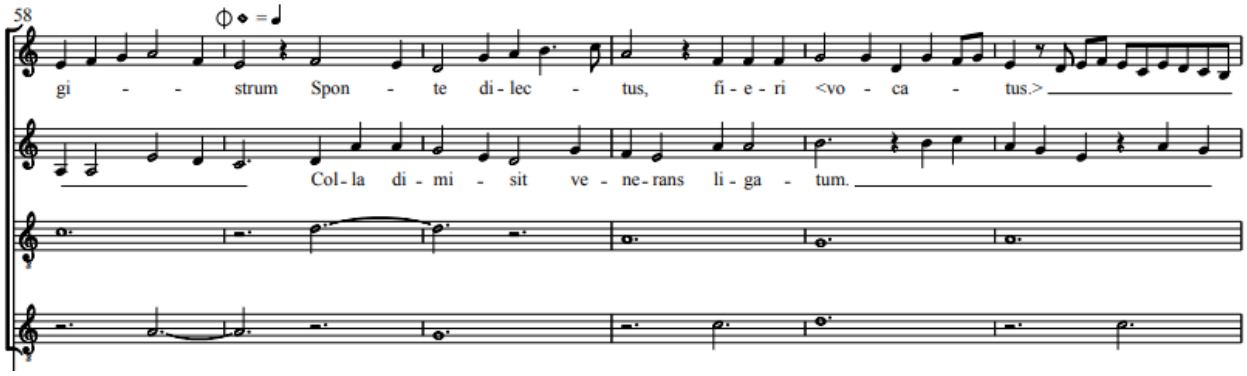
Es. II.15 Du Fay, *Flos florum*, batt.1-24, Planchart, *OO*, 1/18, p. 1

Le diminuzioni delle voci superiori in *O Sancte Sebastiane* e *Rite maiorem*, come abbiamo visto in precedenza, sono ugualmente in *tempus perfectum* con *tactus* sulla breve perfetta. Condividono, per di più, le stesse caratteristiche ritmiche di *Flos florum*: passaggi floridi di minime, dissonanze prodotte contro il Tenor sugli *initia* di semibreve-max, ritmo contrappuntistico per una verticalità o due ogni breve perfetta e gruppi di semibreve-semibreve puntata-minima. Gli esempi II.16 e II.17 mostrano alcuni passaggi confrontabili con l'esempio II.15.

evidenze a favore di un legame tra i 'cut-circle motets' e le *ballade* di Du Fay che mostrano uguali mensura e stile ritmico. Fa parte del gruppo *Ce jour le doibt*. Cfr. Cummings, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 199-124.



Es. II.16 Du Fay, *O Sancte Sebastiane*, batt.112-129, Planchart, *OO*, 2/3, p. 4



Es. II.17 Du Fay, *Rite maiorem*, batt. 58-63. Planchart, *OO*, 2/5, p. 4

La differenza sta nel fatto che nei due mottetti su Tenor i valori diminuiti dei Cantus, pur non essendo, al contrario di quelli del Tenor, ripetizioni di melodie precedenti, rimangono proporzionali, come il Tenor, a quelli *ut jacet*. In altre parole, sia la diminuzione 'classica' del Tenor, sia la diminuzione dei Cantus in *O Sancte Sebastiane* e *Rite maiorem*, sono non simultanee. De Ford le ha riunite sotto la definizione di 'diminuzione proporzionale'.[69] In *Flos florum*, *Vergene bella* e gli altri brani menzionati, la diminuzione è indipendente o simultanea dopo una cesura. Non

69 Cfr. R. DeFord, *On Diminution and Proportion in Fifteenth Century Music Theory,* in «Journal of Musicological American Society», 58, 2005, pp. 3-10.

essendoci mensure *ut jacet,* i valori di Ø non sono vincolati a nulla e lo spostamento del *tactus* è l'unico elemento che definisce la diminuzione. Come vediamo, la tecnica di cantare con *tactus* alla breve, nata nel XV secolo dallo sviluppo notazionale della diminuzione classica, viene estrapolata sempre di più: prima al di fuori di un Tenor ripetuto, poi al di fuori di un contesto non simultaneo in cui è presente almeno una mensura *ut jacet* — in un contesto in cui la diminuzione non è più effettuata sui valori delle note, ma solo sul *tactus.*

DeFord ha ribattezzato la pura diminuzione di *tactus* 'diminuzione mensurale'.[70] In due studi importanti, del 2005[71] e del 2016,[72] ha mostrato come la teoria della *diminuzione,* dal *Libellus* fino agli anni 60-70 del XV secolo, rifletta il passaggio da una concezione proporzionale a una mensurale. Suo argomento principale è il fatto che una serie di autori distingue la *diminuzione* dalle proporzioni. Il già menzionato Anonimo XI è fra questi.[73] Emblematico è poi il *Tractatulus prolationum cum tabulis* che, come specifica il titolo, tratta di 'prolationes', ovvero mensure simultanee o indipendenti, e affianca ai segni semplici ʘ, Ɔ, O e C i segni Ø, O2, ₵ e C2.[74] Antonio De Luca, pur commentando il *Libellus* come Prosdocimo e Ugolino, non distingue i valori *ut jacet* da quelli diminuiti in base a dei rapporti numerici, ma in base al conteggio di *tactus* su ognuno di essi.[75] Guglielmo Monaco, a proposito di O e Ø, confronta i valori *ut jacet* e quelli diminuiti in base a un differente numero di 'semibreves', che può significare solo *'tactus'*.[76] A partire dall'Anonimo XII (databile tra il 1460 e il 1471), il significato di 'diminuzione mensurale' si perde per Ø in favore di una tecnica nuova, l'*acceleratio mensurae,* ma rimane per ₵.[77] Tinctoris disapprova la 'diminuzione mensurale' e prescrive l'*acceleratio* anche per ₵.[78] Gaffurio la approva e la segna con C2, poiché associa ₵, come il suo maestro Tinctoris, all'*acceleratio*.[79]

---

70 Cfr. ibid.

71 Cfr. ibid.

72 Cfr. R. DeFord, *Diminution in the Theory of Johannes de Muris,* 2016, pp. 58-84.

73 Vedi nota 59.

74 Anonimo, *Tractatulus prolationum cum tabulis,* ed. in CS 4, pp. 429-433 e in *Ars cantus figurati, Antonius De Luca; Capitulum de quattuor mensuris m anonymous; Tractatulus mensurationum, anonymous; Compendium breve de proportionibus, anonymous; Tractatulus prolationum cum tabulis, anonymous,* a cura di H. Ristory, 1997, pp. 84-92, (CSM 38).

75 Antonio de Luca, *Ars cantus figurati,* ed. in CS 4, pp. 429-433 e in Ristory, 1997, pp. 24-59.

76 Guglielmo Monaco, *De praeceptis artis musicae,* ed. in G*uilielmus monachus: De preceptis artis musicae,* a cura di A. Seay, 1965, (Corpus Scriptorum de Musica 11), p. 45.

77 Anonimo XII, *Tractatus et Compendium Cantus Figurati*, ed. in CS 3, pp. 475-495 e in *Anonymus Tractatus et Compendium Cantus Figurati*, a cura di J. M. Palmer, 1990, (CSM 35), pp. 64-65. I concetti dell'Anon. XII sono riproposti nel trattato anonimo *Ein tütsche musica*, ed. in *Ein tütsche musica, 1491*, a cura di A. Geering, in *Festgabe der Literarischen Gesellschaft zur Feier ihrer 500. Sitzung*, Berna, Lang, 1964, pp. 52-53.

78 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, ed. in *Tinctoris: Opera Theoretica*, a cura di A . Seay, 1975, (CSM 22/2.1), lib. 1, cap. III, pp. 14-15 e lib. 3, cap. II, pp. 45-46.

79 Franchino Gaffurio, *Musices practicabilis libellum,* Harvard University, Houghton Library, ms Mus 142, cap. 14, fol. 20r-21r e Id., *Practica musicae*, lib. 2, cap. 14, fol. cciiii^{r} e ibid. lib. 4, cap. 3, fol. eeviii^{v}-ffi^{r}; egli chiama la diminuzione 'mensurale' con segno C2 *proportio dupla,* in un'accezione informale del termine; la *Practica musicae* è edita in Franchino Gaffurio, *Practica musicae: testo latino e italiano,* a cura di P. Vittorelli, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2017; sull'interpretazione della diminuzione in Gaffurio, cfr. R. DeFord, 2005, pp. 49-55.

Concludiamo questa lunga disamina della diminuzione con il *Sanctus Papale 'Ave verum corpus'* (n.4 dalla Tav. II.2). È un pezzo eccezionale per molti aspetti, mensurali e non. Il compositore combina la divisione del Cantus in due parti, notate una di seguito all'altra, con l'ulteriore divisione di queste parti, così come del Contratenor e del Tenor, tramite la notazione colorata dei *divisi*, per ottenere un'escursione della *texture* che va dal duo a ben sei voci.[80] Il contrappunto colpisce per un *ductus* melodico e ritmico dolce — che Besseler ha chiamato 'strohmrythmus'[81] — e successioni omofoniche di triadi. Questo brano ci interessa particolarmente perché è il primo esempio di ¢ in cambio simultaneo. Il segno si trova nelle sezioni F-G e K, e si alterna simultaneamente con l'O delle sezioni A-E, H-I ed L.[82] Il cambio O-¢, nello specifico, costituisce un precedente importante, in quanto Du Fay la impiegherà sempre più spesso a partire dagli anni '30, e in via quasi esclusiva dal 1450 al 1474.[83] Le sezioni in O mostrano le stesse caratteristiche ritmiche che abbiamo ravvisato altri brani in *tempus perfectum*. Ritmo contrappuntistico per semibrevi con accelerazioni a livello della minima, sincopazioni di semibrevi, ritmi minima puntata-semiminima e *penultimae* di semibreve esprimono un *tactus* compositivo alla semibreve imperfetta. Occasionalmente, il ritmo contrappuntistico rallenta a una o due verticalità ogni breve perfetta (con la configurazione semibreve-breve imp./semibreve alt.), le *penultimae* durano una breve imperfetta/semibreve alterata, aumentano le *hemiole* e troviamo anche qualche dissonanza sugli *initia* di semibreve-max. Come sempre, non viene confutato il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta, ma lo stile ritmico si scarnifica. Vediamo il contrasto fra gli stili alle battute 31-40, fra la fine della sezione B, sul secondo 'Sanctus' e l'inizio della sezione C, sul tropo 'Vere passum', mostrate nell'esempio II.13.

Nelle sezioni notate in ¢, poiché il taglio in contesto indipendente implica una diminuzione 'mensurale', il *tactus* performativo si sposta alla breve imperfetta. Questo spostamento si riflette nell'impiego maggiore di brevi e *longae* nel Tenor e nel Contratenor, e di semibrevi e brevi nel Cantus, com'è evidente dalle Figg. II.5-7. Besseler aumenta il rapporto di riduzione dei valori per queste sezioni, da 4 a 1.
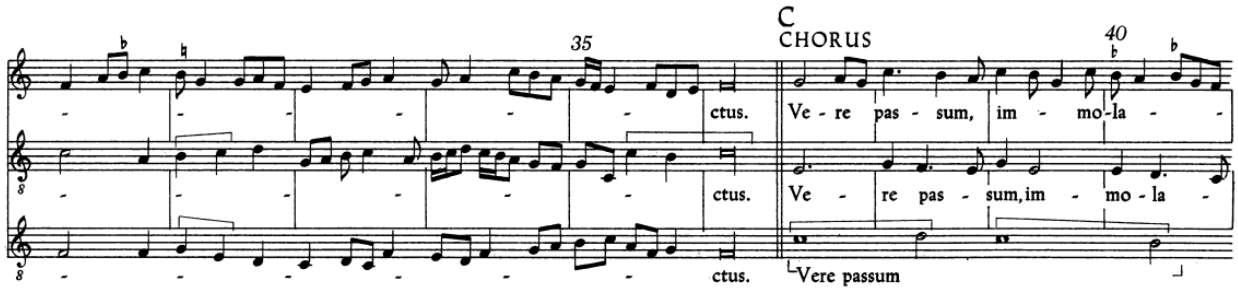
---

80 M. Bent ha chiamato la divisione del Cantus in parti separate '*a versi*', riprendendo un termine che compare nell'indice del ms Ox213. La notazione *a versi* originale è un'operazione complessa per i copisti, in quanto separa il Cantus II dal Cantus I e induce a confonderlo con il Contratenor. Cfr. Bent, *'Divisi' and 'a versi' in early fifteenth-century mass movements*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, pp. 95-137 (Dcumenti di Storia Musicale Abruzzese 2), pp. 95-137. Il copista di BoQ15 ha cercato di ovviare all'ambiguità notando il Cantus II del *Sanctus Papale* immediatamente di seguito al Cantus I. Fa lo stesso nel Kyrie e nel Credo della *Missa Sancti Jacobi.* Cfr. ibid., pp. 111-114. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 92-96 e 480-83 ritiene il brano destinato a un ensemble misto di adulti e bambini, in cui 6 bambini avrebbero cantato assieme la parte del Cantus quando indivisa, a due gruppi di tre le parti separate di Cantus I e II, e singolarmente i segmenti di *divisi*. Alla parte del Tenor si sarebbero alternati due cantori adulti.

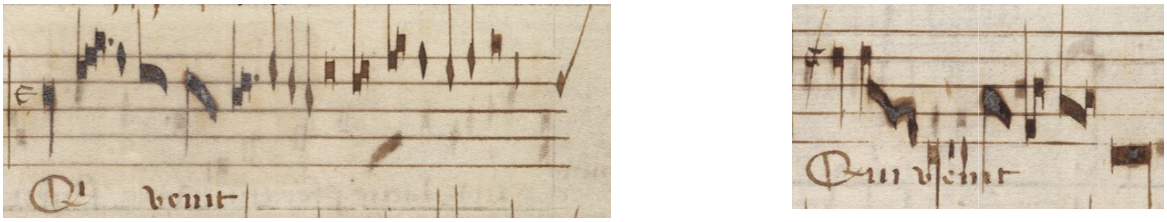
81 H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 1950, pp. 129-38.

82 Le lettere sono di Besseler, *OO*, 1964, IV, pp. 45-48.

83 Vedi Capp. III-V. pp. 71 e segg.



Es. II.18 Du Fay, *Sanctus Papale*, batt. 31-40, *OO*, Besseler, IV, p.45



Figg. II.5-6 Du Fay, *Sanctus papale, <Qui venit>*, Cantus e Contratenor, BoQ15, fol. 135v-136r.

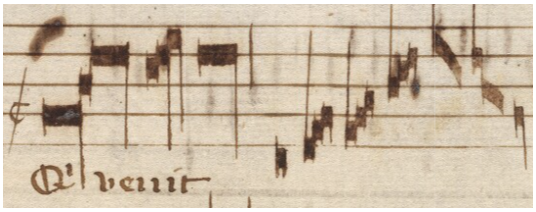
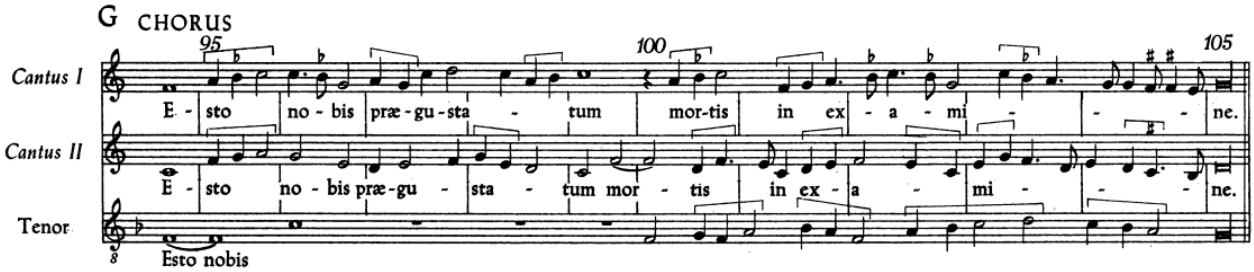


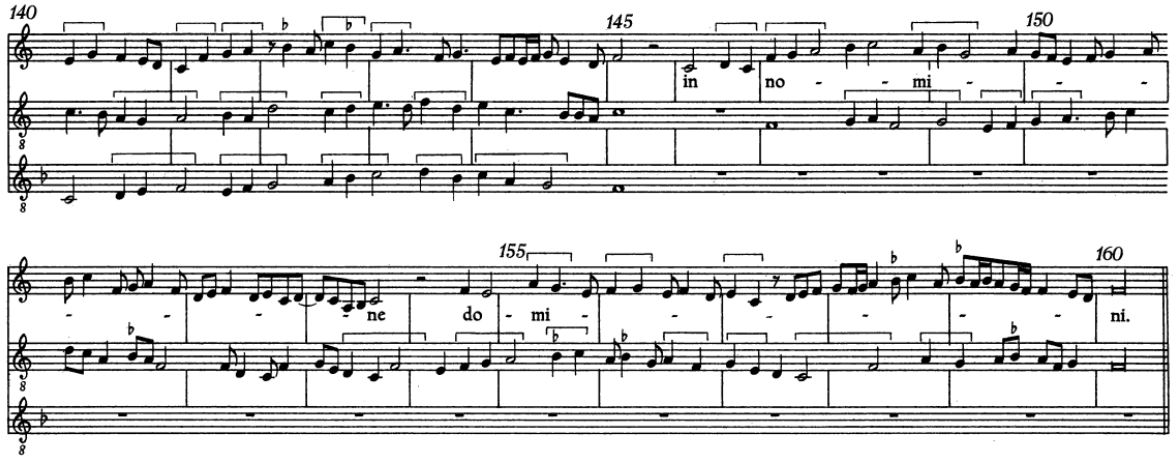
Fig. II.7 Du Fay, *Sanctus papale, <Qui venit>*, Tenor, BoQ15, fol. 136r

Tuttavia, lo stile ritmico è ambivalente. Nella sezione G, su <Esto nobis praegustatum> (batt. 94-105) mostrata nell'esempio II.19, le *penultimae* di cadenza sono brevi, così come è la breve il valore regolarmente sincopato, e troviamo dissonanze sull'*initium* di semibreve, il ritmo contrappuntistico procede alle volte per brevi e alle volte per semibrevi, alcune semibrevi sono sincopate e le *penultimae* sono molto ornamentate dal Cantus.



Es. II.19 Du Fay, *Sanctus Papale*, batt. 94-105, *OO*, Besseler, IV, p.46

La terza sezione, su 'Qui venit in nomine Domini' (batt. 130-160), mostra un comportamento simile fino alla battuta 145, dopodiché, nel duo fra Cantus e Contratenor delle batt. 146-160, il ritmo contrappuntistico comincia ad accelerare alla semibreve e a volte alla minima, vediamo semibrevi sincopate e *penultimae* di semibreve. Alle batt. 158-159, al Cantus, notiamo una concentrazione 'virtuosistica' di minime e semiminime. Si veda l'esempio II.20. In somma, le caratteristiche ritmiche sono ambivalenti. Al contrario di O, lo stile di ₵ tende ad addensarsi mettendo realmente in crisi il *tactus* compositivo sulla breve imperfetta, e rilevandone uno sulla semibreve imperfetta. Per questo ho indicato nelle Tavole, per tutti i brani che impiegano ₵, un doppio *tactus*, di cui ho posto a sinistra quello che considero il più prominente.

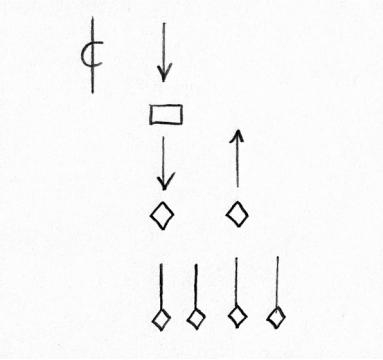


Es. II.20 Du Fay, *Sanctus Papale*, batt. 140-160, *OO*, Besseler, IV, p.47

R. DeFord propone di eseguire questo stile ambivalente con un *tactus* performativo speciale: il *tactus* alla breve imperfetta bipartito.[84] L'esempio II.21 ne illustra il funzionamento. Questa tecnica, affermata nella teoria del XVI secolo, non esiste nella teoria del XV, se non dei suoi ultimissimi anni. La prima notizia esplicita di un *tactus* bipartito è data infatti da Gaffurio nella *Practica musice* del 1496, quando discute dell'analogia fra il *tactus* e il battito cardiaco. Tuttavia, la studiosa ha mostrato che potrebbe essercene una testimonianza implicita già nell'Anonimo XII. Il trattato è stato scritto fra il 1460 e il 1471, e risale a un momento nella pratica musicale in cui gli stili ritmici associati sia a ₵ sia a Ø sono divenuti estremamente densi. Esprimono un *tactus* compositivo alla semibreve imperfetta stabile, risultando indistinguibili dagli stili associati a C e O nei decenni precedenti. L'anonimo autore, a proposito di Ø, registra il cambiamento e ci informa

84 La studiosa propone questa soluzione per le *chanson* tarde in *tempus imperfectum* di Du Fay. Cfr. DeFord, 2015, pp. 250-53. Lo stile è sostanzialmente lo stesso del *Sanctus Papale.*

che 'non si toglie la metà ma solo un terzo, vale a dire che [il canto] è cantato più veloce rispetto che se il tratto non fosse posto nel mezzo', cioè si lascia *il tactus* sulla semibreve (in linea col *tactus* compositivo) ma lo si batte un po' più veloce. Si tratta della prima attestazione teorica dell'*acceleratio mensurae*. Ci aspetteremmo lo stesso per ₵, tuttavia l'autore ci dice che questo segno prescrive la 'rimozione della metà'.[85] Se lo interpretiamo come raddoppio della velocità, i brani in ₵ di quest'epoca diventano quasi ineseguibili. DeFord ritiene che egli non si stia riferendo alla velocità del *tactus*, come per *Ø*, bensì alla riduzione del numero di *tactus* su ogni nota per metà — o, in altre parole, al tradizionale spostamento del *tactus* dalla semibreve sulla breve. Un *tactus* performativo sulla breve imperfetta, però, è impensabile per il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta espresso stabilmente in questi brani. L'unico *tactus* in grado di articolare la semibreve imperfetta ma allo stesso tempo essere descritto come un *tactus* sulla breve, è il *tactus* sulla breve bipartito. Naturalmente, basarsi sulla testimonianza dell'Anonimo XII per postulare l'esistenza del *tactus* bipartito negli anni '20 del '400, quando è stato composto il *Sanctus Papale*, è pura speculazione. Ma non c'è dubbio sul fatto che, per lo stile ritmico ambivalente associato a ₵, costituisce il *tactus* performativo ideale.



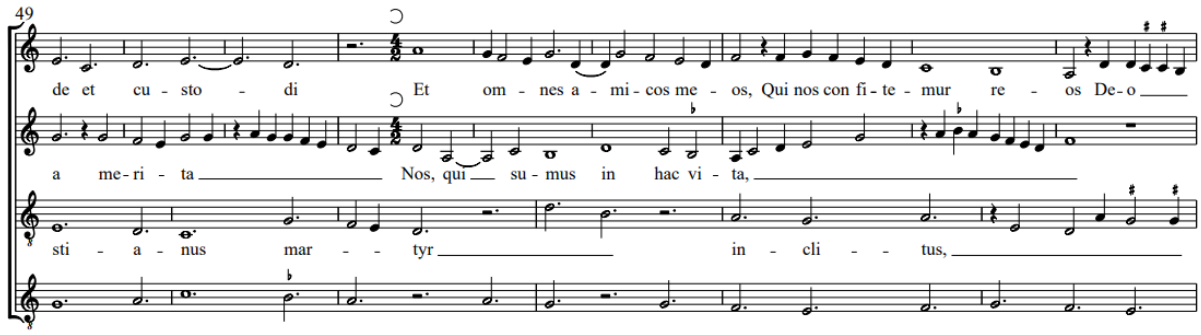
Es. II.21 *Tactus* sulla breve imperfetta bipartito

85 'Sincopatio... est valoris notarum ablatio cuius duae sunt species, scilicet semiditas et dimminutio. Semiditas est alicuius cantus medietatis ablatio, et habet fieri in tempore imperfecto minoris prolationis imperfectae, et eius est tale signum quum paragraphum, id est unus simplex tractus, ponitur in medio semicirculi, ut hic: ₵, Ȼ... Secunda species est diminuzione, et est alicuius cantus tertiae eius partis ablatio. Et habet fieri in tempore perfecto, tam prolationis perfectae quam imperfectae... et eius est signum non unum sed plura quia in pluribus fieri habet. Primo quum paragraphum ponitur in medio unius circuli integri non habentis in medio punctum, ut hic: Ø; huius modi cantus medietas non tollitur sed solum tertia pars, hoc hoc tantum est dicere quod velocius canitur quam si paragraphum non poneretur in medio.' CS III, pp. 475-495 e J. M. Palmer, CSM 35, 1990, pp. 64-65. L'Anonimo XII fa un uso molto personale dei termini *semiditas*, *diminutio* e *syncopatio*. Altrove, per definire il fenomeno ritmico che tutti gli altri teorici conoscono come *syncopatio*, inventa il termine *duplicatio*.

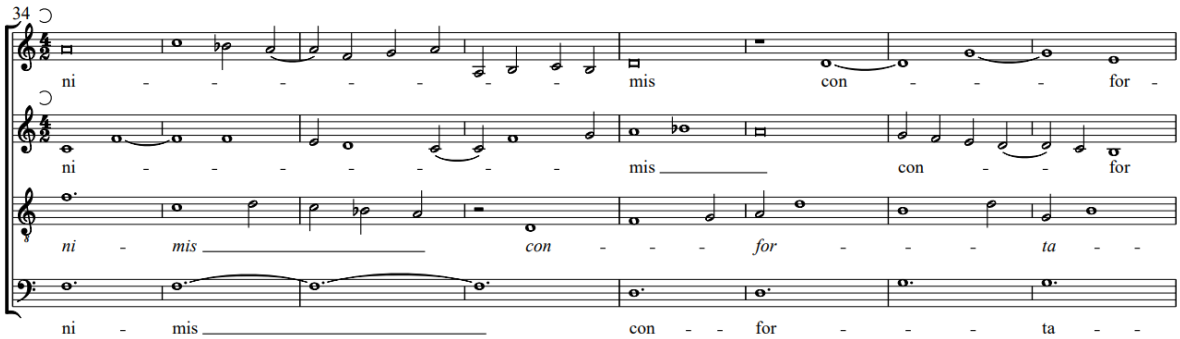
II.3 Le proporzioni

Una proporzione cambia il numero di valori all'interno della stessa unità con un altro secondo un dato rapporto. Si verifica normalmente in cambio non simultaneo rispetto a una mensura *ut jacet.* Per questo la mensura della proporzione mantiene lo stesso *tactus* performativo della mensura *ut jacet*, pur rappresentandolo con un valore diverso. La mensura della proporzione può essere la stessa di quella *ut jacet* o cambiare, e il valore sostituito può essere diverso a seconda dei casi. Nelle opere del periodo 1420-28, Du Fay impiega tre proporzioni: la *dupla*, la *sesquialtera* e la *sesquitertia.*

La *sesquitertia* è indicata dal segno ↄ e sostituisce un gruppo di tre note con uno di quattro. Nei due Cantus *O Sancte Sebastiane*, come anticipato, ↄ va a sostituire le tre minime nello spazio di una semibreve perfetta, e quindi di un *tactus*, in Ȼ con quattro. Come si vede nell'esempio II.22, la mensura della proporzione diventa binaria, le quattro minime si raggruppano in due semibrevi imperfette e una breve imperfetta, di conseguenza il *tactus* passa alla breve imperfetta. Ritroviamo il segno con la stessa funzione nel Cantus I di *Rite maiorem* e nel Cantus del mottetto-cantilena *Alma redemptoris mater I* (n.1 dalla Tav. II.1). Nell'Introito della *Missa Sancti Iacobi* ↄ è usato dopo [Ø], come si vede nell'esempio II.23. In questo caso tre semibrevi vengono sostituite con quattro e il *tactus* passa alla longa imperfetta. Questi esempi dimostrano che Du Fay applica la *sesquitertia* alle tre note che stanno dentro l'unità di *tactus*.
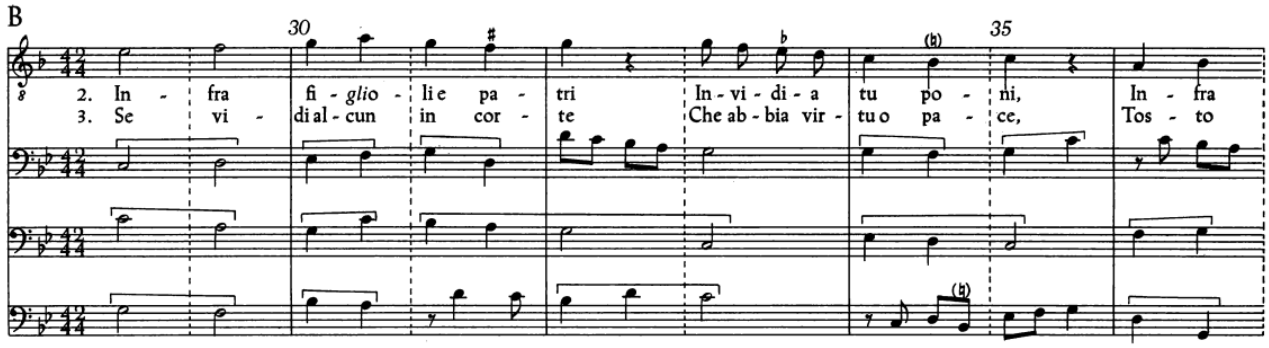


Es. II.22 Du Fay, *O Sancte Sebastiane*, batt. 49-57, Planchart, *OO*, 2/3, p. 2
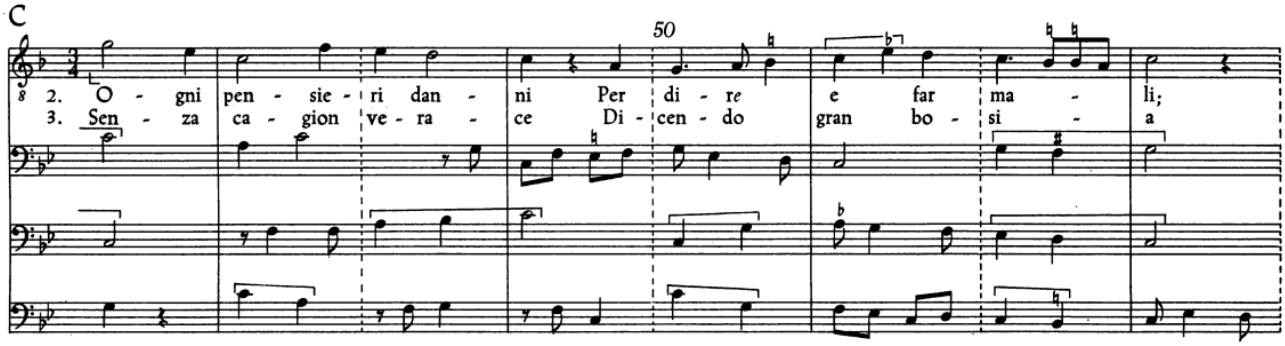


Es. II.23 Du Fay, *Introito*, *Missa Sancti Iacobi*, batt. 34-41, Planchart, *OO*, 3/2, p. 2

Un caso particolare di *sesquitertia* è rappresentato dalla ballata *Invidia nimica* (n.1 dalla Tav. II.3). In Ox213 e BU2216 la sezione A è in [Ȼ] e la sezione B è in C, in cambio simultaneo dopo una cesura. La ballata compare anche in Fp, dove la sezione B, però, è segnata con Ↄ. Besseler[86] e Hamm[87] si basano sulla versione concorde di Ox213 e BU2216, mentre Planchart dà credito alla versione discorde di Fp in quanto *lectio difficilior.*[88] La differenza fra C e Ↄ è sostanziale, non solo perché la prima è una mensura *ut jacet* e non ha necessariamente, come la seconda, un rapporto proporzionale con la mensura precedente, ma anche perché in C il *tactus* è alla semibreve imperfetta, mentre Ↄ è alla breve imperfetta. Possiamo intuire quale dei due segni ha impiegato Du Fay nella sezione B di *Invidia nimica* dando un'occhiata allo stile ritmico. Estratti dalla sezione sono mostrati negli esempi II.24-25.



Es. II.24 Du Fay, *Invidia nimica*, batt. 28-36, Besseler, *OO*, VI, p. 3



Es. II.25 Du Fay, *Invidia nimica*, batt. 46-53, Besseler, *OO*, VI, p. 3

Le sillabe del testo sono poste o sulle semibrevi o sulle minime. Le *penultimae* di cadenza sono tutte semibrevi. Il ritmo contrappuntistico procede per semibrevi, con qualche fermata sulla breve o accelerazione sulle minime. Non ci sono dissonanze sugli *initia* di semibreve-max. Il *tactus* compositivo espresso è dunque la semibreve imperfetta. Il Cantus ha una lunga colorazione di tre

86 Cfr. Besseler, *OO*, CMM, VI, 1964, pp. 2-4.
87 Cfr. Hamm, *Chronology*, 1964, p. 7.
88 Cfr. Planchart, *Du Fay: The Life and Works*, 2018, II, p. 631.

semibrevi contro due a partire dalla batt. 46, analoga a quella che abbiamo incontrato nel *Gloria* della *Missa Sancti Iacobi*. Nella messa, la colorazione è inserita in una sezione con segno esplicito C, che prevede un *tactus* performativo alla semibreve imperfetta, e abbiamo osservato che il contesto esprime chiaramente il *tactus* compositivo alla semibreve imperfetta e Du Fay l'ha concepita come una sincopazione contro il *tactus*, esattamente come fa un *hemiola* in 𝐂. Il segno corretto della sezione B di *Invidia nimica*, dunque, è molto probabilmente C, il cui *tactus* performativo coincide con quello compositivo. Ↄ prevedrebbe un *tactus* performativo inadatto a rendere le caratteristiche ritmiche della sezione. Inoltre, costituirebbe l'unico caso in tutta l'opera di Du Fay di una *sesquitertia* impiegata in cambio simultaneo dopo una cesura.

La *dupla* sostituisce una nota con due ed è indicata dalla cifra 2. Si trova solamente nella *ballade Resveillés vous* (Tav. II.3 n.3) e nel mottetto su Tenor *O gemma, lux* (Tav. II.1 n.7). Le Figg. II.8-9 mostrano due passaggi tratti dai due brani.

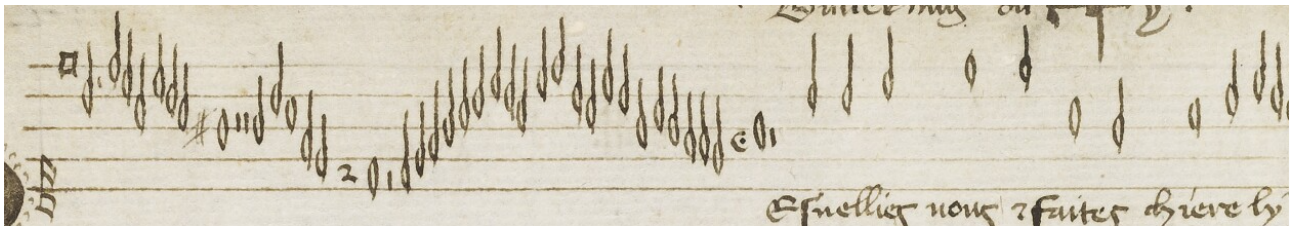


Fig. II.8 Du Fay, *Resveillés vous*, *dupla*, Ox213, fol. 126v

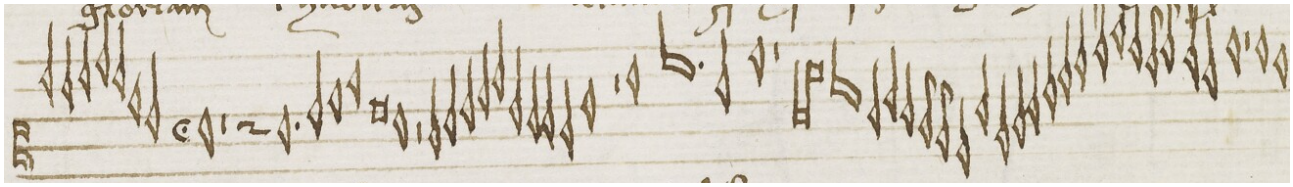


Fig. II.9 Du Fay, *O gemma, lux*, *dupla*, Ox213, fol. 130v

In *Resveillés vous*, Du Fay impiega la proporzione per notare tramite le minime quelle che sarebbero lunghe serie virtuosistiche di semiminime, sia in 𝐂 sia in O. Il *tactus* della proporzione passa rispettivamente alla breve imperfetta e alla breve perfetta. Il passaggio tratto da *O gemma, lux* impiega la stessa proporzione in 𝐂. Vediamo serie rapide di minime con qualche semiminima, e diverse sequenze di altri valori. Le coppie semibreve-breve, le sequenze semibreve-semibreve puntata-minima, così come i gruppi ternari di semibrevi con pause corrispondenti sono impossibili se la mensura della proporzione resta 𝐂. Sono possibili solo se la mensura diventa O e si leggono le semibrevi come imperfette e le brevi come perfette. Il *tactus* della proporzione non è quindi la

breve imperfetta, ma la breve perfetta. Ne risulta che questa *proportio dupla* è indistinguibile da una diminuzione 'per medium'. Nei Cantus di *O gemma, lux* Du Fay nota con 2 ciò che in *O Sancte Sebastiane* e *Rite maiorem* nota con Ø. Anche il 2 di *Resveillés vous*, nella Fig. II.5, potrebbe essere un segno di diminuzione di 𝔠, ma è difficile dirlo perché l'unica semibreve presente è imperfetta sia che venga letta in O, sia che venga letta in 𝔠.

Ancora in *Resveillés vous,* e in *Passato è il tempo* (Tav. II.3 n.2) troviamo la *sesquialtera*, indicata dalla cifra 3. In entrambi i casi, va a sostituire in O le due minime nello spazio di una semibreve imperfetta con tre, come vediamo nelle Figg. II.10-11. Nella Fig. II.8 vediamo un punto di sincopazione e l'alterazione della penultima minima, prima del ritorno a O. Dunque la *sesquialtera* rende la semibreve perfetta e cambia la mensura. La Fig. II.9 mostra un passaggio virtuosistico, tratto sempre da *Resveillés vous,* in cui le proporzioni sono combinate: il 3 è *sesquialtera* di 2, che è a sua volta *proportio dupla* di 𝔠. Poiché anche qui la *sesquialtera* va a sostituire gruppi di due minime con tre, possiamo assumere che la mensura di 2 sia O e che la *dupla* sia in realtà una diminuzione *per medium*.

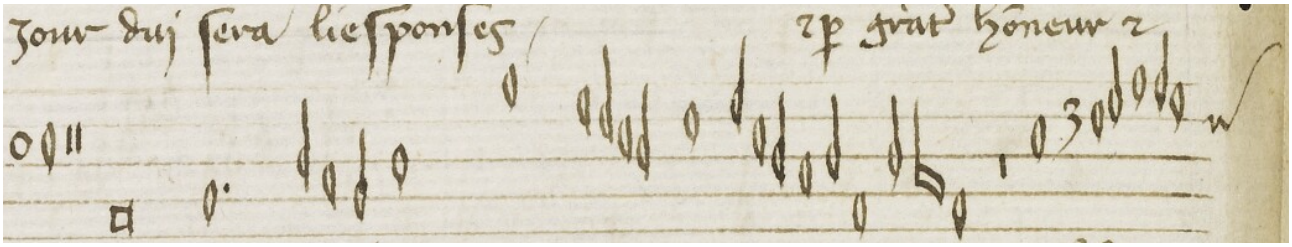


Fig. II.10 Du Fay, *Resveillés vous*, *sesquialtera*, Ox213, fol. 126v
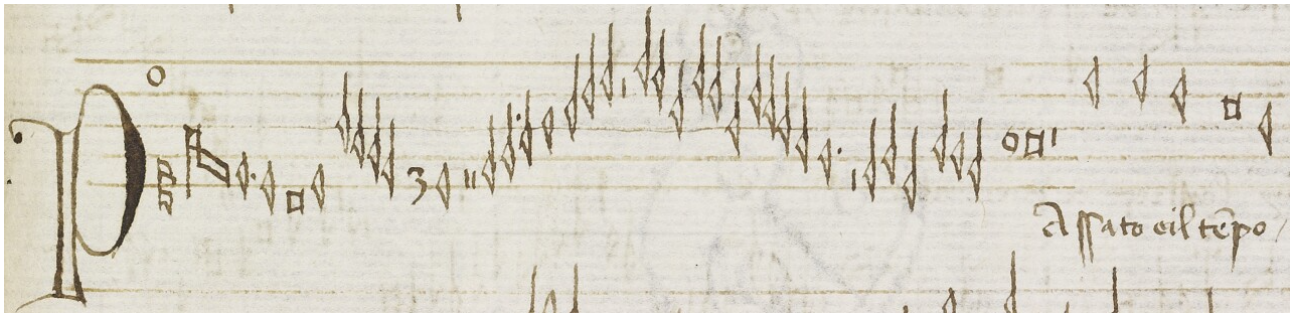


Fig. II.11 Du Fay, *Passato è il tempo*, *sesquialtera*, Ox213, fol. 126v

Il modo in cui Du Fay concepisce e nota le proporzioni è riflesso più che in altri, nella teoria, in Guglielmo Monaco.[89] Egli infatti è uno dei pochi a segnare la *sesquialtera* con la cifra 3, ed è l'unico ad affermare che la *sesquitertia* si applica all'interno dell'unità di *tactus*. Riguardo alla

89 Guglielmo Monaco, *De praeceptis artis musicae,* Seay, 1965, capp. 19-30.

dupla, Guglielmo la intende, come Du Fay, come una diminuzione *per medium*: la descrive come una sostituzione dei valori con i successivi più piccoli, riprendendo la definizione classica della diminuzione, e la applica nei suoi esempi con le trasformazioni mensurali proprie di una diminuzione.[90]

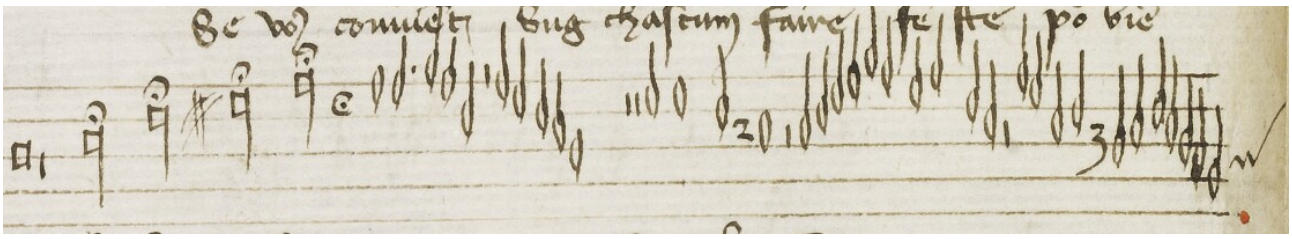


Fig. II.12 Du Fay, *Resvéilles vous*, *dupla+sesquialtera*, Ox213, fol. 126v

Ma in questo egli si rifa a una tradizione precedente, in quanto nell'Anonimo XI e nel *Tractatulus prolationum cum tabulis*, come abbiamo visto, la cifra 2 apposta al segno mensurale ha la stessa funzione del taglio.[91] Anche il trattato anonimo copiato da Erber e il trattato ebraico del discepolo di Vaillant trattano il 2 e il taglio come equivalenti, e il fatto che li definiscano entrambi *proportio dupla* potrebbe suggerire non tanto che intendano la diminuzione come una proporzione, quanto piuttosto che intendano anch'essi la proporzione come una diminuzione.[92]

Al di fuori di Guglielmo, la teoria si allontana dall'uso delle proporzioni che vediamo in Du Fay. L'Anonimo XI, l'Anonimo XII e Adam di Fulda associano la cifra 3 non alla *sesquialtera* ma alla *tripla*.[93] Prosdocimo e Ugolino non approvano l'uso di cifre singole, preferendo frazioni in cui il denominatore indica il gruppo di note precedente e il numeratore il successivo.[94] Tinctoris e Gaffurio, come i loro predecessori, disapprovano le cifre singole in favore delle frazioni. Ma in più, non ammettono trasformazioni mensurali, a meno che non siano specificate da un segno apposto alla frazione.[95] Gaffurio, inoltre, prescrive la semibreve (in qualche caso anche la minima) come unico valore sostituibile.[96]

90 Cfr. ibid. cap. 3, pp. 24-25.
91 Vedi sopra, p. 39.
92 Vedi ibid.
93 CS, vol. 3, pp. 472 e Wingell, 1975, p. 164; CS, vol. 3, pp. 487-488 e Palmer, 1990, p. 75; *Adam von Fulda: Musica*, ed. in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, a cura di M. Gerbert, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, vol. 3, p. 379.
94 CS, vol. 3, pp. 218-219, e *Expositiones* , Gallo, 1966, pp. 141-142; Seay, 1960, pp. 258-263.
95 Tinctoris, *Proportionale Musices*, Seay, 1975, lib. 3, cap. 2, pp. 41 e 45 e Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, lib. 4, capp. 1 e 5.
96 Cfr. ibid. lib. 4, capp. 3 e 6.

II.4 Alcune osservazioni sul legame fra il taglio e la diminuzione...

Diminutio e segni tagliano non sempre vanno insieme. Da un lato, come abbiamo visto, la diminuzione nasce nel XIV secolo come riscrittura per esteso a valori più piccoli, senza segni. In alcuni manoscritti compilati a cavallo fra XIV e XV secolo, dove si è già compiuto il passaggio dalla 'scrittura alla lettura', non troviamo ancora i segni tagliati. In Chantilly — se guardiamo al corpo principale del manoscritto ed escludiamo le due *chanson* di Cordier, copiate più tardi, dove compare per la prima volta Ø come segno di diminuzione — la diminuzione del Tenor è sempre prescritta da un canone (come 'per medium cantetur'), mentre la diminuzione del tempo perfetto sovrapposto alla *prolatio maior,* tipica delle voci superiori, è indicata alcune volte da un canone, altre dalla cifra 2, oppure non è esplicitata affatto.[97] In modo simile si comporta il Old Hall, che essendo di provenienza inglese, non conosce i segni tagliati. Si serve solamente di *canoni* e sovrappone molto spesso O a Ϲ o Θ, sottintendendo, senza alcuna indicazione, l'uguaglianza della breve perfetta con la semibreve perfetta.[98] Come si comporta Du Fay? Nelle opere del periodo 1420-28, egli recepisce e continua la tradizione di notare la diminuzione con un canone, ma limitatamente al Tenor. Ad ogni diminuzione di una voce superiore, o dello stesso Tenor quando non è presente il canone, egli aggiunge puntualmente un segno tagliato, o la cifra 2.

Dall'altro lato, i segni tagliati, molto probabilmente, non nascono per indicare la diminuzione, o in generale avere un significato mensurale. In uno studio pioneristico del 1996, M. Bent produce molti esempi, risalenti ai primi due decenni del XV secolo, in cui il segno Ø è impiegato con significati non mensurali, come segno di rinvio, di ripetizione (analogo all''ut supra'), segnale del cambiamento di *texture* (ad esempio duo/trio, duo/tutti; analogo all''unus'/'chorus' o al *signum congruentiae*), o ancora come semplice marcatore di una nuova sezione del brano (ugualmente analogo al *signum congruentiae*). Alcuni di questi esempi sono precedenti al primo uso di Ø con significato mensurale nelle due *chanson* di Cordier. Altri esempi sono di poco posteriori, come alcune composizioni Le Grant e Binchois, contemporanei di Du Fay, copiate nel I stadio di BoQ15. Successivamente, la studiosa ha espanso l'indagine a tutta la produzione sacra di Binchois, ed è stata in grado di rintracciare gli usi non mensurali del segno fino alla fine del secolo, in Dunstaple,

97 Cfr. nota 53.

98 Sulla diminuzione, e in generale sulla notazione di Old Hall cfr. Bent, *Principles of Mensuration and Coloration: Virtuosity and Anomalies in the Old Hall Manuscript*, (2008), in *Le Notazioni della Polifonia Vocale dei Secoli IX-XVII*, parte II, a cura di A. Delfino e F. Saggio, Pisa, ETS, 2022, pp. 73-95; ed. in CMM, 46, voll. I-II, a cura di A. Hughes e M. Bent, 1969-73. Hamm ha chiamato la diminuzione del *tempus perfectum* rispetto alla *prolatio maior,* non esplicitata dal taglio, 'pseudo-aumentazione', per distinguerla dalla più tarda tecnica dell'*augmentatio,* che compare negli anni '50 del XV secolo. Cfr. Id., 1964, pp. 45-51. La seconda è simile alla prima, in quanto consiste nell'equivalenza delle semibrevi del *tempus perfectum* delle voci superiori con le minime della *prolatio maior* del Tenor, ma vi differisce perché il *tempus perfectum* è sempre segnato O e associato a un *tactus* compositivo stabile sulla semibreve imperfetta. Dunque O è la mensura *ut jacet* in rapporto alla quale Ϲ/Θ è aumentata.

Ockeghem, Busnoys e addirittura oltre, fino in Josquin.[99] Ne esiste anche una testimonianza nella teoria. Il trattato di Melk, copiato nel 1462, descrive il *signum reinceptionis* — ovvero il segno di ripetizione — proprio come un cerchio attraversato da una linea verticale. Nel 2000, Bent ha dibattuto con R. Wegman, che ha mosso alcune critiche a quest'interpretazione.[100] Du Fay utilizza i segni tagliati con un significato non mensurale? Non per ora. In ogni composizione del periodo 1420-28 che impiega un segno tagliato, esso è associato alla diminuzione, in una delle forme che abbiamo analizzato nel sottocapitolo II.2. La coerenza con cui il compositore, fin da subito, associa taglio e diminuzione, lo pone in una posizione di assoluta eccezionalità rispetto ai suoi contemporanei.

...e sul tempo

Ci concentriamo ora su un argomento che abbiamo lasciato da parte nella trattazione, se non toccato di sfuggita: il tempo. Non intendo parlare qui del tempo assoluto.[101] Piuttosto, ci interessa il tempo relativo, ovvero il rapporto proporzionale fra mensure diverse, che entra necessariamente in gioco quando si verificano dei cambi. La teoria francese del XIV secolo, rappresentata dal *Libellus*, prescrive l'equivalenza della minima fra le *quatre prolacions* (Θ, O, Ↄ e C).[102] Questa è confermata da Tinctoris e Gaffurio.[103] La teoria italiana del XIV secolo distingue la breve imperfetta dalla breve perfetta, ma entrambe rimangono costanti e divisibili per un numero variabile di semibrevi.[104] Questa teoria viene progressivamente erosa da quella francese nel corso del secolo e appare per l'ultima volta nel *Tractatus practice mensurabilis ad modum Ytalicorum* di Prosdocimo del 1412.[105] Esiste una teoria simile, basata sull'uguaglianza della breve, che viene portata avanti da Giorgio Anselmi e Ramos de Pareja.[106] Nella pratica musicale, il cambio non simultaneo ci permette di

99 M. Bent, *The Early Use of Sign Ø*, «Early Music», 1996, pp. 199-225; *The Use of Cut Signatures in Sacred Music by Ockeghem and his Contemporaries*, in *Johannes Ockeghem: Actes du XL^e Colloque international d'etudes humanistes. Tours, 3-8 février*, a cura di P. Vendrix, Parigi, Klinksieck, 1998, pp. 641-80; *The Use of Cut Signatures in Sacred Music by Binchois*, in *Binchois Studies*, a cura di A. Kirkman e D. Slavin, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 277-312.

100 R. Wegman, *Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music*, «Journal of Musicological American Society», 2000, pp. 461-505; Bent, *On the Interpretation of Ø in theFifteenth Century: A Response to Rob Wegman*, «Journal of Musicological American Society», 2000, pp. 597-612. Non intendo ripercorrere qui le lunghe argomentazioni di Wegman, che passano dalla teoria e la pratica mensurale alla filosofia e alla semiotica. Personalmente, mi affianco a R. DeFord, 2005, note 31 e 78 nel ritenere le evidenze di Bent valide.

101 Su questo argomento, rimando a Segerman, *A Re-Examination of the Evidence on Absolute Tempo before 1700*, «Early Music», 1996.

102 Berktold, 1999, cap. 1.

103 Tinctoris, *Proportionale Musices*, Seay, 1975, lib. 3, cap. 6, pp. 57-58; Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, lib. 2, cap. 8.

104 Cfr. A. Gallo, *La teoria della notazione italiana dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna, Tamari, 1966.

105 Prosdocimo de Beldemandis, *Tractatus practice mensurabilis ad modum Ytalicorum*, ed. in CS III, pp. 228-248.

106 Giorgio Anselmi, *De Musica*, ed. in *Georgii Anselmi Parmensis De musica. Dieta prima de celesti harmonia, Dieta secunda de instrumento harmonia, Dieta tertia de cantabili harmonia*, a cura di G. Massera, Firenze, L. S. Olschki, 1961, p. 70 e Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica practica*, Bologna, 1482, rist. Bologna, Forni, 1969,

stabilire con certezza quale equivalenza è osservata, tramite l'analisi del contrappunto fra le voci che hanno mensure diverse. La breve imperfetta/perfetta costante è testimoniata nell'*ars nova* italiana fino al terzo quarto del XIV secolo, e non esiste nel nel XV secolo. L'uguaglianza della minima è invece testimoniata diffusamente nel XIV così come nel XV secolo, in Francia così come in Italia. Berger ha individuato l'uguaglianza della breve in un *corpus* di opere, risalenti al primo Quattrocento, che la sfruttano per esprimere proporzioni complesse. Tuttavia, in quasi tutti i casi è chiarita da colorazioni o *canoni*, suggerendo che si tratti di un'eccezione a riconferma della regola.[107] Neli cambi simultanee, al contrario, non siamo in grado di stabilire un'equivalenza.

Du Fay osserva l'uguaglianza della minima fra le mensure semplici in tutti i contesti non simultanei. L'unico esempio del periodo 1420-28 è *O Sancte Sebatiane* in cui la minima è costante fra i due Cantus in Ȼ e Tenor e Contratenor in Ɵ. Hamm porta come esempio di cambio non simultaneo, a riprova dell'uguaglianza della minima fra le mensure *ut jacet*, il *rondeaux Belle que vous*, del periodo 1436-1439, che sovrappone O, Ȼ e C. Considera poi, a proposito di *Resveillés vous*, che Du Fay nota la *sesquialtera* di O con 3 e non con Ɵ, perché Ɵ, pur avendo una struttura mensurale identica a O3, presupporrebbe l'uguaglianza della minima con O.[108] Stabilire i rapporti di tempo nel cambio simultaneo rappresenta un problema più complesso, poiché non è possibile l'analisi del contrappunto. Possiamo solo dire che brani come il *Gloria* della *Missa sine nomine* sono eseguibili con uguaglianza della minima fra le sezioni in C, Ȼ e O, allargando il *tactus* in Ȼ del 50% della sua durata in C e O. i cambi simultanee senza cesura sono funzionalmente simili a quelle non simultanee. La sola differenza è il numero di voci coinvolto. Possiamo quindi assumere che condividano gli stessi rapporti proporzionali e che Du Fay presupponga l'equivalenza della minima nel passaggio da Ȼ a C nell'ultimo color di *O gemma lux* o da Ȼ a O nell'ultimo color di *Rite maiorem*. Hamm, basandosi sugli esempi di cambio non simultaneo, propende per l'uguaglianza della minima fra le mensure *ut jacet* in tutti i contesti, anche simultanei.

Riguardo alla diminuzione, il rapporto fra mensure tagliate e *ut jacet* è stato per lungo tempo interpretato esclusivamente in senso proporzionale — come riduzione della durata dei valori — sia in contesto simultaneo che non simultaneo. W. Apel, nel suo celebre manuale di notazione mensurale, aveva assimilato la diminuzione alla *proportio dupla*, intendendola come riduzione dei valori da 2 a 1 in tutti i contesti, benché l'analisi dell'uso simultaneo o indipendente dei segni tagliati in alcune opere lo avesse spinto a considerare rapporti di riduzione alternativi.[109] Hamm ha distinto un significato 'teorico' dei segni tagliati, che corrisponde alla riduzione dei valori da 2 a 1,

pp. 78 e 80. Cfr. Berger, *Mensuration and Proportion Signs*, 1993, pp. 51-86.

107 Cfr. ibid. pp. 168-178.

108 Cfr. Hamm, *Chronology*, 1964, pp. 5, 9-10.

109 W. Apel, *The notation of polyphonic music*, 1949, pp. 148-155 e 188-93. La sua visione va nel senso opposto rispetto alla *proportio dupla* intesa da Du Fay e Guglielmo Monaco come diminuzione. Vedi sopra pp. 57-58.

da uno 'pratico', che rimane la riduzione da 2 a 1 per 𝔠, ma per Ø diventa la riduzione da 3 a 2. È arrivato a questa conclusione poggiandosi sulla testimonianza dell'Anonimo XII, e confrontando lo stile ritmico di Ø e di O in uso simultaneo nella produzione di Du Fay e di altri compositori, oltreché offrendo esempi di sovrapposizione fra Ø e altri segni con questo preciso rapporto.[110] Similmente, E. Schroeder, analizzando il significato dei segni tagliati in un vasto numero di trattati teorici della seconda metà del XV secolo e della prima metà del XVI, ha proposto una doppia possibilità per i rapporti di riduzione di Ø, 2:1 e 3:2.[111] Berger ha invertito questa rotta, tornando a un rapporto di riduzione univoco, 2:1, per tutti i segni tagliati.[112] R. Wegman e A. Blachly, invece, hanno portato alla luce molte evidenze nella teoria e nella pratica che il taglio richieda una riduzione dal rapporto indefinito — la tecnica divenuta nota come *acceleratio mensurae*.[113]

Tutti questi contributi lasciano in secondo piano, o fuori dalla trattazione, il rapporto fra i valori e il *tactus*, che al contrario è centrale negli studi di R. DeFord. Nella sua visione, nel XV secolo, lo spostamento del *tactus* dalla semibreve sulla breve è il principio motore della diminuzione, la riduzione dei valori un effetto secondario, determinabile a seconda del contesto. Naturalmente, restano incontrovertibili i rapporti proporzionali nei cambi non simultanee, come il *Gloria 'de quaremiaux'*, *O Sancte Sebastiane* e *Rite maiorem*, in cui le minime di C e Ↄ/Ɵ equivalgono, rispettivamente, alle semibrevi di 𝔠 e Ø. Restano invece ambigui i rapporti proporzionali fra mensure *ut jacet* e tagliate in cambio simultaneo con cesura. Al passaggio da O a Ø in *Vergene bella*, così come da O a 𝔠 nel *Sanctus papale*, il segno tagliato non prescrive necessariamente la riduzione di tutti i valori da 2 a 1 (il che manterrebbe l'uguaglianza della minima di O con la semibreve di Ø), o da 3 a 2, o ancora un'accelerazione con rapporto indefinito, o qualsiasi altra cosa che non sia il semplice spostamento del *tactus* dalla semibreve sulla breve. Nel caso di 𝔠, è semmai lo stile ritmico denso, non il taglio, a suggerirci un cambio di tempo, effettuabile tramite l'allargamento del *tactus* performativo.

---

110 Cfr. Hamm, 1964, pp. 58-70. Lo studioso estende la riduzione da 3 a 2 a tutte le mensure ternarie tagliate, includendovi Ↄ e Ɵ, per cui fornisce, come per O, esempi analoghi di sovrapposizioni con questo rapporto.

111 E. Schroeder, *The Stroke Comes Full Circle: Ø and 𝔠 in Writings on Music*, «Musica Disciplina», 1982, pp. 119-66. Il rapporto 3:2 è criticato da Berger, che lo ritiene un fraintendimento da parte di una serie di teorici, tra cui l'Anonimo XII, del rapporto di riduzione della classe 4 di De Muris ('per tertium'). Cfr. nota precedente.

112 Berger, *The Myth of 'diminutio per tertiam partem'*, «Journal of Musicological American Society», 8, 1990, pp. 328-426; *Cut Signs in Fifteenth-Century Musical Practice*, in *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, a cura di J. A. Owens e A. M. Cummings, Warren, Harmonie Park Press, 1997, (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 18), pp. 101-12; *Mensuration and Proportion Signs*, 1993, pp. 120-63.

113 R. C. Wegman, *What is 'Acceleratio Mensurae'?*, «Music & Letters», 73/4, 1992, pp. 515-524; A. Blachly, *Mensuration and Tempo in 15th-century music: Cut signatures in theory and pratice*, Columbia University (Ph.D. dissert.), 1995 e Id., *Reading Tinctoris for Guidance on Tempo*, in *Antoine Busnoys: Method, Meaning and Context in Late Medieval Music*, a cura di P. Higgins, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 399-427. Su questo argomento Cfr. anche B. Blackburn, *Did Ockeghem Listen to Tinctoris?*, in *Johannes Ockeghem: Actes du XL^e Colloque international d'etudes humanistes. Tours, 3-8 février*, a cura di P. Vendrix, Parigi, Klincksieck, 1998, pp. 597-640.

Tavola II. 1 Mottetti del periodo 1420-1428.

N.	N. (Planchart) e titolo	Genere	Segno mensurale	Tactus compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	01/01 *Alma redemptoris mater* I	Cantilena	[Ↄ]+Ↄ - O - Ↄ[114]	S perf. - B perf.	pre 1425	2	BoQ15 (I) fol. A 260v-261r
2	01/03 *Anima mea liquefacta est*	Cantilena	[Ø]	B perf.	pre 1425	2b	BoQ15 (I) fol. A 268v-269r
3	01/04 *Ave regina caelorum* I	Cantilena	[O] O (Ox)	S imp.	pre 1425	2b	BoQ15 (I) fol. A 261v-262r
4	01/18 *Flos florum*	Cantilena	(II)/[Ø]	B perf.	pre 1425	1	BoQ15 (I) fol. A 267v-268r
5	01/19 *Gaude Virgo, mater Christi*	Cantilena	(II)/[Ø]	B perf.	1424? - 1435	2[b]	BoQ15 (III) fol. A 230v-232r MuEm fol. 5v-7r
6	01/23 *Vergene bella*	Cantilena	(II)/[Ø] - O - (II)/Ø	B perf. - S imp.	1424	4	BoQ15 (II) fol. A 237v-238r
7	02/01 *Vasilissa ergo gaude/Concupivit rex*	Tenor	III/[O][115]	S imp.	1420	1	BoQ15 (I) fol. A 276v-277r
8	02/02 *O gemma, lux et speculum/Sacer pastor Barensium/ Beatus Nicolaus*	Tenor	III/Ↄ+Ↄ+2 - C	S perf. - S imp.	1424	2	BoQ15 (II) fol. A 292v-293r Ox213 fol. 130v-131r

114 '+' indica un cambio non simultaneo, '-' un cambio simultaneo.
115 'III' indica il *modus perfectus*, 'II' il *modus imperfectus*. Vedi sopra, p. 35.

9	02/03 *O sancte Sebastiane/O martyr Sebastiane/O quam mira*	Tenor	III/Ʊ+ɕ+Ɔ+Ø+dim.[116]	S perf.+B perf.	1423-24	3	BoQ15 (II) fol. A 247v-249r Ox213 fol. 31v-32r
10	02/04 *Apostolo glorioso/Cum tua doctrina/Andreas Christi famulus*	Tenor	III/[ɕ] - O+dim.	S perf. - S imp. + B imp.	1424	2	BoQ15 (II) fol. A 270v-271r
11	02/05 *Rite maiorem Iacobum canamus/Arcibus summis/Ora pro nobis*	Tenor	III/ɕ+Ø - O	S perf.+B perf. - S imp.	1426-28	3	BoQ15 (II) fol. A 212v-213r

Tavola II.2 Movimenti e cicli di *ordinarium missae* del periodo 1420-1428.

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	Tactus compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	05/03 *Gloria* (Lantins) - *Credo* (Du Fay)	[C], [C]	S imp.	1420-25	1	Ciclo: BoQ15 (I) fol. A 40v-43v Ao15 fol. 30v-32r *Gloria*: Ox213 fol.60v Tr90 fol.141v-142r Tr93 171v-172r *Credo*: MuEm fol.42v-43r Ao15 fol. 104v-106r Tr87 fol. 249v-250r Tr90 fol. 200r-202r Tr93 fol. 234v, 270r-272r

116 'dim.' sta per diminuzione.

2	05/04 *Gloria 'Resurrexit/Tu m'a monte' - Credo 'Dic Maria/La vilanella'*	[𝐂] - O, [𝐂] - O	S perf. - S imp.	1420-25	1	Ciclo: BoQ15 (I) fol. A 35v-40r (sep.) Ao15 fol. 60v-62v, 126v-129r Ca6 fol. 2v-4r, 5v-10r Ca11 fol. 6v-8r, 23r-27r *Credo*: BU2216 fol. 26v-28r
3	05/05 *Gloria - Credo* 3	[𝐂] - O - 𝐂, [𝐂] - O - 𝐂	S perf. - S imp.	1420-25	2	Ciclo: BoQ15 (III-I) fol. A 137v-142r Tr87 fol. 10v-15r Tr92 fol. 13v-16r (sep.) Ao15 fol. 96v-98v, 108v-111r Ca6 fol. 10v-12r, 13v-17r Ca11 fol. 11v-13v, 27v-31r *Credo*: Tr93 fol. 260v-263r
4	05/07 *Sanctus Papale 'Ave verum corpus natum'- Agnus 'Dei custos et pastor animi'* (Sirede?)	O - 𝐂 - O - 𝐂 - O, O+3 - 𝐂+3+dim.	S imp. - S/B imp.	1427-28	6	BoQ15 (III) fol. A 134v-136v Tr90 fol. 277r-279v Tr.92_2 fol. 213v-215r Tr93 fol.350r-352v *Agnus*: Tr92_2 fol. 208v-210r
5	05/24 *Gloria 'de quaremiaux'*	O - Ø - C+𝐂	S i. - B p. - S/B i.	1425?	6	BoQ15 (II) fol. A 191v-192r
6	05/26 *Gloria* 7	[𝐂] - O	S perf. - S imp.	1420-1426	2	BoQ15 (III/II) fol. A 193v-194r Ca6 fol. 31v-33r

						Ca11 fol. 14r-15r Tr87 fol. 15v-16r Tr88 fol. 384v-386
7	05/27 *Gloria 'ad modum tubae'*	[C]	S imp.	pre 1425	1	BoQ15 (I) 180v-181r Ao15 fol. 95v-96r Tr90 131v-132r Tr93 161v-162r
8	03/01 *Missa sine nomine*			pre 1423	1	BoQ15 (I) fol. A 10v-17r
	Kyrie	[Ↄ] - [Ↄ] - O	S perf. - S imp.			Anche in: Ao15 fol. 26v-27r, 49v-50r BU2216 fol. 5r Ven145 fol. 1v-3r (trop. *Salvator nostre*)
	Gloria	[C] - [C] - Ↄ - O	S i. - S p. - S i.			Anche in: Ao15 fol. 32v-33r, 66v-68r $Tr92_1$ fol. 125v-126r Tr90 fol. 165v-166r Tr93 fol. 197v-198r Ven145 fol. 3v-5r
	Credo	[C]	S imp.			Anche in: Ao15 fol. 33v-34r, 129v-132r BU2216 fol. 16v-17r Ven145 fol. 22v-25r
	Sanctus	[Ↄ] - O - Ↄ	S p. - S i. - S p.			Anche in: Ao15 fol. 151v-152r

						Ven145 fol. 9v-11r
	Agnus Dei	[Ȼ] - [Ȼ] - O	S perf. - S imp.			Anche in: Ao15 fol. 155v-156r Ven145 fol. 11v-12r
9	03/02 *Missa Sancti Iacobi*			1426-1429 c.	3	BoQ15 (II) fol. A 144r-153r
	I stadio					
	Kyrie	[Ȼ] - O - C - Ȼ - O - C - Ȼ - O - C	S perf. - S imp			Anche in: Ao15 fol. 50v-52v, 20v-21v (alter.) Tr87 fol. 88v-89r Tr90 fol. 69v Tr93 100v-101r
	Gloria	[Ȼ] - O - C - Ȼ - O - C	S perf. - S imp			Anche in: Ao15 fol. 64v-66r Tr87 fol. 1r-2v
	Credo	[Ȼ] - O - C - Ȼ - O - C - Ȼ - O - C - Ȼ - O	S perf. - S imp			Anche in: Ao15 fol. 119v-122r (alter.) Tr87 fol. 151v-153v Tr92 fol. 118v-120r
	II stadio					
	Introito	Ø+Ↄ	B perf.+L imp.			-
	Offertorio	Ȼ+Ↄ - O - Ȼ+Ø	S perf. - S imp. - B perf.			-

	Sanctus	[𝅝] - O - 𝅝 - O - 𝅝 - O	S perf. - S imp.	Anche in: Ao15 fol. 149v-150r
	Agnus Dei	C - Ø	S imp. - B perf.	Anche in: Ao15 fol. 154v-155r

Tavola II.3 *Chansons* del periodo 1420-28.

N.	N. (Planchart) e titolo	Forma	Segno mensurale	Tactus compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	10/1/1 *Invidia nimica*	Ballata	[𝅝] - Ↄ (FP) [𝅝] - C (altri)	S perf. - B imp.	1420-25	1	FP fol. 17v-18r BU 2216 fol. 51v-52r Ox213 fol. 128v-129r
2	10/1/3 *Passato è il tempo*	Ballata	O+3	S imp.	1424	1	Ox213 fol. 133v-134r
3	10/2/1 *Resveillés vous*	Ballade	[𝅝]+2+3	S perf. + B perf.	1423	2	Ox213 fol.126v
4	10/2/2 *J'ay mis mon cuer*	Ballade	[𝅝]	S perf.	pre 1425	1	Ox213 fol. 126r
5	10/2/3 *Je me complains*	Ballade	[𝅝]	S perf.	1425	2a	Ox213 fol. 18r
6	10/2/4 *Ce jour le doibt*	Ballade	[Ø]	B perf.	1425	7	Ox213 fol. 79r
7	10/2/5 *Mon chier amy*	Ballade	[𝅝] - O - 𝅝	S p. - S i. - S p.	1427	2	Ox213 fol. 134v
8	10/2/8 *Bien doy servir?*	Ballade	O	S imp.	pre 1420?	7	Tr87 fol. 153v-154r

9	10/4/1 *Resvelons nous/Alons en bien*	Strofica	[Ø]	B perf.	post 1423/24 pre 1431	1	Ox213 fol. 34v
10	10/5/2 *Belle, vueilliés vostre mercy donner*	Rondeau	[Ø]	B perf.	pre 1424	4	Ox213 fol. 118v-119r
11	10/5/3 *Entre vous gentils amoureux*	Rondeau	C	S imp.	pre 1424	1	Ox213 fol. 34v
12	10/5/4 *He compaignons*	Rondeau	[Ø]	B perf.	pre 1424	2b	Ox213 fol. 34r
13	10/5/5 *Je ne suy plus*	Rondeau	[C]	S perf.	pre 1424	2a	Ox213 fol. 52r
14	10/5/6 *Je veuil chanter*	Rondeau	[C]	S perf.	pre 1424	1	Ox213 fol. 33v
15	10/5/7 *Ma belle dame dame, je vous pris*	Rondeau	Ɵ	S perf.	pre 1424	1	Ox213 fol. 139v
16	10/5/8 *Par droit je puis bien*	Rondeau	[C]	S perf.	pre 1424	1	Ox213 fol. 18v BoQ15 (I) fol. A 263v-264r
17	10/5/9 *Ma belle dame souvereine*	Rondeau	[C]	S perf.	1425	2a	Ox213 fol. 140v
18	10/5/10 *Pour l'amour*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1425	2b	Ox213 fol. 135v-136r
19	10/5/11 *Adieu ces bon vins*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1426	2b	Ox213 fol. 140r

CAPITOLO III

1428-1439

La crisi del significato di Ø, nuove diminuzioni e la perdita del taglio di ₡

Du Fay fece il suo ingresso nella cappella papale nel 1428, durante il pontificato di Martino V. Questi morì nel 1431 e gli successe Eugenio IV. Du Fay restò e lavorò a Roma fino al 1433, anno in cui il pontefice e la curia dovettero lasciare la città per motivi politici e rifugiarsi a Firenze. Il compositore preferì allontanarsi temporaneamente, sotto licenza, dalla cappella del papa e accettare un'offerta di impiego come *magister cappellae* da parte del duca Amedeo VIII di Savoia. Durante il viaggio verso nord, prese probabilmente contatti anche con il marchese di Ferrara. Nel 1434 giunse alla corte savoiarda, dove partecipò ai festeggiamenti per il matrimonio fra il figlio di Amedeo, Luigi di Savoia, e Anna di Lusignano. In questa occasione incontrò il duca di Borgogna Filippo III il Buono e conobbe Gilles Binchois. Nello stesso anno Du Fay tornò a Cambrai, dove prese e curò i rapporti con il capitolo della cattedrale. Suo obiettivo era il canonicato, che avrebbe svoltato la sua carriera rispetto alla cappellania a St. Gèry e altri benefici che aveva ottenuto durante il servizio nella cappella papale. Nel 1435 tornò prima nella Savoia, poi si ricongiunse con Eugenio IV a Firenze. Nel 1436 partecipò alla dedicazione della cattedrale di Santa Maria del Fiore. Nello stesso anno il papa e la curia si trasferirono a Bologna. Finalmente, Du Fay ottenne il canonicato alla cattedrale di Cambrai e decise di lasciare la cappella papale. Nel 1437, mentre il papa si spostò ancora, stavolta a Ferrara, il compositore ritornò nella Savoia, alla corte di Luigi. Qui rimase fino al 1439, quando partì definitivamente per la Francia.[117]

Anche per il periodo 1428-1439, diversi lavori fanno riferimento nel testo a eventi o luoghi specifici, dunque sono databili con una certa sicurezza. Per il periodo romano (1428-1433) abbiamo i mottetti su Tenor *Balsamus et munda cera* e *Supremum est mortalibus bonum* (nn. 7 e 9 dalla Tavola III.1). Il primo fu scritto per la distribuzione degli Agnus Dei, statuette di cera dell'Agnello di Dio, da parte di Eugenio IV nel 1431. Il secondo intona i *nomina* di Eugenio IV e Sigismondo d'Ungheria in un passaggio in *cantus coronatus*. Fu sicuramente composto per l'incontro fra il papa e il re avvenuto a Roma nel 1433. Le circostanze di *Ecclesie militantis*, n.8, sono meno chiare, ma i testi, uno diverso per ognuna delle cinque voci, fanno riferimento a Eugenio e a una situazione politica avversa per la Chiesa, un quadro che corrisponde alle vicissitudini del pontefice e della curia nella città di Roma fra il 1431 e il 1434. Planchart propone

117 Cfr. Planchart, *Dufay,* 2018, I, pp. 98-156. Sulla Fig. di Eugenio IV, e della curia romana al tempo del suo pontificato Cfr. anche V. Reinhardt, *Zur Innovation verdammt: Eugen IV., die Kurie, und die Kultur,* «Musik-Konzepte» 204/205, IV/2024, pp. 129-66.

di collegare il mottetto al primo anniversario della salita al soglio di Eugenio, ricorso nel 1432.[118] La *chanson* n.3 dalla Tavola III.5, *Quel fronte signorille*, riporta in Ox213 la rubrica 'Romae composuit', dunque fu composta a Roma fra il 1428 e il 1433.[119] Tre lavori, i mottetti su Tenor *Nuper rosarum flores* e *Salve flos Tuscae gentis* e il mottetto-cantilena *Mirandas parit* (rispettivamente nn. 10, 11 e 6 dalla Tav. III.1) fanno diretto riferimento a Firenze, dunque risalgono al soggiorno fiorentino del 1436. I primi due furono composti ed eseguiti per la dedicazione della cattedrale di Santa Maria del Fiore.[120] Il mottetto- cantilena *Iuvenis qui puellam* (n.5 dalla Tav. III.1), menziona Du Fay come 'decretalis'. Fu scritto dopo un decreto papale con cui Eugenio, durante la permanenza a Bologna fra il 1436 e il 1437, conferì al compositore il baccellierato in legge.[121] Infine, risale al periodo del secondo soggiorno alla corte di Savoia (1437-1439) il mottetto su Tenor *Magnanime gentis* (n. 12 dalla Tav. III.1). Celebra infatti il trattato di pace fra le città di Berna e Friburgo, che segnò la fine delle ostilità fra Luigi e Filippo di Savoia, firmato nel 1438.[122]

Il resto dei lavori è databile sulla base di evidenze più o meno indirette. Un esempio importante è rappresentato dai cicli liturgici. Da un parte abbiamo i cicli dei *Kyrie* e dei *Gloria* (n. 6 e 7 dalla Tav. III.2) e il ciclo degli Inni (n.1 dalla Tav. III.3). Costituiscono un grande *corpus* di musica polifonica per l'anno liturgico, sia per la Messa, sia per l'Ufficio (nello specifico per i Vespri). I brani che formano questi cicli sono accomunati da un organico di tre voci (usualmente Cantus, Tenor e Contratenor, ma a volte anche due Cantus e Tenor) copiate in 'gruppo' per ogni sezione,[123] dall'*alternatim* col canto piano e dalla tecnica della parafrasi della melodia gregoriana, di norma al Cantus. Le tradizioni di appartenenza delle melodie, così come la cronologia delle fonti manoscritte, che sono principalmente il II e il III stadio di BoQ15, ModB, $Tr92_1$ e $Tr87_1$,[124] suggeriscono che Du Fay abbia composto questi cicli per la cappella papale fra il 1428 e il 1437.[125]

118 Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 360-67.
119 ibid. pp. 630-31.
120 ibid. pp. 367-73 e pp. 403-04.
121 ibid. pp. 407-08.
122 ibid. pp. 373-74.
123 Ad es. Cantus, Tenor e Contratenor copiati uno di seguito all'altro, o uno sotto l'altro, per la lunghezza della prima sezione, poi di nuovo per la seconda, e così via.
124 Su BoQ15 Cfr. Bent, 2008; su ModB Cfr. M. Phelps, *Repertory in Exile: Pope Eugene IV and the MS Modena, Biblioteca Estense Universitaria, . X.1.1*, New York University (Ph. D. dissert.), 2008 e J. Haar e J. Nádas, *The Medici, the Signoria, the Pope: Sacred Polyphony in Florence, 1432–1448*, «Recercare», 20, pp. 25-93; su $Tr92_1$ Cfr. Ward, 1975; su $Tr92_2$ e $Tr87_1$ Cfr. P. Wright, *The Compilation of Trent 87_1 and 92_2*, «Early Music History», 2, 1982, pp. 237-71 e id., *On the Origins of Trent 87_1 and 92_2*, «Early Music History», 6, 1986, pp. 245-70.
125 Cfr. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 420-39 per il ciclo degli Inni e pp. 484-93 per i cicli dei Kyrie e dei Gloria. Planchart ritiene che Du Fay possa avere scritto alcuni brani per la cappella papale durante i periodi di licenza, quindi fuori da Roma e attingendo, per le melodie, ai formulari disponibili nei luoghi in cui risiedeva. Per una recente contestualizzazione del *Gloria 4 'Spiritus et alme'* (Tav. III.2 n. 7-5/23) cfr. K. Pietschmann, *Zwischen Papsthof und Konzil: Institutionelle Rahmenbedingungen von Dufays Kompositorischen Schaffen um 1440*, «Musik-Konzepte» 204/205, IV/2024, pp. 167-201.

Dall'altra parte abbiamo i *Magnificat,* i *Benedicamus domino* e le Antifone (nn. 2-4 dalla Tav. III.3) e le Sequenze (n. 1 dalla Tav. III.4). Condividono con i cicli precedenti una precisa funzione liturgica e la tecnica della parafrasi, ma per il resto sono repertori meno omogenei. Le sequenze, copiate fra BoQ15 (III), $Tr92_1$ e $Tr87_1$, formano un ciclo liturgico, però i loro testi e le loro melodie afferiscono a tradizioni miste. L'ultima, ad esempio, *Isti sunt duae olivae,* apparteneva al *proprium* dei Santi Pietro e Paolo della cattedrale di Losanna, dove Du Fay aveva un canonicato, e fu composta molto probabilmente durante il secondo soggiorno nella Savoia fra il 1437 e il 1439. Anche le antifone, copiate quasi esclusivamente in ModB, appartengono a tradizioni diverse. *O gemma martyrum*, ad esempio, faceva parte del *proprium* per San Giorgio, il patrono di Ferrara, e potrebbe spiegare un pagamento per Du Fay che la corte estense registrò nel 1437, a riprova di un ulteriore contatto fra il compositore e il marchese Malatesta. *Petrus apostolus et Paulus doctor* apparteneva allo stesso *proprium* a cui apparteneva la sequenza *Isti sunt duae olivae* e suggerisce un'origine comune. I *Magnificat*, trasmessi fra BoQ15 (II) e ModB, intonano tutti i dodici versi in polifonia, come era tradizione nella cappella papale, dunque sono stati probabilmente composti prima del 1437. Inoltre, *Magnificat*, antifone e sequenze continuarono a essere scritti da Du Fay nei periodi successivi al 1439. Dei due *Benedicamus Domino,* Planchart ritiene che il secondo, copiato alla fine del III stadio di BoQ15 intorno al 1435, faccia parte di una raccolta liturgica a parte, ovvero un ufficio per la messa e per i vespri dei Santi Antonio da Padova e Francesco d'Assisi. Si tratta di un grande progetto che Du Fay iniziò negli anni '30 con questo *Benedicamus*, l'inno *En gratulemur hodie* (Tav. III.3 n. 2-7/24) e il mottetto-cantilena *O Proles Hispanie* (Tav. III.1 n. 2), copiati entrambi nel nucleo principale di ModB prima del 1438 ca. Lo terminò solo alla fine degli anni '40 con il completamento dei vespri e la composizione della *Missa Sancti Anthonii de Padua et Sancti Francisci*.[126]

Dal punto vista mensurale, i lavori del periodo 1428-1439 segnano importanti cambiamenti. Ↄ comincia a essere meno comune. Se consideriamo i primi anni '30, compare in cambio non simultaneo nei mottetti su Tenor *Balsamus et munda cera* ed *Ecclesie militantis,* in cambio simultaneo nella *repeticio* dell'*Introito* della *Missa Sancti Jacobi,* indipendentemente nel Gloria di Grenon e in un gruppo di *chansons* copiate in Ox213 entro il 1432 (Tav. III.5 nn. 1, 11-13, 15 e 18). Negli anni successivi, ricompare indipendentemente nella 'canzonetta' fiorentina *La dolce vista* e in cambio simultaneo nel mottetto-cantilena *Iuvenis qui puellam* e nella sequenza *Isti sunt duae olivae*. Il *rondeau Belle que vous* (Tav. III.5 n. 28) utilizza Ↄ in cambio non simultaneo con O e C. Anche C è usato meno rispetto al periodo precedente. Du Fay lo predilige in cambio non

126 Cfr. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 439-55 per cicli dei Magnificat, dei Benedicamus Domino e delle Antifone, pp. 517-22 per il ciclo delle Sequenze e pp. 408-10 per *O proles Hispanie.*

simultaneo nei Tenores di tutti i mottetti su Tenor, a esclusione di *Balsamus et munda cera* e *Supremum est mortalibus bonum,* poi nel mottetto-cantilena *Inclita stella maris,* nei due cicli *Sanctus-Agnus* (Tav. III.3 nn. 2 e 3) e nella già menzionata *Belle que vous*. L'uso in cambio simultaneo è limitato alla *repeticio* dell'*Introito* della Missa Sancti Jacobi, al *Gloria 'Spiritus et alme',* (Tav. III.2 n. 7-5/23), al *Magnificat quinti toni* (Tav. III.3 n. 2-8/23) e alla *chanson Dona i ardenti ray* (Tav. III.5 n. 8). Le mensure più impiegate sono O, Ø e ₵. O è la mensura più diffusa, in particolare, nei cicli liturgici, dove è quasi sempre indipendente, ma qualche volta in cambio simultaneo — come il *Kyrie 'Lux et origo'* o il *Magnificat quinti toni*. Ø e ₵ continuano a essere impiegati come nel periodo precedente, ma al contempo subiscono un'evoluzione. Nei contesti non simultanei, Ø è il segno delle classi di diminuzione del Tenor 3 e 4 e della diminuzione di Ↄ alle voci superiori — si vedano *Balsamus et munda cera* ed *Ecclesie militantis* (Tav. III.1 nn. 8 e 9) — ma anche della classe 2 — si vedano *Nuper rosarum flores*, *Salve flos Tuscae gentis* e *Magnanime gentis* (Tav. III.1 nn. 11-13). Nei contesti simultanei o indipendenti, Ø è associato ancora al *tempus perfectum* con *tactus* compositivo alla breve perfetta — come nella seconda sezione della sequenza *Isti sunt duae olivae* e nel *rondeau Mon cuer me fait* (Tav. III.4 n. 1-6/7 e Tav. III.5 n.14). Tuttavia, questo segno è associato in molti altri brani a uno stile ritmico più denso, che esprime, con minor o maggior forza a seconda del caso, un *tactus* compositivo alla semibreve imperfetta. Un esempio fra tutti è il *Gloria* n.1 dalla Tav. III.2. Per tutti questi pezzi, ho indicato nelle Tavole due *tactus* compositivi, di cui ho posto a sinistra quello che considero più prominente. In casi del genere, il significato del taglio come spostamento di *tactus* dalla semibreve sulla breve entra in crisi, e vanno rivalutati quei significati alternativi che abbiamo introdotto nello scorso capitolo. ₵ continua a essere, in contesti non simultanei, il segno della classe di diminuzione del Tenor 1 e di C alle voci superiori, che sono identiche — come ancora in *Ecclesie militantis, Nuper rosarum flores, Salve flos Tuscae gentis, Magnanime gentis* e *O gloriose tiro* (Tav. III.1 n. 14) — e, in contesti indipendenti o simultanei, associato allo stile di *tempus imperfectum* con *tactus* compositivo sulla breve imperfetta/semibreve imperfetta — come nell'inno *Aures ad nostra preces* (Tav. III.3 n. 1-7/5). Ma in diversi brani di questo periodo — come *O gemma martyrum* (Tav. III.3 n. 4-01/10) — lo stesso stile ritmico è associato al segno C. In un caso, il mottetto su Tenor *Magnanime gentis* e *O gloriose tiro,* anche la diminuzione non simultanea di C alle voci superiori è segnata con lo stesso C. ₵ comincia, quindi, a perdere il taglio. Planchart ha collegato quest'evoluzione grafica del segno all'influenza della musica inglese, che Du Fay cominciò a subire tramite i contatti con la corte borgognona. Per questo, e anche per distinguerlo dal tradizionale C con *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta, nelle Tavole ho aggiunto al segno la lettera '*i*' per 'inglese'. Una mensura nuova che compare in questo periodo è ϴ, in cambio non simultaneo con O, nel *roundeau Belle*

veulliés moy retenir (Tav. III.5 n. 16). Per quanto riguarda le proporzioni, Du Fay in questo periodo continua a impiegare la *sesquialtera* e la *sesquitertia.* La prima porta il segno 3. Compare in O solo nella prima sezione di *Isti sunt duae olivae,* in cui due minime sono sostituite con tre, e in ₵/Ci. in diversi mottetti su Tenor — come *Ecclesie militantis* — in cui due semibrevi sono sostituite con tre. La sezione centrale di *Supremum est mortalibus bonum,* con segno ₵3, è un caso particolare di proporzione simultanea. La seconda è segnata con ↄ in *Balsamus et munda cera*, in cui sostituisce, come in passato, tre minime di Ȼ con quattro. È segnata invece con 4 in *Supremum est mortalibus bonum,* in cui quattro semibrevi vanno a sostituire tre semibrevi di una *sesquialtera* di ₵. Nel ciclo *Sanctus-Agnus 3* (Tav. III.2 n. 3) troviamo una *sesquialtera* prescritta dalla strana frazione 6/4.[127] Il segno si spiega con il fatto che questa proporzione agisce eccezionalmente fuori dall'unità di *tactus* e sostituisce due semibrevi di C con tre — proprio come faceva la colorazione alla fine del Credo della *Missa Sancti Jacobi*. La *sesquialtera* segnata con 3, agendo dentro l'unità, avrebbe invece sostituito due minime con tre. Du Fay riprende anche la *dupla/*diminuzione nel *rondeau* combinativo *Je ne puis plus/Unde veniet* (Tav. III.5 n. 9), in cui è prescritta da un canone apposto al Tenor, assieme a due proporzioni nuove, la *tripla* e la *sextupla*.

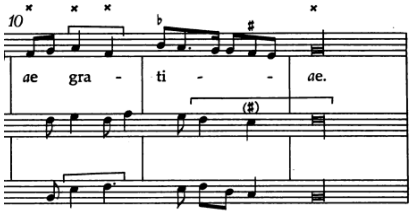
Hamm riconosce in molti brani in *tempus perfectum* le specificità dei cicli liturgici e li riunisce nel suo gruppo 5 (1433-1435), una categoria 'non mensurale' a cui appartengono tutti i brani in O con semiminime colorate, scritti in *alternatim,* con parafrasi al Cantus notati, e copiati a voci raggruppate per sezioni - un assetto che lui chiama 'pseudo-partitura'. Il resto dei brani in O con semiminime colorate, che non rispettano tutte queste caratteristiche, rientra nel gruppo 7 (1433 ca.-1455). Tutti i brani che impiegano Ø con semiminime colorate e senza *fusae*, indipendentemente o in cambio, appartengono al gruppo 6 (1433 ca.-1445). A ₵, in forma tagliata o non tagliata, associato al movimento per brevi e semibrevi, con semiminime colorate e senza *fusae*, indipendente o in cambio con O, è invece dedicato il gruppo 8 (1435 ca.-1460).[128]

III.1 La crisi del significato di Ø

In questo capitolo, non ci occuperemo degli stili ritmici associati a Ȼ, C e O, poiché non vanno incontro a cambiamenti strutturali dopo il 1428. Ci limitiamo a evidenziare, a proposito di O, una formula cadenzale del Cantus piuttosto diffusa in questo periodo, che increspa il ritmo superficiale tramite il gruppo minima puntata-semiminima. Si veda l'Es. III.1.

127 Il brano è un *unicum* di $Tr92_1$ e non si può essere sicuri che il segno sia di Du Fay e non del copista.

128 Cfr. Hamm, 1964, pp. 75-87 (gruppo 5), 89-115 (gruppo 6), 117-121 (gruppo 7), 123-140 (gruppo 8).



Es. III.1 Du Fay, *Isti sunt duae olivae*, batt. 10-12, Besseler, *OO*, V, p. 27

Ø, invece, subisce un'evoluzione. Du Fay continua ad associarlo allo stile di tempo perfetto con *tactus* compositivo alla breve perfetta, che abbiamo analizzato in *Flos florum* nel capitolo II.[129] Le Tavole riportano diversi esempi, soprattutto fra i mottetti su Tenor e le *chansons*, fino al 1439. Tuttavia, in un cospicuo numero di composizioni, lo troviamo associato a uno stile ritmico più denso, che esprime un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. Uno stile ritmico del genere si scontra col significato tradizionale del taglio di diminuzione 'mensurale' — cioè di spostare il *tactus* performativo sulla breve perfetta — e chiama in gioco significati alternativi. Divideremo le composizioni in questione in tre gruppi, corrispondenti a tre scenari diversi per una reinterpretazione del significato del taglio, e ne esamineremo un campione per ognuno. Poiché alcune di esse sono *unica* e altre sono trasmesse in versioni differenti, sarà meglio tenere traccia, nel corso delle riflessioni, delle fonti manoscritte.

Per il primo gruppo esaminiamo Il *Gloria 5/6*,[130] n.1 dalla Tav. III.2, *unicum* di $Tr92_1$. È composto di nove sezioni, in cui si alternano simultaneamente sette mensure: Ø, O, ₵, Ø, O, Ø e O. Ø è esplicitato non solo per le sezioni G e H, dove si alterna prima a ₵ e poi a O, ma, eccezionalmente, anche per le sezioni A e B all'inizio del brano. Le sezioni A, B e G presentano caratteristiche ritmiche sostanzialmente in linea con un *tactus* compositivo sulla breve perfetta: il ritmo contrappuntistico procede per brevi perfette o due verticalità ogni breve perfetta e le *penultimae* durano una breve imperfetta/semibreve alterata, anche se ci sono pochissime dissonanze non preparate sugli *initia* di semibreve-max.[131] La sezione H fa altrettanto fino alla batt. 160. Si veda l'Es. III.2, tratto dalla trascrizione di Besseler che riduce i valori da 4 a 1.[132] A partire da batt. 161 fino alla conclusione di batt. 166, il ritmo contrappuntistico accelera alla semibreve imperfetta e aumentano le minime ornamentali di passaggio e le minime puntate. Dopo una una *penultima* di semibreve imperfetta alla fine di batt. 161, Cantus e Tenor iniziano una *fuga* in cui si

129 Vedi cap. II pp.
130 ed. in Besseler, *OO*, IV, pp. 90-93.
131 Sulla riduzione del numero di queste dissonanze nel *tactus* compositivo sulla breve perfetta vedi infra, pp. 83-84.
132 Besseler unisce le battute di 3/4 in battute da 6/4 perché considera l'organizzazione delle unità di *tempus* in unità di *longae* imperfette una proprietà di Ø. In realtà, molti pezzi in Ø non mostrano un *modus* regolare, motivo per cui si è visto costretto, in questi casi, a creare delle battute miste di 6/4 e 9/4.

imitano a distanza di semibreve imperfetta e hanno sincopazioni di semibrevi imperfette. Dunque, viene espresso con forza un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. L'espressione di questo *tactus* non è costante, ma avviene in prossimità della cadenza finale della sezione, costituendo un'accelerazione verso il momento climatico della cadenza. La stessa cosa accade alla fine delle sezioni in Ø dei mottetti-cantilena *Iuvenis qui puellam* e *Mirandas parit* (Tav. III.1 nn. 5-6)[133] e nel *rondeau Or pleust a Dieu*. Nel *rondeau Navré je suis d'un dart* il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta non emerge alla fine, ma all'inizio — in cui Cantus, Contratenor e Tenor entrano in imitazione a distanza di semibreve imperfetta, ricreando e reiterando in una sorta di 'pittura sonora' i colpi del dardo.[134] Nel *Benedicamus Domino I* (Tav. III.3 n. 4-9/1) il *tactus* compositivo è intermittente e si alterna ripetutamente con quello sulla breve perfetta.[135]

Per il secondo gruppo esaminiamo il *Gloria 3* dal ciclo liturgico dei Gloria (n.7 dalla Tav. III.2).[136] È anch'esso un *unicum* di $Tr92_2$. È diviso in quattro sezioni, a cui corrisponde un solo cambio simultaneo fra Ø e O. La prima mensura è mantenuta dalla sezione A alla sezione C—per una lunga serie di brevi frasi dal carattere salmodiante, in cui il Cantus recita gran parte del testo sulla nota *la* — e si scambia con O solo alla sezione D — per la breve conclusione sull'<Amen>. Lo stile ritmico associato a Ø esprime un *tactus* compositivo alla semibreve imperfetta stabile dall'inizio alla fine, tramite ritmo contrappuntistico e *penultimae* di semibrevi imperfette, e anche alcune *ultimae* sugli *initia* di semibreve-max. Una porzione a cavallo fra le sezioni A e B è mostrata nell'Es. III.3.[137]

Infine, per il terzo gruppo, esaminiamo la sequenza *Lauda Sion Salvatorem* (dal ciclo omonimo n.1 dalla Tav. III.4).[138] Si divide in ben nove sezioni di polifonia in *alternatim* con il canto piano, di cui, nella versione di $Tr92_1$, la E, la F, la H e la J sono in Ø, le restanti in O. Tutte le sezioni in Ø sono affidate al duo di Cantus e Contratenor, tutte quelle in O all'organico pieno di

133 *Mirandas parit* e *Iuvenis qui puellam* ed. in Planchart, *OO,* 01/24-25. Il secondo sopravvive in forma frammentaria in MüL, e per la seconda sezione in Ø mancano il Tenor e buona parte del Contratenor. È difficile determinare il ritmo contrappuntistico primario, ma il ritmo secondario e le *penultimae* del Cantus sono compatibili con un *tactus* compositivo sulla breve perfetta fino alle ultime battute, in cui cominciano a esprimere un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta.

134 *Or pleust a Dieu* e *Navré je suis d'un dart* ed. in Besseler, *OO*, VI, rev. D. Fallows, pp. 57 e 80. Nei due *rondeaux* la mensura è indipendente e in *Mirandas parit* è iniziale, quindi non è esplicitata. Nelle Tavv. III.1 e 5 ho indicato [Ø] perché in questi brani, come negli altri del primo gruppo, il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta emerge localmente in un contesto dove è espresso maggiormente quello sulla breve perfetta. DeFord, in *The 'mensura of Ø in the works of Dufay,* «Early Music», 34, 2006, pp. 123 e 131 sembra non notare il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta emergente nel *Gloria 5/6* e classifica tutte le sezioni in Ø del brano con *tactus* sulla breve perfetta. Classifica le sezioni di *Iuvenis qui puellam* con *tactus* sulla breve imperfetta. Non classifica *Mirandas parit* e il *Benedicamus Domino I* perché il segno non è esplicitato. In 2015, pp. 219, classifica *Or pleust a Dieu* e *Navré je suis d'un dart* con doppio *tactus* compositivo. Cfr. ibid., pp. 240-42 per l'analisi dei due *rondeaux*.
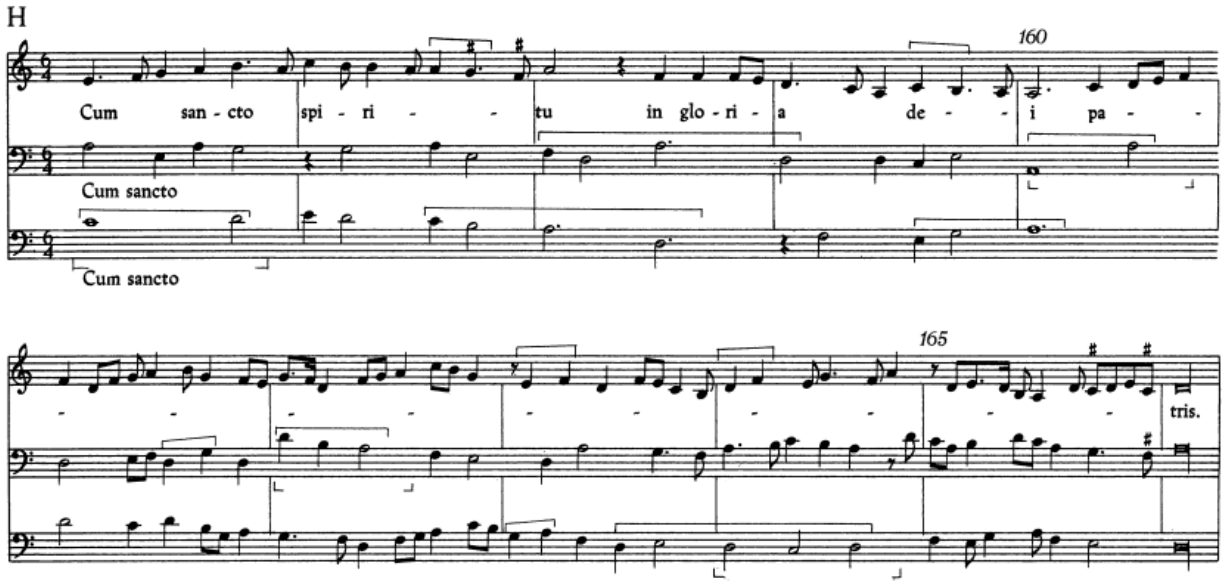
135 Ed. in Besseler, *OO,* V, p. 35.

136 Ed. in Besseler, *OO,* IV, pp. 88-89.
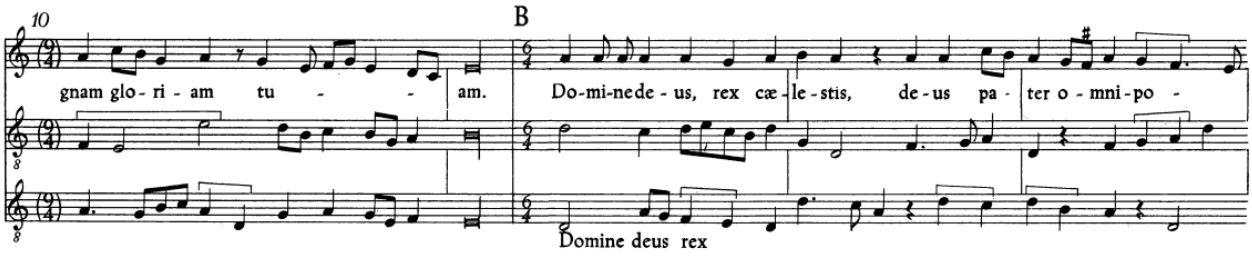
137 DeFord, 2005, p. 131, classifica la prima sezione del *Gloria 3* con *tactus* sulla breve perfetta.

138 Ed. in Besseler, *OO*, V, pp. 21-26.

Cantus, Contratenor e Tenor. Nelle sezioni E e J, il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta è espresso costantemente, come nel *Gloria 3*, mentre nelle sezioni F e H si manifesta verso la cadenza finale, come nella sezione H del *Gloria 5/6* . E ed F sono mostrate nell'Es. III.4. La versione di Tr93 riporta Ø solo per le sezioni E e H al Cantus, mentre quella di MuEm solo per la sezione E, sempre al Cantus. Vediamo una situazione simile a *Lauda Sion* nei cicli *Sanctus-Agnus 2* e *3* (nn. 2-3 dalla Tav. III.2).[139] Il primo ciclo è completo in BoQ15, mentre $Tr92_2$ trasmette due copie concordi del Sanctus; il secondo ciclo è un *unicum* di $Tr92_2$. Tutte le sezioni in Ø corrispondono a variazioni dell'organico pieno di tre voci, che sono il duo o il *fauxbourdon*. Nelle sezioni F del *Sanctus 2*, D del *Sanctus 3* e B dell'*Agnus 3* il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta è espresso con più o meno costanza. In tutte le altre — B e D del *Sanctus 2*, B dell'*Agnus 2*, F del *Sanctus 3* e C dell'*Agnus 3* — non è espresso affatto, e si mantiene un *tactus* compositivo sulla breve perfetta.[140]



Es. III.2 Du Fay, *Gloria 5/6*, batt. 156-166, Besseler, *OO*, IV, p. 93
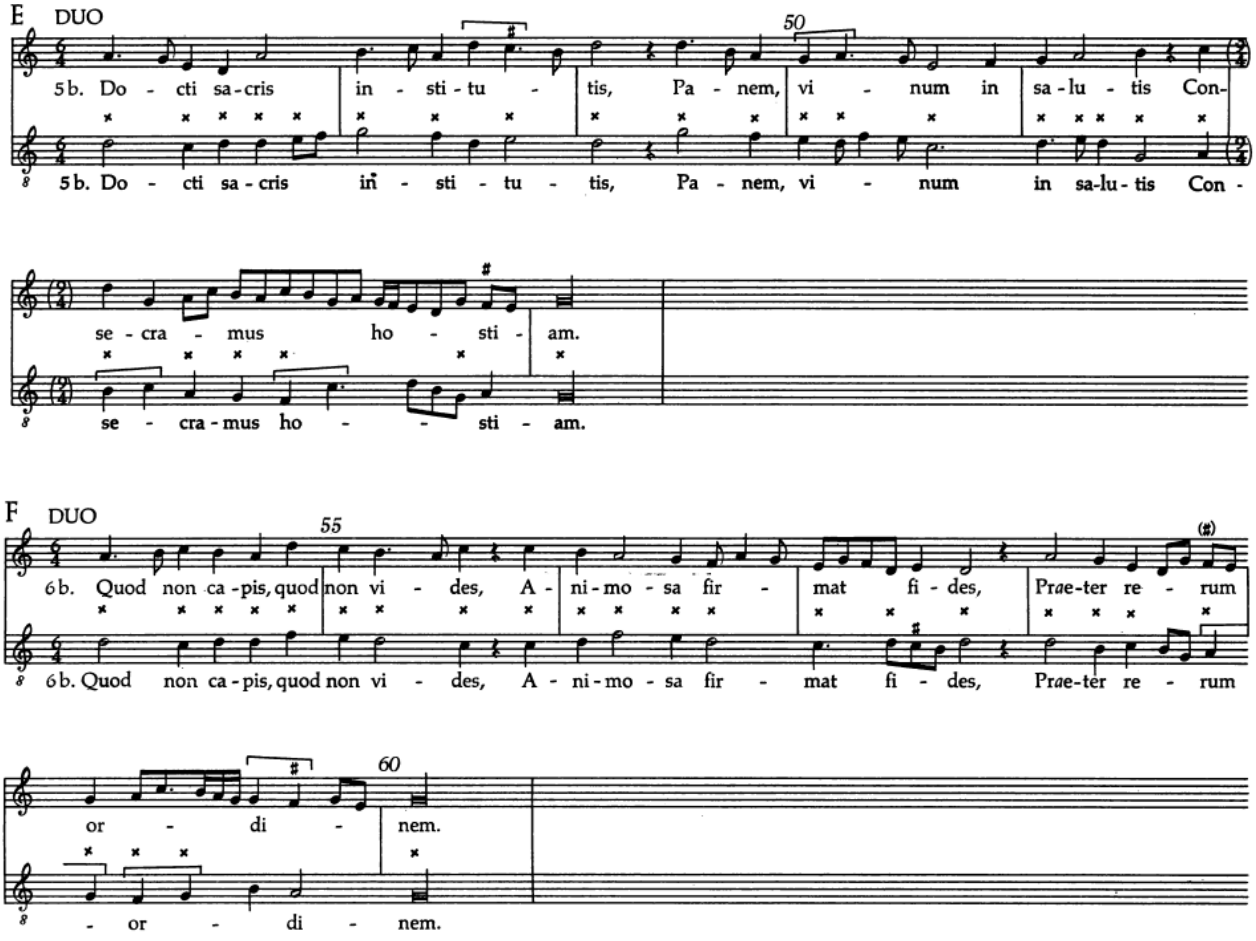


Es. III.3 Du Fay, *Gloria 3*, batt. 10-14, Besseler, *OO*, IV, p. 88

139 Ed. in ibid., IV, pp. 41-44 e 53-57.

140 DeFord, 2005, pp. 131-32, classifica le sezioni in Ø di *Lauda Sion* e dei cicli *Sanctus-Agnus 2* e *3* con *tactus* sulla breve imperfetta, riportando il cambiamento di *texture*.

Per discutere i diversi scenari, ci conviene procedere a ritroso. Il terzo gruppo raccoglie tutti i brani in cui Ø, a prescindere dallo stile ritmico a cui è associato, coincide puntualmente con un cambiamento della *texture*. Perciò il significato del taglio può essere quello di segnalare tale cambiamento, senza avere nulla a che fare con il *tactus*. Questo è proprio uno dei significati non mensurali di Ø studiati da M. Bent, che abbiamo introdotto nel capitolo scorso.[141] Volendo allargare il terzo gruppo sulla base degli altri significati possibili identificati da Bent, — segnale di ripetizione, marcatore di sezione — possiamo includervi altre due composizioni, che sono il *Kyrie 'Lux et origo'* e il *Magnificat quinti toni* (dai cicli omonimi n. 6 dalla Tav. III.2 e n. 3 dalla Tav. III.3).[142] Il primo ha O per i due Kyrie, e Ø per il Christe.

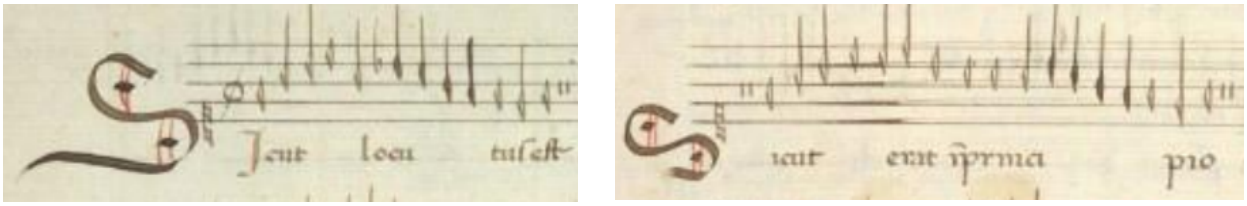


Es. III.4 Du Fay, *Lauda Sion Salvatorem*, sezioni E-F, Besseler, *OO*, V, p. 23

Nella versione concorde di $Tr92_1$, Tr93 e Tr90 i segni sono esplicitati in tutte le sezioni, tranne nel Cantus nel Kyrie II; in Ao15, nello stesso punto, manca O in tutte le voci; in MuEm non ci sono segni. Tutti i manoscritti, tranne $Tr92_1$ e MuEm, riportano un segno di triplice ripetizione

141 Cfr. Cap. II, pp. 59-60.
142 Ed. in Besseler, *OO*, IV, p. 68 e V, pp. 87-88.

alla fine di ogni sezione. $Tr92_1$ presenta un'intonazione in canto piano per il Kyrie I, MuEm per tutte e tre le sezioni. L'organico di tre voci non cambia nel corso del pezzo, così come non stile ritmico mantiene un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. È possibile che Ø funga da semplice marcatore della sezione del Christe rispetto a quelle dei due Kyrie. Oppure, O e Ø possono essere il residuo di una sequenza di nove segni — tre per ogni sezione, con diversi schemi di cambio fra segno tagliato e non tagliato — usati in uno degli antigrafi come *signa reinceptionis*, in assenza dei segni analoghi che vediamo, nei manoscritti a noi pervenuti, alla fine di ogni sezione.[143] Il secondo, il Magnificat, consta nella versione di ModB, di un'intonazione in canto piano e sette sezioni di polifonia, che intonano i versetti primo e pari del cantico, corrispondenti alle mensure [O], O, [O], C, C, C, Ø e O. L'organico è sempre di tre voci. Ogni sezione costituisce la parafrasi del quinto tono per il Magnificat adattata a un versetto diverso, e il suo il contenuto musicale, pur sotto mensure diverse, è sempre lo stesso, al netto di alcune variazioni — fa eccezione la prima, che segue il canto piano e intona solo la seconda parte del tono un po' diversamente dalle altre. È lo stesso, dunque, anche il *tactus* compositivo, che è sulla semibreve imperfetta. In particolare, la sezione in Ø è identica alle sezioni 2, 3 e 7 in O, se non per dei piccoli tagli nell'inizio. Le Figg. III.1-2 mostrano l'incipit del Cantus delle sezioni 6 e 7. La versione molto posteriore di SP80 intona i versetti dispari del cantico e sostituisce Ø con O nella sezione corrispondente. Similmente al *Kyrie 'lux et origo'*, il segno tagliato nel *Magnificat quinti toni* potrebbe marcare la penultima sezione, per distinguerla dall'ultima, oppure segnalare la piccola differenza nell'incipit rispetto alle altre sezioni di tempo perfetto.[144]



Figg. III.1-2 Du Fay, *Magnificat quinti toni*, Cantus, incipit sezioni 6 e 7, ModB, fol. 47v

Finiscono nei gruppi primo e secondo, invece, quei brani in cui un significato non mensurale di Ø è improbabile. In nessuno di questi c'è una ripetizione, nei due Gloria non avvengono cambiamenti della *texture* e Ø abbraccia due o più sezioni consecutive, e nei restanti il segno

143 A. Chemotti, *La notzione dei Kyrie di Tr93*, in *Le Notazioni della Polifonia Vocale dei Secoli IX-XVII*, parte II, a cura di A. Delfino e F. Saggio, Pisa, ETS, 2022, p. 112 è critico su un possibile significato non mensurale di Ø in questo Kyrie.
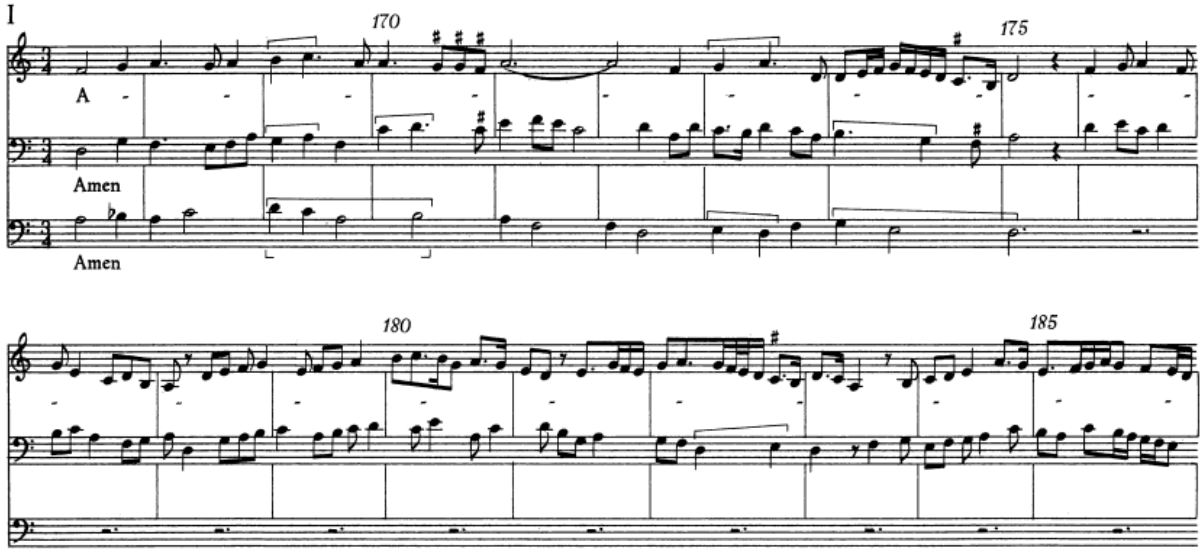
144 DeFord, 2005, pp. 129 e 131-32 classifica il *Magnificat quinti toni* e il *Kyrie 'Lux et origo'* con *tactus* sulla semibreve imperfetta. Discute del possibile significato di Ø di marcatore di sezione a proposito del *Magnificat*.

tagliato non compare. Ø deve quindi assumere un significato mensurale che lo concili con il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta.

Nei brani del primo gruppo, esso emerge localmente in un contesto in cui è espresso il *tactus* compositivo sulla breve perfetta. Per questi può valere un'ipotesi avanzata da R. DeFord. Nell'analisi di *Or pleust a Dieu* e *Navré je suis d'un dart*, la studiosa ha supposto che Du Fay abbia mantenuto per tutta la durata delle *chanson* il *tactus* performativo sulla breve perfetta, e lo abbia intenzionalmente associato a un certo punto al *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta per creare un effetto di eccitazione ritmica.[145] È una spiegazione che salva il significato di diminuzione 'mensurale' del taglio e non risolve il conflitto con lo stile ritmico, anzi lo considera una scelta estetica del compositore. E se consideriamo che lo stile ritmico si addensa in preparazione di una cadenza o in corrispondenza di una rappresentazione musicale del testo, quest'effetto di eccitazione ritmica dato dall'interferenza fra *tactus* performativo e compositivo non è affatto fuori contesto.

Il *Gloria 3*, unico rappresentante del secondo gruppo, esprime il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta costantemente per tre sezioni, ed è improbabile che reggesse un *tactus* alla breve perfetta 'virtuosistico', come quello proposto da DeFord, così a lungo. Un pezzo del genere lascia spazio a una sola possibilità per spiegare il segno Ø: l'*acceleratio mensurae*. Questa tecnica consiste nel tenere il *tactus* performativo sulla semibreve imperfetta, come in O, ma di batterlo più velocemente rispetto a O. È teorizzata per la prima volta, come abbiamo già visto, nell'Anonimo XII in associazione a Ø, e portata avanti da Tinctoris e Gaffurio in associazione al taglio in generale, quindi sia a Ø che a ₵.[146] In tempi recenti è stata riscoperta e studiata da R. Wegman e A. Blachly.[147] Al contrario della diminuzione 'mensurale' e dei significati non mensurali, l'*acceleratio* è la sola interpretazione del taglio capace di risolvere il conflitto con lo stile ritmico. È anche un'interpretazione che potrebbe valere non solo per il *Gloria 3*, ma anche per i brani appartenenti agli altri gruppi. Ne è un indizio un fenomeno comune a tutti questi pezzi: le sezioni in Ø hanno un ritmo superficiale tendenzialmente più essenziale delle sezioni in O. Si può vedere questa differenza confrontando le sezioni H e I del *Gloria 5/6*. La seconda è mostrata nell'Es. III.5. La superficie del Cantus, in particolare, è ricchissima di semiminime e minime puntate, e raggiunge un grado di densità maggiore rispetto alla sezione H. Questo scarto potrebbe riflettere la diversa velocità del *tactus* performativo.

145 Cfr. nota 134 sopra.
146 Cfr. Cap. II, p. 49.
147 Cfr. Cap. II, p. 62.
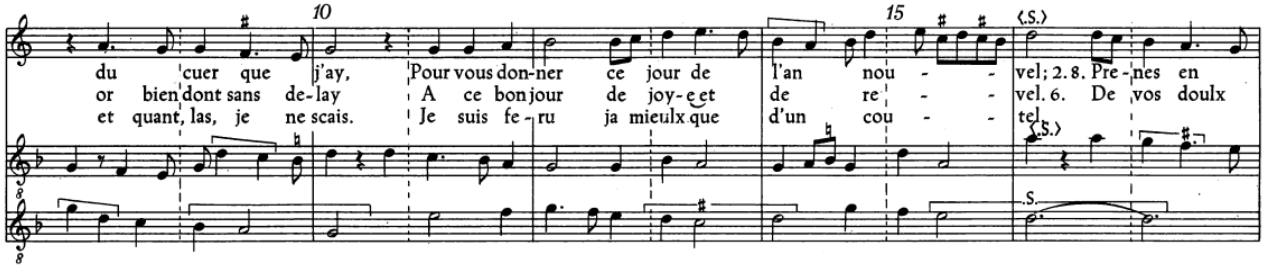


Es. III.5 Du Fay, *Gloria 5/6*, sezione I, batt. 167-85, Besseler, *OO*, IV, p. 93

La ricognizione delle fonti manoscritte ci è servita per riflettere ora su un dubbio: il segno Ø è di Du Fay, o è stato aggiunto successivamente dai copisti? All'interno del primo gruppo, i brani che compaiono nei manoscritti considerati i più autorevoli per la trasmissione delle opere del compositore, come Ox213 e ModB, hanno mensura iniziale o indipendente, e quindi non esplicitata. I soli brani in cui è esplicitata, il *Gloria 5/6* e *Iuvenis qui puellam*, sono *unica* di $Tr92_2$ e MüL.[148] Ma se consideriamo che il *tactus* compositivo regolare espresso in queste opere è sulla breve perfetta, accanto a quello emergente sulla semibreve imperfetta, possiamo presumere che, dove non esplicitata, la mensura sottintesa da Du Fay sia Ø, basandoci su quella esplicitata nelle composizioni che esprimono un *tactus* sulla breve perfetta stabile, e si trovano nelle fonti più affidabili — una fra tutte il mottetto su Tenor *Supremum est mortalibus bonum*, trasmesso concordemente da BoQ15, ModB, BU2216, MuEm e $Tr92_1$. Per il terzo gruppo, abbiamo il ciclo *Sanctus-Agnus 2* in BoQ15 e il *Magnificat quinti toni* in ModB, oltre alle diverse concordanze per *Lauda Sion salvatorem* e il *Kyrie 'Lux et origo'*. Possiamo quindi affermare con una certa sicurezza che, almeno nei primi due casi, il segno Ø provenga dalla mano del compositore. Rimane isolato il rappresentante del secondo gruppo, il *Gloria 3*, in quanto è un *unicum* di $Tr92_2$ e non ci sono composizioni che fanno il suo stesso uso di Ø, per cui è difficile stabilire se il segno è autentico o

148 Su MüL cfr. H. Hell, *Zwei weitere Blätter zum Fragment Mus. ms. 3224 in der Bayerischen Staatsbibliothek aus der Dufay-Zeit*, Monaco di Baviera, Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, 1983, (Musik in Bayern 27), pp. 43-9 e M. Bent e A. Agnel, *A Veneto Liber cantus (c. 1440): Fragments in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, and the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. Ein Liber cantus aus dem Veneto (um 1440): Fragmente in der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, Wiesbaden, Reichert, 2011.

posteriore. È però interessante notare che, in un caso o nell'altro, questo brano, per come si presenta in Tr92$_2$, potrebbe costituire un'evidenza dell'esistenza dell'*acceleratio mensurae* nella pratica musicale precedente alla sua prima testimonianza teorica. Se il segno Ø è di Du Fay risale agli anni '30 del '400, se è un'aggiunta del copista a poco dopo fra circa il 1439 e il 1442,[149] al più tardi quasi vent'anni prima dell'Anonimo XII.

Finora, ci siamo concentrati sulla musica in cui Ø è associato al *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. Vorrei ora spostare per un attimo l'attenzione sui brani dove la stessa è associata al *tactus* compositivo sulla breve perfetta, per mettere in luce un altro cambiamento a cui va incontro Ø. L'Es. III.6 mostra alcune battute tratte dal *rondeau Estrinés moy* (Tav. III.5 n. 20).



Es. III.6 Du Fay, *Estrinés moy,* batt. 8-17, Besseler, *OO,* VI, p. 76

Il ritmo contrappuntistico primario procede per due verticalità ogni breve perfetta, le penultime durano tutte una breve imperfetta/semibreve alterata e le sillabe del testo sono sistemate sulle semibrevi. Tuttavia, non c'è un'organizzazione modale, e il numero di dissonanze sugli *initia* di semibreve-max, è estremamente ridotto. Con queste dissonanze, in particolare, lo stile di tempo perfetto perde un elemento dirimente per l'invalidazione del *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta in favore di quello sulla breve perfetta. Di fatto, è reinterpretabile come uno stile di O molto essenziale, eseguibile anche con un *tactus* sulla semibreve imperfetta. Perciò questo stile di Ø è ambiguo. Oltre che in *Estrinés moy,* compare: nei *rondeaux Bon jour bon mois, Je donne a tous, Je requier a tous, Las que feray?, Pouray je avoir, Se ma dame je puis veir* e *Je prens congier* (Tav. III.5 nn. 17, 19, 21, 22, 23, 26, 27 e 33); nelle sezioni A, B, G e H del *Gloria 5/6*, come già evidenziato, nella quarta sezione di *Iuvenis qui puellam,* nella prima sezione di *Mirandas parit,* in *Or pleust a Dieu* e *Navré je suis* — esclusi i passaggi in cui emerge il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta che abbiamo visto sopra; nel quarto *color* del mottetto su Tenor *Magnanime gentis* (Tav. III. 1 n.12); nelle sezioni esterne del mottetto-cantilena *O proles Hispanie* e nella prima sezione di *Alma redemptoris mater II* (Tav. III.1 nn. 1 e 2)*;* nella seconda, terza, quinta e sesta sezione di *Isti sunt duae olivae*; nelle sezioni B e D del *Sanctus 2* e B dell'*Agnus 2*; infine,

149 Cfr. nota 124 sopra.

nelle sezioni F del *Sanctus 3* e C dell'*Agnus 3*. Il resto delle opere del periodo 1428-1439 che esprimono un *tactus* compositivo sulla breve perfetta, non mostrano questo stile 'nuovo', ma uno stile più simile a quello che abbiamo visto in *Flos florum*. Comprende: il mottetto-cantilena *O beate Sebastiane*, il sesto *color* del mottetto su Tenor *Ecclesie militantis*, i *colores* esterni di *Supremum est mortalibus bonum*, il quarto *color* di *Nuper rosarum flores* e il sesto color di *Salve flos Tuscae gentis* (Tav. III.1 nn. 4, 8, 9, 10 e 11); le sezioni prima e terza dell'*Alleluia* della *Missa Sancti Jacobi* (Tav. III.2 n. 5); la seconda sezione dell'inno *Vexilla regis prodeunt* (Tav. III.3 n. 1-7/6); la seconda sezione della sequenza *Rex omnipotens* (Tav. III.4 n. 1-6/4); infine, la *ballade C'est bien raison* e le sezioni esterne del *rondeau Mon cuer me fait* (Tav. III.5 nn. 5 e 14). Uno sguardo alle datazioni di questi pezzi, rivela che il primo gruppo si colloca grossomodo più tardi del secondo, il che mostra che Du Fay ha maturato il nuovo stile nel corso del decennio. Similmente, Boone ha notato che le sette *chanson* del primo gruppo che si trovano in Ox213, sono leggermente posteriori rispetto alle altre *chanson* di Ox213 che presentano uno stile con *tactus* compositivo sulla breve perfetta 'vecchio', e le ha classificate, nella sua cronologia, come 'transizionali'.[150]

In somma, abbiamo visto che nel periodo 1428-39 una serie di cambiamenti mettono Ø in una vera e propria crisi, che possiamo interpretare come un doppio avvicinamento a O: un avvicinamento strutturale — laddove il suo stile ritmico esprime un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta — e un avvicinamento superficiale — laddove il suo stile ritmico esprime ancora un *tactus* compositivo sulla breve perfetta, ma in modo ambiguo. Qui, forse, vengono gettati i semi dello sviluppo a cui andranno incontro, nei periodi successivi, le mensure O e Ø, e lo stile di *tempus perfectum*.

II.2 Nuove diminuzioni
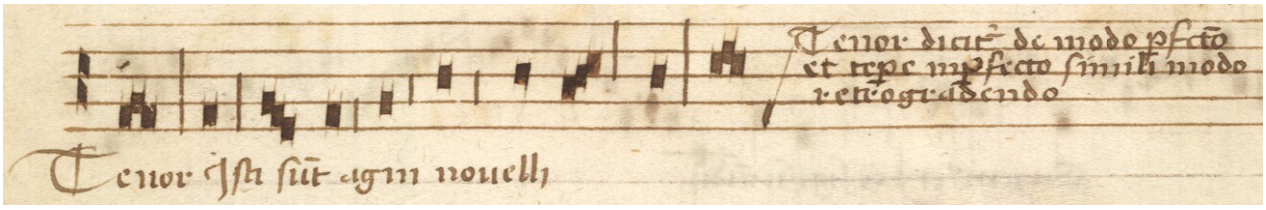
Torniamo, in questo sottocapitolo, a occuparci dei mottetti su Tenor, che rappresentano un genere privilegiato per osservare come Du Fay tratta la diminuzione non simultanea, e non solo. Il primo mottetto del periodo 1428-39 è *Balsamus et munda cera*,[151] composto nel 1431. Il Tenor, mostrato nelle Figg. III.3-4, è ricopiato su due aperture diverse. È composto di due talee, di cui la seconda è un retrogrado ritmico della prima. È copiato in una prima apertura assieme a un canone, che prescrive di leggerlo in modo perfetto e tempo imperfetto, una volta così com'è e poi in retrogrado, e ricopiato su un'altra apertura seguito da un secondo canone che prescrive di ripetere il processo leggendo il Tenor 'per semi'. Dunque, i color in totale sono quattro. Come di consueto, i valori fra copiatura e ricopiatura sono gli stessi. La lettura in retrogrado del Tenor altera solo
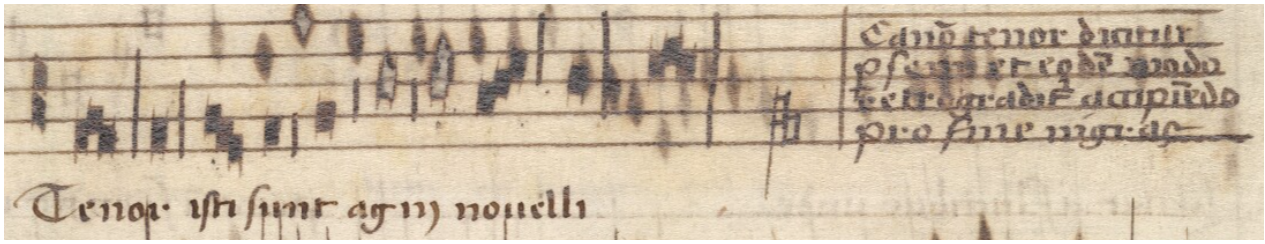
150 Boone, *Dufay's Early Chansons*, 1987, pp. 223-26 e 260. Sullo stesso argomento, cfr. DeFord, 2015, p. 237.
151 Ed. in Planchart, *OO*, 2011, 2/6.

l'ordine altezze, non dei valori, perché questi, essendo la seconda talea a sua volta un retrogrado ritmico della prima, sono palindromi. È interessante notare che i valori non sono palindromi di per sé, ma lo diventano se si leggono le *ligaturae*, e si applicano le loro regole, prima da destra verso sinistra e poi da sinistra verso destra. Guardando le voci superiori, per la lunghezza dei primi due color, apprendiamo che la *prolatio* è maior, dunque la mensura di partenza del brano è III/Ↄ. Nei color III e IV il Tenor è diminuito; il Contratenor passa in Θ e fa coincidere il suo *tempus* col *modus* del Tenor; Cantus I e II alternano Ↄ, la *sequitertia* (Ↄ) e la diminuzione (Ø). Le unità di *tempus* dei due Cantus stanno in un rapporto 3/2 con le unità di *tempus*/*modus* di Contratenor e Tenor, quindi a corrispondersi sono le unità di *modus* perfetto dei primi con le unità di *modus*/*maximodus* imperfetto dei secondi. La struttura mensurale del brano è riportata nella Tabella III.1.

Tabella III.1 Struttura mensurale di *Balsamus et munda cera*

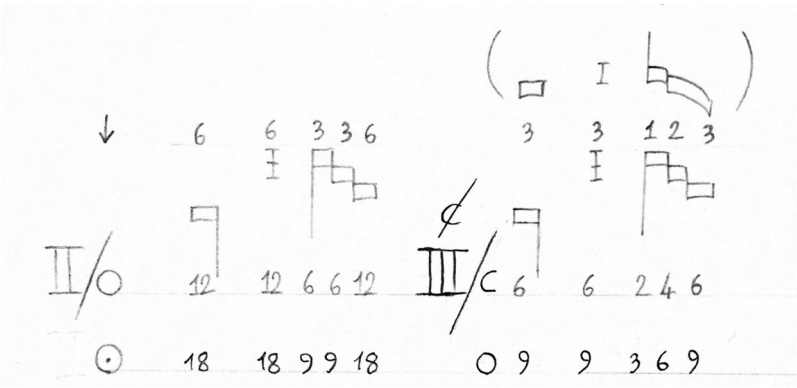
	I-II color	III-IV color					
	I-II talea	I talea			II talea		
batt.	1	79	85	92	105	111	118
C. I	[Ↄ]	-	Ↄ	Ø	Ↄ	Ↄ	Ø
C. II	[Ↄ]	-	Ↄ	Ø	Ↄ	Ↄ	Ø
Ct.	[Ↄ]	Θ	-	-	-	-	-
T.	III/Ↄ	dim.	-	-	-	-	-





Figg. III.3-4 Du Fay, *Balsamus et munda cera*, Tenor, BoQ15, fol. 207v e 208v

Balsamus et munda cera costituisce la prima applicazione da parte di Du Fay della diminuzione del Tenor di classe 3. Per il suo uso della *sesquitertia* e della diminuzione nei due Cantus, nonché di Θ al Contratenor, ricorda molto da vicino *O Sancte Sebastiane* e, in generale, per l'uso della *prolatio maior* e del *modus perfectus* si rifa a tutti i mottetti su Tenor del periodo precedente. Ma è l'ultimo membro di questa famiglia. Nei mottetti successivi, a partire da *Salve flos Tuscae gentis* e *Nuper rosarum flores*, Du Fay abbandona la *prolatio maior* e il *modus perfectus* in favore delle mensure O e C, con relative diminuzioni, e del *modus imperfectus*. La diminuzione di II/O appartiene alla classe 2. Introduciamola e osserviamone il funzionamento.



Es. III.7 Classe di diminuzione 2 secondo il *Libellus*

L'Es. III.7 illustra la diminuzione di II/O secondo le regole del *Libellus.* Il rapporto di riduzione prescritto da De Muris è 'per medium', cioè di 2:1. Tuttavia, come anticipato nel capitolo scorso, i valori si riducono con rapporti misti, perché le *longae* e le semibrevi sono binarie e le brevi sono ternarie. Motivo per cui la classe 2, nella pratica, è rimasta accantonata per molto tempo. Comincia a comparire all'inizio del XV secolo in una forma inaspettata, e apparentemente erronea rispetto alla teoria di De Muris. Il primo teorico a descrivercela è Prosdocimo, in un passo del suo commentario al *Libellus*:

> Item notandum, quod etiam notanter dico in littera diminutionem longarum inperfectarum fieri per medietatem suarum partium immediatarum et non suarum partium mediatarum, quoniam si fieret per medietatem suarum partium mediatarum, tunc pro nota perfecta non poneremus notam perfectam et pro inperfecta inperfectam et sic ultra; quod est contra superius dicta. Verbi gratia ut si vellemus diminuere unam longam inperfectam quo ad totum, perfectam tamen quo ad eius omnes
>
> Di nuovo, va notato che è con precisione che affermo nel testo che la diminuzione delle *longae* imperfette si compie della metà delle loro parti prossime [le brevi] e non delle loro parti più distanti [le semibrevi], poiché, se fosse fatta della metà delle loro parti più distanti, allora per una nota che è perfetta non porremmo una nota perfetta e per una nota che è imperfetta non porremmo una nota imperfetta, e così via; e ciò è contrario a quanto detto sopra. Per esempio, se volessimo diminuire una longa che è imperfetta

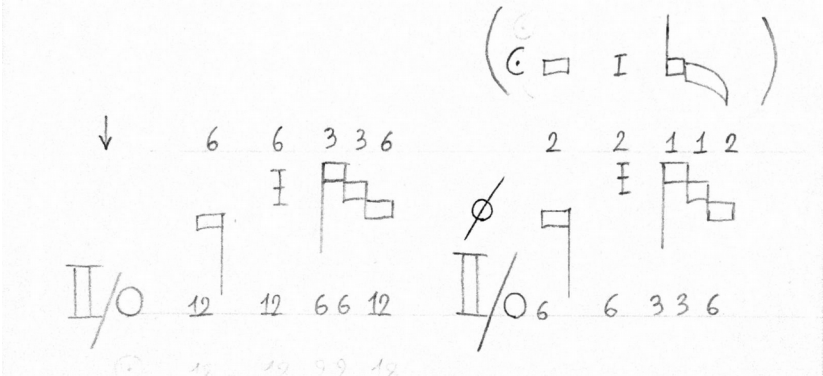
partes propinquas, per medietatem suarum partium mediatarum, tunc sine dubio nos oporteret ponere pro ipsa longa tres semibreves que sunt medietas suarum semibrevium sive suarum partium mediatarum, que tres semibreves sunt valoris unius brevis perfecte. Et sic poneremus unam breve perfectam pro una longa inperfecta in vera diminutione, quod est contra superius dicta et cuius oppositum operamur cotidie in baladis per diminutionem cantandis, que sunt modi minoris inperfecti et temporis perfecti, in diminuendo longas quo ad totum inperfectas et quo ad partes propinquas perfectas in ipsis baladis repertas, quoniam pro qualibet tali longa non ponimus brevem perfectam, sed inperfectam si longa inperfecta sit.[152]

secondo il tutto, ma perfetta secondo tutte le sue parti prossime [cioè una longa di II/O], della metà delle sue parti più distanti [le semibrevi], allora senza dubbio dovremmo porre per quella longa tre semibrevi, che sono la metà delle sue semibrevi, o delle sue parti più distanti; e queste tre semibrevi hanno il valore di una breve perfetta. E così porremmo una breve perfetta per una longa imperfetta nella vera diminuzione, il che è contro quanto detto sopra e l'opposto di ciò che facciamo quotidianamente nelle ballate cantate in diminuzione, che sono di modo minore imperfetto e tempo perfetto [II/O], diminuendo le *longae* che si trovano in quelle ballate, le quali sono imperfette secondo il tutto e perfette secondo le parti prossime, perché per ciascuna di tali *longae* non poniamo una breve perfetta, ma una breve imperfetta, se la longa è imperfetta.[153]

Per capire i ragionamenti di Prosdocimo, occorre fare due premesse. Primo, nel passo a cui egli si riferisce, di poco precedente a questo, ci dice che la diminuzione si fa sostituendo ogni valore con il successivo più piccolo, come insegna De Muris, ma ci dice anche che il valore diminuito deve mantenere la qualità (ternaria o binaria) del valore originale. Questo principio è estraneo alla teoria di De Muris — benché, a ben guardare, venisse 'inconsciamente' osservato fin dall'inizio, se pensiamo che nelle classi di diminuzione 1 e 4 tutti i valori hanno uguale qualità e nella classe 3 la 'regola del 3' trasferisce la qualità ternaria dalle *longae* alle brevi. Secondo, per Prosdocimo la diminuzione dipende non solo dalla sostituzione, ma anche da un processo di rimozione di metà o due terzi dal valore originale — quantità che provengono dai rapporti 'per medium' e 'per tertiam partem' di De Muris, e che gli esprime attraverso i nomi delle note. Nel passo citato, ci descrive due metodi per la diminuzione di II/O, tramite la rimozione di parti differenti della *longa*. Nel primo si rimuovono le sue parti 'distanti': vengono sottratte tre delle sei semibrevi, lasciando tre semibrevi, equivalenti a una breve perfetta, al posto della *longa* imperfetta. Questo metodo corrisponde alla sostituzione dei valori prescritta da De Muris, e quindi all'Es. III.7 (si confrontino i valori originali con quelli successivi più piccoli, mostrati in alto a sinistra fra parentesi). Il teorico, però, lo scarta perché non rispetta il principio della qualità costante. Nel secondo si rimuove una delle sue parti 'vicine', ovvero una breve, lasciando una breve che, logicamente, dovrebbe essere perfetta, ma Prosdocimo, semplicemente, afferma sia imperfetta perché mantenga la qualità della *longa*

152 *Expositiones,* A. Gallo, 1966, pp. 210-211.
153 Ho ripreso le aggiunte chiarificatrici, poste fra parentesi quadre, da DeFord, 2016, p. 79.
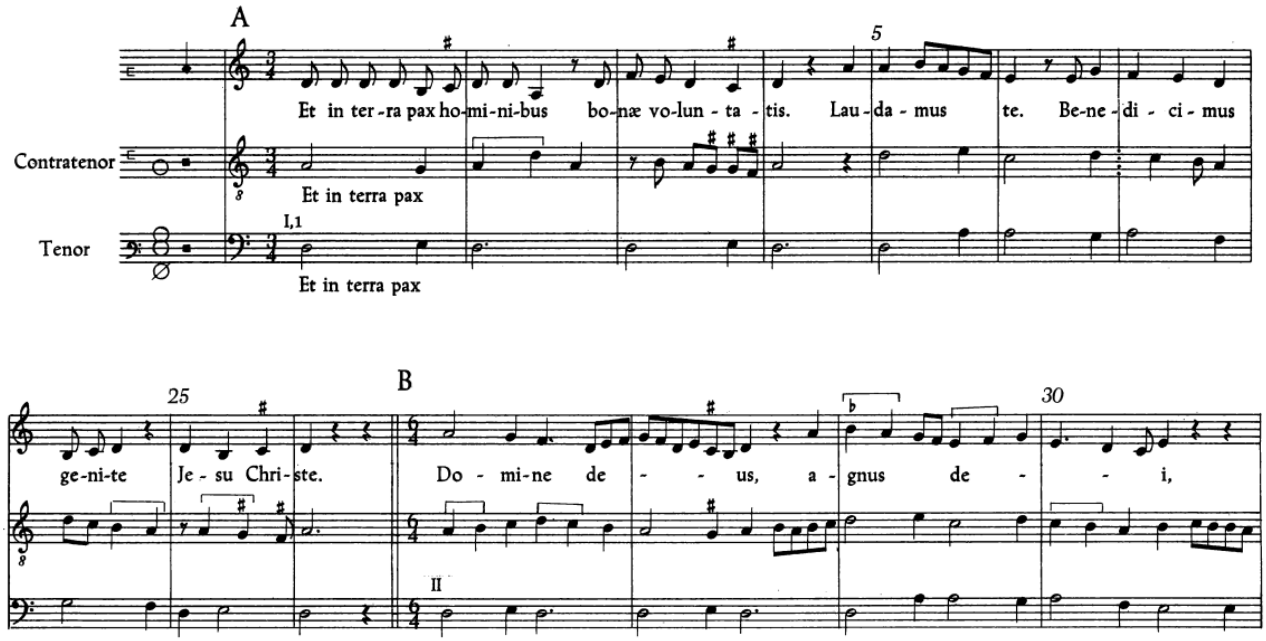
originale, e ci informa che così si faceva nella pratica musicale a lui contemporanea. Quest'altro metodo è illustrato nell'Es. III.8.



Es. III.8 Classe di diminuzione 2 secondo Prosdocimo

Rispetta il principio della qualità costante, quindi trasferisce la binarietà della *longa* alla breve e la ternarietà dalla breve alla semibreve alterando la mensura da O a Ȼ, contravvenendo così al principio di De Muris di sostituire i valori preservando la mensura originale. La qualità costante risolve il problema dei rapporti di riduzione misti e permette la riduzione da 2 a 1 di tutti i valori, nel rispetto del 'per medium' di De Muris, ma — e va tenuto a mente — provoca una riduzione del numero di *tactus* per nota da 3 a 1. Se i valori si lasciano originali e si 'leggono' in diminuzione, la mensura resta II/O e il segno è Ø. Passiamo ora a vedere come Du Fay applica tutto questo.

Il compositore impiega la diminuzione di classe 2 in *Salve flos Tuscae gentis, Nuper rosarum flores,* composti nel 1436, e in *Magnanime gentis,* composto nel 1438. In realtà, come si ricorderà, l'aveva già impiegata nella sezione A del *Gloria 'de quaremiaux',* un movimento di *ordinarium* risalente al 1425 ca. che abbiamo incontrato nel capitolo scorso, a cui rimando per la riproduzione del Tenor e la struttura mensurale. La sezione corrisponde ai primi tre *color* del Tenor. Tutte e tre le voci sono in O per i primi due. Non conosciamo il *modus* perché il Tenor non ha longae; lo diamo per *imperfectus* (II), anche se, per lo stesso motivo, è ininfluente. Al terzo color tutte le voci passano in Ø. Il *tempus* rimane *perfectum*, ma il *tactus* performativo si sposta sulla breve perfetta. Questo spostamento si riflette nello stile ritmico del Cantus e del Contratenor, che passa da un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta a uno sulla breve perfetta. Si veda l'Es. III.9 che mette a confronto le battute iniziali del I e del III color.



Es. III.9 Du Fay, *Gloria 'de quaremiaux'*, inizio del I color (batt. 1-7) e del III (batt. 27-30), Besseler, *OO*, IV, p. 81

La Fig. III.5, tratta da ModB, mostra i due Tenores di *Salve Flos Tuscae gentis* (n. 9 dalla Tav. III.1).[154] Sono divisi in quattro *color,* corrispondenti alle mensure O, Ø, C e ₵. Dalle pause di *longae* binarie apprendiamo che il *modus* è *imperfectus*. Cantus e Contratenor hanno [O] e Ø per i primi due *color,* come i Tenores, ma al terzo passano subito in ₵, sopra il C dei Tenores, e mantengono la mensura fino alla fine del brano. La Tabella III.2 mostra la struttura mensurale del mottetto. Nel quarto *color,* le voci superiori alternano delle proporzioni in modo cumulativo: alla *sesquialtera* di batt. 255 del Cantus segnata con '3', a cui si unisce anche il Contratenor a batt. 261, segue la *sesquitertia* di batt. 271 segnata con '4' che sostituisce tre semibrevi con quattro, a cui segue a sua volta un'altra *sesquialtera* a batt. 276, notata con una colorazione — non indicata nella Tabella — che sostituisce due brevi con tre. Abbiamo dunque una diminuzione di classe 2, da O a Ø, e una diminuzione di classe 1, da C a ₵. Nel secondo *color,* sotto Ø, il *tempus* rimane *perfectum* e il *tactus* performativo si sposta sulla breve perfetta, assieme a quello compositivo espresso dalle voci superiori. L'Es. III.10 raffronta dei passaggi dai *colores* I e II.

154 Ed. in Planchart, *OO*, 2011, 2/10.

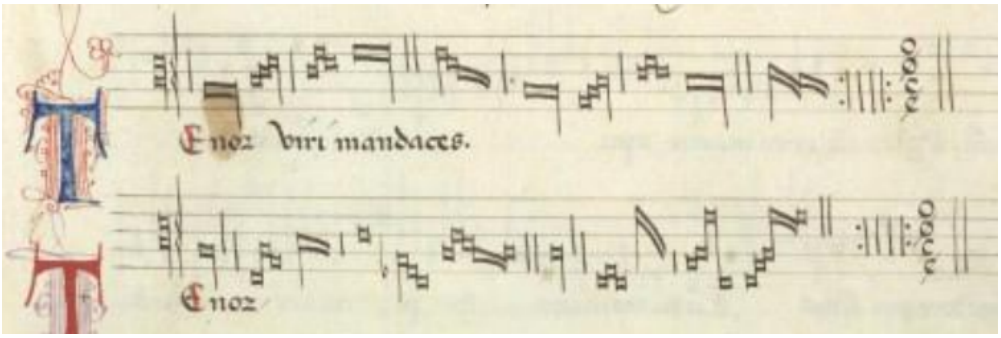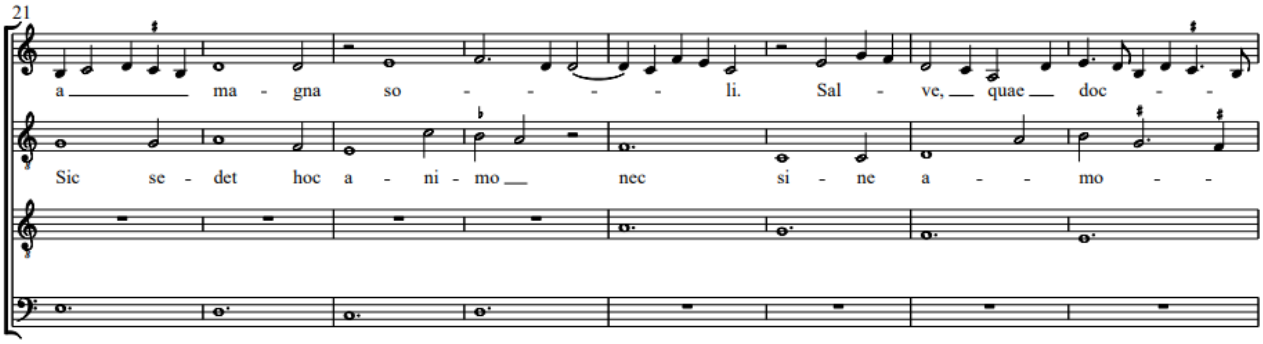


Fig. III.5 Du Fay, *Salve Flos Tuscae gentis*, Tenor I e II, ModB, fol. 68r
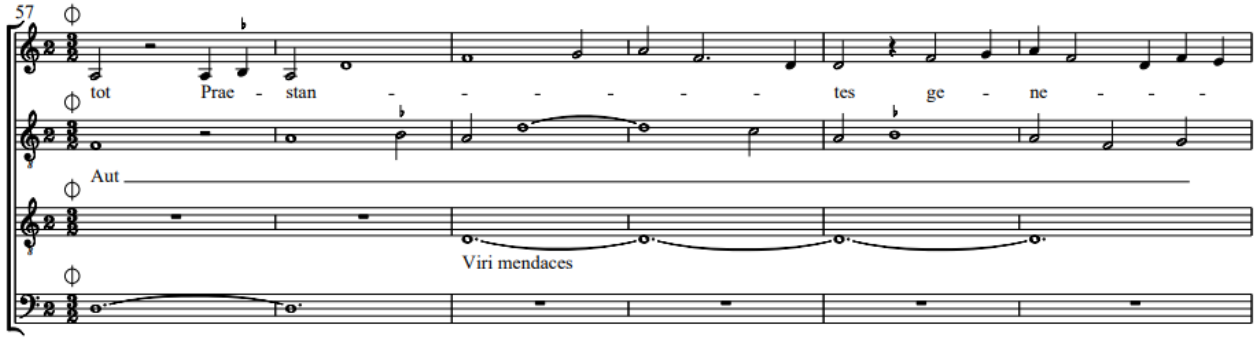
Tabella III.2 Struttura mensurale di *Salve flos Tuscae gentis*

	I color	II color	III color	IV color			
batt.	1	57	113	225	255	261	271
C.	[O]	Ø	₵	-	3		4
Ct.	[O]	Ø	₵	-	-	3	-
T. I	II/O	Ø	C	₵	-	-	-
T. II	II/O	Ø	C	₵	-	-	-

Nuper rosarum flores e *Magnanime gentis* hanno struttura mensurale, così come classi e funzionamento delle diminuzioni, simili a quelli di *Salve flos Tuscae gentis.* Variano solo per l'ordine delle mensure: O, C, ₵ e Ø. Si vedano le Tabelle III.3-4. *Magnanime gentis* si distingue ulteriormente perché i valori del Tenor, nel primo *color,* sono aumentati del doppio, come prescrive il canone 'crescit in duplo', e anche perché la diminuzione di classe 1 delle voci superiori, che si verifica al *color* II sopra il C del Tenor, non è segnalata da un taglio — aspetto su cui torneremo più avanti.



Es. III.10 Du Fay, *Salve flos Tuscae gentis*, batt. 21-28 del I *color,* Planchart, *OO*, 2/10, p. 1



Es. III.10 cont. batt. 57-62 del II *color*, Planchart, *OO*, 2/10, p. 3

Tabella III.3 Struttura mensurale di *Nuper rosarum flores*

	I color	II color	III color	IV color	Cad.
batt.	1	57	169	225	281
C.	[O]	Ȼ	-	Ø	-
Ct.	[O]	Ȼ	-	Ø	-
T. I	II/O	C	Ȼ	Ø	-
T. II	II/O	C	Ȼ	Ø	-

Tabella III.6 Struttura mensurale di *Magnanimae gentis*

	I color	II color	III color			IV color	Cad.
batt.	1	85	153	167	175	187	221
C.	[O]	C*i*	-	3	C*i*	Ø	-
Ct.	[O]	C*i*	-	-	-	Ø	-
T.	II/O	C	Ȼ	-	-	Ø	-

Com'è evidente, la diminuzione di classe 2 applicata in questi pezzi corrisponde esattamente alla descrizione di Prosdocimo e all'Es. III.7. È da notare che Du Fay non la impiega mai O e Ø in cambio non simultaneo. Il motivo è semplice: una sovrapposizione fra O e Ø creerebbe un conflitto fra il *tactus* binario sulla semibreve imperfetta e quello ternario sulla breve perfetta. Al contrario, C e Ȼ vengono sempre sovrapposti in forza di uno stesso *tactus* binario, così come lo erano Ↄ/ʘ e Ø, in *Balsamus et munda cera* e nei mottetti precedenti, in forza di uno stesso *tactus* ternario.

Abbiamo lasciato da parte due mottetti su Tenor che si collocano dopo *Balsamus et munda cera* e prima di *Salve flos* e *Nuper rosarum flores*. Sono *Ecclesie militantis* e *Supremum est mortalibus bonum* (nn. 10 e 11 dalla Tav. III.1), datati l'uno al 1432 e l'altro al 1433. Ho voluto

rimandare la trattazione di *Supremum est* alla fine di questo sottocapitolo poiché non impiega una classe di diminuzione del Tenor, ma un particolare cambio simultaneo di segni tagliati, che ci permetterà di fare qualche riflessione sul loro rapporto di tempo.

Ho invece aspettato a parlare di *Ecclesie militantis* perché è un lavoro straordinario, le cui caratteristiche mensurali costituiscono sia una commistione, sia un allontanamento da tutti mottetti che abbiamo osservato fin qui. La Fig. III.6, tratta dall'unico manoscritto che lo conserva, $Tr87_1$, mostra i due Tenores. Constano di sei *colores* nelle mensure 𝄡, 𝄵, C, 𝄢, O e Ø, preceduti da otto pause di *longae* ternarie, a indicarci che il *modus* è *perfectus*, e seguiti da una cadenza finale. La Tabella III.7 riporta la struttura mensurale del mottetto. Dove i due Tenores tacciono, tace anche il Contratenor, e i due Cantus conducono un duo introduttivo in *tempus perfectum.* Il numero di brevi delle voci superiori è doppio rispetto alle brevi di silenzio delle voci inferiori, il che fa pensare che la mensura di *tempus perfectum* sia diminuita. Questo si conferma al I *color,* dove il Contratenor passa in Ø e i suoi valori equivalgono a quelli dei due Cantus. Qui, le brevi e le semibrevi di Cantus I e II e Contratenor equivalgono alle semibrevi e alle minime dei Tenores in 𝄡. Il duo di *Ecclesie militantis* è il primo e unico esempio in tutta l'opera di Du Fay, della diminuzione del *tempus perfectum* rispetto alla *prolatio maior* non esplicitata da un segno tagliato, che Hamm ha chiamato 'pseudo-aumentazione'. Le voci superiori mantengono le loro mensure nel secondo *color,* dove i loro valori si equivalgono a quelli dei Tenores in 𝄵. Al terzo *color* i due Cantus passano in 𝄢 e il Contratenor in 𝄢3, una *sesquialtera* che contrappone tre semibrevi a due dei Cantus. Una breve imperfetta/perfetta delle voci superiori equivale a una semibreve dei Tenores in C. Al quarto *color,* dove i Tenores passano in 𝄢, e le brevi di tutte le voci si equivalgono. Al quinto *color* si sovrappongono tre mensure diverse: i Tenores passano in O, i due Cantus mantengono il 𝄢 precedente, e il Contratenor passa in Ø. Le semibrevi imperfette dei Tenores equivalgono alle brevi imperfette sia dei Cantus, sia dei Contratenor. Nell'ultimo *color* anche i Cantus e i Tenores passano in Ø, e i loro valori equivalgono a quelli del Contratenor.

Nel quinto *color* di *Ecclesie militantis,* per la prima volta, Du Fay sovrappone O e Ø. Qui, il Contratenor è costretto a tenere il *tactus* performativo sulla breve imperfetta, che equivale al *tactus* sulla semibreve/breve imperfetta delle altre voci. Il suo *tactus* naturale, sulla breve perfetta, viene ristabilito solo nel sesto *color.* Poi, il ritardo di 𝄢 ai due Cantus e l'anticipazione di Ø al Contratenor intessono una rete di alternanze non simultanee che impone per tutte le mensure, a partire dal terzo *color* fino al termine del mottetto, l'uguaglianza della minima/semibreve (a seconda che si guardino le mensure *ut jacet* o quelle diminuite). Questo significa che vige un rapporto proporzionale preciso fra le sezioni del mottetto, una caratteristica che rende *Ecclesie militantis* un brano unico nel suo genere all'interno dell'opera di Du Fay.

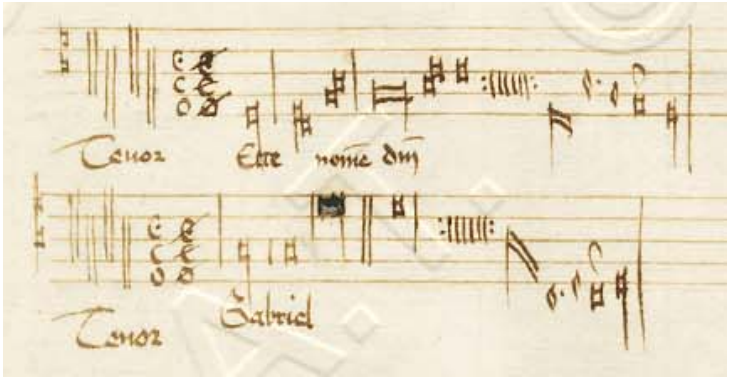


Fig. III.6 Du Fay, *Ecclesie militantis*, Tenor I e II, Tr87$_1$, fol. 85v
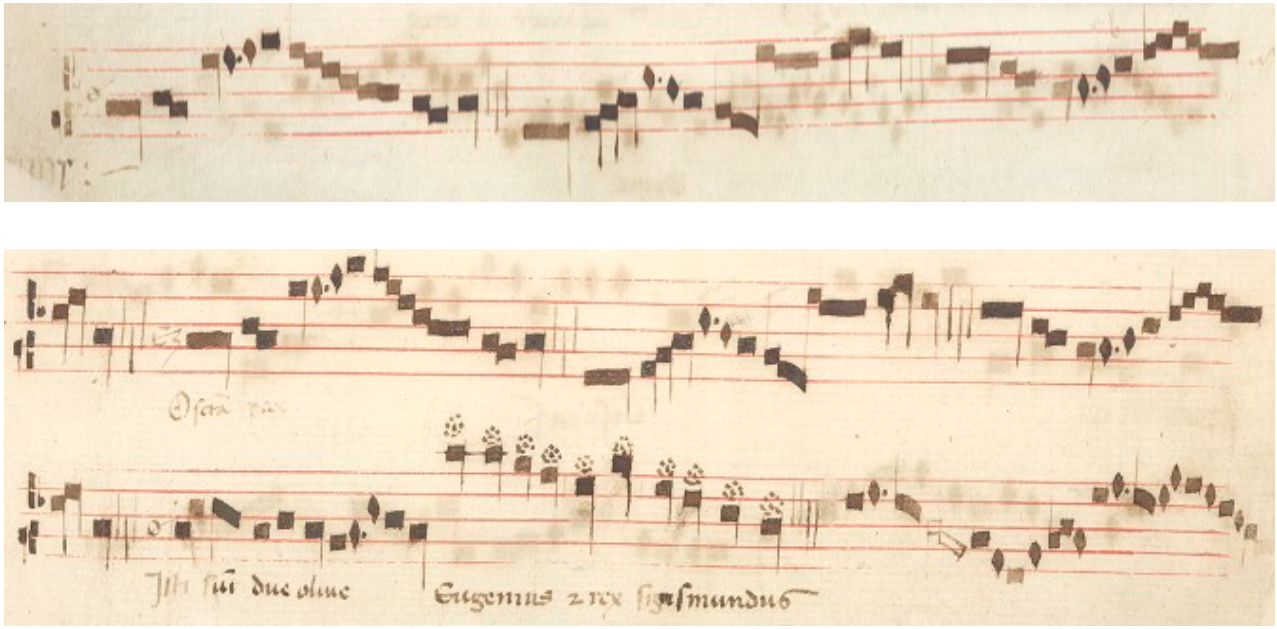
Tabella III.3 Struttura mensurale di *Ecclesie militantis*

	Intr.	I color	II color	III color	IV color	V color	VI color
batt.	1	49	97	121	169	193	262
C. I	[Ø]	-	-	₡	-	-	Ø
C. II	[Ø]	-	-	₡	-	-	Ø
Ct.	III	Ø	-	₡3	-	Ø	-
T. I	III	Ↄ	Ↄ	C	₡	O	Ø
T. II	III	Ↄ	Ↄ	C	₡	O	Ø

Le ultime particolarità ci sono offerte dalle diminuzioni dei Tenores. Mentre ₡ è un segno regolare, — prescrive la diminuzione di III/C, quindi di classe 3 — Ↄ e Ø sono eccezionali. ₡ prescrive la diminuzione di III/Ç, anch'essa di classe 3, che però porta regolarmente il segno Ø. Le due forme, lo ricordiamo, si trovano in due liste dell'Anonimo XI come alternative per la diminuzione di ₡. Quindi sono sinonimi, semplicemente l'uno conserva graficamente la mensura *ut jacet* e l'altro la sostituisce con la mensura della diminuzione. Ø è invece fuori posto. Prescrive una diminuzione in *modus perfectus* e *tempus perfectum*, che non è la regolare diminuzione di III/O, di classe 4, in cui le *longae* sono perfette e le brevi imperfette, e porta il segno ₡. È probabile che entrambe le anomalie siano legate alla volontà da parte del compositore di conferire al Tenor un impianto mensurale simmetrico, in cui a ogni segno semplice segue un segno tagliato dello stesso tipo.

Il Tenor di *Supremum est mortalibus bonum* è diviso in 3 sezioni, nelle quali alterna, simultaneamente con il Cantus e il Contratenor, le mensure Ø, ₡3 e Ø. È mostrato nelle Figg. III.7-

8, tratta da BU2216.[155] Il modus non è espresso e, stranamente, non ci sono mensure *ut jacet*, dunque le mensure tagliate non prescrivono alcuna delle classi di diminuzione del Tenor.
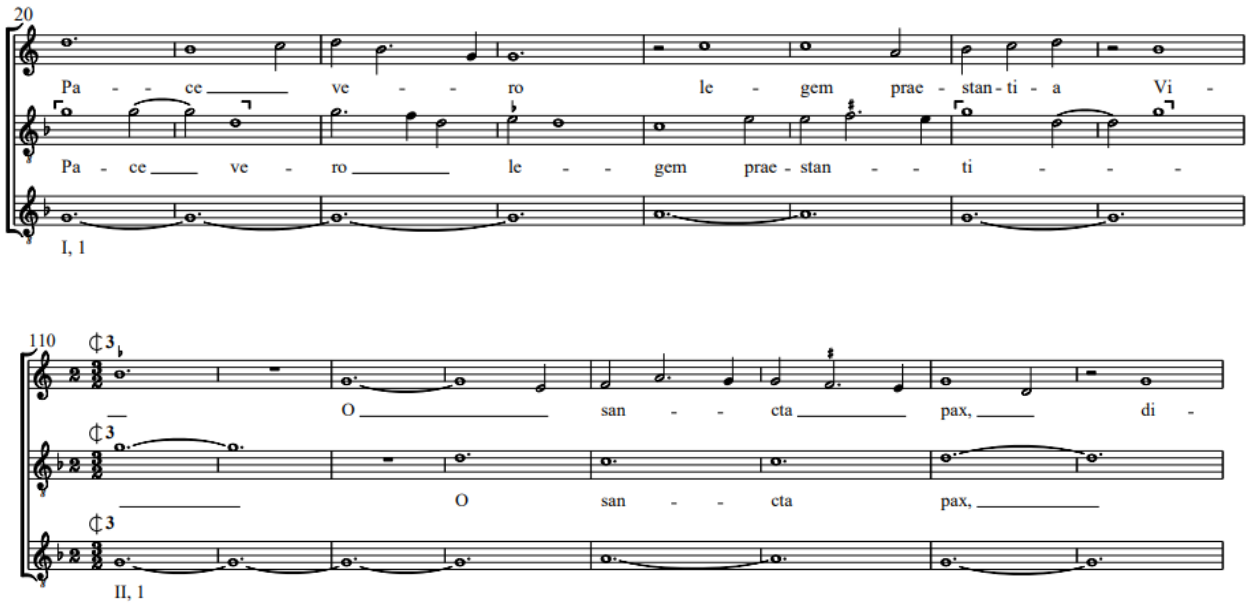


Figg. III.7-8 Du Fay, *Supremum est mortalibus bonum*, Tenor, BU2216, fol. 28v-29r

Tutti e tre le sezioni sono in tempo perfetto con tactus compositivo sulla breve perfetta, come si può vedere negli Ess. III.12-14, il che conferma che i segni prescrivono una diminuzione 'mensurale'. Questo è un significato regolare per Ø, ma non per ₵3, che non è neanche un segno di diminuzione, ma più propriamente di proporzione: è una *sesquialtera* che sostituisce due semibrevi di ₵ con tre. Perché Du Fay non lascia Ø dall'inizio alla fine del mottetto, ma segna il color centrale con ₵3? La risposta potrebbe risiedere nel tempo. Infatti, se confrontiamo lo stile ritmico del *color* centrale con quello dei *colores* esterni, vediamo che, a fronte di uno stesso *tactus* compositivo, il ritmo superficiale è molto più essenziale, il che potrebbe essere il riflesso di un tempo diverso. Nel Contratenor di *Ecclesie Militantis*, Du Fay aveva instaurato un rapporto preciso fra ₵3 e Ø, in forza deli cambi non simultanee: la breve perfetta di Ø era più lunga di un terzo della breve perfetta di ₵3. In *Supremum Est* non possiamo affermare che viga lo stesso rapporto, in quanto le mensure si alternano simultaneamente, ma possiamo ipotizzare che ₵3 prescriva semplicemente un tempo più mosso, in altre parole un'*acceleratio mensurae*. Se il segno Ø del *Gloria 3*, di dubbia autenticità, potrebbe essere un'evidenza precoce dell'*acceleratio* del *tactus* sulla

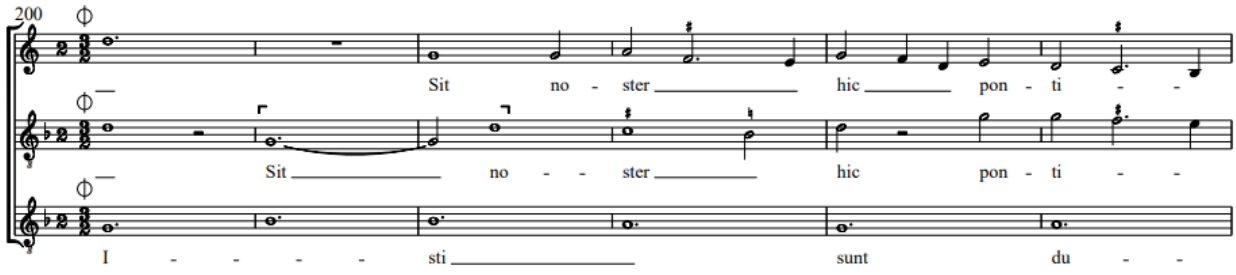
155 Su BU2216 cfr. R. P. Corrigan, *The Music Manuscript 2216 in the Bologna University Library: The copying and context of a fifteenth-century choirbook*, University of Manchester (Ph. D. dissert.), 2011 e Id., *The Creation of a Fifteenth-Century Music Book: The Scribe as Producer, Owner and User*, in *Sources of Identity: Makers, Owners, and Users of Music Sources Before 1600*, a cura di T. Shepard e L. Colton, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 97-132., pp. 97-132.

semibreve imperfetta, il segno ₵3 in *Supremum est*, che è sicuramente di Du Fay, potrebbe essere un'evidenza precoce dell'*acceleratio* del *tactus* sulla breve perfetta.[156]



Es. III.12-13 Du Fay, *Supremum est*, incipit delle sezioni iniziale e centrale del Tenor, Planchart, *OO*, 2/8, pp. 1 e 3

156 ₵3, in quanto segno di *proportio* simultaneo, ricorda il segno O3 che Tinctoris critica a Ockeghem in uno dei passaggi del *Proportionale* dove nomina l'*acceleratio mensurae*. Il segno è apposto alla chanson *L'Aultre dantan*, ed è associato a una mensura indipendente di tempo perfetto con *tactus* compositivo sulla breve perfetta. La *chanson* è trasmessa da sei fonti in quattro versioni diverse per segno mensurale: O3, C3, Ø3 e ₵3. Si confronti a proposito Berger, 1992, pp. 159-160. Scrive il teorico 'Ex quo confunduntur inexcusabilis error Okeghem, qui suum carmen bucolicum *L'Aultre dantan* ab omni parte numeris aequalibus compositum nedum signo proportionis, sed illo qui a quisdam triplae, ab aliis sesquialterae per se et male attribuitur signavit, ut patet in praesenti exemplo... Dum vero carmen praemissum, scilicet *L'Aultre dantan* aut aliud similiter signatum habent imperiti dicunt repente canamus sesquialtera est. O puerilis ignorantia aequalitatis proportionem inaequalitatis asserere! Nec existimo compositorem, quamvis ita secundum aliquos signaverit, ita dici voluisse, sed ut carmen suum concitae instar sesquialterae cantaretur. Ad quod efficiendum virgula per medium circuli cuiusque partis traducta sufficiebat. Nam proprium est ei mensurae accelerationem significare...' *Proportionale*, lib. 1, cap. III, pp. 14-15. Tinctoris disapprova l'uso di una proporzione, che egli chiama 'proportio inequalitatis' come mensura simultanea, che chiama 'proportio aequalitatis'. Riporta che Ockeghem può aver usato il segno, 'secondo alcuni', per prescrivere una 'sesquialtera concitata' — laddove *sequialtera*, come lui stesso ci informa, era un termine usato colloquialmente dai suoi contemporanei, assieme a *tripla*, per indicare, oltre alle omonime proporzioni, anche una mensura indipendente o simultanea con *tactus* ternario — e per questo scopo, ovvero 'significare l'accelerazione della mensura' raccomanda il taglio del cerchio. È suggestivo vedere in questo passaggio un'evidenza diretta che Ockeghem abbia usato un segno di proportio per accelerare il tactus performativo sulla breve perfetta, e considerarla un'evidenza indiretta per lo stesso uso da parte di Du Fay. Tuttavia, come ha notato DeFord in 2005, pp. 45-47, nella pratica mensurale in cui si colloca la chanson, e in generale tutta l'opera di Ockeghem, i segni di *proportio*, come 3, C3, ₵3, O3 e Ø3, chiamati a seconda del contesto *sesquialtera* o *tripla*, sono gli unici a essere associati al *tactus* sulla breve perfetta; Ø non è più associato al *tactus* sulla breve perfetta, ma al *tactus* sulla semibreve imperfetta accelerato. Per cui è probabile che questi segni, in contesto simultaneo/indipendente come in *L'Aultre dantan* — un contesto dove li vediamo sempre più spesso a partire dalla seconda metà del XV secolo, il che spiega l'uso colloquiale del termine 'sesquialtera' da parte dei contemporanei di Tinctoris — siano subentrati a Ø e abbiano assunto il significato di diminuzione 'mensurale', senza implicazioni di tempo. Da qui, rimane ambiguo il motivo per cui Tinctoris, a O3, preferisce Ø. Successivamente, anche Gaffurio discuterà di *L'Aultre D'Antan*. Su questi argomenti, rimando a: Berger, 1990, pp. 405-10 e 1993, pp. 159-63; Wegman, 1992; Blackburn, 1998, pp. 603-612 e DeFord, 2006, pp. 45-47. *Supremum est* risale a un periodo in cui Ø ha ancora il significato di diminuzione 'mensurale', dunque l'*acceleratio* del tactus sulla breve perfetta resta un'ipotesi valida per spiegare il significato di ₵3.



Es. III.14 Du Fay, *Supremum est*, incipit della sezione finale, Planchart, *OO*, 2/8, p. 6
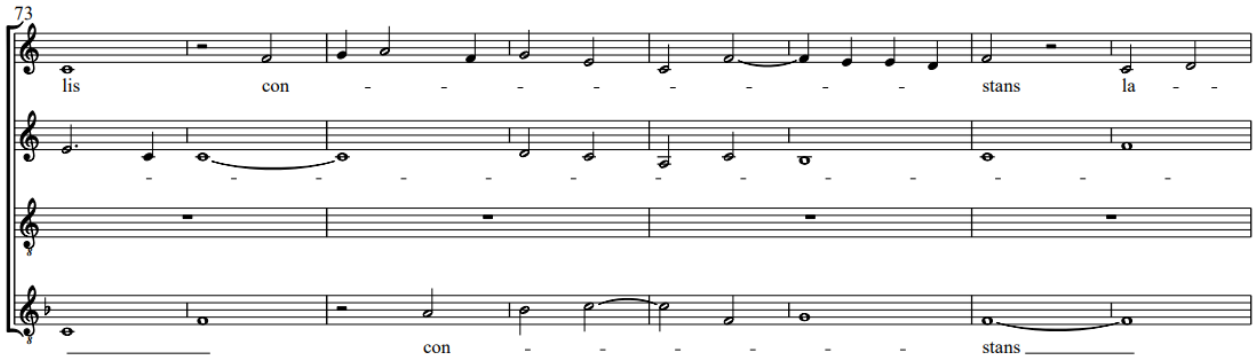
Prendiamo le mosse da *Supremum est* per estendere la questione del tempo a tutti i mottetti su Tenor. Come abbiamo già affermato, ogni volta che si verifica un cambio simultaneo a livello di sezione, il rapporto proporzionale fra una mensura e l'altra non è definito, e questo vale anche per i cambi fra mensure *ut jacet* e relative diminuzioni da un *color* all'altro. Cionondimeno, gli studiosi legati a un'interpretazione 'proporzionale' della diminuzione, hanno analizzato sotto questa lente i mottetti su Tenor di Du Fay, specialmente quelli di cui ci siamo occupati in questo capitolo. Planchart, ad esempi, parte dal presupposto che il significato originale dei segni tagliati sia la *proportio dupla*, e nel cambio fra O e ₵, simultanea o meno, le semibrevi stiano in un rapporto 1:2. Secondo lui, questo rapporto sarebbe stato progressivamente soppiantato da quello che intercorre nel cambio fra O e C propria della pratica inglese, che comincia a diffondersi sul continente a partire proprio dagli anni '30 del secolo, in cui si verifica uno spostamento del movimento ritmico dalle semibrevi e le minime alle brevi e le semibrevi, abbastanza marcato da rendere ineseguibile un rapporto fra le semibrevi di 1:1, ma non abbastanza netto da rendere eseguibile un rapporto 1:2. Un simile rapporto, che avrebbe potuto restare irrazionale per i musicisti inglesi, sarebbe stato razionalizzato dai musicisti continentali spostando il rapporto 2:1 dalle semibrevi alle brevi, quindi fra la breve perfetta di O e la breve imperfetta di ₵, e instaurando fra le semibrevi un rapporto 3:4.[157] Ha proposto questo rapporto fra il O del primo *color* e il ₵ (delle voci superiori, sovrapposto al C del Tenor) del secondo e ultimo *color* di *O gloriose tiro*, un mottetto datato al 1439, spinto da diverse caratteristiche che testimonierebbero l'influenza inglese in questo pezzo, oltre al cambio O - ₵, come il numero cospicuo di quinte parallele e un certo grado di indipendenza del Contratenor dal Tenor. Ha suggerito che Du Fay abbia permesso ai cantori di instaurarlo grazie un espediente

157 Planchart, *The relative speed of 'tempora' in the period of DuFay*, 1981, «Royal Musical Association Research Chronicle», 17, pp. 41-49. Wegman, in *Concerning tempo in the English Polyphonic Mass c. 1420-70*, «Acta Musicologica», 61, 1989, pp. 40-65, ha ripreso il rapporto 3:4 e l'ha confrontato con altre possibilità per i rapporti di tempo fra O e C in un gruppo di messe inglesi degli anni '40-'50. Berger, in *The Relation of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance*, «Early Music History», 5, 1985, pp. 26-28 e 1993, pp. 84-86 ha sostenuto l'ipotesi di Planchart della razionalizzazione continentale del rapporto 3:4 fra le semibrevi tramite il rapporto 1:2 fra le brevi, collegandola alla teoria dell'uguaglianza della breve. DeFord, invece, la considera una speculazione moderna in 2015, pp. 197-98.

formale: nelle parti iniziali dei *colores* il Tenor tace, per cui, all'inizio del secondo *color,* ha la possibilità di ascoltare il nuovo tempo di 𝔠 condotto dai due Cantus e dal Contratenor. Ha quindi ipotizzato che lo stesso rapporto si celi in altri mottetti che impiegano lo stesso espediente, come *Nuper rosarum flores,* in cui il compositore fa iniziare ciascuno dei quattro *colores* con un lungo duo affidato ai due Cantus.[158]

Per Planchart, l'affermarsi del rapporto 3:4 fra le semibrevi di O e 𝔠 è un fenomeno significativo, in quanto va a erodere il significato originale del segno tagliato. Per noi, che interpretiamo la diminuzione in senso 'mensurale', non lo è, perché non aggiunge o toglie nulla al significato del taglio, che è di spostare il *tactus* dalla semibreve sulla breve. Semplicemente, si aggiunge a 1:2 come possibilità per il rapporto di tempo fra O e 𝔠. Anzi, potrebbe essere l'alternativa vincente per tutte le opere di Du Fay che impiegano questo cambio. Infatti, il compositore associa a 𝔠 lo stesso stile ritmico associato a C nella musica inglese, con movimento per brevi e semibrevi, praticamente sempre. Si trova già nel *Sanctus papale* — che risale al 1428, qualche anno prima del frangente in cui, secondo Planchart, comincia la diffusione della musica inglese sul continente — e torna puntualmente ogni volta che vediamo il segno 𝔠 nelle composizioni successive. L'Es. III.15 mostra alcune battute del secondo *color* di *O gloriose tiro*. I due Cantus e il Contratenor esprimono uno stile ritmico molto simile a quello del *Sanctus papale.* Una differenza che salta all'occhio è la mancanza di *penultimae* di semibreve imperfetta e di passaggi estesi in cui il ritmo contrappuntistico accelera allo stesso valore, quindi il *tactus* compositivo predominante è sulla breve imperfetta. Questo aspetto è aggravato dal Tenor, che, non essendo diminuito e procedendo a valori larghi, rallenta ulteriormente il ritmo contrappuntistico. Tuttavia, il ritmo superficiale è molto denso. È ricco di gruppi di quattro minime e di semibreve puntata-minima che, soprattutto se visti in associazione a particolari formule melodiche, ricordano molto da vicino certi passaggi del *Sanctus*. Tenere un rapporto 4:3 a livello delle semibrevi con il *color* precedente permette agli esecutori di pronunciare questa superficie ritmica più agevolmente rispetto a un rapporto 2:1. Non sappiamo come gli esecutori della prima metà del '400 potessero calcolare un rapporto simile, o come calcolassero in generale i rapporti di tempo neli cambi simultanee. Per cui è anche possibile che non fosse preciso, e restasse irrazionale. L'unico brano in cui non troviamo 𝔠 associato a questo stile è il *Gloria 'de quaremiaux',* in cui il contesto e l'uso della mensura differiscono da quelli che vediamo in tutti gli altri: la mensura è infatti riservata al Tenor nell'ultimo *color,* in cambio non simultaneo con il C delle voci superiori.

158 Planchart, *Dufay,* pp. 374-376. Non era ancora di quest'idea in *OO,* 02/12 in cui intendeva 𝔠 in *proportio dupla* rispetto a O.



Es. III.15 Du Fay, *O gloriose tiro*, II *color*, batt. 73-80, Planchart, *OO*, 2/12, p. 4

Chiudiamo citando un caso celebre di interpretazione 'proporzionale' della diminuzione, *Nuper rosarum flores*. In un articolo del 1926, Besseler affermò che i quattro *colores* del mottetto, corrispondenti alle mensure dei Tenores O, C, ₵ e Ø, 'mostrano la proporzione precisa 6:4:2:3'. Per dimostrarlo, produsse in appendice un esempio in cui, a un'unica esposizione dei due Tenores a valori valori originali, sovrappose tutti e quattro i *colores* delle voci superiori, corrispondenti alle mensure O, ₵ e Ø, a valori ridotti: da 4 a 1 per le mensure *ut jacet* e da 8 a 1 per le mensure diminuite. In questo modo, una breve di O conteneva 6 minime/crome, una di C 4, una di ₵ 2 e una di Ø 3.[159] Quando, successivamente, G. De Van pubblicò il mottetto negli *OO*, impiegò gli stessi indici di riduzione per tutte le voci.[160] Nel 1973, Charles Warren è giunto alle stesse cifre di Besseler — calcolando e semplificando il numero di *tactus* sulla semibreve contenuto nei *colores ut jacet* (168 in O e 112 in C, da cui 6 e 4) e dimezzandolo per i due *colores* diminuiti (56 in ₵ e 84 in Ø, da cui 2 e 3) — e ha affermato che vi fosse un legame simbolico con le proporzioni della cupola della cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore.[161] Craig Wright, nel 1994, basandosi su un calcolo simile a quello di Warren, ha visto un collegamento alternativo con le proporzioni del Tempio di Salomone, ricavate dalle descrizioni bibliche.[162] Infine, Marvin Trachtenberg, nel 2001, è tornato sull'ipotesi di Warren, proponendo un collegamento con le proporzioni non della sola cupola, ma del complesso costituito dalla cattedrale e dal battistero.[163]

In questa interpretazione della struttura mensurale di *Nuper rosarum flores*, che ha goduto e gode tutt'ora di una certa popolarità, ci sono due criticità, su cui, recentemente, Emily Zazulia ha

159 H. Besseler, *Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späten Mittelalters*, in *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, vom 27. bis 30. Juli 1926*, a cura di W. Gurlitt, Augsburg, Bärenreiter-Verlag, 1926, p. 145.
160 De Van, *OO*, 1/2, 1948, pp. 70-76.
161 C. Warren, *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*, «The Musical Quarterly», 59, pp. 92-105.
162 C. Wright, *Dufay's 'Nuper rosarum flores', King Solomon's Temple and the Veneration of the Virgin*, «Journal of Musicological American Society», 47, 1994, pp. 395-441.
163 M. Trachtenberg, *Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's 'Nuper rosarum flores' and the Cathedral of Florence*, «Renaissance Quarterly», 54, 2001, pp. 740-745.

richiamato l'attenzione.[164] In primo luogo, Besseler, Warren e Wright, nel descrivere i quattro *colores* con le cifre 6:4:3:2, partono tutti dall'assunto che fra le quattro mensure dei Tenores la minima/semibreve rimanga costante. Ma, di nuovo, non possiamo essere sicuri dei rapporti di tempo che si instaurano in un cambio simultaneo. Sulla base delle evidenze teoriche[165] e dei diversi esempi in cui Du Fay sovrappone le mensure *ut jacet*,[166] possiamo supporre che ci sia equivalenza della semibreve fra O e C. Tuttavia, C è sottoposto al ₵ dei due Cantus, che è associato a quello stile ritmico denso di cui abbiamo parlato sopra, che rende difficile l'esecuzione con un rapporto 2:1 a livello della semibreve rispetto a O. Le mensure diminuite, come ormai sappiamo, spostano il *tactus* dalla semibreve alla breve e non determinano un rapporto di tempo, sia con le mensure *ut jacet*, sia fra di loro. L'unico rapporto certo è quello 1:2 fra C e ₵, per via della sovrapposizione. In questo quadro, l'equivalenza della minima/semibreve è solo una delle possibilità — e neanche la più valida dal punto di vista esecutivo — per stabilire i rapporti di tempo fra i *colores.* Dunque, al posto di 6:4:2:3, essi possono essere descritti da altre cifre, che non si adattano più alla simbologie proposte da Warren, Wright e Trachtenberg. In secondo luogo, le mensure O, C, ₵ e Ø non sono un'esclusiva dei Tenores di *Nuper rosarum flores*. Le ritroviamo, in quest'ordine esatto, nel Tenor di *Magnanime gentis.* Nei Tenores degli altri mottetti tornano in sequenze simili: fra il terzo e il sesto *color* di *Ecclesie militantis* troviamo C-₵-O-Ø; in *Salve flos* abbiamo O-Ø-C-₵, la stessa sequenza che Du Fay aveva utilizzato, molto prima, nel *Gloria 'de quaremiaux'*; in *O gloriose tiro* troviamo O-C e in *Moribus et genere*, un mottetto del periodo 1439-1450, O-C-₵. Sembra che Du Fay, piuttosto che assemblare una struttura mensurale *ad hoc* per il mottetto fiorentino, abbia ripreso una struttura che stava diventando, nel corso degli anni '30, consuetudinaria per il genere dei mottetti su Tenor. Sulla base di queste evidenze, Zazulia ha ritenuto improbabile che il compositore avesse nascosto una particolare simbologia nella struttura mensurale di *Nuper rosarum flores*. Secondo lei, gli studiosi moderni sono stati spinti a cercarla perché hanno visto in questa struttura qualcosa di speciale, che speciale non è: un fenomeno che lei chiama 'falso eccezionalismo'.[167]

164 E. Zazulia, *Out of proportion: 'Nuper rosarum flores' and the Danger of False Exceptionalism*, The Journal of Musicology, 36/2, 2019, pp. 131-166, ripubbl. in Ead., *Where Sight Meets Sound: The Poetics of Late-Medieval Music Writing*,, Oxford University Press, 2021, (AMS Studies in Music 21), pp. 82-114.

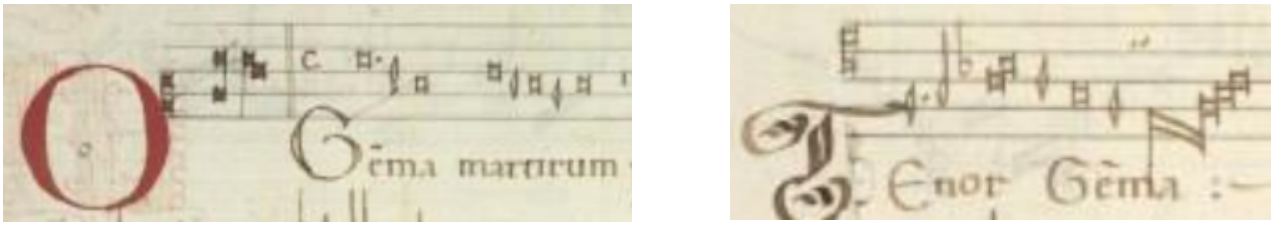
165 Cfr. Cap. II, pp. 60-61.

166 Si vedano il mottetto-cantilena *Inclita stella maris* (Tav. III.1 n.5), il ciclo *Sanctus-Agnus 2* (Tav. III.2 n.2) e il *rondeau Belle que vous* (Tav. III.5 n. 28).

167 Cfr. Zazulia, 2019, pp. 151-158. Oltre a questo, l'autrice rivede la simbologia biblica proposta da Wright e reindirizza l'attenzione di chi volesse cercare una particolare simbologia numerica al testo del mottetto. In ibid., pp. 158-164 estende e approfondisce il fenomeno del 'falso eccezionalismo' nell'ambito della ricezione che il genere del mottetto su Tenor ha avuto nella letteratura musicologica.

III.3 ₵ perde il taglio

Nell'antifona *O gemma martyrum* (Tav. III.3 n.5-10/11) Du Fay associa C a uno stile ritmico molto diverso da quello che associa regolarmente a questa mensura. Le Figg. III.9-11 riproducono gli incipit delle tre voci da ModB e l'Es. III.16 riporta alcune battute dall'edizione di Besseler.



Figg. III.9-10 Du Fay, *O gemma martyrum,* incipit del Cantus e del Tenor, ModB, fol. 52v

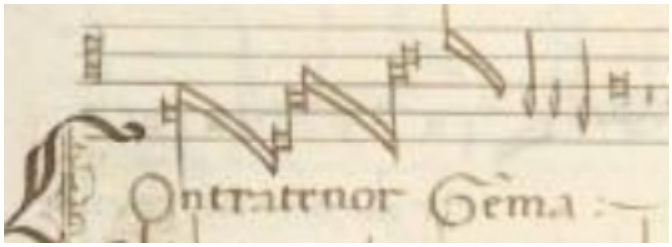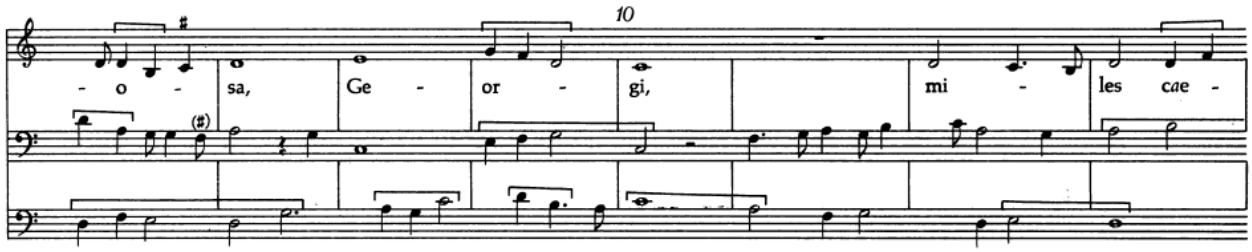


Fig. III.11 Du Fay, *O gemma martyrum,* incipit del Contratenor, ModB, fol. 52v



Es. III.16 Du Fay, *O gemma martyrum,* batt. 6-13, Besseler, *OO,*V, p. 103

Con le sue lunghe *ligaturae* di semibrevi e brevi, il suo ritmo contrappuntistico per brevi imperfette con qualche accelerazione sulle semibrevi, le sue *penultimae* di breve imperfetta, il ritmo superficiale del Cantus ricco di gruppi di semibreve puntata-minima, questo stile esprime un *tactus* compositivo sulla breve imperfetta/semibreve imperfetta, e somiglia di più a quello che abbiamo visto associato a ₵ del *Sanctus papale*, e in altri pezzi simili. Questo stile richiederebbe un *tactus* performativo sulla breve imperfetta, quindi una diminuzione 'mensurale', nonostante il segno C non sia tagliato. Una conferma che C richieda la diminuzione arriva dal mottetto su Tenor

Magnanime gentis. Nel secondo *color* tutte le voci hanno C, ma le brevi e le semibrevi del Cantus e del Contratenor equivalgono alle semibrevi e alle minime del Tenor, oltreché anche lo stile ritmico di questa sezione e simile a quello di *O gemma martyrum* e del *Sanctus papale*. Quindi il C delle voci superiori è in diminuzione 'proporzionale' rispetto al C del Tenor, come normalmente fa ¢. Piuttosto che C abbia assunto significati nuovi, sembra che ¢ abbia perso il taglio. Planchart ha chiamato questo segno 'C inglese' in quanto deriva dalla pratica inglese, che non conosce tagli e associa liberamente i segni *ut jacet* a mensure *ut jacet* e diminuite.[168] La musica inglese, diffondendosi sul continente per tutta la prima metà del XV secolo, grazie ai grandi concili e soprattutto ai legami con la corte borgognona, ha portato con se anche la sua pratica notazionale, che ha generato emulazione, ma spesso anche incomprensione da parte dei musicisti e dei copisti continentali, portando a fenomeni di rinotazione dei segni non tagliati. Il più illustre musicista continentale a prendere a modello la pratica notazionale inglese fu proprio Du Fay. *O gemma martyrum* e *Magnanime gentis*, sono i primi esempi della sua applicazione. Potrebbe essercene traccia già in *Supremum est.* Infatti, la versione di ModB, che non abbiamo nominato finora, riporta [Ø], C3 e Ø. C3 potrebbe una versione 'inglese' di ¢3 e, vista la vicinanza del copista di ModB al compositore, potrebbe essere il segno autentico, mentre quello di BU2216 una rinotazione.[169]

III.4 Tre *chanson* e un mottetto

In questa parte finale, esaminiamo quattro pezzi peculiari per il loro impianto mensurale, che sono ulteriormente istruttivi sul modo in cui Du Fay intende e usa il taglio, la diminuzione e le proporzioni. Il primo è il *rondeau Belle veulliés moy retenir* (Tav. III.5 n. 14). Come mostra la Fig. III.12, tratta da Ox213, al Cantus, che è in *tempus perfectum* e *prolatio maior,* è apposto il segno singolare Θ. Le altre voci non sono segnate, ma la musica chiarisce che sono in *tempus perfectum* e *prolatio minor,* [O]. Le mensure sono quindi sovrapposte, e dall'analisi del contrappunto capiamo che il loro rapporto proporzionale è il seguente: una semibreve perfetta di Θ equivale a una semibreve imperfetta di O. Θ è un *unicum* di questa *chanson*, e il suo significato può essere spiegato in funzione del rapporto, altrettanto unico, che instaura con O. Normalmente, fra Θ e O ci sarebbe equivalenza della minima. Il taglio segnala l'equivalenza della semibreve, o — se vogliamo vedere lo stesso fenomeno da un'altra prospettiva — che il Cantus tiene il *tactus* performativo sulla semibreve perfetta, equivalente a quello sulla semibreve imperfetta delle altre voci.[170]

168 Sull'assenza dei tagli nella pratica inglese cfr. M. Bent (a cura di), *Fifteenth-Century Liturgical Music 2: Four Anonymous Masses*, Londra, Stainer & Bell, 1979, (Early English Church Music 22), pp. X e XIV; Planchart, 1981, pp. 33-34 e Wegman, *Concerning tempo,* 1989. Il primo a notare questo aspetto è stato Hamm in una serie di composizioni inglesi tramandate nei codici trentini. Cfr. Hamm, 1964, pp. 89-100.

169 C3 è un *unicum* di ModB, mentre ¢3 ha concordanze in Cop17, MuEm e $Tr92_1$.

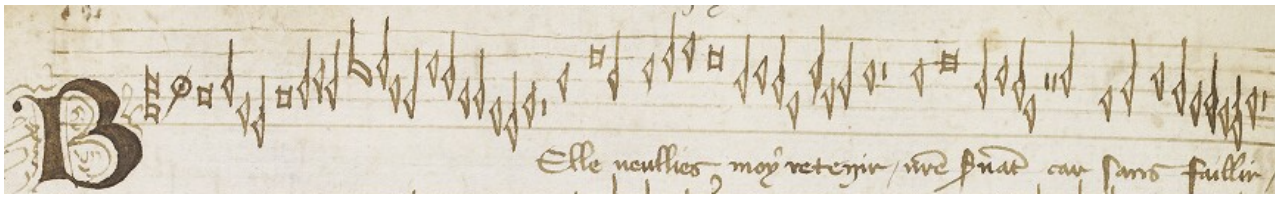
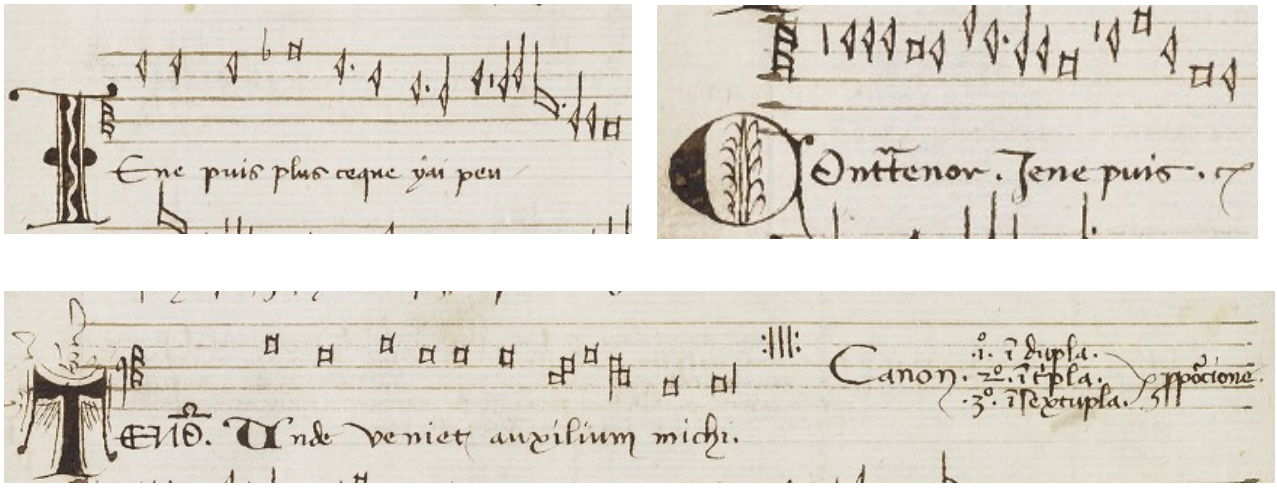


Fig. III.12 Du Fay, *Belle veulliés moy retenir*, incipit del Cantus, Ox213, fol. 50v

Il secondo è il *rondeaux* combinativo *Je ne puis plus/Unde veniet* (Tav. III.5 n.9). Le Figg. III.13-15, tratte ancora da Ox213, ne mostrano il Tenor e l'incipit del Cantus e del Contratenor. Nessuna voce ha segno mensurale, ma capiamo dalla musica che sono in *tempus perfectum* e *prolatio minor.* Un canone prescrive di cantare il Tenor tre volte, la prima in 'dupla', la seconda in 'tripla' e la terza in 'sextupla proporcione'. Dal contrappunto, apprendiamo che durante la prima ripetizione, o *color,* il Tenor è in rapporto 1:1 con le altre voci, nella seconda sostituisce due brevi perfette con tre e nell'ultima tre con sei. All'inizio del brano non sembra essere attiva alcuna proporzione, per cui, come si spiega la *dupla*? È molto semplice. La proporzione non coinvolge il rapporto fra i valori, ma il rapporto fra i valori e il *tactus,* ossia si verifica una diminuzione 'mensurale': il *tactus* performativo del tempo perfetto si sposta dalla semibreve imperfetta sulla breve perfetta, il che trova conferma nello stile ritmico del Cantus e del Contratenor, che esprime un *tactus* compositivo sulla breve perfetta. Ancora una volta, Du Fay intende col termine 'dupla' non una proporzione, ma una diminuzione.[171] La *tripla* e la *sextupla* rimangono e agiscono come vere proporzioni. Il compositore le usa in modo cumulativo e le indica con una sola quantità numerica, come ha sempre fatto — con la sola differenza che, se altrove sono espresse da numeri, qui sono espresse verbamente dal canone — anche se, sorprendentemente, non sostituiscono i valori contenuti nell'unità del *tactus,* bensì il valore corrispondente all'unità di *tactus*.

170 Perché altrimenti in equivalenza della minima, come ci insegna Tinctoris, per la necessità di tenere un *tactus* performativo comune a tutte le voci, la *prolatio minor* imporrebbe alla *prolatio maior* il *tactus* sulla semibreve imperfetta. *Liber de arte contrapuncti,* Seay, 1975, pp. 136-37. Cfr. anche Berger, 1993, p. 94. Hamm vede nell'equivalenza della semibreve in *Belle veulliés moy retenir* una conferma che il taglio prescrive in tutti i contesti una riduzione dei valori di 1/3. La sua non è una tesi convincente, sia perché, in particolare, il rapporto normale fra mensure *ut jacet* e tagliate in contesti non simultanei, nell'opera di Du Fay, è 1:2, sia perché, generale, quello 'proporzionale' è solo uno dei significati del taglio. Cfr. *Chronology,* 1964, pp. 66-67. Similmente ha fatto Planchart per postulare la riduzione di 1/3 delle mensure tagliate in cambio simultaneo con quelle *ut jacet*. Cfr. 1981, p. 38.

171 Cfr. DeFord, 2005, pp. 123-24



Figg. III.13-15 Du Fay, *Je ne puis plus/Unde veniet,* Tenor e incipit di Cantus e Contratenor, Ox213, fol. 55v

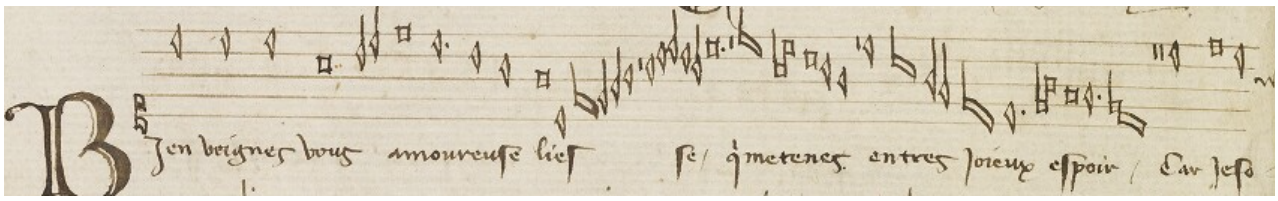


Fig. III.16 Du Fay, *Bien veignés vous,* incipit del Cantus, Ox213, fol. 34v

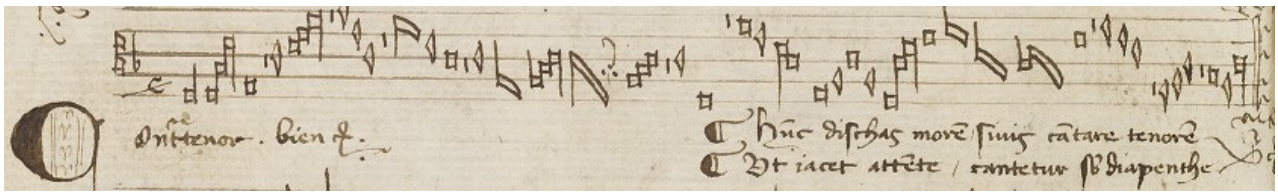


Fig. III.17 Du Fay, *Bien veignés vous,* incipit del Contratenor, Ox213, fol. 34v

Il terzo brano è il *rondeau Bien veignés vous* (Tav. III.5 n. 10). Le Figg. III.16-17, tratte sempre da Ox213, mostrano l'incipit del Cantus e il Contratenor. Il Cantus, non segnato, è in *tempus perfectum* con *prolatio minor.* Il Tenor non compare, perché un canone sottoposto al Contratenor prescrive di ricavarlo dal Cantus. Recita: 'Hunc dischas morem, si vis cantare tenorem: Ut iacet attente, cantetur subdiapente'. Dunque il Tenor trasporta il Cantus una quinta sotto, ed esegue i suoi valori *ut jacet*. Questo implica che il Cantus è diminuito, dunque la sua mensura e quella del Tenor, sovrapposte, sono rispettivamente Ø e O. Il loro rapporto proporzionale, come conferma il contrappunto, è di 2 a 1 a livello della semibreve. *Bien veignés vous* è uno di quei rari casi, assieme a *Ecclesie militantis,* in cui troviamo Ø e O sovrapposti. In questa situazione, parallelamente a quanto accade fra *prolatio minor* e *maior,* O imporrebbe a Ø il *tactus* performativo

sulla semibreve imperfetta. Ma questo aspetto è leggermente oscurato dal fatto che il Tenor è derivato dal Cantus. A chiarificarlo interviene il Contratenor. È in ₵, in rapporto 1:1 con il Cantus e 2:1, a livello della semibreve, con il Tenor, e il suo *tactus* sulla breve perfetta corrisponde al *tactus* sulla semibreve imperfetta *ut jacet,* che è quello del Tenor. Inoltre, la sua configurazione ritmica sottintende il *modus perfectus,* che rileva il *tempus perfectum* del Tenor. A richiedere un *tactus* performativo sulla semibreve imperfetta è anche lo stile ritmico congiunto del Contratenor e dal Tenor, che esprime un *tactus* compositivo molto stabile sullo stesso valore.

La mensura del Contratenor di *Bien veignés vous* ci offre uno spunto per introdurre l'ultimo brano di questa serie. Finora, in contesto simultaneo o indipendente, Du Fay ha fatto un largo uso di mensure diminuite in cui le brevi sono perfette e le *longae*, più o meno regolarmente, sono imperfette (Ø), o in cui le brevi sono imperfette e le *longae*, sempre più o meno regolarmente, sono imperfette (₵). Non ha ancora utilizzato mensure diminuite in cui le *longae* sono perfette—Ø con *modus perfectus* si trova nell'ultimo *color* di *O Sancte Sebastiane*, ₵ con *modus perfectus* si trova nei *colores* III e IV di *Ecclesie militantis* e, per l'appunto, in *Bien veignés vous*, tutti contesti non simultanei. Nel mottetto-cantilena *Alma redemptoris mater II* (Tav. III.1 n.1) una di queste fa la sua prima apparizione. La mensura simultanea delle sezioni esterne del brano è Ø, con *tactus* compositivo e performativo sulla breve perfetta e *modus imperfectus* abbastanza regolare. La sezione centrale non abbandona la mensura di partenza, ma è scritta interamente in notazione nera, in tutte le voci. Come risultato, le brevi diventano imperfette; le *longae* restano imperfette ma sono sempre affiancate da una breve per colmare l'unità di *longa* perfetta. Per di più, poiché la notazione nera—vale a dire le *hemiole*—lega le unità di brevi a coppie in Ø, rendendo stabili le unità di *longae* imperfette, qui ha l'effetto di rendere stabili le unità di *longae* perfette. Lo stile ritmico di questa sezione, poi, esprime un *tactus* compositivo sulla breve imperfetta, il che richiede di spostare il *tactus* performativo dalla breve perfetta, dove era tenuto nella sezione precedente, sulla breve imperfetta, per poi rispostarlo sulla breve perfetta all'attacco dell'ultima sezione. La Fig. III.18, tratta da ModB, mostra il passaggio dalla prima alla seconda sezione nel Cantus. Si distinguono, nella notazione nera, le coppie di *longa* imperfetta-breve imperfetta, che scandiscono le unità di *longa* perfetta.

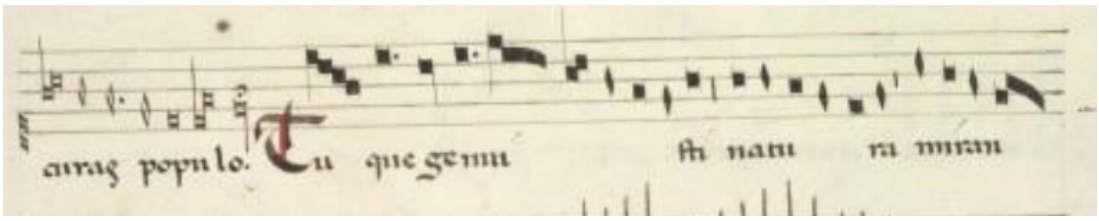


Fig. III.18 Du Fay, *Alma redemptoris mater II*, Cantus, inizio seconda sezione, ModB, fol. 60v

Dunque, Du Fay impiega per la prima volta, in contesto simultaneo, una mensura diminuita con *modus perfectus* e *tempus imperfectum*. Per farlo si è servito di una notazione accessoria, come quella nera. Evidentemente, non ha ancora sviluppato una mensura diminuita di *tempus imperfectum*, con un un suo segno, capace di esprimere in notazione bianca il *modus perfectus*.

Tavola III.1 Mottetti del periodo 1428-1439.

N.	N. (Planchart) e titolo	Genere	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	1/2 *Alma redemptoris mater II*	Cantilena	[Ø] - color.	B perf. - B imp.	1435-1437 ca.	2^b	ModB fol. 60v-61r $Tr92_2$ fol. 178v-179r
2	1/16 *O proles Hispanie/O sidus Hispanie*	Cantilena	Ø - O - Ø	B p. - S i. - B p.	1435-1437 ca.	6	ModB fol. 63v-65r $Tr87_1$ fol. 113v-115r Tr88 fol. 207v-209r
3	1/20 *Inclita stella maris*	Cantilena	O+C	S imp.	1428-1433	2^b	BoQ15 (II) fol. A 211v-212r
4	1/22 *O beate Sebastiane*	Cantilena	[II/Ø] Ø (BoQ15)	B perf.	pre 1434	4	BoQ15 (III/II) fol. A 314v-315r ModB fol. 61v-62r
5	1/24 *Iuvenis qui puellam*	Cantilena	[O] - ₵ - Ø - ₵ - Ø - Ȼ	S i. - B i. - S i./B p. - S p.	1437-1439	6	framm. in: MüL pp. 14-16
6	1/25 *Mirands parit haec urbs Florentina puellas*	Cantilena	[Ø]/O (Tr88) - ₵	B p. - B i./S i.	1436	8	ModB fol. 62v-63r *contrafactum* in: Tr88 fol. 24-26r
7	2/6 *Balsamus et munda cera/Isti sunt agni novelli*	Tenor	Ȼ+Ʊ+dim.+Ɔ+Ø	S perf.+B perf.	1431	3	BoQ15 (III/II) fol. A 207v-209r
8	2/7 *Ecclesie militantis/Sanctorum arbitrio/Bella canunt gentes/Gabriel/Ecce nomen*	Tenor	III/[Ø]+Ȼ+dim. - ₵+₵3+C+dim.+Ø+O - Ø	B p.+S p. - B i.+S i. - B p.	1432	3	$Tr87_1$ fol. 85v-86r e 95v96r

	Domini						
9	2/8 *Supremum est mortalibus bonum*	Tenor	Ø - ₵3/C3 (Modb) - Ø	B perf.	1433	4	BoQ15 (III/II) fol. A 206v-207r BU2216 pp. 56-57 ModB fol. 69v-70r MuEm fol. 107v-109r $Tr92_1$ fol. 32v-34r framm. in: Cop17 p. 14
10	2/9 *Nuper rosarum flores/Terribilis est locus iste*	Tenor	[O]+O - ₵+C+dim. - Ø	S i. - S i.+B i. - B p.	1436	6	ModB fol. 70v-71v $Tr92_1$ fol. 21v-23r
11	2/10 *Salve flos Tuscae gentis/Vos nunc Etruscae/Viri mendaces*	Tenor	[O]+O - Ø - ₵+C+dim.+3+4	S i. - B p. - S i.+B i.	1436	6	ModB fol. 67v-68r
12	2/11 *Magnanime gentis/Nexus amicitiae/Haec est vera*	Tenor	O+aum. - C*i*[172]+C+dim.+3 - Ø	S i. - S i.+B i. - B p./S.i.	1438	6	ModB fol. 63v-64r
13	2/12 *O gloriose tiro/Divine pastus/Iste sanctus*	Tenor	[O]/O - ₵+C	S i. - S i.+B i.	1439	8	ModB fol. 65v-66r

172 '*i*' sta per 'inglese'. Sul significato del segno vedi sopra, p.

Tavola III.2 Movimenti e cicli di *ordinarium missae* del periodo 1428-1439.

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	5/6 *Kyrie* (Binchois) - *Gloria* (Du Fay)	O - 𝔠 - O, Ø - O - 𝔠 - Ø - O - Ø - O	S i. - B i./S i. - S i, B p. - S i. - B i./S i. - B p. - S i. - B p/S i. - S i.	1434?	6	Ciclo: $Tr92_2$ fol. 144r-146v *Kyrie*: Ca6 fol. 4v-5r Ca11 fol. 2v-3r Tr90 fol. 90v-91r Tr93 fol. 119v
2	5/8 *Sanctus* - *Agnus* 2	O+C - Ø - O - Ø - O+C - Ø, O+C - Ø - O+C	S i. - B p. - S i. - B p. - S i. - S i/B p?, S i. - B p. - S i.	1428-1430?	6	Ciclo: BoQ15 (III) fol. A 132v-134r *Sanctus*: $Tr92_1$ fol. 6v-7r $Tr92_2$ fol. 218v-219
3	5/9 *Sanctus* - *Agnus* 3	O - C+6/4 - Ø - O - Ø - O, O - Ø - Ø (T.)	S i. - S i. - S i. - B p. - S i, S i. - S i./B p? - B p.	1436-1439?	6	$Tr92_2$ fol. 216r-218r
4	5/29 *Gloria* (Grenon) (Contratenor Du Fay)	[𝔠]	S perf.	1434?	2ª	Ca6 fol. 24v-27r Ca27 fol. 15v-18r
5	3/2 *Missa Sancti Iacobi* III Stadio			1426-1429 c.	3	BoQ15 (II) fol. A 144r-153r
	Introito: Repeticio	C - 𝔠	S imp. - S perf.			
	Alleluia	[Ø] - O - Ø - O	B perf. - S imp.			
	Communio	[Ø]	B perf.			Anche in: $Tr87_1$ fol. 57r

6	Ciclo dei *Kyrie*			1428-1437		
	5/10 *Kyrie 1 'Lux et origo'* (*'pascale'*)	O - Ø - O	S i. - S i. - S i.		5	Ao15 fol. 23v MuEm fol. 34v-35r Tr90 fol. 75r-75r Tr92 fol. 24v Tr93 106r-106v framm. in: Wei1/7 fol. 1r
	5/11 *Kyrie 2a 'Fons bonitatis'* (*in maioribus duplicibus*) (per Cantus, Ct. e Tenor)	[O]	S imp.		5	BoQ15 (III) fol. A 126r-126v MuEm fol. 127v-128r Tr90 fol. 64v-65r Tr93 fol. 93v-94r
	5/12 *Kyrie 2b 'Fons bonitatis'* (*in maioribus duplicibus*) (per due Cantus e Tenor)	[O]	S imp.		5	$Tr87_1$ fol. 94v-95r
	5/13 *Kyrie 3 'Cunctipotens genitor'* (*in minoribus duplicibus*)	[O]	S imp.			BoQ15 (III/II) fol. A 157v-158r Ao15 fol. 22r BU2216 fol. 42r MuEm fol. 31v-32r $Tr92_1$ fol. 27r Tr93 fol. 98v-99r
	5/14 *Kyrie 4 'Rex genitor'* (*in maioribus semiduplicibus*)	[O]	S imp.		7	BoQ15 (III) fol. A 127r
	5/15 *Kyrie 5 'Jesu redemptor'* (*in minoribus semiduplicibus*)	[O]	S imp.		5	$Tr87_1$ fol. 101-102r

	5/16 *Kyrie 6a 'Orbis factor'* (*in dominicis*) (per Cantus, Ct. e Tenor)	[O]	S imp.		7	Ao15 fol. 27v-28r MuEm fol. 33v-34r AVZ5 fol. 6v-7r $Tr87_1$ fol. 94r Tr90 fol. 81v-82r $Tr92_1$ fol. 38v Tr93 fol. 112v-113r
	5/17 *Kyrie 6b 'Orbis factor'* (*in dominicis*) (per due Cantus e Tenor)	[O]	S imp.		7	BoQ15 (III) fol. A 125v
	5/18 *Kyrie 7 'Pater cuncta'* (*in maioribus simplicibus*)	[O]	S imp.		5	Ao15 fol. 21v-22r, 56v $Tr92_1$ fol. 130r Tr93 fol. 125v
	5/19 *Kyrie 8 'Cum jubilo'* (*in festis B.M.V.*)	[O]	S imp.		5	BoQ15 (III) fol. A 124r MuEm fol. 57r Tr90 fol. 85r $Tr92_1$ fol. 64v Tr93 fol. 117r
7	Ciclo dei *Gloria*			1428-1437		
	5/20 *Gloria 1* (*in minoribus semiduplicibus*) (*in dominicis*)	O/Ø (Ct)	S imp.		5	$Tr92_1$ fol. 91v-92r
	5/21 *Gloria 2* *'in galli cantu'* ($Tr92_2$) (*in dominicis*) (*in maioribus simplicibus*)	[O]	S imp.	pre 1435	5	BoQ15 (III/II) fol. A 171v-172r $Tr92_2$ fol. 149v-150r

	5/22 *Gloria 3* (*in minoribus simplicibus*)	Ø - Ø - Ø (Ctr.) - O	S i. - S i.		6	Tr92$_2$ fol. 150v-151r
	5/23 *Gloria 4 'Spiritus et alme'* (*in festis B.M.V.*)	[O] - C - [O]	S imp.	pre 1435	5	BoQ15 (III/II) fol. A 170v-171r MuEm fol. 57v Tr90 fol. 151r-152r Tr92$_1$ fol. 65r-66r Tr93 fol. 182r-183r

Tavola III.3 Musica per l'Ufficio del periodo 1428-1439

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	Ciclo degli inni (Vespri)			1428-1435		
	7/1 *Conditor alme siderum* (Avvento)	[O]	S imp.		5	BoQ15 (III/II) fol. A 314v-315r, ModB fol. 4r CS15 fol. 2r-5r, MuEm fol. 85v, Tr92$_1$ fol. 61r
	7/2 *Christe redemptor omnium* (Natale)	[O]	S imp.		5	*fb*[173] in: BoQ15 (III) fol. A 316v ModB fol. 4v-5r, CS15 fol. 5v-8r Tr90 fol. 1r, Tr92$_1$ fol. 134r MC871 fol. 41v, Ver759 fol. 96v-97r C. in: ModB fol. 5r
	7/3 *Hostis Herodis impie* (Epifania)	[O]	S imp.		5	BoQ15 (III) fol. A 317r ModB fol. 6v-7r, CS15 fol. 8v-10r Tr90 fol. 1r, Tr92$_2$ fol. 238v

173 '*fb*' sta per '*fouxbourdon*'.

7/4 *Audi benigne conditor* (Quaresima)	[O]	S imp.	7	ModB fol. 8v, CS15 fol. 14v-16r CS18 fol. 11v-14r, MC 871 fol. 41v
7/5 *Aures ad nostras* (Domeniche di Quaresima)	₵	B imp./S imp.	8	ModB fol. 9r, CS15 fol. 16v-20r SP80 fol. 228v, $Tr92_1$ fol. 72r
7/6 *Vexilla regis* (Passione)	O - Ø	S imp. - B perf.	6	ModB fol. 9v-10r, CS15 fol. 20v-23r MC871 fol. 27r, GSB fol. 1r
7/7 *Ad caenam agni providi* (Pasqua)	[O]	S imp.	7	Ct in: ModB fol. 10v, CS15 fol. 23v-27r Tr89 fol. 377v, *fb* in: ModB fol. 11r
7/8 *Jesu nostra redemptio* (Ascensione)	[O]	S imp.	5	BoQ15 (III) fol. A 318r, ModB fol. 11v-12r
7/9 *Veni creator spiritus* (Pentecoste)	[O]	S imp.	5	BoQ15 (III) fol. A 318v ModB fol. 12v-13r, MuEm fol. 55r CS15 fol. 29v-32r, SPB80 fol. 184r Fl112b fol. 5v-6r, $Tr92_1$ fol. 30r Tr93 fol. 357v, MC871 fol. 30r
7/10 *O lux beata trinitas* (Trinità)	[O]	S imp.	5	BoQ15 (III) fol. A 319r ModB fol. 14v-15r, MuEm fol. 55r CS15 fol. 32v-34r, SPB80 fol. 184v $Tr92_1$ fol. 14r, MC871 fol. 32r
7/11 *Pange lingua gloriosi* (Corpus Christi)	[O]	S imp.	5	BoQ15 (III) fol. A 320r-320v ModB fol. 13v-14r, MuEm fol. 55r CS15 fol. 34v-37r, $Tr92_1$ fol. 238v-239r

7/12 *Urbs beata Jerusalem* (Dedicazione)	[O]	S imp.	5	BoQ15 (III) fol. A 321r ModB fol. 17v-18r, CS15 fol. 68v-70r
7/13 *Ave maris stella* (B.V.M.)	[O]	S imp.	5	C. in: BoQ15 (III) fol. A 321v ModB fol. 7v-8r, CS15 fol. 42v-46r *fb* in: MuEm fol. 81v, BU2216 fol. 13r
7/14 *Christe redemptor omnium* (Tutti i Santi)	[O]	S imp.	5	C. in: BoQ15 (III) fol. A 322v ModB fol. 18v-19r, CS15 fol. 50v-53r $Tr92_1$ fol. 96r, $Tr92_2$ fol. 237r MC871 fol. 25r, Ver759 fol. 96v *fb* in: BoQ15 (III) fol. A 322r
7/15 *Tibi Christe splendor* (Angeli)	[O]	S imp.	5	*fb* in: BoQ15 (III) fol. A 323r
7/16 *Ut queant laxis* (San Giovanni Battista)	[O]	S imp.	5	BoQ15 (III) fol. A 323v, ModB fol. 15v-16r CS15 fol. 37v-39r, $Tr92_2$ fol. 239r
7/17 *Aurea luce et decore* (Santi Pietro e Paolo)	[O]	S imp.	5	BoQ15 (III) fol. A 324r, ModB fol. 20v-21r CS15 fol. 39v-41r, SP80 fol. 186r
7/18 *Exsultet caelum laudibus* (Apostoli)	[O]	S imp.	5	C. in: BoQ15 (III) fol. A 324v ModB fol. 20v, CS15 fol. 53v-55r MuEm fol. 71r e 73r, Fl112b fol. 11r *fb* in: BoQ15 (III) fol. A 324v, ModB fol. 20v, CS15 fol. 55v-56r, SP80 fol. 189v
7/19 *Deus tuorum militum* (Martiri)	[O]	S imp.	5	*fb* in: BoQ15 (III) fol. A 325r, ModB fol. 29v CS15 fol. 56v-58r, Tr88 fol. 387r

	7/20 *Sanctorum meritis* (Martiri)	[O]	S imp.		5	BoQ15 (III) fol. A 325v-326r, ModB fol. 21v-22r CS15 fol. 58v-59r, $Tr92_2$ fol. 237v
	7/21 *Iste confessor* (Confessori)	[O]	S imp.		5	*fb* in: BoQ15 (III) fol. A 326r, ModB fol. 23r CS15 fol. 62v-64r, $Tr92_2$ fol. 238r
	7/22 *Jesu corona virginum* (Vergini)	[O]	S imp.		-	*fb* in: BoQ15 (III) fol. A 327r, ModB fol. 23v CS15 fol. 66v-68r
2	Inni al di fuori del ciclo liturgico					
	7/3a *A solis ortu* (*contrafactum* di *Hostis Herodes*; Lodi di Natale)	[O]	S imp.	pre 1438	(5)	ModB fol. 5v-6r Ao15 fol. 219r
	7/4a *Audi benigne conditor* (altra vers.)	[O]	S imp.	1435-45?	(7)	Ca29 fol. 157v
	7/24 *En gratulemur hodie* (Sant'Antonio di Padova)	[O]	S imp.	pre 1438	-	ModB fol. 32v-33r
3	Ciclo dei Magnificat					
	8/1 *Magnificat sexti toni*	O - ₵ - O - ₵ - O - ₵	S i. - B i./S i.	pre 1433	8	ascr. Du Fay in: BoQ15 (III/II) fol. A 199v-201r non ascr. in: Fl112b fol. 17v-21r e 52r-53r SPB80 fol. 207v-209r Tr90 fol. 330v-331v (incompl.) ascr. dopp. Du Fay Binchois in: ModB fol. 40r-41v ascr. cass. Binchois in: $Tr92_1$ fol. 17v-18r ascr. Dunstaple in: MuEm fol. 138v-139r

	8/2 *Magnificat octavi toni*	O, [O] - Ø - [O] (SP80)	S imp.	pre 1438	6	ascr. Du Fay in: ModB fol. 42r-43v non ascr. in: Fl112b fol. 21v-22r, Tr92$_1$ fol. 9v-11r SPB80 fol. 211v-213r, W661 fol. 1v-2r
	8/3 *Magnificat quinti toni*	[O] - C - Ø (ModB), O - C - O (SP80)	S i. - S i. - S i.	pre 1438	-	una vers. in: ModB fol. 46v-47v altra vers. in: SPB80 fol. 203v-205r
4	Benedicamus Domino			pre 1435	7	
	9/1 *Benedicamus Domino I*	[Ø/O]	B perf./S imp.			BoQ15 (III/II) fol. A 113v-114r, ModB fol. 32r Tr87$_1$ fol. 57r, Tr90 fol. 459v–460r
	9/2 *Benedicamus Domino II*	[O]	S imp.			BoQ15 (III/II) fol. A 169v-170r, ModB fol. 32v
5	Ciclo delle Antifone					
	01/10 *O gemma martyrum*	C*i*	B i./S i.	pre 1437	8	ModB fol. 52v
	01/11 *Petrus apostolus et Paulus doctor*	₵	B i./S i.	1437-1439 ca.	8	ModB fol. 54r
	01/12 *Propter nimiam caritatem*	₵	B i./S i.	tardi anni '30	8	ModB fol. 56v

Tavola III.4 *Propria missae* del periodo 1428-1439

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	Ciclo delle sequenze					
	6/1 *Laetabundus exsultet* (Natale)	[O]	S imp.	1433 ca.	5	BoQ15 (III) fol. A 327v-328v $Tr92_1$ fol. 66v-67r
	6/2 *Epiphaniam Domino* (Epifania)	[O]	S imp.	1435-1439?	5	$Tr87_1$ fol. 63v-65r
	6/3 *Victimae paschali laudes* (Pasqua)	[O]	S imp.	1435-1439?	5	$Tr92_1$ fol. 23v-24r, MuEm fol. 59v Tr88 fol. 219v-220r
	6/4 *Rex omnipotens* (Ascensione)	[O] - Ø	S imp. - B perf.	1435-1439?	5	$Tr87_1$ fol. 65v-67v
	6/5 *Veni Sancte Spiritus* (Pentecoste)	[O]	S imp.	1435-1439?	5	$Tr92_1$ fol. 100v-100v
	6/6 *Lauda Sion salvatorem* (Corpus Christi)	[O] - Ø - Ø - O - Ø - Ø - O - O - O	S i. - B p./S i. - S i. - S i. - S i. - B p./S i. - S i. - S i. - S i.	1435-1439?	5	$Tr92_1$ fol. 98v-100v, MuEm fol. 67v-69v Tr93 fol. 230v-232v
	6/7 *Isti sunt duae olivae* (Santi Pietro e Paolo)	O+3 - Ø (₵, C.) - O - Ↄ - O - ₵ - O - Ↄ	S i. - B p. - S i. - S p. - S i. - S p.	1437-1439	5	$Tr87_1$ fol. 61r-63r

Tavola III.5 *Chansons* del periodo 1428-1439

N.	N. (Planchart) e titolo	Forma	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	10/1/2 *L'alta belleza tua*	Ballata	[Ↄ]	S perf.	1428-1433	1	Ox213 fol. 40v
2	10/1/4 *Dona i ardenti ray*	ABA	C	S imp.	1428-1433	2^{b}	Ox213 fol. 73r
3	10/1/5 *Quel fronte signorille*	ABA	O	S imp.	1428-1433	2^{b}	Ox213 fol. 73r
4	10/1/6 *La dolce vista*	Ballata	[Ↄ]	S perf.	1436?	2^{a}	RU1411 fol. 11v-12r
5	10/2/6 *C'est bien raison*	Ballade	[Ø] - O - Ø	B p. - S i. - B p.	1433	4	Ox213 fol. 55r-55v
6	10/2/7 *Se la face ay pale*	Ballade	[O]	S i.	1428-1433?	7	NYB fol. 1r Ox213 fol. 53v-54r RU1411 fol. 9v-10r Str222 fol. 77v Wolf287 fol. 40v-41r WL25 fol. 64v-65r Pa362 fol. 65v-66 altre vers. in: EscB fol. 135v-136r Sche810 fol. 69v-70r Tr89 fol. 424v-425r
7	10/2/10 *Or me veult* (Ctr. Du Fay)	Ballade	[O]	S imp.	1434?	-	Mel fol. 69v-71r contrafactum in: MuEm fol. 65r MuL p. 9 inc. 'Portugaler' in: Str222 fol. 108r

8	10/3/1 *S'il est plaisir* (C. 1 e T. Du Fay, Ctr. originale mancante)	Virelai	[O] - ₵	S i. - B i.	1437-1439?	8	contrafactum in: MuEm fol. 82v-83r
9	10/4/2 *Je ne puis plus/Unde veniet*	Rondeau	[Ø]+prop.	B p.+prop.	pre 1434	2[b]	Ox213 fol. 55v
10	10/5/12 *Bien veignés, amoureuse liesse*	Rondeau	[O]+₵+prop.	S imp./B imp.	1428-1430	2[b]	Ox213 fol. 34v
11	10/5/13 *Ce jour de l'an*	Rondeau	Ↄ	S perf.	1428-1430	1	Ox213 fol. 17r
12	10/5/14 *Ce moys de may*	Rondeau	[Ↄ]	S perf.	1428-1430	2[a]	Ox213 fol. 17v
13	10/5/15 *Helas, ma dame*	Rondeau	[Ↄ]	S perf.	1428-1430	2[a]	Ox213 fol. 33v
14	10/5/16 *Mon cuer me fait*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1428-1430	1	Ox213 fol. 19v-20r
15	10/5/17 *Pour ce que veoir*	Rondeau	[Ↄ]	S perf.	1428-1430	1	Ox213 fol. 18v
16	10/5/18 *Belle veulliés moy retenir*	Rondeau	~~Ɵ~~+[O]	S perf.+imp.	1428-1432	3	Ox213 fol. 50v
17	10/5/19 *Bon jour, bon mois*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1428-1432	2[b]	Ox213 fol. 44v
18	10/5/20 *J'atendray tant*	Rondeau	[Ↄ]	S perf.	1428-1432	2[a]	Ox213 fol. 51r
19	10/5/21 *Estrinés moy*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1434?	2[b]	Ox213 fol. 20v-21r

							EscA fol. 59v-60r
20	10/5/22 *Helas, et quant*	Rondeau	[O]	S imp.	1434?	1	Rei fol. 89v-90r
21	10/5/23 *Je donne a tous*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1434	1	Ox213 fol. 77r MuEm fol. 52r
22	10/5/24 *Je requier a tous*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1434	1	Ox213 fol. 67r
23	10/5/25 *Las, que feray?*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1434	7	Ox213 fol. 72r EscA fol. 56v-57r Str222 fol. 89r
24	10/5/26 *Navré je sui d'un dart*	Rondeau	[O/Ø]	S imp./B perf.	1434	1	Ox213 fol. 78v MuEm fol. 96r
25	10/5/27 *Or pleust a dieu*	Rondeau	[Ø/O]	B perf./S imp.	1434?	7	Ox213 fol. 71v EscA fol. 23v-24r
26	10/5/28 *Pouray je avoir*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1434	7	Ox213 fol. 80r EscA fol. 24v-25r Rei fol. 97v Str222 fol. 77v
27	10/5/29 *Se ma dame je puis veir*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1434	1	Ox213 fol. 66v
28	10/5/30 *Belle que vous*	Rondeau	O+C+C̣	S imp.	1436-1439	1	Tr87$_1$ fol. 136v
29	10/5/31 *Craindre vous vueil*	Rondeau	O	S imp.	1436	7	Ox213 fol. 5r

							EscA fol. 12v-13r MuEm fol. 54v-55r Tr90 fol. 365r
30	10/5/32 *Hic iocundus* (contrafac.)	Rondeau	[O]	S imp.	1436-1439	-	MuEm fol. 11r
31	10/5/33 *J'ay grant dolour*	Rondeau	[O]	S imp.	1436-1439	2ª	Str222 fol. 78r
32	10/5/34 *Je n'ay doubté*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1436-1439	7	$Tr87_1$ fol. 136v-137r
33	10/5/35 *Je prens congié*	Rondeau	[Ø]	B perf.	1436-1439	7	Rei 109v-110r
34	10/5/36 *Mille bonjours*	Rondeau	[O]/O (PC IV)	S imp.	1436-1439	7	MuEm fol. 86r EscB fol. 26v-27r PC IV fol. 74v Str222 fol. 114r-114v Fed50 fol. recto
35	10/5/37 *Puisque celle*	Rondeau	[O]	B perf./S imp.	1436-1439	7	$Tr87_1$ fol. 134v
36	10/5/38 *Vo regard et doulce*	Rondeau	[O]	S imp.	1436-1439	7	MuEm fol. 65v-66r e 82r

CAPITOLO IV

1439-1450

La scomparsa di Ø, la nascita di O2 e le ultime diminuzioni nei mottetti su Tenor

Partito per il nord nel 1439, Du Fay si fermò presso la corte borgognona a St. Omer fino alla fine dell'anno, per poi stabilirsi a Cambrai, dove rimase fino al 1450. Fino ai primi mesi del 1440, restò al servizio del duca Filippo il Buono, dopodiché assunse le mansioni di canonico della cattedrale e fu nominato nel 1442 maestro dei *pètit vicaires*, il gruppo dei cantori.[174]

I lavori del periodo 1439-1450 pongono problemi non solo di datazione, ma anche di attribuzione. Il grande *corpus* dei cicli di *propria missae*, elencati nella Tav. IV.4, ne è un esempio principe. L'unica ascrizione è data in Tr90, un manoscritto copiato fra il 1453 e il 1456,[175] per l'alleluia *Veni Sancte Spiritus*, dalla *Missa de Sancto Spiritu* (Tav. IV.4 n. 3). Altrimenti, il resto dei brani sopravvive unicamente e anonimamente in Tr88, un manoscritto copiato fra il 1456 e il 1462.[176] Alcuni brani sono conosciuti e citati da alcuni teorici come composizioni di Du Fay. Giovanni Spataro, in una lettera a Giovanni Del Lago, cita due passaggi, uno dall'offertorio *Confirma hoc*, dalla stessa *Missa de Sancto Spiritu*, e l'altro dall'introito *Os iusti*, dalla *Missa de Sancto Francisco* (Tav. IV.4 n.10).[177] Poi, nel suo *Tractato di Musica*, menziona il cambio mensurale da O2 a 3 nel 'verso' della Messa per Sant'Antonio di Padova, riferendosi al cambio che si verifica nel graduale *Os iusti* dalla *Missa de Sancto Antonio* (Tav. IV.4 n.9), e lo fa nel contesto di una discussione avviata da Tinctoris e Gaffurio a proposito dell'uso mensurale che Du Fay fa nell'*ordinarium* per Sant'Antonio di Padova (n.1 dalla Tav. IV.2).[178]

Il primo ad attribuire i *propria* a Du Fay fu L. Feininger in un'edizione del 1947,[179] ma la sua ipotesi fu a lungo rigettata. Besseler non li inserì negli *OO* e Hamm ne criticò l'autenticità sulla

174 Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 157-230.

175 Su Tr90 cfr. S. E. Saunders, *The Dating of Trent 93 and Trent* 90, in *I codici trentini a cento anni dalla loro scoperta, Atti del Convegno 'Laurence Feininger, la musicologia come missione'*, a cura di N. Pirrotta e D. Curti, Trento, Museo Provinciale d'Arte, 1986, pp. 60-83; Bent, *Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at work*, in ibid., pp. 84-111; R. Gerber, *An assesment of Johannes Wiser's scribal activities in the Trent Codices*, «Musica disciplina», 46, 1992, pp. 51-77; M. Gozzi, *Il manoscritto Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90), con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*, Cremona, Turris, 2 voll., 1992.; Wright, *Johannes Wiser's paper,* in *I codici trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del convegno internazionale The Trent Codices: New Findings and New Directions*, a cura di P. Wright, 1996, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, pp. 31-53, e Id., *Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wiser's Collection*, «Early Music History», 22, 2003, pp. 247-332.

176 Su Tr88 cfr. R. Gerber, *Sacred Music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo provinciale d'arte, codex 1375 (olim 88)*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, (Monuments of Renaissance Music 12).

177 *A Correspondence of Renaissance Musicians*, a cura di B. Blackburn, E. Lowinsky e C. Miller, Clarendon Press, Oxford, 1991, pp. 588 e 590.

178 Spataro, *Tractato*, cap. XXIV.

179 L. Feininger, *Auctorum anonymorum Missarum propria XVI quorum XI Guilielmo Dufay auctori adscribenda sunt adiunctis nonnullis fragmentis*, Roma, Societas Universalis Sanctae Ceciliae, 1947.

base del loro uso mensurale.[180] Successivamente, Planchart ha raccolto nuove evidenze in favore della paternità di Du Fay, di natura soprattutto liturgica e documentaria, e proposto una contestualizzazione e una datazione, che riassumiamo.

I cicli dal n. 1 al n.5 corrispondono a cinque delle sei messe votive polifoniche che Filippo il Buono istituì nella Sainte Chapelle di Dijon nel 1432, dopo aver dedicato la cappella all'Ordine del Toson d'Oro. Le varianti testuali e melodiche dei cinque cicli di Tr88 sono rintracciabili nelle fonti provenienti proprio dall'area di Dijon. Du Fay può aver scritto questi cicli su richiesta di Filippo quando era al suo servizio, fra il 1439 e il 1440.

I cicli nn. 7 e 8 sono delle ricombinazioni di testi dal comune dei santi della liturgia di Cambrai. Secondo Planchart sono il residuo di un enorme *corpus* di musica polifonica (completa di *propria* e *ordinaria*) per tutte le maggiori feste dell'anno, di cui la Cattedrale si dotò con una riforma attuata durante gli anni '40. Questo corpus doveva essere contenuto di due grandi antifonari, oggi perduti, che sappiamo essere stati copiati entro il 1449. Mentre gli *ordinaria* poterono essere raccolti da repertori esistenti, i *propria* dovettero essere composti *ex novo*. Essendo l'unico compositore di *propria* polifonici di cui si ha notizia per questo periodo, ed essendo il principale responsabile dell'esecuzione musicale nella Cattedrale nello stesso momento in cui venne attuata la riforma, Du Fay deve essere stato il compositore anche dei *propria* per la Cattedrale. Planchart, inoltre, ha riscontrato una coincidenza fra la struttura dei cicli per l'Ordine del Toson d'Oro e le rubriche di un messale cameracense risalente alla metà del XV secolo, che fotografa la pratica liturgica in uso dopo la riforma, e ipotizzato che Du Fay abbia riutilizzato i *propria* composti per l'Ordine per il nuovo repertorio della Cattedrale.

Il ciclo n. 6 e il ciclo n. 1 dalla Tav. V.4 attingono a liturgie della Francia meridionale. Il primo, per San Maurizio, potrebbe essere stato scritto su richiesta del duca di Savoia Luigi per l'ordine di San Maurizio, fondato nel 1430 dal padre Amedeo VIII di Savoia, e testimoniare un contatto mantenuto dopo il 1439 fra Du Fay e il suo vecchio protettore. Il secondo, per San Giovanni Battista, attinge a una liturgia specifica della Sainte Chapelle di Chambery, e Planchart lo colloca nel periodo del secondo servizio di Du Fay alla corte savoiarda, 1452-1458 — motivo per cui è riportato nella Tavola del capitolo successivo.

I cicli nn. 9 e 10 appartengono alle liturgie francescane per Sant'Antonio da Padova e San Francesco. Il testamento di Du Fay e i documenti lasciati dai suoi esecutori, citano più volte un codice pergamenaceo in notazione nera, in possesso del compositore, contenente, secondo le diverse citazioni, la 'messa' di Sant'Antonio, ma anche le 'messe' per Sant'Antonio e delle 'antifone'. Planchart ritiene che le 'messe' siano i *propria* per Sant'Antonio e San Francesco, la 'messa'

180 Hamm, *Chronology,* 1964, pp. 131-36. Vedi infra, p. 144.

l'*ordinarium*, la già menzionata *Missa Sancti Antonii* (n.1 dalla Tav. IV.2), e le 'antifone' dei vespri completi per i due santi. Confermano questa visione le discussioni di Tinctoris, Gaffurio e Spataro, che legano il *proprium* per San Francesco all'*ordinarium*, e l'esistenza di brani per l'ufficio composti da Du Fay che afferiscono alle liturgie francescane dei due santi. Questi ultimi comprendono gli inni *En gratulemur hodie* e *Proles de caelo* (n. 1-7/24 dalla Tav. III.3 e 1-7/23 dalla Tav. IV.3), il responsorio *Si queris miracula* (Tav. IV.3 n.3), le antifone *Sapiente Filio* e *Salve Sancte Pater* (nn. 2-1/14 e 2-1/15 dalla Tav. IV.3) e il mottetto cantilena *O Proles Hispanie* (n. 2 dalla Tav. III.1). Du Fay deve aver concepito tutta questa musica come un progetto unitario, un ufficio polifonico completo di *proprium***,** *ordinarium* e vespri per i due santi. Planchart ritiene che appartenesse ai vespri anche il *Benedicamus domino II* (n. 4-9/2 dalla Tav. III.3). I *propria*, come detto sopra, sono *unica* di Tr88, copiato fra il 1456 e il 1462, mentre l'*ordinarium* è, nella sua interezza, un *unicum* di Tr90, copiato 1453 e il 1456, e ha una concordanza per il Kyrie con ascrizione a Du Fay copiata in Tr93 fra il 1450 e il 1453. La musica per i vespri è stata copiata in BoQ15, $Tr87_1$ e ModB fra la metà degli '30 i primi anni '50. Per contestualizzare l'intero progetto, Planchart ha supportato un'ipotesi di D. Fallows, secondo cui l'ufficio sarebbe stato completato per la dedicazione dell'altare di Donatello per Sant'Antonio a Padova, avvenuta nel 1450.[181]

Il resto dei brani del periodo 1439-1450 è di sicura attribuzione, ma offre solo evidenze indirette per la datazione. Il testo del mottetto su Tenor *Moribus et genere* (Tav. IV.1 n. 1) fa riferimento a San Giovanni Evangelista, uno dei due patroni della Sainte Chapelle di Dijon. Planchart ritiene sia stato composto per Filippo il Buono per la festa del patrono del 1441, quando poterono trovarsi assieme, a Dijon, la corte borgognona e Du Fay.[182] *Fulgens iubar ecclesie* (Tav. IV.1 n. 2) è stato datato da Fallows al 1442, durante il mandato del *magister puerorum* della Cattedrale di Cambrai Pierre du Castel, il cui nome compone l'acrostico del testo del Contratenor. Lütteken ha proposto il 1445, quando furono ridipinti i bancali di un reliquiario d'argento, su cui era dipinta Maria in adorazione del figlio, un'immagine corrispondente al *cantus firmus* 'Virgo post partum quem genuit adoravit'. R. Nosow ha collegato il *cantus firmus* e l'incipit testuale del

181 Sui *propria* per l'Ordine del Toson d'Oro, per la Savoia e per Cambrai, Cfr. Planchart, *Guillaume Dufay's Masses*, «The Musical Quarterly», 1972, 58, pp. 14-19; Id., *Guillaume Dufay's Benefices*, «Early Music History», 8, 1988, pp. 148-60; Id., *Connecting the dots: Guillaume Dufay and Savoy during the Schism*, «Plainsong and Medieval Music», 18, 2009, pp. 11-32 e Id., *Dufay,* 2018, pp. 168-80, 213-18, 223-30, 501-35, 541. Sull'ufficio completo per Sant'Antonio e San Francesco, Cfr. ancora Id., *Guillaume Dufay's Benefices,* 1988 pp. 144-45; Id., *The books that Guillaume Dufay left to the chapel of Saint Stephen*, in *Sine musica nulla disciplina*, a cura di F. Bernabei e A. Lovato, Padova, CLEUP, 2006, pp. 175-212, pp. 181-89, Id., *Dufay,* 2018, pp. 171-180; Id., *Dufay,* 2018, pp. 218-23, 501-35 e 541 (*propria*), 574-82 (*ordinarium*), 408-10, 421-24, 448-50, 455-59 (musica per i vespri) e Fallows, *Dufay*, 1987, pp. 66-67. R. Gerber, in *Dufay's Style and the Question of Cyclic Unity in the Trent 88 Mass Proper Cycles,* in *I codici trentini a cento anni dalla loro scoperta, Atti del Convegno 'Laurence Feininger, la musicologia come missione'*, a cura di N. Pirrotta e D. Curti, Trento, Museo Provinciale d'Arte, 1986 e in 2007, pp. 62-68, ha rifiutato la paternità di Du Fay per i *propria*, ma Planchart mette in luce alcune criticità nei suoi argomenti in *Dufay,* 2018, pp. 516-17.

182 Cfr. Planchart, *Dufay,* 2018, pp. 204-05 e 376-77.

Contratenor 'Puerpera pura parens/Enixa regem saeculi', alle immagini dipinte su due reliquiari d'argento donati alla Cattedrale dal canonico Jean Martin, descritti in un inventario del 1460-61, e ha considerato il tema generale del testo, la Purificazione, ipotizzando che il mottetto sia stato composto per una delle processioni della Purificazione istituite da Martin nel suo testamento, in cui venivano portati i due reliquiari, che dovette avvenire fra la redazione del testamento nel 1445, e la sua morte nel 1446. Planchart ha mostrato che quest'ipotesi è problematica perché le date di Nosow per il testamento e la morte di Martin sono errate. Comunque, considera significativo il tema della Purificazione messo in luce da Lütteken e Nosow, e propone come occasione i vespri della Purificazione del 1447, momento in cui si insediò, come canonico della Cattedrale, il celebre ecclesiastico Pierre de Rachincourt.[183] Ultimo caso che citiamo è il *rondeau* combinativo *Seigneur Leon* (n. 2 dalla Tav. IV.5). Il testo, come ha mostrato Fallows, è un panegirico per il marchese Leonello d'Este di Ferrara, e testimonia un altro contatto fra Du Fay e la corte estense, dopo quello con Niccolò III. Poiché fa riferimento a una 'nobile spada tagliente', S. Gallagher ha collegato in modo convincente la *chanson* con il conferimento a Leonello della spada e del cappello papale da parte di Eugenio IV, un evento che ebbe luogo nel dicembre 1447. Perciò la *chanson* risale probabilmente ai primi mesi del 1448.[184]

Dal punto di vista mensurale, i lavori del periodo 1439-1450 portano a termine i processi iniziati nel decennio precedente. Ȼ, C — tradizionale, cioè associato al *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta — e Ø stanno uscendo dalla prassi mensurale di Du Fay. C sopravvive solo nel Tenor del mottetto *Moribus et genere*. Ȼ e Ø riaffiorano insieme nel *Gloria* e nel *Credo* della *Missa Sancti Antonii* in cambio non simultaneo con O. Al di fuori della messa, Ø ricompare solo nel terzo *color* del mottetto su Tenor *Fulgens iubar ecclesie,* alle voci superiori. In tutte le altre opere, Du Fay si assesta su O e sul C inglese, indipendenti o in cambio simultaneo. Molto spesso, C si alterna non simultaneamente alla *proportio sesquialtera*, segnata con 3, che sostituisce due semibrevi con tre. In un caso, l'antifona *Magi videntes stellam* (Tav. IV.3 n. 1-1/9), la *sesquialtera* è simultanea e indipendente, segnata con C3. Data la sparizione del C tradizionale, il C inglese è indicato nelle Tavole semplicemente come C. Nei *propria missae* (Tav. IV.4) compare un segno nuovo, O2. È sempre apposto a una mensura diminuita di *tempus imperfectum* e *prolatio minor*, analoga al C inglese, ma con *modus perfectus*. Negli ultimi due mottetti su Tenor di Du Fay,

183 Cfr. Fallows, *Dufay,* 1982 (rev. 1987), pp. 60-61; L. Lütteken, *Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharacter an der Schwelle der Neuzeit*, Schriften zur Musikwissenschaft aus Muenster 4, Karl Dieter Wagner, Hamburg and Eisenach, 1993, pp. 300-301 e R. Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 350-351; Planchart, *Dufay,* 2018, pp. 380-83.

184 Cfr. Fallows, *Dufay,* 1987, pp. 62-63; S. Gallagher, *Seigneur Leon's Papal Sword: Ferrara, Du Fay, and His Songs of the 1440s,* «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 57, 2007, pp. 3-16; Planchart, *Dufay,* 2018, pp. 203-04 e 660-61.

vediamo le ultime applicazioni della diminuzione del Tenor e delle voci superiori. *Moribus et genere* ha una struttura mensurale analoga a quella dei mottetti del periodo precedente, con cambio non simultaneo fra C (tradizionale) e ₵. C fa qui la sua ultima apparizione, ₵ una delle ultime. *Fulgens iubar ecclesie* ha una struttura particolare, in cui a una doppia diminuzione di II/O al Tenor, prescritta da un canone, si alternano non simultaneamente, alle voci superiori, il C inglese e Ø, anch'esso, come anticipato, nella sua ultima apparizione. Nel Gloria e nel Credo della *Missa Sancti Antonii,* Du Fay, oltre a riutilizzare Ɔ and Ø, allarga l'armamentario delle proporzioni. Nel Gloria, Ɔ si alterna con la *sesquitertia* Ↄ, che si alterna a sua volta con una *sesquialtera*, segnata con 3, che sostituisce due minime di Ↄ con tre. Nel *Credo,* in cambio con il C inglese, vediamo una *sesquitertia* che sostituisce tre semibrevi con quattro, segnata con Ↄ, e una *sesquialtera* che sostituisce due brevi imperfette con tre brevi perfette, segnata con O3.

Gran parte delle opere di questo periodo è stata soggetta a rinotazioni dei segni mensurali da parte dei copisti di $Tr87_1$, Tr90, Tr93 e Tr88, o dei loro antigrafi. Il segno che più ha sofferto di questo processo è il C inglese, a cui è stato spesso aggiunto il taglio o la cifra 2. Anche O e O2, pur meno frequentemente, sono stati alterati. Per tutti questi casi, che verranno discussi nel sottocapitolo successivo, ho indicato nelle Tavole il segno che con buona probabilità è quello autentico, e vi ho aggiunto un asterisco.

IV.1 Rinotazioni[185]

Per fare qualsiasi riflessione sul segno mensurale e sul rapporto con lo stile ritmico a cui è associato, occorre avere una certa sicurezza che questo provenga dalla mano del compositore, per cui sarà necessario affrontare prima i casi in cui il segno è stato rinotato dal copista. Questi coinvolgono la *Missa Sancti Antonii,* i *propria,* e il responsorio *Si queris miracula* (n. 3-1/17 dalla Tav. IV.3), copiati rispettivamente in Tr90 e Tr88, con qualche concordanza in Tr93 — tutti compilati dallo stesso copista — e in $Tr87_1$.

In Tr90, tutte le sezioni della messa in *tempus imperfectum* sono segnate con ₵, a esclusione del Contratenor nel <Christe>, che porta C contro ₵ del Cantus, la stessa cosa che vediamo nella concordanza del Kyrie di Tr93. A suggerirci che il segno originale fosse C e non ₵ è, oltre all'incoerenza nel <Christe>, il fatto che altrove, sia in Tr90 sia in Tr93, il copista ha segnato con ₵ tutte le sezioni in *tempus imperfectum,* con un'eccezione nel Kyrie, della *Missa Caput* inglese, il cui segno originario sicuramente non era tagliato. È possibile che ₵ non sia stato aggiunto dal nostro copista, ma si trovasse già nell'antigrafo, poiché le versioni della *Missa Caput* nei suoi manoscritti

185 Con 'rinotazioni' si fa qui riferimento esclusivo all'alterazione dei segni mensurali da parte dei copisti, e non all'alterazione della notazione.

successivi, Tr88 e Tr89, riportano coerentemente C, indizio che abbia reperito esemplari più fedeli in un secondo momento.[186]

La situazione dei *propria* in Tr88 è differente. Moltissimi brani, o sezioni, in *tempus imperfectum* sono segnati coerentemente con C — si veda quante volte questo segno è privo di asterisco nella Tav. IV.4. Altri sono segnati o con ₵, C2 o anche O2. ₵ è apposto: all'inizio dell'alleluia *Dilexit Andream*, e nell'offertorio *Mihi autem* (dal ciclo n. 2) solo nel Cantus; all'inizio dell'alleluia *Emitte spiritum* nel Cantus, sovrapposto al C delle altre voci, e nel versetto solo nel Contratenor, all'inizio dell'alleluia *Veni Sancte Spiritus* in tutte le voci, e nel versetto, solo nel Contratenor, e all'offertorio *Confirma hoc* in tutte le voci (dal ciclo n. 3); al versetto del graduale *Benedictus es* nel Cantus, sovrapposto al C del Tenor (dal ciclo n. 5); al salmo dell'introito *Protexisti me deus* in tutte le voci, e al communio *Laetabitur iustus* nel Cantus, sovrapposto al C delle altre voci (dal ciclo n. 7); al versetto del graduale *Priusquam te formarem* al Cantus, sovrapposto al C delle altre voci (dal ciclo n.1). In quattro di questi nove brani, ₵ è conflittuale perché sovrapposto a C. In uno dei restanti cinque, l'introito *Priusquam te formarem*, ₵ è simultaneo nel salmo, ma si alterna a un precedente C, esplicitato nel Cantus nell'antifona. Dunque, restano solo quattro brani in cui ₵ non si alterna mai con C. C2 è apposto al responso del graduale *Benedicite dominum* nel Cantus e nel Contratenor (dal ciclo n.1) e nell'antifona dell'introito *Mihi autem*, nel Tenor e nel Contratenor, sovrapposto al C del Cantus. In entrambi i casi il segno è conflittuale: nell'antifona di *Mihi autem* per via della sovrapposizione a C, e in *Benedicite dominum* perché si alterna simultaneamente con la proporzione 3, che viene però poi cancellata da C. O2 è apposto: all'inizio dell'alleluia *In conspectu angelorum* (dal ciclo n.1), solo nel Tenor, e al versetto dell'alleluia *Dulce lignum* (dal ciclo n. 4) nel Cantus e nel Contratenor. Questi segni, oltre che incompatibili con lo stile ritmico, sono a loro volta conflittuali nelle loro alternanze: nel versetto di *In conspectu angelorum* le voci mantengono le mensure dell'inizio, ma un certo punto Cantus e Contratenor passano in 3 e poi cancellano la proporzione con C, che si sovrappone al O2 del Tenor; nel versetto di *Dulce lignum* il Cantus passa in 3 e lo cancella con C, e C è anche il segno mensurale di Cantus e Contratenor all'inizio dell'alleluia.

Nel salmo e nella dossologia dello stesso introito *Mihi autem*, nel Cantus e nel Tenor, così come nell'alleluia *Verbo domini* (dal ciclo n. 5), nel Cantus e nel Contratenor, troviamo C2 associato a uno stile ritmico di *tempus imperfectum* e *modus perfectus*, per cui si tratta probabilmente di una rinotazione, erronea, di O2. Ce ne dà conferma il Cantus dell'alleluia, che nel corso del versetto alterna C2 con 3, che poi cancella con O2. Al netto di questi casi, in cui lo stile di

186 Cfr. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 535-36. Ed. in Id., *OO*, 3/3. Spataro, nel cap. XXXI del *Tractato*, afferma che la sua copia della messa ha C2 apposto a <Et in spiritum sanctum>, nel Credo.

O2 è segnato diversamente, o di quelli visti sopra in cui O2 è apposto a uno stile incompatibile, restano sette brani/sezioni dai *propria* in cui lo stile di *tempus imperfectum* e *modus perfectus* è segnato coerentemente con O2. Dal quadro che delinea l'uso mensurale di Tr88, sembra che il copista abbia riprodotto un esemplare in cui l'uso mensurale era limitato a O, C e O2, e abbia poi operato, in modo parziale e spesso incoerente, le rinotazioni.[187]

Il copista di $Tr87_1$ ha apposto al versetto del responsorio *Si queris miracula*, in *tempus imperfectum*, il segno simultaneo ₵. Più avanti, in una variazione della repetenda, anch'essa in *tempus imperfectum*, ha invece apposto C, ripetuto anche nel corso della sezione come cancellazione della proporzione 3. Anche qui, dunque, i segni sono in conflitto, e sembra che il copista abbia dapprima ricopiato C per entrambe le sezioni, e poi lo abbia corretto per la prima, dimenticandosi di fare lo stesso per la seconda.[188]

Sempre fra la *Missa Sancti Antonii*, i *propria* e *Si quaeris miracula*, abbiamo tre occorrenze del segno Ø. Lo troviamo apposto all'ultima sezione del Gloria della messa, alla dossologia dell'introito *In medio ecclesiae* (dal ciclo n. 9 della Tav. IV.4), e alla dossologia del responsorio. Lo stile ritmico di queste sezioni è sempre di *tempus perfectum* con *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta, ed è identico allo stile di moltissimi altri brani/sezioni segnati con O. Potrebbero essere casi di rinotazione erronea, come anche di rinotazione o notazione autentica con un suo significato — diverso dalla diminuzione 'mensurale' — per cui, nelle Tavole, ho lasciato il segno tagliato prima dell'asterisco. Li discuteremo nel prossimo sottocapitolo.[189]

Infine, nel Gloria della *Missa Sancti Antonii*, nella sezione <Domine Deus, Rex> che è in C (₵ in Tr90), troviamo al Cantus il segno $^{O}_{3}$. Nonostante la somiglianza con O3, che Du Fay usa nel Credo, ha un significato diverso. È una *proportio sesquialtera* che sostituisce due semibrevi con tre, e ha lo stesso effetto del segno 3, che arriva poco più avanti, sia al Cantus, sia al Contratenor, nella sezione <Domine Deus Agnus Dei>. Il cerchio è superfluo, ed è probabile che sia stato aggiunto dal copista.

187 Cfr. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 532-535. Ed. in Gerber, 2007, pp. 501-16 (*Missa de Angelis*), pp. 458-74 (*Missa de Sancto Andrea*), pp. 424-40 (*Missa de Sancto Spiritu*), pp. 475-87 (*Missa de Sancta Cruce*), pp. 441-57 (*Missa de Trinitate*), pp. 549-66 (*Missa Sancti Mauritii*), pp. 517-36 (Comune dei Martiri 1 - *Missa Sancti Georgi*), pp. 652-665 (Comune dei martiri 2 - *Missa Sancti Sebastiani*), pp. 488-500 (*Missa de Sancto Johanne Baptista*) e in Planchart, *OO*, 2011, 3/3 (*Missa de Sancto Antonio* e *Missa de Sancto Francisco*). Lo studioso ipotizza che C2 sia un segno autentico, che Du Fay ha adottato nei *propria* e forse anche nella *Missa Sancti Antonii* (si veda la nota precedente) prima di passare definitivamente al C inglese. È possibile, ma la trasmissione di C2 in questi pezzi è problematica quanto quella di ₵.
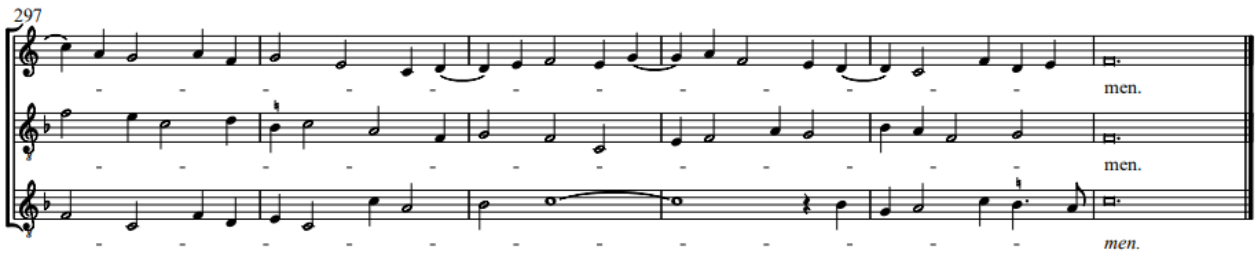
188 Cfr. ibid. pp. 457-58. Ed. in Planchart, *OO*, 2008, 1/17.

189 Vedi infra, pp. 127-29. Planchart, *Dufay,* 2018, pp. 457-58, 534-36 li ritiene tutti casi di rinotazione sulla base dello stile ritmico.

Emendate tutte le rinotazioni, quella che emerge dal repertorio del periodo 1439-1450 è una pratica mensurale imperniata su O e C, con l'aggiunta di O2, una naturale continuazione degli sviluppi che abbiamo visto nascere nel periodo precedente.

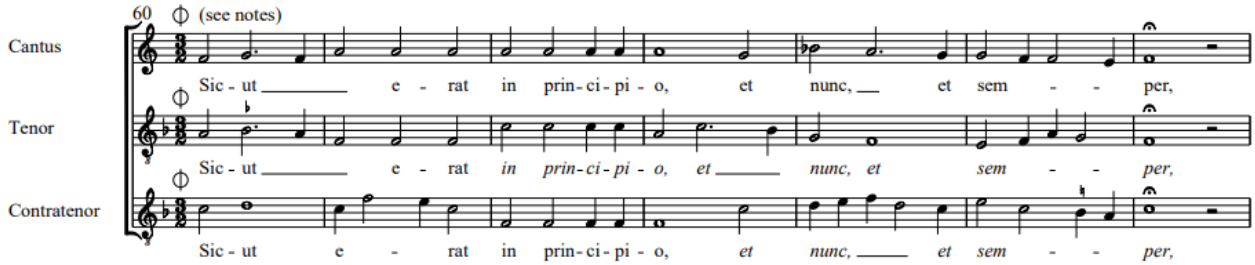
IV.2 La scomparsa di Ø, il nuovo stile di O e la nascita di O2

Come anticipato, le ultime apparizioni di Ø sono nella dossologia del responsorio *Si quaeris miracula*, nella dossologia dell'introito *In medio Ecclesie*, nell'ultima sezione, <Cum Sancto Spiritu>, del Gloria della *Missa Sancti Antonii* e nel terzo e ultimo color del mottetto su Tenor *Fulgens Iubar Ecclesie*.[190] Il segno sempre è associato a un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta, per cui questi casi rientrano nell'uso problematico di Ø, di cui abbiamo osservato molti esempi dal periodo precedente. Nelle sezioni del Gloria, dell'introito e del responsorio, il *tactus* compositivo è stabile. Gli esempi IV.1-3 mostrano alcune battute da tutte le sezioni. Esclusa la diminuzione 'mensurale', potremmo spiegare il segno con l'*acceleratio mensurae* o con un significato non mensurale. L'*acceleratio* sembra poco probabile perché la densità del ritmo superficiale è la stessa di molti brani/sezioni segnati con O. Nell'Introito, poi, la dossologia condivide alcune porzioni di musica con il salmo, che è segnato con O. Fra i significati non mensurali, dobbiamo escludere il segno di ripetizione e il segnale del cambiamento di *texture*, perché nessuna di queste sezioni è ripetuta — l'unica sezione ripetuta di questi brani è la repetenda del responsorio, su <Cedunt mare>, in O, per cui il copista di $Tr87_1$ ha aggiunto dei rinvii in forma verbale — o affidata a un organico diverso rispetto al resto del pezzo. Ø potrebbe semplicemente marcare la sezione, e, nell'introito e nel responsorio, la specifica sezione della dossologia. Davanti a tre occorrenze isolate, e all'interno di tre *unica*, ci resta difficile stabilire sia se il segno sia di Du Fay o una rinotazione da parte dei copisti. È probabile che nell'introito e nel Gloria sia stato il copista ad aggiungere il taglio, così come l'ha aggiunto a C in moltissime sezioni in *tempus imperfectum* in Tr90 e Tr88. Se sono rinotazioni, non possiamo neanche escludere che non reggano un significato particolare, e non siano semplicemente degli errori.
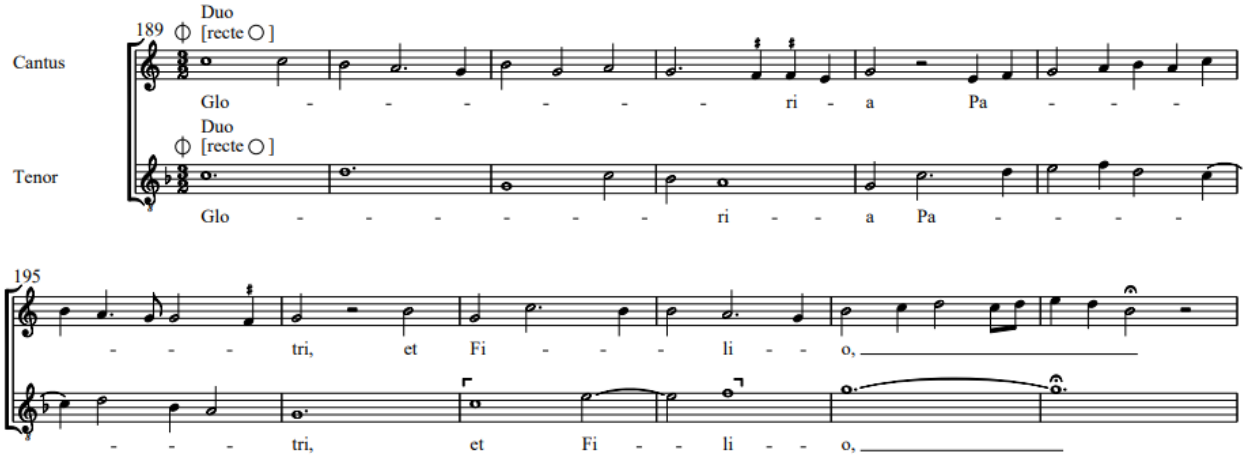


Es. IV.1 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, <Cum Sancto Spiritu>, Gloria, batt. 297-302 Planchart, *OO*, 3/3, p. 11
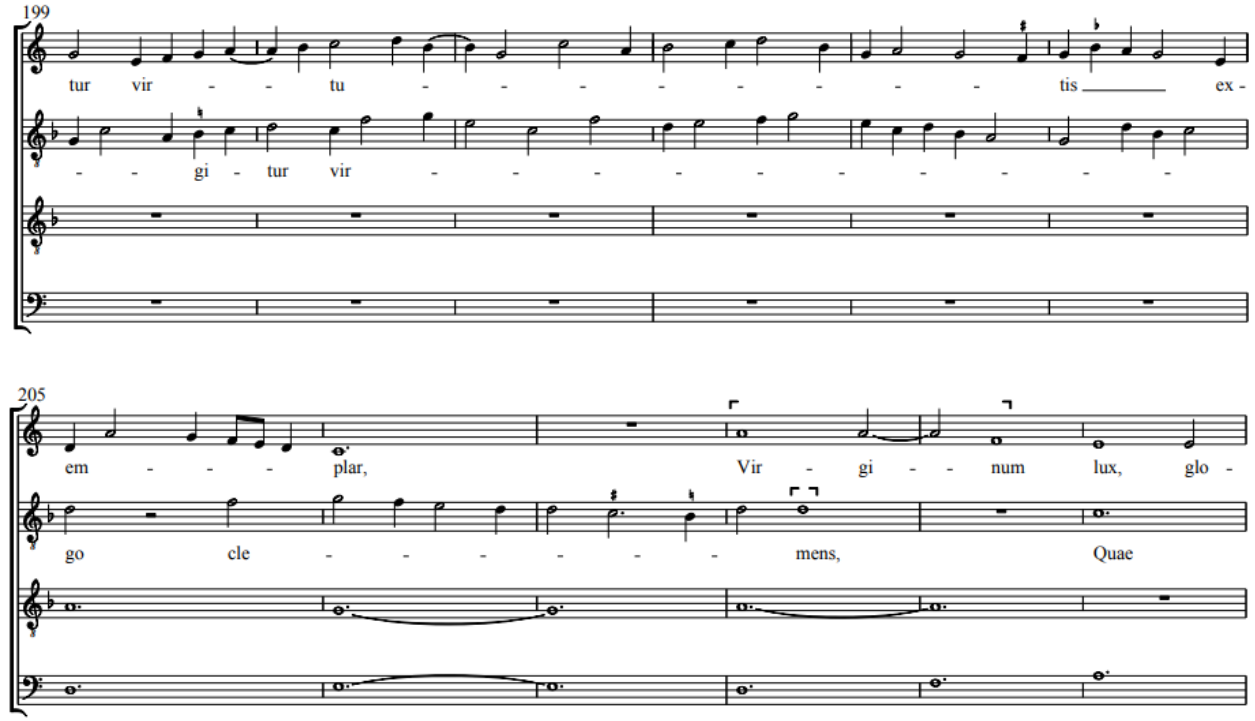
190 *Fulgens Iubar* è ed. in Planchart, *OO*, 2011, 2/14.



Es. IV.2 Du Fay, *Missa de Sancto Antonio,* Intr. *In medio ecclesiae*, dossologia, batt. 61-66, Planchart, *OO*, 3/3, p. 33



Es. IV.3 Du Fay, *Si quaeris miracula*, dossologia, batt. 189-200, Planchart, *OO*, 1/17, p. 6
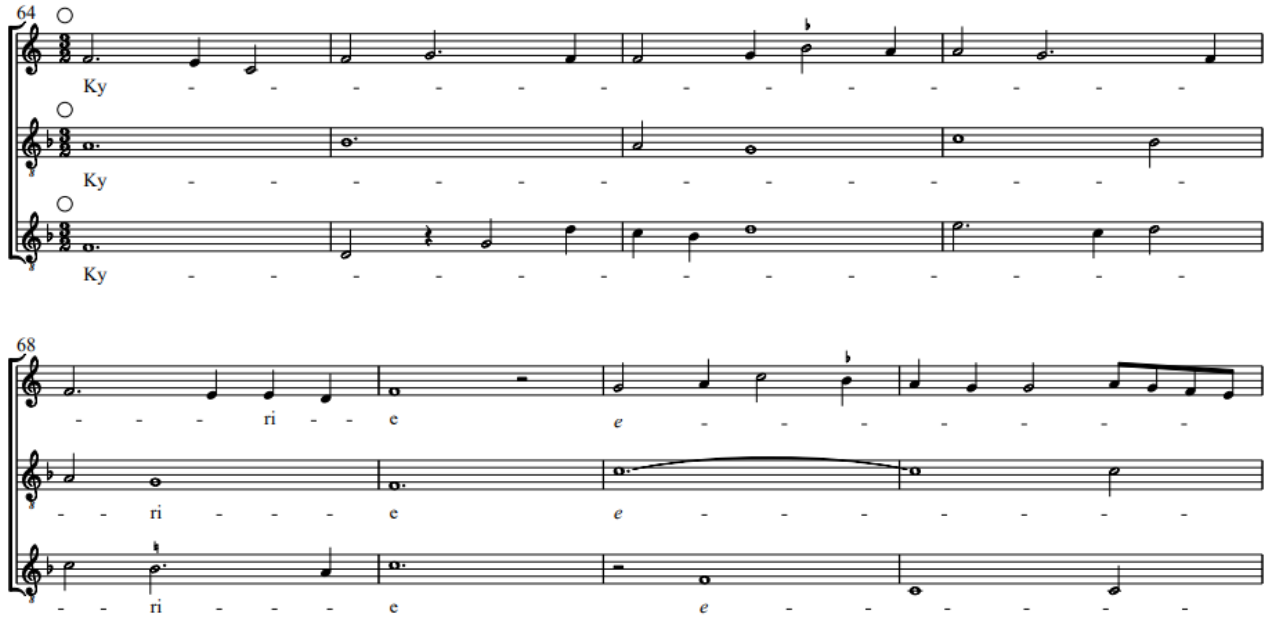


Es. IV.4 Du Fay, *Fulgens iubar ecclesiae*, dossologia, batt. 199-210, Planchart, *OO*, 2/14, p. 7

Diverso è il caso di Ø in *Fulgens iubar ecclesie.* Il mottetto è trasmesso in ModB, un testimone considerato autorevole, e il segno è con buona probabilità autentico; il III *color* non presenta uno stile di *tempus perfectum* stabile, ma intermittente. Come i *colores* I e II, la sezione è divisa in due *taleae,* in ognuna delle quali l'entrata dei due Tenores è preceduta da un duo fra Cantus e Contratenor. I duo esprimono un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta, evidente nel ritmo contrappuntistico e superficiale per semibrevi e minime, dalle *penultimae* di semibreve imperfetta e dalle lunghe sincopazioni di semibrevi. All'entrata dei Tenores, i loro valori lunghi, costituiti da molte brevi e qualche coppia di semibreve imperfetta-semibreve alterata, rallentano il ritmo contrappuntistico e allargano le *penultimae,* mentre le voci superiori mantengono il ritmo superficiale sulle semibrevi, con alcune minime ornamentali di passaggio e gruppi di semibreve puntata-minima, e oppongono ai Tenores anche alcune dissonanze sugli *initia* di semibreve-max. Quindi il *tactus* compositivo si sposta sulla breve perfetta. Si vedano l'Es. IV.4, che riporta il passaggio dal duo all'entrata dei Tenores nella prima *talea* del terzo *color.* Possiamo determinare il significato di Ø abbastanza facilmente, se consideriamo che la diminuzione canonica dei Tenores impone per tutto il III *color* il *tactus* performativo sulla breve perfetta. Evidentemente, Ø prescrive la stessa cosa. Il conflitto fra *tactus* performativo sula breve perfetta e *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta rimane, e rende l'esecuzione dei duo 'virtuosistica'. L'uso di Ø in *Fulgens iubar* è degno di nota non solo in quanto uno degli ultimi, ma anche in quanto uno degli ultimi col significato di diminuzione 'mensurale'.
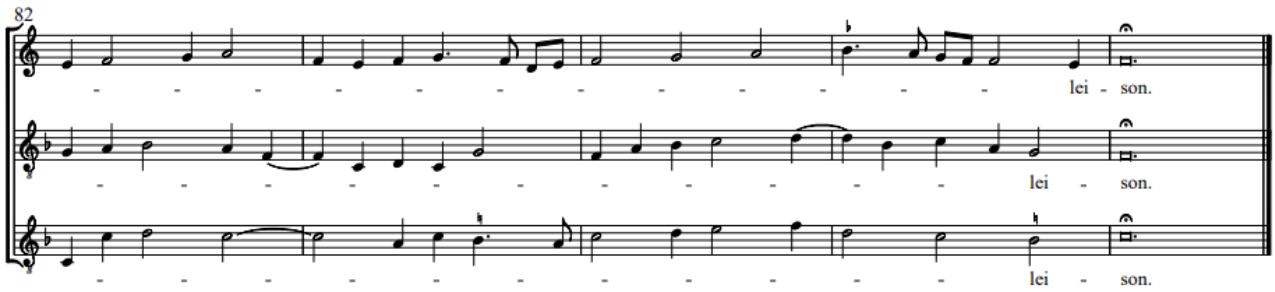
In questo capitolo, torniamo a osservare lo stile ritmico associato a O. L'Es. IV.5 mostra le prime battute del secondo Kyrie dalla *Missa Sancti Antonii.* Il ritmo contrappuntistico procede per due o tre verticalità ogni breve perfetta, e la *penultima* di batt. 68 dura una semibreve alterata. Alcune sincopazioni di semibrevi (batt. 66 e 70) evadono il secondo *initium* di semibreve-max, ma al contempo, cadendo sempre sul primo *initium* di semibreve-max, rilevano l'unità di breve imperfetta. Il ritmo superficiale, fino a battuta 70, consta di poche minime ornamentali e di alcuni gruppi di semibreve puntata-minima che marcano le unità di breve imperfetta, ma a batt. 70 comincia a incresparsi con un gruppo di quattro semiminime nel Cantus, e continua a farlo nel resto della sezione, dove anche il comportamento degli altri fattori cambia e lo stile ritmico si addensa. Possiamo vederli in azione nelle battute finali, mostrate nell'Es. IV.6. Il contrappunto accelera alle semibrevi e alle minime; il ritmo superficiale è ricco di minime e gruppi di minima puntata-semiminima, soprattutto nel Cantus e nel Contratenor, e vediamo anche serie di tre semiminime alle batt. 83 e 85; sempre alle batt. 85 e 86, arrivano due *penultimae* di semibreve imperfetta.

Nella seconda parte della sezione, lo stile ritmico esprime con forza e stabilità un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. Lo stesso non si può dire per le battute di apertura, dove lo

stile è più ambiguo. Se diamo priorità al ritmo contrappuntistico e alle *penultimae*, lo possiamo leggere come un *tactus* compositivo sulla breve perfetta particolarmente denso, ma in assenza di dissonanze sugli *initia* di semibreve lo possiamo leggere ugualmente come un *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta molto essenziale. La seconda lettura sembra la più adatta dal punto di vista esecutivo, infatti tutta la sezione può reggere un *tactus* performativo sulla semibreve, mentre solo le battute d'apertura possono reggerne uno sulla breve perfetta, e, d'altronde, il segno mensurale è O.
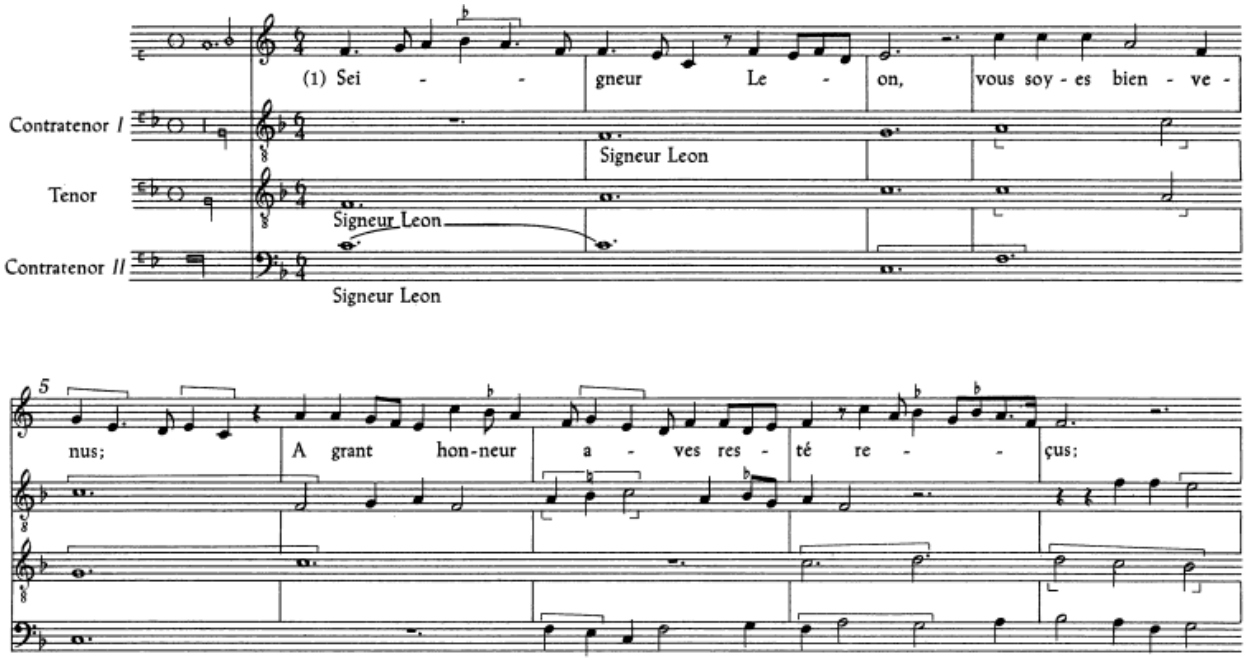


Es. IV.5 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, Kyrie, batt. 64-71, Planchart, *OO*, 3/3, p. 3
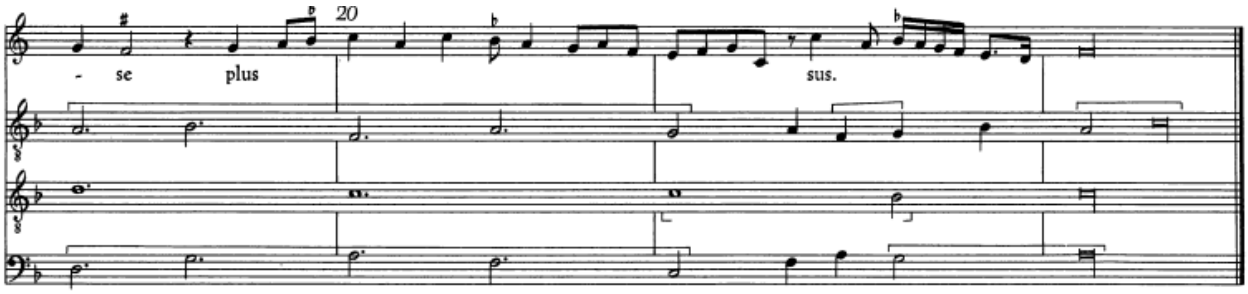


Es. IV.6 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, Kyrie, batt. 86-86, Planchart, *OO*, 3/3, p. 3

L'oscillazione dello stile ritmico che vediamo in questo Kyrie, la ritroviamo in tutta la musica in *tempus perfectum*, con segno O esplicitato o meno, di questo periodo, in cui si verifica da brano a brano, o da sezione a sezione, o spesso e volentieri nel corso dello stesso brano o della stessa sezione, come nel Kyrie, e l'ha messa in luce DeFord nel suo studio sulle *chanson* di Du Fay, considerandola una caratteristica distintiva dei pezzi in *tempus perfectum* datati fra gli anni '40 e la

morte del compositore, che lei classifica come 'centrali e tardi'. In realtà, come abbiamo visto nelle analisi fatte nei capitoli precedenti, lo stile di O è sempre stato eterogeneo. Ma in questi anni accade qualcosa di più. Quando lo stile si scarnifica ricorda molto da vicino — soprattutto se si osserva il ritmo in connessione agli elementi melodici — quello stile con *tactus* compositivo sulla breve perfetta ambiguo che Du Fay associava a Ø nella seconda metà degli anni '30. Adesso non lo troviamo più associato a Ø, ma inglobato nello stile di O, segno che il processo di avvicinamento di Ø a O si è compiuto. Abbiamo un esempio estremo di questo fenomeno in *Seigneur Leon* (Tav. IV.5 n. 2), di cui gli Ess. IV.7-8 mostrano due passaggi.



Es. IV.7 Du Fay, *Seigneur Leon*, batt. 1-9, Besseler, *OO*, VI, p. 101
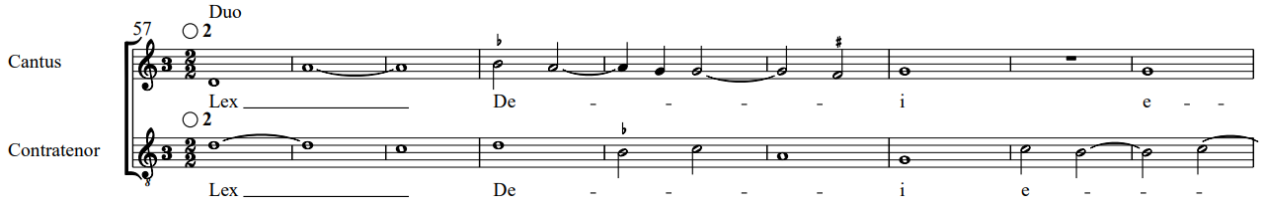


Es. IV.8 Du Fay, *Seigneur Leon*, batt. 19-22, Besseler, *OO*, VI, p. 102
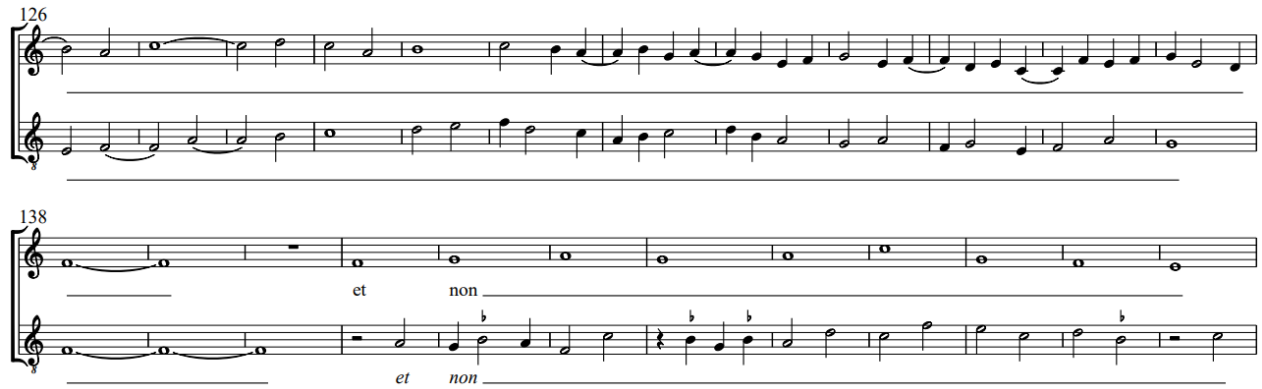
Con un ritmo contrappuntistico che procede per *longae*, brevi perfette o due verticalità ogni breve perfetta, un ritmo superficiale per minime, semibrevi e gruppi di semibreve puntata-minima, sillabe

del testo sistemate sulle semibrevi o valori più grandi, *penultimae* che durano una breve imperfetta/semibreve alterata e, addirittura, dissonanze che riappaiono sugli *initia* di breve e semibreve-max, questo stile ritmico esprime un *tactus* compositivo saldo sulla breve perfetta — gli unici elementi a disturbarlo sono la *penultima* di semibreve imperfetta a batt. 7 e le increspature del ritmo superficiale del Cantus fra le batt. 20 e 21 — ed è impressionante vederlo associato a O. Se Du Fay ha inteso per questo brano un *tactus* performativo sulla breve perfetta, che è possibile e forse anche ragionevole, siamo davanti a un caso in cui O ha depauperato Ø non solo del suo stile ritmico ma anche del del suo significato di diminuzione 'mensurale'. E questo può farci riflettere sullo stesso significato di O: se Du Fay comincia ad associarlo a *tactus* performativi diversi, potrebbe aver smesso di prescrivere un *tactus* performativo specifico, deducibile ormai solo dallo stile ritmico, ed essere diventato un mero indicatore di *tempus perfectum* e *prolatio minor.*

Concludiamo occupandoci del nuovo segno del periodo 1439-1450, O2. Possiamo osservare lo stile ritmico a cui è associato negli Ess. IV.9-10, che mostrano due passaggi dal versetto del graduale *Os iusti*, movimento comune dei *propria* per Sant'Antonio e San Francesco.



Es. IV.9 Du Fay, *Missa de Sancto Antonio/Francisco*, Graduale: *Os iusti* batt. 57-65, Planchart, *OO*, 3/3, p. 37



Es. IV.10 Du Fay, *Missa de Sancto Antonio/Francisco*, Graduale: *Os iusti*, batt. 138-49, Planchart, *OO*, 3/3, p. 37

Il ritmo contrappuntistico procede per brevi e semibrevi imperfette, con qualche accelerazione sulle minime, e le *penultime* durano una breve imperfetta. Il ritmo superficiale è

molto denso: procede per semibrevi e minime, presenta spesso gruppi sincopati di minima-semibreve-minima. Le *longae*, come quella di batt. 138, sono perfette — lo confermano anche i *puncta divisionis* che troviamo in diversi passaggi della notazione originale — e gran parte delle *ultimae* cade sulla stessa unità metrica. Questo stile esprime un *tactus* compositivo sulla breve imperfetta/semibreve imperfetta ed è lo stesso che Du Fay associa al C inglese, ma ha una caratteristica ulteriore, un *modus perfectus* regolare. O2 compare per la prima volta nell'opera di Du Fay, e nella storia della musica, nei propria missae composti per l'Ordine del Toson d'Oro fra il 1439 e il 1440, e può essere stata una sua invenzione. Probabilmente, è il risultato della ricerca di un modo per notare, in contesto simultaneo, una mensura diminuita con tempo imperfetto e modo perfetto, una ricerca che era iniziata con l'esperimento della notazione nera in *Alma redemptoris mater II*.

I compositori della generazione successiva a quella di Du Fay, rappresentati da Ockeghem e Busnoys, adottano O2 con questo significato. Ne parlano anche i teorici. Il primo è John Hothby,[191] seguito da Guglielmo Monaco[192] e Ramos de Pareja,[193] in trattati apparsi nella seconda metà del XV secolo. Costoro, tuttavia, concepiscono segno e significato in un modo diverso. Lo accostano ai segni C2, O3 e C3 per formare quattro combinazioni di cerchio/semicerchio e cifra 2/3, indicanti quattro combinazioni di *modus* e *tempus* — il *modus* è indicato dalla Fig., O se *perfectus*, C se *imperfectus*, e il *tempus* dalla cifra, 3 se *perfectum*, 2 se *imperfectum* — motivo per cui gli studiosi moderni li hanno chiamati segni di 'modus cum tempore'.[194] Hothby e Guglielmo vanno anche oltre, descrivendo delle combinazioni fra una Fig. puntata o non puntata e due cifre, capaci di indicare anche il *maximodus* e la *prolatio* — il *maximodus* è indicato dalla Fig., il *modus* e il *tempus* dalle due cifre, e la *prolatio* dal puntino dentro la Fig., se presente *maior*, se assente *minor*. Il significato che assume O2 in questi trattati differisce da quello che assume nella pratica contemporanea — dove sì prescrive il *modus perfectus*, ma è anche un segno di diminuzione — e ne diventa una sorta di astrazione. Lo stesso accade, in misura ancora maggiore, per C2, O3 e e C3. C2 è un segno diminuzione, un sinonimo di ₵ e del C inglese, e non indica il *modus imperfectus*. In C2/₵/C*i* le *longae* sono imperfette perché il *modus* è inespresso, ma a queste non corrisponde sempre una struttura metrica di *modus imperfectus* regolare. O3 e C3 sono invece segni di *proportio*. Sono usati

191 Johannes Hothby, *De cantu figurato*, ed. in *Johannes Hothby: Opera omnia de musica mensurabili & Thomas Walsingham: Regulae de musica mensurabili*, a cura di A. Reaney, 1983, (Corpus Scriptorum de Musica 31), p. 28; Cfr. anche Id., *Sequuntur regulae cantus mensurati eiusdem Ottobi*, ed. in ibid., p. 21 e *Regulae cantus mensurati secundum Johannem Otteby*, ed. in ibid., pp. 53-54.

192 Guglielmo Monaco, *De praeceptis artis musicae*, Seay, 1965, pp. 47-53.

193 Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica practica*, parte 3, trattato 1, cap. II, p. 83.

194 Per una trattazione approfondita di questi segni, che include anche altre testimonianze teoriche risalenti al XV secolo, meno sistematiche di Hothby, Guglielmo e Ramos de Pareja, e tutte le testimonianze del XVI secolo, Cfr. Berger, 1993, pp. 20-22 e 148-54.

sia simultaneamente sia non simultaneamente per rendere ternarie le brevi o le semibrevi, e non prescrivono il *modus*. Nella pratica di Du Fay, leggermente precedente, i segni si comportano allo stesso modo, salvo C2, che forse il compositore non ha mai usato, e C3, che regolarmente usa solo per rendere ternarie le brevi.[195] Fra i teorici, c'è chi tace su questi significati pratici, e chi recepisce, non senza ambiguità o incoerenza rispetto al significato 'astratto'. Hothby non ci dice nulla. Guglielmo afferma che 'molti' interpretano O2 come un segno di diminuzione, ma per lui, essendo un semplice indicatore di *modus perfectus* e *tempus imperfectum*, può prevedere la diminuzione solo se modificato tramite il taglio (Ø2). Dice lo stesso di C2, che è 'volgarmente' chiamato 'ad medium', ma sembra essere d'accordo, ammettendo che la cifra 2 prescrive la diminuzione, e poi dicendo che lo stesso segno tagliato è una non meglio specificata versione 'per medium' del precedente (₡2).[196] Altrove, nei suoi esempi musicali, tratta sia O2 sia C2 come segni di diminuzione.[197] Mentre descrive O3 come indicatore di *modus* e *tempus* perfetti, fa un'eccezione per C3. Per lui, infatti, indica il *modus perfectus* e il *tempus imperfectum* — non *perfectum* — e anche la *prolatio maior.* Il motivo è che, com'egli ci spiega, la cifra 3 indica a volte la ternarietà della breve, a volte la ternarietà della semibreve, e per distinguere i due casi si aggiunge, nel primo, il taglio alla Fig.. Quindi specifica che C3, 'in questo stato', indica il *tempus imperfectum* e la *prolatio maior* — lasciando intendere che la *prolatio maior* sia indicata anche da O3 — e che la ternarietà della breve, ovvero il *tempus perfectum*, sia indicata dai segni tagliati Ø3 e ₡3.[198] Dunque, Guglielmo interpreta O2, C2 e O3 in senso 'astratto', come gli altri teorici, al netto di come

195 In soli due casi, rappresentati da due *chanson* dell'ultimo periodo (1450-74), usa C3 nell'altro modo. Cfr. Cap. V, pp. 164-65.

196 'O2: Signum istud est signum modi perfecti, temporis imperfecti, et semibrevis imperfecte. Multi enim cantores accipiunt istud signum per medium... Ø2: Istud enim signum est medium sui antecedentis tenendo parem numerum et pares alterationes sed de media parte diminutum. Ibi enim longa accipitur pro brevi et maxima pro longa et cetera... C2: Istud enim signum est signum modi imperfecti temporis imperfecti et semibrevis imperfecte... Istud enim signum vulgariter vocatur signum per medium quoniam 2 diminuit de media parte, et ibi maxima accipitur pro longa, longa pro brevi, et cetera. Ibi enim penitus nulle sunt alterationes... Ↄ2: Signum istud est per medium sui antecedentis tenendo parem numerum cum signo suprascripto sed de media parte diminutum... ₡2: Istud enim signum equipollet cum signo supradicto in valore figurarum et pausarum et cetera...' Guglielmo Monaco, *De praeceptis artis musicae*, Seay, 1965, p. 49. Per il teorico i segni rovesciati sono sinonimi dei segni tagliati, per questo assimila ₡2 a Ↄ2. Nello stesso passaggio, subito dopo, descrive addirittura una forma tagliata e rovesciata di C2: Ǝ2.

197 Vedi gli esempi della 'sesquialtera super semi' e della 'sesquialtera nigra' nella sezione sulle proporzioni in ibid. p. 23.

198 'O3: Signum istud est signum modi perfecti temporis perfecti, et semibrevis imperfecte, in quo maxima valet duas longas. Longa perfecta tres breves vel tria tempora; tempus tres semibreves, et semibrevis duas minimas... Ø3: Istud signum est signum modi perfecti et temporis perfecti et semibrevis imperfecte hoc est prolationis imperfecte in quo est numerus ternarius in temporibus, hoc est longa valet tres breves et maxima valet duas longas, et brevis perfecta tres semibreves et semibrevis duas minimas... C3: Signum istud est signum modi imperfecti et temporis imperfecti, et semibrevis perfecte sive prolationis. Et super hoc nota quod 3 aliquotiens dat ternalitatem semibrevium aliquotiens vero ternalitatem minimarum; sicut est posita in isto signo semper dat ternalitatem minimarum, et si sit posita in signo supradicto signato per medium hoc modo: Ø3, semper dat ternalitatem semibrevium, hoc est brevis perfecta valet tres semibreves... ₡3: Istud signum est medium sui antecedentis tenendo parem modum excepto quod numerus est hic ternarius in semibrevibus, et superius ternarius in minimis.' ibid. pp. 47-48.

li usa nei suoi esempi, ma C3 come una *proportio*, come i musicisti pratici. Per Ramos de Pareja, parallelamente a come O, C, ʘ e Ɔ indicano quattro combinazioni di *tempus* e *prolatio*, O2, C2, O3 e C3 indicano quattro combinazioni di *modus* e *tempus*, e aggiunge che, mentre i primi richiedono di porre il *tactus* sulla semibreve, i secondi richiedono di porre il *tactus* sulla breve, quindi prevedono di fatto la diminuzione. Specifica poi che l'unità del *tactus* in O3 e C3 dura tre semibrevi e sei minime, a meno che non si verifichi una 'certa relazione di inuguaglianza', riferendosi chiaramente a quando la cifra 3 indica la ternarietà della semibreve e l'unità di *tactus* accoglie tre minime e sei semiminime.[199]

Queste ambiguità continueranno ad affliggere i segni con cifre anche nella trattatistica del XVI secolo, rendendoli i segni più controversi di tutta la teoria della notazione mensurale.[200] Ma all'inizio della loro storia, in quello iato cronologico e concettuale che separa il loro uso pratico dalle loro prime testimonianze teoriche, doveva collocarsi un testimone fondamentale: Du Fay stesso. Sappiamo infatti che scrisse un *Tractatus de musica mensurata et de proportionibus.* Il trattato è oggi perduto ed è noto solo grazie a delle citazioni. Non sappiamo a quali anni risalga, ma Planchart lo colloca proprio nel periodo 1439-1450, contestualmente alla nascita di O2.[201] Se Du Fay ha parlato di O2, e il trattato fosse sopravvissuto, avremmo forse visto una teorizzazione del segno più in linea con l'uso che ne fa nella sua musica, e ne fanno anche gli altri compositori, ma molto lontana da quella fatta dai teorici. Magari, avremmo visto O2 da una parte, nella sezione *de musica mensurata*, descritto come una versione di ₵/C*i* con *modus perfectus*, e O3 e C3 da un'altra, dislocati nella sezione *de proportionibus*.

IV.3 Diminuzioni problematiche

Moribus et genere e *Fulgens iubar ecclesie* sono gli ultimi mottetti in cui Du Fay impiega la diminuzione del Tenor.[202] Le Figg. IV.1-2 mostrano il Tenor I di *Moribus et genere*, ricopiato su due

199 'Et cum per primum cecinerit signum quadripartitum [O3, C3, O2, C2], mensuram istam ponat in brevi; tunc enim longa in istis o3 o2 tribus temporis morulis mensurabitur, in istis vero C3 C2 duabus... Ipsa vero mensura in istis duobus o2 c2 per medium in duo tantum semibreves secatur quatuorque minimas. In istis vero o3 c3 aequaliter in tres dividitur semibreves sex quoque minimas, nisi comparatio inaequalis fiat cum tenore, quoniam tunc insurgit quaedam inaequalitatis habitudo, de qua in proportionibus dicemus... Sin vero per secundum cecinerit signum quadripartitum [o·, c·, o, c], morulam ponet in semibrevi et tunc brevis tres mensuras valebit in istis o· o, duas vero tantum in his c·c; et sicut in aliis divisa fuit aequaliter in duas aut in tres semibreves, ita in istis [in] duas minimas aut in tres, prout signum perfectionem aut imperfectionem denotat, dividetur.' Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica practica*, p. 83.

200 Cfr. nota 194 sopra.

201 F. J. Fètis, *Mémoire sur l'harmonie des sons chez les Grecs et les Romains*, Bruxxelles, M. Hayez, 1858, pp. 12-13 racconta di aver visto il trattato in un manoscritto del XVI secolo che è stato venduto a un'asta a un commerciante di libri inglese nel 1824. A. Gallo, *Citazioni da un trattato di Dufay*, Studi di Musicologia in onore di Guglielmo Barblan, Accademia Musicale Chigiana di Siena, Firenze, 1966, pp. 149-52 riporta delle glosse marginali in un manoscritto del XV secolo, in cui si fa riferimento a una 'Musica' di Du Fay. La 'Musica' può riferirsi a un altro trattato, o allo stesso trattato di cui parla Fétis. Cfr. anche Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 207-08.

202 Ed. in Planchart, *OO*, 2/13 (*Moribus et genere*) e 2/14 (*Fulgens iubar ecclesiae*).

aperture, e la Tabella IV.1 ne schematizza la struttura mensurale. I Tenores si ripetono per tre *colores*, alternando O, C e ₵. Le pause iniziali di *longae* ternarie ci informano che il *modus* è *perfectus*, dunque ₵ prescrive una diminuzione di classe 3. Le voci superiori condividono con quelle inferiori [O] per il primo *color,* ma passano direttamente in ₵ nel secondo, dove si sovrappone a C, e, nel terzo *color,* sopra il ₵ dei Tenores, alternano la *proportio sesquialtera*, segnata con 3, e di nuovo ₵, per due volte. Evidentemente, Du Fay riutilizza i cambi che aveva consolidato nei mottetti del periodo precedente. In particolare, la sovrapposizione fra C ai Tenores e ₵ alle voci superiori è una costante che vediamo da *Ecclesiae militantis* in poi. Ma torna a usare il *modus perfectus,* che aveva abbandonato da tempo. Lo aveva usato per l'ultima volta proprio in *Ecclesiae militantis*.

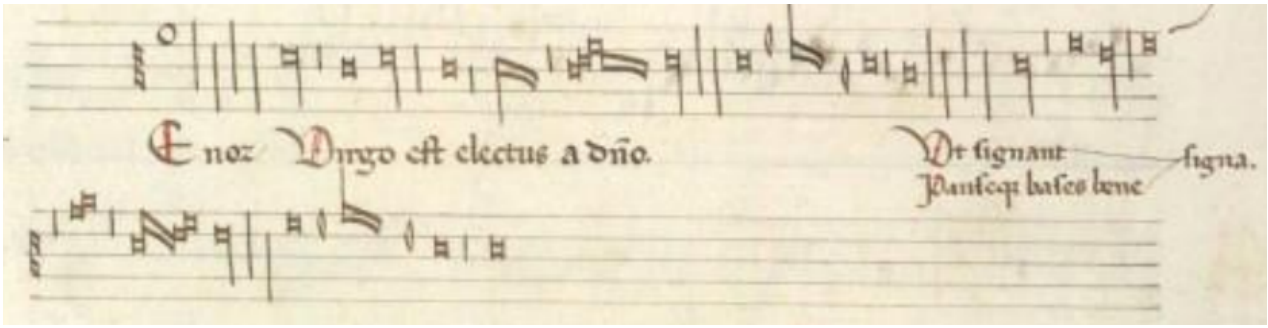


Fig. IV.1 Du Fay, *Moribus et genere*, Tenor I, ModB, fol. 77r
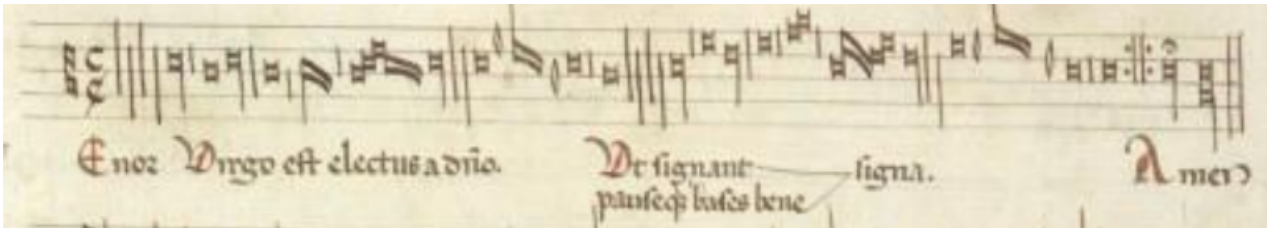


Fig. IV.2 Du Fay, *Moribus et genere*, Tenor I, ModB, fol. 78r

Al Tenor I è sottoposto un canone, ricopiato in entrambe le aperture, che recita: 'ut signant — signa — pausesque pauses bene'. L. Holford-Strevens lo ha tradotto 'come i segni segnano, e segna bene le basi della pausa'.[203] C. Turner lo ha parafrasato in 'come i segni indicano, [bada] bene alla nota e alla pausa [?]' ritenendolo un 'aiuto alla performance', senza specificare oltre.[204] Il suo significato resta oscuro, anche perché, qualunque esso sia, sarebbe superfluo rispetto alla notazione dei Tenores, che è chiara di per sé. Planchart ha ipotizzato che abbia a che fare con i rapporti di

203 L. Holford-Strevens, *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of his Motets*, «Early Music History», 16, 1987, p. 124.

204 C. Turner, *Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450*, «Music Analysis», 10, 1991, p. 119.

tempo fra le mensure del mottetto. Secondo lui, infatti, in *Moribus et genere* Du Fay, al passaggio tra il primo e il secondo *color,* ha presupposto il rapporto di tempo di 3 a 4 al livello della semibreve fra O e ₵, e dato ai cantori l'opportunità, come in altri mottetti del periodo precedente, di instaurarlo tramite l'espediente formale del duo iniziale fra Cantus e Contratenor, corrispondente alle pause dei Tenores. La funzione del canone, all'inizio del secondo color, sarebbe di avvertimento ai tenoristi a non rispettare il rapporto di tempo di 1 a 1 fra O e C a livello della semibreve, a cui 'porterebbe una semplice lettura' delle due mensure, ma ad ascoltare il nuovo rapporto instaurato dal Cantus e dal Contratenor fra O e ₵.[205] La sua ipotesi è interessante, ma, come sempre, parte dal presupposto che le mensure prescrivano un rapporto proporzionale anche in cambio simultaneo, e che questo rapporto sia, nella normalità, l'equivalenza della minima. Poiché non è detto che i cantori rispettassero l'equivalenza orizzontale della minima/semibreve fra O e ₵, in *Moribus et genere* come in tutti brani con questo cambio — è anzi improbabile a causa degli stili ritmici, che come abbiamo visto, sono molto diversi — Du Fay può aver inteso il rapporto 3:4 al livello della semibreve, così come un altro rapporto, magari irrazionale, e gli esecutori possono averlo attuato, senza il bisogno di un canone.

Tabella IV.1 Struttura mensurale di *Moribus et genere*

	I color	II color	III color			
batt.	1	97	289	301	337	349
Cantus	[O]	₵	3	₵	3	₵
Ct.	[O]	₵	3	₵	3	₵
T. I	III/O	C	₵	-	-	-
T. II	III/O	C	₵	-	-	-

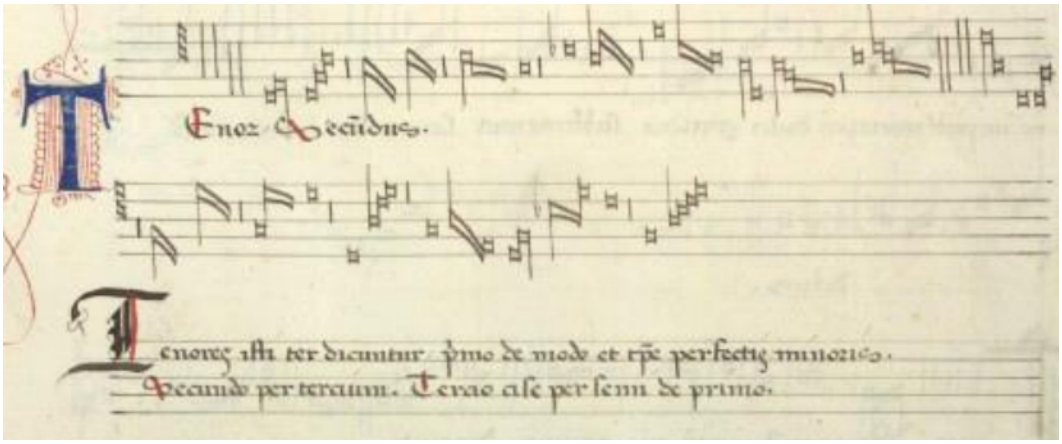


Fig. IV.3 Du Fay, *Fulgens iubar ecclesiae*, Tenor II, ModB, fol. 124v

205 Planchart, *Dufay*, 2018, p. 379.

In *Fulgens iubar ecclesiae*, troviamo un altro canone, sottoposto, come mostra la Fig. IV.3, al Tenor II. È di tutt'altra natura rispetto a quello di *Moribus et genere*, in quanto essenziale alla lettura dei Tenores e delle loro diminuzioni, benché risulti, come l'altro, in qualche modo enigmatico. Recita: 'Tenores isti ter dicuntur / primo de modo imperfecto et tempore perfectis minoris. Secundo per tercium. Tercio cise per semi de primo.' Ci informa che i Tenores, nel primo *color*, sono in *modus* e *tempus* perfetti e *prolatio minor*, III/O, poi che nel secondo vanno eseguiti 'per tercium' e nel terzo 'cise per semi de primo', che si può tradurre con 'tagliato a metà dal/rispetto al primo', quindi entrambe le volte in diminuzione.

Perché Du Fay chiama in due modi diversi la diminuzione della stessa mensura *ut jacet*, III/O? Planchart ha interpretato le diminuzioni di *Fulgens iubar*, come suo solito, come proporzioni: 'per tercium' significa che la semibreve perde un terzo del valore, e 'per semi' significa che ne perde metà. Inizialmente, ha ritenuto che Du Fay si fosse servito del canone per imporre questi rapporti di tempo, e in particolare quello di 2:3 a livello della semibreve nel secondo *color*, dove lo stile ritmico del C inglese avrebbe richiesto, semmai, il rapporto 3:4,[206] salvo poi rendersi conto che il mottetto, con questi rapporti, diventa ineseguibile. È tornato quindi sui suoi passi, propendendo per il rapporto 3:4 anche fra il primo e il secondo *color* di *Fulgens iubar* — spinto pure dal fatto che anche in questo mottetto l'entrata dei Tenores, in ogni *color*, è preceduta da un duo del Cantus e del Contratenor — e per un rapporto di 1:1 fra secondo e terzo.[207] Intanto, Planchart ha male interpretato il termine 'per tercium', che si riferisce a una riduzione di 2/3, non 1/3. Poi, le sue evidenze lasciano intendere, anche in questo caso, che a determinare i rapporti di tempo in cambio simultaneo siano gli esecutori, e non le mensure o le diminuzioni.

Precedentemente, ho provato a spiegare la diminuzione canonica del mottetto *Apostolo glorioso*, anch'essa 'per tercium', sulla base del rapporto di tempo fra i *colores*: essendo la dicitura anomala per una diminuzione di III/Ȼ, ho ipotizzato che avesse a che fare con il cambio simultaneo fra Ȼ e O al passaggio dal I al II *color*, nella quale, se si mantiene la minima costante, tutti i valori perdono 2/3 del valore. Ho proposto questa spiegazione perché in *Apostolo glorioso* l'equivalenza della minima è una scelta esecutiva valida. In *Fugens iubar*, 'per tercium' e 'per semi' vanno spiegati con altro, non con i rapporti di tempo. Ci vengono qui in aiuto i cambi delle voci superiori. Per i tre *colores*, Cantus e Contratenor alternano [O], C e Ø, come si può vedere dalla Tabella IV.2, che riporta la struttura mensurale del mottetto. In tutti i *colores* c'è equivalenza con i valori dei Tenores, il che significa che C e Ø sono diminuiti assieme ai Tenores, quindi C è un C inglese. A confermarlo è anche lo stile ritmico delle voci superiori, che è quello solitamente associato a ₵/C

206 Planchart, *The Relative Speed of Tempora*, 1981, p. 41.
207 Id., *OO*, 2011, 2/14, e *Dufay*, 2018, pp. 385-86.

inglese. Ora, 'per tercium', è la corretta dicitura, secondo il *Libellus*, della diminuzione di III/O, ovvero di classe 4. Non può riferirsi alla riduzione dei valori, ma definisce correttamente la riduzione del *tactus*: la breve perfetta riduce il numero di *tactus* in essa contenuti da 3 a 1. Oltre alla riduzione, la diminuzione 'per tercium' di III/O implica anche la trasformazione delle brevi da perfette a imperfette, ed è quello che accade nel secondo *color.* Non a caso Du Fay vi sovrappone il C inglese. Il 'per semi' del III *color,* invece, è fuori posto rispetto a III/O, ed è accompagnato da un'altra anomalia: le brevi tornano perfette, come Du Fay ci fa capire sovrapponendo a questa diminuzione il segno Ø. Le due cose probabilmente sono legate, e si possono spiegare insieme a ciò che sta intorno al 'per semi' nel canone dei Tenores. Du Fay, per prescrivere una diminuzione di III/O con brevi perfette, specifica di 'tagliare' (da 'cise') la mensura del primo *color* ('de primo'), quindi [Ø], e non [₵] come nel secondo *color,* e, per differenziarla dalla diminuzione precedente, la chiama 'per semi', utilizzando una dicitura ben più frequentemente associata al *tempus perfectum* diminuito.[208] Questa diminuzione resta una contravvenzione, pu sempre volontaria rispetto alle regole del *Libellus.* E non è la prima. Du Fay l'aveva già applicata in *Ecclesiae militantis*, dove aveva prescritto la diminuzione di III/O col segno Ø. È interessante notare che in quel caso ha espresso graficamente la stessa cosa che in *Fulgens iubar* ha espresso verbalmente. Ed è ancor più interessante pensare che, se volessimo immaginare il nome che Du Fay avrebbe dato alla diminuzione di *Ecclesiae militantis,* potremmo essere sicuri che l'avrebbe chiamata 'per semi' o 'per medium', esattamente come in *Fulgens iubar,* per via della riduzione di tutti i valori da 2 a 1 imposta dalla complessa rete di alternanze non simultanee.[209]

Tabella IV.2 Struttura mensurale di *Fulgens iubar ecclesiae*
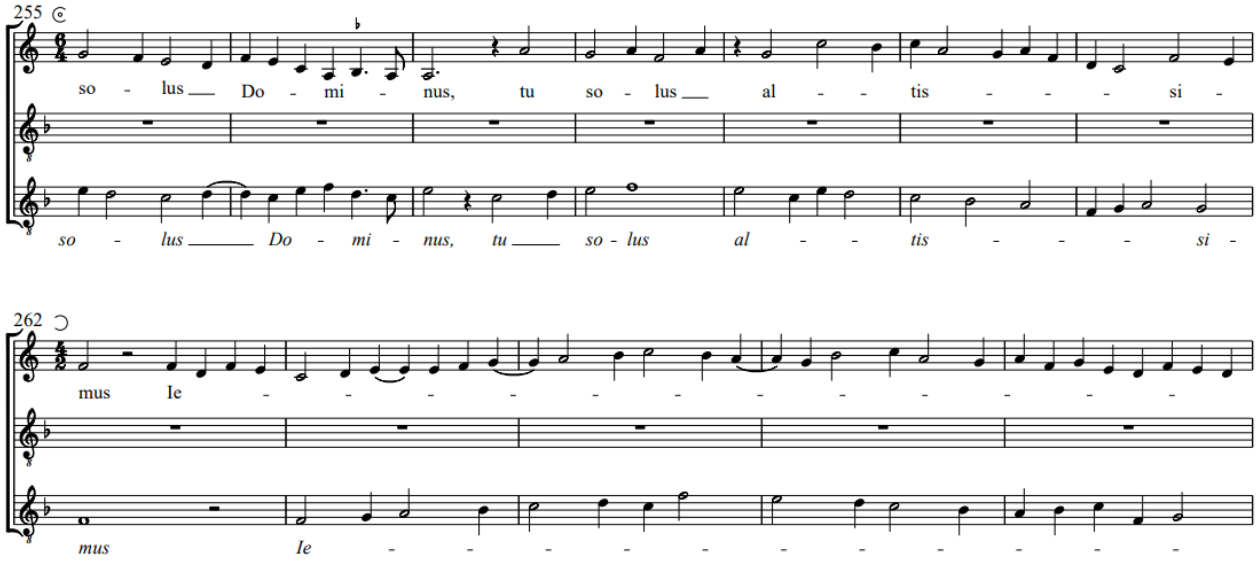
	I color	II color	III color	Cadenza finale
batt.	1	97	193	289
Cantus	[O]	C	Ø	-
Ct.	[O]	C	Ø	-
T. I	III/O	dim.	dim.	-
T. II	III/O	dim.	dim.	-

208 Secondo DeFord, DuFay chiama la diminuzione del II *color* 'per tercium' perché riduce il numero di *tactus* per breve da 3 a 1, e quella del III *color* 'per medium' perché reinterpreta Ø come diminuzione di Ȼ, che ne riduce il numero di *tactus* per breve, e lo fa in forza dell'equivalenza fra le brevi di Ȼ e di O. La studiosa spiega allo stesso modo il caso inverso della diminuzione 'per tercium' di Ȼ in *Apostolo glorioso*. Cfr. DeFord, *The mensura of Ø in the works of Dufay,* 2005, pp. 127-28. La studiosa, tuttavia, non chiarisce il legame tra quelle che considera diminuzioni 'mensurali', che riguardano il *tactus* e non i valori delle note, e l'equivalenza delle brevi.
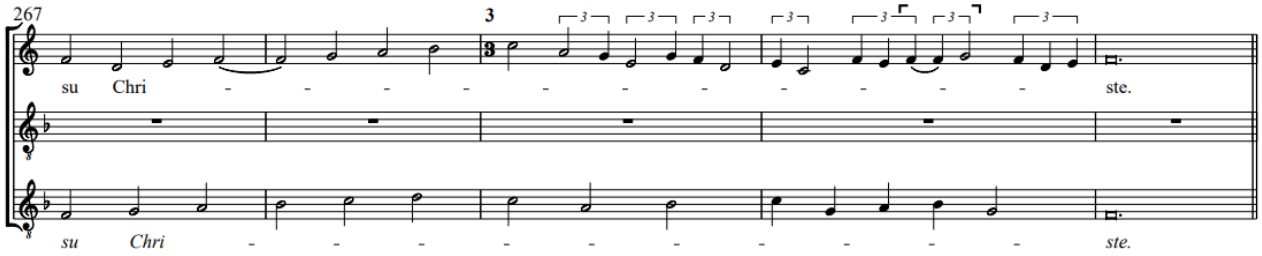
209 vedi Cap. III, p. 92.

IV.4 Particolarità nella *Missa Sancti Antonii*
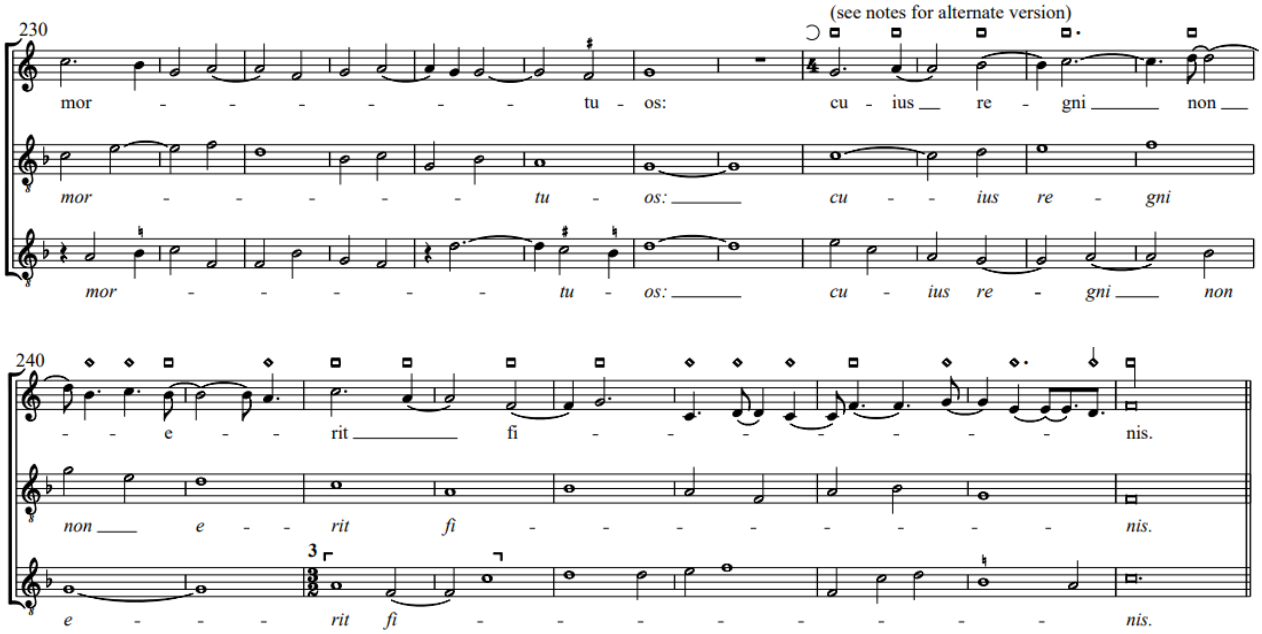
Nel Gloria e nel Credo della *Missa Sancti Antonii* (n. 1 dalla Tav. IV.2) vediamo dei cambi molto particolari. Abbiamo già discusso del segno $^{O}_{3}$ su <Deus Pater omnipotens>, nel Gloria, che è probabilmente una rinotazione del segno 3. Più avanti, nella sottosezione del <Qui tollis>, in cui tutte le voci sono in O, il Cantus passa in Ȼ, mantenendo l'equivalenza della minima con le altre voci. Ancora più avanti, nella sottosezione <Qui sedes ad dexteram>, sempre nel contesto di un O simultaneo, il Cantus passa di nuovo in Ȼ, poi lo alterna con la *sesquitertia* Ↄ, che sostituisce tre minime con quattro, che alterna a sua volta con la *sesquialtera* 3, che sostituisce due minime di Ↄ con tre. Si veda l'Es. IV.11. Nel Credo, alla fine della sottosezione <Crucifixus>, dove tutte le voci sono in C, il Cantus passa in Ↄ, una *sesquitertia* che sostituisce tre semibrevi con quattro, a cui si sovrappone il Contratenor, che passa poco dopo nella *sesquialtera* 3, che sostituisce due semibrevi di C con tre. Si veda l'Es. IV.12. Più avanti, nella sottosezione <Et in spiritum>, sempre nel contesto di un C simultaneo, il Cantus, su <Qui cum Patre>, passa in O3, che va a sostituire due brevi imperfette con tre brevi perfette. Si veda l'Es. IV.13. Infine, nella sottosezione <Et unam sanctam>, dove tutte le voci sono in O, il Cantus passa prima in Ȼ e poi in Ø, che funge da diminuzione *per medium* di Ȼ e sostituisce le sue semibrevi perfette con brevi perfette. Si veda l'Es. IV.14.



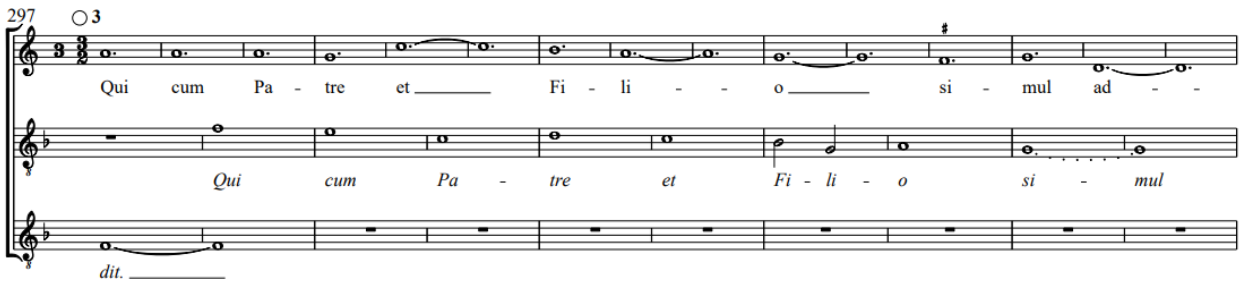
Es. IV.11 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, Gloria, <Qui sedes ad dexteram>, batt. 255-71, Planchart, *OO*, 3/3, p. 10
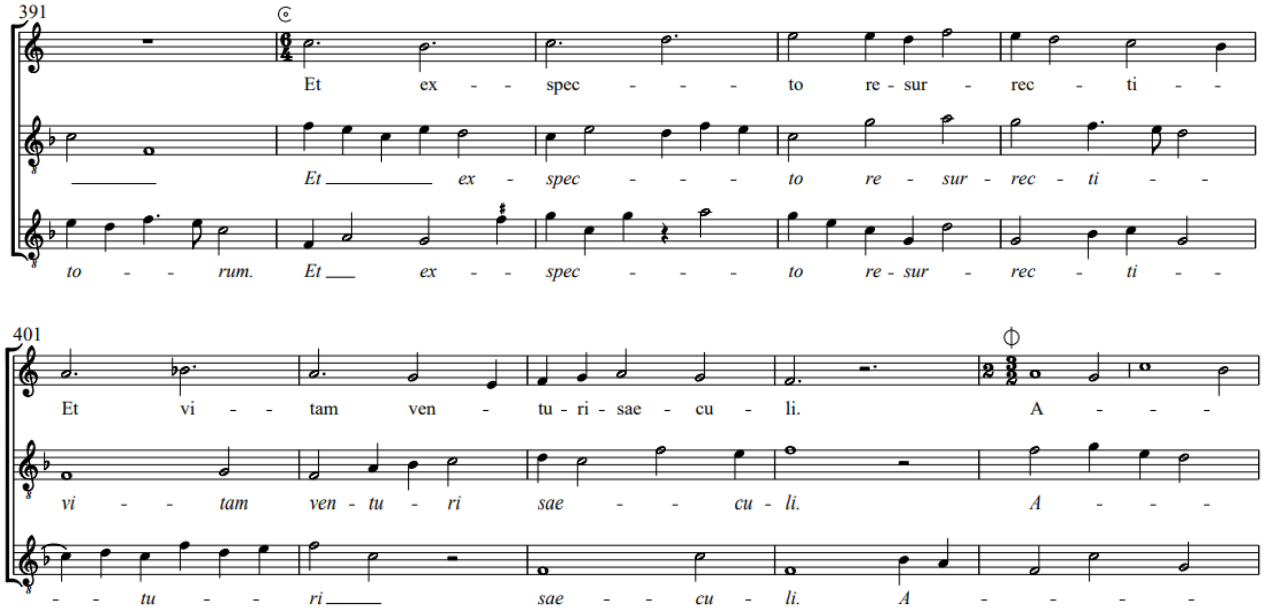


Es. IV.11 cont.



Es. IV.11 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, Credo, <Crucifixus>, batt. 230-48, Planchart, *OO*, 3/3, p. 18



Es. IV.11 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, Credo, <Et in spiritum>, batt. 297-311, Planchart, *OO*, 3/3, p. 19



Es. IV.14 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, Credo, <Et unam sanctam>, batt. 391-95 e 401-06, Planchart, *OO*, 3/3, pp. 21-22

Questi segni colpiscono per diversi aspetti. Primo, Ↄ riappare dopo diversi anni — lo avevamo visto per l'ultima volta nella sequenza *Isti sunt duae olivae* del 1437-38 — e lo fa assieme a ↄ e Ø, quelle che erano per tradizione la sua proporzione e la sua diminuzione. Du Fay sembra usarlo nei due passaggi del Gloria, e nel passaggio del Credo, per dare al Cantus una veste notazionale retrospettiva. Secondo, tutte le proporzioni, esclusa la *sesquitertia* ↄ che si alterna a Ↄ, e la *sesquialtera* 3 che si alterna con C, sono atipiche. La *sesquialtera* 3 che sostituisce due minime di ↄ con tre è un caso unico. È possibile che Du Fay la usi come una *dupla* reale di Ↄ, in quanto va a sostituire tre minime nello spazio di una semibreve perfetta con sei, ma mantiene le semibrevi perfette, al contrario di una *dupla*/diminuzione. Altrettanto uniche sono la *sesquitertia* di semibrevi e la *sesquialtera* di brevi perfette nel contesto di C, prescritte dai segni ↄ e O3. Il secondo segno è particolare sia perché non sostituisce i valori interni all'unità di *tactus*, ma il valore a essa corrispondente, ovvero la breve, sia perché ne cambia la qualità, da binaria a ternaria. Du Fay può aver aggiunto il cerchio alla cifra 3 per chiarire la ternarietà delle brevi, e al contempo impedire che i cantori scambiassero 3 per una normale *sesquialtera* che sostituisce due semibrevi di C con tre. O3 è il segno che Tinctoris cita nel *Proportionale*, e critica, sia in quanto esprime una *proportio* con una cifra singola, sia in quanto sostituisce valori di diversa qualità. Per il teorico la proporzione corretta avrebbe sostituito il valore che non cambia qualità, ovvero la semibreve, e sarebbe stata rappresentata da un numeratore e da un denominatore, così: O^{9}_{4}.[210] Infine, tutte le proporzioni,

210 Tinctoris, *Proportionale musices*, a cura di A. Seay, pp. 57-58. Cfr. anche Berger, 1993, pp. 73-74.

sempre esclusa la *sesquialtera* 3, ma stavolta inclusa la *sesquitertia* ϽϽ che si alterna a Ȼ, sono difficili da eseguire. La *sesquitertia* ϽϽ di C alla fine del <Crucifixus> nel Credo, sovrapposta anche alla *sesquialtera,* deve essere sembrata un virtuosismo eccessivo agli occhi del copista di Tr90, che ha notato alla fine della sezione una *resolutio* a valori semplificati per il Cantus, mostrata nella Fig. IV.3. Le proporzioni di Ȼ nel <Qui sedes> del Gloria, ϽϽ e 3, come ha notato DeFord, risultano estremamente complesse se misurate con il *tactus* performativo sulla semibreve imperfetta di O. Essendo proporzioni di Ȼ, la loro naturale unità di misura è il *tactus* performativo sulla semibreve perfetta. La studiosa, quindi, ritiene che a un certo punto della sezione, magari all'inizio o quando il Cantus passa da O a Ȼ, il *tactus* si sposti dalla semibreve imperfetta sulla semibreve perfetta per facilitare la loro esecuzione, e ha prospettato la stessa possibilità per Ȼ e Ø in <Et unam sanctam>, nel Credo.

Le proporzioni del Gloria e del Credo della *Missa Sancti Antonii* sono apparse a C. Hamm come deviazioni dalla normale pratica mensurale di Du Fay, e hanno alimentato il suo scetticismo sull'autenticità della messa, così come ha fatto il segno O2 per i cicli dei *propria*.[211] Le sue osservazioni sui segni erano giuste, e i suoi dubbi tutto sommato ragionevoli in un’epoca in cui non c’erano molte evidenze che attribuissero queste opere a Du Fay. Oggi, che queste evidenze sono cresciute, e dobbiamo considerare le opere autentiche, non ci resta che guardare alle loro particolari caratteristiche mensurali come esempi notevoli di sperimentazione.
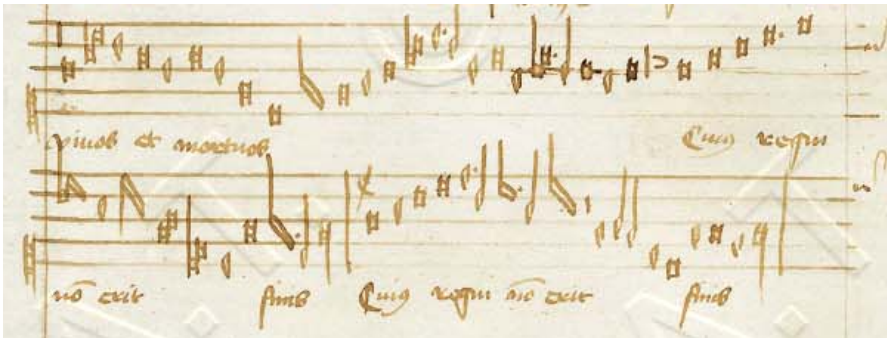


Fig. IV.3 Du Fay, *Missa Sancti Antonii*, <Crucifixus>, Credo, Cantus, Tr90, fol. 400v

211 Hamm, *Chronology*, 1964, pp. 105-10 (*Missa Sancti Antonii)* e 131-36 (*propria*). Le analisi di questi segni sono inserite nella discussione *in toto* dell'autenticità delle opere, assieme ad altri aspetti problematici, come la compresenza dei segni C e Ȼ.

Tavola IV.1 Mottetti del periodo 1439-1450

N.	N. (Planchart) e titolo	Genere	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	2/13 *Moribus et genere/Virgo, virga/Virgo est*	Tenor	O - C+₵ - ₵+3	S imp. - S imp./B imp.	1441	8	ModB fol. 76v-78r
2	2/14 *Fulgens iubar ecclesiae/Puerpera pura/Virgo post partum*	Tenor	[II/O] - dim.+C*i* - dim.+Ø	S imp. - B i./S i. - S i./B p.	1447	6	ModB fol. 124v-126r

Tavola IV.2 Cicli di *ordinarium missae* del periodo 1439-1450

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	3/3 *Missa Sancti Antonii de Padua et Sancti Francisci*			1440-1450 ca.	6	Tr90 fol. 72v-73 (Kyrie) e 395v-406r (restanti)
	Kyrie	[O] - C* - O	S imp. - S perf.			anche in: Tr93 fol. 103v-104r
	Gloria	[O] - C*+$^{O}_{3}$+3 - O+Ɔ+Ɔ+3 - Ø*	S i. - B i./S i. - S i.			
	Credo	[O] - O - C*+Ɔ - C*+O3 - O+Ɔ+Ø	S i. - B i./S i. - S i.			
	Sanctus	[O] - C* - [O]	S imp. - B i./S i.			
	Agnus	O - C* - O	S imp. - B i./S i.			

Tavola IV.3 Musica per l'Ufficio del periodo 1439-1450

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	Inni al di fuori del ciclo liturgico					
	7/23 *Proles de caelo* (San Francesco)	C	B imp./S imp.	anni '40		ModB fol. 24r
2	Antifone (Vespri)					
	1/8 *Hic vir despiciens mundum*	C	B imp./S imp.	anni '40	8	ModB fol. 53v
	1/9 *Magi videntes stellam*	C3	B perf.	anni '40	8	ModB fol. 58r
	1/13 *Salva nos, Domine*	C	B imp./S imp.	anni '40	8	Tr90 fol. 288r
	1/14 *Salve, sancte pater patriae*	C+3	B imp./S imp.	anni '40	8	ModB fol. 53r
	1/15 *Sapiente filio*	C	B imp./S imp.	anni '40	8	ModB fol. 53v
3	Responsori (Vespri)					
	1/17 *Si quaeris miracula*	[O] - C* - O - Ø* - O - C+3	S i. - B i./S i.	1439-1440 ca.	6	$Tr87_1$ fol. 115v-117r

Tavola IV.4 *Propria missae* del periodo 1439-1450

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
	Cicli per l'Ordine del Toson d'Oro			1439-1440	-	
1	*Missa de Angelis*					Tr88 fol. 147v-153v
	4/1 I: *Benedicite dominum*	C	B imp./S imp.			
	4/2 G: *Benedicite dominum*	C*+3	B imp./S imp.			
	4/3 A: *In conspectu angelorum*	[C]+3	B imp./S imp.			
	4/4 A: *Laudate deum*	[C]	B imp./S imp.			
	4/5 O: *Stetit angelus*	[C]+3+O2 - O2	B imp./S imp.			
	4/6 C: *Benedicite omnes*	C3 - C	B p. - B i./S i.			
2	*Missa de Sancto Andrea*					Tr88 fol. 128v-134v
	4/7 I: *Mihi autem*	C* - O2*	B imp./S imp.			
	4/8 G: *Constitues eos*	[O] - C+3	S i. - B i./S i.			
	4/9 A: *Dilexit Andream*	C*	B imp./S imp.			
	4/10 A: *Ego vos elegi*	C+3	B imp./S imp.			
	4/11 O: *Mihi autem*	C*	B imp./S imp.			

	4/12 C: *Venite post me*	C+3	B imp./S imp.	
3	*Missa de Sancto Spiritu*			Tr88 fol. 113v-121r
	4/13 I: *Spiritus domini*	O	S imp.	
	4/14 G: *Beata gens*	O - C	S i. - B i./S i.	
	4/15 A: *Emitte spiritum*	C*	B imp./S imp.	
	4/16 A: *Veni Sancte Spiritus*	C*	B imp./S imp.	anche in: Tr90 fol. 420r (ascr. Du Fay)
	4/17 O: *Confirma hoc*	C*	B imp./S imp.	
	4/18 C: *Factus est repente*	C+3	B imp./S imp.	
	4/19 I (Quaresima): *Dum sanctificatus*	C+3	B imp./S imp.	
4	*Missa de Sancta Cruce*			Tr88 fol. 135v-140v
	4/20 I: *Nos autem gloriari*	C - O2	B imp./S imp.	
	4/21 G: *Christus factus est*	C	B imp./S imp.	
	4/22 A: *Dicite in gentibus*	C	B imp./S imp.	
	4/23 A: *Dulce lignum*	C+3	B imp./S imp.	
	4/24 O: *Protege domine*	C+3	B imp./S imp.	

	4/25 C: *Per signum crucis*	C+3	B imp./S imp.	
5	*Missa de Trinitate*			Tr88 fol. 121v-128r
	4/26 I: *Benedicta sit*	O	S imp.	
	4/27 G: *Benedictus es*	O - C*	S i. - B i./S i.	
	4/28 A: *Benedictus es*	[C]	B imp./S imp.	
	4/29 A: *Verbo domini*	O2*+3	B imp./S imp.	
	4/30 O: *Benedictus sit*	O+3 - C	S i. - B i./S i.	
	4/31 C: *Benedicite deum*	C	B imp./S imp.	
	Cicli per l'Ordine di San Maurizio			
6	*Missa de Sancto Mauritio*			Tr88 fol. 169v-176r
	4/32 I: *Venite benedicti*	O	S imp.	
	4/33 I (ottava): *Sapientiam sanctorum*	C	B imp./S imp.	
	4/34 G: *Gloriosus deus*	O2 - C+3	B imp./S imp.	
	4/35 A: *Iudicabunt sancti*	O - C	S i. - B i./S i.	
	4/36 O: *Mirabilis deus*	O - C+3	S i. - B i./S i.	
	4/37 C: *Gaudete iusti*	C+3	B imp./S imp.	

7	Comune dei Martiri 1 (*Missa Sancti Georgi?)*			Tr88 fol. 154v-169r
	4/44 I: *In virtute tua*	[O]	S imp.	
	4/45 I (con alleluia): *Protexisti me deus*	C - C*	B imp./S imp.	
	4/46 A: *Posuisti domine*	[O] - C+3	S i. - B i./S i.	
	4/47 T: *Desiderium animae*	O - C+3 - O	S i. - B i./S i. - S i.	
	4/48 O: *In virtute tua*	O - C	S i. - B i./S i.	
	4/49 O (con alleluia): *Confitebuntur*	O - C	S i. - B i./S i.	
	4/50 C: *Posuisti domine*	C	B imp./S imp.	
	4/51 C (con alleluia): *Laetabitur iustus*	C+3	B imp./S imp.	
8	Comune dei Martiri 2 (*Missa Sancti Sebastiani?)*			Tr88 fol. 210v-215v
	4/52 I: *Laetabitur iustus*	O	S imp.	
	4/52 G: *Posuisti domine*	O - C	S i. - B i./S i.	
	4/53 A: *Sebastiani gratia*	O - C+3	S i. - B i./S i.	
	4/54 O: *Gloria et honore*	O - C	S i. - B i./S i.	

	4/55 C: *Magna est gloria*	C	B imp./S imp.		
	Cicli per l'ordine francescano			1440-50	
9	*Missa de Sancto Antonio*				Tr88 fol. 182v-189r
	4/56 I: *In medio ecclesiae*	O - Ø*	S imp.		
	4/57 G: *Os iusti meditabitur*	O - O2+3	S i. - B i./S i.		
	4/58 A: *Antoni compar inclite*	O - C - O	S i. - B i./S i. - S i.		
	4/59 O: *Veritas mea*	O - C	S i. - B i./S i.		
	4/60 C: *Quinque talenta*	C+3	B imp./S imp.		
10	*Missa de Sancto Francisco*				Tr88 fol. 192v-194r
	4/61 I: *Gaudeamus omnes*	C	B imp./S imp.		
	4/62 I (ottava): *Os iusti meditabitur*	C	B imp./S imp.		
	4/63 G: *Os iusti meditabitur* (stesso del ciclo 9, 4/57)	O - O2+3	S i. - B i./S i.		rinvio in: Tr88 fol. 192r
	4/64 A: *O patriarcha pauperum*	O - C+3	S i. - B i./S i.		
	4/65 O: *Veritas mea* (stesso del ciclo 9, 4/59)	O - C	S i. - B i./S i.		

4/66 C: *Fidelis servus*	C+3	B imp./S imp.	

Tavola IV.5 *Chansons* del periodo 1428-1439

N.	N. (Planchart) e titolo	Forma	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	10/3/2 *Helas mon dueil*	Virelai	C	B imp./S imp.	tardi anni 40' - 1450	9	Por fol. 74v-76r
2	10/4/3 *Seigneur Leon/Benedictus*	Rondeau	O	B perf.	1448	7	Pix fol. 27v-28r Vie5094 f. 154v-155r Fl2356 fol. 68v-69r Berl fol. 5v-6r
3	10/5/39 *Adyeu quitte le demeraunt*	Rondeau	[O]	S imp.	pre 1455	7	Tr90 fol. 303r
4	10/5/40 *Donnés l'assault a la fortresse*	Rondeau	O	S imp.	pre 1445	7	$Tr87_1$ fol. 119v-120r riel. (anni '50) in: Mel fol. 71v-72r
5	10/5/41 *Franc cuer gentil*	Rondeau	[O]	S imp.	pre 1445	9	$Tr92_2$ fol. 180r EscB fol. 20v-21r Bux fol. 62v-63r
6	10/5/42 *Le serviteur halt guerdonné*	Rondeau	O	S imp.	pre 1454	7	Sev fol. 25v-26r Med fol. 84v-85r Wolf287 fol. 24v-25r Lab fol. 17av-18b EscB fol. 76v-77r Dij fol. 92v-93r

							Cord fol. 33v-34r Pix fol. 92v-93 r Per431 fol. 67v-68r Tr90 fol. 358v-359r Pav362 fol. 40v-41r MC871 fol. 103r Fl2794 fol. 22v-23r Por fol. 64v-65r Berl fol. 4v-5r
7	10/5/44 *Mon bien, m'amour et ma maistresse*	Rondeau	[O]	S imp.	pre 1442	7	$Tr87_1$ fol. 135v
8	10/5/45 *Par le regard de vos beaux yeux*	Rondeau	O	S imp.	pre 1454	7	Sev fol. 49v Wolf287 fol. 36v-37r Lab fol. 67v-68r Mun9659 fol. 2v-3r EscB fol. 40v-41r Pix fol. 39v-40r Pav362 fol. 47v-48r MC871 fol. 10v Mel fol. 73v-74r Por 61v-62r Berl fol. 13v-14r
9	10/5/45 *Trop long temps ai esté en desplaisir*	Rondeau	[O]	S imp.	1436-1440		RU1411 fol. 14v-15r

CAPITOLO V
1450-1474
O e C, aumentazione e diminuzione nelle messe su Tenor

Nel 1450, Du Fay compì un breve viaggio in Italia, per tornare subito in Francia, dove si divise fra Cambrai e Mons, sede dei raduni annuali dell'Ordine del Toson d'Oro. Nel 1452, lasciò temporaneamente le sue mansioni di canonico della Cattedrale per trasferirsi in Savoia, dove rientrò al servizio del suo vecchio protettore, il duca Ludovico. Il soggiorno savoiardo durò fino al 1458, quando il compositore tornò definitivamente a Cambrai, da cui non si allontanò più fino alla sua morte, avvenuta nel 1474.[212]

I lavori del periodo 1450-74 sono, a parte pochissimi casi, di certa attribuzione, e sono databili con più o meno sicurezza sulla base di evidenze per lo più indirette. Il mottetto combinativo su Tenor *O trés piteulx/Omnes amici eius* (Tav. V.1 n.2) è intitolato in Fl2724 'Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae' ed era una delle quattro lamentazioni che Du Fay stesso, in una lettera del 1456 al Signore di Firenze Piero de' Medici, riferisce di aver scritto per la caduta di Costantinopoli in mano ottomana, avvenuta nel maggio 1453. Il compositore afferma di averle composte l'anno precedente, dunque il brano deve risalire al 1455.[213]

Un gruppo di *chansons*, formato dal *virelai Malhereux cuer* e dai *rondeaux Dona gentile* e *Les douleurs* (Tav. V.5 nn. 1, 5 e 10), intona testi composti dai poeti della cerchia di Carlo di Valois-Orlèans — nel caso di *Dona gentile* in traduzione italiana. Molto probabilmente, Du Fay le scrisse su richiesta dei nobili francesi durante l'incontro per le trattative di pace fra Carlo VII e Ludovico di Savoia, che si svolse a St. Pourçain nel 1455.[214]

Sappiamo che alcuni brani sono stati copiati nei volumi, oggi perduti, che raccoglievano il repertorio polifonico destinato alla liturgia della Cattedrale, e anche quando, grazie ai documenti che si sono conservati. A metà del 1464 fu copiata la *Missa Ecce ancilla Domini/Beata es Maria* (Tav. V.2 n. 3). Planchart, notando delle citazioni alla *Missa Ecce ancilla Domini* di Ockeghem, ne colloca le origini al marzo del 1464, quando Ockeghem venne in visita a Cambrai e fu ospite in casa di Du Fay.[215] Nell'autunno dello stesso anno fu copiato il mottetto su Tenor *Ave Regina Caelorum III* (Tav. V.1 n. 3). Non si conoscono le circostanze relative alle sue origini, ma dovette essere stato composto poco prima.[216] Nel 1474, probabilmente in primavera, fu copiata la *Missa*

212 Planchart, *Dufay,* 2018, pp. 231-314.
213 ibid. pp. 241 e pp. 410-11.
214 ibid. p. 255.
215 ibid. pp. 281-82 e 603-10.
216 ibid. p. 415.

Ave Regina Caelorum (Tav. V.2 n. 4). Du Fay l'aveva concepita per la fondazione di una messa per la Vergine, che sarebbe divenuta la sua messa di suffragio dopo la sua morte. La fondazione risale al 1470, ma Du Fay deve aver completato il brano successivamente, perché la sua esecuzione in questa occasione è registrata nei documenti della Cattedrale solo a partire dal 1473-74. Planchart ritiene che fosse pronto nel 1472 perché, secondo lui, fu eseguito per la prima volta in un'altra occasione, un grande evento che si tenne in quell'anno a Cambrai, la Dedicazione della Cattedrale. La sua ipotesi è corroborata dalla complessa trasmissione manoscritta della messa, che è stata studiata da R. Wegman. Tutte le fonti, Br5557, ModD e SPB80, presentano una serie di varianti per le sezioni del Kyrie e dell'Agnus II, che riflettono l'esistenza di due versioni della messa: come le ha chiamate Wegman, una 'privata' e una 'pubblica'. Secondo Planchart, la prima è la versione che Du Fay ha originariamente concepito per la sua fondazione, la seconda è quella che ha riadattato per la Dedicazione.[217]

Poco chiare sono le circostanze che hanno visto nascere la *Missa Se la face ay pale* e la *Missa L'homme armé* (Tav. V.2 n. 1 e 2), per cui sono state fatte delle ipotesi. La prima fu copiata per la prima volta in Tr88 nella seconda metà degli anni '50. Planchart ha inizialmente proposto come occasione per la sua composizione i festeggiamenti per il matrimonio fra la figlia del duca Ludovico di Savoia, Carlotta, e il delfino di Francia, Luigi, tenutisi nel 1451.[218] Fallows, invece, l'ha collegata alla consumazione nel 1452 del matrimonio fra il primogenito di Ludovico, Amedeo, e Iolanda, sorella di Luigi.[219] Più recentemente, Anne W. Robertson, in uno studio esteso e ben documentato, ha connesso il brano all'acquisizione da parte della corte sabauda, nel 1453, della sacra reliquia della Sindone, sulla base di un legame esegetico fra il testo della *chanson Se la face ay pale*, da cui la messa trae il Tenor, e la reliquia.[220] La sua è ad oggi l'ipotesi più accreditata, ed è stata accettata anche da Planchart, che ha datato quindi la messa fra l'acquisizione della Sindone, nel 1453, e il termine del servizio di Du Fay presso la corte sabauda, nel 1455.[221]

La seconda fu copiata in Lu238 fra il 1461 e il 1464. Trae il suo Tenor da una *chanson roustique* monofonica, scritta probabilmente nella seconda metà degli anni '30 da un anonimo autore vicino alla corte burgunda e all'Ordine del Toson d'Oro, e concepita come dileggio contro il nemico turco. Per questo, Planchart identifica l'occasione per la composizione della messa all'interno di una serie di iniziative, di natura più cerimoniale che bellica, che il duca di Borgogna

217 ibid. pp. 288-98 e 610-18 e R. Wegman, *Miserere supplicanti Dufay: The Creation and Transmission of Guillaume Dufay's Missa Ave regina celorum*, «The Journal of Musicology», 13/1, 1995, pp. 32, 42-44 e 48-50.

218 Planchart, *Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Traditions*, Papers read at the Dufay Quintecentenary Conference, Brooklyn College, 6-7 dicembre 1974, a cura di A. W. Atlas, New York, 1976, p. 38

219 Fallows, *Dufay*, 1982 (rev. 1987), p. 70.

220 A. W. Robertson, *The Man with the Pale Face, the Shroud, and Du Fay's 'Missa Se la face ay pale'*, «The Journal of Musicology», 27, 2010, pp. 377-434.

221 Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 246-48 e 584-85.

Filippo il Buono intraprese contro i Turchi Ottomani a seguito della conquista di Costantinopoli del 1453, su sollecito del cardinale Enea Silvio Piccolomini, divenuto papa nel 1458 col nome di Pio II. Secondo lui, il duca commissionò la messa a Du Fay perché venisse eseguita durante le cerimonie per il raduno dell'Ordine del Toson d'Oro tenutosi a St. Omer nel 1461.[222] In questo contesto deve collocarsi anche la *chanson* combinativa *Il sera pour vous/L'homme armé* (Tav. V.5 n. 3), basata sullo stesso Tenor della messa. È un lavoro di non sicura attribuzione. Fu copiata in Mel fra il 1475 e il 1476 ca., come *chanson* anonima per tre voci, e in Cas negli ultimi anni '80, in una versione strumentale per quattro voci ascritta a 'Borton'. Planchart ha sostenuto che questo non sia il nome dell'autore, ma dell'arrangiatore della versione a quattro voci, e che l'autore della versione a tre voci sia Du Fay, sulla base del personaggio che viene preso in giro dal testo, Symon le Breton, membro della cappella musicale della corte borgognona dal 1431 al 1464 e canonico della Cattedrale di Cambrai dal 1435, nonché amico intimo di Du Fay. Per datare *Il sera pour vous/L'homme armé*, Planchart si è appoggiato su un'altra *Missa L'homme armé*, che ritiene sia stata commissionata congiuntamente alla messa di Du Fay, quella di Ockeghem. Questa messa, come ha mostrato L. Perkins, è disseminata di citazioni alla *chanson*, il che significa che la *chanson* doveva preesistere alle due messe, e risalire a prima del 1461. Planchart ipotizza che Du Fay l'abbia composta in risposta a un'altra delle iniziative della corte borgognona contro i Turchi, un *memorandum* del 1457 che ordinava a tutti i sudditi, compresi alcuni membri della cappella, di prepararsi per un'imminente spedizione armata.[223]

I lavori del periodo 1450-74 riconfermano la pratica mensurale che si era andata delineando fra la fine degli anni ‘30 e gli anni ‘40. Le mensure preponderanti sono O e C (inglese), indipendenti o in cambio simultaneo. Spesso C si alterna, simultaneamente o non simultaneamente, alla *sesquialtera* 3, che sostituisce due semibrevi con tre, ed è l’unica mensura di *tempus perfectum* con *tactus* compositivo e performativo sulla breve perfetta. Ritroviamo Ↄ e Ↄ, usati in sovrapposizione a O in un un breve passaggio del Credo della *Missa L’homme armé,* in un modo simile a quanto avevamo visto nella *Missa Sancti Antonii*. Du Fay continua a impiegare la diminuzione del Tenor, ma non più nei mottetti, bensì nel genere delle messe su Tenor, più precisamente nel Kyrie e nell'Agnus della *Missa L’homme armé*. Dai mottetti su Tenor il compositore riprende un'altra tecnica, l'aumentazione. L'aveva usata in *Magnanimae gentis* sul finire degli anni '30, e la riutilizza in questo periodo per manipolare il Tenor in tutte le sezioni della *Missa Se la face ay pale.*

222 Id., *The Origins and Early History of 'L'homme armé'*, «The Journal of Musicology», 20/3, 2003, pp. 306-14 (*chanson* monofonica) e 327-48 (*Missa L'homme armé*) e *Dufay,* 2018, pp. 273-75 e 594-95.

223 Id., *Origins*, 2003 pp. 314-27 e *Dufay,* 2018, pp. 273-74 e 661-62. Planchart discute la *Missa L'homme armé* di Ockeghem in connessione a quella di Du Fay. Cfr. nota precedente.

Eppure, in un quadro come questo, che restituisce abitudini ormai consolidate, si nascondono alcune particolarità. O2 è scomparso. In un nutrito gruppo di *chanson*, che comprende i *rondeaux Je vous pris, La plus mignonne, Les douleurs, Vostre bruit, Belle vueillés moy vengier, Dieu gard la bone, Du tout m'estoie* e *Puisque vous estez* (Tav. V.5 nn. 4, 9, 10, 13, 14, 16, 17, e 19), C viene associato a uno stile ritmico estremamente denso, in cui il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta acquista prominenza su quello sulla breve imperfetta, e arriva in qualche caso a essere l'unico *tactus* espresso. Due di queste presentano anche un uso eccezionale di O, C e 3, che condividono con altri due brani. In *Les douleurs* e in un passaggio del Credo della *Missa Ave Regina Caelorum* O e C sono sovrapposti. In *Je vous pri* 3 sostituisce non due semibrevi con tre, ma due minime con tre. Lo stesso accade in *Il sera pour vous/L'homme armé* (Tav. V.5 n. 3) dove la *sesquialtera* C3 è indipendente e crea gruppi ternari di minime.

Hamm, all'interno del suo gruppo 8, collocato fra il 1435 ca. e il 1460 e dedicato al cambio fra O e C/₵ con movimento per brevi e semibrevi, caratterizzata dalla presenza di semiminime colorate e dall'assenza di *fusae*, separa due sottogruppi, in cui inserisce quei brani che associano al *tempus imperfectum* un movimento più denso, per semibrevi e minime. Il sottogruppo 8[a] raccoglie i brani in cui il *tempus imperfectum* è segnato con C, il sottogruppo 8b quelli in cui è segnato con ₵.[224]

V.1 Altre rinotazioni

Anche le opere del periodo 1450-74 sono andate incontro a rinotazioni dei segni mensurali da parte dei copisti. Oggetto quasi esclusivo di questa pratica è stato, ancora una volta, il C inglese. Le sezioni in *tempus imperfectum* dei mottetti *O trés piteulx/Omnes amici eius* e *Salve Regina misericordiae* (Tav. V.1 nn. 1 e 2) e del *Magnificat tertii et quarti toni* (Tav. V.3 n. 1) sono segnate in tutte le fonti con ₵. Nel caso del *Magnificat*, il copista di SPB80 si è spinto oltre: ha trascritto le sezioni in O in *tempus imperfectum*, aumentando i valori da 1 a 2 (per una minima una semibreve, per una semibreve una breve e così via), e vi ha apposto lo stesso segno, rendendo ₵ la mensura indipendente del brano. Lo stesso copista ha segnato la seconda sezione del mottetto *Ave Regina caelorum III* (Tav. V.1 n. 3), di cui è l'unico trasmissore, con ₵, ma più avanti, a cancellazione della *sesquialtera* 3, ha lasciato C. Il caso della *Missa L'homme armé* (Tav. V.2 n. 2) è abbastanza complesso. Tutte le sezioni in *tempus imperfectum* sono segnate con ₵ in CS49 ed Ed, e in CS14 per il Kyrie e il Gloria. Il copista di CS49, tuttavia, ha lasciato C in alcuni punti: nel Credo, al Tenor I nella sottosezione dell'<Amen>, a cancellazione di una diminuzione; nel duo fra Cantus e

224 Hamm, *Chronology,* 1964, pp. 123-40 (gruppo 8), in part. 125-30 e 139 (gruppo 8[a]), 130-31 e 140 (gruppo 8[b]).

Contratenor nel <Benedictus>, nel Sanctus, a cancellazione di un 3; e nell'Agnus II, al Tenor II, in conflitto con il ₵ apposto alle altre voci. La messa è trasmessa anche da Lu238, purtroppo molto frammentariamente. Le parti che si sono conservate delle sezioni in *tempus imperfectum* — il Christe, Cantus e Tenor I del <Qui tollis>, nel Gloria, Contratenor e Tenor II del primo <Osanna> e Contratenor del <Benedictus>, nel Sanctus, e l'Agnus II — sono segnate regolarmente con C. Nella *Missa Ave regina caelorum* (Tav. V.2 n. 4) il copista di SBP80 ha segnato ₵ laddove Br5557 e ModD hanno lasciato C. Fra le *chansons*, le attestazioni di C sono in Fl176 per il *rondeau Vostre bruit et vostre grant fame* (Tav. V.5 n. 13), per cui Glog riporta C2 e le altre fonti ₵, in MC871 per *Belle, vueillés moy vengier* (Tav. V.5 n. 14), per cui Fl176 ha ₵, e in tutte le fonti per i *rondeaux Je vous pri/Ma tres douce/Tant que mon argent*, *Departés vous*, *La plus mignonne* e *Puisque vous estez campieur* (Tav. V.5 nn. 4, 9, 15 e 19). Per tutte le altre *chansons*, in tutte le fonti, il *tempus imperfectum* è segnato con ₵.

La frequenza con cui ₵ compare fra le opere di questo periodo è altissima, e, soprattutto in quei casi in cui le fonti sono concordi, può nascere il dubbio che il segno sia autentico. Ma dobbiamo considerare che, da una parte, i copisti che segnano regolarmente ₵ sono, in genere, cronologicamente e/o geograficamente distanti da Du Fay,[225] ed essi stessi, in alcuni seppur

225 Tr89 fu copiato a Trento fra il 1460 e il 1468. Cfr. Wright, *Johannes Wiser's paper*, 1996. MilD1 è il primo dei quattro 'libroni' preparati sotto la direzione di Franchino Gaffurio a Milano, quando questi era maestro di cappella del Duomo (1484-1522). Fu copiato fra il 1484 e il 1490. Cfr. D. V. Filippi, *The Making and the Dating of the Gaffurius Codices: Archival Evidence and Research Perspectives*, in *Reopening Gaffurius's Libroni*, a cura di A. Pavanello, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 3-20. MuB3154 fu copiato probabilmente a Innsbruck, forse anche ad Augusta, fra il 1466 ca. e il 1511. Cfr. T. Noblitt, *Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, «Die Musikforschung», 27/1, 1974, pp. 36-56. La parte musicale di MC871, che è un manoscritto composito, fu compilata a Napoli approssimativamente fra il 1490 e il 1500. Cfr. I. Pope e M. Kanazawa, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Musk of the Late Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1978., pp. 1-27. Fl2794 fu copiato probabilmente alla corte reale francese durante gli anni '80. Cfr. J. Rifkin, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, «Journal of Musicological American Society», 26, 1973, pp. 318-19 e 322; Id., *Pietrequin Bonnel and Ms. 2794 of the Biblioteca Riccardiana*. «Journal of Musicological American Society», 29, pp. 284-96. SPB80 fu copiato a Roma, in Vaticano, poco dopo il 1474. Cfr. C. Reynolds, *The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory*, «Early Music History», 1, 1981, pp. 257-304 e Id., *Papal patronage and the music of St. Peter's, 1380-1513*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 80-104; facs. in *Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, San Pietro B 80*, a cura di C. Reynolds, Renaissance Music in Facsimile 23, New York, 1986. C'è la possibilità che questo manoscritto abbia un legame diretto con Du Fay: Planchart ritiene che sia stato copiato da un esemplare, contenente alcune messe, che il compositore stesso inviò a Roma, secondo quanto riporta un documento della corte savoiarda del 1468. Cfr. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 284-85. SieK.1.2 fu copiato a Siena, approssimativamente fra il 1502 e il 1505. Cfr. T. J. Dickey, *Rethinking the Siena Choirbook: A New Date and Implications for its Musical Contents*, «Early Music History», 24, 2005, pp. 1-52; facs. in *Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS K.I.2*, a cura di F. D'Accone, New York, Garland, 1986, (Renaissance Music in Facsimile 17). CS49 fu copiato in Vaticano, a Roma, durante il pontificato di Giulio II (1503-13). Cfr. R. Sherr, SHERR, Richard, *Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996, (Renaissance Manuscript Studies 5).. CS14 fu copiato nella seconda metà degli anni '70 in Italia; la provenienza esatta è dibattuta, forse Napoli o Ferrara. Cfr. Id., *Masses for the Sistine Chapel, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS 14*, Monuments of Renaissance Music, 13, University of Chicago Press, 2009, pp. 10-16; facs. in ibid. Ed5.I.15 fu copiato nell'abbazia di Scone, in Scozia, fra il 1503 e il 1520. Cfr. D. Stevens, *The Manuscript Edinburgh, National Library of Scotland, Adv. Ms. 5.I.15*, «Musica Disciplina», 13, 1959, pp. 155-67. ModD fu copiato a Ferrara nel 1481 ca. Cfr. L. H. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical*

sporadici casi, hanno lasciato C non tagliato — a volte come mensura indipendente, altre come cancellazione di una proporzione o una diminuzione, erronea rispetto al ₵ precedente. Dall'altra parte, i copisti più vicini a Du Fay, quelli di Lu238 e Br5557,[226] segnano regolarmente C. Questo riconferma che ₵ è una rinotazione. Un'eccezione è rappresentata dalla *Missa Ecce ancilla domini/Beata es Maria* (Tav. V.2 n. 3), che vede le sue sezioni in *tempus imperfectum* segnate con ₵ non solo in CS14, ma anche in Br5557, il che suggerisce che il segno sia autentico. Planchart ha collegato quest'anomalia al legame che la messa ha con la *Missa Ecce ancilla domini* di Ockeghem.

Center in the Fifteenth Century, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1984 (rev. Oxford University Press, 2009), pp. 168, 171, 216-17, 222-24. Poz7022 è formato da una serie di carte e frammenti di un libro corale proveniente da Lviv, in Polonia: appartenevano a tre fascicoli del manoscritto originario, di cui i primi due furono copiati negli anni 80', e il terzo negli anni '90. Cfr. P. Gancarczyk e L. Hlávková, *The Lviv Fragments and Missa L'homme armé sexti toni: Questions on Early Josquin Reception in Central Europe*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nedeerlandse Muziekgeschiedenis», LXVII-1/2, 2017, pp. 141-47. CS15 fu copiato in Vaticano, a Roma, circa fra il 1495 e il 1500. Cfr. Sherr, 1996. Wolf287 fu copiato in Francia, circa fra il 1461 e il 1465. Cfr. M. Gutiérrez-Denhoff, *Der Wolfenbütteler Chansonnier Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Codex Guelf. 287 Extrav.: Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises*, Wiesbaden, Schott, 1985, (Wolfenbütteler Forschungen 29).; facs. parz. in ibid. Il corpo principale di Lab fu copiato in Francia, forse nella regione della valle della Loira, circa fra il 1463 e il 1471, mentre alcune parti sono state aggiunte dopo, circa fra il 1485 e il 1520. Cfr. ibid. pp. 69-81 e 290-92 e ead., *Untersuchungen zu Gestalt, Entstehung und Repertoire des Chansonniers Laborde*, Archiv für Musikwissenschaft, 41, 1984, pp. 113-46. Mel fu probabilmente compilato da Johannes Tinctoris a Napoli, come dono per Beatrice d'Aragona, figlia del re di Napoli Ferrante I, in occasione del matrimonio con il re d'Ungheria Nicola Corvino. Presumibilmente, Beatrice portò il manoscritto con sè quando partì per l'Ungheria nel 1476, dunque esso fu copiato poco prima. Cfr. L. L. Perkins, *The L'Homme Arme Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison*, «The Journal of Musicology», 3, 1984, pp. 372-74 e Gutiérrez-Denhoff, 1985, pp. 56-57. Cas fu copiato a Ferrara, come dono per Isabella d'Este, in occasione, secondo Wolff, del fidanzamento con Gian Francesco Gonzaga del 1480, secondo Rifkin del matrimonio del 1490. Cfr. A. S. Wolff, *The Chansonnier Biblioteca Casanatense 2856: Its History, Purpose and Music*, North Texas State University (Ph. D. dissert.), 1970, pp. I-II e J. Rifkin, *Munich, Milan, and a Marian motet: Dating Josquin's 'Ave Maria ... virgo serena'*, «Journal of Musicological American Society», 56, pp. 318-24. EscB fu copiato probabilmente a Napoli fra il 1460 e il 1474. Cfr. M. K. Hanen, *The Chansonnier El Escorial IV.a.24: Commentary and Edition*, Henryville-Ottawa-Binningen, Intistute of Medieval Music, 1983, (Musicological Studies, 36/1-3), pp. I-III; parz. facs. in ibid. Cfr. N. Pirrotta, *Su Alcuni Testi Italiani di Composizioni Polifoniche Quattrocentesche*, «Quadrivium», 14, 1973, pp. 133-57 e D. Slavin, *Communication*, «Journal of Musicological American Society», 39, 1986, pp. 217-22 per una possibile origine nell'Italia del Nord. Pix, Fl107, Fl178 e Fl2356 hanno tutti origini fiorentine. Pix fu copiato all'incirca fra il 1480 e il 1484. Cfr. A. W. Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G.XIII.27)*, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1975-76, (Musicological Studies 27), pp. I, 73, 254-55. Fl107 fu compilato a Firenze fra il 1510 e il 1513. Cfr. ibid. pp. 243 e L. F. Bernstein, *Notes on the Origin of the Parisian Chanson*, «The Journal of Musicology», 1, 1982, pp. 285, 291-93 e 296-97. Fl178 risale all'incirca agli anni 1492-94. Cfr. A. W. Atlas, *Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chanson, c. 1465-c. 1505: A Progress Report on a New Hypothesis*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts, Cambridge*, a cura di I. Fenlon, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 257-58, 260-61, 265-67, 277-84. Fl2356, invece, fu compilato al'incirca fra il 1480 e il 1485. Cfr. A. W. Atlas, *Robert Morton: The Collected Works*, New York, Broude Bros, 1981, (Masters and Monuments of the Renaissance 2), pp. XXIII, XXVII, XXIX, XXXII, XXXVI, 5-6, 62-66, 70-85, 89-92 e 95-101. Pav362 fu copiato probabilmente nella Savoia, fra gli ultimi anni '60 e i primi anni '70 del secolo. Cfr. H. Schavran, *The Manuscript Pavia, Biblioteca Universitaria, Codice Aldini 362: A Study of Song Tradition in Italy Circa 1440-1480*, New York University (Ph. D. dissert.), 1978 e F. D'Accone, *Pavia, Biblioteca Universitaria, Codex Aldini, MS 362*, New York, Garland, 1986, (Renaissance Music in Facsimile 16). Por fu compilato a Bologna all'incirca fra il 1460 e il 1467, secondo Fallows. Secondo Lockwood fu compilato a Ferrara, all'incirca fra il 1454 e il 1460. Cfr. D. Fallows, *Robertus de Anglia and the Oporto Song Collection. Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart*, Londra, 1981, pp. 99-128 e Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara*, pp. 109-18. Dij proviene probabilmente da Dijon, in Borgogna. Il suo strato principale fu copiato circa fra il 1465 e il 1469, alcune aggiunte fra gli anni '80 e la fine del secolo. Cfr. D. Plamenac, *Dijon: Bibliothèque Publique: Manuscrit 517*, Publications of Mediaeval Musical

Secondo lui, Du Fay, oltre alle citazioni musicali al lavoro di Ockeghem, ha voluto fare una citazione 'mensurale' al suo contemporaneo, che non conosceva il C inglese e usava di norma ₡.

Degne di nota sono tre riapparizioni del segno Ø nella *Missa L'homme armé*. Una è in CS49, al Contratenor nel secondo <Osanna> del Sanctus; il segno confligge con il O delle altre voci ed è sicuramente un errore. Le altre due sono in Ed, nel Kyrie II e nell'Agnus III; in entrambi i casi il copista ha tradotto graficamente la diminuzione 'per medium' che Du Fay ha espresso verbalmente, tramite un canone.

V.2 O e C

Nell'ultimo periodo, Du Fay continua ad associare a O quello stile ritmico eterogeneo che aveva sviluppato nel corso del periodo precedente. Possiamo osservarlo in due passaggi tratti dal Gloria della *Missa L'homme armé*,[227] mostrati negli esempi V.1-2. Prima vediamo uno stile diluito,

Manuscripts, Institute of Medieval Music, 1971, 12 e Gutiérrez-Denhoff, 1985, pp. 88-94, 98 e seg., 294-98, 301 e seg. Niv fu copiato in Francia, probabilmente nella regione della Valle della Loira, all'incirca fra il 1460 e il 1465, con alcune aggiunte risalenti al 1500 circa. Cfr. P. Higgins, *Chansonnier Nivelle de La Chaussée (Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vmc. ms. 57, ca 1460)*, Ginevra, Editions Minkoff, 1984 e Gutiérrez, 1985, pp. 81-88, 98 e seg., 293-94, 301 e seg. Upps76a proviene dalla Francia sudoccidentale, e fu compilato all'incirca fra il 1490 e il 1520. Cfr. H. M. Brown, *Uppsala Universitetsbiblioteket, vokalmusik I handskrift 76a*, New York, Taylor & Francis Group, 1987, (Renaissance Music in Facsimile 19). Berl fu compilato a Napoli attorno al 1465, ma fu illuminato a Firenze. Era probabilmente un dono di nozze per Margherita Castellani e Bernardino Niccolini. Cfr. P. Reidemeister, *Die Chanson-Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts: Studien zur Form der Chanson im 15. Jahrhundert*, Monaco, Emil Katzbichler Verlag, 1973, (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 4). e A. W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 1-19, 149-50 e 233. Cord fu compilato per Jehan Montchenu nella Savoia fra gli anni 1470-77. Cfr. E. L. Kottick, *The Chansonnier Cordiforme*, «Journal of Musicological American Society», 20, 1967, pp. 10-27 e H. Schavran, *Review of KottM*, Current Musicology, 1970, 10, pp. 92-101. Med fu copiato a Firenze per Giuliano de' Medici, fra gli anni 1490-92. Cfr. A. W. Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier*, 1975-76. I quattro libri parte che formano Glog furono copiati nella Silesia attorno al 1480. Cfr. J. A. Owens, *Krakow, Biblioteka Jagiellonska, Glogauer Liederbuch*, New York, Garland, 1986, (Renaissance Music in Facsimile 6). BoQ16 proviene forse da Napoli, forse da Roma. Il suo corpo principale fu compilato nel 1487, alcune aggiunte successivamente, nel corso degli anni '90. Cfr. S. Fuller, *Additional Notes on the 15th-century Chansonnier Bologna Q 16*, «Musica Disciplina», 23, 1969, pp. 81-103 e G. Haberkamp, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der Cancionero musical de Colombina von Sevilla und außerspanische Handschriften*, Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1968, (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 12), pp. 66, 73, 78, 85 e 290-308 e Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier*, 1975-76, pp. I, 78 e seg., 235-60. I frammenti di Sev erano parte di un manoscritto copiato all'incirca fra il 1470 e il 1485. Provengono probabilmente da Napoli, ma è anche possibile che provengano da Roma. Cfr. ibid. pp. I, 73 e seg. e 257 e H. Schavran, *The Manuscript Pavia, Biblioteca Universitaria, Codice Aldini 362*, 1978, pp. I, 49-57, 78 e seg. e 332-34. Per1013 è una raccolta di trattati musicali con esempi in polifonia. Fu compilato a Venezia da Johannes Materanensis nel 1509. Cfr. B. J. Blackburn, *A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered*, «Early Music History», 1, 1981, pp. 29-116. Fl229 fu copiato a Firenze fra il 1492 e il 1493. Cfr. H. M. Brown, *A Florentine Chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent*., Chicago-Londra, University of Chicago Press, 1983, (Monuments of Renaissance Music 7) e J. Rifkin, *Pietrequin Bonnel and Ms. 2794 of the Biblioteca Riccardiana*, «Journal of Musicological American Society», 29/2, 1976, pp. 284-96.
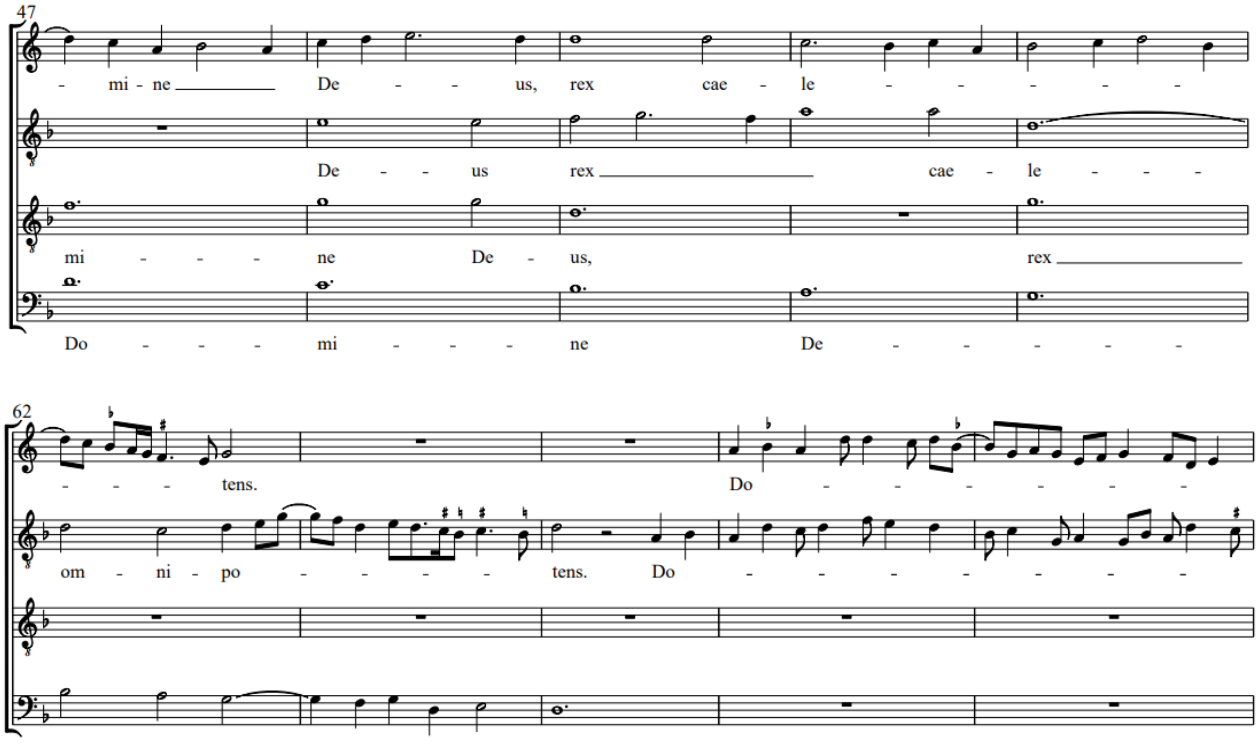
226 Lu238 fu compilato a Bruges fra il 1462 e il 1464. Cfr. R. Strohm, *The Lucca Choirbook*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 2), pp. 1-42. Br5557 era il libro corale della cappella della corte borgognona, probabilmente compilato principalmente, anch'esso, a Bruges, fra il 1465 ca. e il 1480. Cfr. R. Wegman, *New Data Concerning the Origins and Chronology of Brussels, Koninklijke Bibliotheek, Manuscript 5557*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 36, 1986, pp. 5-25.

227 Ed. in Planchart, *OO*, 2011, 3/5.
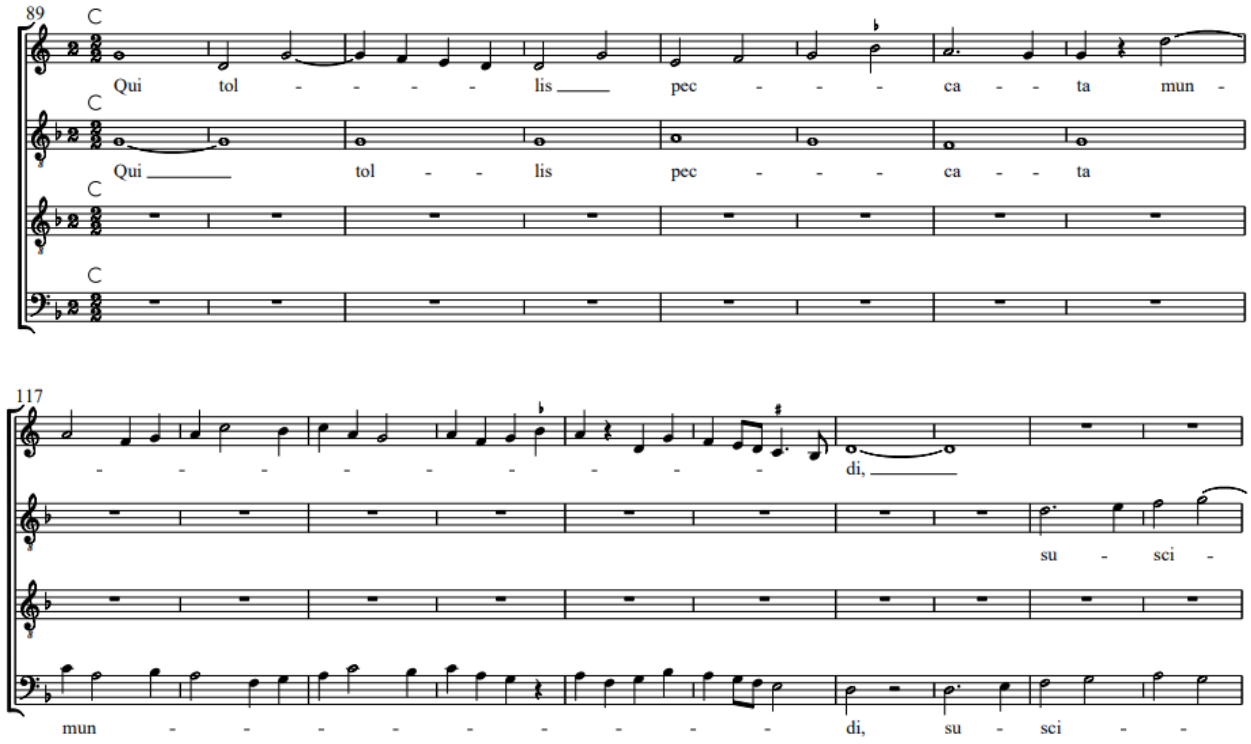
che esprime un *tactus* compositivo ambiguo, fra la breve perfetta e la semibreve imperfetta. Poi vediamo un *tactus* compositivo saldo sulla semibreve imperfetta. Fra le diverse caratteristiche ritmiche, colpisce la ricchezza del ritmo superficiale, infittito da semiminime e *fusae* ornamentali — un tratto che diventa frequente nello stile di *tempus perfectum* di questo periodo. Poiché i due stili si susseguono all'interno della stessa sezione, la percezione del primo *tactus* è influenzata dalla forza e dalla chiarezza del secondo, oltre che da una necessaria continuità con il *tactus* performativo che quest'ultimo impone, per cui lo consideriamo sulla semibreve imperfetta.

Du Fay tratta come prima anche lo stile di C. In due passaggi mostrati negli Ess. V.3-4., tratti sempre dal Gloria della *Missa L'homme armé*, dalla sottosezione <Qui tollis>, lo vediamo prima esprimere un *tactus* compositivo sulla breve imperfetta — con una consueta tendenza del ritmo superficiale ad accelerare sulle minime — per poi addensarsi ed esprimere un *tactus* sulla semibreve imperfetta. Lo stile di C si riconferma quindi come ambivalente.

Un'altra caratteristica che ha sempre avuto, e mantiene in questa sottosezione della *Missa L'homme armé*, così come in innumerevoli altre sezioni/brani in *tempus imperfectum*, è un certo equilibrio fra i due *tactus*: il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta emerge sempre localmente in un contesto in cui è espresso maggiormente quello sulla breve imperfetta, dunque il secondo è prominente sul primo.



Ess. V.1-2 Du Fay, *Missa L'homme armé*, Gloria, batt. 47-51 e 62-66, Planchart, *OO*, 3/5, pp. 7 e 8

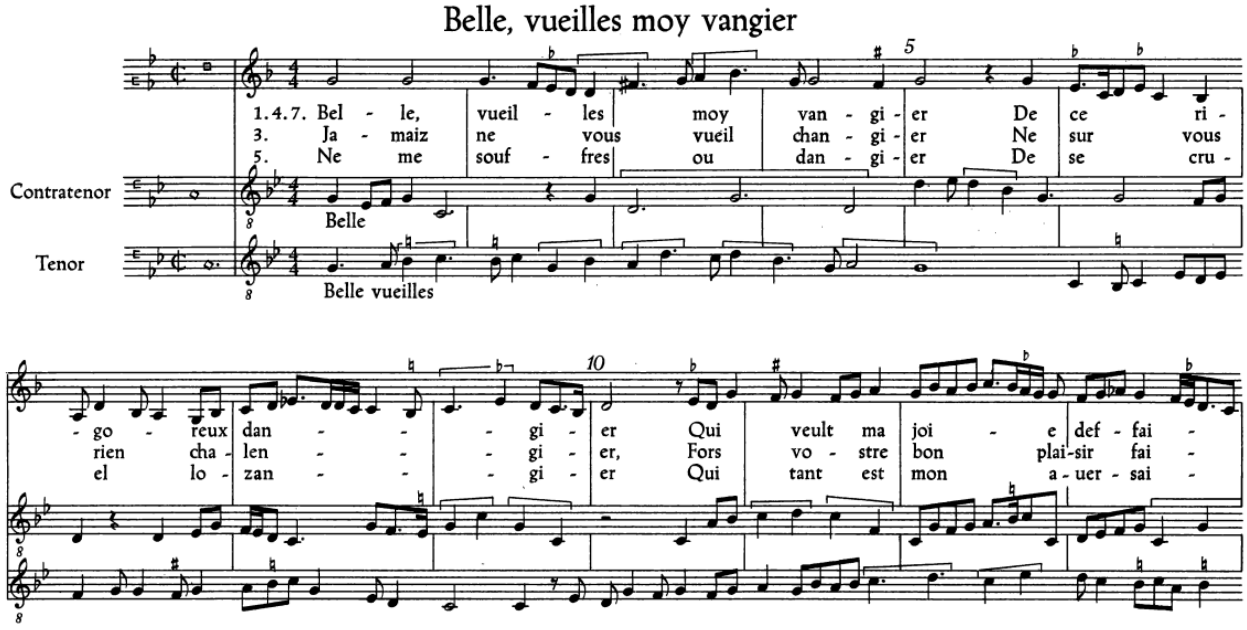


Ess. V.3-4 Du Fay, *Missa L'homme armé*, Gloria, batt. 89-97 e 117-26, Planchart, *OO*, 3/5, pp. 9 e 10

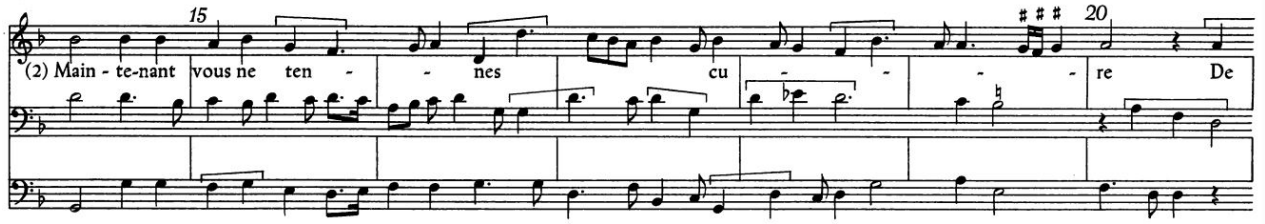
In questo fa eccezione un gruppo di otto chanson, che sono i *rondeaux Je vous pris, La plus mignonne, Les douleurs, Vostre bruit, Belle vueillés moy vengier, Dieu gard la bone, Du tout m'estoie* e *Puisque vous estez* (nn. 4, 9, 10, 13, 14, 16, 17, e 19 dalla Tav. V.5), in cui l'equilibrio fra i due *tactus* si ribalta. L'Es. V.5, tratto dall'edizione di Besseler, mostra le battute d'apertura di *Belle vueillés moy vengier.*[228] Il ritmo contrappuntistico procede per brevi e semibrevi, il ritmo superficiale consta di alcune serie di minime e diversi gruppi di semibreve puntata-minima, anche sincopati, che marcano il valore della breve imperfetta e la penultima di batt. 4 dura una breve imperfetta, dunque il *tactus* compositivo è sulla breve imperfetta. L'esempio V.6 mostra le battute seguenti. Il ritmo contrappuntistico accelera alle semibrevi e alle minime, il ritmo superficiale moltiplica le serie di minime e si arricchisce di semiminime ornamentali, il valore normalmente sincopato è la semibreve e le *penultimae* delle batt. 14 e 16 durano una semibreve — di cui la prima cade anche su un *initium* di breve, dislocando l'*ultima* sul successivo *initium* di semibreve-max — quindi il *tactus* compositivo si sposta sulla semibreve imperfetta. Questo stile perdura fino

228 Besseler, *OO*, VI, 1964, pp. 92-93. Egli trascrive questa *chanson*, come tutti i brani in ₵/C*i*, riducendo i valori da 4 a 1 e raggruppandoli in battute da 4/4, sottintendendo così una struttura metrica di *modus imperfectus* regolare.

alla fine della sezione A. Dopodiché, alla sezione B, C si alterna simultaneamente con la *sesquialtera* 3 e il *tactus* compositivo si risposta, stavolta sulla breve perfetta.



Ess. V.5-6 Du Fay, *Belle vueillés moy vengier,* batt. 1-13, Besseler, *OO*, VI, pp. 92-93

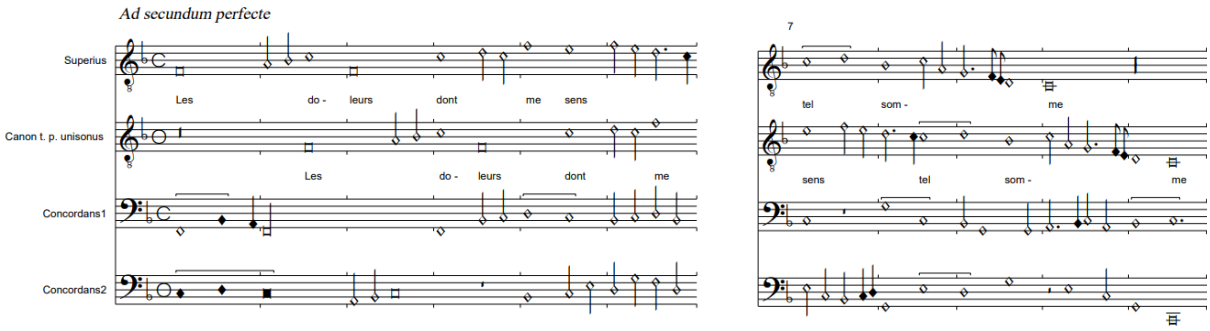


Es. V.7 Du Fay, *Du tout m'estoie,* batt. 14-20, Besseler, *OO*, VI, p. 96

Qui il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta è espresso con frequenza maggiore rispetto al *tactus* sulla breve imperfetta, quindi acquista prominenza su di esso. La stessa cosa accade in *La plus mignonne*, *Vostre bruit*, *Dieu gard la bone* e *Du tout m'estoie,* in circostanze più o meno simili. In *Du tout m'estoie*, per esempio, l'ordine di apparizione dei *tactus* è diverso. Il *tactus* compositivo sulla semibreve è espresso già all'inizio, e poi per gran parte del brano fino alla conclusione. In un passaggio centrale, verso la cadenza delle batt. 19 e 20 all'inizio della sezione B, mostrato nell'Es. V.7, emerge il *tactus* sulla breve imperfetta.

Nelle altre tre *chanson* del gruppo, *Je vous pri, Les douleurs* e *Puisque vous estez,* questo fenomeno arriva all'estremo, perché il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta è stabile, e quello sulla breve imperfetta non emerge mai. E nelle prime due si collega al loro particolare impianto mensurale. *Les douleurs* è notata per tre voci, ma è in realtà per quattro. Ha due voci

canoniche, ricavate da una sola linea che va cantata contemporaneamente in O e in C. A ognuna di esse si aggiunge un Concordans con la stessa mensura, quindi, rispettivamente, O e C. Dunque le due mensure sono sovrapposte. L'esempio V.8, tratto dall'edizione digitale di Goldberg,[229] mostra le battute iniziali della *chanson*. Fra O e C c'è equivalenza della minima: le brevi di O valgono un terzo (o una semibreve) in più delle brevi di C. Le due voci canoniche, che assolvono alle stesse funzioni di un Cantus e di un Tenor, regolano lo stile ritmico.

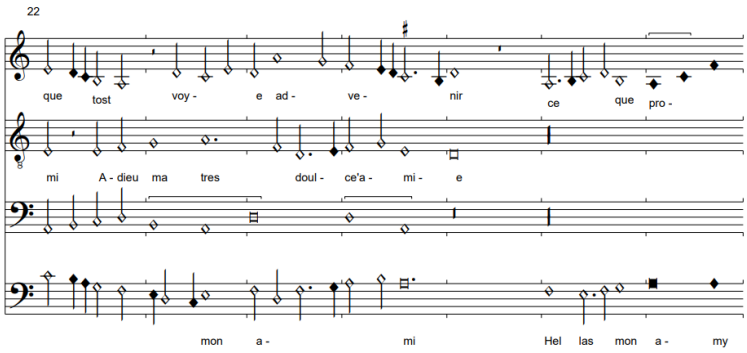


Es. V.8 Du Fay, *Les douleurs*, batt. 1-10, Goldberg, *Ch. Niv*, n. 47, p. 1

Le sue caratteristiche sono simili a quelle osservate sopra in *Belle vueillés moy vengier* ed esprimono il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta. A queste si aggiunge una struttura metrica complessa: le unità di brevi imperfette di C stanno in un rapporto di 3 a 2 con quelle di brevi perfette di O e costituiscono con esse delle grandi *hemiolae* che compattano le unità di *longae*, marcate anche dagli arresti del ritmo superficiale e dalle *ultimae* — il che dimostra la sottigliezza con cui Du Fay ha congeniato la melodia delle voci canoniche. I due Concordantes, con alcune serie di minime, increspano il ritmo superficiale delle altre voci e incrementano occasionalmente il loro ritmo contrappuntistico. Queste caratteristiche perdurano fino alla fine del brano. Il *tactus* sulla semibreve imperfetta stabile è connesso alla sovrapposizione fra O e C, e probabilmente scaturisce dalla volontà da parte del compositore di adottare uno stile ritmico compatibile con entrambe le mensure.

In *Je vous pri* il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta rimane stabile per tutta la sezione A. La sua forza è rilevata dalla *sesquialtera* che apre la sezione B. Come sappiamo, questa proporzione agisce dentro l'unità di *tactus* e in C, normalmente, va a sostituire le due semibrevi che si trovano dentro una breve con tre. Qui, sorprendentemente, va a sostituire le due minime con tre, agendo dentro l'unità di semibreve. L'Es. V.9, tratto sempre dall'edizione di Goldberg,[230] mostra il passaggio dalla prima alla seconda sezione.

229 Goldberg, *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*, 2018, n. 47.
230 Goldberg, *Chansonnier Pixérécourt*, 2018, n. 24.



Es. V.9 Du Fay, *Je vous pri*, batt. 22-28, Goldberg, *Ch. Pix*, n. 24, p. 2

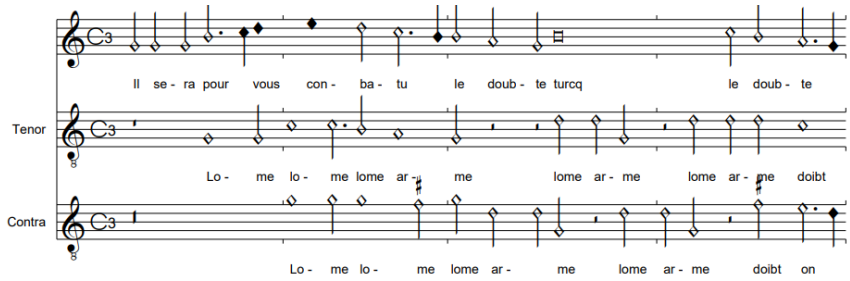
Queste otto *chanson* necessitano, molto di più degli altri brani in *tempus imperfectum*, di un *tactus* performativo capace di articolare la semibreve imperfetta, e costituiscono un'evidenza più forte dell'esistenza del *tactus* sulla breve imperfetta bipartito nella pratica mensurale di Du Fay. Ma in particolare, quelle tre che esprimono un *tactus* compositivo stabile sulla semibreve imperfetta riaprono la possibilità per C di un *tactus* performativo puro sulla semibreve imperfetta. Specie nel caso di *Les douleurs*, sovrapponendo C a O con equivalenza della minima, Du Fay dimostra di sentire C come mensura *ut jacet*, non più diminuita, quindi non più associata a un *tactus* sulla breve. Questo aspetto pone le tre *chanson* rispetto a C in un modo simile a come il *tactus* compositivo stabile sulla breve perfetta pone *Seigneur Leon* rispetto a O, e fa pensare che il compositore sia arrivato a concepire anche C come semplice indicatore di *tempus imperfectum* e *prolatio minor*, senza più un legame con uno specifico *tactus* performativo.[231]

Certo, ci sono due aspetti da considerare. Primo, non dobbiamo dimenticare che quest'ipotesi scaturisce da pochissimi casi, in cui Du Fay tratta O e C in modo eccezionale rispetto a quanto fa normalmente, per cui ha un valore relativo e va formulata correttamente: da un certo momento in poi, l'associazione al *tactus* sulla semibreve imperfetta e sulla breve imperfetta (bipartito) smette di essere il significato prescrittivo di O e C, sebbene rimanga il loro significato corrente. Secondo, se quest'ipotesi ha valore, ne ha di più nei confronti di O che di C, perché i *tactus* sulla semibreve imperfetta e sulla breve perfetta sono incompatibili, mentre quelli sulla semibreve imperfetta e sulla breve perfetta si uniscono nel *tactus* bipartito. Se Du Fay usava normalmente il *tactus* bipartito in C, possiamo presumere, per ragioni di economia e praticità, oltre che di continuità, che lo avrebbe

231 DeFord si ferma all'ipotesi del *tactus* sulla breve bipartito, perché non fa una distinzione fra un *tactus* compositivo prominente e uno stabile sulla semibreve imperfetta. Assegna il *tactus* compositivo sulla semibreve a tutte le *chanson*, eccetto *Je vous pri*, che non ha incluso nel suo studio in quanto non compare negli *OO* di Besseler. Cfr. DeFord, 2015, pp. 220 e 253. È interessante notare che in una *chanson* in C che Planchart data al periodo precedente (1439-50), *Helas mon dueil* (n. 1 dalla Tav. IV.5), i due *tactus* raggiungono un equilibrio tale che nessuno sembra prevalere sull'altro. Vedi ed. in Goldberg, *Guillaume Dufay: Sämtliche Chansons*, 2023, n. 31. Ho comunque assegnato al brano un *tactus* compositivo sulla breve imperfetta/semibreve imperfetta, poiché lo percepisco ancora nel solco del normale stile di C. DeFord, al contrario, sente più forte il *tactus* sulla semibreve imperfetta, e classifica la *chanson* assieme alle altre di cui sopra. Cfr. nota precedente.

usato ovunque, anche laddove lo stile ritmico esprime un *tactus* compositivo stabile sulla semibreve imperfetta.

I particolari usi mensurali che vediamo in *Je vous pri* e *Les Douleurs* si ripresentano in altri due brani, seppur con alcune differenze. La *chanson* combinativa *Il sera pour vous/L'homme armé*, di cui l'esempio V.10 mostra le prime battute, ha C3. Diversamente dal 3 di *Je vous pri*, questa *proportio sesquialtera* è una mensura indipendente e non sostituisce alcun valore, ma funziona allo stesso modo anomalo, in quanto crea dei gruppi ternari di minime, e non di semibrevi. È possibile che Du Fay l'abbia adottata con lo scopo di preservare la notazione in *prolatio maior* della *chanson* monofonica *L'homme armé* — su cui il compositore basa *Il sera pour vous*, affidandola al Tenor, eccetto una breve migrazione al Contratenor.[232]
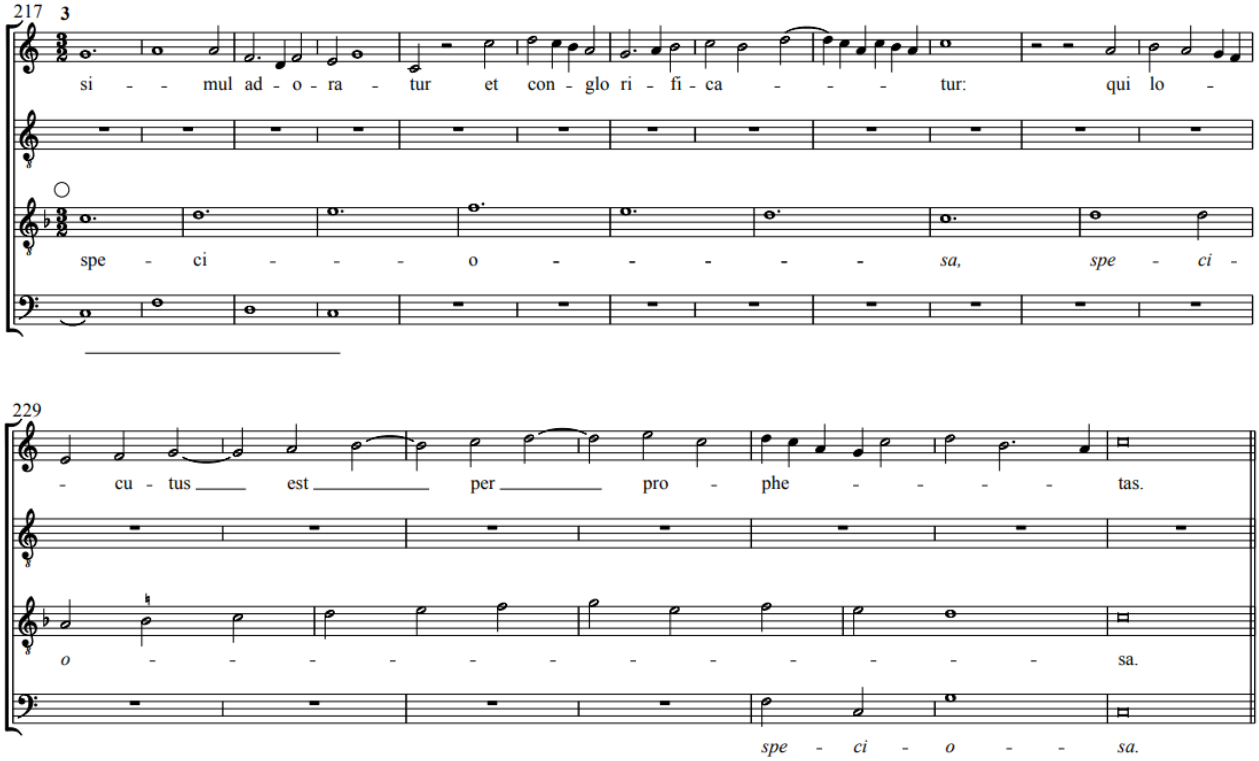


Es. V.10 Du Fay, *Il sera pour vous*, batt. 1-4, Goldberg, *Ch. Mel*, n. 34 p. 1

Alla fine della sottosezione <Et ascendit> del Credo della Missa Ave Regina Caelorum, Du Fay sovrappone C e O con equivalenza della minima, come fa in *Les Douleurs*. Ma il contesto è diverso. Il passaggio è mostrato nell'Es. V.11. La mensura di partenza della sottosezione è C in tutte le voci. In questo punto il Cantus passa alla *sesquialtera* 3, che sostituisce, come di norma, due semibrevi con tre, mentre il Contratenor passa in O. Mentre in *Les Douleurs* il *tactus* compositivo è molto chiaro, qui è offuscato dalla complessa poliritmia del Cantus e del Contratenor, lasciata scoperta dalle lunghe pause del Tenor II. Comunque, ciò che si può ricavare dallo stile ritmico di questo passaggio mantiene una continuità con lo stile di C espresso fin dall'inizio della sottosezione. Il Contratenor scandisce il ritmo contrappunstistico primario: procede prima per brevi perfette e poi accelera alle semibrevi imperfette concludendo con una penultima di breve imperfetta. Il Cantus, tramite la *sesquialtera*, marca il valore delle brevi imperfette del Contratenor e del Tenor II. Se si esclude il contrappunto per brevi perfette del Contratenor, alcuni elementi dello stile ritmico rilevano la breve imperfetta, altri la semibreve imperfetta, quindi protraggono il *tactus* compositivo ambivalente di C, e reggono il suo *tactus* performativo, che è

232 La *chanson* monofonica e *Il sera pour vous* sono trascritte in Planchart, *Origins*, 2003, pp. 308 e 315-16.

molto probabilmente il *tactus* sulla breve imperfetta bipartito. È interessante notare che il *tactus* bipartito facilita l'esecuzione della poliritmia fra il Cantus e il Contratenor: il *tactus* principale sulla breve imperfetta permette di articolare la *sesquialtera*, nel frattempo, le sue suddivisioni sulle semibrevi imperfette permettono di articolare sia le brevi perfette sia le semibrevi imperfette di O.



Es. V.11 Du Fay, *Missa Ave Regina Caelorum*, <Et ascendit>, Credo, batt. 217-35, Planchart, *OO*, 3/7, pp. 22-23

V.3 L'aumentazione e le ultime diminuzioni

La *Missa Se la face ay pale* (Tav. V.2 n.1) è un lavoro importante per diversi aspetti. È il primo ciclo di *ordinarium missae* nella produzione di Du Fay, nonché uno dei primi nella musica quattrocentesca assieme alla *Missa Spiritus Almus* di Domarto e alla *Missa Caput* di Ockeghem, a recepire due tecniche compositive proprie della musica inglese: la costruzione di tutti i movimenti su un unico Tenor dai valori larghi, una tecnica prima riservata al genere dei mottetti, e una *texture* a quattro voci in cui a un Cantus, un Contratenor e un Tenor si aggiunge una quarta voce, chiamata Tenor II, dall'ambito sottostante a quello del Tenor e dallo stile ritmico affine a quello delle voci superiori, quest'ultima un'innovazione specifica dell'anonima *Missa Caput* inglese. Per questo, la *Missa Se la face ay pale* segna un altro capitolo fondamentale nella storia dell'influenza della

musica insulare sul continente, e per Du Fay inaugura un genere, quello delle messe su Tenor, a cui appartengono tutti gli altri cicli di *ordinarium* composti nel periodo 1450-74, ovvero la *Missa L'Homme armé*, la *Missa Ecce ancilla Domini/Beata es Maria* e la *Missa Ave Regina Caelorum* (Tav. V.2 nn. 2-4).

Ma questa messa è altrettanto importante nel contesto della pratica mensurale di Du Fay, in quanto è l'unico esempio di applicazione su larga scala dell'aumentazione, una tecnica che compositore aveva usato raramente — solo nel Tenor del mottetto *Magnanime gentis*, limitatamente al primo *color.* Qui la riprende per manipolare il Tenor in tutti i movimenti. La sua mensura è O, e d è aumentato secondo dei rapporti diversi, definiti di volta in volta da un canone: nel Kyrie, nel Sanctus e nell'Agnus Dei viene aumentato del doppio ('Crescit in duplo'), mentre nel Gloria e nel Credo viene prima aumentato del triplo, poi del doppio e viene infine lasciato *ut jacet* ('Tenor ter dicitur. Primo quilibet Fig. crescit in triplo secundo in duplo tertio ut iacet'). Le Figg. V.1-2, tratte da CS14, mostrano il Tenor del Kyrie e del Gloria. Queste aumentazioni si alternano in vario modo con le mensure simultanee delle altre voci, O e C. Le Tabelle V.1-5 riportano la struttura mensurale di ogni movimento della messa. Nel Kyrie e nell'Agnus Dei l'aumentazione *in duplo* è sovrapposta a O, mentre nel Sanctus è sovrapposta sia a O sia a C. Nel Gloria e ne Credo l'aumentazione *in triplo* è sovrapposta a O, mentre quella *in duplo* è sovrapposta a C. A causa della sovrapposizione, fra l'aumentazione, O e C, si instaurano dei rapporti proporzionali precisi: quando il Tenor è aumentato *in triplo* e le altre voci sono in O, ogni sua semibreve equivale a tre semibrevi delle altre voci; quando è aumentato *in duplo* ogni sua semibreve equivale a due semibrevi delle altre voci, sia che esse abbiano O, sia che abbiano C. Per la stessa ragione, l'aumentazione dota O e C di una struttura modale: essendo aumentazione del *tempus perfectum*, quando è *in triplo* rende il *modus* di O *perfectus*, quando è in *duplo* rende il *modus* di O *imperfectus* e quello di C *perfectus*.

Tabella V.1 Struttura mensurale del Kyrie della *Missa Se la face ay pale*

	Kyrie I	Christe	Kyrie II
batt.	1	39	79
Cantus	O	C	O
Ct.	O	C	O
T. I	[O] aum. *in duplo*	tacet	[O] aum. *in duplo*
T. II	O	C	O

Tabella V.2 Struttura mensurale del Gloria della *Missa Se la face ay pale*

	<Et in terra>	<Qui tollis>	<Cum sancto>
batt.	1	121	241
Cantus	O	C	O
Ct.	O	C	O
T. I	[O] aum. *in triplo*	aum. *in duplo*	*ut jacet*
T. II	O	C	O

Tabella V.3 Struttura mensurale del Credo della *Missa Se la face ay pale*

	<Patrem>	<Et iterum>	<Confiteor>
batt.	1	121	241
Cantus	O	C	O
Ct.	O	C	O
T. I	[O] aum. *in triplo*	aum. *in duplo*	*ut jacet*
T. II	O	C	O

Tabella V.4 Struttura mensurale del Sanctus della *Missa Se la face ay pale*

	<Sanctus>	<Pleni sunt>	<Osanna I>	<Benedictus>	<Osanna II>
batt.	1	33	75	95	167
Cantus	O	O	O	C	C
Ct.	O	O	O	C	C
T. I	[O] aum. *in duplo*	tacet	aum. *in duplo*	tacet	aum. *in duplo*
T. II	O	C	O		
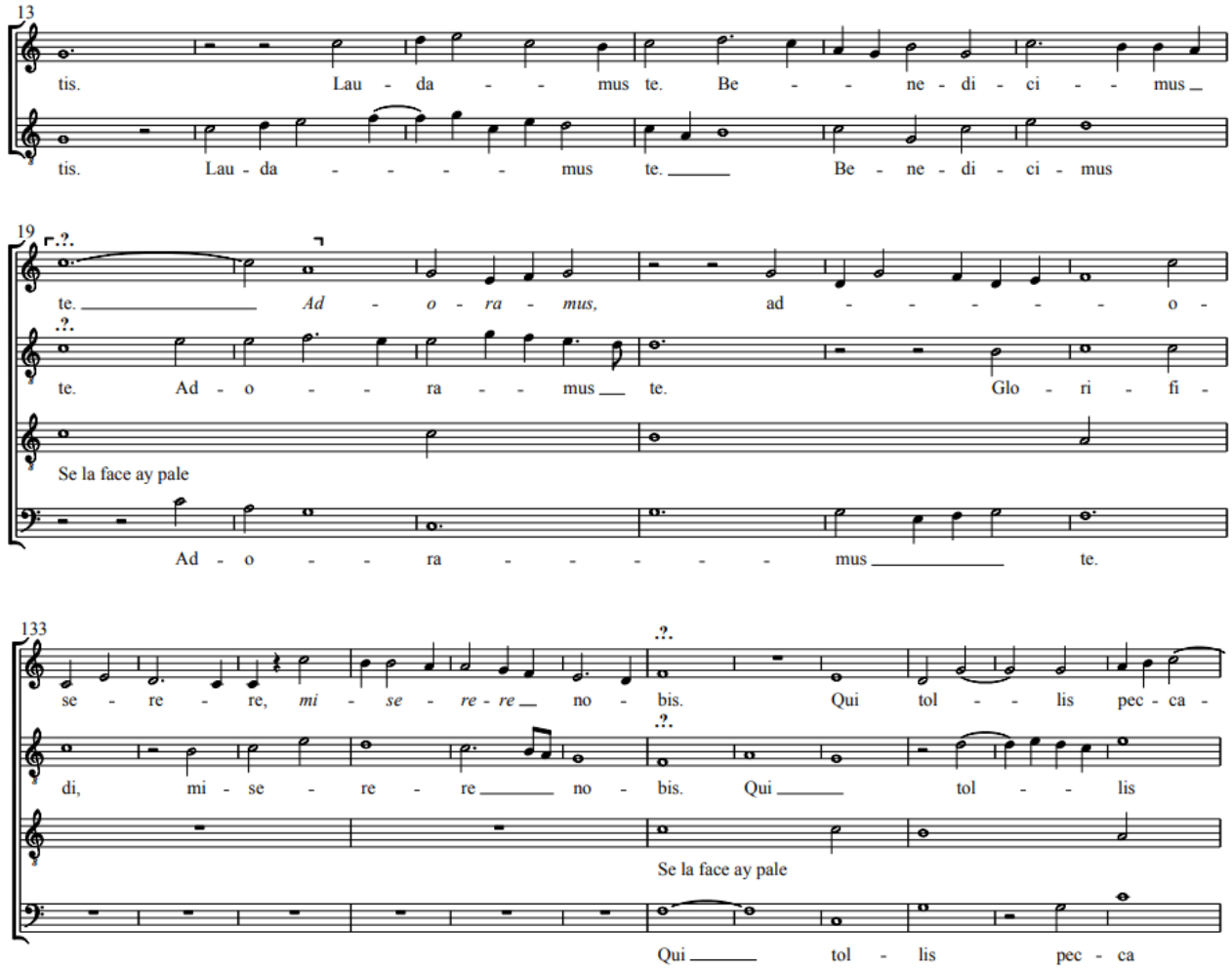
Tabella V.5 Struttura mensurale del Kyrie della *Missa Se la face ay pale*

	Agnus I	Agnus II	Agnus III
batt.	1	45	114
Cantus	O	C	O
Ct.	O	C	O
T. I	[O] aum. *in duplo*	tacet	[O] aum. *in duplo*
T. II	O	C	O

Planchart ha dato un'interpretazione dell'aumentazione affine a quella che ha sempre dato della diminuzione. L'ha concepita come un'alterazione proporzionale dei valori, che rispetta un dato rapporto sia verticalmente, sia orizzontalmente: una semibreve del Tenor aumentata in duplo e in triplo, non vale il doppio e il triplo solo rispetto alle semibrevi delle altre voci, ma deve valere il doppio e il triplo anche rispetto alle semibrevi ut jacet del Tenor stesso, per cui il Tenor richiede l'equivalenza della minima fra tutte le sezioni della messa, quindi anche fra quelle in O e quelle in C.[233] Quest'interpretazione confligge con gli stili ritmici di O e di C, che sono quelli che ormai conosciamo: lo stile di O esprime un tactus compositivo stabile sulla semibreve imperfetta, quello di C un tactus compositivo ambivalente, più spesso sulla breve imperfetta, meno spesso sulla semibreve imperfetta. Gli Ess. V.12 e 13 mostrano due passaggi, tratti dalle sezioni in O e in C del Gloria. A causa di questo scarto stilistico, come abbiamo avuto già modo di vedere, il cambio simultaneo fra O e C*i*/₵ rigetta sia l'equivalenza della minima — che comporta uno stacco del tempo troppo lento per C — come anche della minima con la semibreve — che comporta, al contrario, uno stacco troppo mosso — e accoglie piuttosto un rapporto intermedio, irrazionale o razionale, come quello di 3:4 a livello della semibreve che Planchart stesso, al di fuori di questa messa, ha sempre sostenuto. Non è chiaro perché lo studioso, qui, non sia tornato sui suoi passi, similmente a come ha fatto per le diminuzioni di Fulgens iubar ecclesiae e di molti altri mottetti su Tenor. A incoraggiarlo a mantenere l'equivalenza della minima, potrebbe essere stato il ritmo superficiale molto ricco delle sezioni in C, che si sposa meglio con uno stacco del tempo più largo.[234] Dal nostro punto di vista, per l'aumentazione Missa Se la face ay pale vale ciò che abbiamo detto a proposito della diminuzione in altri pezzi. Non è affatto scontato, al contrario di quanto ritiene Planchart, che i rapporti di aumentazione, così come quelli di diminuzione, vigano fra i cambi simultanee. Se eliminiamo questo presupposto, i rapporti aumentativi conservano la loro validità in quanto rapporti verticali con O e C, e lasciano spazio a possibilità diverse per i rapporti di tempo orizzontali tra le due mensure, fra le quali l'esecutore sceglie le più adatte per una pronuncia agevole dei differenti stili ritmici.

233 Cfr. Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 160-61 e 592.

234 Questo aspetto è stato notato per prima da Hamm, motivo per cui ha inserito la messa nel gruppo 8^{b}. Cfr. *Chronology*, 1964, pp. 129-30.



Ess. V.12-13 Du Fay, *Missa Se la face ay pale*, Gloria, batt. 19-24 e 133-44, Planchart, *OO*, 3/4, pp. 4 e 9

Nella *Missa L'homme armé* si trovano tre diminuzioni del Tenor, che rappresentano le ultime applicazioni della diminuzione da parte di Du Fay. Sono tutte espresse verbalmente, all'interno di *canoni* che regolano aspetti diversi dell'esecuzione del Tenor. La prima è nel Kyrie II. Come si vede nella Fig. V.3, tratta da CS14, il Tenor è in O, e il canone prescrive, una volta cantato per intero, di ripeterlo 'ad medium', saltando le pause iniziali. La seconda è nella sottosezione <Et incarnatus> del Credo. Il Tenor della sottosezione, che è in C, consta di un'esposizione e una ripetizione a cui viene aggiunta una melodia conclusiva. Il copista di CS49 ha copiato il Tenor su un'apertura, e lo ha ricopiato su un'altra assieme alla conclusione. All'inizio della ripetizione, come mostra la Fig. V.4, ha aggiunto il canone che prescrive di eliminare le pause di *longae* e cantare il resto 'per medium'.[235] La terza è nell'Agnus Dei II. Come mostra la Fig. V.5, tratta sempre da CS49, Il Tenor è

235 Molto probabilmente, come ha mostrato J. Dean, il copista di CS49 ha manipolato la notazione originale di Du Fay, che doveva presentare un assetto del Tenor identico a quello del Kyrie II, per come appare in CS14: copiato su una sola apertura, con un segno di ripetizione prima della conclusione e un canone che specifica di ripeterlo applicando le suddette modifiche. Cfr. J. Dean, *The Far-Reaching Consequences of Basiron's 'Missa L'homme*

in O, e il canone prescrive di cantarlo prima in retrogrado e *ut jacet* ('Cancer eat plenus'), poi in senso regolare, dall'inizio alla fine, diminuito per metà ('sed redeat medius').
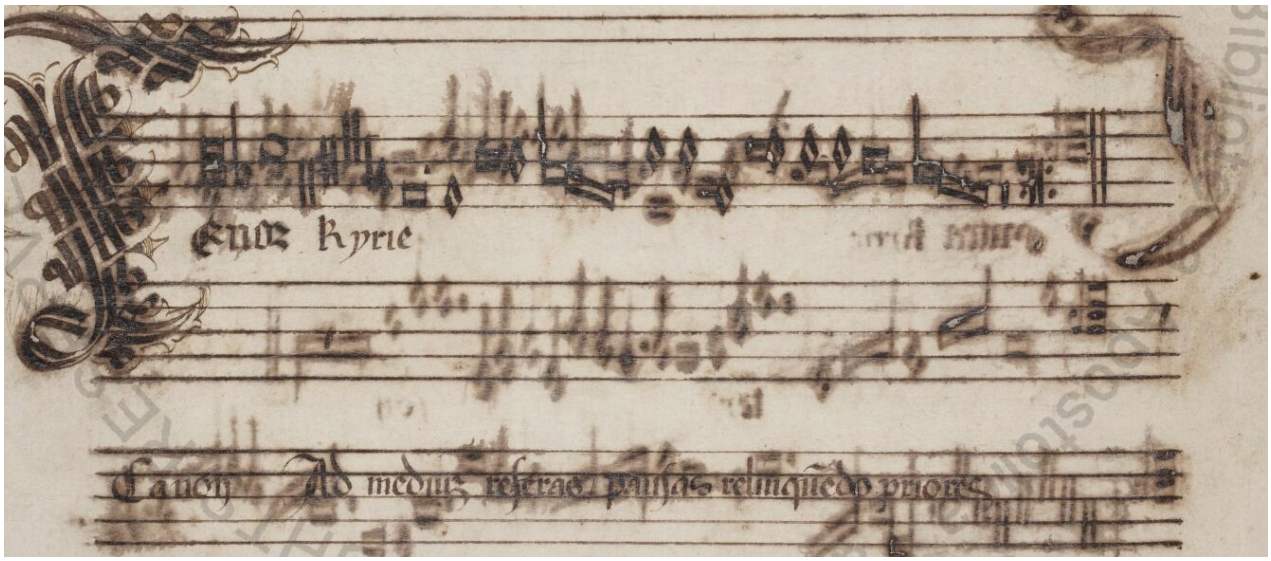


Fig. V.3 Du Fay, *Missa L'homme armé*, Kyrie II, Tenor, CS14, fol. 102v

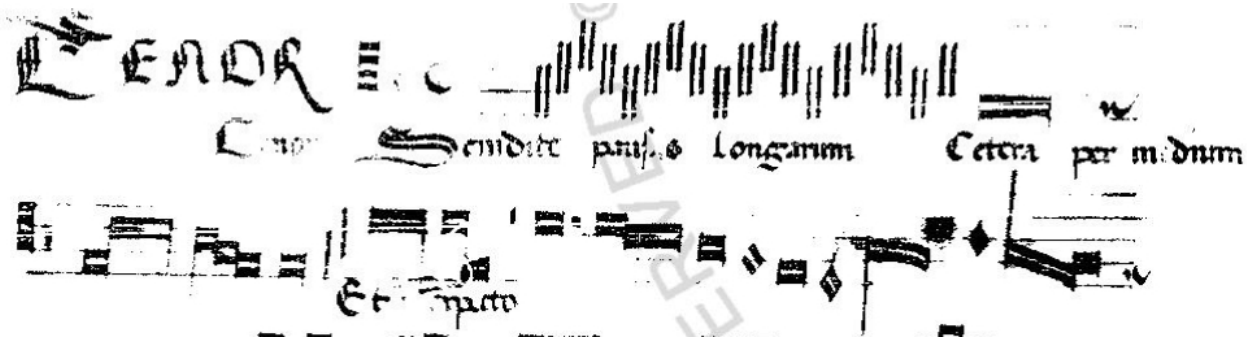


Fig. V.3 Du Fay, *Missa L'homme armé*, Credo, <Et incarnatus>, Tenor, CS49, fol. 46v

La prima e la terza sono diminuzioni di O, a seconda è una diminuzione di C. Sono tutte accomunate da due aspetti, oltre che dall'essere indicate verbalmente. Uno è il *modus,* che è sempre *imperfectus* — com'è evidente nel Kyrie e nel Credo dalle pause di *longae binarie* — il che significa che la prima è una diminuzione di II/O, ovvero di classe 2, e la seconda è una diminuzione di II/C, ovvero di classe 1. Un altro è che si alternano non simultaneamente con la mensura *ut jacet*, perché in tutti casi il Cantus, il Contratenor e il Tenor II cominciano con la stessa mensura del Tenor, e la mantengono mentre questo è diminuito. La sovrapposizione, innanzitutto, fa sì che si

armé', Annual Meeting of AMS, 13 novembre 2009, slide 13, es. 2.

instauri un rapporto preciso fra i valori *ut jacet* e quelli diminuiti, che è di 1:2 sia per II/O sia per II/C, poi impone alle diminuzioni lo stesso *tactus* performativo delle mensure *ut jacet.*
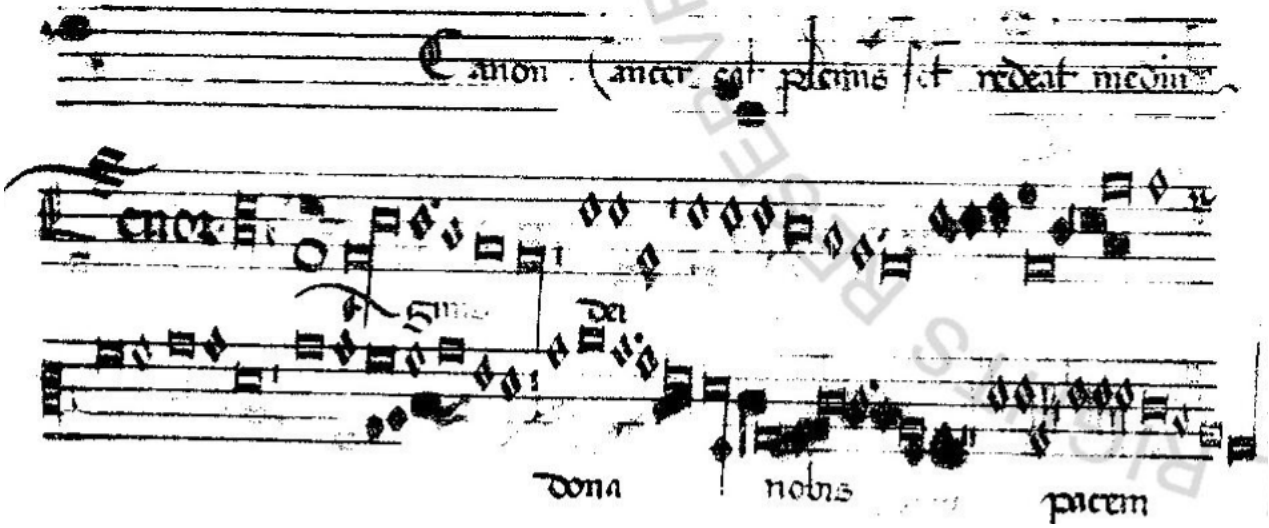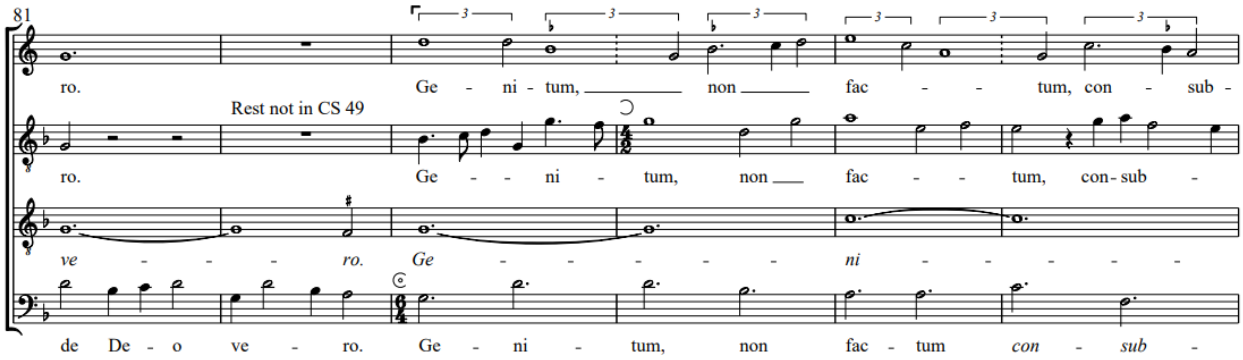


Fig. V.3 Du Fay, *Missa L'homme armé,* Agnus Dei II, Tenor, CS49, fol. 53v

È qui che emerge la specificità di queste diminuzioni. Du Fay aveva già fatto un largo uso della diminuzione di II/C in cambio non simultaneo nei suoi mottetti su Tenor, dove la mensura *ut jacet* era il C tradizionale con *tactus* sulla semibreve, e la sua diminuzione trasferiva il *tactus* sulla breve. Nell'<Et incarnatus> della *Missa L'homme armé* la mensura *ut jacet* è il C inglese, che è già di per se diminuita, in quanto regge un *tactus* sulla breve (bipartito). Di conseguenza, la sua diminuzione sposta il *tactus* sulla *longa*. Questo — che è un caso unico in tutta l'opera di Du Fay — da una parte è un'ulteriore indizio, assieme alla sovrapposizione di O e C con equivalenza della minima che abbiamo osservato in *Les douleurs* e nel Credo della *Missa Ave Regina Caelorum,* che il compositore non concepisca più C come mensura diminuita. Dall'altra mette in predicato quel significato 'mensurale' che la diminuzione ha sempre mantenuto, cioè lo spostamento del *tactus* sulla breve. La diminuzione di II/O si inserisce in una pratica non nuova per Du Fay, per quanto insolita. Nei mottetti, di norma, si alternava simultaneamente con le altre mensure e spostava il *tactus* sulla breve perfetta. Allo stesso modo si comportava la diminuzione del *tempus perfectum* in generale, anche al di fuori della classe 2 — si pensi alle diminuzioni 'irregolari' di III/O degli ultimi *colores* di *Ecclesiae militantis* e *Fulgens iubar.*[236] Nel Kyrie II e nell'Agnus II della messa, la diminuzione si alterna non simultaneamente a O, quindi O impone alla diminuzione un *tactus* sulla breve imperfetta, qualcosa che ha solo due precedenti in Du Fay: nella *chanson Bien veignés vous*, dove il Cantus e il Tenor cantano contemporaneamente la stessa melodia, l'uno in *tempus perfectum*

236 Cfr. Cap. III, pp. 91-92 e Cap. IV, pp. 137-39.

diminuito e l'altro *ut jacet* una quinta sotto, e nel quinto *color* di *Ecclesiae militantis*, dove il Contratenor sovrappone Ø al O del Tenor.[237] Questo tipo di diminuzione, poiché praticata da uno dei maggiori compositori del XV secolo, oltretutto in un lavoro come la *Missa L'homme armé* che, a giudicare dalla sua ampia trasmissione manoscritta, godette di una certa popolarità per tutta la seconda metà del secolo e oltre, deve aver contribuito alla nascita di un altro dei nuovi significati che Ø ha assunto nella teoria dopo la perdita dell'associazione con il *tactus* sulla breve perfetta, affianco all'*acceleratio mensurae*, che è l'associazione con il *tactus* sulla breve imperfetta.[238]



Es. V.14 Du Fay, *Missa L'homme armé*, <Patrem omnipotentem>, Credo, batt. 81-86, Planchart, *OO*, 3/5, p. 17

In conclusione, diamo un rapido sguardo a un'altra particolarità che ci offre la *Missa L'homme armé.* A un certo punto del <Patrem omnipotentem>, la prima sottosezione del Credo, tutte le voci a parte il Tenor alternano O con altre mensure. Come si vede nell'Es. V.14, il Cantus passa a una *sesquialtera*, notata tramite colorazione, che sostituisce due semibrevi con tre, nello stesso momento il Tenor II passa in Ↄ con equivalenza della minima, e poco dopo il Contratenor passa alla *sesquitertia* Ↄ, che sostituisce tre minime con quattro.

In questo passaggio Du Fay intesse una poliritmia molto complessa, quasi virtuosistica, alternando delle mensure che non hanno nulla a che vedere con la pratica ordinaria del periodo 1450-74. La *sesquialtera* di semibrevi in O è un caso unico, mentre Ↄ e Ↄ appartengono a una pratica che Du Fay ha abbandonato nel corso degli anni '30, seppur non definitivamente. Come

237 Si ricordi che il copista della fonte più tarda della *Missa L'homme armé*, Ed5.I.15, ha sostituito le diminuzioni canoniche del Kyrie II e dell'Agnus II con lo stesso segno mensurale di *Ecclesiae militantis*, Ø. Cfr. sopra, p. 159.

238 La prima attestazione, che è la principale per il XV secolo, si ha nel *De preceptis artis musice*, in un passo già citato (Cfr. Cap. II, p. 50) in cui Guglielmo Monaco usa la parola *semibrevis* come sinonimo di *tactus*. 'Ø: Hoc signum est medium precedentis [O] quod tenet parem numerum, sed de media parte diminuitur, quoniam maxima quae valebit 12 semibreves non valet nisi sex, et longa quae valebit sex semibreves non valet nisi tres, et sic diminuendo alias figuras de dimidia parte secundum tempus, non autem secundum numerum, ut dictum est supra.' Guglielmo Monaco, *De praeceptis artis musicae*, Seay, 1965, p. 45. Per il teorico Ø richiede di dimezzare il numero di *tactus* su ogni nota del *tempus perfectum*: la breve perfetta *ut jacet* accoglie tre *tactus*, in diminuzione ne accoglie uno e mezzo, quindi ad accogliere un *tactus* intero è la breve imperfetta.

infatti sappiamo, ha riutilizzato i due segni, assieme a Ø — nella funzione di diminuzione *per medium* di Ȼ — in due brevi passaggi del Gloria e del Credo della *Missa Sancti Antonii,* per conferir loro, tramite la notazione, una veste retrospettiva. Il passaggio del Credo della *Missa L'homme armé* ricorda molto da vicino i precedenti, e tradisce uno spirito e un intento simili. Ma forse c'è qualcosa di più di uno sguardo al passato. Planchart ha richiamato l'attenzione sul fatto che la comparsa di Ȼ, Ↄ e della *sesquialtera* di semibrevi coincide con le parole 'Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.' La notazione retrospettiva, secondo lui, è il modo con cui Du Fay ha voluto marcare e solennizzare due dogmi fondamentali del credo niceno-costantinopolitano, la consustanzialità con il Padre e la natura increata di Cristo.[239]

239 Planchart, *Dufay*, 2018, pp. 601-02.

Tavola V.1 Mottetti del periodo 1450-1474

N.	N. (Planchart) e titolo	Genere	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	1/7 *Salve, Regina misericordiae*	Parafrasi	O - C* - O - C*	S imp. - S i./B i.	tardi anni '50 - primi anni '60	8^{b}	Tr89 fol. 349v-352r MilD1 fol. 184v-185r MuB3154 fol. 86v-87r
2	1/21 *O trés piteulx/Omnes amici eius*	Tenor/ Combinativo	O - C*	S imp. - B i./S i.	1455	8	MC871 fol. 150v-151r Fl2794 fol. 34v-36r
3	1/6 *Ave Regina Caelorum III*	Tenor	O - C*+3	S imp. - B i./S i.	1463-64	9	SPB80 fol. 25v-27r

Tavola V.2 Cicli di *ordinarium missae* del periodo 1450-1474

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	3/4 *Missa Se la face ay pale*			1453-55	8^{b}	Tr88 fol. 97v-105v (con errori) CS14 fol. 27v-38r (lacuna nel Sanctus: ultime battute del Cantus)
	Kyrie	O+aum. - C+aum. - O	S i. - B i./S i. - S i.			
	Gloria	O+aum. - C+aum. - O	S i. - B i./S i. - S i.			
	Credo	O+aum. - C+aum. - O	S i. - B i./S i. - S i.			framm. anche in: SieK.1.2 fol. 224r-224v

	Sanctus	O+aum. - C+aum. - O	S imp. - B i./S i.			framm. anche in: SieK.1.2 fol. 222r
	Agnus	O+aum. - C+aum. - O	S imp. - B i./S i.			
2	3/5 *Missa L'homme armé*			1460-61	9	CS49 fol. 36v-55r Ed5.I.15 fol. 24v-40r
	Kyrie	O - C* - O+dim.*	S i. - B i./S i. - S i.			anche in: CS14 fol. 101v-103r Lu238 fol. 38.9v (framm.)
	Gloria	O - C*	S i. - B i./S i.			anche in: CS14 fol. 103v-105r Lu238 fol. 39.1v (framm.)
	Credo	O+Ↄ+Ↄ - C*+3+dim.	S i. - B i./S i.			
	Sanctus	O - C*+3 - O*	S i. - B i./S i. - S i.			anche in: Lu238 fol. 39.7r (framm.)
	Agnus	O - C* - O+dim.*	S i. - B i./S i. - S i.			anche in: Lu238 fol. 39.8v (framm.)
3	*Missa Ecce ancilla Domini/Beata es Maria*				9	Br5557 fol. 50v-61r CS14 fol. 76v-86 r (manca Agnus III)
	Kyrie	O - ₵ - O	S i. - B i./S i. - S i.			
	Gloria	O - ₵	S imp. - B i./S i.			

	Credo	O - ₵ - O	S i. - B i./S i. - S i.		
	Sanctus	O - ₵	S imp. - B i./S i.		
	Agnus	O - ₵+3	S imp. - B i./S i.		
4	*Missa Ave Regina caelorum*			9	Br5557 fol. 110v-120v (strapp. nel Kyrie, Tenor) ModD fol. 159v-176r (lacuna nel Kyrie) SPB80 fol. 9v-20v (incompl. parte del Sanctus e Agnus)
	Kyrie	O - C*+3 - O	S i. - B i./S i. - S i.		anche in: Poz7022 fol. 1v-2v (framm.)
	Gloria	O - C*+3	S imp. - B i./S i.		anche in: Poz7022 fol. 5r-8v (framm.)
	Credo	O - C*+O+3 - C*	S imp. - B i./S i.		anche in: Poz7022 fol. 5r-8v (framm.)
	Sanctus	O - C* - 3 - C*	S imp. - B i./S i.		anche in: Poz7022 fol. 5r-8v (framm.)
	Agnus	O - C*+3	S imp. - B i./S i.		

Tavola V.3 Musica per l'Ufficio del periodo 1450-1474

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	Ciclo dei Magnificat					
	8/4 *Magnificat tertii et quarti toni*	O - C* - O, ₵ (SP80)	S imp. - B i./S i.	tardi anni '50 - primi anni '60	8^{b}	Tr89 fol. 165r-165v MC871 fol. 42v-44r SPB80 fol. 200v-203r MilD1 fol. 8v-10 CS15 fol. 95v-99r

Tavola V.4 *Propria missae* del periodo 1450-1474

N.	N. (Planchart) e titolo	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
	Ciclo per la corte savoiarda			ca. 1450-1455	-	Tr88 fol. 141v-147r
1	*Missa de Sancto Iohanne*					
	4/38 I: *De ventre matris meae*	[O] +3	S imp.			
	4/39 G: *Priusquam te formarem*	C	B imp./S imp.			
	4/40 A: *Tu puer propheta*	[O] - C+3	S i. - B i./S i.			
	4/41 O: *Iustus ut palma*	[O] - C	S i. - B i./S i.			
	4/42 C: *Tu puer propheta*	C+3	B imp./S imp.			

Tavola V.5 *Chansons* del periodo 1450-1474

N.	N. (Planchart) e titolo	Forma	Segno mensurale	*Tactus* compositivo	Datazione (Planchart)	Gruppo (Hamm)	Manoscritti
1	10/3/3 *Malhereux cuer*	Virelai	O - C*	S imp. - B i/S i.	1455	9	Wolf287 fol. 25v-27r Lab fol. 26v-28r
2	10/3/4 *De ma haulte*	Virelai	O	S imp.	anni '60	9	Fl2794 fol. 17v-18r
3	10/4/4 *Il sera pour vous/L'homme armé*	Combinativa	3, C3 (Cas)	S perf.	1459-60	-	Mel fol. 44v-45r Cas fol. 156v-157r (altra vers.)
4	10/4/5 *Je vous pri/Ma tres douce amie/Tant que mon argent dura*	Combinativa	C - 3	S imp. - S perf.	anni '60	8ª	EscB fol. 120v-121r Pix fol. 26v-27r Fl107 fol. 15v-16r Fl178 fol. 74v-75r MC871 fol. 160r Fl2356 fol. 67v-68r
5	10/1/7 *Dona gentile*	Rondeau	O	S imp.	1455	7	Mel fol. 43v-44r Pav362 fol. 52v-53r
6	10/5/46 *Adieu m'amour*	Rondeau	C*	B i./S i.	pre 1454	9	MC871 fol. 3r Por fol. 70v-71r
7	10/5/47 *En triumphant*	Rondeau	O	S imp.	pre 1454	9	Por fol. 76v-77r
8	10/5/48 *Entre le plus*	Rondeau	O	S imp.	pre 1454	7	Por fol. 73v-74r
9	10/5/49 *La plus mignonne*	Rondeau	C	S imp./B imp.	anni '50	8ª	Wolf287 fol. 55v-56r

10	10/5/50 *Les douleurs dont me sens tel somme*	Rondeau	O+C	S imp.	1455	9	Dij fol. 133v-134r Niv fol. 60v-61r Upps76a fol. 4r (manca il Cantus)
11	10/5/51 *Qu'est devenue laulté?*	Rondeau	O	S imp.	pre 1454	7	Por fol. 72v-73r
12	10/5/52 *Va t'en mon cuer*	Rondeau	[O]	S imp.	pre 1454	7	Por fol. 60v-61r Berl fol. 19v-20r
13	10/5/53 *Vostre bruit et vostre grant fame*	Rondeau	C*	S i./B i.	1455-1460	9	Cord fol. 28v-29r Med fol. 20v Lab fol. 22v-23r Fl176 fol. 37v-38r Mel fol. 22v-23r Tr89 fol. 415v-416r Glog fol. l.10v, m.11v, m.6v (libri parte)
14	10/5/54 *Belle, vueillés moy vengier*	Rondeau	C* - 3	S i./B i. - B p.	anni '60	8	Fl176 fol. 38v-40r MC871 fol. 4v-5r
15	10/5/55 *Departés vous*	Rondeau	C*	B imp./S imp.	anni '60	8^{b}	Pix fol. 133v-134r MC871 fol. 12v-13r BoQ16 fol. 38v-39r
16	10/5/56 *Dieu gard la bone*	Rondeau	C* - 3	S i./B i. - B p.	anni '60	8^{b}	Fl176 fol. 24v-26r Sev fol. 91v-92r Per1013 fol. 110v-111r

17	10/5/57 *Du tout m'estoie abandonné*	Rondeau	C*	S imp./B imp.	anni '60	9	Pix fol. 123v-124r Fl229 fol. 25v-26r Fl176 fol. 9v-11r Fl2356 fol. 69v-70r
18	10/5/58 *Ne je ne dors*	Rondeau	C*	B imp./S imp.	anni '60	8	Fl176 fol. 29v-30r
19	10/5/59 *Puisque vous estez campieur*	Rondeau	C	S imp.	anni '60	8[a]	Dij fol. 99v-100r Niv fol. 15v-16r

CONCLUSIONI

Lo stato odierno delle ricerche sul mensuralismo da una parte, e sulla figura di Guillaume Du Fay dall'altra, ha creato i presupposti per una rilettura della pratica mensurale del compositore sulla base della cronologia delle sue opere, in una direzione opposta alla lettura che ne ha dato C. Hamm, che, in un'epoca in cui gli studi su entrambi i fronti erano ancora lontani dagli avanzamenti attuali, si era basato sulla pratica mensurale per proporre una cronologia. Partendo da una ricognizione dei segni mensurali usati da Du Fay nel corso della sua produzione, è stato possibile determinarne il significato e tracciarne un evoluzione nel tempo, avvalendosi sia delle principali testimonianze teoriche del XV secolo sia dei maggiori studi specialistici sull'argomento, nonché di un'analisi attenta e costante dello stile ritmico cui essi sono di volta in volta associati — riprendendo un approccio metodologico già seguito da Hamm, ma aggiornandolo ai modelli analitici più recenti. I risultati emersi durante questa indagine sono riassunti nella sinossi che segue.[240]

C: Indica il *tempus imperfectum* e la *prolatio maior*, cioè la breve imperfetta e la semibreve perfetta. È sempre associato a uno stile ritmico che esprime la struttura metrica sua propria e un *tactus* compositivo stabile sulla semibreve perfetta, che richiede un *tactus* performativo sullo stesso valore. È usato sia indipendentemente sia in ogni tipo di cambio. In sovrapposizione, rispetta sempre l'equivalenza della minima.

Du Fay fa un largo uso di questo segno fino ai primi anni '30, momento dal quale comincia ad accantonarlo, per abbandonarlo verso la fine del decennio. Ma non lo dimentica del tutto: a partire dagli ultimi anni '40, in pochi casi particolari, lo riutilizza come notazione retrospettiva e nell'ultimo periodo (1450-74), in due casi, fa un uso eccezionale del segno C3 col suo stesso significato.

ʘ: Ha un significato simile al precedente, con l'unica differenza che indica il *tempus perfectum*. È un segno raro. Du Fay lo usa solo nel secondo periodo (1420-28) in cambio non simultaneo con altri segni nelle voci inferiori di due mottetti su Tenor e indipendentemente in una *chanson.*

O: Indica il *tempus perfectum* e la *prolatio minor*, ovvero la breve perfetta e la semibreve imperfetta. È sempre associato a uno stile ritmico che esprime una struttura metrica di *tempus perfectum* e *prolatio minor*, con un *tactus* compositivo sulla semibreve

240 Oltre ai segni mensurali, sono incluse le indicazioni verbali delle proporzioni e delle diminuzioni. Sono ordinati come segue: prima i segni e poi le indicazioni verbali, e all'interno di ciascun gruppo prima i segni/indicazioni *ut jacet*, poi le diminuzioni e le aumentazioni, e infine le proporzioni.

imperfetta stabile e che richiede un *tactus* performativo sullo stesso valore.

Du Fay adopera questo segno estensivamente in tutti i periodi della sua vita, sia indipendentemente sia in ogni tipo di cambio. In sovrapposizione con altri segni, rispetta sempre l'equivalenza della minima. A partire dalla metà degli anni ‘30 lo favorisce sempre più spesso in cambio simultaneo con ₵/C*i*, sotto l’influenza della pratica mensurale inglese. Pur non contraddicendo mai il *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta, Du Fay tratta lo stile ritmico di O con libertà: soprattutto dal punto di vista del ritmo superficiale, si muove fra uno stile molto denso e uno stile molto scarno. Il primo mostra un progressivo arricchimento con l'alternarsi dei diversi periodi, soprattutto fra il quarto e l’ultimo (1439-50 e 1450-74). Il secondo non mostra grandi cambiamenti se guardato solo come stile ritmico. Se associato ad altre caratteristiche musicali, come lo stile melodico, mostra, a partire dagli anni 40’, di assorbire lo stile ambiguo di *tempus perfectum* che Du Fay associa a Ø verso la seconda metà degli anni ‘30. Un’eccezione al *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta è rappresentato dalla chanson *Seigneur Leon*, datata agli stessi anni ‘40, che associa O a un *tactus* compositivo forte sulla breve perfetta: potrebbe costituire una semplice eccezione, o potrebbe suggerire che Du Fay, da un certo momento in poi, non associ più il segno a uno specifico *tactus* compositivo/performativo come regola, ma solo come consuetudine.

C: Indica il *tempus imperfectum* e la *prolatio minor*. È sempre associato a uno stile ritmico che esprime una struttura metrica di tempus imperfectum e prolatio minor un tactus compositivo sulla semibreve imperfetta stabile, che richiede un *tactus* performativo sullo stesso valore. Du Fay lo usa spesso con questo significato (che ho chiamato ‘tradizionale’), indipendentemente o in cambio, fino agli anni 30’, quando comincia ad accantonarlo, per abbandonarlo del tutto nei primi anni ‘40. Sul finire degli anni ‘30, il compositore comincia a usarlo con lo stesso significato di ₵, adottando una pratica notazionale inglese (Planchart lo ha chiamato C ‘inglese’, io l’ho abbreviato in C*i*. Si veda ₵ per gli sviluppi successivi).

C̶: È un segno di *tempus imperfectum* e *prolatio maior* in diminuzione. Du Fay lo usa solo nel mottetto *Ecclesie militantis*, datato al 1432, come diminuzione di III/C con lo stesso significato di Ø (vedi sotto).

Θ̶: È una versione tagliata di Θ. Du Fay lo usa solo nella *chanson Belle vueillés moy retenir,* datata fra il 1428 e il 1432, in sovrapposizione a O. Non è un segno di

diminuzione; piuttosto il taglio segnala l'equivalenza insolita fra le due mensure: non della minima, ma della semibreve.

𝔠: È un segno di *tempus imperfectum* e *prolatio minor* in diminuzione. Come Ø, Du Fay lo usa in diversi contesti fra gli anni 20’ e 30’. Specie nei mottetti, lo impiega in cambio non simultane: nel Tenor, come diminuzione di II/C e III/C, secondo le classi 1 e 3 del *Libellus*, e anche nelle voci superiori. In questi contesti il segno riduce tutti i valori da 2 a 1 e sposta il *tactus* performativo sulla breve imperfetta. In tutti gli altri (cambio simultaneo o uso indipendente), frequenti al di fuori dei mottetti su Tenor, il segno si limita a spostare il *tactus*. Lo stile ritmico a cui Du Fay associa 𝔠 riflette questo spostamento solo in parte, in quanto esprime un *tactus* compositivo ambivalente (alle volte sulla breve imperfetta, altre sulla semibreve imperfetta, con prominenza del primo sul secondo; fra le sue caratteristiche distintive, questo stile ha anche un modus *imperfectus* più o meno regolare e una superficie molto ricca). Per questo è possibile che il segno richieda il *tactus* performativo sulla breve imperfetta ‘bipartito’, capace di articolare sia la breve sia la semibreve.

A partire dagli anni ‘30, 𝔠 viene favorito sempre di più in cambio simultaneo con O. Il suo particolare stile ritmico rigetta l'equivalenza della minima con O, a riconferma che la diminuzione non riduce i valori secondo un dato rapporto, ma sposta solamente il *tactus.* Pur mantenendo lo stesso significato, il segno comincia verso la fine del decennio a perdere il taglio. L'uno e l'altro fenomeno sono il frutto di una doppia influenza su Du Fay — stilistica e notazionale — della pratica mensurale inglese.

Il compositore tratta lo stile ritmico di C*i* allo stesso modo per tutta la vita, eccezion fatta per un gruppo di *chanson* dell’ultimo periodo (1450-74) dove l’equilibrio fra i due *tactus* compositivi si inverte: quello sulla semibreve imperfetta acquista prominenza su quello sulla breve imperfetta, e in qualche caso è l'unico espresso. Questi casi, nel complesso, riconfermano la necessità di porre il *tactus* performativo sulla breve imperfetta bipartito, ma i casi specifici in cui *tactus* compositivo sulla semibreve imperfetta rimane stabile aprono all’applicabilità del *tactus* performativo puro sulla semibreve imperfetta. Questi ultimi potrebbero suggerire che, come O, anche C*i* abbia perso un legame obbligato con uno specifico *tactus* performativo, benché rimanga quello consuetudinario. Nello stesso periodo, Du Fay fa due usi eccezionali di C*i*. In due casi lo sovrappone a O con equivalenza della minima, e in un altro lo sottopone a una diminuzione 'per medium' non simultanea, dimostrando di non trattare più C*i* come una mensura diminuita.

In quanto estranei alla pratica notazionale inglese, diversi copisti continentali, nella trasmissione di molte delle opere composte fra il quarto e il quinto e ultimo periodo (1439-

74), hanno rinotato il segno come ₵.

Ↄ: E' il segno di *proportio sesquitertia*. Si trova sempre in cambio simultaneo e agisce dentro l'unità di un *tactus* ternario per sostituire tre note con quattro. Per Du Fay Ↄ è la proporzione privilegiata di Ɛ, con cui la usa in cambio non simultaneo per sostituire tre minime con quattro. Trovandosi quasi sempre insieme, i due segni hanno una sorte comune lungo i periodi della produzione del compositore: sono frequenti fra gli anni '20 e i primi anni '30, quando cominciano a diradarsi, fino a scomparire nel corso del decennio, per poi ricomparire, a partire dagli ultimi anni '40, nei casi di notazione retrospettiva.

Du Fay usa Ↄ anche altrove, pur molto meno frequentemente: in qualche caso all'inizio degli anni '30 lo usa in cambio non simultaneo con Ø, per sostituire tre semibrevi con quattro, e in un caso eccezionale alla fine degli anni '40, più precisamente nel Credo della *Missa Sancti Antonii*, lo alterna a C*i* per sostituire tre semibrevi con quattro.

O2: Ha lo stesso significato di ₵/C*i*, al quale aggiunge il *modus perfectus*. Si trova sempre in cambio simultaneo con O e/o C. Du Fay usa questo segno — di cui è forse l'inventore — solo nel quarto periodo (1439-50), e solo nel repertorio dei *propria missae*.

O3: E' un segno di *proportio sesquialtera* dal significato unico. Du Fay lo usa una sola volta nel Credo della *Missa Sancti Antonii*, data verso la fine degli anni '40, in cambio non simultaneo con C*i* per sostituire due brevi imperfette con tre brevi perfette, esprimendo una proporzione di 9 minime contro 4.

2: Indica la *proportio dupla.* Nella pratica di Du Fay, questo segno non si comporta come una proporzione, bensì come una diminuzione. Durante il secondo periodo (1420-28), il compositore lo usa sporadicamente in cambio non simultaneo con Ɛ o con O per indicare una diminuzione *per medium*, con lo stesso significato di Ø.

3: Indica la *proportio sesquialtera*. Il segno è spesso sostituito dalla colorazione, una tecnica notazionale che a queste date ha lo stesso significato. Come la *sesquitertia*, questa proporzione agisce di norma all'interno dell'unità di *tactus*. Fra gli anni '20 e '30, Du Fay usa in qualche caso il segno in cambio non simultaneo con le mensure *ut jacet* (C, più spesso O) per sostituire due minime con tre. A partire dagli anni '30 in poi, il compositore ne fa un uso assiduo, e quasi esclusivo, in cambio con ₵ prima, e C*i* poi, per sostituire due semibrevi con tre. Quando la proporzione è simultanea o indipendente — caso in cui il segno è ₵3 o C3 — il suo stile ritmico esprime un *tactus* compositivo sulla breve perfetta. Dopo la scomparsa di Ø all'inizio degli anni '40, C3 resta l'unico segno associato a questo

tactus. Du Fay fa alcuni usi eccezionali della *sesquialtera*. Nel mottetto *Supremum est* alterna simultaneamente ₵3 a Ø probabilmente per creare un'*acceleratio* del *tactus* performativo sulla breve perfetta. Nel Gloria della *Missa Sancti Antonii*, alterna non simultaneamente 3 ai segni retrospettivi Ɔ e Ↄ, per sostituire due semibrevi di Ↄ con tre. Nell'ultimo periodo (1450-74), il compositore usa la *sesquialtera* in due casi, uno simultaneo in cui a C segue 3, e uno indipendente in cui è segnata C3, non per sostituire due semibrevi con tre, ma due minime con tre, ricreando una mensura di *prolatio maior.*

4: Ha lo stesso significato di Ↄ e compare una sola volta nel mottetto su Tenor *Salve flos*, datato al 1436, in cmbio non simultaneo con ₵ e 3: 3 sostituisce due semibrevi di ₵ con tre alle quali subentrano quattro semibrevi sotto il 4.

dupla, tripla, sextupla: Du Fay usa queste tre espressioni nel canone della *chanson Je ne puis plus*, datata al terzo periodo (1428-1439). Vanno qui lette come espressioni verbali di tre numeri che esprimono tre proporzioni consecutive (2:3:6). 'Dupla' è simultanea e indica una diminuzione *per medium* di O con lo stesso significato di Ø, esattamente come il segno 2. Le altre due proporzioni sono atipiche. 'Tripla' indica una *sesquialtera* (2:3) che sostituisce due brevi della 'dupla' con tre, e 'sextupla' è una reale *dupla* (3:6) che sostituisce tre brevi della 'tripla' con sei: stante il risultato ottenuto, il significato letterale dei termini è quindi da ricercare singolarmente in relazione al *tempus perfectum* di partenza.

per semi: E' una delle espressioni verbali della diminuzione che si trova nei *canones* come alternativa al taglio del segno mensurale. E' un sinonimo di *per medium*. Du Fay la impiega solo due volte. Nel mottetto *Balsamus et munda cera*, datato al 1431, per indicare nel Tenor una diminuzione di III/Ɔ (classe 3). Poi nel Tenor di *Fulgens iubar ecclesiae*, datato al 1447, per indicare una diminuzione irregolare, in *tempus perfectum*, di III/O (classe 4, che di norma è definita dall'espressione *per tercium* ed è in *tempus imperfectum*).

per medium: E' un'altra delle espressioni verbali della diminuzione rilevabile nei *canones* come alternativa al taglio del segno mensurale. E' ripresa direttamente dal *Libellus* ed è un sinonimo di *per semi*. Du Fay la usa solo in una messa su Tenor del suo ultimo periodo, la *Missa L'homme armé*, datata al 1461. La inserisce in varie forme ('per medium' 'ad medium' 'medius') in tre *canones* che descrivono diversi aspetti dell'esecuzione del Tenor, per indicare le diminuzioni non simultanee di II/C*i* (classe 1) e II/O (classe 2). La prima, riferendosi non al C 'tradizionale', ma al C inglese, dimostra che Du Fay non concepisce più C*i* come mensura diminuita, ma come mensura *ut jacet*. La seconda ha l'effetto di

spostare il *tactus* sulla breve imperfetta, e riprende l'uso particolare che Du Fay aveva fatto di Ø in un mottetto del terzo periodo, *Ecclesie militantis.*

per tercium: E' ancora un'altra delle espressioni verbali della diminuzione ed è impiegata due volte nei *canones* come alternativa al taglio del segno mensurale: nel mottetto del secondo periodo (1420-28) *Apostolo glorioso*, per indicare nel Tenor una diminuzione di III/Ↄ irregolare, in quanto la diminuzione classe 3 è di norma è definita *per medium*, spiegabile in relazione al cambio mensurale delle voci superiori (Ↄ e O); poi nel mottetto del quarto periodo *Fulgens iubar ecclesiae*, per indicare una diminuzione regolare di III/O in *tempus imperfectum* (classe 4).

crescit in duplo, in triplo: Indicano l'aumentazione dei valori: con rapporto 2 a 1 ('in duplo') e da 3 a 1 ('in triplo'). Du Fay usa queste espressioni per indicare l'aumentazione di O in un paio di casi, prima nel Tenor del mottetto *Magnanime gentis*, datato al 1438, e poi nel Tenor della *Missa Se la face ay pale*, datata fra il 1453 e il 1455. Nella messa, la mensura *ut jacet* e le aumentazioni *in duplo* e *in triplo* si sovrappongono in vari modi alle mensure simultanee O e C*i* delle altre voci e respingono l'equivalenza della minima. Questo suggerisce che i rapporti aumentativi restino attivi solo fra la mensura aumentata e la mensura che gli è sovrapposta.

Questo studio ha mostrato come quella di Guillaume Du Fay sia una pratica mensurale complessa e dinamica in cui i segni appaiono e scompaiono: nessuno di essi mantiene un significato fisso e coerente nel tempo, poiché questo va sempre incontro a qualche cambiamento, escluse quelle poche eccezioni rappresentate soprattutto da quei segni che non mostrano un'evoluzione a causa della scarsissima frequenza con cui vengono usati. Questa evidenza mette in crisi l'assunto iniziale del lavoro di Hamm, secondo cui il compositore avrebbe impiegato i segni con un significato stabile lungo l'intero arco della sua attività.[241] Inoltre, ha dimostrato come questi cambiamenti si possano seguire efficacemente secondo una scansione periodica che coincide, con qualche aggiustamento, con le principali tappe dell'attività di Du Fay.

Il confronto fra la pratica mensurale di Du Fay e la teoria del XV secolo ha rivelato molte concordanze, ma anche alcune discordanze, che portano ogni tanto alla luce alcuni problemi. L'uso che Du Fay fa delle due maggiori tecniche mensurali, cioè la diminuzione e le proporzioni, pur nei loro diversissimi contesti e modalità di applicazione si è dimostrato in linea con gli insegnamenti di buona parte dei trattati quattrocenteschi (Prosdocimo, Antonio de Luca, Guglielmo Monaco e la

241 Questo assunto torna più volte nel corso della trattazione. Cfr. ad esempio Hamm, *Chronology,* 1964, p. 159, dov'è dichiarato più esplicitamente.

lunga serie dei trattati anonimi, ad esclusione dell'Anonimo XII), inclusa la loro *auctoritas* trecentesca (il *Libellus*) e, al contrario, molto distante degli insegnamenti di Tinctoris e Gaffurio — il che non stupisce se consideriamo che i due, come ha ben argomentato Berger, sono i grandi riformatori della teoria del Quattrocento.[242] L'uso di certi segni ha dimostrato come Du Fay abbia probabilmente precorso tecniche che la teoria descriverà molto più tardi. E' il caso del *tactus* sulla breve imperfetta bipartito e l'*acceleratio mensurae*, indicati l'uno da ₵/C*i* e l'altra da ₵3 e Ø dall'altra,, che forse anticipano di diversi anni le loro prime attestazioni nell'Anonimo XII. Il segno O2, forse concepito da Du Fay all'inizio degli anni '40, è una sicura anticipazione dei segni con cifre (noti anche come segni *modus cum tempore*) descritti dai teorici a partire dalla seconda metà del secolo. Dal loro confronto, tuttavia, è emerso come le descrizioni dei segni con cifre siano una costruzione astratta che poco ha a che vedere con il modo in cui tanto il compositore quanto i suoi contemporanei usano O2: uno iato concettuale che rimane ancora inspiegato.[243]

E' risultato evidente, senza sorprese, come la pratica mensurale di Du Fay rispecchi i risultati delle più recenti ricerche sul mensuralismo del XV secolo e non trovi conferme nelle interpretazioni precedenti. L'esempio più lampante di questo è costituito dai segni tagliati. Du Fay li usa nella maggior parte dei casi per indicare la diminuzione, una tecnica che sposta il *tactus* performativo sulla breve e instaura dei rapporti di riduzione dei valori quando i segni sono sovrapposti ad altri con equivalenza della minima. Quando i segni sono simultanei i rapporti di riduzione non sono necessariamente rispettati, anzi molto spesso Du Fay li alterna in un modo che ostacola l'equivalenza della minima, suggerendo che per lui il significato primario della diminuzione è lo spostamento di *tactus* e la riduzione dei valori un effetto incidentale della sovrapposizione. In alcuni casi il compositore usa il segno Ø non per indicare la diminuzione, ma un'articolazione formale del brano — cioè con un significato non mensurale — e forse anche l'*acceleratio mensurae*. Quest'evidenza, che conferma gli studi di DeFord (sul ruolo primario del *tactus* nella diminuzione), Bent (sui significati non mensurali) e Wegman e Blachly (sull'*acceleratio mensurae*), sconfessa la visione secondo cui il taglio provoca esclusivamente una riduzione dei valori secondo un dato rapporto, sia in sovrapposizione sia in cambio simultaneo, la tesi cioè di Hamm e di molti studiosi successivi. Lo stesso Planchart, pur tenendo conto dell'avanzamento degli studi dei suoi colleghi, non l'ha mai fondamentalmente abbandonata.[244]

Nella riflessione sui segni tagliati, più che su altri, il presente studio ha anche trovato un'opportunità preziosa per arricchire la ricerca contemporanea sul mensuralismo. Non è qui che le

242 Questo risultato emerge in tutte le indagini delle fonti teoriche dei secoli XV e XVI attorno ai segni mensurali, ai segni di diminuzione, ai segni con cifre e ai segni di proporzione. Per una ricapitolazione, cfr. Berger, *Mensuration and Proportion Signs*, 1993, pp. 227-32.

243 Su O2, vedi Cap. IV, pp. 133-36.

244 Vedi Capp. II, pp. 62-63.

nuove interpretazioni del significato dei segni tagliati sono state applicate per la prima volta a Du Fay. Si prenda ancora ad esempio Ø. Come si ricorderà, DeFord aveva condotto un'indagine ampia e dettagliata sul suo significato nelle opere del compositore, contemplando la diminuzione con riduzione dei valori e spostamento di *tactus* (che ha chiamato 'proporzionale'), la diminuzione col solo spostamento di *tactus* (che ha chiamato 'mensurale') e i significati non mensurali.[245] I nuovi dati da me raccolti mediante le analisi dei brani evidenziano conflitti tra segno e stile ritmico non osservati prima e rimettono in discussione alcune delle interpretazioni date dalla studiosa, fino ad estendere la rosa dei possibili significati all'*acceleratio mensurae*. Soprattutto si è potuto monitorare il segno nel tempo scoprendo un'evoluzione singolare: fino a un certo momento Du Fay usa Ø coerentemente col significato di diminuzione, 'proporzionale' o 'mensurale' che sia, associandolo sempre a uno stile ritmico uniforme; dopodiché, poco prima di abbandonare il segno, comincia a usarlo con significati differenti associandolo a stili ritmici differenti. Quest'evidenza, che ha ricevuto finora scarsissima attenzione, non scopre nuovi significati per Ø, ma mette i significati già codificati in una prospettiva cronologica, che ci fa capire come si avvicendano nella produzione di Du Fay e ci dicono qualcosa in più su come il compositore ha concepito questo segno.

I risultati di questo lavoro potranno essere ampliati lungo due direzioni. La prima è una direzione di espansione. Quando si tratta di comprendere la pratica mensurale di un compositore del XV secolo, segno mensurale e stile ritmico sono il principale e inevitabile oggetto d'analisi, ma non il solo. Nella musica di questo periodo tali componenti non sono mai slegate da altre, come non lo è lo stile melodico e lo stile contrappuntistico. Un'analisi di Du Fay che comprenda anche questi aspetti inserirebbe la sua pratica mensurale in stretto legame con il quadro più ampio della sua pratica compositiva, gettandovi una luce nuova.

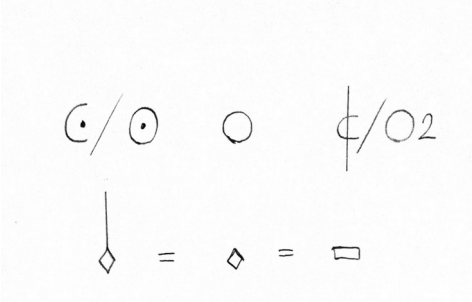
La seconda è una direzione di estensione. Questo studio può essere applicato al di fuori di Du Fay, per esempio ai suoi contemporanei — il che sarebbe auspicabile, specialmente in un momento come questo, in cui, a mia conoscenza, mancano degli studi monografici che affrontino la pratica mensurale di un compositore del XV secolo sotto tutti i suoi aspetti e lungo tutta la sua produzione.[246] Studi di questo tipo, oltre ad approfondire la pratica mensurale di importanti autori del periodo, offrirebbero anche un termine di confronto utile per quella di Du Fay. Era già noto

245 DeFord, 2006.

246 Finora, gli studi hanno esplorato l'uso di un segno specifico nelle opere di uno o più compositori, oppure la pratica mensurale di un compositore o più compositori a confronto nell'ambito ristretto di una o un gruppo di opere. Si vedano ad esempio i lavori di Bent sui segni tagliati nelle opere di Ockeghem e dei suoi contemporanei o nelle opere sacre di Binchois — Bent, 1998 e 2000 — e gli studi di DeFord sulle *chanson* di Du Fay, sulle *Missae L'homme armé di* Ockeghem, Busnoys e Josquin, sui mottetti a cinque e sei voci di Josquin e sul *Choralis Constantinus* di Isaac — DeFord, 2015, pp. 217-57, 258-300, 301-38 e 339-74.

come in alcuni cambiamenti nella sua pratica avesse giocato un ruolo l'influenza dei suoi contemporanei — si pensi alla perdita del taglio di ₵, frutto dell'influenza della pratica inglese. Lo stesso potrebbe valere per altri cambiamenti rimasti ancora inspiegati. Si prenda, ancora una volta, ad esempio Ø. Du Fay lo usa solo col significato di diminuzione per tutto il secondo periodo (1420-28), e comincia a usarlo anche con altri significati a partire da un momento non precisato del terzo periodo (1428-39). Speculando, potrebbe aver appreso i nuovi significati dai compositori che ha incontrato in questo periodo — penso soprattutto a Binchois, incontrato in Savoia nel 1434, che, come ha mostrato Bent, fa un largo uso del taglio con significato non mensurale.[247] Un'analisi approfondita della pratica mensurale di questi autori, così come di quelli con cui Du Fay è stato in contatto nel periodo precedente, potrebbe dare inedito fondamento a questa speculazione.

Da un piccolo confronto che ho avuto modo di condurre fra la pratica mensurale di Du Fay e quella dei suoi contemporanei è emerso un dato misterioso, con cui mi piacerebbe lasciare il lettore. Diversi fra i maggiori compositori attivi nella seconda metà del XV secolo — Domarto, Ockeghem, Busnoys, Obrecht e Josquin — usano l'aumentazione della *prolatio maior.* Consiste nell'equivalenza fra la minima di una mensura in *prolatio maior* e la semibreve di una mensura *ut jacet* o la breve di una mensura diminuita a cui è sovrapposta, come mostra l'Es. in basso. La mensura *ut jacet* più utilizzata è O (le cui brevi sono perfette come le semibrevi perfette della *prolatio maior*), mentre la mensura diminuita più frequente è ₵, ma si trova anche O2 (le cui *longae* sono perfette come le semibrevi perfette della *prolatio maior*).



Es. Aumentazione della *prolatio maior*

La mensura in *prolatio maior* è normalmente riservata al Tenor, a cui le altre voci sovrappongono le mensure *ut jacet* e diminuite. Questo tipo di aumentazione è diffuso nelle messe su Tenor, ma soprattutto nelle più illustri *Missae L'homme armé* — come quelle di Ockeghem, Busnoys, Obrecht e Josquin — in cui ricorre come un *tòpos.* Nella pratica di Du Fay non c'è traccia di questa tecnica. E la sua *Missa L'homme armé,* che è anche una delle prime e delle più prestigiose di questa tradizione, ha un Tenor notato interamente o in *tempus perfectum* o *imperfectum* — scelta

247 Cfr. nota precedente.

ripresa successivamente da altri autori come Basiron, Caron, Faugues e La Rue.[248] E' difficile immaginare che il compositore non conoscesse l'aumentazione della *prolatio maior.* Sappiamo che ebbe stretti contatti con Domarto e Ockeghem, e che doveva conoscere la *Missa L'homme armé* di Ockeghem, in quanto le circostanze che hanno visto nascere questa e la propria messa sono probabilmente le stesse. La sua assenza sembra piuttosto il frutto di una precisa scelta estetica. Certo è che dalla parte di un compositore della versatilità di Du Fay, che ha altrimenti spaziato fra tutte le declinazioni del mensuralismo quattrocentesco, una scelta del genere spiazza per la sua imprevedibile originalità.

248 Domarto adopera l'aumentazione della *prolatio maior* nella celebre *Missa Spiritus et almus.* Cfr. R. Wegman, *Petrus de Domarto's 'Missa Spiritus almus' and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century*, «Early Music History», 10, 1991, pp. 235-303. Sulle messe *L'homme armé* di Ockeghem, Busnoys e Josquin, cfr. nota 5 sopra. L'aumentazione della *prolatio maior* rimane una tradizione delle *Missae L'homme armé* anche nel XVI secolo. Ne è un sempio principe la messa di Palestrina a cinque voci. Cfr. J. Haar, *Palestrina as Historicist: The Two 'L'homme armé' Masses*, «Journal of the Royal Musical Association», 121/2, 1996, pp. 191-205.

BIBLIOGRAFIA

Fonti teoriche:

pseud. Johannes De Muris, *Libellus cantus mensurabilis,* ca. metà XIV sec., ed. in *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris: Die Recensio maior des sogenannten 'Libellus practice cantus mensurabilis'*, a cura di C. Berktold, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1999, (Veröffentlichen der Musikhistorischen Kommission 14).

Prosdocimo de Beldemandis, *Expositiones tractatus pratice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris,* 1404, ed. in *Prosdocimi de Beldemandis Opera I: Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, a cura di A. Gallo, Bologna, Università degli Studi di Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali, 1966;

Tractatus practice de musica mensurabili, 1408, ed. in *Scriptorum de Musica Medii Aevii*, a cura di E. de Coussemaker, Parigi, Durand, 1864-76, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, vol. 3, pp. 200-28.

Ugolino da Orvieto, *Declaratio musicae disciplinae*, 1433, ed. in *Vgolinvs Vrbevetensis: Declaratio musicae disciplinae*, a cura di A. Seay, 1960, (Corpus Scriptorum de Musica 7/2).

Giorgio Anselmi, *De Musica,* 1434, ed. in *Georgii Anselmi Parmensis De musica. Dieta prima de celesti harmonia, Dieta secunda de instrumento harmonia, Dieta tertia de cantabili harmonia,* a cura di G. Massera, Firenze, L. S. Olschki, 1961.

Anonimo, *Sequuntur proportiones*, prima metà del XV. sec., Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 962, copiato da Georg Erber nel 1460, ed. in R. Federhofer-Königs, *Ein Betrag zur Propotionlehre in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts,* in *Bence Szabolcsi Septuagenario*, a cura di D. Bartha, Budapest, Akademiai Kiado, 1969, pp. 145-57, (Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 11).

Anonimo, Firenze, Biblioteca Nazionale, Magl. III.70, prima metà del XV sec., copiato nella seconda metà del secolo, ed. in *Exposition of the Proportions, According to the Teaching of 'Mestre Joan Violant' [Vaillant], the Teacher of Paris,* a cura di I. Adler, Munich und Duisberg, Henle, 1975, pp. 55-77 (Hebrew Writings Concerning Music, RISM B IX/2).

Anonimo XI, *Tractatus de musica*, copiato nella seconda metà del XV sec., ed. in *Scriptorum de Musica Medii Aevii*, a cura di E. de Coussemaker, Parigi, Durand, 1864-76, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, vol. 3, pp. 467-469 e R. J. Wingell, *Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary,* University of Southern California (Ph. D. dissert.), 1973.

Anonimo, *Tractatulus prolationum cum tabulis*, ed. in *Scriptorum de Musica Medii Aevii*, a cura di E. de Coussemaker, Parigi, Durand, 1864-76, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, vol. 4, pp.

429-433 e in *Ars cantus figurati, Antonius De Luca; Capitulum de quattuor mensuris m anonymous; Tractatulus mensurationum, anonymous; Compendium breve de proportionibus, anonymous; Tractatulus prolationum cum tabulis, anonymous*, a cura di H. Ristory, 1997, (Corpus Scriptorum de Musica 38), pp. 84-92.

Antonio de Luca, *Ars cantus figurati*, prima metà del XV sec., copiato nella seconda metà, *Scriptorum de Musica Medii Aevii*, a cura di E. de Coussemaker, Parigi, Durand, 1864-76, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, vol. 4, pp. 429-433 e in *Ars cantus figurati, Antonius De Luca; Capitulum de quattuor mensuris m anonymous; Tractatulus mensurationum, anonymous; Compendium breve de proportionibus, anonymous; Tractatulus prolationum cum tabulis, anonymous*, a cura di H. Ristory, 1997, (Corpus Scriptorum de Musica 38), pp. 24-59.

Anonimo XII, ca. 1460-1471, ed. in *Scriptorum de Musica Medii Aevii*, a cura di E. de Coussemaker, Parigi, Durand, 1864-76, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, vol. 3, pp. 475-495 e *Anonymus Tractatus et Compendium Cantus Figurati*, a cura di J. M. Palmer, 1990, (Corpus Scriptorum de Musica 35).

Johannes Hothby, ca. 1467-1486, *Sequuntur regulae cantus mensurati eiusdem Ottobi*, ed. in *Johannes Hothby: Opera omnia de musica mensurabili & Thomas Walsingham: Regulae de musica mensurabili*, a cura di A. Reaney, 1983, (Corpus Scriptorum de Musica 31), pp. 19-26;

De cantu figurato, ed. in ibid., pp. 27-50;

Regulae cantus mensurati secundum Johannem Otteby, ed. in ibid., pp. 51-62.

Johannes Tinctoris, *Diffinitorium musice*, 1472-75, ed. in *Diffinitorium musice. Un dizionario della musica per Beatrice d'Aragona*, a cura di C. Panti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004 (La Tradizione Musicale: Studi e Testi 8);

Proportionale musices, 1472-75, ed. in *Tinctoris: Opera Theoretica*, a cura di A . Seay, 1975, (Corpus Scriptorum de Musica 22/2.1);

Liber de arte contrapuncti, 1477, ed. in *Tinctoris: Opera Theoretica*, a cura di A . Seay, 1975, (Corpus Scriptorum de Musica 22/2).

Bartolomeo Ramos de Pareja, *Musica Practica*, Bologna, 1482, rist. Bologna, Forni, 1969.

Guglielmo Monaco, ca. 1490, *De praeceptis artis musicae*, ed. in G*uilielmus monachus: De preceptis artis musicae*, a cura di A. Seay, 1965, (Corpus Scriptorum de Musica 11).

Adam di Fulda, *Musica*, 1490, ed. in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. 3, a cura di M. Gerbert, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784, rist. Hidelsheim, Olms, 1963, pp. 359-66.

Anonimo, *Ein tütsche musica*, 1491, ed. in *Ein tütsche musica, 1491*, a cura di A. Geering, in *Festgabe der Literarischen Gesellschaft zur Feier ihrer 500. Sitzung*, Berna, Lang, 1964.

Franchino Gaffurio, *Musices practicabilis libellum*, 1480, Harvard University, Houghton Library, ms Mus 142;

Practica musicae, 1496, ed. in *Practica musicae: testo latino e italiano*, a cura di P. Vittorelli, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2017, (La Tradizione Musicale: Studi e Testi 19);

Angelicum ac divinum opus musice, Milano, Gotardus de Ponte, 1508, rist. Bologna, Antiquae musicae italicae studiosi, 1971.

Giovanni Spataro, *Tractato de musica*, Bernardino de Vitali, Venezia, 1531, rist. Bologna, Forni, 1970.

Letteratura moderna:

APEL Willi, *The notation of polyphonic music*, Cambridge (Massachussets), The Medieval Academy of America, 1949.

ATLAS Allan W., *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G.XIII.27)*, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1975-76, (Musicological Studies 27);

Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chanson, c. 1465-c. 1505: A Progress Report on a New Hypothesis, in *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts, Cambridge*, a cura di I. Fenlon, Cambridge, Cambridge University Press, 1981;

(a cura di) *Robert Morton: The Collected Works*, New York, Broude Bros, 1981, (Masters and Monuments of the Renaissance 2);

Music at the Aragonese Court of Naples, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

BENT, Margaret (a cura di), *Fifteenth-Century Liturgical Music 2: Four Anonymous Masses*, Londra, Stainer & Bell, 1979, (Early English Church Music 22);

Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at work, in *I codici trentini a cento anni dalla loro scoperta, Atti del Convegno 'Laurence Feininger, la musicologia come missione'*, a cura di N. Pirrotta e D. Curti, Trento, Museo Provinciale d'Arte, 1986, pp. 84-111;

The Early Use of Sign Ø, «Early Music», 1996, pp. 199-225;

The Use of Cut Signatures in Sacred Music by Ockeghem and his Contemporaries, in *Johannes Ockeghem: Actes du XL^e^ Colloque international d'etudes humanistes. Tours, 3-8 février*, a cura di P. Vendrix, Parigi, Klinksieck, 1998, pp. 641-80;

On the Interpretation of Ø in theFifteenth Century: A Response to Rob Wegman, «Journal of Musicological American Society», 2000, pp. 597-612;

The Use of Cut Signatures in Sacred Music by Binchois, in *Binchois Studies*, a cura di A. Kirkman e D. Slavin, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 277-312;

'Divisi' and 'a versi' in early fifteenth-century mass movements, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2004, pp. 95-137 (Dcumenti di Storia Musicale Abruzzese 2);

Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript, Introductory Study and Facsimile Edition, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, 2 voll.;

The Myth of Tempus Perfectum Diminutum in the Chantilly Manuscript, in *A Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, a cura di Y. Plumley e A. Stone, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 203-27;

Principles of Mensuration and Coloration: Virtuosity and Anomalies in the Old Hall Manuscript, (2008), in *Le Notazioni della Polifonia Vocale dei Secoli IX-XVII*, parte II, a cura di A. Delfino e F. Saggio, 2022, Pisa, ETS, pp. 73-95.

BENT Margaret e AGNEL Aimé, *A Veneto Liber cantus (c. 1440): Fragments in the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, and the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. Ein Liber cantus aus dem Veneto (um 1440): Fragmente in der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, Wiesbaden, Reichert, 2011.

BERNSTEIN, Lawrence F., *Notes on the Origin of the Parisian Chanson*, «The Journal of Musicology», 1, 1982.

BESSELER, Heinrich, *Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späten Mittelalters*, in *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, vom 27. bis 30. Juli 1926*, a cura di W. Gurlitt, Augsburg, Bärenreiter-Verlag, 1926, pp. 141-54;

Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1950.

BLACHLY, Alexander, *Mensuration and Tempo in 15th-century music: Cut signatures in theory and pratice*, Columbia University (Ph.D. dissert.), 1995;

Reading Tinctoris for Guidance on Tempo, in *Antoine Busnoys: Method, Meaning and Context in Late Medieval Music*, a cura di P. Higgins, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 399-427.

BLACKBURN, Bonnie, *Did Ockeghem Listen to Tinctoris?*, in *Johannes Ockeghem: Actes du XL^e Colloque international d'etudes humanistes. Tours, 3-8 février*, a cura di P. Vendrix, Parigi, Klincksieck, 1998, pp. 597-640.

BLACKBURN, Bonnie, LOWINSKY Edward E. e MILLER Clement A. (a cura di), *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

BOONE, Graeme, *Dufay's Early Chansons: Chronology and Style in the Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213*, Harvard University (Ph. D. dissert.), 1987;

Patterns in Play: A Model for Text Setting in the Early French Songs of Guillaume Dufay, American Musicological Society Monographs, Lincoln-London, 1, 1999.

BROWN, Howard M., *A Florentine Chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent*., Chicago-Londra, University of Chicago Press, 1983, (Monuments of Renaissance Music 7);

Uppsala Universitetsbiblioteket, vokalmusik I handskrift 76a, New York, Taylor & Francis Group, 1987, (Renaissance Music in Facsimile 19).

BUSSE-BERGER, Anna M., *The Relation of Perfect and Imperfect Time in Italian Theory of the Renaissance*, «Early Music History», 5, 1985;

The Myth of 'diminutio per tertiam partem', «Journal of Musicological American Society», 8, 1990, pp. 398-426;

Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution, Oxford, Clarendon Press, 1993;

Cut Signs in Fifteenth-Century Musical Practice, in *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, a cura di J. A. Owens e A. M. Cummings, Warren, Harmonie Park Press, 1997, (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music 18), pp. 101-12.

CHEMOTTI, Antonio, *La notzione dei Kyrie di Tr93*, in *Le Notazioni della Polifonia Vocale dei Secoli IX-XVII*, parte II, a cura di A. Delfino e F. Saggio, Pisa, ETS, 2022, pp. 111-20.

CORRIGAN, Ralph P., *The Music Manuscript 2216 in the Bologna University Library: The copying and context of a fifteenth-century choirbook*, University of Manchester (Ph. D. dissert.), 2011;

The Creation of a Fifteenth-Century Music Book: The Scribe as Producer, Owner and User, in *Sources of Identity: Makers, Owners, and Users of Music Sources Before 1600*, a cura di T. Shepard e L. Colton, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 97-132.

CUMMINGS, Julie E., *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

D'ACCONE, Frank (a cura di), *Pavia, Biblioteca Universitaria, Codex Aldini, MS 362*, New York, Garland, 1986, (Renaissance Music in Facsimile 16);

(a cura di) *Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS K.I.2*, New York, Garland, 1986, (Renaissance Music in Facsimile 17).

DEAN, Jeffrey, *The Far-Reaching Consequences of Basiron's 'Missa L'homme armé'*, Annual Meeting of AMS, 13 novembre 2009.

DeFORD, Ruth, *On Diminution and Proportion in Fifteenth Century Music Theory,* in «Journal of Musicological American Society», 58, 2005, pp. 1-67;

The 'mensura of Ø in the works of Dufay, «Early Music», 34/1, 2006, pp. 111-136;

Tactus, Mensuration and Rhythm, Cambdridge, Cambridge University Press, 2015;

Diminution in the Theory of Johannes de Muris and His Followers, «Music Theory Spectrum», 38/1, 2016, pp. 58-84.

DICKEY, Timothy J., *Rethinking the Siena Choirbook: A New Date and Implications for its Musical Contents*, «Early Music History», 24, 2005, pp. 1-52.

FALLOWS, David, *Oxford, Bodleian Library MS Canon. Misc. 213*, Chicago e Londra, University of Chicago Press, 1995, (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 1);

Dufay, Master Musician, New York, Vintage Books, 1982 (rev. 1987).

FEININGER, Laurence, *Auctorum anonymorum Missarum propria XVI quorum XI Guilielmo Dufay auctori adscribenda sunt adiunctis nonnullis fragmentis*, Roma, Societas Universalis Sanctae Ceciliae, 1947.

FÉTIS, François-Joseph, *Mémoire sur l'harmonie des sons chez les Grecs et les Romains*, Bruxxelles, M. Hayez, 1858.

FILIPPI, Daniele V., *The Making and the Dating of the Gaffurius Codices: Archival Evidence and Research Perspectives,* in *Reopening Gaffurius's Libroni*, a cura di A. Pavanello, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021, pp. 3-58.

FULLER, Sarah, *Additional Notes on the 15th-century Chansonnier Bologna Q 16*, «Musica Disciplina», 23, 1969, pp. 81-103.

GALLAGHER, Sean, *Seigneur Leon's Papal Sword: Ferrara, Du Fay, and His Songs of the 1440s,* «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 57, 2007, pp. 3-28.

GALLO, Alberto, *La teoria della notazione italiana dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo,* Bologna, Tamari, 1966;

Citazioni da un trattato di Dufay, in *Studi di Musicologia in onore di Guglielmo Barblan*, a cura dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena, Firenze, Leo Olschki, 1966, pp. 149-52.

GANCARCZYK, Paweł e HLÁVKOVÁ, Lenka, *The Lviv Fragments and Missa L'homme armé sexti toni: Questions on Early Josquin Reception in Central Europe*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nedeerlandse Muziekgeschiedenis», LXVII-1/2, 2017, pp. 139-61.

GERBER, Rebecca, *An assesment of Johannes Wiser's scribal activities in the Trent Codices*, «Musica disciplina», 46, 1992, pp. 51-77;

Dufay's Style and the Question of Cyclic Unity in the Trent 88 Mass Proper Cycles, in *I codici trentini a cento anni dalla loro scoperta, Atti del Convegno 'Laurence Feininger, la musicologia come missione'*, a cura di N. Pirrotta e D. Curti, Trento, Museo Provinciale d'Arte, 1986, pp. 107-20;

Sacred Music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo provinciale d'arte, codex 1375 (olim 88), Chicago, University of Chicago Press, 2007, (Monuments of Renaissance Music 12).

GOZZI, Marco, *Il manoscritto Trento, Museo Provinciale d'Arte, cod. 1377 (Tr 90), con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*, Cremona, Turris, 2 voll., 1992.

GUTIÉRREZ-DENHOFF, Martella, *Der Wolfenbütteler Chansonnier Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek Codex Guelf. 287 Extrav.: Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises*, Wiesbaden, Schott, 1985, (Wolfenbütteler Forschungen 29).

HAAR, James, *Palestrina as Historicist: The Two 'L'homme armé' Masses*, «Journal of the Royal Musical Association», 121/2, 1996, pp. 191-205.

HAAR, James e NÁDAS, John, *The Medici, the Signoria, the Pope: Sacred Polyphony in Florence, 1432–1448*, «Recercare», 20, 2008, pp. 25-93.

HABERKAMP, Gertraut, *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der Cancionero musical de Colombina von Sevilla und außerspanische Handschriften*, Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1968, (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 12).

HAMM, Charles, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay: Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton, Princeton University Press, 1964.

HANEN, Martha K. (a cura di), *The Chansonnier El Escorial IV.a.24: Commentary and Edition*, Henryville-Ottawa-Binningen, Intistute of Medieval Music, 1983, (Musicological Studies, 36/1-3).

HELL, Helmut, *Zwei weitere Blätter zum Fragment Mus. ms. 3224 in der Bayerischen Staatsbibliothek aus der Dufay-Zeit*, Monaco di Baviera, Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, 1983, (Musik in Bayern 27).

HIGGINS, Paula (a cura di), *Chansonnier Nivelle de La Chaussée (Bibliothèque nationale, Paris, Rés. Vmc. ms. 57, ca 1460)*, Ginevra, Editions Minkoff, 1984.

HOLFORD-STREVENS, Leofranc, *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of his Motets*, «Early Music History», 16, 1987, pp. 97-165.

KOTTICK, Edward L., *The Chansonnier Cordiforme*, «Journal of Musicological American Society», 20, 1967, pp. 10-27.

LOCKWOOD, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1984 (rev. Oxford University Press, 2009).

LÜTTEKEN, Laurenz, *Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharacter an der Schwelle der Neuzeit*, Hamburg and Eisenach, Karl Dieter Wagner, 1993, (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 4).

NOBLITT, Thomas L., *Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, «Die Musikforschung», 27/1, 1974, pp. 36-56.

NOSOW, Robert M., *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

OWENS, Jessie A., *Krakow, Biblioteka Jagiellonska, Glogauer Liederbuch*, New York, Garland, 1986, (Renaissance Music in Facsimile 6).

PERKINS, Leeman L., *The L'Homme Arme Masses of Busnoys and Okeghem: A Comparison*, «The Journal of Musicology», 3, 1984, pp. 363-96.

PHELPS, Michael, *Repertory in Exile: Pope Eugene IV and the MS Modena, Biblioteca Estense Universitaria, . X.1.1*, New York University (Ph. D. dissert.), 2008.

PIETSCHMANN, Klaus, *Zwischen Papsthof und Konzil: Institutionelle Rahmenbedingungen von Dufays Kompositorischen Schaffen um 1440*, «Musik-Konzepte» 204/205, 4, 2024, pp. 167-201.

PIRROTTA, Nino, *Su Alcuni Testi Italiani di Composizioni Polifoniche Quattrocentesche*, «Quadrivium», 14, 1973, pp. 133-57.

PLAMENAC, Dragan (a cura di), *Dijon: Bibliothèque Publique: Manuscrit 517*, New York, Institute of Medieval Music, 1971, (Publications of Mediaeval Musical Manuscripts 12).

PLANCHART, Alejandro E., *Guillaume Dufay's Masses*, «The Musical Quarterly», 58, 1972, pp. 1-23;

The relative speed of 'tempora' in the period of DuFay, «Royal Musical Association Research Chronicle», 17, 1981, pp. 33-51;

Guillaume Dufay's Benefices and his relationship to the Court of Burgundy, «Early Music History», 8, 1988, pp. 117-71;

The Early Career of Guillaume Dufay, «Journal of American Musicological Society», 46, 1993, pp. 341-68;

The Origins and Early History of 'L'homme armé', «The Journal of Musicology», 20/3, 2003, pp. 305-57;

The books that Guillaume Dufay left to the chapel of Saint Stephen, in *Sine musica nulla disciplina*, a cura di F. Bernabei e A. Lovato, Padova, CLEUP, 2006, pp. 175-212;

Connecting the dots: Guillaume Dufay and Savoy during the Schism, «Plainsong and Medieval Music», 18, 2009, pp. 11-32;

Guillaume Dufay: The Life and Works, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

PLUMLEY, Yolanda e STONE, Anne (a cura di), *A Late Medieval Songbook and its Context: New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, Ms. 564)*, Turnhout, Brepols, 2009.

POPE Isabel, e KANAZAWA Masakata, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Musk of the Late Fifteenth Century,* Oxford, Oxford University Press, 1978.

REIDEMEISTER, Peter, *Die Chanson-Handschrift 78 C 28 des Berliner Kupferstichkabinetts: Studien zur Form der Chanson im 15. Jahrhundert,* Monaco, Emil Katzbichler Verlag, 1973, (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 4).

REINHARDT, Volker, *Zur Innovation verdammt: Eugen IV., die Kurie, und die Kultur,* «Musik-Konzepte» 204/205, 4, 2024, pp. 129-66.

REYNOLDS, Christopher, *The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory,* «Early Music History», 1, 1981, pp. 257-304;

Papal patronage and the music of St. Peter's, 1380-1513, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1995.

RIFKIN, Joshua, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries,* «Journal of Musicological American Society», 26, 1973, pp. 305-26;

Pietrequin Bonnel and Ms. 2794 of the Biblioteca Riccardiana. «Journal of Musicological American Society», 29, 1976, pp. 284-96;

Munich, Milan, and a Marian motet: Dating Josquin's 'Ave Maria... virgo serena', «Journal of Musicological American Society», 56, 2003, pp. 239-350.

ROBERTSON, Anne W., *The Man with the Pale Face, the Shroud, and Du Fay's 'Missa Se la face ay pale'*, «The Journal of Musicology», 27, 2010, pp. 377-434.

SAUNDERS, Suparmi E., *The Dating of Trent 93 and Trent* 90, in *I codici trentini a cento anni dalla loro scoperta, Atti del Convegno 'Laurence Feininger, la musicologia come missione'*, a cura di N. Pirrotta e D. Curti, Trento, Museo Provinciale d'Arte, 1986, pp. 60-83.

SCHAVRAN, Henrietta, *The Manuscript Pavia, Biblioteca Universitaria, Codice Aldini 362: A Study of Song Tradition in Italy Circa 1440-1480,* New York University (Ph. D. dissert.), 1978.

SCHMID, Manfred H., *La Notazione Musicale: Scrittura e Composizione fra il 900 e il 1900,* trad. a cura di A. Cecchi, Roma, Astrolabio, 2018, (Adagio).

SCHOOP, Hans, *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian library, canonici misc. 213*, Bern e Stuttgart, Paul Haupt, 1971.

SCHROEDER, Eunice, *The Stroke Comes Full Circle: Ø and ₵ in Writings on Music*, «Musica Disciplina», 36, 1982, pp. 119-66.

SEGERMAN, Ephraim, *A Re-Examination of the Evidence on Absolute Tempo before 1700,* parti I-II, «Early Music», 1996, 24/2, pp. 227-48 e 24/4 pp. 681-89.

SHERR, Richard, *Papal Music Manuscripts in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Neuhausen, American Institute of Musicology, 1996, (Renaissance Manuscript Studies 5).

SLAVIN, Dennis, *Communication*, «Journal of Musicological American Society», 39, 1986, pp. 217-22.

STEVENS, Denis, *The Manuscript Edinburgh, National Library of Scotland, Adv. Ms. 5.I.15*, «Musica Disciplina», 13, 1959, pp. 155-67.

STONE, Anne, *Measuring measurable music in the fifteenth century,* in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 563-86.

STROHM, Reinhard, *The Lucca Choirbook*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, (Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile 2).

TRACHTENBERG, Marvin, *Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's 'Nuper rosarum flores' and the Cathedral of Florence'*, «Renaissance Quarterly», 54, 2001, pp. 740-745.

TURNER, Charles, *Proportion and Form in the Continental Isorhythmic Motet c. 1385-1450*, «Music Analysis», 10, 1991, pp. 89-124.

WARD, Tom R., *The Structure of Manuscript Trent 92₁*, «Musica Disciplina», 29, 1975, pp. 127-47.

WARREN, Charles, *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*, «The Musical Quarterly», 59, pp. 92-105.

WEGMAN, Rob C., *New Data Concerning the Origins and Chronology of Brussels, Koninklijke Bibliotheek, Manuscript 5557*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 36, 1986, pp. 5-25;

Concerning tempo in the English Polyphonic Mass c. 1420-70, «Acta Musicologica», 61, 1989, pp. 40-65;

What is 'Acceleratio Mensurae'?, «Music & Letters», 73/4, 1992, pp. 515-524;

Miserere supplicanti Dufay: The Creation and Transmission of Guillaume Dufay's Missa Ave regina celorum, «The Journal of Musicology», 13/1, 1995, pp. 18-54;

Petrus de Domarto's 'Missa Spiritus almus' and the Early History of the Four-Voice Mass in the Fifteenth Century, «Early Music History», 10, 1991, pp. 235-303;

Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music, «Journal of Musicological American Society», 2000, pp. 461-505.

WOLFF, Arthur S., *The Chansonnier Biblioteca Casanatense 2856: Its History, Purpose and Music*, North Texas State University (Ph. D. dissert.), 1970.

WRIGHT, Craig, *Dufay's 'Nuper rosarum flores', King Solomon's Temple and the Veneration of the Virgin*, «Journal of Musicological American Society», 47, 1994, pp. 395-441.

WRIGHT, Peter, *The Compilation of Trent 87₁ and 92₂*, «Early Music History», 2, 1982, pp. 237-71;

On the Origins of Trent 87₁ and 92₂, «Early Music History», 6, 1986, pp. 245-70;

Johannes Wiser's paper, in *I codici trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del convegno internazionale The Trent Codices: New Findings and New Directions*, a cura di P. Wright, 1996, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni librari e archivistici, pp. 31-53;

Watermarks and Musicology: The Genesis of Johannes Wiser's Collection, «Early Music History», 22, 2003, pp. 247-332.

ZAZULIA, Emily, *Out of proportion: 'Nuper rosarum flores' and the Danger of False Exceptionalism,* «The Journal of Musicology», 36/2, 2019, pp. 131-166;

Where Sight Meets Sound: The Poetics of Late-Medieval Music Writing,, Oxford University Press, 2021, (AMS Studies in Music 21).

Edizioni:

De VAN, Guillaume e BESSELER, Heinrich (a cura di), *Guglielmi Dufay Opera Omnia*, 6 voll., Roma, American Institute of Musicology, 1951-66, (Corpus Mensurabilis Musicae 1).

A. E. Planchart (a cura di), *The New Guillaume Dufay Opera Omnia*, a cura di A. E. Planchart, Santa Barbara, Marisol Press, 2008-11,

Link: https://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia/.

GOLDBERG, Clemens (a cura di), *Chansonnier Nivelle de la Chaussée*, Goldberg Stiftung, 2018,

Link: https://www.goldbergstiftung.org/chansonnier-nivelle-revidiert-modern-and-original-clefs/;

Chansonnier Pixérécourt, Goldberg Stiftung, 2018,

Link: https://www.goldbergstiftung.org/pixerecourt-chansonnier-original-and-modern-clefs/;

Oxford 213, Goldberg Stiftung, 2024,

Link: https://www.goldbergstiftung.org/oxford-213-edition/.