

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXIII n. 2, 2017

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Direttore: Susanna Pasticci (Università di Cassino e del Lazio Meridionale).

Vicedirettore: Antonio Cascelli (Maynooth University).

Responsabile della rubrica “Interventi”: Massimiliano Locanto (Università di Salerno).

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Rossana Dalmonte (Istituto Liszt, Bologna), William Drabkin (University of Southampton), Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari), Allan Moore (University of Surrey), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Antonio Rostagno (Università “Sapienza”, Roma), Friedemann Sallis (University of Calgary), Giorgio Sanguinetti (Università di “Tor Vergata”, Roma).

Redazione: Simone Caputo (Università “Sapienza”, Roma), Antonio Grande (Conservatorio di Como).

Consulenti: Pieter Bergé (Katholieke Universiteit, Leuven), Michele Biasutti (Università di Padova), Michael Buchler (Florida State University), Deborah Burton (Boston University), Mauro Calcagno (State University of New York at Stony Brook), William Caplin (McGill University, Montreal), Camilla Cavicchi (Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours), Irène Dèliege (Université de Liège), Daniele Valentino Filippi (Fachhochschule Nordwestschweiz, Musik-Akademie Basel, Schola Cantorum Basiliensis), Robert Gjerdingen (Northwestern University), Michel Imberty (Université de Paris X, Nanterre), Agostino Magro (Université Rennes 2), Johannes Menke (Hochschule Schola Cantorum Basiliensis), Jean-Jacques Nattiez (Université de Montréal), Marcello Piras (Conservatorio dell'Aquila), Jesse Rosenberg (Northwestern University), Guido Salvetti (Conservatorio di Milano), Janet Schmalfeldt (Tufts University, Boston), Michael Spitzer (University of Liverpool), Philippe Vendrix (Université de Liège).

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso scritto dell'editore e del direttore.

Amministrazione: LIM Editrice srl, Via di Arsina 296/f – 55100 Lucca
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28.1.1994

Redazione, layout e copertina: Ugo Giani. Gli esempi musicali del saggio di John Milsom sono stati realizzati da Lorenzo Frassà e Beppe Bornaghi.

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2017 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it – www.lim.it

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-7096-892-7

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all'esame di due revisori scelti dal comitato scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. Una volta accettato, l'articolo dovrà essere redatto secondo le norme editoriali della rivista, disponibili nel sito www.gatm.it. Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: s.pasticci@unicas.it

ABBONAMENTO ALLA RIVISTA

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* è il periodico dell'associazione *Gruppo Analisi e Teoria Musicale* (GATM). Per associarsi e partecipare alle attività scientifiche del GATM (seminari, convegni, gruppi di studio) occorre abbonarsi alla rivista (l'iscrizione all'associazione avviene automaticamente). L'abbonamento annuale varia secondo la tipologia e il formato richiesto.

Tipologia abbonamento	Formato cartaceo ***	Formato elettronico (pdf)	Formato cartaceo+elettronico
Istituzioni	Euro 30	Euro 50	Euro 70
Privati	Euro 30	Euro 30	Euro 40
Membri di altre associazioni *	Euro 30	Euro 25	Euro 35
Studenti **	Euro 30	Euro 25	Euro 35

* Opzione riservata ai soci della SIdM (*Società Italiana di Musicologia*).

** Gli studenti dovranno dimostrare il loro stato mediante un certificato di iscrizione.

*** Spese per la spedizione della rivista in formato cartaceo: Italia (gratuita), Europa (+ 10 Euro), USA, Asia e Australia (+ 15 Euro).

Gli iscritti che desiderano il formato cartaceo possono effettuare il pagamento con: bonifico bancario intestato a:

- LIM EDITRICE srl, codice IBAN: IT 37 P 01030 13707 000063151142;
- versamento su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM EDITRICE srl;
- tramite PayPal all'indirizzo shopping@lim.it

Gli iscritti che desiderano il formato elettronico (o il formato cartaceo+elettronico) possono effettuare il pagamento con:

- carta di credito o PayPal, attraverso il sito del GATM (www.gatm.it);
- bonifico bancario intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE, codice IBAN: IT 43 O 07601 02400 000023163405.

Tutti gli iscritti sono invitati a comunicare alla segreteria del GATM il proprio indirizzo e-mail e quello postale, inviando una mail al seguente indirizzo: segreteria@gatm.it

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Egidio Pozzi.

Comitato scientifico: Mario Baroni, Alessandro Bratus, Antonio Cascelli, Rossana Dalmonde, Catello Gallotti, Antonio Grande, Massimiliano Locanto, Marco Lutz, Susanna Pasticci, Egidio Pozzi, Alessandro Cecchi (membro aggiunto, rapporti internazionali), Giuseppe Sellari (membro aggiunto, ricerca artistica).

Consiglio direttivo: Egidio Pozzi (presidente), Catello Gallotti, (vice-presidente), Mario Baroni (segretario).



**SAGRA MUSICALE
MALATESTIANA**



Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music

Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento

edited by / a cura di
Julie E. Cumming, Jesse Rodin, Massimiliano Locanto

INDICE

Giampiero Piscaglia	
<i>Musiche per Sigismondo</i>	vii
<i>Prefazione</i>	ix

SAGGI

Julie E. Cumming	
<i>Du Fay's Use of Improvisatory Techniques</i> <i>in Resvellies vous et faites chiere lye</i>	3
Francesco Rocco Rossi	
<i>"Aria" di Rimini: rimandi improvvisativi in Unum pulchrum</i> <i>e Salve cara Deo tellus di Ludovicus de Arimino</i>	25
Cecilia Nocilli	
<i>«Diversità di cose». Composizione e improvvisazione</i> <i>nella musica per danza del Quattrocento</i>	53
Catherine Motuz	
<i>Orality and Composition Alla Mente</i>	77

John Milsom	
<i>Henricus Tik and the Spectrum of Fuga</i>	105
Alessandra Ignesti	
<i>Compositional Strategies in the Late Fifteenth Century and Beyond: Observations on the Missa Mente tota of Antoine de Févin</i>	135
Agostino Magro	
<i>Ancora sui procedimenti di parafrasi polifonica nelle messe di Antoine Brumel. Il caso della Missa de Dringhs</i>	165
Jesse Rodin	
<i>The Ballade as Formal Playground. With a Postscript on "Improvisation" and "Composition"</i>	195
INTERVENTI	
Susanna Pasticci	
<i>L'analisi musicale nel XXI secolo: bilanci e prospettive</i>	219
Notes on Contributors	257
Notizie sugli autori	261

Giampiero Piscaglia

Musiche per Sigismondo

La Sagra Musicale Malatestiana offre spazio agli orizzonti della musica antica, spesso trascurati e fonte di rinnovamento del repertorio. Il coraggio delle proposte di questi ultimi anni sta nel creare cicli — e non episodici interventi — per un repertorio capace di attrarre un pubblico diverso e curioso, come hanno dimostrato i cicli pluriennali dedicati a Claudio Monteverdi, Johann Sebastian Bach e Domenico Scarlatti, l'attenzione ad autori poco eseguiti come Domenico Belli o Luigi Rossi, o l'investimento di risorse per i progetti teatrali e cinematografici dedicati a Henry Purcell e Jean-Philippe Rameau.

Il sesto centenario della nascita di Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468), artefice a Rimini della più splendida stagione dell'Umanesimo, ha creato le condizioni per presentare una sequenza di sette appuntamenti dedicati alle forme musicali diffuse nel Quattrocento. La suggestione di uno dei cicli figurativi presenti nel Tempio fatto costruire da Sigismondo è parte integrante del programma polifonico proposto dalle voci del gruppo De Labyrinto e dedicato a uno dei capolavori di Orlando di Lasso, *Prophetiae Sybillarum*. Il ciclo prosegue alla Biblioteca Gambalunga con il concerto-spettacolo appositamente pensato dal “Ruggiero” (Emanuela Marcante e Daniele Tonini), dove la rivisitazione delle musiche concepite per i Malatesta si intreccia con un originale percorso iconografico ispirato agli artisti richiamati a Rimini da Sigismondo, tra cui Leon Battista Alberti. I destini dei rappresentanti della famiglia di Sigismondo vengono evocati nel concerto in cui i musicisti del gruppo Il Turturrino e di Miroir de Musique si raccolgono per spaziare tra le sonorità di strumenti antichi come il liuto, la viella e la cornamusa. Le musiche in voga alle corti riminesi ed estensi sono al centro della proposta che vede coinvolti i giovani esecutori dell'ensemble Aminta-Nuova Bottega Musicale e dell'ensemble di musica rinascimentale del Conservatorio “Girolamo Frescobaldi” di Ferrara. Un incontro tra le parole tratte dal dramma *Malatesta* del francese Henry de Montherlant e le canzoni composte da Guillaume Dufay nasce invece dalla rielaborazione drammaturgica curata da Gianluca Reggiani che coinvolge la voce del soprano Laura Catrani, propiziando l'incontro della musica quattrocentesca con uno dei più sorprendenti esiti letterari ispirati al personaggio storico riminese.

A questi percorsi tematici presenti nella programmazione della Sagra Musicale Malatestiana, come ogni anno il Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale dedica un momento particolare di approfondimento musicologico. Nell'edizione del 2017, questa collaborazione ha portato dapprima alla realizzazione di una tavola rotonda dedicata al tema *Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento*, e quindi alla pubblicazione del presente numero monografico della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale».

Il volume aggiunge un ulteriore tassello a una collaborazione virtuosa che riempie di significati il sostegno della Sagra Musicale Malatestiana alle giornate riminesi degli studiosi che annualmente si raccolgono intorno al GATM, in occasione del Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale.

Prefazione

Questo numero monografico della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» è l'esito di una proficua convergenza tra istituzioni musicali e studiosi di varia provenienza e formazione. Dal 28 settembre al 1 ottobre 2017 si è svolto a Rimini il XIV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale, organizzato dal GATM in collaborazione con l'Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi" di Rimini e la Sagra Musicale Malatestiana. Quell'anno cadeva anche il sesto centenario della nascita di Sigismondo Pandolfo Malatesta, e per l'occasione la Sagra Musicale Malatestiana aveva messo in programma una serie di eventi concertistici dedicati alla musica del Quattrocento (si veda, al riguardo, lo scritto di Giampiero Piscaglia premesso a questo volume). Il GATM, dal suo canto, decise di dedicare un'intera sessione del suo convegno (1 ottobre) a una tavola rotonda sul tema *Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento: casi di studio*, affidandone l'organizzazione a Massimiliano Locanto. Furono quindi invitati a coordinare il panel Julie Cumming e Jesse Rodin, che in quel periodo erano impegnati come *fellows* al *The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies* di Villa I Tatti, a Firenze. In omaggio alla sede del convegno riminese, gli interventi dei due studiosi erano incentrati sulla *ballade* di Guillaume Du Fay *Resvellies vous et faites chiere lye*, composta per il matrimonio di Carlo II Malatesta con Vittoria di Lorenzo Colonna, celebrato a Rimini il 18 luglio 1423. Oltre ad analizzare la *ballade* secondo due angolature differenti le due relazioni, poste rispettivamente in apertura e chiusura del panel, offrivano anche una panoramica generale (Cumming) e una riflessione finale a mo' di poscritto (Rodin) sul rapporto tra composizione e improvvisazione. In tal modo, esse fungevano da cornice metodologica ai vari casi di studio esaminati negli altri interventi.

La formula adottata nel convegno è parsa particolarmente riuscita, e pertanto si è deciso di raccogliere le relazioni della tavola rotonda in questo volume, mantenendo la struttura originaria del panel (con i saggi di Cumming e Rodin in funzione di apertura e conclusione) ma ampliando il numero degli interventi e dei casi di studio affrontati. Oltre ad Alessandra Ignesti e Francesco Rocco Rossi, che avevano già partecipato al convegno — con due interventi dedicati rispettivamente alla *Messa Mente tota* di Antoine de Févin e a un gruppo di composizioni del manoscritto Trento 87 — sono stati invitati a contribuire al volume Agostino Magro, John Milsom, Catherine Motuz e Cecilia Nocilli.

All'interno della cornice offerta dagli interventi di Cumming e Rodin, i contributi si susseguono secondo un criterio idealmente cronologico, attraversando il Quattrocento dai primi decenni del secolo, con la figura di Ludovicus de Arimino, fino alle soglie del secolo seguente, con la Messa *Mente Tota* di Antoine de Févin e la *Missa De Dringhs* di Antoine Brumel, passando per la Messa di Henricus Tik composta attorno al 1450. Oltre a coprire l'intero arco del secolo, i saggi percorrono in lungo e in largo vari generi musicali. La musica vocale è affrontata sia sul versante profano sia sul versante sacro, e il saggio di Cecilia Nocilli offre una riflessione sul ruolo dell'improvvisazione nei generi strumentali per danza.

Dal complesso di questi studi emergono con chiarezza alcune tendenze della recente musicologia quattrocentesca. La domanda centrale riguarda il rapporto tra la dimensione della composizione e quella dell'improvvisazione: esse si pongono in un rapporto oppositivo o di continuità? Da questo punto di vista, se dalla musica — e dal Quattrocento — allarghiamo lo sguardo anche alla letteratura e ad altre epoche storiche, come il medioevo, possiamo dire che oggi gli studiosi hanno perlopiù superato l'impostazione dicotomica — oralità *vs* scrittura; improvvisazione (orale) *vs* composizione (scritta) — che aveva caratterizzato le indagini classiche sull'oralità, ispirate in ultima analisi al tradizionale modello Parry-Lord. Mentre prima si riteneva che la caratteristica distintiva dell'improvvisazione, rispetto alla composizione, fosse la coincidenza di atto creativo e atto performativo, e quindi l'assenza di una fase di progettazione preliminare — in senso sia temporale che concettuale — alla performance, gli studi recenti hanno mostrato che anche le pratiche improvvisative spesso comportano una certa quantità di pianificazione e progettazione preventiva, ponendosi così in una linea di continuità con le tecniche compositive. Un ruolo centrale, in questo senso, è stato riconosciuto da molti studiosi alla memoria, che costituisce un nesso fondamentale tra la scrittura — alla quale la memorizzazione è strettamente legata sul piano culturale e antropologico — e l'oralità.

Il rifiuto del punto di vista oppositivo (composizione *vs* improvvisazione) viene affermato esplicitamente nel saggio di Catherine Motuz, che si muove nel confine tra riflessione teorica e pedagogia della prassi esecutiva storica. L'autrice si sforza di mostrare in che modo, nel Rinascimento, fosse concretamente possibile improvvisare dei contrappunti basandosi sulla sistematica memorizzazione preliminare di successioni di intervalli simili a quelle presentate da Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti*. L'idea di una continuità tra composizione e improvvisazione è alla base delle analisi di Julie Cumming, Alessandra Ignesti e Francesco Rocco Rossi che mettono in luce, in vari modi, la presenza di formule, moduli e costrutti polifonici "improvvisabili" all'interno delle composizioni (nel senso specifico di "opere composte") esaminate.

La stessa idea emerge anche dai saggi del volume che riguardano aspetti maggiormente legati alla composizione. John Milsom, ad esempio, dopo aver esaminato le varie categorie di *fuga* rigorosa impiegate nella Messa di Tik, osserva che le tipologie in cui le voci sono separate da due o più unità di tempo non avrebbero potuto essere facilmente realizzate in una performance estemporanea. Nondimeno, anche in questo studio composizione e improvvisazione non sono concepite come modalità creative opposte e inconciliabili, ma piuttosto come i due estremi di uno spettro continuo di possibilità tecniche. Milsom, infatti, ritiene plausibile l'idea — già sostenuta da Peter Schubert, tra gli altri — che la tipologia di *fuga* posta a un estremo dello spettro — quella in cui le due voci sono separate da una sola unità di tempo (stretto *fuga*) — potesse essere insegnata e trasmessa come una pratica orale di tipo semi-improvvisativo. Nella sua ottica, però, l'esplorazione di tecniche di *fuga* più complesse, in cui le due voci sono distanziate da un numero più ampio di unità di tempo, e più in generale la grande varietà delle tecniche messe in gioco da Tik, denotano un progressivo affrancamento dalla creazione estemporanea, a favore di «un'arte [...] basata in modo significativo sulla vista [e] sulla notazione».

Anche l'analisi di Rodin di *Resveilles vous*, che pure riguarda un aspetto solitamente considerato di stretta pertinenza compositiva (l'elaborazione della forma globale di un brano), invita il lettore a riconsiderare l'impiego delle *formes fixes* polifoniche in una luce nuova: non tanto come aride e astratte strutture formali a cui i compositori si attenevano pedissequamente, ma come organismi flessibili che offrivano un'ampia riserva di possibilità formali, determinando punti di partenza empirici ogni volta diversi, e quindi unici. In tal modo Rodin suggerisce di considerare l'elaborazione compositiva delle *formes fixes* in un'ottica aperta e “di possibilità” non troppo dissimile, in fondo, da quella che caratterizza la pratica dell'improvvisazione.

Nel suo poscritto conclusivo, Rodin propone quindi di immaginare il rapporto tra composizione e improvvisazione come un *continuum*, agli estremi del quale si collocano due diverse modalità di pensiero: l'una caratterizzata da premeditazione, lentezza (nel senso di una maggiore quantità di tempo impiegata nell'atto di progettazione preposto alla performance) e lavoro “editoriale”; l'altra caratterizzata invece da immediatezza e velocità (nel senso di scelte prese quasi “in tempo reale” nella performance). Il saggio di Agostino Magro, col quale si chiude la serie degli interventi prima della sintesi finale di Rodin, ci porta infine su un terreno più prettamente e squisitamente compositivo, affrontando dettagliatamente i procedimenti di parafrasi polifonica nella *Missa de Dringhs* di Antoine Brumel.

In definitiva, nel suo complesso il volume mostra come nel Quattrocento improvvisazione e composizione fossero due pratiche in parte sovrapponibili, la cui

distinzione rappresenta a volte una sfida per lo studioso. Questa nuova consapevolezza è stata resa possibile dalle nuove conoscenze, di cui oggi disponiamo, in merito alle tecniche improvvisative rinascimentali. Nel suo saggio Julie Cumming ricorda come, fino a non molti anni fa, gli studiosi ritenessero arduo, se non impossibile, riscoprire i segreti dell'arte dell'improvvisazione del Rinascimento. Al contrario, la musicologia più recente ha individuato una mole importante di informazioni nella trattatistica dell'epoca, e gli esecutori hanno iniziato a mettere in pratica queste conoscenze. Si auspica, quindi, che i saggi qui raccolti possano aggiungere qualche altro tassello al mosaico che si è venuto man mano dipanando.

I tre curatori desiderano ringraziare la Sagra Musicale Malatestiana, il cui contributo ha reso possibile la realizzazione di questo volume.

Julie E. Cumming, Massimiliano Locanto, Jesse Rodin

Saggi

Julie E. Cumming

Du Fay's Use of Improvisatory Techniques in *Resvellies vous et faites chiere lye*

Abstract

While for many years musicologists believed that the art of Renaissance improvisation was lost, recent scholarship has revealed abundant surviving information about historical improvisation in treatises, while musicians have begun to revive these practices.

Research into historical improvisation provides new insight into compositional process, in a period when composers largely worked without scoring up the individual voices on the page. In turn, study of composed works provides insight into how improvisers worked and what they could do.

This article deals with two techniques in Du Fay's ballade *Resvellies vous* (Rimini, 1423) that could have been improvised: *stretto fuga* between discantus and tenor, and the addition of a contratenor to the two-voice framework. The *stretto fuga* passages in this work are the earliest known examples of the technique. A small group of fifteenth-century *Ars contratenoris* treatises reveals that improvisation of a contratenor voice was a standard skill for musicians. The author uses rules from treatises and data on Du Fay's contratenor for *Resvellies vous*, to explain how an improviser could have looked at the tenor line and improvised a contratenor that works with both cantus and tenor. These findings allow us to imagine how Du Fay himself might have composed the work.

Improvised polyphony was everywhere in the Quattrocento: there were *cantastorie* in the marketplace, *improvvisatori* and dance bands in the court [Haar 1986, 44–48, 76–99; Abramov-van Rijk 2009; Cavicchi 2014; Degl'Innocenti 2016; Agamennone 2017; Duffin 2013], and *cantare super librum* in church [Wegman 1996; Canguilhem 2011; Cumming 2013b]. Improvisation was the focus of music education at every level: almost every counterpoint treatise was an improvisation treatise [Schubert 2002, 503]. When musicians taught music to choirboys

(and sometimes choirgirls) in church and tutored children and adults in private households, they taught them improvisation — sometimes even before notation.¹

All musicians in the Quattrocento used improvisation every day, in everything they did. Both singers and instrumentalists improvised daily on chant melodies or tenors for bassadanze [Canguilhem 2016; Duffin 2013; Gilbert 2013]. Leaders of those ensembles set the parameters for any individual improvisation: they would establish number of voices, the techniques to be used, and could signal tricky situations during improvisations.²

When singing or playing from notated music (which was not aligned in score) musicians used their knowledge of improvisatory patterns to enter at the right pitch and time, to make decisions about *musica ficta*, and to get back in if forced to drop out due to errors (mistakes in the source, or by the performer — or by another performer). When leading ensembles (both vocal and instrumental) from a choirbook, musicians used their knowledge of stock improvisatory patterns to keep track of what was going on in a polyphonic work and help other musicians to rejoin the ensemble when they got lost [Cumming-Tribble 2018]. They could also improvise a new (or replacement) voice for a pre-existent composition [Gilbert 2007].

For composers, mastery of improvisation was also essential. In *Composers at Work* (1997), Jessie Ann Owens showed that most composers did not use scores to compose (although some of them may have scored up brief passages on a *cartella*). But it was almost impossible for scholars of the late twentieth century to understand how they did it. Recent work on improvisation provides the answer. Mastery of improvisation allowed composers to predict instantaneously what contrapuntal combinations would work, and to hold them in their minds, even if the individual voices were not aligned in score format [Cumming 2013a].

Any study of compositional process, therefore, should consider how composers used their knowledge of improvisatory patterns while they composed. Knowing what composers could have improvised — and what they couldn't — also provides new insights into individual works. We should not ignore this central aspect of every composer's experience when we look at the music. This does not

1. The *Regola del grado* treatises taught counterpoint using only solmization syllables: given *re* in the tenor, sing *re, fa, or la*. See Busse Berger [2005, 130–58, 198–210]; Scattolin [1979]. On choirgirls, see Yardley [2008].
2. Jean-Yves Hamoz and Barnabé Janin have recreated many of these practices in the ensemble Le Chant sur le Livre. See Janin [2012], and his YouTube channel, https://www.youtube.com/channel/UCNokunrbxBCTUK_vDQEKFPw. Peter Schubert and his ensemble VivaVoce have also recreated some of these techniques: see Schubert [2008], and his YouTube videos, <https://www.youtube.com/watch?v=no1J393WpKk> and https://www.youtube.com/watch?v=_4VPh9mRDZw.

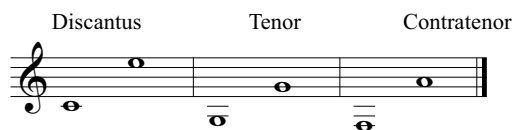
mean that every piece was improvised, but it provides a window into compositional choices and strategies. This special issue of the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» provides multiple approaches to thinking about these issues.

I focus here on Du Fay's ballade, *Resvellies vous et faites chiere lye*. This chanson, unlike most others, can be located at a particular time and place: 18 July 1423, in Rimini. It was composed for the marriage of Carlo II Malatesta (di Pesaro) and Vittoria di Lorenzo Colonna (the niece of Pope Martin V) [Fallows 1995, 59]. The only source for the piece is GB-Ob MS. Canon. Misc. 213, fol. 126v.³ A complete modern edition of the piece by Jesse Rodin is the appendix of his article in this volume.

How might Du Fay have composed *Resvellies vous*? In particular, how did he think about creating correct counterpoint among three voices without using a score? To what extent might he have used his skill as an improviser in the creation of this work? Jesse Rodin's article at the end of the issue will consider the work from a different standpoint.

The text of *Resvellies vous* is a ballade with two stanzas, so Du Fay began with some pre-determined constraints. The traditional way to set a ballade stanza is with two musical sections (a and b): aa'b^r; this form for a single stanza can be repeated for multiple stanzas.⁴ "r" is repeated musical material, a refrain that comes at the end of the second a section and at the end of the b section. This repeated musical material is also known as a musical rhyme, and most ballades in the fourteenth and fifteenth centuries use it. In the case of *Resvellies vous* there are two stanzas; they share a final line that serves as a textual refrain.

Chansons of this period normally have three voices: discantus, in a higher range; tenor, with a range about a fifth lower; and contratenor. Contratenors can be in the same range as the tenor with frequent voice-crossings, or in a lower range (less common in the early fifteenth century; more common in mid-century). Du Fay chose to use the higher contratenor here — its range is slightly larger than the tenor's, with one more note at the top and bottom (Ex. 1).



Ex. 1. Voice ranges in *Resvellies vous*.

3. A digital image of this piece can be found on the Digital Image Archive of Medieval Music, <https://www.diamm.ac.uk/sources/716/#/images?p=126v>.
4. For a fuller discussion of the ballade, see Jesse Rodin's article in this volume, as well as Gülke [2003, 52], and Upton [2013, 11–35] who suggests a slightly earlier date for the work.

Other features would have been up to him to decide. The choice of the final and key signature also determines the pitches of the major cadences of the work. For *Resvellies vous* Du Fay chose G as the final with a b-flat signature in the tenor and contratenor. This resulted in major cadences on the pitches G and D, with some subsidiary cadences on C and A (see Tab. 3 below).

In a chanson of this type we normally assume that the discantus is the first voice to be created — it is the most audible, and it always carries the text (use of text in the lower voices was a matter of choice for performers). We can assume that Du Fay invented the top voice, perhaps devising a scheme of cadential arrivals on specific pitches to match the lines of text in the poem before beginning to create the melody. He might have improvised the line, or written it down, or some combination of the two.

As he was inventing the top voice Du Fay would also have been thinking about what the lower voices would do. Specific melodic choices in the top voice facilitate or demand contrapuntal solutions in the lower voices. The standard suspension and under-third cadence motions for the top voice, for example, demand from the tenor a descending second to an octave below the discantus at the arrival (see Ex. 2, mm. 21–22, and Ex. 6, mm. 6–7, for typical discantus-tenor cadence formulas).⁵

Were there other standard contrapuntal formulas — i.e., improvisable formulas — that Du Fay could have drawn on in creating the tenor voice? Improvisatory techniques can be divided into two types: global operations and free counterpoint. In global operations there is an “automatic” generation of a second (or third) voice through a procedure such as parallel imperfect intervals (sixths, thirds, or tenths) or strict canon, although in the case of canon, the lead voice (*dux*) must be constructed or improvised so that it will work in canon; more on this below.⁶

Free counterpoint requires the musician to improvise, over or under a pre-existent melody, a voice that is not governed by a global operation; this type of improvisation often uses predominantly contrary or oblique motion. The most basic counterpoint treatises of the fourteenth and fifteenth centuries (such as the *Regola del grado* treatises [Scattolin 1979]) focus on note-against-note improvisation of this type, but it is also a prominent feature of Tinctoris’s *Liber de arte*

5. For a fuller discussion of cadences, see Cumming [2013a, 181–82, 192–96], and the references cited there.

6. See Cumming [2011; 2013a]. On global techniques of improvisation see also Schubert [2014], Janin [2012] and Jans [1986].

contrapuncti of 1477 [Tinctoris 1975]. For more on this type of improvisation, see Catherine Motuz's article in this volume.

When I study compositional process, I normally begin by searching for techniques involving global operations. Du Fay used *fauxbourdon* in all his hymn settings, some mass movements, and in passages in some chansons. Fauxbourdon involves parallel sixths (or a mix of sixths and octaves) between discantus and tenor, and the contratenor sings parallel fourths below the discantus [Cumming 2013a]. Another technique (described by Guilelmus Monachus) uses parallel sixths between discantus and tenor and a contratenor that alternates thirds and fifths below the tenor. Parallel tenths were also popular in the fifteenth century: Gaffurius described them as «the most famous contrapuntal procedure» (*celeberrimus quidam in contrapuncto processus notularum*) in the *Practica musicae* [Cumming 2013a, 178–179, 197–198]. All of these techniques involve parallel imperfect intervals between pairs of voices. In *Resvellies vous*, however, I did not find more than three parallel imperfect intervals in a row between any pair of voices. Contrary and oblique motion dominate, requiring a composer or improviser to use free counterpoint. Why might this be the case? One reason might be that parallel imperfect intervals are more often used in the presence of a cantus firmus; another might be that in the early fifteenth century contrary motion was still preferred, and parallel imperfect intervals became more common in the mid-fifteenth century. In *Resvellies vous* I will look at one type of global operation — improvisable canon, known as *stretto fuga*; I will also explain how a contratenor voice could have been improvised.

Stretto fuga

Du Fay uses strict canon in two prominent positions in *Resvellies vous*: a brief passage for the first texted phrase after the opening melisma in the **a** section (see Ex. 7, mm. 7–9), and the refrain found at the end of the **a** and **b** sections (mm. 15–22, 60–67; see Ex. 2). I will focus here on the refrain section. The canonic technique used in these passages was named *stretto fuga* by John Milsom: *fuga* (canon or imitation) after one time unit [Milsom 2005a]. The time unit can be any length, from minim to breve. While the *comes* (following) voice involves a global operation, the *dux* (lead voice) must sing a melody in which the following voice, one beat later, will be consonant with the lead voice at that point in time. Milsom and others have showed that the *fuga* will always work if the *dux* sings the correct melodic intervals [Milsom 2005b; Collins 2008; Cumming-Schubert 2015]. These melodic intervals can be deduced from the basic rules of counterpoint. For example, if the *comes* is a fifth above, then every melodic interval of the *dux* must

lead to a note that is consonant with the fifth below the first pitch of that interval. Each melodic motion results in one vertical interval, so the only possible melodic intervals are those that result in a consonance. The only legal melodic intervals for a stretto *fuga* at the fifth above, therefore, are unison, second or fourth down, and third or fifth up (Tab. 1). (Ascending sixths, and ascending and descending octaves are also legal, but they are rarely used, so I have omitted them in Tab. 1.)

Legal melodic motions resulting in consonant vertical intervals

The melodic motion of the <i>dux</i> ...	Unison	-2	-4	+3	+5
...results in the vertical interval of a ___ above the <i>dux</i>	5th	6th	8ve	3rd	Unison

Illegal melodic motions resulting in dissonant vertical intervals

The melodic motion of the <i>dux</i> ...		+2	+4	-3	-5
...results in the vertical interval of a ___ above the <i>dux</i>		4th	2nd	7th	9th

Tab. 1. Vertical intervals resulting from melodic motions in stretto *fuga* at the fifth above.

The melodic choices of the lead voice are therefore highly constrained, and can be encapsulated in a set of rules in a table for the most normal intervals of imitation (Tab. 2).⁷

The examples of stretto *fuga* in *Resvellies vous* are strikingly different from most other early fifteenth-century examples of stretto *fuga*, which are usually concealed within a phrase and after a minim or an imperfect semibreve [Cumming-Schubert 2015, 203–209]. At first sight the refrain passage (Ex. 2) does not look like a stretto *fuga*: the time interval (a perfect semibreve) is long, and some of the melodic intervals (ascending seconds, descending thirds) don't conform to the rules. However, if we look only at the notes at the beginning of each perfect semibreve (as shown in the reduction, lower pair of staves in Ex. 2), it follows the rules perfectly. This is therefore the first example of embellished stretto *fuga* that I have found.⁸ Perhaps Du Fay discovered how to write embellished stretto *fuga* for the first time when composing *Resvellies vous*, and made it into the refrain of this celebratory ballade.

7. See Collins [2008] for the melodic intervals for every pitch interval of imitation in stretto *fuga*.

8. In Cumming-Schubert [2015, 204–206], we identified an example of un-embellished stretto *fuga* from before 1425, roughly contemporary with this embellished example.

At the 8 ^{ve}	below	3↑	5↑ (x1)		4↓ (x1)	1 (unison)
		3↓				
	above	3↑			4↑ (x1)	1
		3↓	5↓ (x1)			
At the 5 th	below			2↑	4↑ (x1)	1
		3↓	5↓ (x1)			
	above	3↑	5↑ (x1)			1
				2↓	4↓ (x1)	
At the 4 th	below	3↑	5↑	2↑ (x1)		
				2↓	4↓	
	above			2↑	4↑	
		3↓	5↓	2↓ (x1)		

Tab. 2. Stretto fuga rules for melodic interval choice, given common pitch intervals of imitation: 8ve, 5th, and 4th, above and below. "(x1)" indicates that use of that melodic interval more than once in a row will result in parallel perfect intervals.



Ex. 2. *Resvellies vous*, stretto fuga at the fifth above, tenor and discantus, refrain section (mm. 15–22 and 61–67), original and reduction.

Improvising a contratenor

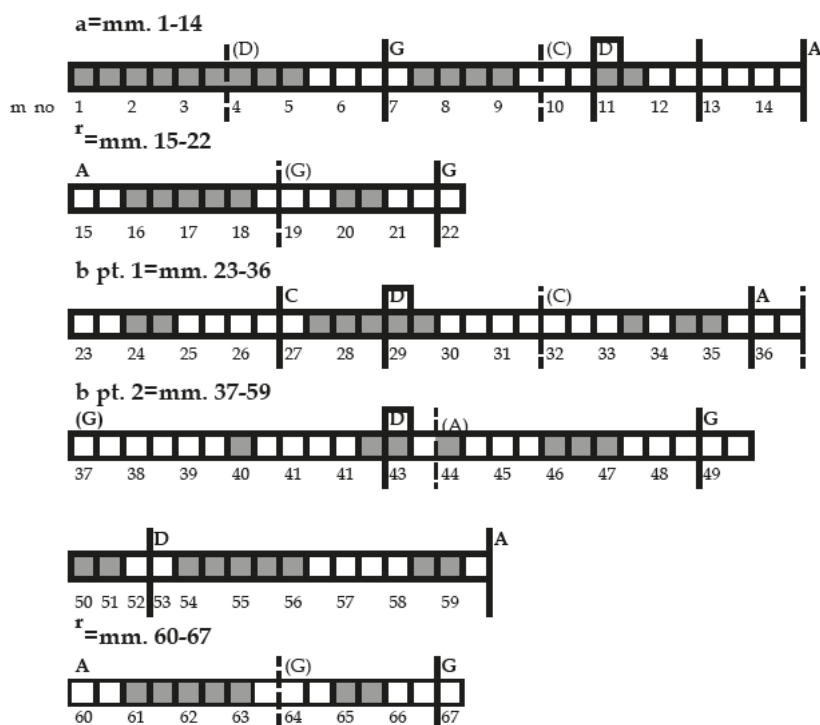
Another element of this piece that could have been improvised is the contratenor. Contratenors in the fifteenth-century chanson are less stable than the discantus and tenor voices. Chansons (and other genres, such as motets) are often

found with additional or replacement contratenors.⁹ Du Fay's own *Se la face ay pale* has three different surviving contratenors, and one source even provides two contratenors, resulting in a four-voice version of the chanson [Cumming 2013a, 183–185]. The melodic language of a contratenor is different from the other voices, with large leaps of sixths, sevenths, octaves, and even larger intervals, as it crosses above and below the tenor. A few *Ars contratenoris* treatises from the mid to late fifteenth century explain rules for adding a contratenor to a pre-existent discantus-tenor pair, with the implication that this was a standard type of improvisation that musicians should be able to do.¹⁰

Issues to be considered when learning to improvise a contratenor include: range (in relation to the tenor) and melodic motion; the normal behaviour of the contratenor in contrapuntal situations such as cadences or imitation; how the contratenorista chooses notes that follow the rules of counterpoint (consonant sonorities and no parallel unisons, fifths, or octaves); and what the contratenor could add to the work as a whole.

Representing the range of the contratenor in relation to the tenor in conjunction with cadential arrivals provides insight into how a contratenorista would work. Each box in Tab. 3 is half a measure. Shaded boxes indicate that the contratenor is below the tenor; unshaded boxes show that the contratenor is above the tenor. Vertical lines mark the end of a breve just before the cadential arrival (the letter over the next measure is the pitch of the cadence). Solid lines are strong cadences; dotted lines are weaker cadences (the pitch of the weaker cadence is also shown in parentheses). “Weak” cadences have motion from sixth to octave between two voices, but do not mark the end of a phrase, since the voices continue through the cadence. The contratenor is above the tenor more than half the time, and for almost every cadence, so that it can supply the fifth above the tenor in the standard double-leading tone cadences. The only exceptions are the three D cadences in small boxes (mm. 11, 29 and 43), where the contratenor descends below the tenor and supports the cadential arrival with a low G a fifth below the tenor.

9. There is an impressive literature on contratenors: see Hughes [1969], Memelsdorff [2002; 2009], Rotter-Broman [2008], Bent [1981; 2009]. None of these articles work through the actual process of improvising a contratenor, however.
10. See Rotter-Broman [2008]; Sachs [1974, 128–31; 1984, 228–230; 2002, 85]. See also Schubert [2002, 519], where he describes fifteenth- and sixteenth-century descriptions of adding a third voice to a duo, including Zarlino's third voice for a duo by Josquin.



Tab. 3. *Resvellies vous*: range of contratenor in relation to tenor, and cadences.

Key:

- each box is half a measure (half of a breve in the original notation), unless m. has only a breve or a long in all voices;
- shaded boxes indicate that the contratenor is below the tenor;
- m. nos are shown under boxes;
- vertical lines show the barline just before a cadential arrival; solid lines are strong cadences, dotted lines are weaker cadences;
- letters above the boxes indicate the pitch of the cadence; pitch names in parentheses are weaker cadences.

But what of more detailed contrapuntal decisions, at the note-to-note level? We can begin with the instructions found in the *Ars contratenoris* treatises. I will focus on one treatise, a section of Coussemaker's vol. III, Anonymous XI, with the heading «Sequitur ars contratenoris». This treatise has two lists of rules for the contratenor, one beginning «Si enim quis», and the next «Secuuntur

regulae quinque nunc in forma per quas formari potest contratenor cuiuslibet contrapuncti». ¹¹

The rules use the following structure (I paraphrase, since the wording is not identical in the two sets of rules): «If the discantus has a certain interval above the tenor, and the tenor is low, then the contratenor can take [one or more intervals above or below the tenor]; and the tenor is high, then the contratenor can take [one or more intervals below or above the tenor]». The implication is that the person improvising the contratenor is looking at the tenor, but with some information about the vertical intervals between discantus and tenor. The second list of intervals is much more complete than the first (and in fact comes close to including all the consonant intervals within a reasonable range). Following Rotter-Broman [2008, 344] I have organized the rules in a table (Tab. 4).

We can compare these rules with actual practice by using the computer to extract data about the frequency of vertical intervals between pairs of voices in *Resvellies vous* using the computer. ¹² In Tab. 4 I juxtapose the treatise information with data on the frequency of the discantus-tenor intervals in *Resvellies vous* (column 2), and the consonant intervals between the tenor and contratenor for each of the discantus-tenor intervals (column 3).

It is interesting to note that in the treatise the unison is only listed once as a possible interval between tenor and contratenor (in column 7, *Regulae quinque*, against the octave, as part of a list of all the consonant intervals), even though a unison with the tenor would always work with the discantus. The octave, however, is a possible interval in almost every case. This suggests that musicians preferred three different pitches in each sonority, but did not mind having only two pitch classes (i.e., two notes an octave apart were acceptable, but unisons were not recommended).

11. See the references in note 6, especially Rotter-Broman [2008]. Coussemaker's Anon. XI is edited and translated in Wingell [1973]. Wingell calls this section of Anon. XI concerned with contratenors "De musica figurativa" (vol. 1, p. 137); the incipit of the section is «Ars componendi cantum figurativum simphonice ac dulciter sonantem» (vol. 1, pp. 137–148). The section on the contratenor begins «Sequitur ars contratenoris: Si enim quis volt facere contratenorem». Wingell's translation is vol. 2, pp. 311–322; his discussion is vol. 3, pp. 399–406. The text can also be found on *Thesaurus musicarum latinarum*, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/ANO11TRA>, at [CSIII:464] [ANO11TRA 25GF].

12. I would like to thank Jesse Rodin and Nathaniel Condit-Schultz for their help. Jesse Rodin provided me with a Finale file he had made of *Resvellies vous* (the piece is also available in multiple symbolic formats on Rodin's and Craig Sapp's Josquin Research Project at <http://josquin.stanford.edu/work/?id=Duf3014>). Condit-Schultz used the analysis software Humdrum to provide me with a spreadsheet listing all the vertical intervals between all pairs of voices, rhythmically aligned. I sorted the data in different ways in Excel to come up with the data presented here.

If the D has a __ above the T		Then the Ct can take the __ above or below the T	Anonymous XI (CS III), British Library Add. 34200, fols. 34r-35v. Intervals of the Ct above or below the T				
	Percentage in Rv	Consonant Ct intervals with the T in Rv	<i>Si enim quis</i>		<i>Regulae quinque</i>		What NOT to do against T
			T is low	T is high	T is low	T is high	
6th	21%	3 (-5 -3)	3, 8	-5, -3	3, 8	-8, -5, -3	5, -6
5th	20%	3 (1, -8, 5)	8		3, 8	-8, -6	-3, -5
3rd	18%	-3 (-8)	3, 8	5, 6, 8	8, 5, 6	-8, -3, -10, -6	-5
8ve	15%	5 (3, -5)	5	-8	3, 5, 6, 8, 10 etc.	-8, -5, 1, -10	
unison	4%	Very rare	-8, -5, -3, 8		3, 5, 6, 8, 10	-8, -5, etc.	
1	2	3	4	5	6	7	8

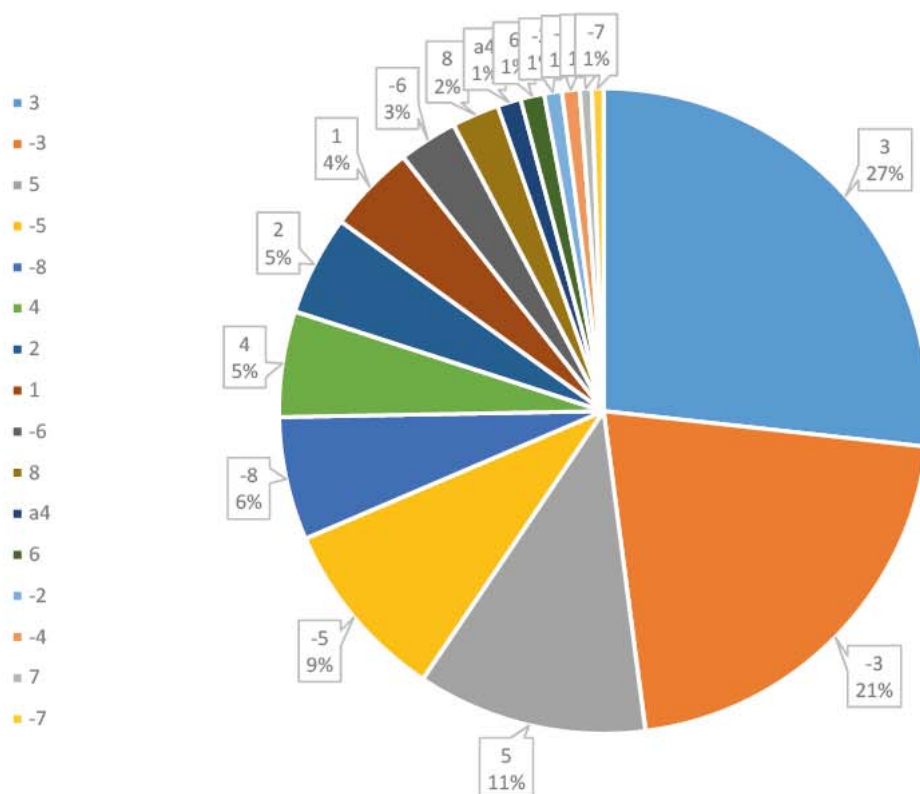
Tab. 4. *Resvellies vous* and the *Ars contratenoris*.

Key:

- D = Discantus; T = Tenor; Ct = Contratenor; Rv = *Resvellies vous*;
- Positive numbers: vertical interval above the T;
- Negative numbers: vertical interval below the T;
- **Bold numbers** in column 3 are at **least three times** more common than the other intervals against the T in column 3.

In column three of Tab. 4 (showing the tenor-contratenor vertical intervals for each discantus-tenor vertical interval in *Resvellies vous*), the consonant intervals are listed in order of frequency. The first vertical interval is much more frequent than the others (it occurs at least three times more often than the other intervals, shown in parentheses). In the last column of Tab. 4 I list the consonant vertical intervals between contratenor and tenor that will result in dissonances with the discantus (given the discantus-tenor vertical interval on that row). These are intervals to be avoided by the person improvising the contratenor.

If we look at the intervals shown in the third column of Tab. 3, we see that thirds between the tenor and contratenor are preferred. The third above is the preferred interval for sixths and fifths between the discantus and tenor; it is also permitted (though not preferred) for octaves. The third below is the preferred interval when there are thirds between the discantus and tenor, and it is also permitted when there are sixths between discantus and tenor. To confirm these findings, we can also look at the most common vertical intervals between the contratenor and tenor in *Resvellies vous* for information about contrapuntal options that are likely to work (Tab. 5).



Tab. 5. Relative Frequency of vertical intervals between tenor and contratenor in *Resvillies vous*.

Tab. 5 shows that thirds above and below the tenor are much more common than any other interval (together thirds make up 48% of all the intervals); fifths above (which occur at most cadences) and below (which occur at D cadences) make up another 20%, and octaves below the tenor 6%. The pie chart shows all the other intervals, including dissonances such as seconds, fourths, and sevenths; these are so infrequent that we need not consider them. This information confirms that thirds, especially thirds above and below the tenor, are likely to work well when improvising a contratenor.

Did the *contratenorista* look at both discantus and tenor in order to improvise a contratenor? I suspect that normally he or she looked only at the tenor, while predicting the probable behaviour of the discantus. When the contratenorista looked at a notated discantus and tenor voice in a manuscript, the voices were not notated in score, but in different locations on the page or opening. In some passages (the beginnings and ends of sections, cadences, the fermata sections in

Resvellies vous, passages with parallel imperfect intervals, or stretto *fuga*), I believe the contratenorista could have mentally “scored up” the discantus and tenor, or deduced exactly what the discantus was doing based on the tenor, and improvised the contratenor against both voices. But in a complex florid piece such as *Resvellies vous* it would be very difficult to do this for the whole piece. Improvising against a single voice, the tenor, would also draw on the contratenorista's skill at singing on the book (*cantare super librum*), or improvising a voice against a *basse danse* tenor [Duffin 2013; Gilbert 2013].

The fact that the discantus and tenor voices have very little parallel motion means that the contratenorista does not have to worry about singing parallel perfect fifths or octaves against the discantus when singing parallel imperfect intervals (such as thirds above or below) with the tenor. It is also relatively easy to predict the arrival of cadences in the tenor: descent by step leading to a long note or a note followed by a rest is likely to be a cadence. In this situation the contratenor will need to prepare the cadence with thirds above the tenor leading to a fifth (and perhaps with a suspension or an under-third ornament). For some cadences on the pitch D in *Resvellies vous* the contratenor could go below the tenor, supporting the cadential arrival with a leap down to arrive at the fifth below.

Now that we have learned some basic facts about how the contratenor works, we can think about the actual process of improvisation. First of all, I imagine that the contratenorista would look at the tenor line: what is the final pitch, where are the cadences, where to cross above and below the tenor. We will focus on the first eleven measures (see Ex. 4).

The contratenorista might scan the discantus as well, in order to head off any surprises. One of the most striking events of the piece is in mm. 1–3, where the discantus descends from D to G# (Ex. 3); the contratenorista would need to take into account the G# in the discantus when improvising.



Ex. 3. *Resvellies vous*, discantus and tenor (mm. 1–4).

Ex. 4 indicates the possible first pitch of the contratenor, and key arrival points (cadences) to aim for. The first note in the tenor is a high G, the final pitch of the chanson, at the top of the tenor's range. The contratenor would therefore take the G an octave below, to emphasize the final of the piece and to provide a

perfect interval at the start. The tenor's descent from G down to D in m. 4 (and the discantus move to G $\sharp$) would suggest a unison cadence between tenor and contratenor on D in m. 4, via a C $\sharp$ in m. 3 under the G $\sharp$ in the discantus. In m. 7 the tenor has an obvious cadential arrival on the low G, given the descent by step followed by a rest; this would put the contratenor on the D a fifth above.



Ex. 4. *Resvellies vous*, tenor (mm. 1–11), with proposed arrival pitches for contratenor.

In mm. 7–9 the tenor has the melodic intervals +3, -4, +3, -2 on each perfect semibreve; it therefore follows the rules for stretto *fuga* at the fifth above as in the refrain section discussed above, Ex. 2. The discantus would therefore enter on the B above at the beginning of m. 8.¹³ The contratenor might want to stay out of the way during this imitative passage. A cadence on C in m. 10 seems possible, putting the contratenor on the fifth above. It could be followed by an inverted cadence to the unison D on m. 11 (inverted in that the discantus and tenor exchange roles as they converge on the unison, rather than moving out toward the octave as in most cadences). This would provide an opportunity for the contratenor to support that arrival with a G below. The contratenorista could have made these decisions in seconds, before beginning the improvisation, or even during the performance, while looking ahead to the next phrase.

Having determined the arrival points, the contratenorista would then be faced with the task of producing correct counterpoint between cadences. Ex. 5 shows a possible contratenor, constructed using the information about contratenors we have assembled: it uses predominantly thirds above and below the tenor, and takes the fifth above the tenor at cadences (except in the final D cadence, where it takes the fifth below). In m. 2 the contratenor moves to the third below the tenor and follows it down by step in parallel thirds in m. 3. In mm. 3–4 it moves up through the C $\sharp$ to create the unison D cadence with the tenor, returning to parallel thirds below the tenor from m. 4 to m. 5. Rests in m. 5 are a chance to

13. It is possible that the contratenorista would not have recognized the potential for stretto *fuga* here, given that the technique may have been new at this time. However, if the contratenorista was Du Fay himself, or one of his close associates, he might have been especially alert to the possibilities of this new technique. A glance at the discantus would reveal the *fuga* in any case.

regroup before moving to the next cadence. G supports the tenor D at the end of m. 5, and then the contratenor moves to more thirds below the tenor, leaping up to the D for the 4–3 suspension of the double-leading-tone cadence.



Ex. 5. *Resvellies vous*, tenor and possible contratenor (mm. 1–11).

In m. 7 the contratenor descends to A, the fifth below the tenor E, so that it can move in contrary motion to the octave G below the tenor. It sits on the G in m. 8 to allow the stretto *fuga* in the upper voices to be heard. In m. 9 the contratenor moves to D, a third below the tenor's F, then leaps up to the high G for the approach to the C cadence in m. 10. Since the tenor keeps moving here, the contratenor can then move down to the low G to support the tenor's D in m. 11. The combination of thirds (below and above) the tenor and cadential motions, plus some basic strategies for when to move and when to stay still, produce a workable contratenor.

When we compare my contratenor to Du Fay's (Ex. 6), we see that they are very similar. Du Fay's is somewhat more embellished, and includes an octave leap between m. 5 and 6 that makes a pleasing descent through an octave from m. 6 to m. 8.

When we look at all the voices (Ex. 6), we can see that Du Fay's contratenor is stronger contrapuntally, and integrates the motivic material of the contratenor with the other voices. The embellishment in the contratenor m. 2 intensifies the effect of the striking inverted double-leading-tone sonority (with C# and G#) in m. 3, by emphasizing the octave C-natural between discantus and contratenor on the second half of m. 2. The rests in the contratenor in m. 4 (as well as the 6–5 motion in the discantus) serve to avoid parallel fifths between discantus and contratenor from m. 3 to 4. Du Fay seems to deliberately weaken and delay the arrival on D in m. 4, after making us long for it in m. 3 with the inverted double-leading-tone cadence. It is also too early in the piece for a cadence. The contratenor's 6–5 motion over the tenor in m. 7 echoes the 6–5 motion in the discantus in m. 4. In general Du Fay's contratenor is more active — it keeps things moving in m. 7, and in m. 9 it decreases the amount of dissonance against the discantus, by moving to E and then shortening the high G against the discantus A. Perhaps Du Fay originally improvised a contratenor that looked like my invented voice,

The image shows a musical score for four parts: Discantus, Tenor, Contratenor, and Possible Ct. The score is divided into two systems, each with five measures. The Discantus staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The Discantus staff has a sharp sign above measure 4. The Tenor staff has an 8 below the first measure. The Contratenor staff has an 8 below the first measure. The Possible Ct staff has an 8 below the first measure.

Ex. 6. *Resvellies vous*, discantus, tenor, contratenor, and possible contratenor (mm. 1–11).

and then went back and adjusted it to include these special features in the final version of the piece.

Conclusion: Improvisation and Compositional Process

How did Du Fay compose *Resvellies vous* without using a score? I propose the following process. He began by improvising or composing the discantus, with the text, and then wrote it down. He would have created the voice with cadential arrivals and the requirements of the tenor voice firmly in mind. He chose to use stretto *fuga* for important moments in the piece — just after the beginning, where the text begins in m. 7, and in the refrain section. Because the stretto *fuga* is at the fifth above, the discantus is the *comes*, not the *dux*; so in these passages Du Fay knew exactly what the tenor was doing — the same melody as the discantus, a fifth lower and a perfect semibreve earlier. He composed (or improvised) the tenor voice using free counterpoint, largely in contrary motion, while

looking at the discantus; he then wrote that voice down. Finally he improvised the contratenor, looking only at the tenor voice. After singing through the piece with other musicians, he made adjustments to all the voices, both to eliminate contrapuntal errors, and for musical reasons, such as motivic integration or emphasis on striking moments. Another contratenorista could also come along and improvise a new contratenor for the piece, using the same process.

Du Fay was able to compose without a score because of his skills as an improviser, skills any trained musician would have had at the time. Positing improvisation does not mean that the whole work was improvised, or that the composer settled for the obvious improvisable patterns. Indeed, looking at the ways Du Fay's contratenor differs from my possible contratenor provides insight into some of his compositional intentions. Improvising a stretto *fuga* or a contratenor is a relatively simple task: the highly constrained choices for correct counterpoint mean that the improviser knows what will work in most cases. Command of improvisatory techniques allows musicians to command a musical texture in their heads without using a score, and to create dazzling works such as *Resvellies vous*.

References

- ABRAMOV-VAN RIJK E. (2009), *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Peter Lang, Bern-New York.
- AGAMENNONE M. (ed. 2017), *Cantar ottave: per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, LIM, Lucca.
- BENT M. (1981), *Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Composition and the Contratenor*, in D. Hertz – B. Wade (eds), *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, Bärenreiter, Kassel, pp. 625–634.
- BENT M. (2009), *Naming of Parts: Notes on the Contratenor, c.1350–1450*, in G. Filocamo – M. J. Bloxam – L. Holford-Strevens (eds), *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Brepols, Turnhout, pp. 1–12.
- BUSSE BERGER A.M. (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley.
- CANGUILHEM P. (2011), *Singing upon the Book according to Vicente Lusitano*, «Early Music History», 30, pp. 55–103.
- CANGUILHEM P. (2016), *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Classiques Garnier, Paris.
- CAVICCHI C. (2014), *The Cantastorie and his Music in 15th and 16th-Century Italy*, «Troja – Jahrbuch für Renaissancemusik», 13, pp. 105–133, https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/95de9cff-2d6a-4f51-a7d9-62ecof98b164/troja_2014_13.pdf
- COLLINS D. (2008), “So You Want to Write a Canon?”. *An Historically-Informed New Approach for the Modern Theory Class*, «College Music Symposium», 48, pp. 108–123.
- CUMMING J. (2011), *Composing Imitative Counterpoint around a cantus firmus: Two Motets by Heinrich Isaac*, «Journal of Musicology», 28, pp. 231–288.
- CUMMING J. (2013a), *From Two-Part Framework to Movable Module*, in J. Peraino (ed.), *Medieval Music in Practice: Studies in Honor of Richard Crocker*, American Institute of Musicology, Münster, pp. 175–214.
- CUMMING J. (2013b), *Renaissance Improvisation and Musicology*, «Music Theory Online», 19/2, <http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.cumming.php>.
- CUMMING J. – SCHUBERT P. (2015), *The Origins of Pervasive Imitation*, in A. Busse Berger – J. Rodin (eds), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 200–228.
- CUMMING J. – TRIBBLE E. (2018), *Distributed Cognition, Improvisation, and the Arts in Early Modern Europe*, in M. Anderson – M. Wheeler (eds), *A History of Distributed*

- Cognition 2: From Medieval to Renaissance Culture*, University of Edinburgh Press, Edinburgh.
- DEGL'INNOCENTI L. (2016), "Al suon di questa cetra". *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- DUFFIN R. (2013), *Ensemble Improvisation in the Fifteenth Century Mensural Dance Repertoire*, in McGee-Carter 2013, pp. 195–233.
- FALLOWS D. (1995), *The Songs of Guillaume Dufay: Critical Commentary to the revision of Corpus mensurabilis musicae*, ser. 1, vol. VI, American Institute of Musicology, Hanssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart.
- GAULDIN R. (1996), *The Composition of Late Renaissance Stretto Canons*, «Theory and Practice», 21, pp. 29–54.
- GILBERT A. (2007), *Eight Brief Rules for Composing a Si placet Altus, ca. 1470–1510*, in J. Kite-Powell (ed.), *A Performer's Guide to Renaissance Music*, 2nd ed., Indiana University Press, Bloomington, pp. 331–342.
- GILBERT A. (2013), *Reverse Engineering Fifteenth Century Counterpoint: Es solt ein man kein mole farn and Cançon de pifari dco. el Ferrarese*, in McGee-Carter 2013, pp. 173–194.
- GÜLKE P. (2003), *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Stuttgart.
- HAAR J. (1986), *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*, University of California Press, Berkeley.
- HUGHES A. (1969), *Some Notes on the Early Fifteenth-Century Contratenor*, «Music and Letters», 50, pp. 376–387.
- JANIN B. (2012), *Chanter sur le livre : Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15e et 16 siècles)*, D. Guéniot, Langres (Haute-Marne).
- JANS M. (1986), *Alle gegen eine: Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», 10, pp. 101–120.
- MCGEE T. – CARTER S. (eds 2013), *Instruments, Ensembles, and Repertory, 1300–1600*, Brepols, Turnhout.
- MEMELSDORFF P. (2002), "Lizadra donna": Ciconia, Matteo da Perugia and the Late Medieval *Ars Contratenor[is]*, «Studi Musicali», 31, pp. 272–306; also published in P. Vendrix (ed.), *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Brepols, Turnhout 2003, pp. 233–278.
- MEMELSDORFF P. (2009), "Ars non inveniendi": riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto, «Acta Musicologica», 81/1, pp. 1–21.
- MILSOM J. (2005a), "Imitatio", "Intertextuality", and Early Music, in S. Clark – E. E. Leach (eds), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Boydell Press, Woodbridge UK-Rochester NY, pp. 146–151.
- MILSOM J. (2005b), *Crecquillon, Clemens, and Four-Voice Fuga*, in E. Jas (ed.), *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, Brepols, Turnhout, pp. 293–345.

- OWENS J.A. (1997), *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450–1600*, Oxford University Press, New York.
- ROTTER-BROMAN S. (2008), *Was there an Ars contratenoris in the Music of the late Trecento?*, «Studi Musicali» 37, pp. 339–357.
- SACHS K.-J. (1974), *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert: Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden.
- SACHS K.-J. (1983), *Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts*, «Basler Jahrbuch für Historische Aufführungspraxis», 7, pp. 166–183.
- SACHS K.-J. (2002), *“De modo componendi”: Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Olms, Hildesheim.
- SCATTOLIN P.P. (1979), *La regola del grado nella teoria medievale del contrappunto*, «Rivista italiana di musicologia», 14, pp. 11–74.
- SCHUBERT P. (2002), *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*, in T. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 503–533.
- SCHUBERT P. (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, 2nd ed., Oxford University Press, Oxford.
- SCHUBERT P. (2014), *From Improvisation to Composition: Three 16th-c. Case Studies*, in D. Moelants (ed.), *Improvising Early Music, 11th publication of the Collected Writings of the Orpheus Instituut*, Leuven University Press, Leuven, pp. 93–130.
- TINCTORIS J. (1975), *Liber de arte contrapuncti*, in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, ed. by A. Seay, vol. 2, American Institute of Musicology (Corpus scriptorum de musica 22), Roma, pp. 90–145.
- UPTON E.R. (2013), *Music and Performance in the Later Middle Ages*, Palgrave Macmillan, New York.
- WEGMAN R.C. (1996), *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500*, «Journal of the American Musicological Society», 49/3, pp. 409–479.
- WINGELL R. (1973), *Anonymous XI (CS III): An edition, Translation, and Commentary*, Ph.D. dissertation, University of Southern California.
- YARDLEY A. BAGNALL (2008), *The Musical Education of Young Girls in Medieval English Nunneries*, in S. Boynton – E. Rice (eds), *Young Choristers, 650–1700*, Boydell and Brewer, Woodbridge UK-Rochester NY, pp. 49–67.

Sitography

- DIAMM (*Digital Image Archive of Medieval Music*): <https://www.diamm.ac.uk/>
- JANIN B., *Chanter sur le livre à la Renaissance*: https://www.youtube.com/channel/UCNokunrbxBCTUK_vDQEKFPw

Josquin Research Project: <http://josquin.stanford.edu/>

SCHUBERT P., *Improvising a canon*: <https://www.youtube.com/watch?v=noiJ393WpKk>

SCHUBERT P. – GUIDO M., *VivaVoce*: https://www.youtube.com/watch?v=_4VPh9m-RDZw

TINCTORIS J., *Complete Theoretical Works*: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/>

TML (*Thesaurus Musicarum Latinarum*): <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/>

Abstract

Per molti anni, i musicologi hanno ritenuto che l'arte dell'improvvisazione del Rinascimento fosse irrimediabilmente perduta. Gli studi recenti, tuttavia, hanno individuato numerose informazioni sulla pratica dell'improvvisazione nei trattati, e anche i musicisti hanno cominciato a riportare in vita questa prassi.

Le ricerche sull'improvvisazione storica consentono di fare nuova luce sul processo compositivo, in un'epoca in cui gli autori lavoravano perlopiù senza mettere per iscritto le singole voci sulla pagina. Viceversa, lo studio delle composizioni fornisce molte informazioni sul modo in cui lavoravano gli improvvisatori, e su ciò che erano in grado di fare.

L'articolo prende in considerazione due tecniche impiegate nella *ballade Resvellies vous* di Du Fay (Rimini, 1423) che potrebbero essere state improvvisate: lo stretto *fuga* tra discantus e tenor, e l'aggiunta di un *contratenor* a un'intelaiatura a due voci. I passaggi in *stretto fuga* di questa *ballade* rappresentano i primi esempi conosciuti di questa tecnica. Un piccolo gruppo di trattati quattrocenteschi sull'*Ars contratenoris* rivela che saper improvvisare una voce di contratenor era un'abilità normale per i musicisti. L'autrice del saggio utilizza le regole di trattati e i dati ricavabili dal contratenor di *Resvellies vous* per mostrare in che modo un improvvisatore, osservando la linea del *tenor*, poteva improvvisare un contratenor che andasse bene sia col tenor sia col cantus. I risultati di questa indagine ci consentono anche di immaginare in che modo lo stesso Du Fay potrebbe aver composto *Resvellies vous*.

Francesco Rocco Rossi

“Aria” di Rimini: rimandi improvvisativi in *Unum pulchrum* e *Salve cara Deo tellus* di Ludovicus de Arimino

Abstract

The first part of this contribution focuses on some short compositions attested in Tr. 87. Thanks to their formal structure and to the presence of recurrent melodic and polyphonic modules they reveal a connection with the improvisational practice. It is therefore possible to obtain useful information to form an analytical paradigm which uncovers traces of improvisation within written compositions. Furthermore, it will be highlighted the link to the repertoire of the *tenores* of *bas-ses danses*, that are to be reworked during the performance.

The second part of the essay deals with two compositions by Ludovicus de Arimino, also attested in Tr. 87 and their link with the improvisational praxis: *Salva cara Deo tellus* — the 3-voice setting of Petrarca’s *Ad Italiam* — and the 2-voice setting of *Unum pulchrum*. They both have a highly modular structure that reveals their improvisatory origin and their possible performance *ad lyram*.

Nell’*Intelligenza* — adespoto poemetto fiorentino della fine del secolo XIII — lo sconosciuto narratore descrive l’allegorico incontro con un’amabile donna (l’intelletto possibile) che lo guida nel proprio palazzo mettendolo in contatto con molteplici esperienze intellettuali tra cui quella musicale illustrata alle strofe 293–295 con una descrizione di suoni, canti e danze e corredata di un elenco di quindici strumenti musicali. Meritevole di attenzione, per l’argomento di questo contributo, è in particolare la strofa 294:

Quiv’era ssa donzella ch’organava / ismisurat’ e dolzi melodie / co’ le squillanti
boci che ssonava, / angelicali, dilettose e pie. / Audi’ sonar d’un’arpa e smisurava
/ cantand’ u’ llai onde Tristan morie; / d’una dolze viuol’ audi’ sonante, / sonand’
una donzella lo ’ndormante; / audivi suon di gighe e ciunfonie [Berisso 2000, 120].

Senza ombra di dubbio è rievocata una serie di performance vocali-strumentali: una donzella che si esibisce in un lamento sulla morte di Tristano accompagnata dall'arpa e un'altra che suona alla viola *Lo 'ndormante*, forse il titolo di un motivo musicale noto all'epoca del poemetto.¹ Questa strofa, però, non si limita a tratteggiare genericamente un qualsivoglia paesaggio sonoro cortese e, sebbene celandosi sotto un'indiscutibile *allure* poetica, entra nel merito di questioni tecniche di grande interesse. È infatti possibile delineare con maggiore precisione la fisionomia delle esecuzioni musicali illustrate nell'*Intelligenza* soprattutto se si focalizza l'attenzione su alcuni lemmi. Pensiamo all'utilizzo di particolari aggettivi e verbi (*ismisurate*, *smisurava* e *organava*); cosa suggeriscono? *Ismisurate* e *smisurava* rimandano a formule melodiche prive di misura, ossia di struttura metrica predefinita e destinate a essere dotate, in sede esecutiva, di un preciso assetto ritmico e successivamente a essere polifonizzate (*organava*) col sussidio degli strumenti via via elencati. Si tratta, quindi, di una veloce e poetica descrizione che ci mette a contatto con una prassi esecutiva fatta di strumenti musicali e di danze e, soprattutto con un repertorio non scritto o solo parzialmente fissato su *charta*.

Questa narrazione ci trasmette una serie di informazioni (e conferme) per noi importanti perché — insieme ad altre testimonianze letterarie, ma anche pittoriche, cronachistiche e archivistiche — aiuta a tratteggiare i contorni della prassi dell'improvvisazione medievale e rinascimentale della quale, ovviamente, non restano attestazioni scritte, essendo legata all'*hic et nunc*. Voci e strumenti, moduli privi di struttura ritmica e danza: questi gli ingredienti della prassi estemporanea fotografata nel XIII secolo dall'*Intelligenza* e che ritroviamo anche nel Quattrocento allorché la prassi improvvisativa del canto alla viola (o al liuto o alla lira da braccio) divenne un tratto distintivo dei raffinati ambienti di corte che propugnavano il culto del verso poetico non sacrificabile alle molteplici linee vocali della polifonia. Ed è esattamente in questa prospettiva che va letto il malcelato sarcasmo con cui Angelo Poliziano in una lettera degli anni Ottanta del '400 alludeva alla musica scritta: «quaedam [...] notata accentuunculis musicis carmina» [Pirrotta 1984, 180].

Ma in cosa consisteva la tradizione orale del canto al liuto? Si trattava di una prassi estemporanea che si reggeva sui cosiddetti aeri, ossia motivi melodici tramandati perlopiù (ma non esclusivamente) oralmente e che potevano essere allungati o accorciati, variamente parafrasati e soggetti a varianti ritmiche e talora anche modali, in ragione della differente lunghezza dei versi che si desiderava

1. O, più probabilmente, la denominazione di un aere; per quanto riguarda gli aeri cfr. infra.

intonare.² Gli aeri erano eseguiti da poeti-cantori che su di essi improvvisavano i versi poetici accompagnandosi (o facendosi accompagnare) al liuto o alla viola o alla lira da braccio. Alcuni di essi assunsero al rango di veri e propri divi: Leonardo Giustinian, Raffaele e Aurelio Brandolini, Baccio Ugolini, Serafino Aquilano (per citare i più noti) e, soprattutto, Pietrobono del Chitarrino, il cantore ferrarese più celebrato del XV secolo [Pirrotta 1984, 214–249; Lockwood 1975; Canguilhem 2015, 150–156; Cavicchi 2015; Wilson 2015]. Nel Quattrocento il canto al liuto (o alla viola) non fu, comunque, l'unica manifestazione di musica improvvisata, e si accompagnò ad altre forme di prassi estemporanea. Una di esse, altrettanto importante, è rintracciabile nel repertorio di *basses dances*, un *corpus* di melodie strumentali a destinazione coreutica la cui attestazione scritta (in apposite raccolte quali, per esempio, il manoscritto *dit des Basses Danses*³ oppure nei trattati di danza di Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro⁴) era limitata al solo *tenor* e necessitava dell'integrazione estemporanea delle altre voci [Canguilhem 2015, 158]. Questi *tenores* di *basses dances*, inoltre, erano perlopiù notati in valori tutti uguali (una serie di *breves*) quindi di fatto privi di struttura ritmica — in pratica erano *ismisurati*; in tal modo era delegato agli strumentisti il compito di conferire l'assetto metrico coerente con il passo di danza previsto.⁵

Talvolta le pratiche improvvisative divennero oggetto di trattazione anche in sede trattatistica; Prosdocimo de Beldemandis, per esempio, nell'*Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris* (ca. 1404) parlò del *cantus planus binatim* [Gallo 1966, 163] e nel *Tractatus de contrapuncto* (1412) descrisse il *contrapunctus scriptus* e il *contrapunctus vocalis* [Wegman 1996, 430–431]: «Item sciendum quod huiusmodi contrapunctus, scilicet proprius, est duplex, scilicet vocalis et scriptus: vocalis qui profertur et scriptus qui scribitur» [Beldomandi 1984, 34]. Nella seconda metà del XV secolo, anche l'enciclopedico Johannes Tinctoris non mancò di affrontare la questione, e nel II libro del *Liber de arte contrapuncti* (1477) formalizzò la *res facta* (cioè l'elaborazione polifonica scritta) e il *cantare super librum* (cioè la pratica dell'esecuzione polifonica estemporanea): «Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nominatur. At

2. Per una estesa trattazione degli aeri cfr. Luisi [1983, 525–533], Canguilhem [2015] e Degl'Innocenti [2016].

3. B-Br Ms. 9085.

4. Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi* [F-Pn it. 972]; Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare* [V-CVbav Capp. 203]; Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* [F-Pn it. 973-it. 476; I-Fl Antinori 13; I-Fn Magl. XIX.9; I-MOe VII.A.82 (a.J.9.4.); I-Sc L.V.29; US-NYp Cia Fornaroli Collection] e *Arte della danza* [I-Fn Pal.1021].

5. Per un approfondimento in merito rimando al contributo di Cecilia Nocilli pubblicato in questo volume.

istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur» [Tinctoris 1975, 107]. E — continuando a citare Tinctoris — è meritevole di attenzione anche il *De inventio- ne et usu musicae* (ca. 1481) che, seppur succintamente, allude alle improvvisazio- ni («modulorum superinventiones») di Pietrobono del Chitarrino al di sopra di una data melodia [Lockwood 1975, 121]:

Siquidem nonnulli associati supremam partem cujusvis compositi cantus cum admirandis modulorum superinventionibus adeo eleganter ea personant, ut pro- fecto nihil prestantius. Inter quos Petrus bonus Herculis Ferrarie ducis incliti ly- ricen (mea quidem sententia) ceteris est preferendus» [Baines 1950, 24].

Ma come dobbiamo valutare e mettere in relazione questi dati rilevabili dagli scritti teorici? «*Contrapunctus scriptus/res facta*» versus «*contrapunctus vocalis/ cantare super librum*»? Assolutamente no; sebbene questi due momenti composi- tivi-esecutivi molto spesso siano stati considerati antitetici, in realtà furono due approcci diversi ma complementari che, anzi, instaurarono un rapporto coopera- tivo e proficuamente dialettico.⁶

Del repertorio non scritto qui sommariamente tratteggiato spesso affiorano, all'interno del coevo patrimonio musicale notato, alcune tracce preziosissime che ci forniscono in filigrana una chiave di accesso alla comprensione del feno- meno.⁷ Tra le testimonianze a nostra disposizione, in questa sede saranno prese in esame alcune composizioni consegnateci dal Ms. Tr.87⁸ e, per cominciare, al- cuni brani di modeste dimensioni, tutti a 3 voci e tutti privi di testo (tranne uno che riporta il solo *incipit Du pist mein Hort*). Una di queste composizioni (c.119r) è di grande interesse, perché si è rivelata la versione su *charta* (con due voci di accompagnamento) dell'aere introduttivo di *Vergene bella* di Guillaume Du Fay, composizione la cui attestazione scritta (*res facta*) ritengo possa essere stata ela- borata sul modello (o sul ricordo) di una delle possibili esecuzioni improvvisati- ve (*cantare super librum*) afferenti a quella temperie umanistica con cui il compo- sitore franco-fiammingo entrò in contatto anche grazie alla frequentazione della corte malatestiana di Rimini. Il *tricinium* di Tr.97 è dotato di struttura modulare e consiste in una voce superiore (ivi denominata *trebulus*) — ossia l'aere vero e proprio — cui sono sottoposte due voci inferiori che procedono perlopiù pa- rallelamente alla distanza di quarta e sesta inferiore, creando un effetto sonoro

6. A tal proposito rimando ai contributi di Margaret Bent [1983] e Rob C. Wegman [1996, 439–444] e alle più recenti riflessioni sul tema [Cumming 2011; 2013b; Cumming-Schubert 2015]. Come si vedrà, a fronte delle analisi condotte in questo saggio, propendo decisamen- te per un rapporto di cooperazione.

7. Per un quadro sicuramente più articolato, sebbene sintetico, cfr. Canguilhem 2015.

8. I-TRbc, Ms. 1374 [87], d'ora in avanti indicato con la sigla Tr. 87.

paragonabile a quello del *fauxbourdon*. I motivi di interesse per il brano trentino, però, vanno anche oltre questo assetto modulare e la conduzione parallela delle voci,⁹ e si estendono alla sua duplice attestazione. Nella medesima *charta*, infatti, si susseguono due enunciazioni di questo breve brano: una prima versione più corta e sobria per quel che riguarda il profilo melodico, seguita dalla sua replica di maggiore lunghezza e più florida per quel che concerne l’ornamentazione.¹⁰ Si tratta di due diverse versioni del medesimo aere, a dimostrazione di come esso potesse, all’occorrenza, dilatarsi o ridursi per adattarsi a diverse esigenze testuali [Disertori 1956; Rossi 2005].

Come sopra accennato, l’interesse per Tr.87 si estende anche ad altre composizioni, fra cui un *tricinium* attestato alle cc. 108v-109r con l’*incipit* *Du pist mein Hort* (Tu sei il mio rifugio) assegnato al *contratenor*.¹¹ Da questo brano trapelano molti indizi di un qualsivoglia legame con l’ambito improvvisativo tra cui, *in primis*, la provenienza del *tenor*, che è desunto dalla *basse danse* *Je suis povere de léesse* attestata nel citato Ms. B-Br 9085 (c. 18v) [Crane 1965, 181; Meylan 1966, 48].

Nel manoscritto *des Basses Danses, Je suis povere de léesse* ha un assetto amensurale (solo *breves*); si trattava pertanto di una stringa melodica destinata a essere rivestita di ritmo per ricavarne una base su cui elaborare delle improvvisazioni: le «*modulorum superinventiones*» cui accennava Tinctoris. Ma c’è dell’altro. Il passaggio dalla versione monodica amensurale del manoscritto di Bruxelles a quella polifonica di Tr. 87 comportò anche un importante rimaneggiamento (o meglio, riprogettazione) che merita di essere qui illustrato.¹² Nell’Es. 1 sono messi a confronto **ten-bd** e **ten-tr**.¹³

9. L’afferenza improvvisativa del *fauxbourdon* è cosa nota. Per quanto concerne, invece, l’architettura modulare v. *infra*.

10. Le due versioni constano rispettivamente di 10 e 13 *breves*, più la *longa* conclusiva.

11. Questo brano è attestato anche in D-Mbs Clm. 14274 (Codex Sankt Emmeram) alla c. 1r con il testo *Qui latuit in Virgine* e l’attribuzione a Guillaume Du Fay. L’edizione di riferimento è in Disertori 1956, Tav. I.

12. D’ora in avanti, il *tenor* della *basse danse* sarà identificato con la sigla **ten-bd**, mentre il *tenor* di *Du pist mein Hort* con la sigla **ten-tr**.

13. Nelle analisi che seguono saranno adottate le seguenti sigle:

segm.A (e simili): segmenti monodici soggetti a trattamento modulare. Le lettere minuscole indicano delle porzioni inferiori all’interno di un segmento più grande. L’aggiunta di un numero (per es. **segm.A1**) indica una successiva parafrasi o una qualunque divergenza ritmica o melodica.

A (e simili): moduli polifonici. Anche nel caso dei moduli polifonici i diversi numeri indicheranno diverse elaborazioni di un medesimo modello.

+ 3 (e simili): trasporto alla terza superiore.

- 3 (e simili): trasporto alla terza inferiore.

I trasporti d’ottava non saranno, invece, evidenziati da un’apposita sigla.

Es. 1. Confronto fra il tenor di *Du pist mein Hort* (ten-tr conforme al ms., sopra) e di *Je suis po-vere de léesse* (ten-bd, trasposto alla seconda superior, sotto).

Bisogna precisare che, rispetto al Ms. 9085, **ten-tr** risulta trasposto alla seconda superiore, dotato di un preciso assetto ritmico e arricchito melodicamente. La parafrasi imposta a **ten-bd**, però, non si limita a una semplice funzione ornamentale, ma ha una precisa funzione strutturale, e serve per conferire a **ten-tr** una nuova architettura modulare.¹⁴ Come viene evidenziato nell'Es. 2, possiamo inoltre rilevare in **ten-tr** un **segm.A** (bb. 5–10) — e **segm.a** al suo interno¹⁵ — e, poco oltre (bb. 13–18) le relative parafrasi **segm.A1** e **segm.a1**.

14. La definizione di modulo formalizzata da Jessie Ann Owens [1984, 284], e successivamente perfezionata da Peter Schubert [2007], è qui estesa anche alla ripetizione di segmenti monodici. Per la descrizione degli esempi che seguono mi sono ispirato al formulario analitico di Julie Cumming [2011, 239].
15. Il **segm.a** corrisponde a uno dei modelli cadenzali identificati da Ross Duffin [2013, 200–201] nel processo di ornamentazione melodica delle *basses danses*. Come fa notare Julie E. Cumming [2013a, 200] questo tipo di cadenza costituisce un modulo destinato a comparire più volte all'interno del decorso contrappuntistico. Ringrazio Julie E. Cumming per la segnalazione di entrambi i contributi.

Es. 2. Confronto fra ten.tr e ten.bd (segm.A e segm.A₁), [Tr. 87].

Segue, poi (bb. 23–26), **segm.a+5** (Es. 3).

Es. 3. Confronto fra ten.tr e ten.bd (segm.a+5), [Tr. 87].

Il trattamento imposto a **ten-bd** tuttavia non termina qui, e anzi procede con una serie di “manipolazioni” decisamente più consistenti (Es. 4).

Es. 4. Confronto fra ten.tr e ten.bd (con evidenziazione di ten-bd+3).

Notiamo, infatti, che un segmento di **ten-tr** (bb. 37–46) risulta trasportato alla terza superiore rispetto al modello di partenza (**ten-bd+3**);¹⁶ all'interno di questa “*enclave*” trasposta individuiamo **segm.a+5** (bb. 43–46), una trasposizione di **segm.a** alla quinta superiore e non alla terza, come la posizione all'interno di **ten-bd+3** potrebbe far supporre. Per finire, a cavallo tra le ultime due battute di **ten-bd+3** (bb. 45–46) e l'inizio della porzione conclusiva di **ten-bd** (bb. 47–50) compare una nuova parafrasi **segm.A2** (al suo interno **segm.a**).

A fronte di quanto finora descritto, è importante evidenziare che in **ten-bd** (ossia nel modello di partenza) non esiste alcun segmento **A** o **a**; in **ten-tr**, infatti, il **segm.A** e le successive parafrasi non hanno riscontri simili in **ten-bd**. Particolarmente eloquente, al riguardo, risulta la presenza di **segm.A2**, creato artificialmente giustapponendo la conclusione di **ten-bd+3** e la prosecuzione di **ten-bd**. Anche le due occorrenze di **segm.a+5**, seppur identiche, afferiscono a due diversi assetti melodici del modello di partenza: senza trasposizione la prima, e trasposto alla terza superiore la seconda. Ritengo, quindi, che **ten-bd** sia stato scientemente manipolato “a tavolino” per progettare **ten-tr**, conferendogli una nuova fisionomia modulare che è assente nel modello di partenza. Questo nuovo assetto si riverbera nella costruzione polifonica, assegnando a **segm.A**, **segm.A1** e **segm.A2** i corrispondenti moduli polifonici **A** (Es. 5a), **A1** (Es. 5b) e **A2** (Es. 5c) variamente parafrasati.¹⁷

A

a)

16. Si tratta della porzione evidenziata.

17. L'elaborazione melodica delle voci superiori può talvolta oscurare l'affinità tra i tre moduli polifonici: accade nell'Es. 5a che, a differenza degli altri due moduli, in corrispondenza del *re* del *tenor* (b. 7) attesta un *sol* del *superius*. Si tratta, però, di una nota accessoria che ha la funzione di preparare il successivo *fa* e di omologarsi alle altre due proposte polifoniche.

A1

13

b)

A2

45

c)

Es. 5. *Du pist mein Hort*, bb. 5–9; 13–17; 45–50 [Tr. 87].

Alle bb. 23–25 e 44–46, in corrispondenza dei due **segm.a+5** sopra evidenziati, troviamo due moduli **ax1+5** (Es. 6a) e **ax2+5** (Es. 6b)¹⁸ che, sebbene reciprocamente affini, risultano parzialmente differenti da **a**,¹⁹ ossia dal sottomodulo interno ad **A** in corrispondenza di **segm.a** (Es. 6c).

18. La **a** all’inizio della sigla conferma l’afferenza al **segm.a**; la successiva **x** intende dar conto delle differenza nella sostanza polifonica con il modulo **a**, mentre **+5** indica la trasposizione alla quinta superiore del **segm.a**. I due numeri, invece, segnalano le due diverse parafrasi di un virtuale modulo **ax**.
19. Come si può notare nell’Es. 6, i tre moduli evidenziano delle affinità in merito alla conduzione del *superius* e del *bassus*; si rilevano, invece, delle divergenze tra i *contratenor* di **ax1+5** e **ax2+5** e la corrispondente parte vocali di **a**.

a) **ax1+5**

b) **ax2+5**

c) **a**

Es. 6. *Du pist mein Hort*, bb. 23–25; 44–46; 6–9 [Tr. 87].

All'interno di questa rete di rimandi e rielaborazioni motiviche, alle bb. 31–33 e 39–41 vengono introdotti due nuovi moduli **B** (Es. 7a) e **B1–3** (Es. 7b).

B

31

a)

B1-3

39

b)

Es. 7. *Du pist mein Hort*, bb. 31–33; 39–41 [Tr. 87].

La manipolazione di **ten-bd** e, di conseguenza, la nuova struttura assegnata a **ten-tr**, fu quindi creata *ad hoc* per dar luogo a un’architettura complessiva scandita dalle diverse riproposizioni di **A** (e dei moduli ad esso afferenti) e dalle due parafrasi di **B**, intercalati da passi presumibilmente di libera composizione.²⁰ Tale pianificazione è graficamente (e sinteticamente) illustrata nella Fig. 1.

Considerando che la composizione di *Du pist mein Hort* si sviluppa a partire dal modello monodico di un *tenor di basse danse*, si delinea quindi il seguente percorso ideativo:

Je suis povere de léesse (ambito improvvisativo)
 ↓
Du pist mein Hort (ambito compositivo)

Questo conferma che l’ambito improvvisativo del *cantare super librum* e quello compositivo della *res facta* non erano affatto contrapposti,²¹ ma anzi si inter-

20. Non a caso viene ascritta a Guillaume Du Fay nel Codex Sankt Emmeram (cfr. *supra* n. 10), sebbene si tratti di un’attribuzione fortemente dubbia [Rossi 2008, 145].

21. O perlomeno non sempre.

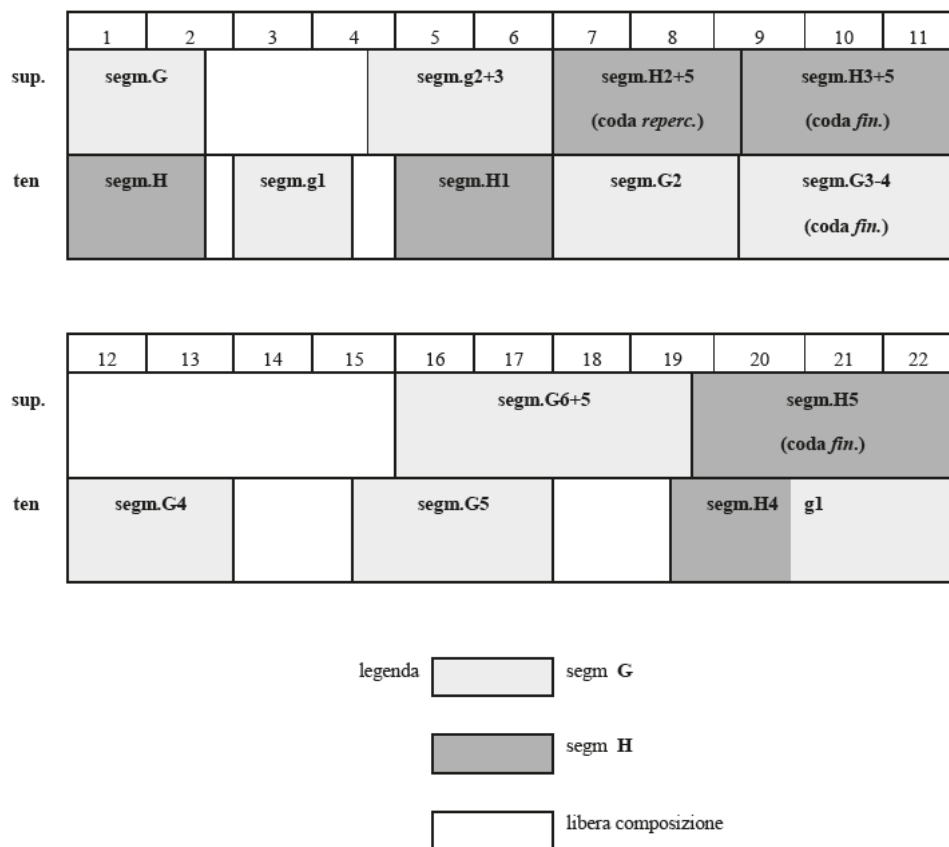


Fig. 1. Sintesi grafica dell'architettura modulare di *Du pist mein Hort*.

secavano in un'interessante dialettica. Ritengo, però, che l'osmosi tra questi due ambiti non fosse monodirezionalmente limitata al passaggio dalla tradizione orale (o parzialmente orale) a quella scritta, e che la polifonia composta su *charta* a sua volta fornisse materia (non necessariamente monodica) per elaborazioni estemporanee (o comunque per una trasmissione mnemonica). In altre parole — nel territorio di Tr.87 finora esplorato — è possibile che i moduli polifonici sopra illustrati, una volta composti fossero anche memorizzati, e all'occorrenza estrapolati e ricollocati in altre composizioni.²² Osserviamo, all'uopo, un altro *tricinium* in Tr. 87 (cc. 117v-118r).²³ L'esordio è affidato al modulo X (Es. 8a) in seguito (bb. 26–30) replicato e parafrasato in X1 (Es. 8b).

22. Tutto ciò avendo ben chiaro che spesso questi moduli erano affini ai comuni episodi cadenzali.

23. L'edizione di riferimento per questo brano è in Disertori [1956, Tav. V].

X

a)

X1

b)

Es. 8. *Tricinium* – cc. 117v-118r (bb. 1-5; 26-30), [Tr. 87].

Si tratta di due moduli destinati a interloquire con alcune nostre “conoscenze”. Alle bb. 30-34, infatti, troviamo una nuova e leggermente diversa parafrasi del modulo a di *Du pist mein hort* (qui etichettata con **a1**, cfr. Es. 9), che risulta incernierata a **X1** mediante una parziale sovrapposizione a b. 30.

a1

Es. 9. *Tricinium* – cc. 117v-118r (bb. 30-34), [Tr. 87].

Alle bb. 8-10 e 44-48 troviamo invece **B2-5** (Es. 10a) e **B3-5** (Es. 10b) — ossia due diverse parafrasi di **B** — entrambe alla quinta inferiore.

B2-5

a)

B3-5

b)

Es. 10. *Tricinium* – cc. 117v-118r (bb. 8–10; 44–48), [Tr. 87].

Una duplice parafrasi del modulo **B** è attestata, trasposta alla seconda inferiore (**B₄-2** e **B₅-2**), anche in un altro brevissimo *tricinium* di Tr. 87 (c. 120v); in entrambi i casi con la funzione di introdurre le due occorrenze identiche (bb. 7–12 e 23–28) di un nuovo modulo **Y** (Es. 11).

Dal reticolo di relazioni e interconnessioni motiviche sopra illustrato si riesce a intravedere il panorama sunteggiato da Anna Maria Busse Berger:

It seems that students acquired these skills [contrappuntistiche] through three methods: first, and most importantly, they underwent rigorous training in improvisation as described by Canguilhem. Second, many students would probably also copy compositions, either for themselves or the institution they worked for. And third, students were expected to sing and memorize a large number of polyphonic pieces. As Julie Cumming and Peter Schubert have shown [...], these pieces consist of many previously memorized formulas which could be reused and adapted in ever new ways [Busse Berger 2015, 143–144].²⁴

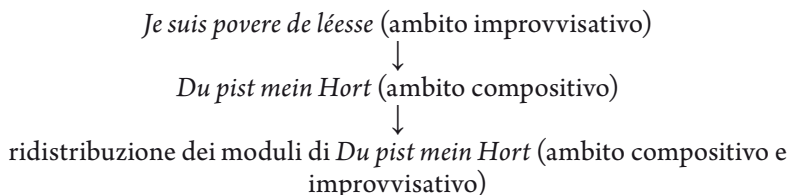
A mio avviso, il riuso del materiale motivico di *Du pist mein Hort* in nuovi circuiti compositivi si inserisce perfettamente in quel complesso di rapporti

24. All'interno di questa citazione Anna Maria Busse Berger rimanda a Canguilhem [2015] e Cumming-Schubert [2015]. In relazione a questo argomento segnalo anche Busse Berger [2005] e Cumming [2011; 2013b]. Su più generali (anche musicali) questioni e tecniche legate ai processi di memorizzazione nel Medioevo cfr. Carruthers [1990].

The image displays a musical score for a piece titled "Aria" di Rimini. The score is organized into three systems, each consisting of three staves. The first system is labeled "B4-2" and "Y". The second system is labeled "B5-2" and "Y". The third system is labeled "Y". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The staves are numbered 13, 14, and 15. The score is written in a style that suggests it is a transcription or a score for a specific instrument or voice.

Es. 11. *Tricinium* – cc. 117v-118r [Tr. 87].

“memoria-modularità-improvvisazione-contrappunto” delineato nel passaggio della studiosa americana. Da ciò consegue, innanzitutto, la conferma della bidirezionalità del rapporto improvvisazione/composizione:



Inoltre è interessante sottolineare che in sede di trasmissione mnemonica non si attingeva solo da un patrimonio tramandato oralmente bensì anche da più recenti “creazioni d’autore”; questo, per l’appunto, è quanto si ricava dalla ridistribuzione dei moduli di *Du pist mein Hort* che, come si è visto, è frutto di un progetto compositivo forse ascrivibile a Guillaume Du Fay.

All’interno di Tr. 87 sono attestate altre due composizioni con caratteristiche strutturali che si riallacciano alle strategie sopra illustrate, orientando verso un qualsivoglia legame con l’ambito improvvisativo: *Salve cara Deo tellus* a 3 voci e *Unum pulchrum* a 2 voci, entrambe di Ludovicus de Arimino, frate agostiniano forse di origini marchigiane e attivo a Rimini nella prima metà del XV secolo [Nosow 2014].

Attestata alle cc. 158r e 160v-161r di Tr.87, *Salve cara Deo tellus*²⁵ è l’intonazione musicale della celebre canzone *Ad Italiam* di Petrarca (*Epistolae metricae*, III/24),²⁶ una vera rarità nel repertorio polifonico anteriore al XVI secolo che, apparentemente disinteressato alla poesia petrarchesca, ci consegna — oltre al brano di Ludovicus de Arimino — solo tre intonazioni polifoniche di testi del *Canzoniere*: il madrigale *Non al suo amante più Diana piacque* di Jacopo da Bologna (secolo XIV), un’adespota *Pace non trovo* e *Vergene bella* di Du Fay. Questo disinteresse nei confronti di Petrarca, a mio avviso, è solo apparente; nell’Italia dell’Umanesimo, infatti, solo la solenne ed elevata performance improvvisativa del canto al liuto era considerata l’unica espressione poetico-musicale degna di accostarsi all’eccellenza letteraria dei versi petrarcheschi. Non a caso, nel *De Cardinalatu libri tres* Paolo Cortese ritrasse Petrarca addirittura come esecutore al liuto delle proprie liriche, quasi a formalizzare l’unico veicolo possibile per la

25. La partitura di riferimento è riprodotta in Stevens [1974]. Sebbene non si tratti di un’edizione critica — e dunque spesso scorretta sul fronte del testo petrarchesco, e comunque decisamente migliorabile sotto il profilo ecdodico [Schmidt-Beste 2005] — risulta funzionale agli scopi analitici del presente contributo.

26. Sulla possibile genesi di questa composizione e sui suoi rapporti con il testo poetico di Petrarca cfr. Schmidt-Beste [2005].

circolazione, diffusione e declamazione dei suoi versi poetici: «Franciscus Petrarcha [...] qui edita carmina caneret ad lembum» [Pirrotta 1984, 240–243]. Per queste ragioni trovo plausibile ritenere che *Salve cara Deo tellus* rimandi alle intonazioni estemporanee per voci e strumenti che erano di casa nelle raffinate corti umanistiche italiane; quasi certamente, proprio in quella malatestiana di Rimini.

La sua struttura generale si adatta a quella tipologia di composizioni a 3 voci formalizzate da Julie Cumming con il nome di «Cut-circle Motet» [Cumming 1999, 99–124]. A parte il ricorso al *tempus perfectum diminutum* (per l'appunto il *Cut-circle*) che in Tr.87 non è segnato, il brano di Ludovicus condivide con questa tipologia formale un andamento florido del *superius* che lo ascrive al tipo del «freely composed cantilena-style motet» [Cumming 1999, 108]. L'inizio del pezzo è riprodotto nell'Es. 12.²⁷

Es. 12. L. de Arimino, *Salve cara Deo tellus*, bb. 1–8.

Salve cara Deo tellus è in «F final with one flat in the lower voices» e attesta «florid melismas consisting of two or more breves' worth of minims» [Cumming 1999, 109, 113]. Non manca, poi, quella figura ritmico-melodica tipica di questo genere (Es. 13) e consistente in «three semibreves (transcribed as quarter notes) on the same pitch» [Cumming 1999, 115].

Es. 13. L. de Arimino, *Salve cara Deo tellus*, bb. 34–37; 119–124.

27. Edizione di riferimento per questo e i successivi esempi è la trascrizione di Disertori [1966].

Per finire, il brano è corredato anche di *notae coronatae* (bb. 95–96 e 163–166), anch'esse censite tra le prerogative possibili del «Cut-circle Motet» [Cumming 1999, 115].

All'interno del quadro stilistico sopra illustrato, *Salve cara Deo tellus* esibisce una serie di altre caratteristiche che nuovamente riconducono nell'alveo della musica improvvisata. Anche questa composizione, infatti, è ad alto indice di modularità, sebbene limitatamente alle due voci estreme. Questa circostanza non è trascurabile, dal momento che rimanda a una proprietà illustrata da Julie Cumming durante la tavola rotonda *Composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento: casi di studio* organizzata all'interno del XIV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale (Rimini, 1 ottobre 2017). Nel proprio intervento, intitolato “Du Fay e l'impiego di tecniche d'improvvisazione in *Resveillies vous*”, la studiosa ha chiarito che spesso nella prassi improvvisativa il *contratenor* risultava meno stabile e meno essenziale delle altre due voci, tanto da essere aggiunto successivamente o, comunque, sostituibile. Situazione, questa, che si adatta a *Salve cara Deo tellus* sia in ragione della modularità limitata al *superius* e al *tenor*, sia (soprattutto) a fronte della collocazione del *contratenor*, che nel manoscritto è separato dalle altre due voci,²⁸ tanto da far supporre che sia stato notato in un secondo momento.

All'interno dell'intelaiatura a 2 voci *superius-tenor*, fin dall'incipit del brano (bb. 1–3) è ravvisabile un primo modulo C (Es. 14a), e successivamente (bb. 29–34 e 43–47) le relative parafrasi C1 (Es. 14b) e C2 (Es. 14c).

C

a)

C1

b)

28. Il *contratenor* è notato a c. 158r, mentre *superius* e *tenor* sono attestati insieme alle cc. 160v-161r.

C2

43

c)

Es. 14. L. de Arimino, *Salve cara Deo tellus*, bb. 1-3; 29-34; 43-47.

Alle bb. 10-18 subentra, poi, un nuovo modulo **D** (Es. 15a), che viene replicato alle bb. 98-106 da **D1** (Es. 15b), con un profilo melodico del *superius* più essenziale.

D

10

a)

D1

98

b)

Es. 15. L. de Arimino, *Salve cara Deo tellus*, bb. 10-14; 98-104.

Anche del successivo terzo modulo si hanno due occorrenze diversamente parafrasate (bb. 54-63 e 152-158) — **E** (Es. 16a) ed **E1** (Es. 16b) — di cui la seconda risulta corredata di un piccolo episodio di raccordo con una temporanea *finalis sol*.²⁹

29. Poiché le affinità tra i due moduli risultano oscurate dalle diverse ed esuberanti parafrasi, ho evidenziato con + le note comuni sia nel *superius* sia nel *tenor*.

a)

b)

Es. 16. L. de Arimino, *Salve cara Deo tellus*, bb. 54–63; 152–158.

Per finire, sono individuabili anche due occorrenze di un quarto modulo alle bb. 68–74 e 89–94. Il *superius* della prima, F (Es. 17a), è sicuramente più esuberante mentre quello di F1 (Es. 17b), oltre ad essere parecchio più sobrio sul fronte dell'ornamentazione melodica, risulta anche ridotto nella sostanza motivica: esso infatti pare quasi troncato, per eludere lo spostamento di registro del *superius* verso l'ottava inferiore permettendogli di concludere il proprio percorso sul *do*.

a)

b)

Es. 17. L. de Arimino, *Salve cara Deo tellus*, bb. 34–38.

L'intelaiatura *superius-tenor* di *Salve cara Deo tellus* risulta costellata di una serie di moduli che, diversamente parafrasati e collocati all'interno del decorso polifonico, ne denunciano un rimando alle pratiche improvvisative. Interessante mi pare anche l'utilizzo di **E1** (Es. 16b), che dotato di un raccordo supplementare si carica della funzione di connettersi temporaneamente a un nuovo ambiente modale. Di conseguenza, alla modularità è assegnata quella duttilità che le permette, proprio come si è detto a proposito degli aeri, di adeguarsi a diversi ambienti modali, diversi registri vocali e diversi assetti ritmici; in pratica, quella carica di adattabilità sopra rilevata a proposito della circolazione dei moduli di *Du pist mein Hort*. Un'ultima conferma all'afferenza improvvisativa della composizione di Ludovicus de Arimino risiede nella citata estraneità del *contratenor* al regime modulare delle altre due voci che riconduce la composizione ai comportamenti illustrati da Julie Cumming (v. *supra*).

Se *Salve cara Deo tellus* risulta improntato a gesti compositivi che lo connettono col mondo delle improvvisazioni, ancora più stretto è il legame tra un'altra breve composizione di Ludovicus de Arimino e le performance estemporanee al liuto o alla viola. Si tratta di *Unum pulchrum* (Es. 18),³⁰ anch'essa attestata in Tr. 87 (c. 157r) e dotata di caratteristiche tali da sembrare quasi la registrazione su *charta* di una possibile esecuzione improvvisata.³¹

Notiamo innanzitutto che si tratta di una composizione a due sole voci: è possibile (ma è una mera ipotesi) che il manoscritto si limiti ad attestare solo quell'intelaiatura *superius-tenor* già evidenziata in *Salve cara Deo tellus*, lasciando aperta la possibilità di integrare l'esecuzione con un *contratenor* opzionale o, comunque, da improvvisare. L'intera struttura poggia su due soli moduli monodici **segm.G** e **segm.H** — entrambi enunciati da *superius* e *tenor* all'inizio del brano — che, variamente ricollocati, parafrasati e trasportati, scandiscono e generano il decorso polifonico, confermando quella economia di mezzi e struttura ripetitiva che caratterizza l'esperienza improvvisativa [Schubert 2008, 504].

Il **segm.G** si sviluppa da una più piccola cellula melodica, **segm.g** (b. 1), destinata a essere riproposta nel *tenor* (bb. 3–4: **segm.g1**), trasportata alla terza superiore nel *superius* (bb. 4–6: **segm.g2+3**), e perfino a fondersi con una parafrasi di **segm.H** nel *tenor* alla conclusione del brano (bb. 20–22: **segm.H4g1**). Anche il **segm.H** è soggetto a molteplici trattamenti, a partire dalla contrazione e riduzione a formula elementare (bb. 5–6: **segm.H1**), fino alla citata fusione con il **segm.g1**.

30. L'Es.18 è corredato di tutte le sigle funzionali all'analisi del brano.

31. Edizione di riferimento è la trascrizione di Disertori [1966].

The musical score is written for a single melodic line in G major, 4/4 time. It consists of several segments and sub-segments, with some measures marked with repeat signs and first/second endings.

- segm.G**: Measures 1-4. Includes **segm.g** (measures 1-2) and **segm.g1** (measures 3-4).
- segm.H**: Measures 5-8. Includes **segm.H1** (measures 5-6) and **segm.H2 +5 (coda-repercussio)** (measures 7-8).
- segm.G3-4 (coda-finalis)**: Measures 9-12. Includes **segm.H3 +5 (coda-finalis)** (measures 9-10).
- segm.G6+5**: Measures 13-16. Includes **segm.G5** (measures 13-14) and **segm.H5 (coda-finalis)** (measures 15-16).
- segm.H4g1**: Measures 17-20. Includes **segm.G4** (measures 17-18) and **segm.H4g1** (measures 19-20).

First ending (measures 12-13):

Second ending (measures 18-19):

Es. 18. L. de Arimino, *Unum pulchrum*.

Interessante è l’elaborazione cui sono sottoposti entrambi i moduli melodici alle bb. 7–11. *In primis* (bb. 7–8) **segm.H** viene trasportato alla quinta superiore e corredato di una conclusione sul *la*, ossia sulla *repercussio* del modo di *re*: **segm.H2+5 (coda-repercussio)**. Pertanto, **segm.H2+5 (coda-repercussio)** e **segm.G2** risultano sovrapposti,³² condividendo l’arrivo sulla medesima nota. Alle bb. 9–11 si registra una sorta di “variazione” finalizzata all’approdo, stavolta, sulla *finalis*. La parafrasi di **segm.H** ha una coda che conduce al *re* — **segm.H3+5 (coda-finalis)** — ed è contrappuntata da una rielaborazione di **segm.G** trasportata alla quarta inferiore e destinata a portarsi anch’essa sul *re*: **segm.G3–4 (coda-finalis)**.

L’organizzazione complessiva scandita dalle cangianti occorrenze di **segm.G** e **segm.H** viene sintetizzata graficamente nella Fig. 2.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
sup.	segm.G				segm.g2+3		segm.H2+5 (coda <i>reperc.</i>)		segm.H3+5 (coda <i>fin.</i>)		
ten	segm.H		segm.g1		segm.H1		segm.G2		segm.G3-4 (coda <i>fin.</i>)		

	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
sup.					segm.G6+5				segm.H5 (coda <i>fin.</i>)		
ten	segm.G4			segm.G5					segm.H4	g1	

legenda		segm. G
		segm. H
		libera composizione

Fig. 2. Sintesi grafica dell’architettura modulare di *Unum pulchrum*.

32. Stavolta in posizione invertita rispetto all’enunciazione delle prime battute.

All'interno di questa griglia di rimandi tra **segm.G** e **segm.H** sono individuabili altri meccanismi polifonici che, nuovamente, connettono *Unum pulchrum* con l'improvvisazione: la presenza (se pur *in nuce*) di un'occorrenza di *stretto fuga* e di movimenti paralleli tra le due voci [Cumming 2011, 234; 2013b].

L'espressione *Stretto fuga* indica una particolare tipologia di canone formalizzata da John Milsom (2005): attivato alla distanza di un'unità mensurale (*minima*, *semibrevis* o *brevis*), esso è caratterizzato dalle enunciazioni di *dux* e *comes* molto ravvicinate. Nel brano di Ludovicus de Arimino se ne registra un'occorrenza circoscritta alle quattro note iniziali (bb. 15–16) della parziale sovrapposizione di **segm.G5** e **segm.G6+5**.³³

Anche i movimenti paralleli tra le due voci, sebbene di modeste dimensioni (per es. alle bb. 1–2 e 7), si inseriscono a pieno titolo in quel complesso di prerogative sopra illustrate che rafforzano l'ipotetica afferenza all'ambito improvvisativo di *Unum pulchrum*.

Non meno importanti, al riguardo, sono i frequenti passaggi sincopati, che a mio avviso possono essere letti come testimonianza di un espediente attivato in sede esecutiva per ritardare di volta in volta l'entrata di uno dei due esecutori, così da garantire la possibilità a entrambi di ascoltarsi, di comprendere la direzione melodica del partner e di adattarvisi evitando sgradite dissonanze.

Essendo *Unum pulchrum* fissato in forma scritta, non è (oppure “non è più”) un'improvvisazione, ma molto probabilmente è l'attestazione, vergata a memoria, di una delle possibili esecuzioni estemporanee imperniate su quel repertorio di moduli polifonici e monodici condiviso tra i musicisti di un determinato *milieu* musicale e culturale. Per questo credo che — giocando con le parole — *Salve cara Deo tellus* e *Unum pulchrum*³⁴ afferiscano all'Aria (o più precisamente “aere”) di Rimini, ossia a quel bagaglio di esperienze musicali e a quell'orientamento culturale che Ludovicus de Arimino non può non avere assimilato nel corso della propria attività alla corte malatestiana di Rimini.

33. Julie Cumming ha confermato la presenza dello stretto fuga tra le tecniche caratterizzanti l'improvvisazione nella propria relazione al XIV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale.

34. Le stesse considerazioni si estendono, come sopra accennato, anche a *Vergene bella* di Guillaume Du Fay.

Bibliografia

- BAINES A. (1950), *Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae*, «The Galpin Society Journal», 3, pp. 19–26.
- BELDOMANDI, PROSDOCIMO DE' (1984), *Contrapunctus*, ed by J. Herlinger, University of Nebraska Press (Greek and Latin Music Theory 1), Lincoln.
- BENT M. (1983), *Resfacta and Cantare Super Librum*, «Journal of the American Musicological Society», 36, pp. 371–391.
- BERISSO M. (cur. 2000), *L'Intelligenza – poemetto anonimo del secolo XIII*, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Parma.
- BUSSE BERGER A.M. (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley.
- BUSSE BERGER A.M. (2015), *Oral Composition in Fifteenth Century Music*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 139–148.
- BUSSE BERGER A.M. – RODIN J. (cur. 2015), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CANGUILHEM P. (2015), *Improvisation as Concept and Musical Practice in the Fifteenth Century*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 149–163.
- CARRUTHERS M. (1990), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CAVICCHI C. (2014), *The Cantastorie and His Music in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy*, «Troja-Jahrbuch für Renaissancemusik», 13, pp. 105–133.
- CHEGAI A. – LUZZI C. (cur. 2005), *Petrarca in musica*, LIM, Lucca.
- CHRISTENSEN T. (cur. 2008), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CRANE F. (1965), *The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes*, «Acta Musicologica», 37/3–4, pp. 179–188.
- CUMMING J. (1999), *The Motet in the Age of Dufay*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CUMMING J. (2011), *Composing Imitative Counterpoint around a Cantus Firmus: Two Motets by Heinrich Isaac*, «The Journal of Musicology», 28/3, pp. 231–288.
- CUMMING J. (2013a), *From Two-Part Framework to Movable Module*, in Peraino 2013, pp. 175–214.
- CUMMING J. (2013b), *Renaissance Improvisation and Musicology*, «Music Theory Online», 19/2, <<http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.cumming.html>>.

- CUMMING J. – SCHUBERT P. (2015), *The Origins of Pervasive Imitations*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 200–228.
- DISERTORI B. (1956), *Un primitivo esempio di variazione nei Codici musicali tridentini*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», XXXV/2, pp. 188–194.
- DISERTORI B. (1966), *Dai codici musicali tridentini: l'Epistola del Petrarca all'Italia e la canzonetta-mottetto Nimis pulcrum*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLV/3, pp. 220–235.
- DUFFIN R. (2013), *Ensemble Improvisation in the 15th-Century Mensural Dance Repertoire*, in McGee-Carter 2013, pp. 195–233.
- GALLO F. A. (cur. 1966), *Prosdoci de Beldemandis opera 1: Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, «Antiquae musicae italicae scriptores», 3, Università degli Studi de Bologna (Istituto di Studi Musicali e Teatrali, sez. Musicologia), Bologna, pp. 19–223.
- LOCKWOOD L. (1975), *Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century*, «Rivista Italiana di Musicologia», 10, pp. 115–133.
- LUISI F. (1983), *Laudario Giustiniano. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms. 40 (ex biblioteca dei Padri Somaschi della Salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian*, vol. II, Fondazione Levi, Venezia.
- MCGEE T. – CARTER S. (2013), *Instruments, Ensembles, and Repertory, 1300–1600: Essays in Honour of Keith Polk*, Brepols, Turnhout.
- MEYLAN R. (1966), *Recherche de Parentés parmi les Basses Danses du Quinzième Siècle*, «Acta Musicologica», 38/1, pp. 46–66.
- NOSOW R. (2014), *Ludovicus de Arimino*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17131>.
- OWENS J.A. (1984), *The Milan Partbooks: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process*, «Journal of the American Musicological Society», 37, 270–298.
- PERAINO J. (cur. 2013), *Medieval Music in Practice: Studies in Honor of Richard Crocker*, American Institute of Musicology, Münster.
- PIRROTTA N. (1984), *Musica tra medioevo e rinascimento*, Einaudi, Torino.
- ROSSI F.R. (2005), «Vergine bella» e Dufay: dalla tradizione improvvisativa alla “res facta”, in Chegai-Luzzi 2005, pp. 83–99.
- ROSSI F.R. (2008), *Guillaume Du Fay, L'Epos*, Palermo.
- SCHUBERT P. (2007), *Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets*, «Journal of the American Musicological Society», 60/3, pp. 483–556.
- SCHUBERT P. (2008), *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*, in Christensen 2008, pp. 503–533.
- SCHMIDT-BESTE T.C. (2005): *The Latin Petrarca in Music*, in Chegai-Luzzi 2005, pp. 65–82.
- STEVENS D. (1974), *Salve, Cara Deo Tellus Sanctissima*, «The Musical Times», suppl. a 115/1580, pp. 1–8.

- TINCTORIS J. (1975), *Liber de arte contrapuncti*, in *Johannis Tinctoris. Opera theoretica*, ed. by A. Seay, vol. II (Corpus scriptorum de musica 22), American Institute of Musicology, Roma, pp. 90–145.
- WEGMAN R.C. (1996), *From Maker to Composer*, «Journal of the American Musicological Society», 49/3, pp. 409–479.
- WILSON B. (2015), *Canterino and Improvisatore: Oral Poetry and Performance*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 292–310.

Abstract

La prima parte di questo saggio si concentra su un gruppo di brevi composizioni attestate in Tr. 87 che presentano condotte legate alla prassi improvvisativa, grazie soprattutto alla loro struttura formale e alla presenza di moduli melodici e polifonici ricorrenti. Dalle analisi di questi pezzi vengono ricavate informazioni utili per avviare la costituzione di un paradigma analitico funzionale al riconoscimento di tracce improvvisative all'interno di composizioni scritte, e viene altresì dimostrata l'afferenza al repertorio dei *tenores* delle *basses danses* destinate a rielaborazione in sede esecutiva. La seconda parte del saggio evidenzia i legami con il repertorio improvvisativo di due composizioni di Ludovicus de Arimino, entrambe attestate in Tr. 87. Si tratta di *Salva cara Deo tellus* (l'intonazione a 3 voci della canzone all'Italia di Petrarca) e *Unum pulchrum* a 2 voci. Entrambe risultano dotate di un impianto fortemente modulare, che ne rivela l'origine improvvisativa e rimanda a una possibile *performance* alla lira.

Cecilia Nocilli

«Diversità di cose».
Composizione e improvvisazione
nella musica per danza del Quattrocento

Abstract

Fifteenth-century dance treatises transmit not only specific indications for the ornamentation and improvisation of dance, but also hints regarding musical composition. This study considers *movimenti naturali* and *movimenti accidentali*, *vodo* (upbeat) and *pieno* (downbeat) of the music and steps, consonance and dissonance applied to dance, the character of the music *per bemolle* and *per bequadro* in the gestures and the choreographic steps, the versatility of *misure* and the function of the *tenorista* in support of musical and choreographic improvisation. Two compositions are examined and transcribed with the dual aims of investigating the practice of composing music for dance and overcoming some problematic assumptions: *La bassa di Castiglia*, a two-voice composition preserved in the manuscript Bologna Q 16 and *La hault dalemaigne*, a three-voice piece by Mathurin Forestier (ca. 1470 – ca. 1530) that survives in Ottaviano Petrucci's *Canti C* (1504). The former represents a little known version of *Falla con misura*, the famous duo on the *tenor del Re di Spagna* from MS 431 of the Biblioteca Comunale Augusta di Perugia and mistakenly considered its copy. The latter, unknown to specialists, can now be incorporated into the small corpus of contrapuntal realizations of *alta danza*.

Diversità di cose e di sapere danzare dançe insieme differentiate e non sempre mai farne una medesima e così havere passi Sempi Doppi Riprese contenentie volte tonde et meço volte di diverse guise e quello che s'è facto una fiata nol fare la siconda successivamente, ma questa parte più appartiene al homo che alla donna [I-Rvat C 203, f. 3r[bis]].

Nel Quattrocento, il concetto di «diversità di cose» era incluso tra le regole della danza nobile insieme alla *memoria*, la *misura*, la *maniera*, l'*aire*, il *compartimento*

di terreno e, secondo Domenico da Piacenza, al «danzare per fantasmata».¹ Tracce sull'improvvisazione e sulla composizione coreico-musicale si evincono dalla lettura dei trattati coreici del Quattrocento,² che mostrano alcune sfumature teoriche, filosofiche e stilistiche tra Domenico da Piacenza [F-Pn D 972], Antonio Cornazano [I-Rvat C 203] e Guglielmo Ebreo da Pesaro [F-Pn G 973; F-Pn A 476].³

La danza del XV secolo si basa su due tipi di movimenti corporei, identificabili anche con i passi di danza, detti naturali e «accidentali». Nove sono i movimenti naturali e tre quelli «accidentali». I primi procedono secondo la natura del corpo e il ritmo della musica; i secondi, invece, «se acquistano per accidentia perché non sono neccessari secondo natura» [F-Pn D 972, f. 2v; Procopio 2014, 78],⁴ e pertanto vanno contro l'andamento naturale del corpo e della musica. Domenico da Piacenza, nel suo trattato *De arte saltandi et choreas ducendi* (ca. 1450–1455), equipara altresì l'esecuzione dei passi naturali e accidentali ai concetti musicali del battere e del levare, attraverso la similitudine del pieno e del vuoto:

Li nove naturalli operati sono in lo pieno e li tri accidentalli operati sono in lo vuodo. E perché bene dica el Philosopho che non se pò dare vuodo, dico vuodo el tacere e pieno l'oldire,⁵ dico vuodo tra uno tempo e l'altro, dico pieno in nel tempo instanti e per consequente façando noto a ti la natura e acidentia de quisti motti [F-Pn D 972, f. 2v; Procopio 2014, 79].

Per Domenico da Piacenza, i movimenti naturali da eseguirsi in battere — *sempio, doppio, ripresa, continenza, riverenza, mezzavolta, voltatonda, movimento*⁶ e *salto* — corrispondono ai passi di base della danza. Nel *Liber de arte contrapuncti*, Johannes Tinctoris scrive che gli intervalli consonanti della teoria musicale antica secondo le opinioni di Boezio e Macrobio — *diatessaron, diapente, diapason, diatessaron sopra il diapason, diapente sopra il diapason e doppio diapason* — sono anch'essi da eseguirsi nel tempo forte della musica [D'Agostino 2008,

1. In questa sede non mi soffermerò sull'ornamentazione della danza definita come «danzare per fantasmata», che richiederebbe un'analisi specifica; si rimanda, a questo proposito, agli studi di Procopio [2014; 2010], Catoni [2008], Agamben [2007], Pontremoli-La Rocca [1987] e Franko [1986].
2. I termini *coreico* (Lat. *chorea*, Gr. *χορεία*, danza) e *coreutico* (Gr. *χορευτής*, ballerino) si impiegano come aggettivi in relazione rispettivamente alla danza e al *coreuta*, vale a dire a chi danza.
3. Si vedano gli studi sull'ornamentazione nella danza del Quattrocento di Sparti [2003] e Nevile [2003].
4. Seguo la punteggiatura e gli ammodernamenti linguistici del testo del codice di Domenico da Piacenza proposti nell'edizione moderna di Patrizia Procopio [2014].
5. «Oldire» = *udire* [Procopio 2014, 166].
6. Più che un passo, il *movimento* o *sosso* è un gesto caratteristico dello stile italiano del XV secolo, tuttavia mai descritto dai trattatisti. Ne sono ricche le descrizioni coreografiche, in particolare nel *ballo*, e sovente conclude la danza come in *Lionzello vechio* e *Lionzello novo*.

143]. Tale parallelismo tra teoria coreica e teoria musicale viene ulteriormente confermato da alcune caratteristiche che Domenico da Piacenza attribuisce ai movimenti «accidentali», ossia il *frappamento*, la *scorsa* e il *cambiamento*.⁷ Questi movimenti, infatti, devono essere eseguiti in levare e, più specificamente, in «uno quarto de tempo, tuttavolta operandone uno per tempo e non più» [F-Pn D 972, f. 3r; Procopio 2014, 79]. Si può osservare anche in questo caso un'affinità con l'uso delle dissonanze nel contrappunto espressa da Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti*:

Queste piccole dissonanze non suonano all'udito in modo tanto veemente come se fossero poste sulle prime parti delle note, poiché sono poste sulle loro ultime parti. In effetti, i suoni musicali procedono da un moto violento. Perciò, giacché il moto violento è tale che va calando verso la fine, ne consegue che le seconde parti delle note non suonano in modo tanto veemente quanto le prime [D'Agostino 2008, 355].

Come le dissonanze, i passi accidentali non si eseguono in battere, ma in levare o sui tempi deboli della musica, e la loro durata dev'essere di un quarto di tempo per ornamentare il passo naturale, laddove l'unità di misura della danza corrisponde alla breve della *bassadanza* che è «misura» o tempo principale della danza quattrocentesca [Nocilli 2017].

Antonio Cornazano, ne *Il Libro del arte del danzare* (1455/1465 ca.), non si dilunga sui movimenti accidentali, limitandosi a specificare che si eseguono «ad bene placitum». Non si tratta di negligenza od omissione da parte di Cornazano, ma del fatto che il suo trattato si rivolge a Ippolita Sforza e, di conseguenza, i movimenti accidentali «non hanno ad adornare el dançare de la donna» [I-Rvat C 203, f. 7v; Smith 1995, I, 89].⁸ In questo modo, si limita solo ad elencare quali siano i movimenti accidentali, adducendo che il loro nome racchiude di per sé il loro significato: «per la proprietà del vocabulo sono assai intelligibili ad ogni dançatore» [I-Rvat C 203, f. 7v; Smith 1995, I, 89]. Il trattato di Cornazano è un manuale didattico molto pratico nella sua impostazione.⁹ Infatti, *Il Libro del arte*

7. Cornazano include *contrapassi* e *scambi* tra i movimenti naturali e «trascorse, frappamenti et piçigamenti» tra quelli accidentali [I-Rvat C 203, f. 6v; Smith 1995, I, 88].

8. La punteggiatura moderna alla trascrizione del trattato di Antonio Cornazano curato da William Smith è mia.

9. Nel 1455 Cornazano fu ammesso alla corte del duca di Milano, Francesco I Sforza, come maestro di danza di Ippolita Sforza. In occasione del fidanzamento tra la sua allieva e Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, avvenuto nello stesso anno, Cornazano dedicò a Ippolita Sforza il suo trattato di danza, *Libro dell'arte del danzare*, oggi perduto. Il codice pervenuto nella Biblioteca Vaticana è la seconda redazione del testo, in quanto sono presenti due dediche, la prima a Sforza Secondo e la seconda a Ippolita Sforza. In effetti, Sforza Secondo chiese a Cornazano una seconda copia del trattato di danza di ritorno dal viaggio a Napoli nel 1465, quando accompagnò alle nozze la duchessa di Calabria.

del danzare entra nel vivo delle regole principali del «perfecto dançare», elencando e spiegando le abilità citate anteriormente. A mio parere, è significativo il fatto che proprio dopo queste spiegazioni dei movimenti, Cornazano apra una breve parentesi spostando l'attenzione su Ferrara e Pietrobono del Chitarrino, e in particolare su Borso e Beatrice d'Este come icone della musica, del mecenatismo e della leggiadria nel danzare:

Avisando v. s. che servate le già dicte parti, non è sì brutta donna che non possi apparer bella né sì piccolo homo che non possi apparer grande e ciaschun d'ambi lor apto e legiadro. Et a mostrarvi le cose in vivo exempio, dico così che se v. s. imitarà la regina delle feste Ma. la Illu. Madonna Beatrice non potrete mal fare alcuna cosa e per inanimarvi alla leggiadria sua dirò per disgresso un proverbio ferrarese el quale è questo: Chi vole passare da un mondo al'Altro odi sonare pierobono. Chi vole trovare el cielo aperto provi la liberalità del Ducha Borso. Chi vole vedere el paradiso in terra veggia Madonna Beatrice in su una festa [I-Rvat C 203, ff. 3v e 4r; Smith 1995, I, 86].

Pietrobono del Chitarrino è notoriamente conosciuto come il migliore improvvisatore su *tenor*, e l'associazione operata da Cornazano tramite il proverbio ferrarese, tra le abilità interpretative di Pietrobono e la leggiadria di Beatrice d'Este, è di rilievo proprio per quanto riguarda il sodalizio della prassi esecutiva musicale e coreica quattrocentesca. Il proverbio suggerisce una circolarità di relazione tra il mondo terreno e quello celeste, mediata dalla magnanimità di Borso, tra la musica di Pietrobono e la danza di Beatrice. Non a caso, la liberalità di Borso d'Este non si accosta a uno dei cinque sensi, come l'udito e la vista alla musica e alla danza, ma al “provare” le virtù del perfetto Principe di una corte umanista come quella di Ferrara.

I tre teorici della danza del XV secolo — Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro — espongono nei loro trattati una delle abilità coreutiche più rilevanti che riguarda l'ornamentazione e la variazione dei movimenti, vale a dire l'esecuzione dei passi di *quaternaria*, *saltarello*, *piva* in un altro tempo,¹⁰ modificandone di conseguenza il loro ritmo: «mettere la quaternaria in la bassadanza e la bassadanza in la quaternaria, el saltarello in la quadenaria e la quadenaria in lo saltarello. Mettere la piva cum la quadenaria e la quadenaria cum la piva» [F-Pn D 972, f. 5r; Procopio 2014, 83]. Domenico, ancora una volta, ci offre una spiegazione piuttosto dettagliata di ogni tempo di danza, specificando per ognuno di essi tutte le possibili combinazioni e le difficoltà di una tipologia di ornamentazione che mette in relazione la natura del tempo

10. *Bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello* e *piva*, oltre a essere le quattro misure di danza canoniche, erano anche dei passi specifici, tranne la *bassadanza* che raccoglie i passi di base descritti come naturali.

musicale e coreico con la loro “accidentia”. Da buon discepolo, anche Cornazano esemplifica le caratteristiche principali di questa variazione ritmica dei passi nei quattro tempi di danza, in forma più sintetica di Domenico, sottolineando che «è cosa di perfecto magistero non da ogni scolaro» [I-Rvat C 203, f. 12r; Smith 1995, I, 93].

Nel *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* del 1463, Guglielmo Ebreo da Pesaro dedica ben cinque capitoli agli *experimenta* o agli esercizi atti al conseguimento della «sciencia overo arte del dançare scientifico & intelligente» [F-Pn G 973, f. 10r; Sparti 1993, 100].¹¹ Il primo *experimentum* mette a prova la conoscenza delle “botte” o pulsazioni di ogni movimento e della loro combinazione con altri tempi, come Domenico e Cornazano avevano spiegato più dettagliatamente; il secondo è dedicato al danzare in controtempo; il terzo e quarto sono dedicati al saltarello a tempo e in controtempo coinvolgendo il musicista, che dovrebbe cercare di confondere il ballerino o di riportarlo al suo tempo naturale, «segno di bona practicha & di destreça, & di essere liberamente signore di la sua persona & del suo piede, la qual prova è molto necessaria & perfecta a voler pervenire alla perfectione dil’arte predicta del dançare» [F-Pn G 973, f. 10v-11r; Sparti 1993, 102]; il quinto e ultimo *experimentum* riguarda la conoscenza del *tactus* specifico delle *misure* o tempi della danza, operando una similitudine tra il ballerino e il medico in grado di riconoscere dal polso l’alterazione o il benessere del corpo.

Nel trattato di Domenico da Piacenza si stabiliscono alcune regole per l’interpretazione della musica per danza in corrispondenza con l’esecuzione dei passi:

Nota ti sonatore, quando comenci a sonare una misura de bassadanza sempre comenza el sovrano piutosto che la bota del tenore: quello sovrano che tu comenci sie ’l vodo e la bota del tenore sie lo pieno. E in la quadernaria, la quale è de menor imperfecto, farae el contrario: che tu sonadore sempre recomenzarai la bota del tenore e quella del sovrano tucto in seme. Advisandote che la quadernaria, sonandola, le sue bote del tenore vano più equale per distantia che quella de la bassadanza, altramente la cavaristi fuori del suo ordine. Ma la bassadanza, perché è più larga, como è dicto di sopra, li poi mettere le bocte del tenore como te pare e piace, purché tengi mexura. E tu dançatore, nota che quando voi comenzare una bassadanza, sempre fai uno movimento in suso in lo tuo esser, inanti che lo passo faci la prompta del pede: quello movimento sie el vuodo e lo passo cum la prompta de lo pede sie lo pieno. E in la quadernaria è lo contrario: che tu recomenci cum lo passo promptando lo tuo pede, e questo è lo pieno; l’altro passo che siegue è lo vuodo. Questa è la differentia del modo del sonare e del danzare de la bassadanza e de la quadernaria» [F-Pn D 972, ff. 3v-4r; Procopio 2014, 80–81].

11. Seguo l’edizione moderna del trattato di Guglielmo Ebreo da Pesaro a cura di Barbara Sparti [1995].

Apprendiamo così che nella musica e nella danza le misure di *bassadanza* e di *saltarello* iniziano in levare, e quelle di *quaternaria* e di *piva* in battere. Quindi, la musica deve accompagnare il movimento del levare o del battere del piede del ballerino, e di conseguenza il suonatore dovrà provvedere ad aggiungere e suonare il levare qualora la musica ne fosse sprovvista.¹²

Nel primo capitolo delle regole del suo trattato, Guglielmo Ebreo dedica molta attenzione anche alla natura per bemolle o bequadro della musica:

Ancora è da notare chome nel sonare sonno due chiave chiamate B molle & B quadro, et bigiogna quando il sonatore suona che chi vuol ben danzare o bassadanza o saltarello, o che altro si sia, che quello intenda & cognosca se suona o per B molle o per B quadro, impero che è summamente necessario che i passi & gesti suoi siano conformi & concordanti a quelle voci, dolceze et semituoni o sincopare, che in quella tal misura si suona, cioè o per B molle o per B quadro, et quelle ben intendere et seguir colla persona & colli gesti. Et nota che B quadro è molto più airoso la sua misura, che quella de B molle, ma è alquanto più cruda & men dolce, le qualose ben intese & poste in pratica danno all'arte preditta del danzare la vera perfectione & porgeno a chi intende singular dolceza & contentamento [F-Pn G 973, f. 12r; Sparti 1993, 104].

La relazione tra musica e danza è così determinante che la composizione musicale in bemolle o in bequadro influisce sull'espressione dei gesti e dei passi della coreografia, secondo la natura dolce o "cruda" che ne deriva. Si evince persino una certa contrapposizione tra la dolcezza delle consonanze musicali e coreiche che la musica per bemolle dovrebbe ispirare ai ballerini, e i semitoni e le alterazioni ritmiche delle sincopi della musica per bequadro. La metafora utilizzata nel capitolo II del *Liber de arte contrapuncti* da Johannes Tinctoris per spiegare il concetto di consonanza musicale potrebbe essere applicata anche a quella concordanza auspicata dai trattatisti di danza quattrocenteschi tra musica e movimento:

La concordanza è dunque una combinazione di due suoni che suona dolcemente all'udito per virtù naturale, e ritengo che questo termine derivi per metafora da 'con' e 'cordia'; come infatti una dolce amicizia si ottiene dall'unione di due cuori in mutua sintonia, allo stesso modo una soave concordanza deriva dall'unione di due suoni tra di loro concordanti [D'Agostino 2008, 141].

Il diletto e il piacere della consonanza musicale possono essere messi in relazione con quella sintonia armonica tra musica e danza voluta insistentemente da Domenico da Piacenza e ribadita ancor più incisivamente da Guglielmo Ebreo, al fine di evitare quelle imperfezioni che recano discrepanza tra passi e ritmo, e

12. Numerosi sono gli esempi nella trattatistica e nei repertori a conferma di questa caratteristica della *bassadanza* e del *saltarello*. Una corretta prassi esecutiva coreica e musicale dovrebbe sempre includerne il levare.

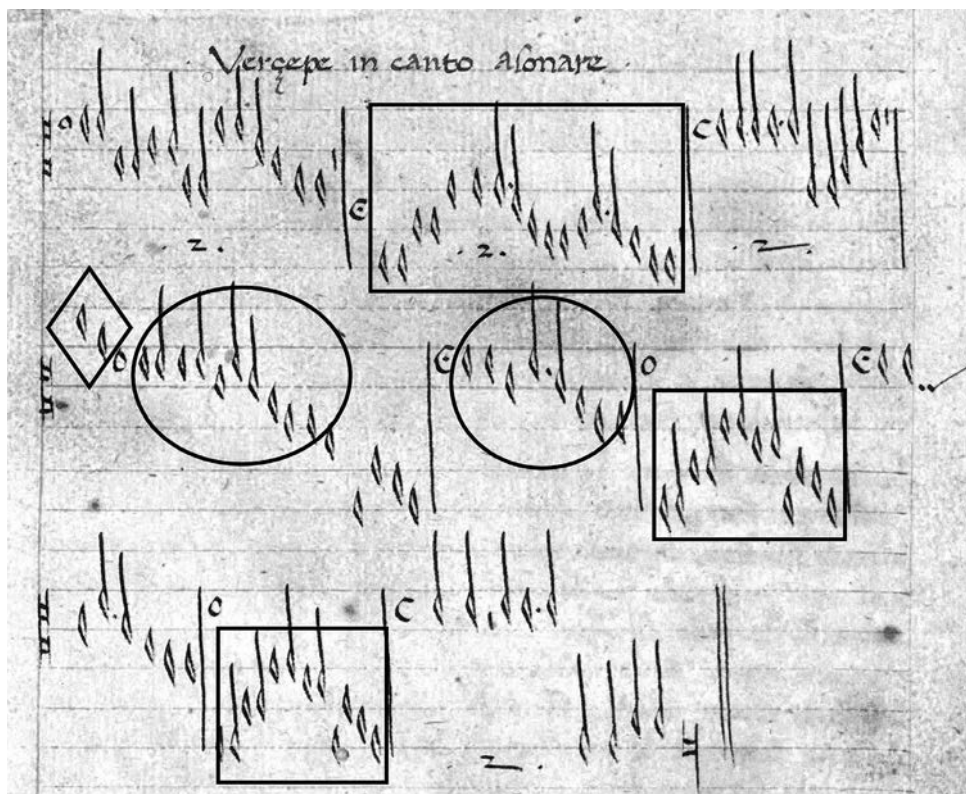
tra dolcezza e durezza dei passi di danza nella musica per bemolle e bequadro. Infatti, nella seconda regola, Guglielmo è ancora più preciso nell'esporre le caratteristiche della musica per danza:

Chi volesse comporre un ballo di nuovo, li conviene havere buona advertenza in pensar prima s'egli el vuol comporre per B molle o per B quadro, ritrovando prima colla sua fantasia il tenore overo il suono il qual sia *airosa* & di *perfetta misura*, & habia *buon tuono* et guardi anchora il *partir del terreno* chome di sopra è dicto, et che sopra tutto *non li sia alchuno mezo tempo ne altra falsitate*. Impero che non seria giusto né bello, et bigiogna anchora che sia in tal modo composto e ben misurato con buon aire che lui porgia diletto & piacere ai circonstanti & a chi di tal arte si diletta, & sopra tutto che piaccia alle donne [F-Pn G 973, ff. 12r-12v; Sparti 1993, 104].

La composizione musicale doveva, dunque, tenere in considerazione molti aspetti tra i quali la struttura del *tenor*. Questo, oltre ad essere "airoso", doveva rispettare l'estensione della danza, vale a dire, «el partir del terreno» o la consapevolezza dello spazio, un'abilità coreutica menzionata da tutti i maestri di danza, ma che in questo contesto richiama una norma precisa della composizione musicale che doveva tenere conto della lunghezza della coreografia senza incorrere nella "falsità" di essere o troppo lunga o troppo corta. Infatti, la lunghezza della coreografia doveva coincidere esattamente con quella della musica per non incorrere in uno degli errori più evidenti che irritavano Domenico da Piacenza, particolarmente polemico nei confronti dei musicisti: «in questo se cognosce tucto lo intelecto e tucta la ignorantia de li sonaturi, che de bassadanza uno canto sonerano e sempre per puoco intelecto strenzerano el canto fino a la fine e poi dirano haver facto una mexura dicendo buxia e arano factone tre» [F-Pn D 972, f. 3v; Procopio 2014, 80].

La più antica versione del *tenor* del *Re di Spagna* è stata tramandata da Cornazano nel suo trattato di danza, insieme alla *Cançon de pifari dicto el Ferrarese* e il *tenor Collinetto*. Questi tre *tenores* sono tutti in *tempus imperfectum, prolatio maior* (c), e rappresentano gli unici esempi musicali adatti per l'accompagnamento della *bassadanza* italiana, normalmente sprovvista di musica nei trattati coreici del XV secolo. Cornazano stesso li affida ai musicisti non solo per l'impiego delle coreografie di *bassadanza*, ma anche per adattarli e trasformarli nelle altre misure o tempi di danza: «Molti altri tenori si fanno per saltarelli et bassedanche, ma gli più usati sono questi [*Tenore del Re di Spagna, Cançon de pifari dicto el Ferrarese, Tenore Collinetto*] et da notare è che ogni tenore si può fare a quatro mesure» [I-Rvat C 203, f. 33v; Smith 1995, I, 106]. Tale prassi si può osservare nei *tenores*

di alcuni *balli* che contengono, secondo la loro natura, più tempi di danza;¹³ per esempio, nel ballo *Verçeppe* di Domenico da Piacenza la linea melodica della *bassadanza* si riscontra in uno dei tempi di *saltarello* (Es. 1). Da una parte, la prima sezione di *bassadanza* in *tempus imperfectum*, *prolatio maior* (©) offre il modello melodico per due sezioni di *saltarello* in *tempus perfectum* (O) e, dall'altra, una sezione di *saltarello* viene adattata melodicamente nel tempo di *bassadanza*.



Es. 1. *Verçeppe* [F-Pn D 972, f. 13r]. Il rettangolo e i quadrati indicano il *tenor* di *bassadanza* e la sua trasformazione in misura di *saltarello*. I cerchi indicano il *tenor* di *saltarello* e il suo adattamento in misura di *bassadanza*. Il rombo racchiude le due semibreve collocate al di fuori di ogni sezione di tempo.

Come ho dimostrato per la ricostruzione de *La baixa de Castilla* del manoscritto di Cervera [Nocilli 2011; 2013], il *tenor* del *Re di Spagna* è stato tramandato

13. La teoria coreica del Quattrocento descrive due generi di danza: la *bassadanza* e il *ballo*. La *bassadanza* «non presenta una sequenza fissa di passi. Ogni coreografia di *bassadanza* è unica e non segue un modello strutturale fisso», mentre il *ballo* «secondo Antonio Cornazano è «una composizione di diverse misure». Infatti, il *ballo* può contenere diverse o tutte le misure o tempi della danza italiana del Quattrocento — *bassadanza*, *quaternaria*, *saltarello*, *piva* —, o una sola di queste, eccetto la *bassadanza*» [Nocilli 2011, 299–300].

in varie lunghezze e versioni proprio per il suo grado di flessibilità e di adattamento. Questa adattabilità mi induce a credere che la coreografia di una *bassadanza* fosse creata prima della musica, e poi modellata sui *tenores* a disposizione. Ancora più evidente è il caso della musica dei *balli* e la sua stretta relazione con la coreografia, che presume una composizione musicale *ad hoc* per ognuno di loro. Nel ballo *Verçeppe* dell'Es. 1, possiamo notare due semibrevi, segnalate con un rombo, non appartenenti né a un tempo specifico, né alla caratteristica separazione tra i tempi di un qualsiasi *ballo*, come nel precedente tempo di *quaternaria* o in quello successivo di *saltarello*. Queste due semibrevi corrispondono invece a dei passi specifici della coreografia, in concreto a una *mezzavolta* per l'uomo collocato davanti *alla fila* e a un *salto* per quello dietro per riuscire a «pigliare quilli tempi quatro di saltarello» [F-Pn D 972, f. 3v; Procopio 2014, 80]. Dette semibrevi hanno una funzione esclusivamente coreografica, riscontrabile in altri *balli* del repertorio coreico del Quattrocento. La musica, pertanto, è al servizio della danza sia nella composizione sia nell'esecuzione di *bassadanze* e *balli*.

Tracce di un'esecuzione ornamentata di danze si possono rilevare sia nel repertorio canonico della *bassadanza*, sia in altre fonti più tardive. La *bassadanza Corona* di Domenico da Piacenza è una delle più complesse del repertorio coreico del XV secolo. In essa sono inseriti diversi passi accidentali, in particolare *cambiamenti*, *salti*, *volte* e *mezzevolte* in più direzioni e passi di *quaternaria* in tempo di *bassadanza*. Ogni ornamentazione, concepita in levare, ha la funzione di sbilanciare l'esecuzione "naturale" del passo e di far cambiare la direzione della danza. *Corona* rappresenta proprio la coronazione di tutte le abilità esposte nella teoria dei trattati coreici. Tuttavia, questa *bassadanza* viene eseguita *alla fila*, una disposizione coreografica molto particolare nella danza italiana, che prevedeva la collocazione di un numero ridotto di ballerini uno dietro l'altro e non nel consueto allineamento orizzontale di coppia.¹⁴ Tale posizione presuppone l'esecuzione simultanea delle ornamentazioni da parte di ogni partecipante, proprio a dimostrazione delle abilità coreutiche nella *res facta* o composizione scritta.

Il manoscritto di Montefiascone custodito presso l'Archivio di Stato di Viterbo [I-Vit AsM 11] ci illumina sull'elevato livello raggiunto dall'ornamentazione nella danza quattrocentesca. In linea con il pensiero di Barbara Sparti, le fioriture coreografiche descritte in questo manoscritto nei tre *balli* "fioriti" — *El gioioso fiorito*, *Tangelosa* e *El lioncello fiorito* —, sono un chiaro esempio pratico dei principi teorici sull'ornamentazione delineati da Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano e Guglielmo Ebreo da Pesaro nei loro trattati di danza [Sparti

14. Il termine *alla fila* presente nei *balli* e *bassadanze* italiane non deve essere interpretato in senso processionale, come avviene per le *basses danses* franco-borgognone, ma in una disposizione lineare dei ballerini, senza grandi movimenti spaziali.

1995, 252]. *Mezzevolte* e *voltetonde* eseguite in avanti e indietro, *salti*, *contrappassi* e passi di *piva* in misura di *bassadanza* sono tra gli elementi più distintivi delle ornamentazioni. Come avviene per le note ribattute dei *tenores*,¹⁵ nei disegni coreografici del manoscritto di Montefiascone tutte le reiterazioni di un determinato passo risultano sempre ornamentate, e la fioritura si verifica nel suo levare, proprio come indica la teoria.

Il *ballo* nobile italiano aveva un carattere teatrale, riscontrabile nell'esecuzione conclusiva del *movimento* o *sosso* in una sorta di scherzo tra la coppia di ballerini. Anche l'allontanamento e l'avvicinamento della coppia, sia nel *ballo* che nella *bassadanza*, implica un disegno spaziale piuttosto unico nelle coreografie quattrocentesche italiane. Il *ballo gioioso*, nella sua versione classica trasmessa in molte fonti coeve, presenta una struttura tripartita composta da *bassadanza*, *saltarello* e *piva*. La versione fiorita di Montefiascone rispetta tale struttura, tuttavia dalla descrizione coreografica possiamo solo dedurre e ipotizzare che la donna avesse unicamente il compito di eseguire l'ossatura originale della danza — come il tenorista nel contrappunto musicale — mentre l'uomo eseguiva le ornamentazioni. Ciò nonostante, è plausibile credere che, quando previsto dalla coreografia originale, la ripetizione ornamentata di alcune sezioni fosse aperta anche alla donna. Il manoscritto di Montefiascone sottintende questo protagonismo femminile quando palesa che l'uomo deve lasciare «andare via la donna», come previsto nelle sezioni alternate tra uomo e donna. Allo stesso modo, si può dedurre che le ornamentazioni non venivano eseguite simultaneamente dalla coppia, ma potevano essere ripetute in imitazione o variate in base alla collocazione coreografica originale, diversamente della *bassadanza Corona*, dove l'ornamentazione è eseguita al contempo da tutti i ballerini *alla fila*.¹⁶ Come nella musica, l'improvvisazione e l'ornamentazione doveva essere in consonanza con il *tenor* e, in questo caso, con l'ossatura della coreografia originale. Come ha dimostrato Keith Polk [1993, 201–207] nella sua analisi della *Alta* di Francisco de la Torre, è anche ragionevole pensare che quando la linea del *tenor* era più dinamica, l'ornamentazione era più distesa e meno elaborata. Nondimeno, l'alternanza dei ballerini nell'ornamentazione poteva ugualmente essere in linea con le sequenze imitative della polifonia quattrocentesca.

15. Con esempi di Conrad Paumann e anche con la *Alta* di Francisco de la Torre, Keith Polk ha dimostrato non solo che le note ribattute venivano ornamentate, ma che questa era una prassi associata nell'improvvisazione e nell'ornamentazione [Polk 1992].

16. Nel Cinquecento Fabrizio Caroso introduce il concetto di «pedalogo» per indicare il dialogo dei piedi tra ballerino e ballerina che alternatamente, come in una conversazione, dimostrano la loro abilità [Caroso 1600, 115].

Tra i più noti esempi di musica ornamentata — e forse anche improvvisata — su un *tenor* di danza, troviamo le composizioni a due voci *Falla con misura*¹⁷ del manoscritto Perugia 431 [I-Pg Bca 431], e *La bassa Castiglyla*¹⁸ del manoscritto bolognese Q 16 [I-Bo MiBm Q 16], che rappresenta una versione mutila e con qualche variante della prima (Es. 2a e 2b). In *Falla con misura*, il celebre *tenor* del *Re di Spagna* presenta il caratteristico tempo di *bassadanza* in *tempus imperfectum, prolatio maior*, laddove il *contratenor*, in *tempus perfectum diminutum* (Φ), segue le proporzioni mensuralistiche di aumentazione e di diminuzione simultanee. Il compositore di *Falla con misura* è un certo M. Gulielmus; purtroppo non sapremo mai se anche la lezione bolognese *La bassa Castiglyla* condivideva questa attribuzione, in quanto l'intestazione sopra il *superius* è stata strappata, e con essa qualsiasi ulteriore informazione inerente questo rilevante componimento.¹⁹ Nonostante lo stesso Manfred Bukofzer, nel suo celebre e influente articolo dedicato alle realizzazioni polifoniche del *tenor* *La Spagna* [Bukofzer 1950, 196], abbia escluso le due invitanti possibilità di attribuzione a Guglielmus Monachus da una parte e a Guglielmo Ebreo da Pesaro dall'altra, molti studi musicologici contemporanei, come ho già più volte evidenziato, continuano a tramandare l'improbabile attribuzione al maestro di danza pesarese [Nocilli 2013, 31; 2011, 191].

Propongo in appendice la trascrizione de *La bassa Castiglyla* integrandone dalla lezione perugina le battute perse del *superius*.²⁰ La meno conosciuta *La bassa Castiglyla* non è rigorosamente una copia di *Falla con misura* o viceversa, ed è altresì difficile stabilire quale tra i due testimoni sia il più antico. Entrambi i manoscritti sono databili intorno agli anni Ottanta del Quattrocento. Non si può parlare di copia quando uno dei testi in questione presenta delle varianti ritmiche e melodiche; seppure le varianti siano in totale solo tre, entrambe le composizioni potrebbero essere rappresentanti di tradizioni parallele generate probabilmente dalla notorietà del componimento, non a caso tramandato in due codici differenti e con titoli dissimili.

Due varianti sono di tipo ritmico-melodico (bb. 31–33): Bologna Q 16 risolve per ben due volte in una semiminima una figurazione ritmica di crome presente in Perugia 431; allo stesso tempo, Bologna Q 16 aggiunge una minima che altera l'andamento melodico dell'ornamentazione e sfasa l'accentuazione ritmica del

17. Il titolo di questo duo è stato finora tramandato come *Falla con misuras*. Leggo «misura» in quanto la “s” finale è staccata dalla parola e aggiunta apparentemente in un secondo tempo. Un attento studio paleografico contribuirebbe a chiarire la questione.

18. Il titolo di questo duo è trasmesso dalla *tabula* del codice e dal *superius* come *La basse castiglyla* e dal *tenor* come *La bassa castiglyla*.

19. Questa mutilazione è significativa, nonché sospetta, perché unica all'interno di un codice per il resto completamente integro.

20. Per quanto riguarda il duo *Falla con misura*, presente da anni nella bibliografia musicologica, rimando alle trascrizioni di Manfred Bukofzer [1950, 199–200] e Allan Atlas [1985, 230].

brano, fino a risolverla con la seconda variante ritmica della b. 33, uguale e coerente con quella della b. 31.²¹ Nonostante questo spostamento melodico, la consonanza con il *tenor* non viene mai alterata.



di sesta, ma solo come nota di passaggio e sempre in tempo debole. Piuttosto frequenti, invece, sono le quinte o dodicesime che risolvono alla terza o decima precedute da un'ottava (in un caso dall'unisono) o da una terza. Fin dall'inizio del duo prevale la cellula ritmica (♩ ♩ ♩), impiegata in più occasioni per spostare l'accentuazione da ternaria a binaria e viceversa, riformulando lo schema ritmico e creando diversi episodi di *hemiolia* (Es.3).

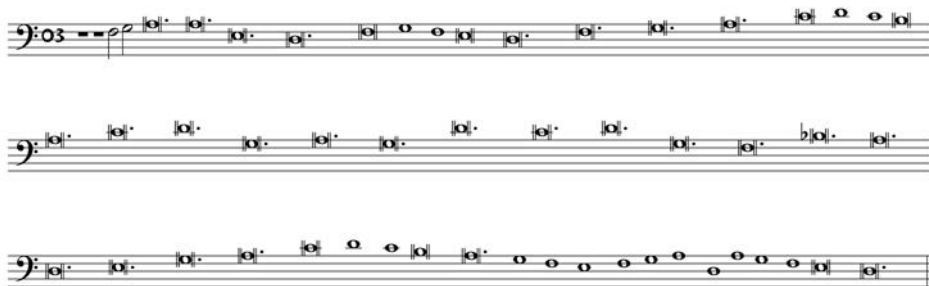


Es. 3. *La bassa Castiglyla*, bb. 6–8 [I-Bo MiBm Q 16]. La cellula ritmica iniziale a b. 6 viene ripresa in controtempo nelle due battute successive.

Un'altra risorsa di ornamentazione, anch'essa in linea con la teoria contrapuntistica quattrocentesca, è l'impiego di gradi congiunti ascendenti e discendenti per coprire intervalli piuttosto ampi. In qualche occasione (b. 18, 25, 30 e 37–38), in coincidenza con queste scale ascendenti e discendenti, il *contratenor* scende fino a una quinta sotto il *tenor*, causando un incrocio delle voci.

La proporzione finale in 3 si potrebbe leggere in modo superficiale unicamente in chiave di ornamentazione ritmica, se non altro perché esiste un forte parallelismo, e non solo nel nome de *La bassa Castiglyla*, proprio con lo stile coreico castigliano dell'accostamento *baja danza-alta danza*.²² Infatti, non può passare inosservato che questa alterazione ritmica de *La bassa Castiglyla* e di *Falla con misura* richiama molto da vicino l'andamento melodico conclusivo del *tenor* della *Alta* di Francisco de la Torre (Es. 4).

22. La *alta danza* è una «forma coreica del XV secolo della penisola iberica. Si esegue con passi saltati o *alti* in contrapposizione con i passi poco elevati dal suolo, o appunto *bassi*, tipici della *baixa dansa* catalano-aragonese e della *baja danza* castigliana. Infatti, nel XV secolo gli accostamenti *baixa-alta* e *baixa-alta-joiós* denotano un modo di ballare tipicamente iberico» [Nocilli 2011, 299]. Antonio Cornazano descrive il *saltarello* come «il più allegro dançare de tutti et gli spagnoli el chiamano alta dança» [I-Rvat C 203, f. 4r; Smith 1995, I, 86].



Es. 4. *Tenor della Alta* di Francisco de la Torre [E-Mp 1335].

Nel repertorio coreico italiano si riscontrano alcune corrispondenze stilistiche legate alla tradizione iberica coeva [Nocilli 2013]. *La Bassa di Schastiglia* del manoscritto italiano Antinori 13 [I-Fl 13] e *La baixa de Castilla* del manoscritto catalano-aragonese di Cervera [E-ACSG *Notacions*] ne sono un chiaro esempio, per la loro vicinanza strutturale e stilistica [Nocilli 2013]. Nel XV secolo l'accostamento *baja-alta* e la sua tripartizione *baixa-alta-joiós*, riscontrata in questi manoscritti, è tipica del modo di ballare della penisola iberica.²³ Di conseguenza, il riferimento a una danza specifica come *La bassa Castigly* del manoscritto bolognese Q₁₆ e la sua proporzione finale in 3 potrebbero indicare un accostamento allo stile castigliano. Nel caso della *Alta* di Francisco de la Torre, lo stesso *tenor* del *Re di Spagna* viene arricchito e modificato, fornendogli il levare prescritto per il *saltarello/alta*²⁴ e dando alle brevi un andamento più dinamico nelle cadenze e semicadenze, con qualche concessione sulla linea melodica originale. Ne *La bassa Castigly* e *Falla con misura*, invece, il *superius* riprende la diminuzione finale della *Alta*, ma sotto forma di proporzione in 3. In virtù della sua diffusione e flessibilità, il *tenor* del *Re di Spagna* si prestava comodamente agli esercizi di ornamentazione e improvvisazione contrappuntistica. Tuttavia, non necessariamente queste realizzazioni ornamentate come *Falla con misura* erano concepite come accompagnamento strumentale per la danza, ma più probabilmente si tratta di esercizi di composizione o di ornamentazione musicale scritta, oppure di trascrizioni d'improvvisazioni.²⁵ In effetti, il *tenor* di *Falla con misura* risponde anche nel titolo a quella regolarità e perfezione formale cercata da Guglielmo Ebreo nella *bassadanza*: «volendo alchuno comporre bassadança chome & dicto bigiogna

23. Anche le fonti del XVI secolo riportano ancora questo stile iberico: il manoscritto intitolato *Reglas del danzar* [Mrah *Reglas*] contiene una *Baja* e una *Alta*, e *Il Ballarino* di Fabrizio Caroso descrive una *Bassa et Alta* di autore «incerto» [Nocilli 2013; 2011].

24. Si veda la nota 12 e l'argomentazione a testo sul "vuoto" e il "pieno".

25. Tuttavia, la pratica ha dimostrato l'adeguatezza di alcuni di questi componimenti come musica per danza.

che prima habia buona fantasia a trovare el tenore colle sue parti ben misurate e che sopratucto piaccia alla brigata» [F-Pn G 973, f. 13r; Sparti 1993, 106]. La regolarità delle brevi e semibreve del *tenor* permetteva ai discantisti di “fare con misura” le loro ornamentazioni in consonanza con la linea guida melodica e d'accordo con il gusto degli ascoltatori. Allo stesso modo, i ballerini dovevano eseguire “con misura” i passi naturali nel tempo forte e le ornamentazioni nel tempo debole secondo le regole della teoria coreica del Quattrocento.

Molto interesse suscita *La hault dalemaigne* del compositore francese Mathurin (ca.1470-ca.1530) presente in *Canti C* di Ottaviano Petrucci (1504).²⁶ Questa composizione a tre voci e senza testo, passata finora inosservata ai coreologi,²⁷ figura nella sezione finale della collezione insieme ad altre composizioni prevalentemente con titoli francesi, ad eccezione dell'anonima *La Spagna*²⁸ e de *La Bernardina* di Josquin Desprez. Nel nome, *La hault dalemaigne* richiama immediatamente il repertorio della *basse danse* franco-borgognona, dove troviamo tre coreografie intitolate *La haute de Bourgogne*, *La haulte Bourgongne* e *Le hault e le bas* [B-Br 9085; Toulouze 1488–1496; GB-Scl *Catholicon*].²⁹ Le coreografie di queste *basses danses* rispondono alla tipica alternanza delle sequenze di passi della *grande*, *moyenne* e *petit mesure* della tradizione franco-borgognona [Nocilli 2013; 2011; Heartz-Rader 2001; Little 2001] e i loro *tenores* sono tipicamente di *basse danse*. *La hault dalemaigne* pubblicata dal Petrucci potrebbe rappresentare un autentico e finora sconosciuto esempio di realizzazione a tre voci su *tenor* di *basse danse* della tradizione franco-borgognona del XV secolo?

Anche *La hault dalemaigne* inizia e termina all'ottava con il *tenor* — secondo i precetti di Tinctoris — e si colloca, fin dal suo esordio in imitazione tra *superius* e *contratenor*, nell'ambito contrappuntistico tipico della *res facta* illustrata dal teorico nel capitolo XX del *Liber de arte contrapuncti*:

Il contrappunto scritto viene comunemente chiamato *res facta*. Invece quello che effettuiamo mentalmente è il contrappunto in senso assoluto e coloro che lo praticano sono detti comunemente cantare ‘a libro’. Tuttavia, la *res facta* differisce

26. Il titolo di questo componimento è trasmesso dall'indice della stampa come *La hault dalemagna*. Sulla biografia di Mathurin Forestier o Dubuysson si veda MacCracken [2001] e Josephson-MacCracken [1996].

27. Ringrazio Rinaldo Valdeperas per avermi segnalato l'esistenza di questa composizione e per avermi stimolato ad analizzare con più attenzione questo repertorio.

28. È significativo rilevare che anche *La Spagna* dei *Canti C* del Petrucci presenta una proporzione 3/2 proprio nella parte conclusiva. Si veda l'analisi e la trascrizione di Manfred Bukofzer [1950, 206].

29. Il titolo de *La hault dalemaigne* non necessariamente deve essere associato alla *alta danza*. Nei trattati di danza italiana del Cinquecento sono presenti balletti i cui titoli iniziano con il termine “alta”, ma senza il significato di *alta danza*: *Alta Cardana*, *Alta Colonna*, *Alta Gonzaga*, *Alta Regina* [Caroso 1600]. In questi casi, “alta” va letto come sinonimo di nobile, suprema, eccellente.

essenzialmente dal contrappunto per il fatto che tutte le voci della *res facta*, siano esse tre, quattro o di più, sono obbligate vicendevolmente tra loro, in modo che l'ordine e la legge delle consonanze di ogni voce siano osservati in relazione a ognuna e a tutte le altre voci [D'Agostino 2008, 314–315].

Difatti, dall'analisi de *La hault dalemaigne* si evince che il *superius* e il *contratenor* osservano non solo la consonanza con il *tenor*, ma anche tra di loro, e sono melodicamente dipendenti sia per lo stile imitativo sia per le terze e seste parallele, sia per alcuni intervalli scelti nei tempi forti della composizione. Il tema iniziale del *contratenor* si ripropone all'ottava superiore (bb. 2–3), ma con un cambiamento melodico alla fine della frase imitato dal *superius*.³⁰ Le imitazioni tra queste due voci sono piuttosto evidenti durante la composizione, tuttavia si può riscontrare, in più occasioni, un'alternanza tra le sezioni in stile imitativo e quelle che fanno uso di intervalli paralleli (bb. 10–11; b. 12; b. 23; bb. 26–27; bb. 30–31; bb. 38–39; bb. 47–49). Sovente episodi di dissonanza, non solo di passaggio, si risolvono in questi episodi di parallelismo. In altre parti, il *contratenor* e il *superius* sembrano preoccuparsi solo della consonanza con il *tenor*, provocando passaggi dissonanti anche in tempo forte tra le due voci esterne.

L'andamento del *tenor* non fa un uso regolare delle brevi, ma impiega anche minime puntate e semiminime, ed è in questi passaggi che il contrappunto si fa più intricato e interessante. Per esempio, alla b. 32 il *tenor* anticipa la cellula ritmica di una sezione imitativa con il *contratenor* che alla b. 34 si risolve con una breve sezione di decime parallele tra *tenor* e *superius*. In generale, per quanto riguarda l'uso degli intervalli di sesta anche in tempo forte tra il *superius* e il *contratenor*, sembrerebbe che Mathurin segua le raccomandazioni di Tinctoris che le utilizzava con parsimonia. In un caso, infatti, ne *La hault dalemaigne* l'intervallo di sesta tra *superius* e *tenor* diviene l'accordo finale di una cadenza con la quinta nel *contratenor* (b. 37). L'estensione del *tenor* è piuttosto ampia — dal *do*₂ al *fa*₃ — provocando degli incroci tra il *tenor* e il *contratenor*.

Nonostante i molti riferimenti letterari e qualche testimone coreografico sulla *alta danza*, gli esempi musicali restano ancora piuttosto scarsi. *La hault dalemaigne* di Mathurin ne sarebbe un suggestivo esempio, vista la tipologia del componimento e le caratteristiche musicali tramandate. Innanzitutto, l'andamento del *tenor* de *La hault dalemaigne* è molto più dinamico di quello fissato dalla struttura musicale del *Re di Spagna* nella *Alta* di Francisco de la Torre. Probabilmente, questa caratteristica è determinata anche dallo stile imitativo dell'intera composizione. Inoltre, ho messo in evidenza che i *tenores* delle *alte danze* si concludevano con una suddivisione delle brevi in valori immediatamente più piccoli, come si

30. Si veda la mia trascrizione de *La haut dalemaigne* in appendice.

osserva nella *Alta* di Francisco de la Torre e anche ne *La hault dalemaigne*, nonostante la natura del *tenor* sia diversa. Come abbiamo visto, ne *La bassa Castigly* il *tenor* legato alla melodia del *Re di Spagna* si chiudeva invece con una proporzione in 3, probabilmente per differenziare la *bassa* dalla *alta*. Un attento studio di tutte le realizzazioni musicali basate sul *tenor* del *Re di Spagna* potrebbe gettare luce su questa peculiarità ritmico-musicale e su un suo presumibile fondamento coreografico. Purtroppo, al momento non posso fornire ulteriori informazioni né sulla natura del *tenor* de *La hault dalemaigne* per quanto riguarda la sua derivazione da una *chanson* o da qualche melodia forse di provenienza tedesca, né su nuovi aspetti della biografia di Mathurin che contribuiscano a delucidare i suoi rapporti con la musica per danza. D'altra parte, non si ha la certezza che *La hault dalemaigne* sia musica per danza, vista la difficoltà aggiunta dallo stile imitativo, vale a dire di una prassi compositiva non molto consona alla danza che, come vuole la teoria coreica quattrocentesca, richiede una chiara esposizione e comprensione del *tenor* da parte dei ballerini.

In conclusione, le composizioni analizzate rappresentano esempi di prassi compositiva di *res facta* secondo le regole canoniche del contrappunto del XV secolo che potevano anche essere impiegate nell'improvvisazione. Tuttavia, come Keith Polk [1992] e Anna Maria Busse Berger [1993] hanno evidenziato, gli esempi musicali e le regole espresse da Johannes Tinctoris nel *Liber de arte contrapuncti* tradiscono un suo stile e una sua visione non necessariamente condivisa e seguita dalla pratica musicale coeva. Tracce dei metodi compositivi e di improvvisazione sono evidenti nella musica strumentale per danza e, come abbiamo potuto notare, anche nella teoria coreica del Quattrocento. I teorici della danza hanno attinto a una terminologia musicale specifica per delucidare i criteri di una pulsazione sulle cui fondamenta creare quella simbiosi tra musica e danza tanto ambita da Domenico da Piacenza e plasmata nelle sue coreografie. Di conseguenza, la «diversità di cose» nella danza non solo era una norma comune alla teoria musicale e coreica, ma anche un approccio intellettuale verso l'oggetto da rappresentare, così come un procedimento per eliminare le barriere tra musica vocale e musica strumentale, tra musica colta e musica popolare.

Appendice

La bassa Castiglia [I-Bo MiBm Q 16]

I-Bo MiBm Q 16, ff. 73v-74r
Trascr. Cecilia Nocilli 2017

Musical score for *La bassa Castiglia* [I-Bo MiBm Q 16], featuring parts for SUPERIUS and TENOR. The score is transcribed by Cecilia Nocilli 2017.

The score is written for two voices: SUPERIUS (Soprano) and TENOR (Tenor). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 11, 17, 23, 29, 35, and 1 indicated.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (ff. for fortissimo). The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each voice part.

La hault dalemaigne [Petrucchi 1504]

Mathurin (ca.1470-ca.1530)
Canti C (Petrucchi 1504), ff. 151v-152r
Trascr. Cecilia Nocilli 2017

The musical score is written for three voices: SUPERIUS (top staff), TENOR (middle staff), and CONTRATENOR (bottom staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 11, 17, and 23 indicated at the beginning of their respective systems. The SUPERIUS part features a melodic line with various note values including minims, crotchets, and quavers. The TENOR part provides harmonic support with longer note values and some rests. The CONTRATENOR part often moves in parallel motion with the SUPERIUS part, creating a rich texture. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values.

29

System 1 (Measures 29-34): Treble clef, key of B-flat major. The melody features eighth and sixteenth notes with various rests. The bass line consists of whole and half notes.

35

System 2 (Measures 35-40): Treble clef, key of B-flat major. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

41

System 3 (Measures 41-46): Treble clef, key of B-flat major. The melody includes a key signature change to B major (one sharp) in measure 43. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

47

System 4 (Measures 47-52): Treble clef, key of B-flat major. The melody concludes with a final cadence. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

Fonti citate

- B-Br 9085, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9085.
- E-Mp 1335, Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Ms II-1335.
- E-ACSG *Notacions*, Cervera, Arxiu Comarcal de la Segarra, Coleccio de manuscrits, *Notacions gràfiques de dances del segle XV*, s. n.
- E-Mrah *Reglas* N-25, Madrid, Real Academia de la Historia, *Reglas del danzar*, Colección Salazar y Castro, N-25, 9/1030, Misc. en folio de la colección del Marqués de Montealegre, fol. 149v.
- F-Pn A 476, Giovanni Ambrosio, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.ital. 476.
- F-Pn D 972, Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, f. ital. 972.
- F-Pn G 973, Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.ital. 973 (1463).
- GB-Scl *Catholicon* Salisbury, Cathedral Library, in Johannes Balbus de Janua, *Catholicon*, Venetia, Joahnnnes Hamann, 1497.
- I-Bo MiBm Q 16, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica (ex Civico Museo Bibliografico Musicale), MS Q 16 (olim 109).
- I-Fl 13, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Antinori 13, 1510.
- I-Pg Bca 431, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 431 (G 20).
- I-Rvat C 203, Antonio Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano 203.
- I-Vit AsM 11, Viterbo, Archivio di Stato, Notarile di Montefiascone, Protocollo 11.
- PETRUCCI 1504, *Canti C numero Centocinquanta*, Ottaviano Petrucci, Venezia.
- TOULOUZE M. (s. d. [1488–1496]), *S'ensuit l'art et instruction de bien dancer*, Paris; rist. anast., Minkoff, Genève 1985.

Bibliografia

- AGAMBEN G. (2007), *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ATLAS A. W. (1985), *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge University Press, Cambridge.

- BERGER A.M.B. (1993), *Mensuration and Proportion Signs. Origins and Evolution*, Clarendon Press, Oxford.
- BUKOFZER M. (1950), *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance*, in *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Norton, New York, pp. 190–216.
- CAROSO F. (1600), *Nobiltà di Dame*, Il Muschio, Venetia; ed. facs. Forni, Bologna 1970.
- CATONI M.L. (2008), *La comunicazione non verbale nella Grecia antica: gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Bollati Boringhieri, Torino.
- D'AGOSTINO G. (cur. 2008), *Tinctoris, Johannes. Proportionale musices. Liber de arte contrapuncti*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze, pp. 129–390.
- FRANKO M. (1986), *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c. 1416–1589)*, Summa Publications, Birmingham AL.
- HEARTZ D. – RADER P. (2001), *Basse danse*, in *Grove Music online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000000242> (consultato 30/11/2017).
- JOSEPHSON N.S. – MACCRACKEN T.G. (ed. 1996), *Mathurin Forestier (fl. c. 1504–1541). Opera Omnia*, American Institute of Musicology-Hänssler Verlag (Corpus Mensuralis Musicae, 104), Holzgerlingen.
- LITTLE M.E. (2001), *Saltarello*, in *Grove Music online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000024412> (consultato 30/11/2017).
- MACCRACKEN T.G. (2001), *Forestier, Mathurin*, in *Grove Music online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09977> (consultato 01/12/2017).
- MCGEE T. J. (ed. 2003), *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, Western Michigan University, Kalamazoo MI.
- NEVILLE J. (2003), *Disorder in Order: Improvisation in Italian Choreographed Dances of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in McGee 2003, pp. 145–169.
- NOCILLI C. (2011), *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442–1502)*, UTET-Università, Torino.
- NOCILLI C. (2013), *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*, Amalgama Edicions, Barcelona.
- NOCILLI C. (2017), *La teoria musicale e la prassi esecutiva nei trattati di danza del Quattrocento: per «aprire la virtù delo intelecto»*, in A. Romagnoli – D. Sabaino – R. Tibaldi – P. Zappalà (cur.), *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci*, ETS, Pisa, pp. 717–728.
- POLK K. (1992), *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.
- POLK K. (2003), *Instrumentalists and Performance Practices in Dance Music, c. 1500*, in McGee 2003, pp. 98–114.
- PONTREMOLI A. – LA ROCCA P. (1987), *Il ballare lombardo*, Vita e Pensiero, Milano.

- PROCOPIO P. (2010), “Danzare per fantasmata”: l’immagine del movimento nell’arte coreutica del primo Rinascimento, «Bruniana & Campanelliana», 16/2, pp. 561–570.
- PROCOPIO P. (cur. 2014), *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo Editore, Ravenna.
- SMITH A.W. (1995), *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, 2 voll., Pendragon Press, New York.
- SPARTI B. (1993): *Guglielmo Ebreo da Pesaro, De Pratica seu Arte Tripudii*, Clarendon Press, Oxford.
- SPARTI B. (1995), Rôti Bouilli: take two, “El Gioioso fiorito”, «Studi Musicali», 24/2, pp. 231–261.
- SPARTI B. (2003), *Improvisation and Embellishment in Popular and Art Dances in Fifteenth- & Sixteenth-Century Italy*, in McGee 2003, pp. 117–144.

Abstract

I trattati coreici del Quattrocento tramandano delle indicazioni specifiche per l’ornamentazione e l’improvvisazione della danza, ma anche delle tracce rilevanti in merito alla prassi compositiva della musica per danza. In questo studio vengono esaminati alcuni aspetti teorici come i movimenti *naturali* e *accidentali*, il *vodo* (il levare) e il *pieno* (il battere) nella musica e nel passo, la consonanza e la dissonanza nella danza, il carattere della musica per bemolle e per bequadro nei gesti e nei passi coreografici, la versatilità dei tempi e la funzione del *tenorista* a sostegno dell’improvvisazione musicale. Per indagare sulla pratica specifica del comporre musica per danza, e con l’obiettivo di superare alcune considerazioni infondate, si esaminano e trascrivono *La bassa di Castiglyia*, componimento a due voci del manoscritto bolognese Q 16, e *La hault dalemaigne*, componimento a tre voci di Mathurin Forestier (ca.1470-ca.1530) presente nei *Canti C* (1504) di Ottaviano Petrucci. La prima rappresenta la versione meno conosciuta di *Falla con misura*, celebre duo sul *tenor* del *Re di Spagna* presente nel ms 431 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, ed erroneamente ritenuta una sua copia. La seconda, sconosciuta agli specialisti, è da incorporare all’esiguo *corpus* di realizzazioni contrappuntistiche di *alta danza*.

Catherine Motuz

Orality and Composition *Alla Mente*

Abstract

Improvising counterpoint was common skill in the Renaissance, heard not only in church but in the home, the tavern, fields, mines, and even public baths. Despite its former ubiquity, efforts to revive the practice have not led to widespread fluency. The author argues that this is partly because teachers and practitioners continue to base their methods on sets of rules that either tell the performer only what they may not do, or that present the options of what they may do in rules that are too abstract to be practical in a performance situation.

This essay proposes a method of improvised counterpoint based on the memorisation of interval successions such as those presented in Tinctoris's *Liber de arte contrapuncti*, and suggests that these allow the modern performer to develop a fluency in improvisation unachievable with rules alone. This method is based on historical pedagogy as elucidated by Anna Maria Busse Berger, and on the author's own experiences in teaching and performing. It is supported by research in music cognition, in particular the distinction between declarative and procedural knowledge, studied in the context of jazz improvisation. Differences between singing, playing, and composing are also explored, applying ideas of extended cognition proposed by Clark and Chalmers.

Improvising counterpoint was a common skill in the Renaissance: spontaneous polyphony could be heard not only in church but in the home, the tavern, fields, mines, and even the public baths [Wegman 1996, 417–420]. As an oral art, like storytelling, it was not restricted by class, age, or gender [Cyrus-Mather 1998, 109], but was a form of entertainment open to nearly everybody. Some singers and instrumentalists, however, were specialised musicians, and surviving evidence shows that their level of improvised music-making was deemed to be remarkably high. The few written transcriptions of what it sounded like, as Rob Wegman suggests, seem «almost too good to be true» [Wegman 2014, 50]. Wegman, however, admonishes the reader to entertain the idea that the improvisational skills of Renaissance musicians may have in fact been as good as contemporary accounts

imply, at least if we allow for a kind of listening that can accommodate «colloquial» music-making [*ibid.*, 60].

We have a good idea of how a lot of polyphony was improvised, thanks to a handful of treatises from the fifteenth and sixteenth centuries that document specific formulas for improvising using parallel intervals, contrary motion against a stepwise cantus firmus, and even close imitation or *stretto fuga*.¹ Given the ubiquity of spontaneous music-making, it is not surprising that, as music printing created a popular audience for written-down music, we find a fluidity of idioms and styles between oral and written practices similar to that observed in literature [Ong 1984, 1; Berentsen 2016, 35–38]. Patterns used in improvising reappear again and again, woven into the polyphony composed around 1500 [Cumming 2011; 2013]. Written music was not only close to improvised music in its idioms, but in its creation: whether it was to be sung imminently or notated for future use, polyphony was often first worked out in the mind, or *alla mente*. This explains how composers of the Renaissance could write entire pieces directly into separate parts, only occasionally working out small sections by aligning parts vertically [Owens, 1997].

Being able to create music in the mind depends on being able to recall and execute patterns from memory, for example, knowing without calculating each time which melodic intervals are permitted in *stretto fuga* at the fifth below, or which sonorities will result from following a four-voice *gymel* pattern.² These patterns appear across various repertoires, but there is still a great deal of music created *alla mente* that has nothing to do with them, including “free counterpoint,” and counterpoint using imitation at longer time intervals. Free counterpoint is the most common kind of improvisation described in treatises and can take various forms: in *cantare super librum* (“singing on the book”), the singer improvises counterpoints above or below an existing cantus firmus in long note values. Singing against a rhythmicised melody or adding a line to a pre-existing polyphonic piece, as discussed by Julie Cumming in this issue, was also common. Fifteenth-century treatises, while occasionally giving strategies for improvising free counterpoint, do not provide us with algorithms that can generate entire pieces or sections, as they do with *gymel*, *fauxbourdon*, *stretto fuga* and their cousins.³

1. For a discussion of sources and techniques before 1470, see Berentsen [2016]; for sources from c.1430–1618, see Schubert [2002].

2. There are many different *gymel* patterns; a standard four-voice version, documented by Guilielmus Monachus (fl. late 15th c.) requires the soprano and tenor to sing in parallel sixths while the bass alternates thirds and fifths below the tenor and the alto alternates thirds and fourths above the tenor. Given a tenor that descends in steps, this *gymel* will yield a chordal progression identical to the first measures of a *Romanesca*.

3. For examples of these strategies, see Jürgensen [2002], and the discussion of *Regula del grado* by Alessandra Ignesti in this volume.

And yet, it was the various forms of free counterpoint that would be transcribed as examples of the keen skill of singers — those that we now find «almost too good to be true».

In order to understand how musicians improvised without formulas, and at a very high level, we need to recognise the difference between teaching counterpoint as a written art, as we do today, and teaching it as the oral practice that it used to be. While the act of writing allows students to rely on declarative knowledge (i.e., knowledge of facts) by following a small number of rules and outsourcing the cognitive work of interval calculation to a pencil and paper, creating free counterpoint in the mind involves procedural knowledge (i.e., learned skills), which depends on an extensive musical memory bank as well as training and experience in using it.

Researchers into historical pedagogy, in particular Anna Maria Busse Berger and, on a more general level, Mary Carruthers, have shown that the methods used to teach improvisation in the late Middle Ages and Early Renaissance are supported by recent research in human cognition [Busse Berger 2005; Carruthers 1992]. I will further explore musical improvisation on a cognitive level, demonstrating how the distinction between declarative and procedural knowledge in the specific practice of composing *alla mente* provides a deeper understanding of the late-medieval and Renaissance pedagogical practices presented by Busse Berger. I also draw on decades of research in jazz improvisation⁴ and pedagogy, recognising that although jazz operates according to different stylistic principles (e.g., dissonance treatment, rhythm, mutability of structural elements), the available evidence suggests that the cognitive processes involved in learning how to invent a new melody against a cantus firmus or against a sequence of chords (or “changes”) are similar. Finally, having immersed myself in teaching and playing improvised counterpoint for over a decade, and having improvised ornaments in Renaissance music for nearly two, I will draw on my own experiences and observations of what does and does not work in practical teaching and music-making situations. Gathering all of this evidence together, I will show how the methods by which we teach written counterpoint today fall short when applied to improvisation, and make the case that we must return to historical pedagogical practices, based on learning by rote, if we wish to understand how Renaissance musicians could compose *alla mente*.

4. The term “jazz” encompasses a wide variety of genres, but refers here to those involving improvisation over a succession of chords (or “changes”).

«The Continual Trouble of Calculation»

The traditional twentieth-century method of teaching Renaissance counterpoint is to provide a *cantus firmus* — a melody of notes in equal rhythmic values — and a set of rules on how to compose an added voice or counterpoint, and leave the student to work out a counterpoint, note for note, that follows these rules. It is with this method that I began to improvise counterpoint myself, and also to attempt to teach it to students. The idea was that these rules, in combination with lots of practice, would be enough to eventually turn us all into competent improvisers. This method appeared to have a place in historical pedagogy too: lists of rules for counterpoint have been passed down from the Middle Ages and Renaissance, and were obviously considered important by theorists and practical musicians. But as Busse Berger has pointed out, these lists were not the starting point for teaching singing *super librum* [Busse Berger 2005, 118–119]. In Tinctoris's *Liber de arte contrapuncti* (1477), for example, the author leaves the discussion of rules until the third and final book of his treatise, where it serves to allow the improviser to refine their improvisation as already learned using Book I. We will return to Tinctoris's first book, but in order to fully appreciate its value, let us first look at why the rules alone do not provide a method for learning improvised or *alla mente* counterpoint. A quick reminder of a few rules reveals the problem:

Melodic rules include:

- **No** melodic leaps or outlines of a tritone
- **No** leaps of a seventh or ninth, or downward leaps of a sixth

Polyphonic rules include:

- **No** unprepared dissonances on downbeats
 - **No** parallel fifths or octaves
 - **No** leaps to or from dissonant notes
- ...etc.

In other words, the student is given a list of what I call «no» rules, i.e., rules that describe all the melodic and contrapuntal moves that they cannot do, but no «yes» rules to help in generating ideas for what they can do (apart from, perhaps, the very limited rule to begin and end on a perfect consonance). In my experience of private teaching and workshops, students asked to improvise with «no» rules in mind quickly find themselves paralysed by the blankness of the staves before

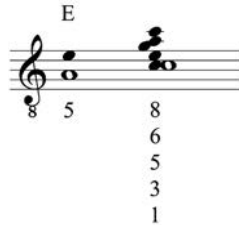
them. They are forced to resort to what Philip N. Johnson-Laird refers to as the «Neo-Darwinian» algorithm for creativity: make a guess, hope for the best, and go over errors afterwards to see what can be improved [Johnson-Laird 2002]. At first, this approach appears to have value: by actively trying out counterpoints and discovering errors, the student should eventually feel biased towards motions that work, and be able to select them unconsciously [Pressing 2000, 136]. The flaw is that in order for a trial-and-error method of teaching to be pedagogically effective, the student must make choices that are normally correct; otherwise patterns of errors become ingrained [Welford 1976, cit. in Pressing 2001, 140–141].

In writing counterpoint, when students have more time to think, they are able to successfully write using «no» rules. Given a cantus firmus, the rules imply the following method of composing a counterpoint above it:

- 1) Begin by choosing a perfect consonance above the first note,



- 2) calculate all of the possible consonances above the next note,



- 3) decide which one to sing,



- 4) calculate the melodic motion necessary to arrive there, and



- 5) evaluate if the choice of note and melodic motion conforms to the given rules.
 - i. No leaps of a tritone, seventh, or ninth – good;
 - ii. No parallel perfect intervals – good
 - iii. No vertical intervals larger than a tenth – good
 - etc.

This process works for writing counterpoint — to me, it feels like solving a crossword or Sudoku puzzle — but when applied to real-time improvisation, it results in what Johnson-Laird refers to as «the bottleneck in improvisation», i.e., an overload in the working memory capacity of the student [Johnson Laird 2002, 422]. The time between notes is not enough for four mental processes: two calculations (a vertical and a horizontal interval), one decision (which vertical interval to land on), and one evaluation (whether the chosen motion breaks rules), and even if a student decides on a second note in time, if in the evaluation phase they discover that a rule has been broken, it already too late to fix it. While practice can make this method faster, students will always feel that they are in “survival mode”, never quite able to calculate answers fast enough.

The main problem with this method lies in the word «calculate». Because of the load it puts on the musician’s working memory capacity, rapid calculation is not and never could be a viable method for improvising. This is a recurring theme in studies of cognition in jazz improvisation; for example, Johnson-Laird and Ivor Holloway discovered that giving an expert jazz musician non-musical tasks that strained their working memories did not have an adverse affect on their ability to improvise, showing that expert improvisers do not depend on the ability to calculate:

If musicians had to calculate intermediate results — like the partial products of long multiplication — the process of improvisation would be slowed down. It would take too long to figure out what to play. In fact, jazz musicians can improvise at the fastest speeds that it is physically possible to play a musical instrument [Johnson Laird 2002, 439].

This observation is corroborated by a study by Charles J. Limb and Allen R. Braun [2008] which placed jazz musicians in a functional magnetic resonance imaging (fMRI) scanner to see which parts of the brain showed increased activity while playing an improvised piece, compared with playing a memorised one. The authors found that areas devoted to conscious decision making were active when the musician was playing from memory, but were suppressed while the musician was improvising [Limb-Braun 2008].

To the outsider, unfamiliar with the alternatives to rapid calculation, the improvising musician often appears to have a surplus of working memory capacity — in other words, they are a genius. This explains why we have a hard time believing that a large number of people in the Renaissance could possibly have possessed the skills described in contemporary accounts. This is not a new problem: in late eighteenth-century Edinburgh, composer Domenico Corri could not fathom how an everyday musician could possibly be competent at realising figured bass accompaniments — a practice that had only recently begun to fall from fashion — given «the continual trouble of calculation». He wrote in the preface to his collection of songs furnished with realised accompaniments:

Let us suppose now, that by practice a performer has attained the greatest facility of calculating on the instrument the numbers expressed in the writing; yet, after all, unless he be thoroughly acquainted with the fundamental rules of contrapunto, he will scarcely be able to play two or three successive chords without committing some blunder, which the knowledge of the figures alone can neither warn him of nor enable him to avoid. Thus it has been shown, that the method of accompanying by figures is not only attended *with the continual trouble of calculation*, but is even insufficient to answer the end for which these figures are employed [Corri 1779, 6, emphasis added].

Corri is astute in his observation that «knowledge of the figures alone» is not enough to give the performer a method for their correct and fluent execution. Just as the method suggested by the «no» rules of counterpoint is not enough to allow improvisation, knowing how to count intervals from a bass line is not a viable method for improvising a basso continuo. And yet, there are now, two and a half centuries later, once again many musicians who are able to play not only serviceable but very beautiful accompaniments from a figured bass, which suggests that this problem is far from insurmountable.

Paralysis by Analysis⁵

The act of improvising Renaissance counterpoint is similar to playing over a set of chord changes in jazz: both depend on being aware of the music against which the improvisation is taking place, and both require the musician to generate melodies using a combination of short- and long-term planning. Decades of study have gone into understanding the mental processes behind jazz instruction and performance. Jazz improvisation research can explain where the rules-based

5. A phrase used by my first trombone teacher, Colin Traquair, to describe my early approach to playing trombone.

methods fall short and suggest alternatives that will be more successful for improvising counterpoint.

In order to understand how musical improvisation works on a cognitive level, we must distinguish between different modes of thinking, knowledge, and memory. The acts of thinking, the things that are thought, and what is remembered are all interdependent, but separating them out, we can see that each of them contains a dichotomy between a conscious, controlled, and analytic mode and one that is less conscious, less controlled, and more intuitive:

- Thinking: system 1 vs. system 2;
- Knowledge: declarative vs. procedural;
- Memory: short-term (or working) vs. long-term; «Chunking».

The deliberately generic terms, «system 1» and «system 2», were first used by Keith E. Stanovich and Richard F. West:

System 1 is characterised as automatic, largely unconscious, and relatively undemanding of computational capacity. Thus, it conjoins properties of automaticity and heuristic processing as these constructs have been variously discussed in the literature. [...] System 2 conjoins the various characteristics that have been viewed as typifying controlled processing. System 2 encompasses the processes of analytic intelligence that have traditionally been studied by information processing theorists trying to uncover the computational components underlying intelligence [Stanovitch-West 2000, 658].

Applying this model to jazz improvisation, researchers at Drexel University have found that jazz improvisers tend to rely less on system 2 (conscious) processes because they are able to use system 1 (unconscious) processes to control basic skills like getting around their instruments [Rosen-Kim-Mirman-Kounios 2017, 422]. By putting expert jazz musicians in fMRI scanners, they discovered activation patterns that «are thought to represent a shift from top-down control to more automatic, bottom-up processes, facilitating more efficient action planning» [*ibid.*, 421]. By contrast, amateur jazz musicians were found to actively and consciously think more — i.e., using system 2 — leaving them with fewer cognitive resources left to devote to generating creative ideas or to planning large-scale musical forms.

Surely the main difference between amateur and expert jazz musicians lies in how much they practice — so does our counterpoint student simply need to practise more? The answer is yes, but they need to be practising in an efficient way. Practising builds what is known as «procedural knowledge», the «practical know-how» that lies behind a musician's aural and technical skills [Dowling 1993, 7]. This can be compared to «declarative knowledge», also called «object memory», which remembers facts. If knowing that the interval from E up to A

is a fourth is declarative knowledge, then procedural knowledge is knowing how to sing one.⁶ Declarative knowledge tends to be conscious and gained instantly: I tell you something and you know it (unless you forget). Procedural knowledge, on the other hand, takes a while to build up, but then tends to be accessible on an unconscious level.

The rules of counterpoint constitute declarative knowledge: one can read them and memorise them as facts — in this way, they are relatively easy to teach. A student who practises improvisation according to these rules, however, will not reach a high level, because the system involves making mistakes and going back to correct them in the evaluation phase. Repeating the procedure many times will result in ingrained errors as well as viable solutions. The student will still improve somewhat, because error recognition can become procedural knowledge. For example, in my experience correcting counterpoint exercises, I was able to train myself to recognise, by ear and by feel, errors such as illegal melodic moves and parallel perfect intervals when I played them on the piano, taking conscious analysis and turning it into subconscious recognition. But internalising methods for evaluating whether a rule has already been broken or not is of limited use for generating new counterpoints: if the student gets to the point that they hear in advance a mistake that they are about to make, it will probably still be too late to find an alternative. An ideal system for improvisation would do away with the evaluation of melodic and harmonic errors by providing a system that does not allow these errors to take place to begin with.

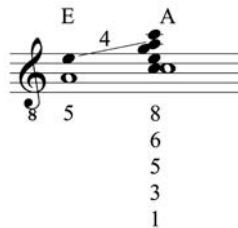
If we return to the five-step method for writing counterpoint according to rules, we can see that the task of calculating harmonic and melodic intervals, as well as evaluating their decisions, ties our students to controlled (system 2) thinking, when in fact research shows that they should be trying to abandon it in favour of intuitive (system 1) thinking. While the evaluation step will remain a problem, the student can begin to lighten their thinking load by storing solutions to melodic and harmonic calculations in their memory.

The concept of long- and short-term memory belongs to a model of memory proposed by R.C. Atkinson and R.M. Shiffrin [Atkinson-Shiffrin 1968]. Long-term memory can be compared to a computer's hard drive: it stores information

6. It is possible to have one without the other: those who know the tune can start singing «Here Comes the Bride» without actively thinking about the fourth with which it begins, while in an unfamiliar context, many music students find it difficult to sing a fourth without preparation. Pressing [1984] and Dowling appear to disagree about whether practising piano scales results in declarative or procedural knowledge (or as Pressing calls it, object or process knowledge — he equates the two systems of nomenclature in Pressing 2001). My definition is in line with that of Dowling, whereby any knowledge that requires practice is declarative.

for future retrieval. For our counterpoint student, it will not take long before they can remember, rather than calculate, what melodic interval they have to sing in order to go from an E up to an A. They might also, after they have calculated the consonant notes above C a few times, begin to remember them instead of counting them up from the bass each time. Being able to retrieve the right information at the right time takes practice, but in theory, dispensing with the need to calculate would take the student closer to being able to let go of system 2 thinking in favour of system 1.

But the student is still feeling overwhelmed: this is because their short-term, or working memory,⁷ is under strain. Short-term memory can be compared to the random-access memory of a computer: it retains the information necessary to a task at hand, but is limited compared to long-term storage: humans can store up to seven piece of information at a time, plus or minus two [Miller 1956], and this information typically decays after thirty seconds or so [Atkinson-Shiffrin 1968, 90]. In human memory systems, information is originally held in the short-term memory before being committed to the long-term one. Storing the solutions to counterpoint problems may lighten the load of calculating, but the student still needs to recall solutions back into their working memory in order to manipulate them and choose among them. In the five-step process for singing over a cantus firmus described above, our student needs to remember the current note, E (1 bit) and consonance, a fifth (1 bit), five possible consonances over the next note (5 bits), the chosen A (1 bit), and the melodic distance of a fourth (1 bit), for a total of nine bits of information held in the memory over the course of the semibreve (Ex. 1).



Ex.1. Each letter or number is a bit of information that the student must hold in their working memory.

In other words, each note-to-note motion still quickly drives the student's working memory capacity beyond known human limits. When this method is applied to a written exercise, these bits of information can be noted down, outsourcing the work from the memory to the paper, but in mental improvisation, this is not an option. Let us see if there is a strategy that can help take the pressure off.

7. The term was first coined by Miller, Galanter and Pribram [1960, 65].

The usual solution to reducing the number of stored items is to «chunk» bits together [Miller 1956, 93]. For example, after some practice, the collection of notes C-E-G-A-C — the consonances above a C — can be stored as a single unit rather than as a collection of discrete notes. This process of recoding information into chunks is similar to when a child learning to read goes from sounding out letters to perceiving whole words at once, and is a crucial step in lightening the cognitive load of the musician. Unfortunately, it is of limited use to our student. If they were playing these notes as a single chord, recoding this collection into chunks would be useful — it is what explains why the figured bass player does not constantly exceed their mental capacity as Corri suggests — but they have to choose between the notes given, which means they must remain tangible as discrete units, preventing chunking. Imagine, for example, hearing the word «creativity» and having to choose a vowel from it: one needs to remember its spelling in individual letters before the choice can be made. Not being able to chunk information means that our system will consistently overload the student's working memory capacity, and with this limitation, the rule-based method of improvising counterpoint breaks down.

New Findings, Old Teachings

A successful method of improvising counterpoint is one that allows for more intuitive, system 1 thinking, taking the load off of the working memory and allowing tasks to become automatised with practice. We need to find a method that skips over or reduces the need to evaluate solutions for errors by teaching only correct contrapuntal motions to begin with, then find a way to commit these to long-term memory, recoding as much as possible into «chunks».

As it happens, there is a method that does all of these things, and which also belongs to the historical pedagogy of counterpoint. After a few years of unsuccessfully improvising according to «no» rules, I turned to Johannes Tinctoris's *Liber de arte contrapuncti* (1477), which presents a nearly exhaustive series of interval successions, i.e., two consonant vertical intervals and the voice-leading patterns that link them. For example, in the chapter on thirds, under the heading «How a fifth», Tinctoris shows all of the possible ways to go from a third to a fifth while keeping the counterpoint above the cantus firmus: «*How a fifth*. The upper third can have a fifth above the tenor after it when the tenor remains

unmoved, or when it descends one or two, three, or four steps, as is clear in the following example» (see Ex. 2).⁸



Ex. 2. How a Fifth. From *Liber de arte contrapuncti*.

While one might get the idea after a few examples, Tinctoris goes on to attempt to give *all* possible combinations, winding up with a total of 768 of them [Morgan 2016, 10]. The aspiring improviser or composer would be required to memorise these patterns, in order that they could use them fluently to construct counterpoints. Anna Maria Busse Berger's *Medieval Music and the Art of Memory* contextualises Tinctoris's 1477 contribution as part of a long tradition of treatises providing tables of intervallic motions, and removes any doubt that they were intended to be memorised [Busse Berger 2005, 142]. Not long after Tinctoris, Adam Fulda insisted that intervals be memorised before composing: «I do not mention many who, although they be well imbued by teachers, so often err, since they have not entrusted a single [thing] to memory, either by fault of teachers, or of themselves» [cit. in Busse Berger 2005, 131].

The idea of committing progressions to memory is familiar to jazz musicians, many of whom draw on a bank of memorised musical blocks for improvisatory ideas [Noorgard 2011]. A pianist interviewed in the course of Martin Noorgard's 2011 ethnographic study reported assembling pre-formed blocks, like musical Legos, into larger structures [*ibid.*, 118]. Lest the reader despair at the thought of memorising all 768 of Tinctoris's successions, they should note that these include compound intervals beyond the twelfth, which are normally not used in two-voice pieces. I have found, through practise and through analysing the progressions used in written two-part music, that a vocabulary of approximately sixty interval successions, including parallel thirds, sixths, and tenths, progressions from unisons to thirds in similar motion, and the rest in contrary or oblique motion, is sufficient to begin to improvise note-against-note counterpoint over and under most cantus firmus melodies. While this may still seem like a lot, unlike other systems like the *regula del grado*,⁹ Tinctoris's interval combinations are not

8. «*Quomodo quintam*. Quintam supra tenorem tertia superior post se habere potest quando tenor immotus permanet, aut quando unum aut duos, tres, aut quattuor gradus descendit, ut patet in sequenti exemplo»; English translation by J. Dean in TINCTORIS, *Complete Theoretical Works*, <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deartecontrapuncti/> (accessed Jan. 12, 2018).

9. For a recent discussion of the *regula del grado* system, see Alessandra Ignesti [2015].

dependent on pitch or solmisation position, but can take place anywhere over the entire gamut, reducing the number of successions to a reasonable amount.

According to Pietro Cerone (1613), writing later than Tinctoris but still within the contrapuntal tradition, vertical intervals are the most basic building-blocks of music, likened to letters: «just as we need only 22 letters to make thousands of orations, we only need 22 intervals to make all music» [Cerone *El melopeo* 1613, 565, trans. in Schubert 2002, 510]. But just as trying to write a poem knowing many letters but no words would still be fruitless, Tinctoris gives us an even larger unit of two intervals in succession as the unit to be memorised.¹⁰ This expansion of the basic unit of information, first from a note to a vertical interval, and then into a succession of two intervals, is exactly the kind of «chunking» that will allow the student to effectively use their long-term memory to aid in their improvisation [Busse Berger 2005, 199]. From my own experiences practising and teaching Tinctoris, the theory of chunking is observable on a practical level: it is indeed possible to perceive interval successions as single units.

But my efforts to teach directly from the *Liber de arte contrapuncti* were slow at first. In order to get the full benefit of what we know about memory and improvisation, I had to take Tinctoris's material and modify its presentation.

Tinctoris presents his intervals in a logical order, starting with all progressions from a unison, then from a third, fifth and so on. In theory, this logic should facilitate memorisation, but in weekly sessions over a two month period in 2014, students found it too frustrating to learn successions by drilling of individual combinations, without being able to string them together. In the first week, for example, we learned all the ways that a unison can move to a third, then how a unison could move to a fifth, but we would arrive successfully at the second interval and, not having learned successions *from* the third or fifth — even going from a third back to unison was in the next chapter — we had nowhere to go. Following Tinctoris's order of presentation, we could not practice over *cantus firmi* until many weeks had passed.

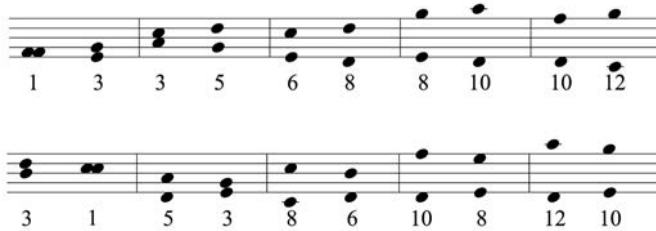
When I re-developed the system for a day-long workshop in Leuven in September 2016, I reordered the presentation of interval successions according to the size of the melodic motions that connected the two pairs of intervals. The first set involved situations where one voice moved by step and the other remained stationary, and included only one possible succession of consonances (within the octave): from a fifth to a sixth and vice versa. To show their transferability to different pitch levels, I purposefully leave off a clef in my examples (Ex. 3).

10. Schubert and Cumming extend Cerone's comparison of musical intervals with letters to successions of intervals forming words and collocations [Schubert-Cumming 2015, 578].



Ex.3. Intervals related by step, where one voice remains stationary and the other moves by step.

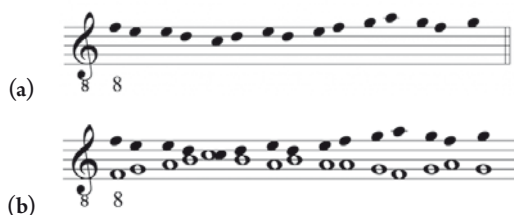
After this, I added intervals where both voices moved by step outwards or inwards, that is, away from or towards the other voice. This resulted in a system of progressions identical to one described by Guilielmus Monachus for generating counterpoint in contrary motion, called «neighbouring consonances» by Niels Berentsen [Monachus-Park 1993, 169–170; Berentsen 2014, 228]. It is only usable to generate entire pieces if the cantus firmus moves only in stepwise motion (Ex. 4).



Ex. 4. Intervals related by third, where both voices move by step.

The major advantage to this order of presentation is that it became possible early on to provide phrases of cantus firmus for students to practice with, stringing together the melodic motions they had learned (and to do it long before they could have if using Tinctoris's system). The first cantus firmi, involving only stepwise motion, consisted mostly of newly composed and pre-existing chants with leaps filled. The number of real, unaltered chants using stepwise motion is few (e.g., the first phrase of *Ubi caritas*), but after the students had progressed to include cantus firmus motions of a third or fourth, it was possible to use only real chants directly from books and online sources.

The first few chants, because of the limited number of interval successions memorised, had only a single solution — they were algorithmic like the *gymel* and *fauxbourdon* patterns, only more complicated. In the following example, students must begin an octave below the cantus firmus and move only in stepwise and oblique contrary motion (Ex. 5).



Ex. 5. In this exercise (a), students must begin an octave below the cantus firmus and proceed only in stepwise contrary and oblique motion, yielding only one possible outcome (b).

Single solution exercises had the advantage that students could practice in groups. Later on, when cantus firmus motions implied more than one possible counterpoint, i.e., leaving algorithm behind and entering the realm of free counterpoint, I provided chants annotated with indications to expand or contract (i.e., < or >) to direct exercises to a single solution (Ex. 6).



Ex. 6. In this exercise (a), students must proceed by oblique motion using intervals related by a third (crossing voices is required). When there is a choice between moving to a larger or smaller interval, < and > signs indicate whether to expand or contract, yielding a single solution (b).

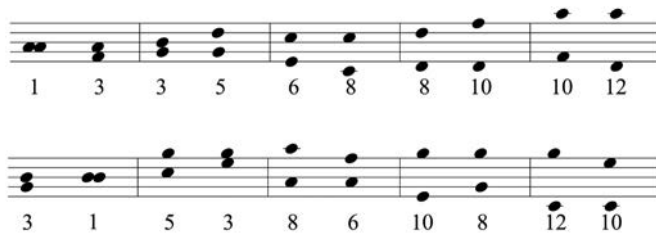
These annotations, by forcing the exercise into a single solution, allowed students to continue to practice together. Although practising in groups was necessary because of the large number of students and short time spans for workshops, there were advantages: unlike practising alone, students who go astray get instant feedback, noticing that they are suddenly not singing with the group. Students are also more comfortable: because they are all singing at once, they can practise without feeling put on the spot.

Students were asked to sing the number corresponding to the vertical interval they were participating in at any given moment, whether singing the added voice, or the cantus firmus. In the latter case, singing the numbers allowed them to continue to practise imagining what the added voice would do although they were not singing it. In group sessions, singing numbers also allowed students who went astray knew immediately if they had sung a wrong interval, or number, or both.

As shown in Ex. 3 and 4 (above), interval pairs are presented with their retrogrades: the second row is implicit in the first. By learning them as interval relationships that could be read both forwards and backwards, students essentially learn two interval successions for the price of one.¹¹

Presenting interval successions in the order given above allowed students to perceive them as interval relationships as well as successions, that is, to understand that all interval pairs related in size by the same distance (e.g., a unison to a third or a third to a fifth are both intervals related by a third) will share their allowable voice-leading progressions. For example, given two intervals related by a third (unison-third, third-fifth, sixth-octave, octave-tenth, and tenth-twelfth) the smaller can expand by one step in each direction to form the larger one. Likewise, to get from the larger interval to the smaller one, the voices need to contract by step.

Memorising interval relationships also has the advantage that the same sets of intervals recur for other voice-leading possibilities. For example, the same set of intervals as Ex. 4 (those related by a third) reappear when introducing successions that involve one voice remaining stationary while the other moves a melodic third away from or towards it (Ex. 7).



Ex. 7. Intervals related by third, where one voice skips a third while the other remains stationary.

The ability to perceive intervals, and eventually interval pairs, as single units made it easier for students to switch between singing above and singing below the cantus firmus than they could using the rule-based method. In practice sessions, some students (including myself) even occasionally lost track of which voice they were singing and either sang the melodic motion of the other part or, at a unison, went on to sing the unwritten voice instead of the written one, indicating that they were concentrating on the succession of intervals rather than notes.

11. In some strict forms of counterpoint, this automatic retrogradeability does not work. For example, in so-called strict Palestrina style, it is permitted to move away from perfect unisons, fifths and octaves using similar motion, but not permitted to move to them in the same way (i.e., in reverse).

After introducing sets involving consonances separated by a step and a third, I moved on to those separated by a fourth: third-sixth, and fifth-octave. Had I had more time, I would have introduced the few separated by a fifth (unison-fifth, sixth-tenth, octave-twelfth) and sixth (unison-sixth, third-octave, fifth-tenth), as I have in my own practice.¹² But already with the intervals I had, the students could improvise on a real cantus firmus, as long as the intervals in the cantus firmus were no wider than a fourth.

Annotated exercises, giving not only the cantus firmus but also showing the student which contrapuntal route to choose when more than one option is presented, allowed me to set up cadences, making sure that the added counterpoint would land on an interval from which it would be easy to set up a 7–6 suspension on the penultimate note of a phrase. With cadences in place, our improvisations sounded at last like real music. Having practiced only motions in contrary or oblique motion so far, it was then possible to ask a few students to double the cantus firmus at the tenth, providing the contrapuntally sound three-part texture described in the treatises of Monachus and Gaffurius and occurring in many pieces from around 1500.¹³

To sum up, the system of organisation I use when teaching is as follows:

1. The first interval pairs to be introduced are those generated by contrary or oblique motion.¹⁴
 2. Intervals are sorted by the distance between consonant intervals in succession (a step between a vertical fifth and sixth; a third between vertical unison and third, a third and fifth, etc.).
 3. These are then sorted by the smallest melodic motion separating the two, followed by the second-smallest motion (no motion and a step for 5–6, for example).
 4. I set up cadences with suspensions.
 5. Either:
12. Intervals related by larger distances demonstrate the importance compound intervals. Successions moving between fifths or sixths and tenths, in particular, are an important feature of many Renaissance duos and are irreducible to simple interval equivalents.
 13. There is a difference, however, in that in treatise examples as well as pieces (e.g., Isaac, *La Morra*), the cantus firmus remains stationary and the counterpoint is doubled in tenths. This is much more difficult to improvise, but doubling the cantus firmus results in the same texture and sonorities.
 14. Niels Berentsen outlines a method of instruction beginning with parallel intervals [Berentsen 2014]. I have observed that, because the parallel intervals are easy, students tend to overuse them, causing them to learn contrary motion progressions more slowly. I made this observation before I had developed my method for teaching interval successions, so it is possible that I would have a different experience today.

- i. The student is allowed to add parallel thirds, sixths and tenths against the cantus firmus; or
- ii. The student can choose to break up their counterpoint into smaller note values using given ornamental patterns.

Going with the Flow

Once a student has memorised interval successions and chunked notes into intervals and then intervals into successions, moving from one note to the next over a cantus firmus involves a choice from the available options which, after a bit of practice, lie at the student's fingertips. Calculations of vertical and melodic intervals are contained in the memorised patterns, and the evaluative step becomes largely unnecessary — with a few exceptions,¹⁵ the system does not allow erroneous progressions.

As in the rule-based approach, however, there are still decisions to be made, but rather than choosing which note to land on and figuring out how to get there, the student decides which succession to use. Johnson-Laird suggests that a system of pre-selection of possibilities underlies jazz improvisation. Unlike the Neo-Darwinian system mentioned above, which sorts between possibilities that include functional ones alongside those that do not work, the «Neo-Lamarckian» system, as he calls it, involves the intuitive pre-selection of progressions. Those that do not work do not even come to mind, and from those that do, it is possible to automate their selection by subjecting them to decision criteria on a higher level. These decisions may revolve around contour, or the prioritisation of harmonic or melodic ideas, and can dictate which progressions to choose [Johnson Laird 2002, 436–439; Norgaard 2011, 119–120]. For instance, if I want to create a line that rises as slowly as possible, I will choose the progression that gives the nearest upwards consonance, and I can do this without sorting through all the possibilities.

As Henri Poincaré explains in regards to creativity in mathematics: «It is not merely a question of applying rules, or making the most combinations possible according to certain fixed laws. [...] The true work of the inventor consists in choosing among these combinations so as to eliminate the useless ones or rather avoid the trouble of making them» [Johnson-Laird 2002, 418]. The awareness that a higher level of musical decisions governs the choice of interval selection also solves a recurring issue: students intuitively worry that the act of

15. For example, the added voice could still break the boundaries of its given range, or successions could be strung together in such a way as to create a tritone outline.

memorisation might take from them the capacity to be creative [Smeekins-Kane, 390]. Once they grasp that there are in fact a finite number of options for going from note to note, however, they accept that the task of being creative belongs to decisions about melodic direction, rhythm, melodic ornamentation, and many other dimensions of music. They begin to discover favourite combinations and patterns of stringing consonances together, as well as to realise which ones risk becoming boring. To return to the analogy between words and music, if at first they began thinking that writing poetry involved newly inventing each word, they come to realise that possessing a rich and varied vocabulary allows them to transcend words and communicate ideas.

Alla Mente and Extended Cognition

The first improvisation workshop that I gave was with a group of instrumentalists, and there was a notable difference between the wind players, bowed string players, and the lutenist. The wind players struggled the most with improvising, and had trouble memorising the successions, the string players fared better, and the lutenist, when playing the cantus firmus part along with the counterpoint, fared best of all. Although the size of the group was very small, I hypothesise that part of the lutenist's advantage was that, playing both parts at once, he could already think in interval-units rather than notes. The discrepancy in aptitude between wind and string players, meanwhile, could be explained by the latter's ability to speak the vertical interval numbers while they were playing. This fits with Jeff Pressing's observation that having redundant feedback systems, i.e., more sensory systems providing the musician with the same information as they play, helps the musician to improve. Singers have the fewest senses active in providing redundant feedback — only proprioception and hearing — while most keyboard players and plucked string players can see and feel everything they do. According to Pressing, this explains why, in general, keyboardists have an easier time improvising than violinists, and why the number of improvising singers relative to instrumentalists is few [Pressing 2001, 135].

The idea of extended cognition, where some of the cognitive load of a task is distributed beyond the mind and into the body and the external environment [Clark-Chalmers 1998], also supports the hierarchy of advantage proposed by Pressing. For example, when improvising against a cantus firmus with repeated melodic motions, such as a scale, a violinist needs to mentally keep track of what note they are playing against, while a keyboardist, playing both voices, is outsourcing that task to their fingers and to the keyboard by keeping the corresponding key depressed. A violinist can at least outsource the task of remembering

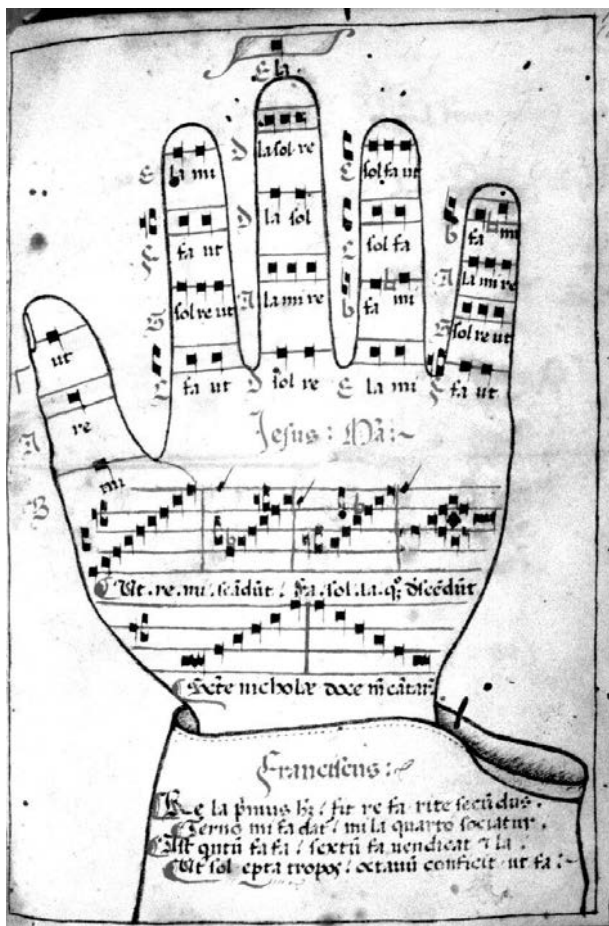
what note they are currently playing to their instrument and hands, while most singers (at least those without “perfect pitch”) are unable to perceive what note they are singing from sensation alone, and therefore need to occupy more of their working memory in keeping track of where they are.

Improvised counterpoint in the Middle Ages and Renaissance was primarily a vocal practice; instrumentalists also improvised, but most surviving pedagogical evidence is geared towards teaching singers, and it was singers in particular who were charged with regular improvisation in church. Modern methods of teaching sight-singing expand the range of senses used to convey and perceive information in order to reinforce learning [Casarow 2002, 164]. Historical pedagogical methods do the same: for example, learning the positions of notes on the Guidonian hand and placing fingers on them allows singers to outsource the task of keeping track of where they are in much the same way as an instrumentalist does. Solmisation, i.e., singing syllables that correspond with pitch relationships (especially semitone positions), also mitigates the problem of keeping track of the pitches one is singing by reintroducing a distinct action and sensation for every note (Ex. 8).¹⁶

Historical methods for teaching counterpoint suggest specific ways of visualising counterpoints on a staff [Busse Berger 2005, 198–251], and many current writings on improvisation also stress the importance of visualisation. Although I discourage students from relying on it because I find that it hinders their memorisation efforts, I agree that imagining pitches on the staff is a useful tool. In order to test my own dependence on visualisation, I put myself into practice situations where it was impossible, for example, writing a cantus firmus five to eight ledger lines above a staff with a fantasy clef and improvising above it (Ex. 9).¹⁷ This allowed me to know if my system of memorising interval successions was working — otherwise I might simply have become better at visualising solutions according to a rule-based method. While it was more difficult to sing counterpoint without visualising, it was possible. When it came time to perform vocal improvisation in public, I left room on the staff to visualise my counterpoint against the cantus firmus (see Ex. 5a). While I focused on remembering the consonance successions, I was also aware that I was using my visualisation skills to keep track of where I was in the cantus firmus as well as to visualise the notes of

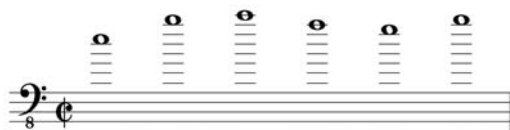
16. Most of the workshops I teach are too short to teach both solmisation and improvised counterpoint, so I ask students to sing interval numbers instead of solmisation syllables. Interval numbers also provide another level of redundant feedback (see above).

17. Improvising against a chant in neume notation (e.g., the *Liber Usualis*) also makes it more difficult to visualise above the cantus firmus, but the ledger-line solution makes it possible to practise alone with a notation editor such as Finale or Sibelius.



Ex. 8. The Guidonian Hand, with each joint labelled for a different note of the gamut. From Oxford MS. Canon. Liturg. 216, Italy, early 16th century.

my counterpoint. The systems were complementary — they reinforced each other and I found that I was at my most fluent in constructing counterpoints.



Ex. 9. Use of ultra-low clef and ledger lines to practise with minimal visualisation.

When I attempted to transfer my skills to the trombone, I found that despite being a professional trombonist able to improvise without a cantus firmus, when

it came to improvising counterpoint with an instrument in hand, I was in unfamiliar territory. My inability to say the numbers of the intervals disturbed me and I frequently lost my place — I play a variety of historical trombones, so in the upper register especially, proprioception is not enough for me to distinguish between two notes with the same slide position. I went back to focusing primarily on choosing among visualised options, becoming all of a sudden a less flexible and fluent improviser. It is possible that, given the extra visual and kinesthetic cues offered by an instrument, my improvised counterpoint on the trombone may ultimately surpass my vocal improvisation, but it was interesting to note that the skills were not as transferrable as I had hoped. Clearly, it is a mistake to conceive of *alla mente* in the Cartesian sense of a mind detached from body and environment, as all of these are involved in the cognitive process of improvising.

Corporeal and environmental factors also take part in creative decision-making. When I was preparing to improvise against *La Spagna* for a concert in May 2014,¹⁸ I discovered that I acquired different habits depending on whether I was playing a keyboard or improvising on trombone. On the keyboard it is very convenient to move in stepwise motion, but on the trombone, nothing is more convenient than to leave the slide in place and go up or down a harmonic (a third or fourth in the middle register) using the lips. Furthermore, all notes are equally convenient on a keyboard instrument, but on trombone I find myself tending to avoid notes at the far end of the slide, especially if I am nervous. My experiences confirmed the observation of saxophonist Evan Parker: «Sometimes the body leads the imagination, sometimes the imagination leads the body» [Borgo 2005, 58].

For the modern composer, the cognitive work of keeping track of how voices relate to one another is frequently outsourced to a pencil and paper or to music notation software, which allow the composer to line up simultaneously sounding pitches in a spatial relationship. Renaissance composers, however, were able to compose without the use of scores, writing directly into separate parts. My final experiment was to take my counterpoint *alla mente* practice and see if I could use it to compose in this manner. I chose to compose a canon at the fifth, with a time interval of two semibreves (i.e., not an improvisable *stretto fuga* as discussed by Cumming in this issue), writing only one voice and imagining the other. While there are rules for improvising canons at a time interval of one minim or semibreve (whichever has the tactus), there are no concrete methods for composing imitation at larger time intervals — they must be worked out in the mind.

Attempting to compose a canon without drawing on interval successions resulted in having to constantly remind myself of the transposition of the following

18. A video of this performance can be found at www.youtube.com/watch?v=UqieB8InFOs. This improvisation has been discussed in Rabinovitch [2017].

voice and add it to each melodic motion. This was very clunky until I realised that I could get around it by visualising one voice in tenor clef and the other in bass clef, but even then, while imagining consonant intervals became much easier, I had to introduce the extra step of evaluation to each motion, to make sure that my chosen consonances had not introduced voice-leading errors.

By contrast, using interval successions allowed me to keep track of vertical intervals by taking note of the first consonance and to determine the following vertical intervals by voice-leading patterns alone. This removed the necessity of keeping track of the transposition level of the canon, allowing for a much simpler cognitive process. While my very first attempt was not very good, in subsequent attempts I was able to come up with error-free counterpoints despite not keeping track of the pitches of the transposed voice.

I concluded from my experiment that, while visualisation on a multi-clef staff would have helped, ultimately knowledge of interval successions would have allowed composers to fluently write canons directly into scores in one voice alone. The rubric that would tell the singer which intervals of time and pitch separated the leading from the following voice was also enough for the composer to write.

Learning to Sing Like a Ten-Year-Old Choirboy

I have described how Tinctoris's system of memorising interval successions can become the basis for improvisation, with the hopes of showing that while the rules of counterpoint passed down to us since the Middle Ages imply a system of constant calculation that would cripple an improviser, other pedagogical methods can produce expert improvisers among us. Having (I hope) dispelled the notion that only geniuses could improvise, there remains one pervasive notion that stops musicians from trying: that the skills involved must be learned in childhood, when they can be learned with greater facility. This latter idea is backed up by Tinctoris's declaration at the end of *Liber de arte contrapuncti* (1477) that «in our time, I have known not even one man who has achieved eminent or noble rank among musicians, if he began to compose or sing *super librum* at or above his twentieth year of age» [trans. in Tinctoris 1961, 141].

For readers over the age of twenty, I understand feeling doomed to mediocrity by Tinctoris's observation, but once again studies in cognition can help us. If his is an early comment about the limitations of neuroplasticity in adults, then his observations are dated:

For many years the prevailing opinion was that network connections between neurons are built primarily during cerebral maturation processes in the childhood and it was thought that this network pattern, almost like a connection diagram,

would not change later. [...] Since the early eighties, increasing experimental evidence demonstrated that the connectivity of the adult brain is in fact only partially determined by genetics and early development, and may be substantially modified through sensory experiences [Pantev- Herholz, 2011, 2140].

In addition to this, the correlation of genetic and environmental factors — e.g., having musician parents and being exposed to music as a listener — destabilise any clear link between the age at which a child begins to play a musical instrument and how much the child's cortex is reorganised in order to give an enhanced response to musical tones [Monaghan-Metcalf-Ruxton 1998, 434]. Meanwhile, a group of adults trained to discriminate pitch showed modified neural patterns in brain scans after just three weeks. After three weeks these patterns had regressed, suggesting that in some musical domains, at least, adults can learn new skills in the same manner as children, but because the encoding is less permanent, they require continual practice to keep them up [Menning-Robert-Pantev 2000].

I suggest that Tinctoris's observation may also reflect the different educational priorities of the late Middle Ages. While learning by rote was common to grammar and arithmetic as well as music, by the university level, students of mathematics and music, at least, were taught principles according to efficient systems of rules [Busse Berger 2005, 114–119]. System 2 thinking decontextualizes information, and is «more adept at representing in terms of rules and underlying principles» [Stanovich-West 2001, 659], while learning by memorising examples, although slower to impart generalised ideas, trains unconscious habits, or system 1 thinking, in specific contexts.

While the relationship between patterns of thought and creative practice is still not completely understood by psychologists,¹⁹ current understanding of cognition and especially research into jazz improvisation make it possible to entertain the notion that adults, too, can access the less conscious modes of music-making that appear to underlie spontaneous music creation. What is more difficult is taking the time to temporarily forget the few simple and elegant rules of counterpoint that have guided us so far, and to begin again to learn through memorisation and repetition rather than critical thinking. In other words, if we are to recover the practice of improvising counterpoint, we must be willing to let go of our efficient rule-based learning for a while, and try in earnest to learn to sing like a ten-year-old choirboy.

19. According to Smeekens and Kane [2016], a review of the available literature gives mixed and conflicting answers to the question of whether more or less executive control is likely to bring about creative results.

References

- ATKINSON R.C. – SHIFFRIN R.M. (1968), *Human Memory: A Proposed System and its Control Processes*, «Psychology of learning and motivation», 2, pp. 89–195.
- BERENTSEN N. (2014), *From Treatise to Classroom: Teaching Fifteenth-Century Improvised Counterpoint*, «Journal of the Alamire Foundation», 6, 221–242.
- BERENTSEN N. (2016), *Discantare super planum cantum: New Approaches to Vocal Polyphonic Improvisation 1300–1470*, Ph.D. Dissertation, Leiden University.
- BIASUTTI M. (2015), *Pedagogical Applications of Cognitive Research on Musical Improvisation*, «Frontiers in Psychology», 6, 614, doi:10.3389/fpsyg.2015.00614.
- BORGO D. (2005), *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*, Continuum, New York-London.
- BUSSE BERGER A.M. (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Oakland.
- CARRUTHERS M.J. (1992), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CASAROW P.J. (2002), *Sight-Singing Pedagogy: Analysis of Practice and Comparison of Systems as Described in Related Literature*, D.M.A. Dissertation, Arizona State University.
- CLARK A. – CHALMERS D. (1998), *The Extended Mind*, «Analysis», 58/1, pp. 7–19.
- CORRI D. ([1779]), *A Select Collection of the most admired songs, duetts, &c: from operas in the highest esteem, and from other works, in Italian, English, French, Scotch, Irish, &c. &c.: in three books, Volume 1*, [no printer], Edinburgh.
- CUMMING J. (2011), *Composing Imitative Counterpoint around a Cantus Firmus: Two Motets by Heinrich Isaac*, «Journal of Musicology», 28, pp. 231–288.
- CUMMING J. (2013), *From Two-Part Framework to Movable Module*, in J. Peraino (ed.) *Medieval Music in Practice: Essays in Honor of Richard Crocker*, AR Editions, Münster.
- CYRUS C.J. – MATHER O.C. (1998), *Rereading Absence: Women in Medieval and Renaissance Music*, «College Music Symposium», 38, pp. 101–117.
- DOWLING W.J. (2014), *Procedural and Declarative Knowledge in Music Cognition and Education*, in W. Jay Dowling – T.J. Tighe (eds), *Psychology and Music: The Understanding of Melody and Rhythm*, Psychology Press, London, pp. 5–18.
- IGNESTI A. (2015), *The regula del grado and cantus planus binatim in the Venetian Area*, paper presented at AMS Louisville, 12–15 November.
- JOHNSON-LAIRD P.N. (2002), *How Jazz Musicians Improvise*, «Music Perception», 19/3, pp. 415–442.

- JÜRGENSEN F. (2002), *A New Approach to Improvisation: Buchner's Fundamentum* of c. 1520, paper presented at the Canadian University Music Society (CUMS) National Conference, Toronto, Canada.
- LIMB C.J. – BRAUN A.R. (2008), *Neural Substrates of Spontaneous Musical Performance: An fMRI Study of Jazz Improvisation*, «PLoS one», 3/2, e1679.
- MENNING H. – ROBERTS L.E. – PANTEV C. (2000), *Plastic Changes in the Auditory Cortex Induced by Intensive Frequency Discrimination Training*, «Neuroreport», 11/4, pp. 817–822.
- MILLER G. (1956), *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information*, «The psychological review», 63, pp. 81–97.
- MILLER G.A. – GALANTER E. – PRIBRAM K.H. (1960), *Plans and the Structure of Behavior*, Holt, New York.
- MONACHUS G. – PARK E. (1993), *De preceptis artis musicae of Guilielmus Monachus: A New Edition, Translation, and Commentary*, Ph.D. Dissertation, The Ohio State University.
- MONAGHAN P. – METCALFE N.B. – RUXTON G.D. (1998), *Does Practice Shape the Brain?*, «Nature», 394, p. 434.
- MORGAN A. (2016), *Renaissance Interval Succession Theory: Treatises and Analysis*, Ph.D. Dissertation, McGill University.
- MOTUZ C. – NADLER R. – SCHUBERT P. (2013), *Improvisation on «La Spagna»*, presented at www.youtube.com/watch?v=UqieB8lnFOs (accessed April 21, 2018).
- NORGAARD M. (2011), *Descriptions of Improvisational Thinking by Artist-Level Jazz Musicians*, «Journal of Research in Music Education», 59/2, pp. 109–127.
- ONG W.J. (1984), *Orality, Literacy, and Medieval Textualization*, «New literary history», 16/1, pp. 1–12.
- OWENS J. (1997), *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450–1600*, Oxford University Press, New York.
- PANTEV C. – HERHOLZ S.C. (2011), *Plasticity of the Human Auditory Cortex Related to Musical Training*, «Neuroscience & Biobehavioral Reviews», 35/10, pp. 2140–2154.
- PRESSING J. (2000), *Improvisation: Methods and Models*, in J.A. Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Clarendon Press, Oxford.
- RABINOVITCH G. (2017), Review of Massimiliano Guido (ed.), *Studies in Historical Improvisation from Cantare super Librum to Partimenti*, «Music Theory Online», 23/4, www.mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.rabinovitch.php (accessed April 22, 2018).
- ROSEN D.S. – KIM Y.E. – MIRMAN D. – KOUNIOS J. (2017), *All You Need to Do Is Ask? The Exhortation to Be Creative Improves Creative Performance More for Nonexpert Than Expert Musicians*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 11/4, pp. 420–427.

- SCHUBERT P. (2002), *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*, in T. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory (The Cambridge History of Music)*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 503–533.
- SCHUBERT P. – CUMMING J. (2015), *Another Lesson from Lassus: Using Computers to Analyse Counterpoint*, «Early Music» 43/4, 577–586.
- SMEEKENS, B.A. – KANE M.J. (2016), *Working Memory Capacity, Mind Wandering, and Creative Cognition: An Individual-Differences Investigation Into the Benefits of Controlled Versus Spontaneous Thought*, «Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts», 10/4, pp. 389–415.
- STANOVICH K.E. – WEST R.F. (2000), *Individual Differences in Reasoning: Implications for the Rationality Debate?*, «Behavioral and brain sciences», 23/5, pp. 645–665.
- TINCTORIS J. (1961), *The Art of Counterpoint [Liber de arte contrapuncti]*, trans. By A. Seay, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents 5), Middleton.
- WEGMAN, R.C. (2014), *What Is Counterpoint?*, in R.C. Wegman – J. Menke – P. Schubert, *Improvising Early Music*, Leuven University Press, Leuven, pp. 9–68.
- WELFORD, A.T. (1976), *Skilled Performance: Perceptual and Motor Skills*, Scott Foresman, Glenview IL.

Sitography

TINCTORIS J., *Complete Theoretical Works*: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/>

Abstract

Nel Rinascimento, improvvisare un contrappunto era un'abilità normale. L'improvvisazione era praticata non solo in chiesa ma anche negli ambienti domestici, nelle taverne, nei campi, nei luoghi di lavoro e negli stabilimenti termali. Tuttavia, gli sforzi per riportare in vita questa pratica improvvisativa, originariamente così diffusa, non hanno finora consentito agli esecutori odierni di improvvisare in modo fluente. L'autrice del saggio ritiene che ciò sia dovuto in buona misura al fatto che insegnanti e professionisti continuano a basare i loro metodi su regole che dicono ai performer solo ciò che non possono fare; oppure, presentano ciò che può essere fatto sotto forma di regole troppo astratte per poter essere messe concretamente in pratica.

Questo saggio propone invece un metodo di improvvisazione del contrappunto basato sulla memorizzazione di successioni intervallari, come quelle presentate nel *Liber de arte contrapuncti* di Tinctoris, e suggerisce che esse consentano al musicista odierno di sviluppare una fluidità nell'improvvisazione altrimenti irraggiungibile. Il metodo si basa sulla pedagogia storica approfondita dagli studi di

Anne Marie Busse Berger e sulle esperienze didattiche e performative dell'autrice stessa. La teoria esposta trova riscontro nelle recenti ricerche sulla cognizione musicale, e in particolare nella distinzione tra conoscenza procedurale e conoscenza dichiarativa, già applicata all'improvvisazione jazzistica. Vengono anche esaminate le differenze tra cantare, suonare e comporre, applicando le idee sulla "cognizione estesa" proposte da Clark e Chalmers.

John Milsom

Henricus Tik and the Spectrum of *Fuga*

Abstract

Much recent research into compositional process in Renaissance polyphony has focussed on *fuga* — the term Renaissance theorists used for the phenomena nowadays called “imitation” and “canon”. This study proposes new ways of defining and describing the different available categories of strict *fuga* — which is to say, *fuga* in which the participating voices replicate one another exactly in terms of both durations and intervals. In particular, it focusses on the temporal distance separating the voices, and it advocates use of the concept of “units” to calculate and define that distance with precision. All the passages analysed are drawn from an untitled three-voice Mass composed around 1450 by Henricus Tik, an enigmatic musician of possibly English origin. By the standards of its day, this Mass draws with surprising variety from the spectrum of strict *fuga* possibilities, especially ones that answer at the intervals of the upper and lower fifth, rather than the unison or octave. However, most of Tik’s *fuga* involves only two voices, so the analyses also pay attention to the conduct of the third voice, which evidently was often composed against the *fuga*. The relationship of cadence to *fuga* receives some comment, and various possibilities for future research are suggested.

In the most comprehensive study yet written of compositional craft in the music of the period 1450–1600, Jessie Ann Owens built her account largely around what can be learnt from the study of composers’ autograph manuscripts, and from literary and theoretical sources. As Owens explains in its postscript, she intentionally «chose not to consider the vast and rich domain of musical analysis as a technique for accounting for the compositional history of a piece», even though she predicted that, through such analysis, «many pieces will yield the secret of how they came into existence» [Owens 1997, 314]. That prediction has turned out to be correct: in the two decades since Owens wrote those words, successive analytical studies have shed light on the craft and facture of polyphony in the decades around 1500, based largely or solely on what can be deduced from the

study of finished works, rather than from eyewitness reports or composers' autographs.¹ As a by-product of these studies, many specific polyphonic phenomena have now been isolated and given provisional names, an important step that will usefully aid future analysis. The present essay sets out to extend these projects by pondering the contents and compositional history of an obscure but revealing work written around the year 1450, the three-voice Mass by Henricus Tik.

Both the work and its composer are enigmatic. The Mass is untitled in its manuscript sources, and its melodic lines do not unequivocally draw on plainchant or other quoted material, such that it can be given a title with confidence; Reinhard Strohm's designation of it as a "Missa [*de Beata Virgine*]" is properly a hypothesis, not a statement of fact.² As for Henricus Tik, little is known, and this Mass is his only surviving attributed work. His nationality and exact name remain unclear, and the modern publication of the Mass in the series called Early English Church Music rests on an assumption that may prove to be misleading.³ The work does, however, survive intact, and this has allowed Strohm to make the enticing remark that Tik's composition «surely offers the richest array of imitative and, especially, canonic writing» to be found anywhere in the English Mass repertory of the mid fifteenth century [Strohm 2010, 158]. One might go further, and claim that few works of its period, irrespective of genre or place of origin, more warmly invite forensic analysis — which is to say, analysis of the processes by which the music seems to have been made.

In the following study, I return to Jessie Ann Owens's agenda, and try to imagine Henricus Tik at work composing his Mass, specifically at the point where he fixed it *in notation*. Inevitably the account considers what might have been going on in Tik's head — on the decisions he made moment by moment, decisions that in turn drew on his prior experiences of listening, singing, studying

1. Recent contributions to the field, which between them cite most of the relevant literature, include Cumming [2013], Cumming-Schubert [2015] and Milsom [2015; 2016a; 2016b]. See also the important caveats raised in Bent [1998].
2. Strohm 2007, No. 1: cited below as EECM 49. At the time of writing this article (December 2017), an edition of Tik's Mass by Robert Mitchell (designated as "Missa *Sine nomine*") is accessible online on the DIAMM website (<https://www.diamm.ac.uk>, using the link "More Trent Codices"); its Critical Commentary includes a detailed discussion of the work. However, the long-term availability of these resources cannot be assured, and Mitchell's comments on the Mass are largely not relevant to the present analysis. Again at the time of writing, a sound file of the Mass (designated as "Sine nomine") is accessible at Rob Wegman's online resource *Renaissance Masses, 1440–1520* (<http://www.robwegman.org/mass.htm>).
3. Variant spellings include "Tich", "Tiq", "Thic", "Thich", "Thichq", "Thik", and apparently "Fich" (if referring to the same person); the name is sometimes modernised as "Thick". Tik's possible English origin has largely been advocated by Reinhard Strohm, most recently in EECM 49. However, the only firm biographical trace of Tik is in Seville between 1468 and his death in 1488; see Ruiz Jiménez [2010, 216–217].

and composing. Nonetheless, this account regularly returns to watch his imagined hand making marks on the written surface; and this is because a hand can only write one note at a time, but Tik's Mass is cast in three- and two-voice polyphony. What relationship(s) might have existed between the mental processes of conceiving polyphony and the physical process of notating it? Did Tik always give priority to writing out one of the voices — for instance, starting with the highest-sounding part, or the lowest — or did his priorities change according to the nature of the musical idea being explored at any moment? Were his musical outcomes always imagined in their totality before notation began, or were some of them actually calculated using the medium of notation itself? These questions beckon precisely because Tik's Mass contains so much «imitative and, especially, canonic writing» (Strohm), and draws so liberally from the available spectrum of *fuga*.

Some preliminary remarks are needed about terminology. The words “imitation” and “canon” are avoided in this study, for two reasons. First, neither word possesses a wholly agreed and separable definition within modern parlance, and if anything they denote two extremes on a sliding scale. Thus the word “canon” tends nowadays to signify exact melodic replication between two or more voices, typically for an extended passage or even a whole piece, while “imitation” tends to signify inexact replication, typically for a short span of polyphony. Vaguer terminology therefore comes into play for the grey area lying between those extremes — expressions such as “loose canon” or “extended imitation” or “a snatch of canon”, or even “canonic imitation”. Because the distinctions between modern concepts of imitation and canon are not always easy to make, especially in that grey area, it has been reckoned wiser to replace both of these words here by the single term “*fuga*”. This has the advantage of being the word-concept Tik himself would have known, and it leads to a second point: in fifteenth- and sixteenth-century pedagogy and music theory, the words “imitation” and “canon” were not used in their modern senses. Instead, the word “canon” always signified “a rule” or “an instruction”, usually about how to interpret a notated melodic line or lines. Admittedly a canonic instruction *could* give rise to the kind of polyphony we would today informally call “a canon”, but many fifteenth- and sixteenth-century canonic instructions did *not* give rise to such staggered melodic replication. For that reason, it seems best to restrict use of the word “canon” to its period meaning. If a fifteenth- or sixteenth-century writer wanted to refer to melodic identity or similarity between voices, whether fleeting or extended, then the preferred word was “*fuga*”, or a regional variant of it, such as “*fuge*” in English. As for the

term “imitation”, it was less often used, and even then could have a nuance of meaning that differed from its modern one.⁴

Within the domain of *fuga*, the spectrum of possibilities was (and is) enormous. A passage of *fuga* can be long or short; it can endure for a whole composition, or it may last only a few notes. Irrespective of length, it will be either strict or flexed. In absolutely strict *fuga*, the voices replicate one another exactly in terms of both rhythm/durations and intervals/interval-categories.⁵ Strict *fuga* therefore differs from flexed *fuga*, in which the interval-categories and/or the durations of the melodic line are not exactly replicated by the participating voices.⁶ If the *fuga* is strict from start to end of a work or movement, then it becomes possible to notate the participating voices as a single melodic line, with an instruction (“canon”) explaining how to turn monophony into polyphony; but there are no such notated canons in Tik’s Mass, nor could there be, since every passage of *fuga* is embedded within non-*fuga* polyphony. What this work does possess in unusual quantity, however, is extended passages of strict *fuga* — and no comparable extended passages of flexed *fuga*. Thus Henricus Tik in this Mass explored only one side of the spectrum of *fuga*, that of strict *fuga*. In addition, he mostly limited himself to two-voice *fuga*. Three-voice *fuga* does occur briefly and occasionally, but it is not a common texture, and it therefore receives little mention here.

Even with his mind focussed mainly on strict two-voice *fuga*, Tik’s outcomes in this Mass are unusually diverse, in the sense that they demonstrate such a wide range of possibilities. In particular, Tik regularly changed the temporal distance between the two *fuga* voices; they can be separated by as little as a minim, or by

4. According to Zarlino, in *fuga* the voices replicate one another by exact interval (*i.e.* a major third is answered by a major third, not by a minor third), whereas in *imitatione* they may proceed by interval-category (*i.e.* a major third can be answered by a minor third, and *vice versa*); see Haar [1971]. However, Zarlino’s distinction is rarely echoed by contemporary music theorists — never by his predecessors, and only sporadically by his followers — and the majority of them do not use the term *imitatione*, or its equivalents in other languages.
5. Some sixteenth-century composers took pains to replicate the exact identity of thirds as their *fuga* content passed from voice to voice, *i.e.*, a minor third was answered only by another minor third, and not by a major third; see Haar [1971] and Urquhart [2007]. In the majority of fifteenth- and sixteenth-century compositions, however, thirds in *fuga* are treated as interval-categories (*i.e.*, a minor third can be answered by a major third, and *vice versa*), since to do otherwise could result in major disruption to the tonality/modality. In *fuga* by interval-category, the voices will not solmize identically.
6. The melodic contour would be deemed to be flexed if (for instance) a perfect fourth sung by one voice were answered in *fuga* by a perfect fifth in another voice. However, a major third answered by a minor third would not be deemed to be flexed, on the grounds that both intervals belong to the interval-category of thirds. Durational flexing is straightforward; a semibreve sung by one voice is clearly not identical to a dotted semibreve sung by another voice.

as much as six minims.⁷ The interval between them also varies; Tik's preference is for *fuga* worked at the interval of the fifth, either upper (U₅) or lower (L₅), but he also explores *fuga* at the unison, at the upper octave (U₈), and even at the upper fourth (U₄). In consequence, the *fuga* is sometimes led by the upper voice, sometimes by the lower — a point that has implications for understanding his process of composing the Mass. By the standards of the day, an unusually high proportion of Tik's *fuga* occurs at the outsets of polyphonic sentences; typically it begins immediately after an explicit cadence and some rests, and when ended is closed by another cadence. In fact, long spans of this Mass are made almost wholly out of strict *fuga* and approaches to cadence, with barely any polyphonic content that does not fall into one or other of those categories.

A more focussed and nuanced analysis of Tik's *fuga* choices can be achieved, but it requires an extension of music-theoretical concepts and language that pushes beyond the bounds of fifteenth- and sixteenth-century music theory, and into territory rarely touched by modern scholarship. This concerns the temporal distance separating a pair of voices when singing in *fuga*. In the present study, this distance is calculated using the currency of "units". In first-species counterpoint — literally note-against-note polyphony — the two participating voices are conventionally notated as chains of semibreves. However, that duration could be halved or doubled with no change in the conceptual outcome; it would remain first-species counterpoint even if expressed as a chain of minims, or of breves. Actual duration is therefore immaterial, and first-species counterpoint might instead be defined as proceeding in a succession of "units". The advantage of doing so has emerged from study of the phenomenon now familiarly known as "*stretto fuga*", a texture/technique that occurs commonly in Renaissance polyphony.⁸ In *stretto fuga*, the two participating voices are separated by the distance of one unit; thus, in two-voice *fuga* expressed wholly in semibreves, the leading voice enters on the first semibreve, the answering voice on the second semibreve, and they remain in that configuration until the *fuga* ends. As it happens, fifteenth-century *fuga* of this kind is often expressed in minims rather than semibreves, and the outcome has even been given its own name, "*fuga ad minimam*" [Finscher 1964, 136]. Conceptually, however, nothing distinguishes this from

7. In order to avoid ambiguity, the present study always uses "distance" to refer to the passage of time, "interval" to refer to the relationship between pitches.
8. The theory of *stretto fuga* was assembled by the present writer, and first announced at a round-table presentation to the International Musicological Society in London in 1997; its earliest discussion in print is Milsom [2005a]. For subsequent literature, see the citations in Schubert [2014], Cumming-Schubert [2015] and Milsom [2016a]; also Ott [2014], which to an extent was researched independently. For some outline theoretical discussion, see Morris [1995], Gauldin [1997] and Collins [2008].

identical *fuga* expressed as a chain of semibreves, breves, or any other duration. They all belong to the category of *fuga* that answers at the distance of one unit.⁹

Henricus Tik's Mass contains plenty of stretto *fuga*, much of it *fuga ad minimam*, and in this regard it is conventional; the same is true of many other works of the time, especially after 1450. In other respects, however, this Mass is unusual and perhaps exceptional for including so many long passages of strict *fuga* that answer at wider distances, variously of two units, three units, four units, and six units. These categories of *fuga* have not been so well studied by either musicologists or music theorists, and one aim of the present study is to isolate them, in the hope of encouraging more careful scrutiny.¹⁰ Its other objective is to consider them from the composer's perspective. How are/were these species of *fuga* devised? Is there an ideal process, and if so, does awareness of it shed light on how Henricus Tik composed his Mass?

The logical place to start is with stretto *fuga*. This phenomenon is now widely known by its informal name, but it might now also be called "one-unit *fuga*" — *fuga* that answers after one unit, irrespective of the duration of the unit. It is well known that the "rules" (or "laws", or "physics") of stretto *fuga* are simple to explain and memorise, and this has led to recent claims that stretto *fuga* could have been taught and transmitted in the fifteenth and sixteenth centuries as an oral and semi-improvised practice, requiring no notation in order to exist [Schubert 2014, 108–117]. If so, then the notated passages of stretto *fuga* found in actual compositions, and the passing mention of it in sixteenth-century music pedagogy, merely reveal the practice surfacing in tangible form. Whatever the reality may have been — and we may never know — the inescapable fact is that stretto *fuga* is formulaic, and easily made by anyone who understands its laws (or "knows its rules"). Provided the leading voice proceeds by certain intervals, the following voice will interlock with it perfectly, giving rise to impeccable consonant polyphony.

9. Analysis by units refines the method proposed in Gauldin [1997], in which the semibreve is always taken as the unit of temporal measurement, and indicated by the symbol "T:"; thus Gauldin's "T:1" *fuga* answers at the distance of one semibreve. However, in some of Gauldin's examples the *fuga* arguably answers at the distance of two minim units, not one semibreve unit. See for instance his Ex. 4 (by Palestrina; pp. 34–5), and the subsequent reduction of it into semibreve units in Ex. 5 (p. 36). Gauldin's reduction is achieved only by subjective selection from the polyphonic content. A more objective reduction is possible if the polyphony is reduced to minim units.
10. See however Milsom [2005b, 308–309, Exs. 1–3], which raises the issue of how to calculate distance by units. A criticism that might be made of Ott [2014] is that it focusses too much on the interval of *fuga* resolution, and too little on the distance (in units) between the voices.

C: 48-54

U5/1u(mi) = SF: -2/+3/-4/+5/-8 and holds

II

III

C

deum verum de deo vero

Ex. 1. H. Tik, *Missa [de Beata Virgine]*, Credo, bb. 48-54.

Ex. 1 shows a two-voice passage from Tik's Mass made in stretto *fuga* at the upper fifth (U₅).¹¹ "C: 48–54" signifies "Credo, bars 48–54" in the standard modern edition, EECM 49; the remaining Mass movements are K=Kyrie, G=Gloria, S=Sanctus, and A=Agnus. The lowest two staves show Tik's polyphony; roman numerals indicate which voices are involved — in this passage, they are voices II (designated "Contra" in the work's sources) and III (designated "Tenor"). No attempt has been made to show how the literary text should be sung to the music, on the grounds that neither the manuscript sources nor the melodic lines make it plain how this union should be achieved; all we know is that, between letters A and C, the text-phrase «deum verum de deo vero» should apparently be declaimed. Cadences are marked by slanting horizontal lines, rising for *cantizans* motion and falling for *tenorizans*; rings are placed around the cadential pitches.¹² The *fuga* itself is isolated within a box. Above it, on the top staff, the same *fuga* is shown in reduction as units, using void note-heads for the leading voice, filled note-heads for the following voice, and beaming to connect the first *fuga* note to the last. The reduction suppresses all passing notes and cambiatas on unaccented crotchets, on the grounds that they are inessential infilling, at least at the theoretical level — even though, as Tik's finished polyphony shows, these inessential details convert the underlying *fuga* into shapely and varied melodic lines. The *fuga* itself is categorised as "U₅/1u(mi) = SF", meaning that it answers at the interval of the upper fifth and at the distance of one unit (here, unit = minim), and therefore belongs to the kind commonly known as "stretto *fuga*". A diagram then shows that it draws on the available interval-stock of -2/+3/-4/+5/-8 (falling second, rising third, falling fourth, etc), and may include "holds" (i.e. any pitch may be sustained over two or more successive units). If the composer uses only these intervals, the resulting melody will infallibly work in one-unit U₅ *fuga*, and

11. The music examples have been checked against the manuscript sources, and do not always correspond in every detail to the edition in EECM 49. The two principal sources of the Mass are Trent, Museo Provinciale d'Arte, MS 1376 (*olim* 89; cited below as *Tr*89), and the dismembered manuscript now known as the Lucca Choirbook (cited below as *Lucca*); for further details of these and the work's other sources, see EECM 49. In the music examples, ligatures and coloration are not indicated, and variant readings are reported only when relevant to the analyses; preference is given to the readings in *Lucca* except where that source is physically damaged or is clearly in error. Linkage between text-phrases and music follows Strohm's suggestions in EECM 49, which themselves are based on *Lucca*.
12. The useful terms *cantizans* and *tenorizans* entered modern musicology in the writings of Bernhard Meier; see Meier [1988, pt. 1, ch. 4, "Cadences: Stylistic Aspects and Modal Rank"]. Meier does not name his source for these terms, but they have now been traced back to Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732); see Cumming [2013, 195]. Although anachronistic, the terms are used here because they are memorable, relatively widely used, neutral with regard to the precise interval sung by each voice (tone or semitone), and concern a phenomenon — cadence — that is secondary to the main focus of this study, which is *fuga*.

C: 111-18

L5/1u(br) = SF: +2/-3/+4/-5/+8 and holds

I

III

II

[tritextual; see EECM 49]

Ex. 2. H. Tik, Missa [*de Beata Virgine*], Credo, bb. 111-118.

* *Lucca*: Bb-C; Tr 89: G-A

the outcome will be flawless polyphony. Cadence, however, cannot be achieved within stretto *fuga*, so it must be tacked on to the end of the *fuga*. The ringed material at letter D will be discussed later.

Ex. 2 isolates a span of L5 stretto *fuga*, now with unit = breve (br). For this passage, Tik has also composed a third voice (II, the “Contra”), but it may have been added only after I and III had been conceived, since it takes no part in the *fuga*, is contrapuntally inessential, has a more angular melodic contour, and at letter C fits awkwardly with the cadential voices. (The two extant manuscript sources for this movement, *Tr89* and *Lucca*, in fact have different readings of voice II at letter C, but neither is wholly satisfactory, so Tik’s intentions may have been corrupted here.) During this passage, each of the three voices sings a different clause of the telescoped Credo text, with the result that voices I and III, though constructed in strict *fuga*, actually declaim totally different words, while the freely-composed II sings yet another text-phrase.¹³ From this passage alone, it will be clear why the present analyses of Tik’s Mass focus on polyphonic content, largely ignoring aspects of text-setting and declamation.

How might Tik have conceived the two passages shown in Exs. 1 and 2, and at what point did he fix them in notation? A possible answer emerges from recent experiments in performing stretto *fuga* extempore, and from empirical reenactments of a hypothetical compositional process. With sufficient exposure to stretto *fuga*, a musician’s mind can easily be trained to “think in stretto *fuga*”, to the point where a precise polyphonic outcome can be envisaged without notation. The same is true of cadences, which in Tik’s Mass are always built around standard *cantizans/tenorizans* motion: a dyad expands outwards from sixth to octave, or contracts inwards from third to unison. Only at a junction between stretto *fuga* and cadence might notation prove helpful, and even then we may be dealing with commonplaces — as is implied by those sixteenth-century writers of music pedagogy who supplied students with multiple notated samples of how to approach a cadence.¹⁴ Returning, then to Exs. 1 and 2, Tik could have conceived their essential discant-tenor duos wholly in his mind, before transferring his imagined polyphony into performers’ parts. Admittedly at letter B in each example — which is to say, at junctions between stretto *fuga* and cadence — it might have helped him to see the polyphony notated on a staff, or in score or

13. This point is discussed in Strohm [2010, 153–154]. Telescoping — the simultaneous declamation of more than one text-phrase by different voices — is characteristic of English fifteenth-century Credo settings. Its presence in this work may therefore point to Tik’s likely country of origin.

14. See for instance Thomas Morley’s 87 sample cadences for between four and six voices, which occupy eleven pages of his *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (London, 1597, pp. 132–142).

quasi-score; but empirical reenactments of a wholly mental process of conception in fact prove that, even here, score notation is not really necessary.

In passages such as these, Tik's invention draws almost wholly upon commonplaces (*stretto fuga*, cadence), and therefore on precedent. The same is not so obviously true of the many passages in this Mass where the *fuga* answers at the distance of two or more units. No formulae are known to exist for these categories of *fuga* — or at least, none has yet been proposed¹⁵ — and no fifteenth- or sixteenth-century writer so much as implies that such formulae existed and were known. Moreover, at the time when Tik composed this Mass, most of the spectrum of *fuga* seems to have been little explored — which is to say that Tik, when composing strict *fuga* at the distance of two units or more, was probably less able to turn to precedent than when conceiving passages of *stretto fuga*. Questions therefore arise about his compositional process. When devising passages of strict *fuga* at the distance of two, three, four or more units, did his methods differ from those when making *stretto fuga*? Would he have tried to compose wholly in the mind, if the task were in fact significantly eased by using notation, whether on a single staff, or in score or quasi-score?

Ex. 3 shows a passage of *fuga* that answers at the distance of two minim units. It is one of several that occur in this Mass. Curiously, all are in U₅ configuration, led by the lower voice; none is in L₅, or at the octave or unison. As in the earlier examples, the *fuga* is also shown reduced into units, with unaccented passing crotchets removed. However, the reduction process is challenged at the synco-pated section (b. 30), where two pitches are needed on some units.¹⁶ The reduction usefully clarifies the two-unit distance separating the voices, but otherwise it reveals little, since no obvious formula of melodic motion is at play here — or at least, none that is comparable to the simple formulae of *stretto fuga*.¹⁷ Thus it

15. Two-unit *fuga* receives only passing mention in Morris [1995] and Gauldin [1997], the latter in an analysis (pp. 38–39) that is arguably unsatisfactory.

16. In Ex. 3, the two pitches that occur on some units always arpeggiate against a single pitch in the other *fuga* voice, and are therefore deemed not to violate calculation of unit at the level of the minim. If both voices were to arpeggiate simultaneously, however, it might become necessary to reduce calculation to the level of unit = crotchet. This situation does not arise in Tik's Mass, but it does occur in later repertoires. For instance, by the time of Josquin Desprez a passage opening in L₅/1u(sb) = SF can arpeggiate to the point where its morphs into L₅/2u(cr), and then remain in that latter configuration. This phenomenon would merit separate research.

17. It could be argued that the boxed material in Ex. 3 can be reduced to *stretto fuga* at the distance of the semibreve, with arpeggiation and passing motion on unaccented minims. However, this is true only of its first half; by the end, much of the melodic motion is by step on consecutive minims, making it impossible to reduce to the level of the semibreve. Nonetheless, Ex. 3 could sustain closer analysis for the way it achieves an effortless transition from one-unit *fuga* to two-unit *fuga* — or, more precisely, a metamorphosis from U₅/1u(sb) into U₅/2u(mi).

S: 26-32

U5/2u(mi)

I

III

II

sabaoth

(H)

(A)

(B)

(C)

Ex. 3. H. Tik, Missa [*de Beata Virgine*], Sanctus, bb. 26-32.

seems likely that Tik deduced this *fuga* empirically, perhaps guided by his own earlier experience and/or the example of others. Logically, he would have devised voices III and I more or less simultaneously. In fact, an obvious way of working would be as follows: (i) compose units 1–2 of voice III (“Tenor”); (ii) transpose them up a fifth to form units 1–2 of voice I; (iii) compose units 3–4 of voice III against units 1–2 of voice I; and so on, in a sequence of two-unit zigzag transfers upwards from III to I.¹⁸ The resulting *fuga* is self-sufficient, avoiding simultaneous fourths between the voices — as indeed is the case with most of Tik’s *fuga* in this Mass; typically it constitutes a free-standing discant-tenor duo, complete in itself without need for support by a lower third voice. The ringed material at letter A is interesting for occurring elsewhere in the Mass; it is discussed below.

What, then, of the third voice (II, “Contra”) in Ex. 3? At first sight it might seem well integrated with the other two voices, since it anticipates their *fuga* at letter B, and moves largely in parallel tenths with voice I at letter C (bracketed passages). Nonetheless, everything points to its being an addition, and certainly it is not essential; the *fuga* sung by I+III is self-sufficient, and indeed it resembles many of the free-standing duos found elsewhere in the Mass. Moreover, some of those duos could easily be converted into three-voice polyphony simply by adding a low voice that moves largely in parallel tenths below the highest voice. See, for instance, Ex. 1, a duo made of U₅ stretto *fuga*; it can easily be expanded into three-voice texture by adding a low voice that shadows the highest voice in parallel tenths below, adjusted in those few places where the outcome would otherwise generate consecutive fifths with the middle voice. Put another way, it seems to be a natural property of this type of close *fuga* that it can sustain expansion into three-voice texture by shadowing the upper *fuga* voice at the lower tenth. Returning, then, to Ex. 3, Tik might well have known at an early stage how voice II could contribute to the finished polyphony, and he might even have imagined its parallel-tenth motion while conceiving the *fuga* duo of voices I+III. Nonetheless, his main concern in terms of contrapuntal decision-making must surely have been with the *fuga*, which itself is always led by voice III. As for letter B, voice II’s anticipation of the ensuing *fuga* is short-lived and perfunctory. It too looks like a later addition, serving to bridge the gap between cadence and *fuga*.

Ex. 4 shows a further expansion of the distance of the *fuga* from two units to three — one of three such duos in the Mass, all of them expressed in black notation to signify triplets within the underlying duple metre; unit = black semibreve. This passage answers in U₅ configuration; the other two duos are in L₅ (at G: 131–139 and C: 144–150). No reduction into units is supplied here or in subsequent

18. This method of composing strict *fuga* is also suggested in Schubert [2008, 154–155].

S: 86-98

The musical score is written for two vocal parts, I and II, in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section is labeled 'in nomine domini' and the second section is labeled 'U5/1u(sb) = SF'. The first section contains two staves, I and II, with various annotations including 'U5/3u(sb)' and 'U5/1u(sb) = SF'. The second section contains two staves, I and II, with various annotations including 'A' and 'B'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

U5/3u(sb)

in nomine domini

U5/1u(sb) = SF

A

B

Ex. 4. H. Tik, *Missa [de Beata Virgine]*, Sanctus, bb. 86–98.

examples, on the grounds that the underlying units are easily detected within the mensural notation. The resulting *fuga* is flowing and flawless, and sounds well ahead of its time; it would not have sounded out of place in a Mass composed around 1500. There is an impressive junction at letter A: the upper voice skips a black breve (two units), thereby reducing the distance from three units to one. (Similar reductions of distance occur elsewhere in this Mass; two of them will be discussed later.) Throughout Ex. 4, Tik's invention must have been led by the lower voice (II, "Contra"), proceeding initially in three-unit segments, then in the one-unit formula of U₅ stretto *fuga*. The ringed material at letter B is interesting for being polyphonically equivalent to a passage in Ex. 1 (where it is ringed at letter D), though here it is a step higher. This duplication will be discussed later.

The next expansion is into four-unit *fuga*; see Ex. 5. Tik's method again would logically have been to compose leading voice II up to the entry of following voice I, then transfer material upwards — the zigzag process of compose-and-transfer. At the ringed material, however, there is an additional twist: Tik has devised a five-unit melodic idea which, when transferred upwards from II to I, can then be answered downwards from I to II in L₅ stretto *fuga ad minimam* (ringed at letter A), a transition made possible by using a melodic shape that will work in either of those *fuga* configurations. A passage such as this definitely looks like the product of writing in some kind of score. No doubt it *could* have been worked out in the mind alone, but it would have been *easier* to devise in notation.

A common thread runs through the examples discussed up to this point: the *fuga* always answers at the interval of the fifth, whether upper or lower. Although it is possible to find passages of *fuga* answering at the unison and octave in Tik's Mass, there are fewer of them, and the temporal distance between the voices is typically six minims or more. A contrast therefore exists between the tighter *fuga*, which invariably answers either upwards in U₅ configuration (commoner) or downwards in L₅ (rarer), and the more spacious *fuga*, which answers at other intervals. There may be a reason for this; discussion of it is reserved for later.

Ex. 6 shows one of the most widely spaced *fuga* exchanges in this Mass. As usual, the essential *fuga* is isolated in a box; it answers at the upper octave after six minim units. Logically, this *fuga* would have been devised using the zigzag method, led by the lower voice. There is, however, another fascinating change of leadership at letter C, where the upper voice initiates a snatch of L₅ stretto *fuga ad minimam*. Thus the invention, having been led by the lower voice in the boxed material, is taken over by the upper voice in the ringed material. Evidently Tik has here pieced together two independently conceived segments of polyphony — or, perhaps more likely, he has learnt how to transition almost imperceptibly from

Ex. 5. H. Tik, *Missa [de Beata Virgine]*, Credo, bb. 129–134.

The image shows a musical score for the phrase "per quem omnia facta sunt". It consists of three systems of music, labeled I, III, and II from left to right. Each system has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that appears to be a transcription of a historical manuscript, with various annotations and markings.

System I (left): The first system of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note G4, followed by a whole note A4, and then a whole note B4. The second measure contains a whole note C5, followed by a whole note D5, and then a whole note E5. The third measure contains a whole note F5, followed by a whole note G5, and then a whole note A5. The fourth measure contains a whole note B5, followed by a whole note C6, and then a whole note D6. The fifth measure contains a whole note E6, followed by a whole note F6, and then a whole note G6. The sixth measure contains a whole note A6, followed by a whole note B6, and then a whole note C7. The seventh measure contains a whole note D7, followed by a whole note E7, and then a whole note F7. The eighth measure contains a whole note G7, followed by a whole note A7, and then a whole note B7. The ninth measure contains a whole note C8, followed by a whole note D8, and then a whole note E8. The tenth measure contains a whole note F8, followed by a whole note G8, and then a whole note A8. The eleventh measure contains a whole note B8, followed by a whole note C9, and then a whole note D9. The twelfth measure contains a whole note E9, followed by a whole note F9, and then a whole note G9. The thirteenth measure contains a whole note A9, followed by a whole note B9, and then a whole note C10. The fourteenth measure contains a whole note D10, followed by a whole note E10, and then a whole note F10. The fifteenth measure contains a whole note G10, followed by a whole note A10, and then a whole note B10. The sixteenth measure contains a whole note C11, followed by a whole note D11, and then a whole note E11. The seventeenth measure contains a whole note F11, followed by a whole note G11, and then a whole note A11. The eighteenth measure contains a whole note B11, followed by a whole note C12, and then a whole note D12. The nineteenth measure contains a whole note E12, followed by a whole note F12, and then a whole note G12. The twentieth measure contains a whole note A12, followed by a whole note B12, and then a whole note C13. The twenty-first measure contains a whole note D13, followed by a whole note E13, and then a whole note F13. The twenty-second measure contains a whole note G13, followed by a whole note A13, and then a whole note B13. The twenty-third measure contains a whole note C14, followed by a whole note D14, and then a whole note E14. The twenty-fourth measure contains a whole note F14, followed by a whole note G14, and then a whole note A14. The twenty-fifth measure contains a whole note B14, followed by a whole note C15, and then a whole note D15. The twenty-sixth measure contains a whole note E15, followed by a whole note F15, and then a whole note G15. The twenty-seventh measure contains a whole note A15, followed by a whole note B15, and then a whole note C16. The twenty-eighth measure contains a whole note D16, followed by a whole note E16, and then a whole note F16. The twenty-ninth measure contains a whole note G16, followed by a whole note A16, and then a whole note B16. The thirtieth measure contains a whole note C17, followed by a whole note D17, and then a whole note E17. The thirty-first measure contains a whole note F17, followed by a whole note G17, and then a whole note A17. The thirty-second measure contains a whole note B17, followed by a whole note C18, and then a whole note D18. The thirty-third measure contains a whole note E18, followed by a whole note F18, and then a whole note G18. The thirty-fourth measure contains a whole note A18, followed by a whole note B18, and then a whole note C19. The thirty-fifth measure contains a whole note D19, followed by a whole note E19, and then a whole note F19. The thirty-sixth measure contains a whole note G19, followed by a whole note A19, and then a whole note B19. The thirty-seventh measure contains a whole note C20, followed by a whole note D20, and then a whole note E20. The thirty-eighth measure contains a whole note F20, followed by a whole note G20, and then a whole note A20. The thirty-ninth measure contains a whole note B20, followed by a whole note C21, and then a whole note D21. The fortieth measure contains a whole note E21, followed by a whole note F21, and then a whole note G21. The forty-first measure contains a whole note A21, followed by a whole note B21, and then a whole note C22. The forty-second measure contains a whole note D22, followed by a whole note E22, and then a whole note F22. The forty-third measure contains a whole note G22, followed by a whole note A22, and then a whole note B22. The forty-fourth measure contains a whole note C23, followed by a whole note D23, and then a whole note E23. The forty-fifth measure contains a whole note F23, followed by a whole note G23, and then a whole note A23. The forty-sixth measure contains a whole note B23, followed by a whole note C24, and then a whole note D24. The forty-seventh measure contains a whole note E24, followed by a whole note F24, and then a whole note G24. The forty-eighth measure contains a whole note A24, followed by a whole note B24, and then a whole note C25. The forty-ninth measure contains a whole note D25, followed by a whole note E25, and then a whole note F25. The fiftieth measure contains a whole note G25, followed by a whole note A25, and then a whole note B25. The fifty-first measure contains a whole note C26, followed by a whole note D26, and then a whole note E26. The fifty-second measure contains a whole note F26, followed by a whole note G26, and then a whole note A26. The fifty-third measure contains a whole note B26, followed by a whole note C27, and then a whole note D27. The fifty-fourth measure contains a whole note E27, followed by a whole note F27, and then a whole note G27. The fifty-fifth measure contains a whole note A27, followed by a whole note B27, and then a whole note C28. The fifty-sixth measure contains a whole note D28, followed by a whole note E28, and then a whole note F28. The fifty-seventh measure contains a whole note G28, followed by a whole note A28, and then a whole note B28. The fifty-eighth measure contains a whole note C29, followed by a whole note D29, and then a whole note E29. The fifty-ninth measure contains a whole note F29, followed by a whole note G29, and then a whole note A29. The sixtieth measure contains a whole note B29, followed by a whole note C30, and then a whole note D30. The sixty-first measure contains a whole note E30, followed by a whole note F30, and then a whole note G30. The sixty-second measure contains a whole note A30, followed by a whole note B30, and then a whole note C31. The sixty-third measure contains a whole note D31, followed by a whole note E31, and then a whole note F31. The sixty-fourth measure contains a whole note G31, followed by a whole note A31, and then a whole note B31. The sixty-fifth measure contains a whole note C32, followed by a whole note D32, and then a whole note E32. The sixty-sixth measure contains a whole note F32, followed by a whole note G32, and then a whole note A32. The sixty-seventh measure contains a whole note B32, followed by a whole note C33, and then a whole note D33. The sixty-eighth measure contains a whole note E33, followed by a whole note F33, and then a whole note G33. The sixty-ninth measure contains a whole note A33, followed by a whole note B33, and then a whole note C34. The seventieth measure contains a whole note D34, followed by a whole note E34, and then a whole note F34. The seventy-first measure contains a whole note G34, followed by a whole note A34, and then a whole note B34. The seventy-second measure contains a whole note C35, followed by a whole note D35, and then a whole note E35. The seventy-third measure contains a whole note F35, followed by a whole note G35, and then a whole note A35. The seventy-fourth measure contains a whole note B35, followed by a whole note C36, and then a whole note D36. The seventy-fifth measure contains a whole note E36, followed by a whole note F36, and then a whole note G36. The seventy-sixth measure contains a whole note A36, followed by a whole note B36, and then a whole note C37. The seventy-seventh measure contains a whole note D37, followed by a whole note E37, and then a whole note F37. The seventy-eighth measure contains a whole note G37, followed by a whole note A37, and then a whole note B37. The seventy-ninth measure contains a whole note C38, followed by a whole note D38, and then a whole note E38. The eightieth measure contains a whole note F38, followed by a whole note G38, and then a whole note A38. The eighty-first measure contains a whole note B38, followed by a whole note C39, and then a whole note D39. The eighty-second measure contains a whole note E39, followed by a whole note F39, and then a whole note G39. The eighty-third measure contains a whole note A39, followed by a whole note B39, and then a whole note C40. The eighty-fourth measure contains a whole note D40, followed by a whole note E40, and then a whole note F40. The eighty-fifth measure contains a whole note G40, followed by a whole note A40, and then a whole note B40. The eighty-sixth measure contains a whole note C41, followed by a whole note D41, and then a whole note E41. The eighty-seventh measure contains a whole note F41, followed by a whole note G41, and then a whole note A41. The eighty-eighth measure contains a whole note B41, followed by a whole note C42, and then a whole note D42. The eighty-ninth measure contains a whole note E42, followed by a whole note F42, and then a whole note G42. The ninetieth measure contains a whole note A42, followed by a whole note B42, and then a whole note C43. The hundredth measure contains a whole note D43, followed by a whole note E43, and then a whole note F43. The hundred-first measure contains a whole note G43, followed by a whole note A43, and then a whole note B43. The hundred-second measure contains a whole note C44, followed by a whole note D44, and then a whole note E44. The hundred-third measure contains a whole note F44, followed by a whole note G44, and then a whole note A44. The hundred-fourth measure contains a whole note B44, followed by a whole note C45, and then a whole note D45. The hundred-fifth measure contains a whole note E45, followed by a whole note F45, and then a whole note G45. The hundred-sixth measure contains a whole note A45, followed by a whole note B45, and then a whole note C46. The hundred-seventh measure contains a whole note D46, followed by a whole note E46, and then a whole note F46. The hundred-eighth measure contains a whole note G46, followed by a whole note A46, and then a whole note B46. The hundred-ninth measure contains a whole note C47, followed by a whole note D47, and then a whole note E47. The hundred-tieth measure contains a whole note F47, followed by a whole note G47, and then a whole note A47. The hundred-first measure contains a whole note B47, followed by a whole note C48, and then a whole note D48. The hundred-second measure contains a whole note E48, followed by a whole note F48, and then a whole note G48. The hundred-third measure contains a whole note A48, followed by a whole note B48, and then a whole note C49. The hundred-fourth measure contains a whole note D49, followed by a whole note E49, and then a whole note F49. The hundred-fifth measure contains a whole note G49, followed by a whole note A49, and then a whole note B49. The hundred-sixth measure contains a whole note C50, followed by a whole note D50, and then a whole note E50. The hundred-seventh measure contains a whole note F50, followed by a whole note G50, and then a whole note A50. The hundred-eighth measure contains a whole note B50, followed by a whole note C51, and then a whole note D51. The hundred-ninth measure contains a whole note E51, followed by a whole note F51, and then a whole note G51. The hundred-tieth measure contains a whole note A51, followed by a whole note B51, and then a whole note C52. The hundred-first measure contains a whole note D52, followed by a whole note E52, and then a whole note F52. The hundred-second measure contains a whole note G52, followed by a whole note A52, and then a whole note B52. The hundred-third measure contains a whole note C53, followed by a whole note D53, and then a whole note E53. The hundred-fourth measure contains a whole note F53, followed by a whole note G53, and then a whole note A53. The hundred-fifth measure contains a whole note B53, followed by a whole note C54, and then a whole note D54. The hundred-sixth measure contains a whole note E54, followed by a whole note F54, and then a whole note G54. The hundred-seventh measure contains a whole note A54, followed by a whole note B54, and then a whole note C55. The hundred-eighth measure contains a whole note D55, followed by a whole note E55, and then a whole note F55. The hundred-ninth measure contains a whole note G55, followed by a whole note A55, and then a whole note B55. The hundred-tieth measure contains a whole note C56, followed by a whole note D56, and then a whole note E56. The hundred-first measure contains a whole note F56, followed by a whole note G56, and then a whole note A56. The hundred-second measure contains a whole note B56, followed by a whole note C57, and then a whole note D57. The hundred-third measure contains a whole note E57, followed by a whole note F57, and then a whole note G57. The hundred-fourth measure contains a whole note A57, followed by a whole note B57, and then a whole note C58. The hundred-fifth measure contains a whole note D58, followed by a whole note E58, and then a whole note F58. The hundred-sixth measure contains a whole note G58, followed by a whole note A58, and then a whole note B58. The hundred-seventh measure contains a whole note C59, followed by a whole note D59, and then a whole note E59. The hundred-eighth measure contains a whole note F59, followed by a whole note G59, and then a whole note A59. The hundred-ninth measure contains a whole note B59, followed by a whole note C60, and then a whole note D60. The hundred-tieth measure contains a whole note E60, followed by a whole note F

Ex. 6. H. Tik, Missa [*de Beata Virgine*], Credo, bb. 62–69.

one way of composing (six-unit U8 *fuga*) to another (one-unit L5 *fuga* = SF).¹⁹ Comparable shifts can be found elsewhere in this Mass; see for instance Ex. 5, where four-unit U5 *fuga* gives way to one-unit L5 *fuga* (SF), with a change of leadership from the lower to the upper voice; or Ex. 4, where three-unit U5 *fuga* gives way to one-unit U5 *fuga* (SF), both led by the lower voice. At such transitions, the distance reduces and the *fuga* compresses immediately before a cadence. The word “intensification” comes to mind — which, if justified, implies that a technical means has been used to achieve the psychological effect of “drive to cadence”.

Tik’s finished polyphony in Ex. 6 involves three voices. The question therefore arises of whether Tik’s invention could have borne voice II in mind while conceiving 6-unit *fuga* in I and III. At letter B (bracketed section), voice II supplies *fauxbourdon*-like infilling, raising the possibility that Tik envisaged this outcome while devising his principal *fuga*. Elsewhere in Ex. 6, however, voice II does look and sound very much like an afterthought, and in truth a *fauxbourdon*-like outcome could be created in any place where the *fuga* voices proceed in parallel sixths. As for the ringed material at letter A, it anticipates the pitches but not the rhythm of the ensuing *fuga*, and for that reason it looks like an afterthought, inserted opportunistically between cadence and *fuga*. A comparable junction can be seen in Ex. 3 at letter B: voice II anticipates the *fuga*, but again it is inessential, and could have been invented when the third voice was added. Thus these momentary effects of three-voice *fuga* are more likely to arise from an additive process, not from Tik’s capacity to conceive truly structural three-voice *fuga*.

Mention was made earlier of cells of *fuga* that recur during the course of Tik’s Mass. Ex. 7 assembles some samples of this, drawing on three movements of the Mass, the Gloria, Credo and Sanctus. These passages all involve two-unit U5 *fuga*; the recurring cells themselves are ringed, and labelled A-D. Although conceptually identical in terms of underlying polyphony, these four cells do differ from one another in the following ways: (a) they are placed at three different levels of transposition, not at the same pitch; they therefore correspond only in terms of interval-category, since the location of semitones changes with each transposition — and as a result, they would be differently solmized; (b) the cell may begin on an accented minim of the triple metre (*i.e.* on minim 1, 3 or 5), or on an unaccented one (minims 2, 4 or 6); (c) segment B opens with dotted minim and crotchet, the others with two minims; (d) segment D lacks the first minim of the cell; (e) cells B-D are placed near the start of the *fuga*, but cell A is embedded within a longer passage; its context is shown in Ex. 3, where the ringed material

19. There were precedents for this. See for instance the extended L5 duo from Du Fay’s motet *Fulgens iubar ecclesie* (composed in the 1440s) quoted in Cumming-Schubert [2015, 205, Ex. 12.6], where at bar 148 the *fuga* distance contracts from 6u(mi) to 1u(mi) = SF.

S: 28-32

I III

G: 2-9

I II

C: 2-6

I II

A

B

C

D

Ex. 7. Recurring polyphonic cell in H. Tik, Missa [*de Beata Virgine*].

is again labelled A. The cells are texted as follows: (A) «sabaoth»; (B) «homini-bus»; (C) «bone voluntatis»; (D) «omnipotentem».

How have these correspondences arisen? Were they made intentionally, or are they the products of chance? This is not an easy question to answer. It can hardly be coincidence that cells B and D occur in near-identical positions in the Gloria and Credo respectively — which is to say, close to the start of each Mass movement, and within its first passage of *fuga*. (In the Gloria, B is quickly followed by C, so the cell is effectively heard twice in close succession, but in variant forms.) Nonetheless, these cells differ from one another in terms of verbal text, transposition and metrical emphasis, differences that partially mask their relationship. Moreover, there is no obvious reason why the cell should then recur in the “Osanna” to the Sanctus (segment A). Only the most alert listener would notice that these polyphonic correspondences exist, and even that listener might find it impossible to read any significance into them, since the cell is not obviously linked to any word-concept. One thing is clear, however: at moments such as these, Tik’s invention has been fuelled by memory — conscious or sub-conscious memory of polyphony previously made. Thus the act of composition might sometimes bear comparison with known acts of fifteenth-century musical improvisation, in which the decision-making at any moment relies significantly on the experience of previous such acts, and could potentially give rise to identical or near-identical outcomes.

Such intertextualities (if that word is appropriate here) are especially interesting when the replicated material is to an extent *transformed*. See, for instance, the cell of stretto *fuga* that has been ringed in Exs. 1 and 4 above — labelled “D” in Ex. 1, and “B” in Ex. 4. Not only are they expressed in different transpositions; they occur in different metres, broad triple in Ex. 1, fast triple in Ex. 4. Both cells have been embedded within longer passages of *fuga*, so they do not stand out to the listener in the way they might to the analyst’s eye. Again, it is hard to believe that the correspondence between them is intentional and meant to be meaningful. Instead, they seem to be accidents of involuntary recall, made by a mind used to “thinking in stretto *fuga*”.

At what point might Tik have crossed the line between involuntary recall and intentional cross-reference? This question is raised by the passages assembled in the next two examples. Ex. 8 aligns two near-identical passages of four-unit U5 *fuga*. Both occur in the Gloria, though not in close proximity to one another, and both begin with repeated pitches that imply syllabic text-declamation. Has Tik here intentionally repeated some polyphonic content, and with an aim in mind? We might resist those conclusions, on the grounds that there is no obvious reason why these settings of unrelated text-phrases should be linked musically;

a) G: 48-54

I *tacet*

II U5/4u(mi)

III (Domine fili unigenite)

b) G: 125-130

I U5/4u(mi)

II (tu solus sanctus)

Ex. 8. Recurring polyphonic cell in H. Tik, *Missa [de Beata Virgine]*.

the words «Domine fili unigenite» and «tu solus sanctus» do not align with one another in either sense or sound. (The situation might have seemed different had the latter set the text-phrase «tu solus Dominus»; but evidently it does not.) Moreover, the polyphonic replications are cast in different mensurations, use different pairs of voices, and are framed by cadences that are the polar opposites of one another (G to D, D to G). Perhaps memory has here unwittingly replaced invention. Perhaps this polyphony was drafted during a phase of preliminary sketching, and only later allocated to specific contexts and text-phrases — pre-conceived, then pasted into place. We can only guess.

The situation is different in the two passages shown in Ex. 9. Not only are these passages polyphonically related; they also both set the words «domine deus», though in different movements, Gloria and Sanctus. Moreover, their *fuga* is of a kind that is otherwise rare in this Mass: it answers at the upper fourth, and uses a subject with reiterations of pitch, implying that it should be sung syllabically. When added together, these factors do raise the possibility that the resemblance is intentional, not fortuitous. Within the context of the Mass as a whole, however, this is exceptional. By and large, it is hard to believe that Tik expected his listeners to be conscious of the polyphonic replications that occur in this work, let alone to extract meaning from them.

There is another reason for looking closely at the *fuga* in Ex. 9a. At the asterisk (*) in b. 38, a momentary vertical fourth occurs between the voices. It looks as if Tik has here composed the upper voices against III, a situation that might have arisen if III sometimes draws on pre-existent thematic material such as plainchant. Thus Tik's compositional methods change as the work unfolds. His overwhelming preference is for two-voice stand-alone *fuga*, to which a third non-*fuga* voice may or may not be added; but occasionally the *fuga* is conceived against a low voice that functions as a tenor, as in Ex. 9a. Possibly these changes of technique relate to the presence or absence of plainchant in voice III, which is designated "Tenor" in the work's sources. Equally, they might arise from Tik's aim to create variety and contrast within what is actually a freely-composed work.

The words "variety" and "contrast" may in fact be key to understanding the broad strategy adopted by Tik when designing this work. Only rarely are two adjacent passages composed according to identical principles. Instead, Tik's preference is to draw phrase by phrase from different points on the spectrum of *fuga*. Sometimes he changes the distance and/or the interval of the *fuga*. Consider for instance the two-voice "Quoniam" (G: 121–139), in which the following *fuga* types occur successively: L₅/2u(mi); U₅/4u(mi); L₅/3u(black sb); U₅/1u(black sb) = SF. Note how the two voices take it in turns to lead the *fuga* (L₅, U₅, L₅, U₅), and how the unit-distance keeps changing (2u, 4u, 3u, 1u). In the three-voice

a) G: 35-42

I U4/3u(sb) *

II Domine deus rex celestis

III

b) S: 16-21

I U4/3u(sb)

II dominus deus

III [sabaoth]

Ex. 9. Recurring polyphonic cell in H. Tik, Missa [*de Beata Virgine*].

sections, the contrasts and variety can be even more striking, especially when Tik lays aside his favoured *fuga* textures — the ones discussed above — and steps into quite different territory. Two final examples serve to demonstrate this point.

Ex. 10 shows a rare passage in this Mass where the three voices imitate one another at the unison, and behave as equals. Note that the *fuga* statements (placed in boxes) are short and assertive; they also only partly interlock with one another. The effect brings to mind long-established *fuga* principles such as those found in the genres of rota and rondellus. Moreover, the relationship between the voices is easy for the listener to comprehend — far easier than in (for instance) tight U₅ or L₅ *fuga* (1u, 2u or 3u), in which the voices sing against one another in transposition, making their relationship hard for most hearers to construe during performance. This observation draws us towards a broader question that is both interesting and relevant: for whose benefit does Tik devise *fuga* in this work, the listener's or his own? We will return to that question shortly.

Ex. 11 shows part of the most striking section of the Mass, the Osanna to the Benedictus. Its polyphony has been composed downwards from the highest voice, which sings eight enigmatic pitches, each for the duration of a perfect long. These pitches might quote from an unidentified plainchant melody, or they could be a *soggetto cavato*, and therefore hold a key to unlock this work's mystery. Certainly they have been placed near the liturgical climax of Mass, close to the elevation of the host, which typically took place at or before the Benedictus.²⁰ What makes this passage so arresting, however, is the behaviour of the two lower voices. Against each of the enigmatic notes — or rather, against the first seven of them — a polyphonic cell with the overall duration of a dotted breve is sung twice, with unison voice-exchange at the repetition. Ex. 11 shows the first three exchanges; the others are made in similar fashion. To call this a passage of “*fuga*” might seem to stretch the definition of that term to breaking point, yet it is surely *fuga* of a kind, since each of the lower voices sings either what the other will sing next, or what the other has just sung. Again, the genre of rondellus comes to mind.

Why has Tik drawn so liberally and with such variety from the spectrum of strict *fuga* in this work, at a time when it was seemingly rare or exceptional to do so? One possibility is that the Mass functioned as something of a laboratory, in which Tik explored the terrain between two firmly established categories of *fuga*. Standing at one extreme is tight U₅/L₅ stretto *fuga ad minimam*, a texture/technique with a pedigree extending back to at least the 1420s;²¹ Tik's Mass often

20. Compare the situation here with the one discussed in Long [1989].

21. The earliest known uses of U₅/L₅ stretto *fuga* are discussed in Cumming-Schubert [2015, 203–206].

C: 31-37

Et ex patre natum

Ex. 10. H. Tik, *Missa [de Beata Virgine]*, Credo, bb. 31-37.

S: 99-113

Osanna in excelsis

Ex. 11. H. Tik, *Missa [de Beata Virgine]*, Sanctus, bb. 99-113.

makes use of it, for instance in the passages quoted in Exs. 1 and 4–6. Standing at the other extreme are the various kinds of listener-friendly *fuga* answering at the unison or octave, typically after a breve or dotted breve. The prevailing view from musicology is that *fuga* at the unison and octave was significantly preferred over U_5/L_5 *fuga* during the fifteenth century, at least until its last decades;²² for some instances of it in Tik's Mass, see Exs. 6, 10 and 11. Straddling the gap between those extremes, and therefore perhaps fusing elements of them, are Tik's passages of strict L_5/U_5 *fuga* at the intermediate distances of two, three and four minim units. It is as if Tik has grasped the concept of U_5/L_5 stretto *fuga ad minimam*, and then pulled the voices apart incrementally, stretching the distance from 1u to 2u, 3u and 4u. By doing so, he arrives in the 1450s at categories of *fuga* that became standard ones in sixteenth-century polyphony.

That being said, Tik's L_5/U_5 *fuga* differs in fundamental ways from that of later repertoires. Most obviously, his preferred duration of unit in L_5/U_5 *fuga* is emphatically the minim — hinting, perhaps, at its evolution from stretto *fuga ad minimam*. As a result, much of Tik's L_5/U_5 *fuga* moves along busily, with the harmonic rhythm effectively falling at the level of the minim. This contrasts with the practice of later composers, who typically unfold their L_5/U_5 *fuga* at a more leisurely pace, favouring the semibreve or breve as the duration of the unit. In addition, Tik never bonds his *fuga* to the sound of the spoken word; his melodic content often seems to have been composed despite the text, not because of it. His manner therefore differs from that of (for instance) Josquin Desprez or Jean Mouton or Antoine de Févin, whose declamatory *fuga* usually bears traces of the intonation and rhythm of speech. Nonetheless, a thread of shared craft does demonstrably connect Tik's *fuga* to that of Josquin, Mouton and Févin. It is as if these later composers inherited the embryonic texture/technique of busy U_5/L_5 *fuga* as used by Tik and his mid-fifteenth-century contemporaries, but slowed it down, stretched it out, and made it deliver words as if in an oration.

Since Tik's strict *fuga* is rarely declamatory, the question arises of its function. Why is it there, and in such quantity? It seems not to exist for the listener's benefit, since it is often not easy to follow in sound, especially when the distance

22. See for instance Gallagher [2010, 134–135], which quotes the views of others, including Joshua Rifkin and David Fallows. Surveying the extant musical repertoires of the 1460s and 70s, Gallagher concludes that, «generally speaking, in these decades imitation [*fuga*] is usually at the octave or unison», whereas *fuga* at the fifth or fourth, though «certainly not unknown» in those decades, «was still comparatively rare». He therefore finds it «surprising [...] to find [Johannes] Regis choosing the fifth as his preferred interval of imitation» throughout his *Missa Ecce ancilla Domini/ Ne timeas Maria* (p. 134). Regis's Mass is later than Tik's by perhaps a decade or more.

between the voices is tight and the two lines are pitched a fifth apart.²³ Moreover, Tik has sometimes composed a free third voice against the *fuga*, making the latter even harder to discern; see for instance Exs. 2, 3 and 6. The situation would barely have changed had the *fuga* been flexed, not mechanically strict. It therefore seems that Tik has composed this tight, strict *fuga* for no better reason than because he can. It is as if his mind were focussed specifically on *craft*, and indeed on an aspect of craft that relies significantly upon *sight*, upon *notation*, and arguably upon notated lines placed in alignment with one another on a written surface. His optimum critic might therefore have been a fellow composer who was also absorbed in these new ways of making strict interlocking *fuga*.²⁴ It is perhaps also worth noting that their fellowship would have been underpinned by an inescapable fact: the stricter and denser the *fuga*, the further the composer removes himself from the realm of improvisation. There are long spans of Tik's Mass that simply could not have been achieved in extempore performance.

One point that emerges from this study is that the early history of *fuga*, and especially of *fuga* at the fifth (U₅, L₅), awaits full and systematic research. Its neglect might seem all the more surprising because the rise of L₅/U₅ *fuga* has such important implications for the history of Western musical thought. Not only does it feed into the heart of sixteenth-century polyphony; it also lays down a foundation for the fugal forms of the seventeenth century, and it sows seeds for the modulatory dialectics between tonic and dominant that are the essence of tonality. Viewed in that light, it might seem that the emergence of L₅/U₅ *fuga* in the fifteenth century should be a subject of real interest, yet its history remains largely uncharted. Writing in 2003, Joshua Rifkin remarked that, to the best of his knowledge, «the relationship between interval of imitation and chronology [in polyphony before 1500] remains essentially unexplored in the literature» [Rifkin 2003, 278, fn. 79]. Twelve years later, in their chapter on the origins of pervasive imitation in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Julie Cumming

23. This statement leads into issues of music cognition that clearly lie beyond the scope of the present study. Nonetheless, in the present writer's experience, strict L₅/U₅ *fuga* is relatively easy to comprehend if the mind focusses on actively *listening* to the leading voice while passively *hearing* the following voice. Other listening strategies are less enlightening, since arguably it is beyond the capacity of most (or perhaps all) human minds to actively *listen* to two or more *fuga* voices simultaneously. This issue would repay further thought and research — including, perhaps, interrogation of what exactly the words “listen” and “hear” might signify when applied to the perception of *fuga*-based polyphony.
24. The view tentatively expressed here — that experiments with new kinds of U₅/L₅ *fuga* may have been led by composers' interest in craft and facture — does not necessarily conflict with the theory proposed in Cumming-Schubert [2015, 202]: «One possible reason for the movement from imitation at the unison to imitation at the fifth is the shift in mid-century away from two upper parts in the same range toward a single upper voice with a lower second cantus part».

and Peter Schubert give the impression that little had changed in those intervening years; they supply many examples of early *fuga*, but only the outline of a connecting narrative [Cumming-Schubert 2015].²⁵ As matters stand, some of the most searching discussions of L5/U5 *fuga* lie buried in footnotes relating to research on other topics, and are easily missed.²⁶ A proper study of L5/U5 *fuga*, especially in its first century of existence, would therefore be welcome. Should one be written, the three-voice Mass by Henricus Tik will surely serve as one of its central pillars.

Acknowledgments

I am grateful to Margaret Bent, James Cook and Joshua Rifkin for advice about issues arising in this study, and to Julie Cumming for commenting on an earlier version of the text.

25. In Strohm [2010], which is one of the few studies to pay attention to *fuga* practices before 1500, there is no overview of *fuga* interval beyond the remark that in the English Mass repertory «The fourth and fifth are less frequent than the octave or unison» [Strohm 2010, 150].

26. For details, see Gallagher [2010, 134–135].

References

- BENT M. (1998), *The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis*, in C. Collins Judd (ed.), *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York, pp. 15–59.
- BUSSE BERGER A.M. – RODIN J. (eds 2015), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- COLLINS D. (2008), “So You Want to Write a Canon?”. *An Historically-Informed New Approach for the Modern Theory Class*, «College Music Symposium», 48, pp. 108–123.
- CUMMING J. (2013), *From Two-Part Framework to Movable Module*, in J. Peraino (ed.), *Medieval Music in Practice: Studies in Honor of Richard Crocker*, American Institute of Musicology, Middleton WI, pp. 177–215.
- CUMMING J. – SCHUBERT P. (2015), *The Origins of Pervasive Imitation*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 200–228.
- FINSCHER L. (1964), *Loyset Compère (c.1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents 12), Rome.
- GALLAGHER S. (2010), *Johannes Regis*, Brepols, Turnhout.
- GAULDIN R. (1997), *The Composition of Late Renaissance Stretto Canons*, «Theory and Practice», 21, pp. 29–54.
- HAAR J. (1971), *Zarlino’s Definition of Fugue and Imitation*, «Journal of the American Musicological Society», 24/2, pp. 226–254.
- LONG M. (1989), *Symbol and Ritual in Josquin’s “Missa di dadi”*, «Journal of the American Musicological Society», 42/1, pp. 1–22.
- MEIER B. (1988), *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, transl. E.S. Beebe, with revisions by the author, Broude, New York.
- MILSOM J. (2005a), “Imitatio”, “Intertextuality”, and Early Music, in S. Clark – E.E. Leach (eds), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Boydell, Woodbridge, pp. 141–151.
- MILSOM J. (2005b), *Absorbing Lassus*, «Early Music», 33/2, pp. 305–320.
- MILSOM J. (2015), *Making a Motet: Josquin’s “Ave Maria ... Virgo serena”*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 183–199.
- MILSOM J. (2016a), *Style and Idea in Josquin’s “Cueur langoreulx”*, «Journal of the Alamire Foundation», 8/1, pp. 77–91.
- MILSOM J. (2016b), *Cipriano’s “Flexed Fuga”*, in J.A. Owens – K. Schiltz (eds), *Cipriano de Rore: New Perspectives on His Life and Music*, Brepols, Turnhout, pp. 293–329.
- MORRIS R.D. (1995), *The Structure of First-Species Canon in Modal, Tonal and Atonal Musics*, «Intégral», 9, pp. 33–66.

- OTT I. (2014), *Methoden der Kanonkomposition bei Josquin Des Prez und seinen Zeitgenossen*, Georg Olms, Hildesheim.
- OWENS J.A. (1984), *The Milan Partbooks: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process*, «Journal of the American Musicological Society», 37/2, pp. 270–298.
- OWENS J.A. (1997), *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford University Press, New York.
- RIFKIN J. (2003), *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's Ave Maria ... virgo serena*, «Journal of the American Musicological Society», 56/2, pp. 239–350.
- RUIZ JIMÉNEZ J. (2010), *"The Sounds of the Hollow Mountain": Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance*, «Early Music History», 29, pp. 189–239.
- SCHUBERT P. (2007), *Hidden Forms in Palestrina's "First Book of Four-Voice Motets"*, «Journal of the American Musicological Society», 60/3, pp. 483–556.
- SCHUBERT P. (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, 2nd. ed., Oxford University Press, New York.
- SCHUBERT P. (2014), *From Improvisation to Composition: Three 16th Century Case Studies*, in D. Moelants (ed.), *Improvising Early Music*, Leuven University Press, Leuven, pp. 93–130.
- STROHM R. (ed. 2007), *Fifteenth-Century Liturgical Music, VI: Mass Settings from the Luca Choirbook*, Stainer & Bell for The British Academy (Early English Church Music, 49) [= EECM 49], London.
- STROHM R. (2010), *Imitative Counterpoint in Mid-Fifteenth-Century English Mass Settings*, in E. Hornby – D. Maw (eds), *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell: Sources, Styles, Performance, Historiography*, Boydell, Woodbridge, pp. 143–161.
- URQUHART P. (2007), *The Persistence of Exact Canon Throughout the Sixteenth Century*, in K. Schiltz – B.J. Blackburn (eds), *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, Peeters, Leuven, pp. 171–196.

Abstract

Negli ultimi anni, molte ricerche sul processo compositivo nella polifonia rinascimentale si sono concentrate sulla *fuga*, un termine che i teorici del Rinascimento usavano per i procedimenti oggi chiamati “imitazione” e “canone”. Questo studio propone nuovi modi di definire e descrivere le diverse categorie di fuga rigorosa, in cui le voci partecipanti si replicano esattamente, in termini di durate e intervalli. In particolare, l'autore si concentra sulla distanza temporale che separa le voci e propone l'uso del concetto di “unità”, come metodo per calcolare e definire tale distanza con precisione. Tutti i brani analizzati sono tratti da una Messa a tre voci senza titolo composta intorno al 1450 da Henricus Tik, un enigmatico musicista di probabile origine inglese. Secondo gli standard dell'epoca, questa Messa attinge con sorprendente varietà dall'ampio spettro di possibilità di fuga rigorosa,

specialmente quelle che rispondono agli intervalli di quinta superiore e inferiore, piuttosto che all'unisono o all'ottava. Anche se l'uso di questa tecnica nella Messa di Tik coinvolge prevalentemente solo due voci, l'analisi si concentra anche sulla condotta della terza voce, che evidentemente era composta sulla base della *fuga* delle altre parti. Viene inoltre preso in esame il rapporto tra cadenza e *fuga*, e nell'ultima parte dell'articolo vengono suggerite alcune prospettive di sviluppo per la ricerca futura.

Alessandra Ignesti

Compositional Strategies in the Late Fifteenth Century and Beyond: Observations on the *Missa Mente tota* of Antoine de Févin

Abstract

The “imitation mass” (*Missa ad imitationem*) is a polyphonic setting of the *Ordinarium Missae* which bears a structural relationship to the polyphonic fabric of a pre-existing composition. Such compositional approach began to be adopted systematically during the early decades of the sixteenth century as an alternative to *cantus firmus* and paraphrase techniques. This paper focuses on the earlier stage of development of this procedure and discusses passages from the *Missa Mente tota* of Antoine de Févin, a younger contemporary of Josquin and a key figure in the evolution of the genre. The first part discusses how the composer elaborates musical material derived from fifteenth-century improvisable formulas as found in crucial passages of the model; the second one applies the method of modular analysis developed by Peter Schubert to the description of Févin’s treatment of structural borrowings of motivic material. The proposed interpretation elaborates on a parallel between Févin’s compositional choices and rhetorical procedures and argues that the intertextual relationships between Févin’s imitation mass and its model might extend to textual correspondences established by the quotation of musical material.

Breaking down the opposition between improvisation and composition

In the last few decades, scholars have tackled the question about what improvisation meant in the Renaissance.¹ Recent scholarship re-examines a number

1. The analysis of the compositions presented in this paper was carried out as part of my collaboration on the project *Citations: The Renaissance Imitation Mass* (CRIM, <https://sites.google.com/a/haverford.edu/crim-project/>) directed by Prof. Richard Freedman (Haverford College) and prof. David Fiala (Centre des Etudes Supérieures de la Renaissance,

of stark oppositions such as improvisation versus composition, oral versus written music, and spontaneity of creation versus premeditation. We now question the older, black and white associations that aligned improvisation, orality, and spontaneity against composition, written music, and pre-compositional planning. Not only is improvisation recognized as an ability that necessarily entails some amount of pre-planning [Bent 1983], but thanks to the works of scholars such as Anna Maria Busse Berger and Philippe Canguilhem, the role of writing in the learning process of composers and singers has been drastically reassessed [Busse Berger 2005; Canguilhem 2011; 2015]. The concept of improvisation has been significantly expanded: on the one hand, its scope has been extended well beyond what was previously thought to be possible; on the other hand, the compatibility of extemporaneous music making with both writing and pre-planning has generated a broader concept of improvisation that can be described in terms of controlling strategies.

Improvisation can be done at different levels. At the level of counterpoint, musicians could avail themselves of a large assortment of techniques, partly inherited from the Middle Ages, which they would learn during their training process. These techniques enabled singers to add one or more melodic lines to a given melody, usually the tenor, following simple rules to be committed to memory. Techniques such as fauxbourdon and the procedures developed out of the English method of sights, for example, were designed to enrich the texture with resonant layers of voices mostly moving by parallel motion against the cantus firmus; these methods, originally applied in the practice of singing upon the book, were to play an important role in composed music.

Other techniques relied not on pre-existent melodic material, but on simple algorithms able to generate polyphonic constructions. One such procedure has been illustrated by Gregory Butler, who has offered terminological insights into the concept of *fantasia*. Based on an undated letter written in the last decade of the fifteenth century to Ercole d'Este, Duke of Ferrara [Butler 1974, 602], Butler observes that the term *fantasia* appears to be used to designate the «abstract thema» of an instrumental motet by Isaac and hypothesizes that the regular use of these «small-scale structures» preceded the genre-specific meaning of the term. Butler also mentions that the plural used in a three-part composition entitled *Ile fantazies de Joskin* (Roma, Biblioteca Casanatense, MS 2856), which applies

Tours). I would like to express special thanks to prof. Freedman for this extremely formative experience and for the insightful discussions he was able to stimulate in the group. The paper is also indebted to my supervisor at McGill, prof. Julie E. Cumming, whose guidance and invaluable support have inspired my research (which does not mean that she agrees with all the points I make here).

nonetheless to a single piece, defines a kind of composition made of a number of *fantasias* — that is, modules consisting of a «rigidly mechanical sort of sequential imitation» — that are strung together [*ibid.*, 603]. The use of such modules, he points out, was not limited to instrumental music. Interestingly, the sequential imitation pattern found at the beginning of Josquin's last fantasia occurs, variously adapted, at the beginning of all the movements of the Missa *ad placitum* of Claudin de Sermisy, which is indeed designated «*sur fantasie*». Such sequential imitation patterns belong to the arsenal of *contrapunto alla mente* techniques and exemplify how a «piece of musical mechanism» without real content (a *soggetto*) could act as a mnemonic image in a way that is similar to the *loci* on which orators had relied for centuries.²

Scholars have suggested that rhetorical theories can help illuminate the phenomenon of improvisation and its relationship to composition although with the warning, as Philippe Canguilhem remarks, that it would be misleading to interpret this ability as lacking premeditation.³ In the same way as orators need a repository of arguments and a logical method to order the various parts of a speech, composers need musical images (with or without a *soggetto*) and criteria to articulate the musical discourse. Therefore, two aspects may be worth considering, which correspond with two of the five codified parts of rhetoric: the ability to search for ideas making recourse to *loci* (*inventio*) and to organize them into a coherent and effective whole (*dispositio*). The questions which might be raised when applying these categories to music are: in how many ways was a composer able to “see” the music he was creating? Was this “vision” only a method of facilitating contrapuntal construction — like the techniques mentioned above, especially the English method of sights — or could vision be understood more broadly as a way of disposing and controlling musical images?⁴

According to Quintilian, mental images were crucial to conceiving and memorizing the ideas to be delivered, yet they also played a role on the side of reception insofar as *phantasiai* allowed the orator to «place before the eyes» objects that were not actually present, arousing an associated emotional response [Quintilian 1921, 433–435]. I propose that this evocative power might have played a role in the composition of some imitation masses. The composer's work with

2. To avoid confusion with the synonyms — especially the dual terminology in Greek (*topos*) and Latin (*locus*) — I shall use the Latin term throughout.
3. Philippe Canguilhem suggests that improvisation should be understood as *extemporaneitas*, «the act of creating in a given moment» [2017, 156 ff.]. According to Quintilian, improvisation was an essential component of rhetoric; in the tenth book of the *Institutio oratoria*, he emphasizes the importance of being able to organize the parts of a discourse and to work with mental images, both regarded as forms of improvisation [Quintilian 1922, 135–137].
4. The parallel between rhetoric and visualization in the making of counterpoint is developed by Canguilhem [*ibid.*, 151 ff.].

a model, which acts as a repository of both musical and textual images and as a framework to be either followed or temporarily dismissed, has analogies with the orator's preparation of a discourse. Not only does the model provide an organizing framework that the composer may freely adapt to new compositions; it also incorporates a semantic grid originating from the interaction with the text, which is able to carry meanings into the mass and create intertextual relationships with the model.⁵

In the course of this paper, I will analyse some passages from Antoine de Févin's *Missa Mente tota*, which provide insights into the compositional procedure of a musician who was among the first to experiment with the new technique of the imitation mass.⁶

Antoine de Févin and His Model

Antoine de Févin (c1470–late 1511 or early 1512) was a French composer, younger contemporary of Josquin. In the employ of the royal court of King Louis XII at least from 1507, he was celebrated for his contrapuntal mastery and his familiarity with the new compositional procedures introduced by the previous generation of composers. Although almost unknown today, he was ranked among the greatest masters of the period. His presence in a bizarre list from the *Dodecachordon*, in which Glarean compares Renaissance composers with Latin poets, attests to the esteem in which he was held at the time. In that passage, Josquin is unsurprisingly juxtaposed with Virgil while Févin is compared to Claudius, which might allude to Févin's intention to write in the tradition of Josquin as much as Claudius wanted to be the heir of Virgil. Such an approach, far from being mere imitation, is confirmed by Glarean's portrait of Févin as «*felix Iodoci aemulator*», occasioned

5. The term "intertextuality" does not appear often in English-language studies of early music and, when it does, it is usually employed as possible alternative to terms perceived as problematic such as "parody" and "imitation" [Milsom 2005, 142; Crook 1994, 151–157]. In this paper, the term is given a more specific meaning, which focuses on the expressive possibilities that are inherent to the relationships that a composition — with particular reference to its textual component — can establish with other compositions. The analysis that Maria Caraci Vela has proposed of the compositional strategies of Antonio Zacara da Teramo can be mentioned here to exemplify this approach along with the interpretive possibilities that it may disclose [Caraci Vela 2004].
6. Information on the procedure for composing imitation masses is scanty in Renaissance treatises. Among the theorists who discuss it — Nicola Vicentino (1555), Gioseffo Zarlineo (1558), and Pietro Pontio (1588, 1595) — Pietro Cerone provides the most detailed account, although largely derived from other sources. The recommendations listed in his *Melopeo y maestro* (1613) are very general insofar they concern the larger structure of the mass and the distribution of the borrowings among the movements. Reference to these instructions will be provided as needed along the way.

by the extraordinary command of parody technique he demonstrated in the *Ple-ni sunt celi* of one of two imitation masses, the *Missa Ave Maria*.⁷

Josquin's *Mente tota* was circulating in the 1490s — the earliest source dating to 1493–95 [Rifkin 2003; Rodin 2012; Milsom 2015]. The motet belongs to the cycle *Vultum tuum*, which Josquin probably composed in Milan, when he was in the employ of the Duke Galeazzo Maria Sforza. The text of the motet does not come from the Bible and presents challenges to the determination of its origin and function. According to Jacquelyn Mattfeld, it is probably a cento made up of quotations from diverse Marian antiphons and prayers, although their provenance cannot be determined [Mattfeld 1961, 162]. Deemed «unclassifiable» by Edward Clinkscale [1965, 70], the motet appears to match the Milanese penchant for text assemblage and composite structures, although without losing the coherence of the theological content [Filippi 2007, 399]. Considering the penitential tone, the solemnity of the melodic gesture, the plain intelligibility of the text, and the recourse to the first person plural, it also seems to fall under the sub-category of «prayer motets» that Bonnie Blackburn has described in her article [Blackburn 1997, 594]. Motets with personal addresses to Christ, Mary, and the saints, she observes, proliferated in the late fifteenth century; the presence of complete text in every voice points to a devotional function, as though singing was equal to praying [*ibid.*, 603; Brown 1990]. The motet *Mente tota* meets this condition in the first section; the second section, introduced by a mensural change, presents a concluding litany set in antiphonal style, which alternates higher and lower pairs of voices with full voice passages. Far from contradicting the requirement of pan-declamation, this setting emphasizes the devotional character of the piece and corroborates the classification of the *Mente tota* as a prayer motet.

Since the very beginning of polyphony, the presence of a cantus firmus had provided foundation throughout a composition not only as contrapuntal underpinning, but also as a formal grid, solving the problem of how to control the succession of musical events. When composers did not make use of a pre-existent melody, they often had recourse to other devices such as isorhythm or formal schemas (*formes fixes*), which would provide them with a logical method of assembling the different parts of a composition.⁸ To be sure, compositions that

7. «Josquin des Pres has composed the *Ave Maria* according to this mode [Hypoionian], truly very learnedly and pleasingly, and without removing the harmony from its base. Antoine Févin, a distinguished young man and a successful rival of Josquin, later admired it so much, that he, showing the highest skill and the utmost moderation, composed according to it a Mass which is as skilful as any I have ever seen» [Glareanus 1965, I, 263].

8. Other criteria with which composers crafted their compositions include the treatment of section lengths in relation to a structural source as Christopher Reynolds discusses in his analysis of Josquin's *Plus nulz regretz*. Like fifteenth-century painters, he explains, composers sometimes arranged musical objects according to the rules prescribed by a space

made no recourse to such schemes did exist in the fifteenth century, but the possibility of establishing relationships with pre-existent material was nonetheless highly desirable, especially for mass composition. The technique of the imitation mass was but one of the strategies composers developed to create new music from something that was pre-existent, which was a standard procedure in the Renaissance. Yet considering how unrestrained the new compositional style was, in which all the voices were vocal in character and freely involved in the alternation between imitative and homorhythmic textures, I also believe that the imitation mass as a genre was designed to meet the need for new organizing principles.⁹

In his article on parody mass, Lewis Lockwood draws attention on the «specific historical period» in which borrowing procedures became crucial to mass composition — roughly the 16th century, starting with the composers of the post-Josquin generation — and argues that the concurrent decline of cantus firmus composition cannot be regarded as coincidental [1966, 573–574]. That imitation mass was but a response to the circumstances that made the «linear borrowing» of the cantus firmus no longer practicable at the turn of the century is proposed as a straightforward conclusion along with the fact that the «unit of procedure» of the new compositional approach was now the motive with its inherent possibilities of contrapuntal manipulation.

In the attempt to understand how composers dealt with what Lockwood describes as «the rise of the motivic process of organization» [*ibid.*, 575], the influence of possible relationships of intertextuality between Févin's imitation mass and its model should not be completely overshadowed by the consideration of purely musical aspects of compositional strategy. I propose that the association between motives and textual fragments — which might have had also aural effectiveness in the case of devotional motets such as *Mente tota* — might have played a role, although not a systematized one, in Févin's procedure of mapping the internal organization of the model onto his mass movements. In the rest of this paper, I will support my conjecture about his use of Josquin's motet both as a mental library of musical *loci* — to be considered also in their possible association

formerly created, which they generated either by subdivision as in Josquin's chanson, or by module repetition as, for example, in isorhythmic compositions [Reynolds 1987].

9. Josquin's already mentioned *Ave Maria... virgo serena*, probably composed in the mid-1480s, has been often proposed as the paradigm of the new style, which Julie Cumming has described in terms of the emergence of pervasive imitation [Cumming 2008, 21; Rifkin 2003; Brown 1976, 112–115]. The aesthetic of *varietas* that was still so crucial to Tinctoris in the 1470s was replaced with new principles, such as repetition, economy of means, and intelligibility of the text, of which the music of Josquin demonstrates minute application toward uniformity across the genres: mass movements, motets, and eventually chansons begun to be devised as series of points of imitation setting units of text, which also expanded the possibility of associations between textual segments and motives.

with textual meanings — and as a framework for the internal articulation of the mass movements.

***Inventio*. Working with Musical Images**

In *Mente tota* Josquin makes use of a number of improvisational techniques that Févin not only maintains, but also elaborates further in his mass. These include different techniques of polyphonic writing; some of these, such as the so called parallel-sixth and parallel-tenth models, were already popular in the fifteenth century, still mostly associated with the compositional framework based on the cantus firmus;¹⁰ others, such as a method for devising canons that today scholars call *stretto fuga*, emerged in the early fifteenth century, rose in popularity in the transition period that Févin experienced, and would dominate musical composition throughout the Renaissance [Cumming-Schubert 2015].¹¹

Both the parallel-sixth and the parallel-tenth models are described by Guilielmus Monachus in his *De preceptis artis musicae*, which provides crucial documentation about the fifteenth-century practice of extemporizing voices over a given tenor melody. The rules for composing in four voices derive from the practice of fauxbourdon and gymel, whose description is the core of the section devoted to counterpoint. As the practice of the parallel-sixth model prescribes, the superius begins and ends with an octave above the tenor and then moves in parallel sixths. The contratenores altus and bassus too begin and end with a perfect interval with the tenor (either a unison or an octave), but they proceed by alternating different intervals: the bassus performs thirds and fifths below, so that the penultimate note of the concord is a fifth below the tenor, while the altus performs thirds and fourths above the tenor in such a way that the penultimate note of the concord is a fourth above the tenor.

A good example of parallel-sixth model is found in Josquin's motet (Ex. 1a). As in Monachus's description, the bassus alternates regularly thirds and fifths below the tenor with a fifth in penultimate position before the concluding unison; at the same time, the altus starts the sequence of thirds and fourths, which breaks into a short sequence of parallel fourths leading to the cadence.

10. The terms "parallel-sixth model" and "parallel-tenth model" have been proposed by Schubert [2008, 192–193]. Early in the fifteenth century, these compositional techniques were used without cantus firmus; furthermore, the fact that the tenor is given does not necessarily mean that it is a cantus firmus, as Eulmee Park observes [Park 1993, 324].

11. The term "stretto fuga" was coined by John Milsom [2005].

Discantus

in ter ce de pro no - bis

Contratenor

ter - ce - de pro no no - bis

Tenor

4 3 4 3 4 4 4 4

in ter ce de pro no - bis

Bassus

5 3 5 3 5 3 3 5

in ter ce de pro no - bis

Ex. 1a. Josquin, motet *Mente tota*, mm. 104–107. Parallel-sixth model (see also mm. 97–100).

Superius

Et ho - mo fa ctus est

Altus

Et ho mo fa ctus est

Tenor

Et ho mo fa ctus est

Bassus

Et ho mo fa ctus est

Ex. 1b. Févin, Missa *Mente tota*, Credo, mm. 109–112. Parallel-sixth model.

Superius

Ie su Chri - ste

Altus

Ie su Chri - ste

Tenor

Ie - - - - su Chri - ste

Bassus

Ie su Chri - ste

Ex. 1c. Févin, Missa *Mente tota*, Gloria, mm. 132–135. Parallel-sixth model.

This passage enjoys particular prominence in the motet, setting the answer *Intercede pro nobis* in the concluding section of the antiphonal litany. In the Gloria (mm. 132–135) and Credo (mm. 109–112), Févin quotes this passage in a context remarkably similar to that of the motet, to set quotations from the antiphonal litany, which corroborates the existence of a relationship between the two passages. Nevertheless, he introduces some modifications. The quotation of the model found in the Credo is almost literal, with slight variations in the melodic design of the middle voices (Ex. 1b). In the Gloria, the upper voice is transposed down a second at the beginning and the bassus introduces an octave in the chain of thirds and fifths (Ex. 1c). The melodic profile of the altus is completely different, but it still results from alternating thirds and fourths as prescribed by the parallel-sixth model, as if the quotation of the most recognizable upper voice along with the application of the same compositional technique were sufficient for the establishment of a clear relationship with the model.

Another aspect that deserves attention is textual context. As Tab. 1 shows, in the Gloria the fragment is sung to the name of Christ, as it appears towards the end of the long invocation for mercy that concludes the doxology; in the Credo, the quotation sets the words *Et homo factus est*, which represents the answer to the human call for salvation. The establishment of a relationship between these passages — the *Intercede pro nobis* in the motet, referred to the Virgin, the name of Christ in the Gloria and the reference to his incarnation in the Credo, which presupposes the crucial role of the Virgin — cannot be regarded as merely accidental, but betrays a clear rhetorical intention that Févin expresses both with the exact quotation from the model and with the citation of the upper part harmonized using the same contrapuntal technique as the model.¹²

TAB. 1. BOLD TEXT INDICATES CORRESPONDENCES BETWEEN THE PASSAGES SET IN PARALLEL-SIXTH MODEL

Motet	Gloria	Credo
<i>Sancta Virgo virginum, intercede pro nobis</i>	<i>Quoniam tu solus Sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus Jesu Christe, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen</i>	<i>Qui propter nos homines et propter nostram salute descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est</i>

12. Cerone contrasts the sobriety that is appropriate to the Gloria and the Credo with the more luxuriant style of the remaining movements and observes that good composers devote careful treatment to the following words in particular: *Iesu Christe* in the Gloria and *Et incarnatus est* and *Crucifixus* in the Credo. More specifically, he recommends that leaps be avoided («cantar las partes todas juntas») and restrained counterpoint be preferred («consonancias devotas, y con Intervallos harmonicos»), which perfectly matches the kind sonority generated via the parallel-sixth model [Cerone 1969, 688].

The parallel-tenth model was a very common contrapuntal procedure in the Renaissance, as Monachus and Gaffurius among others document in their treatises.¹³ Although with divergences in the account of the improvisatory procedure, all these sources describe a contrapuntal texture that has the outer voices move by parallel tenths in contrary motion with the inner part(s).¹⁴ Josquin uses this compositional technique in the most dynamic passage of the motet: a seven-measure long episode of sequential imitation setting the words *usque in finem*. Starting at measure 47, discantus and bassus move by parallel tenths while the inner voices perform two lines with a similar melodic profile, always keeping either in oblique or contrary motion with the outer voices in order to avoid parallel perfect intervals. The combination of this technique with the fourfold iteration of a three-breve long contrapuntal block leading to a strong cadence on the final at m. 54 makes the passage particularly effective (Ex. 2a).¹⁵

What makes this passage unique is the absence of a *soggetto*. The contrapuntal framework can be reduced to a very simple improvisable formula (3rd down + 2nd up in the outer voices; 2nd up + 3rd down in the tenor), with the altus acting as a filler. This schema exemplifies the kind of musical image without real content that Butler describes in his article: easy to commit to memory, it can be ornamented at will and adjusted to any new context, so that Févin's quotations of this passage may be regarded as a possible illustration of the use of a musical *locus*.

In all the movements of the mass except the Gloria there are extended sequential parallel-tenth passages that are reminiscent of this episode in the motet. Although motivic connections are quite loose, a similarity between all these occurrences is clearly perceptible because of their structure — all the passages feature a stepwise descending sequence of contrapuntal blocks — and the recourse to the same compositional framework. Févin elaborates the passage combining these elements with different techniques, such as *fuga*, and playing with melodic material, time intervals of imitation, and lengths of module as if he wanted to experiment with all the

13. In his *Practica musice* (1496), Gaffurius presents the parallel-tenth model as a «celeberrimus quidam in contrapuncto processus notularum» widely used by composers such as Tinctoris, Josquin, van Weerbeke, Agricola, Compère, Obrecht, Brumel, and Isaac, among others [Gaffurius 1496, book III, chapter 12].

14. Since the intervals between each of the outer voices and the tenor are inverted at the tenth, correct voice leading demands that the rules for invertible counterpoint at the tenth be followed. According to these rules, all the consonant intervals within the span of a tenth — unison, third, fifth, sixth, octave, and tenth — are permitted; nevertheless, since thirds and sixths invert to octaves and fifths respectively, sequences of these intervals are forbidden; as a result, this prohibition boils down to the rule according to which the outer voices must move in contrary motion with the inner voice(s) [Schubert 2008, 193–194, 185–186].

15. In terms of presentation types, the iteration of the contrapuntal block is to be understood as a nonimitative module (NIm). A detailed account of this notion will be provided below.

Discantus

(in) fi - nem e - i com - pla - ce - a - .

Contratenor

fi - nem e - i com - pla - ce - a - .

Tenor

in fi - - - - nem e - - - - i com - pla -

Bassus

nem e - - - - i com - pla - ce - a - -

mus

mus

Pre

ce - a

mus

mus

Pre - ces

Discantus

Contratenor

Tenor

Bassus

Ex. 2a. Josquin, motet *Mente tota*, mm. 47–54 with reduction.

possibilities inherent to the musical material. In the Kyrie the citation is found at the very end of the movement.¹⁶ Reduced in length from three to two breves, the pattern of the module changes slightly and displays a new combination of the inner voices, which move now in parallel sixths producing a *stretto fuga* at the minim with the outer voices (Ex. 2b). In the Credo, the tenor performs a very simple *fuga* at the semibreve with the bassus and the superius (Ex. 2c). In the Sanctus, the outer voices still move in parallel tenths, but they alternate plain and ornamented versions of the same melodic cell described above (3rd down + 2nd up); while the tenor performs only the ornamented one and the altus moves in semibreves (2nd up + 3rd down) (Ex. 2d). Finally, the episode in the Agnus Dei elaborates a version that while introduces new intervals (a fourth), reuses segments of interval succession from the model with the addition of a note *échappé* (Ex. 2e).

The musical affect of this passage in *Mente tota* is suitable to express the steady progression toward the end of times brought to mind by the words *usque in finem*. And yet, as Wilibald Gurlitt has pointed out, our tendency to understand musical passages as expressive in the «modern poetic sense» often impedes the understanding of their true essence, the fact that they are primarily the reworking of a stock of *loci* [Gurlitt 1944, 67, quoted in Lorenzetti 2017, 27]. Undeniably, the passage is powerful and, far from being monotonous, achieves great dynamism offering rich expressive means that Févin appears to have consciously employed. Apart from the passage in the Credo, all these occurrences are found at the ends of sections or subsections of the Mass movements — or even at the end of the whole movement, as in the Kyrie — which suggests that the use of the sequence responded to conventions. This aspect corroborates the understanding of the contrapuntal algorithm as a *locus*, a pre-existent formula to be used as needed and identifies the response to the musical context — in this case, the approach to a strong point of articulation — as one possible way of making use of musical images. In the other example considered so far — the declamatory passage generated via parallel-sixth model — we can still recognize a *locus*, but this time Févin's compositional choices seem to be explainable in the light of possible associations with textual meaning. The intertextual relationship between the *Intecede pro nobis* in the model and the “places” in the Gloria and Credo where this call receive a response *sub specie aeternitatis* (*Jesu Christe* and *et homo factus est* respectively), appear to motivate here the recourse to a musical image able to express the pleading attitude that imbues the text of Josquin's motet since its very incipit: *Mente tota supplicamus*.

16. According to Cerone, by contrast, the ending of the model should have been used at the end of all the major divisions of the mass, including the second Kyrie [Cerone 1969, 687].

The image displays two musical excerpts, Ex. 2b and Ex. 2c, featuring four vocal parts: Supertus, Altus, Tenor, and Bassus. The notation is in mensural style with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Ex. 2b, from the Kyrie of Missa *Mente tota*, shows a melodic passage where the vocalists enter in sequence, with the Supertus part leading and the others following. The lyrics are "i - son e - le - son". Ex. 2c, from the Credo of Missa *Mente tota*, shows a more complex passage with overlapping vocal lines and a variety of lyrics including "san - ctus - ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam", "Ee - cle - si - a", "si - am", and "Con - fi - te - or". The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and lyrics.

Ex. 2c. Févin, *Missa Mente tota*, mm. 238–245.

Ex. 2b. Févin, *Missa Mente tota*, Kyrie, mm. 105–112.

The image displays two musical excerpts, Ex. 2d and Ex. 2e, for a SATB choir. Ex. 2d, titled 'Ex. 2d. Févin, Missa *Mente tota*, Sanctus, mm. 40-47', shows the choir singing 'us Sa - us Sa - us Sa - ba - oth.' The lyrics are distributed across the Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves. Ex. 2e, titled 'Ex. 2e. Févin, Missa *Mente tota*, Agnus Dei, mm. 37-44', shows the choir singing 'se - re - re - no - bis, no - bis, no - bis, no - bis.' The lyrics are also distributed across the SATB staves. Both excerpts feature complex vocal lines with many accidentals and ties, indicating a high level of musical difficulty.

Ex. 2d. Févin, Missa *Mente tota*, Sanctus, mm. 40-47.

Ex. 2e. Févin, Missa *Mente tota*, Agnus Dei, mm. 37-44.

Recent studies on commonplace tradition in Renaissance music have discussed the use of the notion of *locus* in sources such as Montanos's *Arte de musica teorica y pratica* (1592) and Cerone's already mentioned *El melopeo y maestro* [Schubert 2010]. Stefano Lorenzetti, who has been working on this subject for a long time, has shed light on the use of *loci* in a number of sixteenth- and early seventeenth-century treatises by theorists such as Giovanni Battista Chiodino, Scipione Cerreto, and Adriano Banchieri [Lorenzetti 2002; 2009; 2017]. By contrast, no corresponding theoretical source is available from the earlier period and we can only speculate that at that time the creation of a store of *loci* suitable to the new polyphonic style was still at the beginning. The fact that this compositional devices were not systematized, nevertheless, does not imply that composers did not use any; rather, it merely suggests that the only possible way of studying this phenomenon at the turn of the sixteenth century is the analysis of the repertoire. The very fact that the concept of *locus* «is in its essence a metaphor» as its literal meaning implies [Mortensen 2008, 34], should encourage us to search for possible applications of *loci* in any circumstance in which, as here, multiple elaborations of the same schema — not of a *soggetto* — are recognizable in different “places”. In this perspective, the analysis of single passages might be revealing of how *loci* could «help compose discourses» [Lorenzetti 2017, 28].

***Dispositio*. Working with an Outline**

As mentioned above, Quintilian classifies the recourse to a logical method for ordering the parts of a discourse as a kind of improvisatory technique. To be sure, the scheme he refers to was an abstract one, the well-known sequence *exordium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*. Developing a parallel with musical composition, nevertheless, it would be possible to replace such an abstract framework with one derived from an actual composition, for example, the model of an imitation mass. The ability to frame an outline from it — not a rigid one, yet able to allow the composer to control the structure of a new composition — would represent a significant element of similarity with the preparation of a rhetorical discourse. The interpretive model that allows us better to understand how a musical composition could be subdivided into components susceptible of such a treatment is Peter Schubert's modular analysis, a method that has inspired several scholars to describe Renaissance polyphony as an «art of modular combinations» [Freedman 2016, 3].¹⁷

17. Several recent contributions have helped illuminate how late fifteenth- and sixteenth-century composers shaped imitative polyphony. In her foundational study of sixteenth-century compositional process, Jessie Ann Owens demonstrated that musicians did not use

The concept of module, describable as a contrapuntal combination that repeats within the same piece of music, is the mainstay of this analytical approach. Modular analysis parcels out polyphony into contrapuntal segments and shows connections between them, the macrostructural conception of a piece to emerge. Extended to the comparison between the compositional framework of the model and that of the imitation mass, the method allows for a partial reconstruction of the compositional process of the latter, especially when composers did not limit themselves to the commonplace quotation of the beginning of the model.¹⁸ Relationships between the model and the mass may range from exact quotation to various degrees of transformation; among these, the most frequently found affects the «presentation type», which refers to the categorization of the fundamental modular combinations found in sixteenth-century repertoire that Schubert has proposed [Schubert 2007; Schubert-Lessoil 2013]. In this last section of the paper, I will examine Févin's treatment of the opening episode of the motet in the Kyrie and Credo, showing how he adjusts it to the text and how, in the Credo, his compositional choices appear to exceed the hackneyed quotation of the incipit, revealing rhetorical interests in the *dispositio* of the musical material.

For the first point of imitation of his motet (mm. 1–13), Josquin employs a favourite opening gambit which Schubert has labelled «periodic entries» (PEn) [Schubert 2007, 498 ff.]. In this presentation type, modules result from the repetition of more than two entries after the same time interval (Ex. 3a).¹⁹

scores to compose, but articulated musical structures in their minds working in segments that were mostly built around two structural voices [Owens 1997]. More recently, Cumming has provided further insights into the compositional process of fifteenth-century music, showing that, although adjusted to the requirements of the new imitative style, the two-part framework remained the backbone of the polyphonic fabric throughout the fifteenth century [Crocker 1962; Cumming 2013]. With the emergence of imitative polyphony, the location of the two-part framework could no longer be confined to the same pair of voices throughout, but started moving from one pair to another. This migrating structure, which Cumming has dubbed «movable module», derives from the method of modular analysis that Peter Schubert has first developed in his study of the motets of Palestrina [Schubert 2007].

18. Cerone specifies that the beginnings of each of the mass movements should be based on the same material taken from the beginning of the model, although variously elaborated [Cerone 1969, 687].
19. PEns may present imitation at different melodic intervals and, as in this case, may produce inverted counterpoint. While the second voice (bassus) enters an octave below the first one (contratenor), the third voice (discantus) enters a twelfth above the second. The module that the discantus and the tenor create reproduces the same interval combination already seen between the contratenor and bassus, at the fifth above. Although the positions of the voices in the second combination are reversed, the contrapuntal relationship between the modules is preserved and points to the composer's premeditation.

This point of imitation is clearly the most prominent of the motet and Févin uses it at the beginning of all the mass movements to show the motivic connection with the model. In the Kyrie, he dilutes this material, transforming the PEn of the model into a pair of duo for high and low voices, respectively. This kind of duo, which Schubert has labelled as a «nonimitative module» (NIm), consist of the combination of two different melodic fragments, which means that no imitation occurs within each pair. The higher melody quotes exactly from the first six measures of Josquin's *soggetto*, except for a tie between the fourth and fifth notes; the countermelody in the lower voice begins with a melodic gesture that is similar to the opening of the *soggetto* (m. 11), giving the listener the overall impression of a *fuga*. With the second statement of the NIm, an intensification takes place (Ex. 3b). Moreover, a concealed contrapuntal relationship with the model is detectable in the reuse of a module which has no aural prominence and must therefore have a purpose — if any — other than the audible quotation of some material from the model. At m. 13, right after the tenor's entry, the superius repeats the second part of the *soggetto*, an eight-breve long fragment that reproduces the same contrapuntal combination found in the motet between the superius and the tenor (mm. 7–11). This citation implies Févin's minute knowledge of the Josquin's setting and suggests that the composer's reliance on modular conceptualization of polyphonic segments was concrete.

In the Credo, Févin's treatment of the opening point of imitation is particularly significant if compared with the tripartite structure of the text that emanates from the reference to the Trinity. At the beginning of the mass movement, the PEn is transformed into an «imitative duo» (ID) [Schubert 2007, 495]. Unlike the NIm, the ID contains imitation within each of the duos, which, therefore, perform the same melody (Ex. 3c); unlike the PEn, the second pair of voices comes in after a much longer time interval.

As in the Kyrie, Févin dilutes the musical material of the model, but now the repetition of the duo — between the upper voices first and the lower ones starting at m. 22 — matches the relation of symmetry between the first two Persons of the Trinity, which, unlike the third one (the Holy Spirit), appear coupled together right at the beginning of the Credo. This circumstance makes the recourse to the musical structure of the ID the most spontaneous choice to express the perfect equality between the Father and the Son. Coherence in the musical rendering of the structure of Holy Trinity is later achieved with the return of the *soggetto Mente tota* in the textual portion referred to the Third Person, starting at m. 197. This time, given the single term form of the textual fragment (*Et in spiritum sanctum* as opposed to the pair *In unum Deum* and *Et in unum Dominum*), Févin

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Ky - ri - e[le] - le

Superius

Altus

Tenor

Bassus

son Ky - ri - e[le] - le

le

le

Ex. 3b. Févin, *Missa Mente tota*, Kyrie, mm. 1–5 and 11–15: NIm.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Pa - - - tre - o - mni - po -

tre - o - mni - po - ten

ten - - - - - tem fa

Superius

Altus

Tenor

Bassus

um

(bi) - - - - li - um

Et in u -

Et in u - num Do - mi - num

num Do - mi - num Ie

Ie - - - - - sum Chri

Ex. 3c. Févin, *Missa Mente tota*, Credo, mm. 1-7 and 24-30: ID.

abandons two-fold presentation types such as NIm and ID and chooses to return to the presentation type of the model (PEn), although made shorter and adjusted to meet the requirements of text underlay (Ex. 3d).

My interpretation of Févin's use of the *soggetto Mente tota* does not imply that the composer was applying a standard procedure for setting the Credo of an imitation mass. Indeed, Févin adopts different organizing criteria in the *Missa Ave Maria*, which suggests that the expressive quality of the musical material of the model might have had a role in determining the different treatment of the borrowings.

Févin also makes noteworthy use of the polyphonic fragment *Virgo mirabilis*, which concludes the first section of the motet (mm. 59–67); because of this location, it gains particular prominence and connects the narrative section of the motet to the concluding litany. I will call this passage a fragment rather than a module because it is not repeated in the motet, it has no formalized structure, and the quotation, although almost exact, is partial insofar as whether it omits voices or stops suddenly without citing the whole melodic gesture. Févin uses this material in the Gloria (mm. 90–97) and Credo (mm. 251–258). In the Gloria, whose motivic relationship with the model is the most loose and fragmented, the quotation of *Virgo mirabilis* is found on the repetition of the hemistich *Qui tollis peccata mundi* — followed in turn by the free setting of *Suscipe deprecationem nostram*. Subsequently, the last section of the movement is set entirely in antiphonal homorhythmic blocks and, from m. 124, quotes extensively from the model. In the Credo, the quotation of the *Virgo mirabilis* fragment is set to the words *unum baptisma* and, again, is followed by an immediate change of texture that leads into the quotation of contrapuntal blocks from the model (mm. 274–280, quoting from mm. 94–96 of the model) along with its very conclusion. In both the movements the polyphonic fabric is subject to changes explainable mostly in terms of textual adjustment, but the borrowing nonetheless displays a degree of precision that remains unmatched in the rest of the mass.²⁰ The quoted polyphonic fragment seems to bear a kind of marking function, as if the composer wanted to establish a clear relationship with the model in places where that relationship was loosened — for example, because of protracted insertions of free material. Moreover, given the pivotal role of the invocation *Virgo mirabilis* along with its strategic location right before the litany section of the motet, the treatment of this fragment might also be meant to signal the dedication of the mass to the Virgin Mary.

20. The precision of the quotation is all the more striking considering that the Gloria has the loosest motivic connection to the model.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Et in Spi - ri - tum

Et in Spi -

San - ctum San - ctum Do - mi -

Spi - ri - tum San -

- ri - tum

num et vi - vi - fi - can

Et in Spi - ri - tum

ctum Do

Ex. 3d. Févin, *Missa Mente tota*, Credo, mm. 197–205.

My interpretation of Févin's compositional choices as rhetorically motivated does not aim to be comprehensive. On the contrary, several strategies may be isolated in the mass which do not appear to be stimulated by textual relationships. My reference to the concept of *dispositio* only aims at capturing one of the possible strategies available to composers. A possible example of Févin's use of a polyphonic fragment that does not fit this interpretative framework is a passage in the Credo (mm. 224–36) that elaborates a long section from the model setting the words *in mutatis moribus* (mm. 34–44) (Ex. 4a). Unlike the examples discussed above, there is nothing in the text here that appears to motivate this relationship. What is worth observing is the contrapuntal treatment of the quotation: in order to adjust the music to the new text, Févin manipulates the polyphonic fabric by inserting short melodic fragments without altering the interval successions of the original (Ex. 4b). In his elaboration of the material, Févin appears to have conceived it as made of extensible elements, which corroborates the validity of a modular conception of counterpoint.²¹

To summarize, the second part of my analysis of Févin's setting has highlighted organizing strategies that operate at the level of the macro-structure and might be globally described as quotations (with or without transformation) of material from the model with the purpose of marking key passages in the imitation mass. This treatment may depend on the meaning of the text, its form, the context — that is, the location of the passage in the model — or on a combination of reasons, including of course the free will of the composer.

Conclusions

My aim in this study is not to determine stylistic norms and procedures — to which purpose the analysis of a single work would not be sufficient — but rather to isolate possible compositional strategies in one of the earliest specimens of full-fledged imitation mass, composed during the transition to the new style based on motive manipulation. Following the parallel between compositional procedure and preparation of a rhetorical discourse, I have proposed that the relationship between imitation mass and its model can originate from both musical images (*loci*) and controlling strategies for devising a new composition. On the one hand, one could say that the fact that Févin's mass matches so often and so

21. This kind of treatment is by no means an exception in the mass; something similar happens for example in the citation of the NI in *sicut filio*, both in the Kyrie (mm. 20–27) and the Credo (mm. 51–60). Here, the presentation type is retained in both movements, but the module is contracted in the Kyrie and stretched out in the Credo.

Discantus

Contratenor

Tenor

Bassus

di - spli - cu i

(in) mu - ta - - -

mus in mu - ta tis

tis mo -

in mu - ta tis

mu - ta tis mo - - -

mo - - - ri - bus per

ri - bus mo - ri - bus

mo - - - ri - bus per

ri - bus per te u

A

B

C

D

Ex. 4a. Josquin, motet *Mente tota*, mm. 34-44.

The musical score is for a four-part setting of the Credo. The voices are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system covers measures 224-230, the second system covers measures 231-236, and the third system covers measures 237-243. Several notes are circled and labeled with letters A, B, C, and D, indicating specific compositional features or errors. The lyrics are in Latin and are written below the staves.

System 1 (mm. 224-230):

- Soprano:** dit Qui cum Pa - tre A
- Alto:** Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -
- Tenor:** (empty staff)
- Bass:** Si - mul a - do - ra -

System 2 (mm. 231-236):

- Soprano:** et con - glo ri - fi - ca - tur
- Alto:** ra - tur qui lo - cu -
- Tenor:** Si - mul a - do ra - tur
- Bass:** tur qui lo -

System 3 (mm. 237-243):

- Soprano:** per Pro - phe - tas Et
- Alto:** tus est Et
- Tenor:** qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas
- Bass:** cu - tus est Et u

Ex. 4b. Févin, *Missa Mente tota*, Credo, mm. 224-236.

closely the structure of the model is merely the result of the textural clarity of the latter and should not lead us to conclude that Févin's procedure was intentional in the way I have proposed; on the other hand, if we believe as Quintilian does that «it is feeling and force of imagination that make us eloquent» [Quintilian 1922, 141], one should not refrain from trying to interpret elements that contribute to the meaningfulness of a work of art when they do not appear to be completely fortuitous.

Considering the correspondences between Févin's mass and its model presented in this paper, the following procedures can be discerned:

1. Passages characterized by some degree of motivic connection along with the application of the same compositional technique (as in the point of imitation on *intercede*).
2. Passages reminiscent of an episode in the model that are conspicuously elaborated in the mass, combined with other compositional techniques that do not preserve motivic connections (as happens with the sequential imitation on *usque in finem*). These kinds of episodes exemplify Butler's idea of «piece of musical mechanism» that is open to various kinds of elaboration.
3. Transformation of the presentation type. This elaboration is an obvious and most common procedure among composers of imitation masses, which also Cerone recommends in his treatise [1969, 687]. It applies to modules, intended as contrapuntal combinations that repeat within the piece and present a formalized structure, as those that Schubert has categorized.
4. Quotation, either exact or with minimal changes. This treatment applies to polyphonic fragments —which, unlike modules, do not repeat, have no formalized structure, and may be only partially quoted, as in the case of the point of imitation on *Virgo mirabilis*. About the function of such occurrences, I have proposed that they could be meant to signal a local correspondence between a passage in the mass and one in the model (marking function).
5. Local manipulations of the contrapuntal structure of a section from the model, as in the *in mutatis moribus* fragment. Such modifications appear to be mostly explainable in terms of text underlay, while the use of such material seems to follow what would become a general guideline for imitation mass composition, according to which, as also Cerone recommends, the more internal motives are used in the imitation mass, the more admirable the elaboration will be [Lockwood 1966, 573].

The last three of these procedures betray Févin's detailed knowledge of Josquin's motet — as if Févin did not limit himself to hearing the piece, but also examined it carefully on paper. As Karol Berger points out, this operation was

compatible with the compositional practice of the time, since an authoritative theorist such as Tinctoris plainly admits that «the works of admired composers were worthy of being treated as models for imitation no less than the classical works of poetry» [Berger 2000, 117]. As for the passages that derive from improvisation (procedures 1 and 2), my impression is that Févin's treatment of such techniques is manneristic, like an habitual gesture that the composer perfectly masters and feels free to exploit in order to achieve, locally, a specific result. In this perspective, Févin's use of improvisable formulas in the mass seems to function in a way that is similar to rhetorical *loci*, not only regarded as automatisms able to generate contrapuntal structures extempore, but as true commonplaces (*loci communes*) applicable in several cases and usually developed by amplification to convey «emotional appeals and stylistic ornamentation» [Mortensen 2008, 39 ff.].

To conclude, can the composition of Févin's imitation mass be assimilated to Quintilian's idea of improvisation? I propose it can, as long as improvisation is understood in broader terms not as a technique, but as an attitude born of the composer's ability to devise his own organizing criteria extempore (in Févin's case, in dealing with Josquin's model) and to work effectively with musical and textual images. To be sure, delving into text-music relationships — and even more into intertextuality — makes us vulnerable to the risk of stretches. Nevertheless, considering the intellectual density that is inherent to the technique of polyphonic derivation — a compositional approach that by no means can be regarded as innocent playing with musical structures²² — I believe that it is worth trying to answer not only the question about how composers did what they did, but also the one that asks why they did it in exactly that way.

22. I would like to recall again here the powerful net of intertextual allusions — often coloured with strong touches of polemic criticism against contemporary unhappy political and personal circumstances — that Caraci Vela has detected in the works of Zacara da Teramo [Caraci Vela 2004].

References

- BENT M. (1983), *Resfacta and Cantare super librum*, «Journal of the American Musicological Society», 36, pp. 371–391.
- BERGER K. (2000), *A Theory of Art*, Oxford University Press, New York.
- BLACKBURN B. (1997), *For Whom Do Singers Sing?*, «Early Music», 25/4, pp. 593–609.
- BROWN H. (1976), *Music in the Renaissance*, Prentice Hall, Upper Saddle River NJ.
- BROWN H. (1990), *The Mirror of Man's Salvation: Music in Devotional Life about 1500*, «Renaissance Quarterly», 43/4, pp. 744–773.
- BUSSE BERGER A. (2005), *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley.
- BUSSE BERGER A. – RODIN J. (eds 2015), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BUTLER G. (1974), *The Fantasia as Musical Image*, «Musical Quarterly», 60, pp. 602–615.
- CANGUILHEM PH. (2011), *Singing upon the Book according to Vicente Lusitano*, «Early Music History», 30, pp. 55–103.
- CANGUILHEM PH. (2015), *Improvisation as Concept and Musical Practice in the Fifteenth Century*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 149–163.
- CARACI VELA M. (2004), *Dall'arte allusiva all'intertestualità "fisiologica": aspetti del processo compositivo in Zacara da Teramo*, in F. Zimei (ed.), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, LIM, Lucca, pp. 187–212.
- CERONE P. (1969), *El melopeo. Tractado de musica theorica y pratica*, vol. II, Forni, Bologna.
- CLINKSCALE E. (1965), *The Complete Works of Antoine De Févin*, Ph.D. Diss., New York University.
- CROCKER R. (1962), *Discant, Counterpoint, and Harmony*, «Journal of the American Musicological Society», 15, pp. 1–21.
- CROOK D. (1994), *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton University Press, Princeton.
- CUMMING J. (1999), *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CUMMING J. (2008), *From Variety to Repetition: The Birth of Imitative Polyphony*, «Yearbook of the Alamire Foundation», 6, pp. 21–44.
- CUMMING J. (2013), *From Two-Part Framework to Movable Module*, in J. Peraino – R. Crocker (eds), *Medieval Music in Practice: Studies in Honor of Richard Crocker*, American Institute of Musicology, Middleton, pp. 177–215.

- CUMMING J. – SCHUBERT P. (2015), *The Origins of Pervasive Imitation*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 200–228.
- FILIPPI D. (2012), *Text, Form, and Style in Franchino Gaffurio's Motets*, in Th. Schmidt-Beste (ed.), *The Motet Around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment*, Brepols, Turnhout, pp. 383–410.
- FREEDMAN R. (2016), *Narrative of the CRIM Project*, unpublished paper.
- GAFFURIUS F. (1969), *The Practica Musicae of Franchinus Gafurius*, trans. by I. Young, University of Wisconsin Press, Madison.
- GLAREANUS H. (1965), *Dodecachordon*, ed. and trans. by C.A. Miller, 2 voll., American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents 6), Rome.
- LOCKWOOD L. (1966), *On "Parody" as Term and Concept in 16th-Century Music*, in J. La Rue – G. Reese (eds), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, Norton, New York, pp. 560–575.
- LORENZETTI S. (2002), *"La sventurata musica... sì veloce nel morire"*. *Rapporti tra musica e arte della memoria tra Cinque e Seicento*, «Recercare», 14, pp. 3–28.
- LORENZETTI S. (2009), *"Arboream inspicias figuram"*. *Figure e luoghi di memoria nel pensiero e nella pratica musicale tra Cinque e Seicento*, in A. Busse Berger – M. Rossi (eds), *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, Olschki, Firenze, pp. 99–150.
- LORENZETTI S. (2017), *Musical Inventio, Rhetorical Loci, and the Art of Memory*, in M. Guido (ed.), *Studies in Historical Improvisation from Cantare Super Librum to Partimenti*, Routledge, London-New York, pp. 25–40.
- MACEY P. (1996), *Galeazzo Maria Sforza and Music in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early Music History», 15, pp. 174–212.
- MATTFELD J. (1961), *Some Relationships between Texts and cantus firmi in the Liturgical Motets of Josquin des Pres*, «Journal of the American Musicological Society», 14, pp. 159–153.
- MILSOM J. (2005), *"Imitatio", "Intertextuality", and Early Music*, in S. Clark – E. Leach (eds), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Boydell and Brewer, Woodbridge, pp. 41–51.
- MILSOM J. (2015), *Making a Motet: Josquin's Ave Maria ... virgo serena*, in Busse Berger-Rodin 2015, pp. 183–199.
- MORTENSEN D. (2008), *The Loci of Cicero*, «Rhetorica», 26/1, pp. 31–56.
- PARK E. (1993). *"De Preceptis artis musicae" of Guilielmus Monachus: A New Edition, Translation, and Commentary*, Ph.D. Diss., The Ohio State University.
- OWENS J. (1997), *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford University Press, New York.
- QUINTILIAN (1921), *The "Institutio oratoria" of Quintilian*, Eng. Trans. by H. Butler, vol. II, Heinemann, London.
- QUINTILIAN (1922), *The "Institutio oratoria" of Quintilian*, Eng. Trans. by H. Butler, vol. IV, Heinemann, London.

- REYNOLDS C. (1987), *Musical Evidence of Compositional Planning in the Renaissance: Josquin's Plus nulz regretz*. «Journal of the American Musicological Society», 40/1, pp. 53–81.
- RIFKIN J. (2003), *Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin's Ave Maria ... virgo Serena*, «Journal of the American Musicological Society», 56/2, pp. 239–350.
- RODIN J. (2012), *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford University Press, New York.
- SCHUBERT P. (2007), *Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets*, «Journal of the American Musicological Society», 60/3, pp. 483–556.
- SCHUBERT P. (2008), *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Oxford University Press, New York.
- SCHUBERT, P. (2010), *Musical Commonplaces in the Renaissance*, in R. Murray – S. Forscher Weiss – C. Cyrus (eds), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 161–192.
- SCHUBERT P. – LESSOIL-DAELMAN M. (2013), *What Modular Analysis Can Tell Us About Musical Modeling in the Renaissance*, «Journal of the Society of Music Theory», 19/1.

Abstract

La messa parodia (*Missa ad imitationem*) è una versione polifonica dei brani dell'*Ordinarium Missae* basata sull'impiego di più voci tratte da una composizione preesistente. Questa pratica compositiva cominciò ad essere adottata sistematicamente nel primo Cinquecento, come alternativa alla composizione su *cantus firmus* e alla messa parafrasi. Il saggio si concentra sulla fase iniziale di questa evoluzione e analizza alcuni passi tratti dalla *Missa Mente tota* di Antoine de Févin, giovane contemporaneo di Josquin nonché figura di rilievo nell'evoluzione del nuovo genere. La prima parte dell'articolo discute il modo in cui il compositore elabora materiale derivato da tecniche d'improvvisazione quattrocentesche presenti in alcuni passi particolarmente significativi del modello; la seconda parte prende in esame il trattamento di alcuni prestiti di materiale motivico, applicando il metodo di analisi modulare messo a punto da Peter Schubert. L'autrice individua una possibile analogia tra le scelte compositive di Févin e le procedure della retorica classica, e avanza l'ipotesi che la portata delle relazioni intertestuali tra la messa e il suo modello si estenda a corrispondenze testuali veicolate dalla citazione del materiale musicale.

Ancora sui procedimenti di parafrasi polifonica nelle messe di Antoine Brumel. Il caso della *Missa de Dringhs*

Abstract

By means of an analysis of the *Missa de Dringhs* this article aims to highlight Brumel's coherence in the treatment of his polyphonic model — the chanson *Tous les regretz* by Brumel himself — throughout the various sections of the Mass. The analysis shows that the chanson's complex polyphonic texture and cadence plan are followed sentence by sentence. Brumel's reworking of his model makes this mass quite innovative within the panorama of contemporary sacred music.

Le messe di Antoine Brumel († ca. 1512/13) su modello polifonico sono quattro: la *Missa Bergerette savoyenne* e la *Missa A l'ombre d'ung buissonet* basate su due *chansons rustiques* nell'adattamento polifonico realizzato da Josquin († 1521); la *Missa Je n'ay dueul* basata su un *virelai* di Alexander Agricola († 1506); la *Missa de Dringhs* basata sulla *chanson Tous les regretz* dello stesso Brumel.¹ Si tratta di opere “moderne” e a quattro voci, cosa abbastanza rara a questo stadio dell'evoluzione della messa.² Possiamo aggiungere che tre dei modelli sono abbastanza unici nel

1. Nel repertorio delle messe di Brumel c'è una *Missa Sine nomine* che appartiene sicuramente alla categoria delle messe su parafrasi ma il cui modello è sconosciuto. Una quinta messa su modello polifonico di Busnois, la *chanson Vous marches du bout du pié*, è stata recentemente aggiunta al corpus di Brumel da Wolfgang Fuhrmann [2016]. Il titolo *Missa de Dringhs* appare nella stampa del Petrucci, *Missarum diversorum auctorum I*, 1509 (RISM 1509¹). L'opera completa di Brumel è stata edita da Barton Hudson nel *Corpus Mensurabilis Musicae* (vol. 5: 1969–1972) dell'American Institute of Musicology. La *Missa De Dringhs* è inclusa nel volume 4 [Hudson 1970, 35–51]. La *chanson Tous les regretz*, modello della messa, si trova nel sesto volume [Hudson 1972, 101]. In questo articolo, nel corso dell'analisi, faremo riferimento a queste due edizioni rispettivamente con le sigle CMM_{5/4} e CMM_{5/6}, seguite dal numero di pagina e dalle battute — ad esempio: [CMM_{5/4}, 36: 24–35].
2. Durante il periodo di Josquin, la scelta del modello polifonico può ricadere su una composizione a tre o a quattro voci, sacra o profana. La *chanson* a tre voci è indubbiamente il

loro genere: la versione a quattro voci di *En l'ombre d'ung buissonnet* di Josquin è costruita su un canone doppio alla quarta, la *chanson Je n'ay dueil* di Agricola è una *chanson* imitativa innovativa, mentre *Tous les regretz* è una breve *chanson* dai toni "intimistici" con frasi molto semplici e in scrittura accordale. La messa su *Bergerette savoyenne* è l'unica delle quattro a seguire la tradizione della composizione su *cantus firmus*. Nonostante Brumel imiti sporadicamente nei punti strategici della messa l'intero tessuto contrappuntistico della *chanson* di Josquin, i procedimenti adottati, interpretati nello stile proprio al compositore, rientrano nei canoni standard dell'epoca. La *Missa Je n'ay dueil*, di ben più ampie dimensioni, è di natura opposta, in quanto rielabora assiduamente i gruppi imitativi, il contrappunto e le idee musicali del modello. La *Missa A l'ombre d'ung buissonnet* e la *Missa de Dringhs* sono invece delle composizioni abbastanza brevi. La prima è costruita interamente, come il suo modello, su un doppio canone alla quarta. I brevi motivi del canone di Josquin riecheggiano secondo varie modalità all'interno della nuova composizione, riflettendo i principi fondamentali che saranno propri allo stile "parodico" della maturità.³ Anche la *Missa de Dringhs* può essere classificata nella categoria delle messe parodia, o *imitation Mass*.⁴ Nonostante il breve modello omofonico, questa messa è un vero e proprio riadattamento della *chanson Tous les regretz* riproposta sotto una rinnovata veste liturgica.

In un precedente articolo [Magro 2015] ho proposto un'analisi dettagliata della *chanson Missa Je n'ay dueil* in cui ho cercato di introdurre il concetto di "omogeneità" in riferimento alle tecniche di parafrasi contrappuntistica del modello all'interno della messa. Il procedimento compositivo di Brumel in questa composizione si discosta infatti sensibilmente dal prototipo tradizionale della messa su *cantus firmus*: nonostante il *tenor* della *chanson* di Agricola rimanga pur sempre il filo conduttore della composizione, esso non ne costituisce quasi mai

modello più diffuso mentre bisogna aspettare la generazione più giovane, come Févin o Divitis, perché il modello a quattro voci, in genere sacro, diventi la norma. Pierre de La Rue e Jean Mouton sono tra i pochi della generazione di Brumel ad avere utilizzato modelli con più di quattro voci.

3. Per un'analisi dettagliata di questa messa rimando all'articolo di Immanuel Ott [2015]. È interessante notare come Nicola Gombert, nella sua versione in canone triplo di *En l'ombre d'ung buissonnet* (a sei voci), porti a conclusione la *chanson* attraverso l'uso di una progressione armonico-melodica discendente del tutto simile al procedimento usato da Brumel nella parte conclusiva del *Credo* e dell'*Agnus Dei*, segno dell'interesse che questa messa doveva avere suscitato tra le giovani generazioni.
4. Usiamo qui il termine "parodia" perché ci sembra utile ai fini pratici, sebbene esso sia generalmente considerato desueto. Il termine anglosassone *imitation Mass* (da *Missa ad imitationem*) è corretto, anche se raramente useremo l'equivalente italiano "messa imitativa". Parlare di messa su parafrasi polifonica o contrappuntistica, in contrapposizione alla messa su parafrasi monodica, ci sembra ugualmente appropriato.

l'elemento strutturale principale.⁵ Il modello risuona in ogni sezione principale della messa, attraverso una serie di rielaborazioni motiviche, ritmiche e contrappuntistiche, seguendo frase per frase la successione logica del piano cadenzale. La densità imitativa del modello pre-esistente risulta elevata, e le parti apparentemente in scrittura libera suonano anch'esse nello stile del modello stesso. Se ne conclude che la messa *Je n'ay dueil* e il suo modello sono qualitativamente identici e condividono le stesse proprietà. L'omogeneità del trattamento porta all'uniformità di carattere tra il modello — sia esso imitativo (*Je n'ay dueil*), omofonico (*Tous les regretz*) o canonico (*En l'ombre d'ung buissonnet*) — e la composizione derivata che ne costituisce così il suo ampliamento [Magro 2015, 95–98]. È il principio stesso della messa parodia della maturità del Rinascimento.

Il presente contributo, una sorta di appendice al mio precedente lavoro, rivolge la propria attenzione alla *Missa de Dringhs/Tous les regretz*. Le tecniche di parafrasi del modello polifonico utilizzate in questa messa mostrano infatti ancora una volta come il principio dell'omogeneità nel processo imitativo possa essere considerata una caratteristica distintiva di questo compositore. Anche qui la messa segue il modello nella sua identità polifonica, frase per frase, rispettandone il piano cadenzale che diviene un punto di riferimento importante nel processo di rielaborazione della nuova composizione. Questo tipo di trattamento, è bene ricordarlo, è abbastanza inusuale tra i compositori di questa generazione, e Brumel è da considerare come un personaggio centrale nella tradizione compositiva della messa parodia di “transizione”.⁶

1. La *chanson Tous les regretz*

La *chanson Tous les regretz* è omofonica, per questa ragione la linea motivica che chiaramente la caratterizza è quella del *superius* (Es. 1).⁷ È naturale che questa voce divenga nella messa l'elemento di riferimento della parafrasi. Nonostante

5. L'unica eccezione si trova nell'*Agnus Dei* in cui, procedimento spesso usato da Brumel, il *tenor* del modello è trattato nota per nota secondo i criteri del *cantus firmus* rigoroso, vedi Magro [2015, 90–92].
6. Gli studi sull'imitazione del modello polifonico all'interno della messa del XV/XVI secolo sono numerosi; ricordiamo qui a titolo di esempio lo studio, divenuto “classico”, di Burkholder [1985] sulle messe di Johannes Martini.
7. La *chanson Tous les regretz* è trasmessa in due sole fonti, in Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms 11239 e in Firenze, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Ms. Basevi 2442 (manca il basso); per l'edizione dello *Chansonnier* di Margherita d'Austria (ms. di Bruxelles) vedi Picker [1965]; per il ms. di Firenze vedi Brown [1966; 1968]. Secondo Picker [1965, 82, 425–427] il carattere di *Tous les regretz* riflette una certa familiarità con la tradizione polifonica popolare italiana, in particolare la lauda. Questo stesso testo è stato messo in musica anche da Nicolas Gombert, la cui *chanson* è servita a sua volta da modello per la messa omonima di Orlando di Lasso.

frase A

Tous les e-g e z quon-ques fu-en au mon - de,

frase B

Venez a moy

A us

enor

Bassus

a A A'

7

quel-que pa que e so - ye,

frase C

Penez mon coeu

b b' B B' C C'

12

frase D

B 11239 en sa douleu pa fonde, E le fendez E le fendez

Ba2442 en sa douleu , en sa douleu pa fonde, E le fendez que ma dame le voye,

d d' dd

17

frase E

que a da e e voye
que a da e e voye

D → D' → E

Es. 1. Brumel, *Tous les regretz* [CMM5/6, 101].

ciò, la messa *de Dringhs* non presenta alcuna struttura di *cantus firmus*, a parte, come vedremo, qualche vestigia nell'*Agnus Dei*, dove il *superius* del modello è citato pressoché intatto. Le dimensioni limitate della *chanson* permettono di adottare nel giro di poche battute, in ogni sezione della messa, una logica imitativa coerente alla natura del modello, lavorata con il giusto grado di varietà. Brumel si interessa non soltanto alla melodia principale della *chanson*, ma anche alla sua struttura armonica e ritmica, attribuendo alle sue cadenze un ruolo essenziale nell'articolazione della scrittura della messa. Anche la scelta di un modello dalla fisionomia accordale è molto singolare nel panorama del periodo; è senza dubbio un approccio moderno.⁸

La connessione tra la trasmissione del titolo «*Missa de Dringhs*» nella stampa petrucciana e il modello *Tous les regretz* rimane senza spiegazione.⁹ Un'ipotesi che potrebbe giustificare il titolo della messa è quella per cui il suo modello

8. Tra i contemporanei, un altro caso singolare di scrittura verticale e sillabica è rappresentato dalla *Missa Misericordias Domini* di Isaac pubblicata in Petrucci, *Misse Isaac*, 1506. Per maggiori dettagli su questa messa e le sue relazioni con la frottola *In focho, in focho* vedi Giovanni Zanovello [2005, 100 sgg.].
9. La derivazione della messa dalla *chanson* è stata rilevata per la prima volta da Clement A. Miller [1968]. Le fonti giunteci per la messa sono tre. Il codice gaffuriano di Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Librone 3 (olim 2267) contiene solo il *Gloria*, il *Credo* e il *Sanctus*; la composizione è indicata semplicemente come «*Et in terra pax cum tota missa de Brumel*» (cfr. il sito DIAMM.ac.uk per maggiori dettagli su questa fonte). La messa completa è edita nella stampa del Petrucci (RISM 1509¹) con il titolo *Missa de Dringhs*. Il codice Wien, Österreichische Nationalbibliothek, mus. Hs. 18742 contiene un apografo della stampa del Petrucci. Nel *Dodecachordon*, Glareano cita la messa con il titolo «*Dringhs*» scritto in greco, vedi Glareano, *Dodecachordon*, Basilea, 1547, Libro III, pp. 456–459. Aggiungiamo qui che la stampa del Petrucci corrisponde agli anni ferraresi di Brumel, per cui l'eventualità di un errore dello stampatore sembrerebbe apparentemente inspiegabile.

apparterrebbe alla tradizione della *chanson flamande* e sarebbe stato in origine l'arrangiamento polifonico di un canto popolare fiammingo.¹⁰ La *chanson Tous les regretz* avrebbe quindi potuto circolare con due testi differenti. Un indizio che può farci supporre che il testo francese sia stato aggiunto ad una musica già esistente deriva dalla mancanza di proporzione tra la strofa e il testo musicale. Da una composizione prettamente omofonica con frasi nettamente separate dal punto coronato, ci si aspetterebbe una aderenza alla struttura metrica del testo, invece gli ultimi due versi mal si adattano alla struttura musicale. La difficoltà è evidente anche nei due testimoni che propongono soluzioni diverse nell'accomodare gli ultimi due versi alle tre ultime frasi musicali (vedi Es. 1, frasi C, D ed E).¹¹

Il testo francese è un *quatrain* in decasillabi i cui versi presentano una cesura che li divide in due emistichi 4/6. La struttura musicale comprende cinque frasi principali, nell'Es. 1 indicate con le prime cinque lettere dell'alfabeto, punteggiate ciascuna da un *punctus organi*. La prima e la seconda frase (A e B) sono divise in due semifrase separate da un respiro, mentre la quarta frase (D), la più lunga della *chanson*, è divisa in tre semifrase (vedi Es. 1). Questa divisione dovrebbe o potrebbe corrispondere agli otto emistichi della strofa, mentre invece questi non combaciano perfettamente con la struttura asimmetrica del testo musicale.

La *chanson* è in II modo trasposto su *sol*. La costruzione è semplice, l'ambito melodico del *superius* è molto ristretto e il *tenor* lo segue o interamente all'intervallo di sesta (come nelle frasi A, C ed E) o in alternanza terza/sesta; il *bassus*, che si trova spesso a distanza di decima dal *superius*, e il *contratenor altus* completano "armonicamente" il tutto. La frase A (Es. 1, bb. 1–5) e la prima semifrase D (Es. 1, bb. 12–13), ritmicamente diverse, condividono lo stesso andamento melodico. Lo stesso avviene per le frasi C ed E, che sono anche le sole a terminare, diversamente armonizzate, sulla *finalis*. Per l'analisi indichiamo le cadenze (cad.) corrispondenti alla fine di ogni frase con la medesima lettera maiuscola, ma in grassetto (alla fine della frase A corrisponde la cad. **A**; alla frase B la cad. **B**, ecc.). Le cad. **A**, **B**, **C** e **D** sono seguite da una piccola coda, indicata con la medesima lettera

10. Maldeghem [1874, vol. X, 45], nel decimo volume del suo *Tresor Musical*, ha pubblicato la *chanson* di Brumel con un testo differente, il lied «*Ach, gheldeloos ghy doet my pijn*», senza menzionare la fonte. Questo testo si trova nell'*Antwerp Liedboek* del 1544, e, insieme alla sua musica, nella coppia di manoscritti di Brussels/Tournai (Bruxelles, Bibliothèque Royale Ms. 90 - Tournai, Bibliothèque de la Ville Ms. 94), ma la sua melodia non ha alcun rapporto con la *chanson* di Brumel, nè si trova nel testo la parola «*dringhs*»; per uno studio su questi due mss. vedi L. Kessels [1967], per una spiegazione esauriente sul soggetto vedi Miller [1968]. La mia impressione è che l'edizione proposta da Maldeghem sia la versione del ms. di Bruxelles con qualche adattamento nella suddivisione dei valori (per esempio divisione di una semibreve in due minime) per facilitare la collocazione sillabica del testo neerlandese.

11. Le poche varianti di origine ornamentale non sono sufficienti per suggerire l'ipotesi di una genesi indipendente dei due testimoni (vedi nota 7).

apostrofata (A', B', ecc.). Le divisioni interne alle frasi A, B e D (semifrase), pog-
giano ciascuna su una punteggiatura sintattica in corrispondenza di una breve
cesura (pausa) nell'articolazione della frase musicale. Pur non essendo sempre
delle vere e proprie cadenze, queste articolazioni, che per comodità chiameremo
"riposi cadenzali", sono riscontrabili nel processo di parafrasi della messa. Esse
sono indicate con una lettera minuscola corrispondente alla frase principale (a,
b, d, dd). I riposi cadenzali b e d comportano anch'essi una piccola coda, un pro-
lungamento indicato, come per le cad. principali, con la lettera apostrofata b' e d'
(vedi Es. 1 e Tab. 1).

Tab. 1. *Tous les regretz*: articolazione delle frasi e cadenze.

Frase	Battute	Articolazioni e cadenze (cad.)	Clausole <i>cantus/tenor</i> (<i>cantizans/tenorizans</i>)
frase A	bb. 1–5	a - si b ("riposo cadenzale") A - re (cad. debole) → A' coda imitativa su re	b/a
frase B	bb. 6–9	b - fa → b' - do ("riposo cadenzale") B - fa (cad. evitata) → B' coda su sib	a/b s/t
frase C	bb. 9–11	C - sol (cad. evitata <i>finalis</i>) → C' coda su do	s/t
frase D	bb. 12–19	d - re → d' - sib ("riposo cadenzale") dd - sib ("riposo cadenzale") D - re (cad. evitata) → D' coda su re	b/a t/b s/t
frase E	bb. 20-fine	E - sol (cad. perfetta <i>finalis</i>)	s/t

2. La Missa de Dringhs/Tous les regretz

La Tab. 2 mostra la distribuzione delle cinque frasi del modello all'interno della messa.

Passiamo ora a descrivere le modalità principali attraverso le quali queste frasi vengono rielaborate nelle varie sezioni.¹² Cominciamo con il comparare il trattamento nelle due sezioni melismatiche, il *Kyrie* e il *Sanctus*.¹³

12. Gli esempi musicali sono tutti in quadripartizione (breve = minima) per coerenza con l'edizione di Hudson alla quale facciamo riferimento [CMM 5/4].

13. Negli esempi musicali utilizziamo il sistema classico delle crocette (+) sopra le note per indicare una precisa corrispondenza tra le note del modello e quelle della messa. Le frecce verticali (↓) indicano le cadenze importanti nel processo di parafrasi. Una barra verticale separa le cinque frasi del modello.

Tab. 2. Distribuzione delle frasi del modello nella *Missa de Dringhs*.

<i>Kyrie I</i>	frasi A-B (Es. 2)
<i>Christe</i>	frasi C-D (Es. 3)
<i>Kyrie II</i>	frase E
<i>Et in terra</i>	frasi A-B-C-D (Es. 6)
<i>Domine deus</i> (2 voci)	<i>bicinium</i> libero
<i>Qui tollis</i>	comincia con frase A; finisce con frase E (Es. 7)
<i>Pater omnipotentem</i>	frasi A-B-C-D-E (Es. 8 e 9)
<i>Crucifixus</i> (2 voci)	<i>bicinium</i> in imitazione
<i>Et iterum</i>	contrappunto ispirato al modello (Es. 10)
<i>Qui locutus</i>	contrappunto ispirato al modello (Es. 11)
<i>Sanctus</i>	frasi A-B-C-D-E (Es. 4)
<i>Pleni sunt</i> (2 voci)	<i>bicinium</i> con ostinato
<i>Hosanna</i>	contrappunto ispirato al modello (Es. 12)
<i>Benedictus</i> (2 voci)	<i>bicinium</i> con ostinato e progressioni discendenti
<i>Agnus Dei I</i>	frasi A-B-C
<i>Agnus Dei II</i> (2 voci)	<i>bicinium</i> con ostinato tematico
<i>Agnus Dei III</i>	frasi D-E (Es. 5)

2a. *Kyrie I* (frasi A-B)

Il *Kyrie I* è costituito dalle frasi A e B della *chanson*. La parafrasi melodico-armonica rispecchia il carattere del modello e ne allarga la struttura: le sedici brevi delle prime due frasi del modello diventano venti brevi nel *Kyrie*.

La pausa generale che nel modello sottolinea l'intonazione del testo «*Tous les regrets*» è utilizzata per la prima invocazione su «*Kyrie*», mentre il riposo cad. a viene integrato alla frase successiva (Es. 2, bb. 1–3). La cad. A acquista un peso maggiore attraverso l'inversione delle clausole: quella di *tenor* al *bassus* e quella di *cantus*, con ritardo, all'*altus*. La coda imitativa A' del modello è sostituita da un breve ponte delle tre voci inferiori che porta, attraverso la ripetizione della cad. A (o della sua coda A'), alla frase B (Es. 2, bb. 5–6). In questa seconda frase il *tenor* non segue assiduamente il *superius* per seste parallele. I valori della prima parte della frase sono allargati, per conseguenza il riposo cad. b, che avremmo

frase A

Ky - e e - son

a A ----- ponte -----

frase B

dilatazione temporale

---> (A/A') (b) (b) -> [b'] [B] -> [B']

Es. 2. Kyrie I, bb. 1-10.

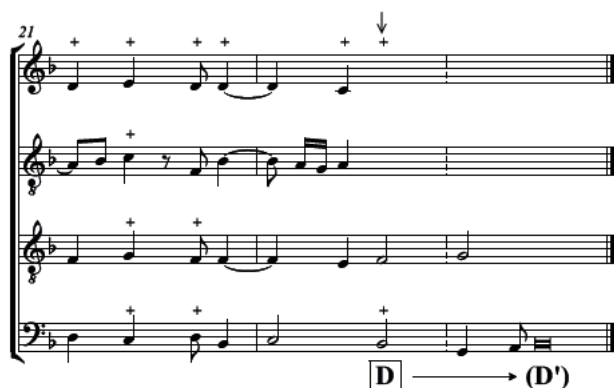
dovuto trovare alla b. 7, è differito di una minima (corrispondente a una breve nella notazione originale) seguito da b' , creando un bell'esempio di dilatazione temporale delle sonorità del modello.¹⁴ La successione cadenzale $B \rightarrow B'$, dovendo concludere questa prima parte della sezione, viene arricchita anch'essa dall'uso del ritardo (clausola al *bassus* con ritardo al *tenor*) assumendo un carattere più stabile rispetto al modello.

14. In *integer valor* la frase B del modello è costituita da due semifrasi di sette semibrevi ciascuna (nell'Es. 1 corrispondenti a sette semiminime). Nel *Kyrie* la prima parte che porta alla successione $b \rightarrow b'$ è allargata a undici semibrevi (undici semiminime nell'Es. 2).

2b. *Christe* (frasi C-D)

Per cominciare convenevolmente il *Christe* (Es. 3), la frase C presenta le prime note a valori allargati. La struttura armonica rimane pressoché identica al modello. La successione cadenzale $C \rightarrow C'$ è estesa attraverso un breve ostinato, procedimento caro a Brumel. La *longa* a b. 15 mantiene l'effetto di sospensione che nel modello separa la frase C dalla frase D (Es. 3, bb. 11–15).

The image displays a musical score for the 'Christe' section, specifically focusing on phrases C and D. The score is written for four staves: a vocal line and three instrumental staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins at measure 11 with the lyrics 'Ch - se e e son'. The instrumental staves provide harmonic support, with the right-hand staves featuring a melodic line and the left-hand staff providing a bass line. A box labeled 'frase C' is placed above the first measure of the vocal line. A box labeled 'ostinato' is placed above the right-hand instrumental staves, indicating a repeated rhythmic pattern. A box labeled 'C' is placed below the right-hand instrumental staves, and a box labeled 'C'' is placed below the right-hand instrumental staves, indicating a cadence. The score continues to measure 16, where a box labeled 'frase D' is placed above the first measure of the vocal line. A box labeled 'ostinato' is placed above the right-hand instrumental staves, indicating a repeated rhythmic pattern. A box labeled 'd' is placed below the left-hand instrumental staff, and a box labeled 'dd' is placed below the right-hand instrumental staves, indicating a cadence. The score ends with the instruction 'cad. sol'.

Es. 3. *Christe*, bb. 11–23.

Anche la parafrasi della frase D è armonicamente omogenea al modello. La prima parte è leggermente estesa ancora in breve ostinato per creare un effetto accordale più o meno rapido su «*Christe*» (Es. 3, b. 16).¹⁵ Il riposo cad. *d* è presentato con il ritardo all'*altus* e diviene qui una vera cadenza grazie anche all'allargamento dei valori, mentre l'assenza della coda *d'* permette di unificare le prime due semifrase senza interruzione fino al riposo cad. *dd*. Quest'ultimo, contrappuntisticamente presente alla b. 20, perde la propria funzione di "punteggiatura"; l'articolazione è infatti spostata immediatamente dopo su una cadenza sulla *finalis sol* che salda le due ultime semifrase. Nel processo di rielaborazione contrappuntistica la frase D del modello perde quindi, nella prima sezione della messa, la sua divisione originale in tre semifrase. Il medesimo procedimento è parzialmente usato anche nel *Credo* (cfr. Es. 9, bb. 32–33) e nel *Sanctus* (cfr. Es. 4, b. 20). La risoluzione della tensione creata da questa lunga frase si trova nella successione cadenzale *D*→*D'*, che perde il carattere di cadenza evitata. La coda *D'* persegue lo scopo di far terminare la sezione sulla terza della *finalis*, *repercussio* del modo plagale.

2c. *Kyrie* II (frase E)

L'ultimo *Kyrie* è costruito su tre frasi cadenzanti sulla *finalis sol*. La prima è costituita dalla frase E del modello, con relativa cad. E, melodicamente e contrappuntisticamente quasi intatta. La seconda e la terza ne sono una variante che richiama da vicino lo stile del modello [CMM₅/4, 36: 24–35].

Cerchiamo ora di illustrare come queste medesime frasi vengano rielaborate nel *Sanctus*, l'altra sezione melismatica della messa.

15. Questa osservazione si trova anche in Fitch [2015, 17].

2d. Sanctus (frasi A-B-C-D-E)

Il *Sanctus* parafrasa in maniera omogenea il modello intero senza l'obbligo della divisione in tre parti operata nel *Kyrie*. L'intonazione solenne del testo liturgico porta ad una micro-divisione della prima semifrase A sulle due prime acclamazioni su «*Sanctus*», la seconda cantata sul riposo cad. a (Es. 4, bb. 1-2). Quest'ultimo viene ripetuto e integrato alla seconda semifrase di A, come già visto nel *Kyrie*, per la terza acclamazione cantata fino alla cad. A (Es. 4, bb. 3-6). La disposizione delle clausole è la stessa del modello, mentre la coda A' è presentata in forma abbreviata.

The musical score is presented in two systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

System 1 (Measures 1-15):

- Phrase A:** Measures 1-10. The vocal line includes the lyrics "Sa - c s, Sa - c s, Sa c s". Annotations include "frase A", "estensione cad. a", and a downward arrow above measure 10. Below the staves, the notation $a \rightarrow (a)$ is shown.
- Phrase B:** Measures 11-15. Annotations include "frase B" above measure 11. Below the staves, the notation $A \rightarrow A'$ is shown.
- Phrase C:** Measures 16-18. Annotations include "frase C" above measure 16. Below the staves, the notation $b \rightarrow b'$ is shown.

System 2 (Measures 19-24):

- Phrase D:** Measures 19-24. The vocal line includes the lyrics "Do s De s". Annotations include "frase D" above measure 19, "dilatazione temporale" above measure 20, and "estensione cad. B" above measure 22. A downward arrow is placed above measure 23. Below the staves, the notation $B \rightarrow B'$ is shown.
- Phrase E:** Measures 25-28. Annotations include "frase E" above measure 25. Below the staves, the notation $d \rightarrow d' \rightarrow d'$ is shown.

Additional markings include "cad. sib" below the bass staff at measure 22 and measure numbers 9, 16, and 24.

18

tenor de ode o as os o a bassus

(dd) → cad. sol

(D) → (D')

Es. 4. Sanctus, bb. 1-12 e 16-23.

La frase B, diversamente dal *Kyrie*, è qui nettamente separata dalla frase A; viene invece mantenuta l'idea della dilatazione temporale attraverso l'allargamento dei valori. La posizione è invertita: nel *Kyrie* la dilatazione temporale è applicata alla prima parte della frase che porta al riposo cad. $b \rightarrow b'$ (cfr. Es. 2, bb. 6-8), mentre qui è applicata alla seconda parte della frase che porta alla cad. $B \rightarrow B'$ (Es. 4, bb. 9-12), raddoppiandone la lunghezza rispetto al modello.¹⁶ I tempi per arrivare alla cad. B sono dilatati anche attraverso l'introduzione di una cadenza su *si $\flat$* che interrompe la linea melodica alla b. 10. Nonostante questa rielaborazione, le principali relazioni di consonanza del modello sono rispettate, tranne per la coda B' che diviene qui una estensione della cadenza principale B .

Il trattamento della frase C è simile al modello tranne qualche variante di armonizzazione alla voce grave che porta la successione cadenzale $C \rightarrow C'$ a risolvere sulla *finalis* [CMM₅/6, 46: 13-15]. Anche la parafrasi della prima semifrase di D (Es. 4, bb. 16-17) non si allontana molto dal modello e comprende il riposo cad. $d \rightarrow d'$. Ignorata nel *Christe*, la coda d' è qui ripetuta due volte, la seconda volta acquista maggior peso attraverso il ritardo al *tenor* e la clausola di *bassus* al basso. Questa cadenza è seguita da un silenzio generale a tutte le voci come nella *chanson*. Le due semifrasi successive, citate letteralmente (Es. 4, bb. 17-23), sono trattate in maniera simile al *Christe*. Esse risultano congiunte attraverso una cadenza sulla *finalis sol* (b. 20) che rimpiazza la funzione di punteggiatura del riposo cad. dd . Anche la successione cad. $D \rightarrow D'$ è trattata in maniera simile al *Christe*, sebbene la cad. D sia sostanzialmente di natura diversa. La parafrasi della

16. In *integer valor* le sette semibreve della seconda parte della frase B diventano nel *Sanctus* quindici *quindici semibreve* fino alla cad. B' (corrispondenti a quindici semiminime nell'Es. 4); vedi anche nota *Kyrie* n. 14.

frase E, ritmicamente più movimentata, porta alla conclusione di questa sezione [CMM₅/4, 47: 24–26].

Abbiamo visto come nel *Kyrie* e nel *Sanctus* gli intenti nel procedimento di trattamento del modello si assomiglino. Nell'ultima sezione della messa, l'*Agnus Dei*, il trattamento è diverso e solo la frase D risulta, rispetto al modello, completamente ristrutturata.

2e. *Agnus Dei* I (frasi A-B-C) – *Agnus Dei* III (frasi D-E)

Nell'ultima sezione delle sue messe, Brumel usa spesso la citazione “letterale” del materiale preesistente, procedimento adottato anche da altri compositori della sua generazione. Anche qui il *superius* è citato pressoché intatto, diviso nelle frasi A-B-C per il primo *Agnus Dei* e nelle frasi D-E per l'ultimo *Agnus Dei*. Il *superius* dell'*Agnus Dei* II (contrappunto a 2 voci) adopera una frase in ostinato che prende spunto da una sintesi delle frasi C/D/E del modello [CMM₅/4, 51: 13–22]. Non trattandosi ovviamente di un *contrafactum*, la varietà consiste nell'adattamento ritmico-melodico delle tre voci inferiori, cosicché l'armonizzazione del primo e dell'ultimo *Agnus Dei* risulta a tratti fedele al modello, a tratti totalmente differente. Nel primo *Agnus Dei* le successioni cad. A→A' e B→B' rispecchiano quelle del modello, mentre la successione cad. C→C', che per la prima volta nella messa è portata a concludere una sezione, è trasformata in cad. perfetta sulla *finalis* [CMM₅/4, 50: 1–12]. Nell'*Agnus Dei* III (Es. 5) il trattamento della frase D non tiene conto dei respiri generali che separano le tre semifrasi e propone una pratica cara a Brumel, l'utilizzazione dell'ostinato al basso inserito in un contesto polifonico a quattro voci.

23

frase D

Ag s De

d → d' → d'

Es. 5. Agnus Dei III, bb. 23–31.

Alcuni procedimenti già esaminati tornano in quest'ultima sezione. Per esempio, il trattamento del riposo cad. $d \rightarrow d'$ è identico al *Sanctus* (cfr. Es. 4, bb. 16–17): la coda d' è ripetuta due volte, la seconda volta acquista più peso attraverso il ritardo al *tenor* e la presenza della clausola di *bassus* (Es. 5, bb. 23–24). L'ostinato al basso salda le due ultime semifasi di D (sopprimendo quindi il riposo cad. dd) attraverso quattro cadenze consecutive su *do* che convergono verso la successione cad. $D \rightarrow D'$ (senza la discesa del basso al *re* grave, Es. 5, bb. 26–31). La frase E, senza grosse sorprese, porta alla cad. E conclusiva sulla *finalis* [CMM_{5/4}, 51: 32–35].

In tutte le messe imitative, le due parti che esercitano in particolar modo l'attenzione dell'analista sono il *Gloria* e il *Credo*. Il lungo testo da mettere in musica genera spesso, per necessità di varietà, una dispersione motivica del modello di riferimento, benché alcune sottosezioni ne riflettano lo stile di scrittura.

2f. Gloria: *Et in terra pax* (frasi A-B-C-D) – *Qui tollis* (frasi A ed E)

La punteggiatura del testo dell'*Et in terra pax* è scandita musicalmente seguendo la divisione strutturale delle prime quattro frasi del modello. Il testo risulta così articolato:

- «*Et in terra pax* [...] *voluntatis*» (Es. 6, bb. 1–3): la frase A è sintetizzata al *superius* raggiungendo la cad. A senza "*punctus organi*". Le clausole *cantus/tenor* sono invertite come già visto nel *Kyrie* (cfr. Es. 2, b. 4). La conclusione su «*bonae voluntatis*» è cantata sulla estensione dell'accordo della cad. A (che potrebbe essere intesa anche come la coda A').

- «*Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.*» (Es. 6, bb. 3–7): la prima articolazione musicale su *Laudamus te* prende lo slancio dalla estensione della cad. **A** appena enunciata e si collega alla parafrasi della frase B (medesimo procedimento del Kyrie I, cfr. Es. 2, b. 6), giungendo al riposo cad. **b**. «*Benedicimus te*» è costruito sull'estensione dell'accordo della cad. **b** appena esposta, seguita dalla coda **b'**.¹⁷ Senza interruzione segue «*Adoramus te*» che porta alla cad. **B** trasformata da cadenza evitata sul *fa* a cadenza sul *re*. La coda **B'** è assente.
- «*Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam*» (Es. 6, bb. 8–13): questa parte testuale collega la frase C con la frase D. La presentazione della frase C fino alla cad. **C** (senza clausola al basso) è abbastanza regolare. L'inserzione della pausa a tutte le voci (b. 9) interrompe la successione cad. **C** → **C'** e permette di integrare la coda **C'** alla prima semifrase di D su «*Gratias agimus tibi*». È lo stesso procedimento di sintesi appena visto su «*Laudamus te*» con le frasi A e B. L'ultimo riferimento chiaro al modello di questa prima parte del *Gloria* è il riposo cad. **d** alla b. 11. Subito dopo su «*propter [...] tuam.*» (bb. 12–14) si intravede, incompleta, la seconda parte della frase D, la cui fine potrebbe coincidere con il riposo cad. **dd** o anche con la cad. **D**, entrambi su *sib*.

The image shows a musical score for a Latin text. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "E n e - a pax ho - m - n - bus bo - nae vo - un - a s Lau - da - mus e Be - ne - d -". Above the staves, there are annotations: "frase A" above the first staff, "estensione cad. A" above the second staff, "frase B" above the third staff, and "estensione" above the fourth staff. Below the staves, there are labels: "A" below the first staff, "(A') below the second staff, and "b" below the third staff. The score is written in a single system with a repeat sign at the beginning.

17. Lo stesso trattamento nel *Credo* è riservato a «*visibilium omnium et invisibilium*», vedi Es. 8, bb. 7–9.

6 cad. b frase C estensione cad. C

c-mus e A - do - a - mus e Go - f - ca - mus e Ga - as a -

(b) → [b'] [B] [C] → [C']

11 frase D frase E?

g-mus - b p o - e ma - gman go - am u - am Do - m - ne De - us, Rex ce - e -

[d] (dd?/D?)

17 ostinato accordale frase A? estensione cad. A frase B?

s s, De-us Pa - e om-n po - ens Do - m - ne F - u - n - gen e Je - su Ch - se

(E?) → (E?) (A?) (b?)

Es. 6. Gloria, *Et in terra pax*, bb. 1-22.

Dopo la frase D, le relazioni con il modello si fanno ambigue. Possiamo ragionevolmente pensare che l'episodio delle bb. 15–18 che termina su *sol* si riferisca alla frase E, trattata con molta libertà (si noti la presenza di un brevissimo ostinato accordale b. 17). Non essendo concluso il discorso musicale, esso termina con una sospensione nello stile delle cadenze del modello. Le ultime quattro misure su «*Domine Fili Jesu Christe*» (Es. 6, bb.19–22) sembrano ricominciare daccapo la parafrasi del modello con le stesse modalità dell'inizio della sezione (cfr. Es. 6, bb. 1–5). L'accento alla frase A comporta ancora la cad. A con le clausole invertite tra *altus* e *bassus*; l'estensione della cad. A collega il motivo precedente con la frase B. Quest'ultimo accenno abbastanza sintetico sembra alludere al modello anche armonicamente. Il riposo cad. b dell'ultima misura è seguito da una breve coda che porta a concludere la sezione su *re*.

L'interpretazione di questo passaggio finale rappresenta un esempio generale del metodo adottato da Brumel quando il materiale che serve da modello è esaurito, soprattutto quando esso è breve come nel caso della *chanson Tous les regretz*. Il nuovo contrappunto o i nuovi motivi ne riprendono lo stile e suonano come il modello.

L'ultima sezione del *Gloria*, il *Qui tollis*, comincia con un accenno diretto alla frase A, con cad. A [CMM_{5/4}, 39: 34–35], e termina con una parafrasi melodico/armonica della frase E su «*Cum Sancto Spiritu ... Amen*» [CMM_{5/4}, 40: 59–63]. La scrittura tra queste due parti [CMM_{5/4}, 39–40: 36–58] è un contrappunto alquanto variegato che alterna imitazione, omofonia e *bicinia* i cui motivi richiamano il modello. Come esempio proponiamo il *superius* del *bicinium* su «*Tu solus Dominus*» (Es. 7, bb. 50–54) che sembra ispirato alla prima parte della frase B.

Es. 7. Gloria, *Qui tollis*, bb. 50–54.

2g. Credo: *Patrem omnipotentem* (frasi A-B-C-D-E)

Il *Credo*, ancora più del *Gloria* a causa della lunghezza del testo, presenta ampie parti in cui il riferimento diretto al modello sembra sfuggire all'analisi. La sezione comincia con la parafrasi polifonica delle frasi A, B e C. Come visto nel *Kyrie*

e nel *Sanctus*, anche qui la collocazione del testo sfrutta la naturale declamazione sintattica dell'*incipit* della *chanson*: l'articolazione tra il riposo cad. a, presentato in forma allargata, e la cad. **A**→**A'** è adattata per servire convenevolmente l'inizio del *Credo* (Es. 8, bb. 1–6). La frase B (Es. 8, bb. 7–12) è anch'essa sillabata in rigorosa verticalità accordale. Il riposo cad. **b**→**b'** è trattato come nel *Gloria* (cfr. Es. 6, bb. 4–6): il testo su «*et invisibilium*» alle bb. 8–9 è cantato sulla estensione omofonica del riposo cad. **b** che porta alla coda **b'**. Un procedimento simile è usato nell'episodio seguente su «*Dominum Jesum Christum*», cantato su una breve estensione “variata” della successione cad. **B**→**B'** (bb. 10–12). Segue la frase C, citata in meno di due misure, con la cad. **C** trasformata in cadenza perfetta sulla finale *sol* (Es. 8, bb. 13–14).

frase A

Pa-em om-ni-po-ten-tem, fa-co-em ce-e e-e,

a **A** → **(A')**

frase B

estensione cad. **b** estensione cad. **B**

v-s-b-um om-ni-um e-n-v-s-b-um E-nu-num Do-m-num Je-sum Ch-s-um

b → **b'** **B** → **B'**

Es. 8. Credo, *Patrem omnipotentem*, bb. 1–15.

Dopo questa cadenza che funge da vera e propria interruzione del discorso musicale, il riferimento al modello si disperde per qualche misura per evidenti ragioni, c'è ancora molto testo da mettere in musica e le prime tre frasi sono già state usate.¹⁸ La relazione, invece, torna visibile a «*per quem omnia facta sunt*» (Es. 9, b. 24), dove vengono riesposte le frasi B, C e, per la prima volta, le frasi D, E.

18. A un breve *bicinium* imitativo Brumel fa seguire un contrappunto in progressione imitativa discendente su «*Deum de Deo*» [CMM₅/4, 41: 15–22].

27 **frase C** **frase D (seconda parte)**

Qu p o - p e nos ho - m - nes e p o - p e no - s am sa - u - em de -

tenor sincopato

C → **C'**

32 **progressione ascendente**

scen - d de ce - - - s

tenor sincopato

dd cad. *sol* **D** → **D'**

37 **frase A?/ frase D? (prima parte)** **anticipazione frase E?**

E n - ca - na - us es de Sp - - u San c o ex Ma - - a V - g - ne

(A?/d?) **(A?/d?)**

Es. 9. Credo, *Patrem omnipotentem*, bb. 22–46.

L'episodio accordale appena precedente, su «*Genitum non factum*» (Es. 9, bb. 22–24) è un altro buon esempio del procedimento di parafrasi adoperato da Brumel nelle parti della messa che sembrano apparentemente prive di riferimenti diretti alle frasi del modello. Il motivo del *superius* che termina sulla nota *la*, ripetuto due volte di seguito, agisce nell'ambito ristretto dell'intervallo di quarta, come avviene nei motivi principali del modello. Potrebbe essere un'allusione alla prima semifrase di B con il riposo cad. *b*, in quanto le due enunciazioni sillabiche cadenzano entrambe su *fa*. Comunque sia, Brumel sta evidentemente pensando al modello polifonico nella sua essenza musicale, senza perderne di vista il piano strutturale. Infatti, nelle misure immediatamente seguenti, si riconosce un accenno alla fine della frase B che porta alla cad. *B*, trattata come una cadenza perfetta se non fosse per la pausa al basso, a cui segue la citazione polifonica quasi letterale della frase C (Es. 9, bb. 25–29). È la seconda presentazione di questa frase all'interno della prima parte del *Credo* (cfr. Es. 8). La cad. *C* è anche qui perfetta, mentre la coda *C'* cambia ruolo e, anziché concludere la frase, funge da inizio per la frase successiva D (Es. 9, b. 29).¹⁹ Quest'ultima comincia con una citazione quasi letterale della seconda semifrase (la prima semifrase con il riposo cad. *d*→*d'* è assente). Brumel gioca sulla varietà ritmica attraverso un movimento sincopato alla voce di *tenor* (Es. 9, bb. 30–31; 33), mentre il basso segue il *superius* alla decima come nel modello. La funzione di articolazione del riposo cad. *dd* è sostituita alle bb. 32–33 da una cadenza sulla *finalis* che fa da cerniera all'ultima parte di D, secondo un procedimento già visto nel *Christe* (cfr. Es. 3, b. 20). Brumel aggiunge come variante un breve passaggio in progressione ascendente in corrispondenza del *tenor* sincopato della b. 33. La successione cad. *D*→*D'* solo in

19. Il collegamento tra le frasi C e D attraverso la successione cad. *C*→*C'* avviene anche nel *Gloria*, cfr. Es. 6, bb. 9–10.

questa occasione mantiene la coda che discende al *re* grave per illustrare il testo «*descendit de caelis*» (Es. 9, bb. 35–36). Questa prima parte del *Credo* termina con una citazione contrappuntistica della frase E (Es. 9, bb. 42–46) la cui cad. E comporta una coda che porta all'accordo completo sulla *finalis*.

La frase D e la frase E sono separate da un episodio di cinque misure costituito da due frasi identiche cadenzanti su *re*: la prima in stile accordale su «*Et incarnatus est/de Spiritu Sancto*», la seconda su «*ex Maria Virgine*» (Es. 9, bb. 37–41). Potrebbe trattarsi semplicemente di un'anticipazione della frase E. Se invece teniamo conto della natura delle due cadenze su *re*, che nel modello si trovano in corrispondenza della cad. A e del riposo cad. d, le due frasi potrebbero essere un accenno all'inizio del modello (frase A) oppure, più probabilmente, la parafrasi della prima semifrase D saltata precedentemente.²⁰ Comunque sia, anche qui si tratta di un ottimo esempio di integrazione stilistica del modello all'interno della scrittura della messa.

A questo proposito, per concludere questa analisi, è interessante esaminare ancora qualche piccolo esempio relativo all'ambiguità del processo di parafrasi.

La sezione *Et iterum* del *Credo* [CMM5/4, 43–44: 62–85] può essere considerata in invenzione libera. Ai classici brevissimi *bicinia* in imitazione si alternano brevi parti in stretta omofonia (armonizzazione verticale). Il *tenor* segue quasi sempre il *superius* alla sesta, come nella *chanson*, e sporadicamente sembra anche di poter riconoscere alcune frasi derivate dal modello, declamate in un ambito melodico ristretto, in genere all'interno della quarta *fa-sib*. Per esempio, la sezione sembra cominciare con una sintesi delle frasi A e B (Es. 10, bb. 62–66): le prime tre misure comportano la prima semifrase A trasposta alla terza inferiore seguita dal movimento cadenzale A; della frase B viene accennato solo l'inizio con il riposo cad. b. Un altro esempio si trova alla conclusione della sezione, in cui sembra di riconoscere il modello grazie alla struttura accordale, alla pausa generale e alla cadenza con coda, senza tuttavia poterne precisare l'origine (Es. 10, bb. 83–85). Questa frase assomiglia alla sintesi di una parte qualsiasi del modello, mentre la sua conclusione ricorda la successione cadenzale B→B' (cad. evitata su *fa* → *sib*).

20. La cad. A è trattata con la clausola di *tenor* al basso nel *Kyrie* (Es. 2, b. 4) e nel *Gloria* (Es. 6, b. 2). Il riposo cad. d è trattato nella medesima maniera nel *Christe* (Es. 3, b. 17). Anche la cad. B del modello è su *re*, ma l'andamento melodico della frase B è abbastanza lontano dal motivo esaminato.

62

prima semifrase A
trasposizione 3 inferiore

sintesi fine frase A

prima semifrase B incompleta

E - e - ve - - s es c go - - a]

A (b)

83

sintesi frase A?/C?/D?/E?

s - a - do - a - e co - go - - f - ca -

(B?) → (B'?)

Es. 10. Credo, *Et iterum*, bb. 62–66 e 83–85.

La breve sezione *Qui locutus* che conclude il *Credo* è trattata come la sezione precedente. Il riferimento al modello è di tipo stilistico. Infatti, sebbene sia a volte riconoscibile qualche movimento cadenzale tipico del modello, le linee melodiche al *superius* risultano troppo incerte nella loro apparente similarità a quelle della *chanson* per darci la certezza che Brumel ne stia seguendo la struttura. Servano da esempio le otto misure ternarie su *Confiteor* che portano all'*Amen* conclusivo.

95 imitazione frase A?/D? clausole invertite altus/bassus

Co f teo

100 frase B? frase C?/E?

(b?) (E?)

Es. 11. Credo, *Qui locutus est*, bb. 95–103.

La prima parte (Es. 11, bb. 95–98) comincia con un breve passaggio imitativo che indirizza verso una frase che cadenza su *re*, assimilabile sia ad A che alla prima semifrase di D. Questo stesso trattamento “ambiguo” lo abbiamo visto nella prima parte del *Credo* su «*Et incarnatus est*» (cfr. Es. 9, bb. 37–41), anche in questo caso le frasi A e D sono indistinte e la nuova frase che ne consegue è in sintonia con il modello. L’ultima parte (Es. 11, bb. 99–103), potrebbe coincidere con l’inizio della frase B (con riposo cad. **b**) seguita da una frase che, dirigendosi verso la cadenza sulla *finalis sol*, potrebbe essere assimilabile alle frasi C ed E.

2h. Hosanna

Terminiamo con l’*Hosanna* (Es. 12), che rappresenta un esempio interessante di destrutturazione del modello. Esso comincia con una successione di esposizioni

accordali separate da pause che richiamano alcuni momenti cadenzali della *chanson*. La figura al *superius* che inizia la sezione ricorda la fine della seconda semifrase D (cfr. modello Es. 1, bb. 14–15). La progressione armonica che segue (Es. 12, bb. 53–58) richiama la conclusione della seconda semifrase B con la successione cad. $B \rightarrow B'$ (cfr. modello Es. 1, bb. 8–9); essa sembra seguita dalla sintesi della successione cad. $C \rightarrow C'$, che si presta bene alla continuazione della sequenza. Le bb. 59–60 richiamano la sintesi della frase A e della prima semifrase D (con le cad. A/d), come visto nell'Es. 9 (bb. 37–41) e nell'Es. 11 (bb. 96–98); la cadenza conclusiva su *sol* richiama ovviamente le frasi C ed E, le sole nel modello a proporre la cadenza sulla *finalis*. La coda cadenzale rispetta lo spirito del modello.

51 frase D bb 4-5 fine frase B bb 8-9

Hosanna

accordi cad. $B \rightarrow B'$

accordi cad. $C \rightarrow C'$

continuazione progressione

59 frase A?/D? frase C?/E?

n exc s s

$A?/d?$ $E/C? \rightarrow C?$

Es. 12. Sanctus, *Hosanna*, bb. 51–64.

3. Conclusioni

Nella *Missa de Dringhs/Tous les regretz* l'omogeneità di tipo musicale è completamente raggiunta. Potrebbe sembrare una osservazione semplicistica, ma in realtà l'approccio di Brumel verso i procedimenti di parafrasi polifonica, soprattutto in questa messa, è assai singolare nel panorama del periodo. In questo caso il risultato è forse dovuto alla natura prettamente omofonica della *chanson*, anche se la scelta della tipologia di parafrasi, nell'atto creativo di pianificazione della messa, avrebbe potuto essere differente. Uno dei procedimenti possibili sarebbe stato ad esempio quello di estrapolare dal modello i singoli motivi del *superius* per metterli in imitazione alle varie voci, usarli come *cantus firmus* intorno a un nuovo contrappunto, o comunque facendoli risuonare in una serie di rielaborazioni motiviche all'interno della messa, secondo tecniche affermate nella scrittura della messa su parafrasi sviluppate da alcuni suoi contemporanei.²¹ In genere la scelta di un modello particolare implica la volontà del compositore di sperimentare una tecnica, sviluppare un'idea e raggiungere un obiettivo specifico. Con la scelta di *Tous les regretz*, Brumel si prefigge di privilegiare nella messa la scrittura accordale e sospensiva, rielaborando, e quindi parafrasando con varietà, la successione logica delle frasi del modello. Il piano cadenzale, lo abbiamo visto, acquisisce un'importanza particolare nell'organizzazione strutturale dell'opera: l'obiettivo principale, tramite la varietà armonica, è quello di riprodurre le "sonorità" del modello in maniera omogenea. Anche nelle parti in cui il riferimento al modello sfugge all'analisi, lo abbiamo sottolineato sufficientemente, Brumel ne restituisce i "colori" e ne ripropone il "carattere", facendo diventare la nuova composizione un'estensione "liturgica" della *chanson Tous les regretz*. Tra le varie fasi di sperimentazione nella scrittura della messa tipiche di questo periodo, la prospettiva singolare con cui Brumel affronta e sviluppa i procedimenti di parafrasi polifonica è decisamente innovativa.

21. Nell'articolo sulla *Missa Je n'ay dueil* ho proposto come esempio la *Missa Dictes moy toutes vos pensées* di Jean Mouton (†1522), vedi Magro [2015, 74, 96].

Bibliografia

- BROWN H.M. (1966), *Chansons for the Pleasure of a Florentine Patrician: Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms. Basevi 2442*, in J. La Rue (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to G. Reese*, Pendragon, New York, pp. 56–66.
- BROWN H.M. (1968), *The Music of the Strozzi Chansonnier (Florence, Biblioteca del Conservatorio, Ms. Basevi 2442)*, «Acta Musicologica», 40/2–3, pp. 115–129.
- BURKHOLDER J.P. (1985), *Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII/3, pp. 470–523.
- FITCH F. (2015), *Antoine Brumel and the Sense of Scale*, «Journal of the Alamire Foundation», 7/2, pp. 13–21.
- FUHRMANN W. (2016), *Brumel's Masses: Lost and Found*, «Journal of the Alamire Foundation», 8/1, pp. 11–32.
- HUDSON B. (ed. 1970), *Antoine Brumel, Opera omnia*, vol. IV (*Missa de Beata Virgine, Missa de Dringhs, Missa A L'ombre d'ung buissonet, Missa pro Defunctis, Mass sections*), American Institute of Musicology (*Corpus Mensurabilis Musicae* 5); = [CMM₅/4].
- HUDSON B. (ed. 1972), *Antoine Brumel, Opera omnia*, Vol. VI (*Magnificats, Opera Profana*), American Institute of Musicology (*Corpus Mensurabilis Musicae* 5); = [CMM₅/6].
- KESSELS L. (1967), *The Brussels/Tournai Partbooks Structure, Illumination and Flemish Repertory*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», 20/4, pp. 206–225.
- MAGRO A. (2015), *Elementi di parafrasi contrappuntistica nella Missa Je n'ay dueil di Antoine Brumel*, «Journal of the Alamire Foundation», 7/2, pp. 72–98.
- MALDEGHEM R.J. (1874), *Trésor Musical. Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges*, vol. X (*Musique profane*), Muquardt, Bruxelles.
- MILLER C.A. (1968), *The Musical Source of Brumel's Missa Dringhs*, «Journal of the American Musicological Society», 21/2, pp. 200–204.
- OTT I. (2015), *Model-based Canonic Writing in Brumel's Missa A l'ombre d'ung buissonet*, «Journal of the Alamire Foundation», 7/2, pp. 50–71.
- PICKER M. (1965), *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, University of California Press, Berkeley.
- ZANOVELLO G. (2005), *Heinrich Isaac, the Mass Misericordias Domini, and Music in Late Fifteenth-Century Florence*, Ph. D. diss., Princeton University.

Abstract

L'articolo propone un'analisi della *Missa de Dringhs* di Brumel volta a illustrare l'omogeneità di trattamento del modello polifonico — la chanson *Tous les regretz* dello stesso Brumel — all'interno delle varie sezioni della messa. La *chanson* viene esaminata nella sua complessità polifonica frase per frase, rispettandone il piano cadenzale. L'autore dimostra come i procedimenti di rielaborazione del modello utilizzati da Brumel rendano questa messa piuttosto innovativa nel panorama della produzione coeva.

Jesse Rodin

The Ballade as Formal Playground. With a Postscript on “Improvisation” and “Composition”

Abstract

The polyphonic *formes fixes* — rondeau, virelai, and ballade — remain ripe for further exploration. This essay argues that each subgenre creates formal affordances that condition a unique experiential starting point. Because the ballade incorporates the least textual and musical repetition of the three, it is the most open-ended, formally speaking.

A survey of the ten ballades attributed to Guillaume Du Fay serves as a baseline for a study of what might be the most extraordinary setting of the period: *Resvelles vous*, composed in 1423 for a Malatesta wedding in Rimini. The song’s unparalleled invention points up the freedom — and the challenges — conditioned by the ballade form. An analysis of Du Fay’s song reveals how the composer negotiated the form in setting this dedicatory text, and identifies the benefits and the costs of a compositional approach centered on heterogeneity and virtuosity.

A short postscript, which reflects on the analytical methodologies of this essay and all the contributions in this issue of *RATM*, highlights the challenge of distinguishing between the overlapping practices of “improvisation” and “composition.”

If you enjoy watching students’ eyes glaze over, you have only to observe them as they study the *formes fixes* — poetic forms commonly set to music during the fourteenth and fifteenth centuries [Rifkin 2009]. For these hapless memoirizers of music-history textbooks, the rondeau, virelai, and ballade are defined above all by a dizzying sequence of upper- and lowercase letters (outlined in Fig. 1, where your eyes, too, can glaze over). These letters, which rather confusingly

* This material was first presented at the XIV International Conference of Music Theory and Analysis of the Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM) in Rimini (1 October 2017). For the published version I have retained several elements of the original, spoken text.

KEY

A/a and B/b represent the two musical sections.

Uppercase letter = refrain text (always the same)

Lowercase letter = non-refrain text (different each time)

w, x, y, z signal rhyme schemes

RONDEAU ABaAabAB

Common rhyme schemes:^a

No. lines	A section	B section
4	wx	xw
5	wwx	xw

VIRELAI AbbaA

Common rhyme schemes:^b

No. lines	A section	B section
8	wwxxw	yyz
7	wwxxw	yz

BALLADE aa'b^r aa'b^r aa'b^r [no. of stanzas varies]

r = short, usually melismatic musical refrain

Textual repetition limited to the last line of b, which recurs in every stanza.

Rhyme schemes in the six “normal” Du Fay ballades with extant texts:

No. lines	A section	B section	Last line of B	No. of examples
9	wxwx	xwww	w	1
8	wxwx	xwx	w	1
8	wxwx	xyx	y	2
7	wxwx	xw	w	1
10	wxwx	yyzxx	x	1

^a Occasionally five-line rondeaux use the rhyme scheme www/ww. Examples by Du Fay include *Adieu ces bons vins de Lannoy* and *Helas, et quant vous veray*.

^b Other schemes are possible. In Ockeghem’s *Tant fuz gentement resjouy*, for instance, we find wwwxxw/yyz.

Fig. 1. Rondeau, virelai, ballade: forms and rhyme schemes.

Stanza 1		
a	Resvellies vous et faites chiere lye Tous amoureux qui gentillesses amés;	Awake and rejoice All lovers who love gentility;
a	Esbatés vous, fuyés merancolye, De bien servir point ne soyés hodés.	Enjoy yourselves, flee melancholy, And do not hold back in your service.
b	Car au jour d'ui sera li espousés, Par grant honneur et noble seignourie; Se vous convient ung chascun faire feste, Pour bien grignier la belle compaignie;	For today will be the wedding, With much honor and high nobility; So each of you must be festive, To play his part in this fair company;
*	Charle gentil, c'on dit de Maleteste.	Noble Charles, called Malatesta.
Stanza 2		
a	Il a dame belle et bonne choisie, Dont il sera grandement honnourés;	He has chosen a beautiful and good lady, Who will honor him greatly;
a	Car elle vient de très noble lignie Et de barons qui sont mult renommés.	For she comes of very noble lineage And from lords of great renown.
b	Son propre nom est Victore clamés; De la colonne vient sa progenie. C'est bien rayon qu'a vasculle requeste De ceste dame mainne bonne vie	Her own name is Vittoria; Her ancestry is from the Colonna. It is good that in serving this lady He should lead a good life:
*	Charle gentil [c'on dit de Maleteste.]	Noble Charles, called Malatesta.
* <i>textual refrain</i>		

Fig. 2. Guillaume Du Fay, *Resvellies vous* (1423), text.

convey both textual and musical repetitions, can all too easily become a jumble: sequences to be memorized but not well understood.

Scholars working on late-medieval music know our As and Bs — but we have nonetheless tended to denigrate, conflate, and ignore the forms to which these letters refer. We have denigrated them, as Christopher Page has argued, by unreflectively following Johan Huizinga in interpreting them as stiff, tired, and formalistic — evidence of cultural decay and a poverty of imagination [Page 1993]. We have conflated them by sometimes failing to grasp that they are radically different from one another and give rise to heterogeneous musical shapes.¹ Most egregiously, we have ignored the *formes fixes* by largely failing to engage with them as anything more than formal “structures”.

As will by now be clear, I would like to avoid denigrating, conflating, and ignoring the rondeau, virelai, and ballade. To my eye these long-lived formal schemes are remarkably elegant, flexible, and heterogeneous. Each conditions a unique set of starting points — textual and musical givens that helped channel the creative energies of generations of composers and performers.

1. Cf. Fallows 1982, pp. 154–55, who characterizes the virelai as a modified rondeau.

With this in mind, I would like to rethink the *formes fixes* through the lens of what might be the fanciest song of the period: Guillaume Du Fay's *Resvellies vous* (the text appears as Fig. 2).² Composed for the 1423 wedding of Carlo Malatesta da Pesaro and Vittoria di Lorenzo Colonna, *Resvellies vous* is a long-limbed, virtuosic, opulent ballade in praise of the occasion, of love, and of the happy couple.³

My approach to this song is in line with my wider project, a study of form in fifteenth-century music. Moving away from abstract formalisms and note counting,⁴ I want to understand the music's moment-to-moment flow, its twists and turns, its real-time negotiation of generic and stylistic conventions, and how these add up to aesthetic wholes. Indeed I suggest that if we approach the music in this way, the fifteenth century emerges as a turning point in how composers created time-bound musical experiences.

Formal Affordances of the *Formes Fixes*

Worried though I am about abstract formalisms, the form of the ballade is nonetheless important, for it provided Du Fay with several key points of departure (Fig. 1). Registrally "higher" than the other *formes fixes*, ballades set to music in this period were often long, extravagant, dedicatory works; formally speaking they occupy a middle-ground between so-called secular and sacred genres [Cumming 1999]. On one hand, ballades lack the highly recursive repetition schemes of the other chanson subgenres, where the B music comes back either repeatedly and in relatively short order, as in the rondeau (ABaAabAB), or is stated twice in a row, as in the virelai (AbbaA). Instead the ballade's often extended B music unfolds without internal repetition, as in a motet. Moreover, the ballade includes a mere wisp of a textual refrain, confined to a single poetic line; by contrast, the rondeau and virelai rely for their sense of closure on a decisive return of the original text. On the other hand, ballades incorporate structural repetition through the double statement of the A music as well as a short, melismatic (which is to say, purely musical) refrain (r) that links the end of the song back to the end of the "a" material: aa'b^r. Ballades also usually feature multiple stanzas, giving listeners a chance to hear the entire musical argument unfold two, three, or even four times. These unique formal affordances make the ballade at once cohesive and open-ended.

2. The song, which survives solely in the manuscript Oxford 213, is edited in Fallows 1995, pp. 25–26; in the accompanying critical commentary volume, see pp. 59–60. The translation in Fig. 2 is taken from Planchart forthcoming. My thanks to Professor Planchart for providing me with an advance copy of his edition.
3. Further on the song and its performance context, see Upton [2013, 11–35].
4. With respect to *Resvellies vous*, cf. Atlas 1987.

To appreciate just how open-ended the ballade is relative to its neighbors, let's imagine we are a composer setting *forme fixe* poetry for the first time and trying to decide where to introduce musical repetitions. In the rondeau, we can determine that there are two main sections, A and B, thanks to subtly different rhyme schemes: in a five-line rondeau the first section adopts the rhyme scheme *wwx*, the second the scheme *xw*.⁵ Even clearer in the rondeau are the repetitions of text that demarcate A and B: following what turns out to be an initial presentation of the refrain (AB), we find a new stanza that adopts the rhyme scheme of A, followed by a repetition of the first portion of the refrain. In other words, the organization of the poem is obvious. The musical form is all but obvious, too: we divide the music into two sections to match the two main portions of the poem, resulting in a degree of musical repetition that far exceeds the repetitions of the text: ABAAABAB. David Fallows and Page have shown how all of this creates an elegant push and pull between musical and textual repetitions and non-repetitions [Fallows 1992; Page 1993]. To adopt Page's terminology, we find a *proposal* (the refrain: AB), an *examination* (everything that happens in the middle: aAab), and a *confirmation* (AB). All told the rondeau conditions a dynamic formal experience — above all because of how the B music is withheld during the examination, and of how the form's journey makes us hear the concluding statement of the refrain differently from at the beginning of the song. At all events, the musical form follows all but inevitably from the textual givens.

In the virelai, too, the text conditions the musical organization. Thinking again like a composer looking at one of the poems for the first time: we find a shift in rhyme scheme, from (for example) *wwxxw* to *yyz*, at what turns out to mark the break between the two main sections. As in the rondeau, these divisions are illustrated through textual repetition: the opening stanza (A) returns at the end of the poem. So the separation between A and B is again obvious — which in turn makes the musical form all but inevitable. But whereas in rondeaux the A and B sections have to run together musically, with the song ending at the end of the B music, in the virelai the situation is reversed: the song ends with A, which must conclude with finality. The B music, by contrast, represents an excursion into a different realm, with often dramatic shifts in both poetic and musical registers. The virelai thus takes us on a special kind of experiential journey: after an opening section (A), we change course completely, hearing two back-to-back iterations of a strikingly different musical argument. The concluding repetitions of the opening material (aA) are inflected by our awareness that the B music is absent, a feature composers often exploit by having B somehow exceed A.

5. The rhyme schemes and related characteristics of the *formes fixes* are conveniently summarized in Perkins-Garey [1979, vol. 2, pp. 84–96].

To sum up so far: although the rondeau and virelai present remarkably different formal constraints, they both feature a clear textual division between A and B, as well as considerable textual repetition — in the virelai, of the first A, in the rondeau, of both A and B. With this in mind, it is not surprising that composers worked out repetition schemes that mirror and indeed enhance these textual repetitions. Each form incorporates a unique dynamic whose unfolding is to some extent fixed, to some extent dependent on the particularities of text and music. Thus no matter how great the differences that separate one rondeau from another, at a certain level we can expect all such works to condition a specific kind of temporal experience that is incommensurate with other fixed musical forms.

The ballade is a horse of a very different color. To take the ten surviving ballades attributed to Du Fay (Tab. 1): we find no fixed number of poetic lines, no fixed number of stanzas, and no consistent rhyme scheme for the B section.⁶ In fact the only way to know there *is* a B section is to observe that the opening rhyme scheme — wx wx — gives way to something else. Just what that something else is varies widely. Moreover, textual repetition is confined to the one-line refrain at the end of each stanza. Some ballades even apparently lack refrains altogether. Others include a concluding *envoi* — a new half stanza comprised only of “b”. In terms of its text the ballade is, relatively speaking, wide open.

For all of this, composers since the fourteenth century adopted a series of conventions that they deployed almost without fail. In recognition of the opening rhyme scheme, for instance, the polyphonic ballade begins with a double musical statement: AA. Then, almost certainly in compensation for the almost complete lack of textual repetition within stanzas, we find, with increasing regularity in the period after Machaut, a musical refrain, often as long as the setting of a single line of text, that is introduced on the repetition of A and that returns at the end of B. Because each stanza is set to the same music, this whole structure repeats, usually twice.

So far so good. But in fact the musical conventions begin and end here — owing, surely, to the remarkably open-ended nature of the poetic form. Now this is not to say that composers were more “creative” in ballades than in rondeaux and virelais; if anything the tighter constraints of the other *formes fixes* could be said to demand still greater creativity. But it does mean that the overall shape of a ballade is a question mark: apart from the very simple aa'b^r structure and its repetitions, composers were free to fashion a wide range of musical arguments.

Enter Du Fay, who over the course of his career would compose in virtually every possible genre, along the way experimenting with how he approached

6. Tab. 1 is based mainly on Fallows 1995, with considerable reference to the critical commentary volume.

musical pacing and “form”. One finds no shortage of invention in Du Fay’s rondeaux and (later) his virelais. But I suggest that his ballades, which date from the 1420s and 30s, are characterized by a greater degree of formal heterogeneity than the other chanson subgenres.

As can be seen in Tab. 1, we usually find the aa’b’r form I’ve described — but not always. In his ten ballades Du Fay adopts fully five unique mensural schemes, sometimes remaining in one mensuration, other times changing to a different meter at the beginning of the B section. Almost all feature a musical refrain, but these vary considerably in character and length. And even the formally “correct” ballades range all over in terms of duration: from a terse 35 breves to a motet-like 88 — a larger variance than in the rondeaux.⁷

Moving beyond the table, we find massive differences in character. The terse ballade I’ve just mentioned — *J’ay mis mon cuer* — feels compact not only because of its length, but also thanks to a narrow rhythmic palette, with syllabic text phrases and only three melismatic extensions. By contrast, the relatively expansive *Je me complains piteusement* responds to its dolorous text with a large number of full stops that increase the sense of length by regularly interrupting the flow of the polyphony.⁸ Still more elaborate are *C’est bien raison*, with its fancy melismas and occasionally extreme syncopations, and *Resvellies vous*, about which more shortly. To the other side we find *Se la face ay pale*, with a strophic form that takes us far from the conventions of the ballade.⁹

Notwithstanding the variety evinced by these works, several ballades feature a unifying element that binds the setting together. In addition to the examples just cited, one could point to the way syllabic phrases are followed every time by melismas in *Mon chier amy*;¹⁰ to the imitation and patter-like dialog Du Fay works into his added voice throughout *La belle se siet*; or to how virtually every text

7. Compare the entries in the penultimate column of Tab. 1 with the durations of the eighteen rondeaux notated under O or C in Fallows [1995]. Counting a complete statement of AB in the rondeaux, one finds 19, 22, 29, 29, 30, 31, and 33 breves under O; and 15, 15, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 28, and 31 breves under C. Even among this larger group of works the range of durations — from fifteen to thirty-three breves — is considerably narrower than in the ballades. (To make the comparison still more precise: if, with respect to the ballades, one were to count only ab, the range of durations would be from 28 to 73 breves.)
8. See mm. 7, 10, 28, and, less dramatically, 22. In a complete performance one hears five more pauses than usual (mm. 7, 7 again, 10, 22, and 28). The song also features an unusual texture of three equal upper voices.
9. The opening wx wx rhyme scheme presumably explains why scholars have included this work among Du Fay’s ballades. Otherwise *Se la face ay pale* is not really a ballade at all; for this reason it appears at the end of Tab. 1.
10. This feature, plus the song’s relatively short duration, distances it from *Resvellies vous* — though cf. the convincing parallels noted in Cumming [1999, 119–122].

TEXT					MUSIC					
Stanzas	Poetic lines per stanza (a/b/r)	Syllables per line	Rhyme scheme	Textual refrain?	Envoi?	Mensuration	Melismatic intr ?	Musical refrain?	Length ^a	Date of composition
2	9: 2/2/4/1	10	wx/wx/ xw wwx/w	✓		e→O→e	✓	✓	88	1423
1	8: 2/2/3/1	8	wx/wx/ xwx/w	?		[e]		✓	35	1420s
1	8: 2/2/3/1	8	wx/wx/ xyx/y	?		[e]	✓	✓	51	1425
3	7: 2/2/2/1	10	wx/wx/ xw/w	✓	✓	[e]→O→e		✓	51	1420s
4	8: 2/2/3/1	10	wx/wx/ xyx/y	✓	✓	[Φ]→O→[Φ]	✓	✓	70	1433?
3	10: 2/2/5/1	10	wx/wx/ vxyz/z/x	✓	✓	[Φ]		(✓: inexact)	40	1424–26
?	[10?]	10	?	?		[Φ]		✓	42	ca 1440?
Barely ballades (lack textual refrains)										
2	9: 2/2/5	8	wx/wx/ xwxwx			[Φ]→O→[Φ]	✓	(✓: inexact)	74	ca 1440?
1	10	6+6	wxwxw wxwxw			e		✓ ^d +more rep in b	39	1420s
Not a ballade but for the opening rhyme scheme (strophic form)										
3	10 (9+rit)	5	wxwx xxx/x	✓		O			31	ca 1435

* The name of the dedicatee appears near the end (conjectural in the case of *Bien doy*, which survives without text)

^a Length of one complete stanza as performed (i e, aabV, including repetitions), expressed as a number of breves (The mensurations e and o are considered to proceed at the same tempo)

^b This and the next song are *opera diabolica*.

^c Du Fay composed only the Cantus II

^d Different texts (the refrain is not melismatic)

Tab. 1. Formal features of Du Fay's ballades.

phrase of *Ce jour le doit* begins with one of two rhythmic patterns.¹¹ Although the tools Du Fay uses vary, the effect in these cases is the same, and indeed is commensurate with many of the rondeaux: the unifying element causes the song to maintain approximately the same character throughout. In the case of the ballade, one can imagine how, given the open-ended nature of the form, Du Fay might have thought it important to use music to compensate for the relative lack of unity in the textual form.

A Special Song in a Special Subgenre

Not so with *Resvellies vous*, a piece that trades on shifts in style and register, even at the expense of formal coherence. Now in saying this I am pushing back against reams of scholarship that tended to value formal coherence above all else. As I hope to make clear, my point is not that this song goes all the way in the other direction (i.e., toward through-composed anarchy), merely that stylistic unity is not the primary aesthetic aim. Rather, I suggest the young Du Fay deployed every trick he could think of to impress his patrons — and that in doing so he conditioned a special kind of musical experience.¹²

To understand what I mean we need to begin at the beginning (a full score appears in the appendix). In theory *Resvellies vous* could have begun with the first line of text, which is presented in imitation between the tenor and cantus (mm. 7–11). But as a song opening this passage is formally impossible: the sudden imitation coupled with rapid text declamation are too abrupt [Rodin 2011]. Moreover, this music fails to convey something Du Fay needed to convey: the formality of the occasion. And so instead he begins in the manner of a motet, with stasis followed by a gradual increase in motion.¹³ Hardly any other song begins with the voices so high in their ranges.¹⁴ In no other song does Du Fay begin so slowly in all three voices.¹⁵ And in no other song does he move so quickly *into* a held sonority (m. 3), let alone one spiced up by explicit sharps (here *c#*' and *g#*').¹⁶ The sharps are lush, decorative, swanky — just like the occasion they adorn. They signal that

11. See mm. 1–2, 6–7, and *passim*. The only exception is the final phrase (mm. 50–52).

12. For present purposes I leave to the side Du Fay's *Missa Sine nomine*, which shares material with the song *Resvellies vous* but not, I suggest, in a way that impinges strongly on matters of form. See Fallows [1982, 165–68].

13. See Cumming [1999, ch. 5, esp. pp. 109–113].

14. In this respect *Resvellies vous* is exceeded only by *Se ma dame je puis veir* and matched only by *Belle, vueilliés vostre mercy donner*. Cf. also *Helas, et quant vous veray*.

15. The only possible exception, depending on the tempo taken, is the rondeau *Helas, et quant vous veray*. See also *Invidia nimica*.

16. On this sonority, and on relationships between Du Fay's song and his *Missa Sine nomine*, see Fallows [1982, 165–168].

we are going to hear something extraordinary. And indeed we do: a short, bridging phrase, then an elaborate melisma of fully 21 fast notes (mm. 4–7). Only now does Du Fay introduce the text. Jerking us back into the world of the chanson (or at least the cantilena motet), an imitative texture at “Resvellies vous” grabs our attention (“Awake!”), causing the stylistic register to drop like a stone — but only fleetingly, for after a few notes Du Fay returns to greater formality (m. 9ff.), sprinkling his writing with syncopations and avoiding a formal cadence until the end of the second line of text (“amés”; m. 15).

What does all of this add up to? In a word, heterogeneity. In the course of barely 30 seconds, Du Fay has mixed stasis with rapid-fire virtuosity, lighthearted imitation with fairly dense polyphony, coloristic sharps with more straightforward tonal planning (the opening tonal areas are G→D→G, followed by an arrival on A-Phrygian typical of an *ouvert* ending).¹⁷ The point seems to be to pull out all the stops — to adorn the marriage ceremony almost to the point of musical incoherence.

Almost, but not quite. For one thing, the ballade form lets us hear the entire A section again, with a new text. For another thing, the second statement of A leads seamlessly into the musical refrain, which in this case does something rather odd by returning to the music of the opening text phrase, recapitulating the cantus voice unmistakably, albeit with considerable changes. To understand this relationship, compare measures 16–17 with 8–9, and measures 18–19 (including the pickup in 17) with 9 (second half)–11. Notwithstanding the subtlety of these parallels, they are obvious enough to condition a sensory, if not necessarily intellectual, sense of connection: we *feel* that the refrain stays in the domain of “Resvellies vous et faites chiere lye” even if we don’t know exactly why.¹⁸

An intriguing twist here is that the refrain is almost entirely imitative between the tenor and cantus, whereas the setting of “Resvellies vous” uses imitation only fleetingly.¹⁹ This could indicate that Du Fay composed the refrain first — that he worked out a contrapuntal idea, then extracted the melody, reworked it, and applied it retroactively. Even if it happened the other way around — rejigging the cantus’s melody to work in *fuga* — I suspect Du Fay made a conscious decision to audibly link these musical phrases. Formally speaking the quasi-repetition is interesting because it helps us process what would otherwise be a dizzyingly varied opening paragraph. Indeed with its use of *fuga*, the refrain is all about recursion:

17. The *clos* ending, in measure 22, is to G.

18. Cf. the comparison of these and other (for me largely unrelated) passages in Gülke [2003, 40–41].

19. See Julie Cumming’s essay in this issue.

it offers us familiar-sounding music that lacks virtuosic flourishes. It allows us to relax.

This is all well and good — but I have argued that it is the B sections of ballades that, thanks to an absence of internal repetition, really open up formal possibilities. In this case the text leads the way: we find a striking shift from a general call to merriment to a specific announcement of the occasion (“*Car au jour d’ui*”), with a reminder that each guest should heap praise on (above all) the groom. I suggest that Du Fay marks this shift in poetic register musically, and that from here forward he builds steadily toward an all but inevitable musical and textual climax: the naming of Carlo Malatesta.

Right from the beginning of B we know we are in a different world. The mensuration changes, with steady, declamatory semibreves that constitute an attention-getting deceleration, followed by a brief pause on “*sera*”, that adds to the feeling of space (mm. 23–25). This pause, as well as the ensuing cadence (m. 27), is on a C sonority. Because in the A section the note C played no significant role, these arrivals turn the music in a new direction. The melisma that follows is not especially elaborate (mm. 27–29), but it, too, does something new: the cantus exceeds what before was its highest note, *d*′′, touching *e*′′ for the first time. The next phrase builds on this one, luxuriating on *e*′′ at the word “*grant*” (m. 30), then moving into a twenty-four-semiminim melisma, the fanciest we have heard so far (mm. 33–36). The cadence at the end of this passage is to A, a familiar but notably unstable pitch. With this first mention of the “noble company” (noble seignourie), energy and intensity gradually build.

At this point Du Fay cannot reasonably go any higher, melodically speaking, so he takes a different tack (m. 37ff.). Abandoning the strategy of declaiming the text in short, syllabic chunks, the words are now spread like jam across the notes, with the effect of increased formality. To this Du Fay adds contrapuntal complexity. In what I can only read as word painting, at “*chascun*” (mm. 38–42) each voice independently makes merry, with overlapping syncopated rhythms, using above all the pattern minim-semibreve-minim-semibreve to produce a dense texture. Now approaching the crucial moment (m. 43ff.), the singers “smile on the guests” by ascending once again as the cantus dances about with jumpy triplets.

The sustained ramp-up that characterizes the B section up to this point prepares Du Fay’s setting of “*Charle gentil*” (mm. 50–53), a moment that all but certainly produced an experience of pleasant surprise. Forward motion suddenly stops. The texture changes. The voices climb successively in their ranges. We instantly understand that this is a culmination, an arrival. It is even, up to a point, a return: the striking sonority on the first syllable of “*gentil*” is the same one we heard at the beginning of the piece (m. 3), only now with two of the three voices

higher in their ranges. Are we meant to hear this strange sonority as a “recapitulation”? Surely not. Are we meant even to notice the connection? I more or less doubt it. I’ll even go so far as to say I don’t think it matters, certainly not in the way many music analysts would want it to matter. I suspect that for Du Fay, “Charle gentil” needed to be attention getting, but just familiar enough not to be jarring. Most important, I think, is that we feel this moment grab our attention. Du Fay’s listeners might even have been able to see this in the faces and bodies of the performers at the wedding, as they (surely) gazed at the dedicatee while holding out these long notes.

Because the text concludes with Carlo’s last name, Du Fay can hardly afford to reduce the intensity level at this juncture. But neither can he continue with block chords. So he returns to the more expansive, melismatic text-setting of the previous lines, now stretching out the text even more (“c’on dit”). At the word “Malatesta” he goes still further, composing the most virtuosic melisma in any song attributed to him (mm. 57–60).²⁰ This is an amazing moment — technically speaking the antithesis of the block chords, but complementary to them in its showiness. And because the song cannot end with such lunacy, the melismatic refrain conveniently enters (mm. 60–67). This is not only an explicit musical return; with its *fuga* and relatively easy rhythms, the refrain also offers a relaxing of energy that lets the song gradually reach its conclusion.

Taking all of this together, one can see how the ballade’s conventions facilitated Du Fay’s formal agenda: to begin with heterogeneous, attention-grabbing music whose dizzying effect is mitigated by repetition (a); then to build gradually in intensity toward a climax conditioned (exceptionally) by the text, projecting increasing opulence through an unusual variety of musical styles and material while at the same time using a handful of unifying strategies to avoid complete formal chaos (b). One can also appreciate how the repetition of this entire musical argument in the second stanza further softens the song’s disjunctive qualities. By the very end of the piece the refrain has been heard four times: however brief, it provides a degree of closure appropriate to the style.

Impressive though this piece is, I am somehow not surprised that the composer was in his 20s when he wrote it. If *Resvellies vous* dazzles, it is also a bit breathless (maybe Du Fay was worried about his listeners’ eyes glazing over). Indeed Fallows notes that the discantus «contains all kinds of tricks. [...] It is as though Dufay [...] was intent on proving that he had more musical invention than any

20. Widening the lens still further to include the songs in Van den Borren [1950], only one other passage gives this melisma a run for its money: Hugo de Lantins, *Hélas, amour* (no. 19), mm. 28–32. See also Hugo’s *Je suys extent*, whose complexity is mainly mensural (no. 25); and Cumming [1999, 113–115].

other composer living» [Fallows 1982, 22].²¹ But what interests me above all is that the ballade form, with its loosey-goosey constraints, made it possible for Du Fay to proceed as he did. Indeed *Resvellies vous* emerges as a special song in a special subgenre, an extreme example of how, in contrast to the other *formes fixes*, the ballade invited experimentation and play: the ballade as formal playground.

Postscript

One might reasonably conclude that the types of musical thinking I have described with respect to *Resvellies vous* are decidedly “compositional” rather than “improvisational”. After all, I have argued that this song has a distinct formal shape that took some working out: beginning with a holistic understanding of the text and the affordances of the ballade form, Du Fay fashioned a remarkably complex and cogent musical argument. In fact I suggest that any apparent conflict between my description of how Du Fay proceeded and how he would have proceeded had he “improvised” is illusory — for he could have conceived many of the ideas that found their way into this song through “improvisation”.

As my liberal use of scare quotes indicates, I think the real problem is the term “improvisation” itself, which, although useful in certain situations, is in many ways inseparable from “composition” [Blackburn 1987; Wegman 1996; Janin 2012; Berentsen 2014; Treitler 2015; Canguilhem 2015].²² As is already implicit in many of the essays in this issue and the writings of fifteenth-century music theorists, we can more profitably think of a *composition spectrum*, at the ends of which lie different kinds of musical thinking. To the one side we find a slow, deliberate sort of thinking characterized above all by *editing* — a process analogous (in most cases) to how a piece of polished prose comes to flow in a seamless, elegant way that stands up to the test of multiple readings. To the other side lies a kind of *quick thinking* that happens *now*, with sudden creative flurries and an on-the-edge quality that can be extraordinarily exciting.

These activities — *editing* and *quick thinking* — constitute a spectrum because they are not easily divorceable. Both demand considerable training and preparation. Either extreme can give rise to musical ideas that are good or bad, simple or

21. In his conclusion (p. 214) Fallows writes that Du Fay «seemed almost to be trying too hard» — a statement with which it is not hard to agree.

22. See also the literature cited in these publications and the helpful bibliography in Cumming’s essay in this issue. Notwithstanding many useful discussions of *cantare super librum*, gymels, fauxbourdon, and “improvised” canons, a holistic consideration of what could and could not be accomplished in the absence of preexisting material or a “global operation” such as strict *fuga* is still badly needed. What follows is particularly indebted to the discussion in Canguilhem [2015, 154ff].

complex.²³ Both ends of the spectrum make extensive use of formulas, defined here as any musical figure used commonly as part of the *lingua franca*. Notation can be implicated anywhere on the spectrum, to the extent that one can always choose to visualize staff notation (or not), and inasmuch as “improvisers” almost certainly relied at various points on music writing to work out which melodic moves were and were not permissible. Quick thinking can happen even when editing, just as editing can govern decisions made in the moment. And musical ideas conceived at one extreme can easily migrate to the other.

If we consider the opening melisma in the discantus of *Resvellies vous* (mm. 1–3), for example, it would be hard to prove that this melody, even the striking *g#*, couldn’t have been imagined in real time. It would be equally hard to demonstrate that the accompanying voices didn’t also originate “on the fly”, while Du Fay was trying out with other singers an upper-voice melody that (in this scenario) he had dreamed up first.²⁴ To take another example, drawn from Julie Cumming’s persuasive discussion in the first essay of this issue, the stretto *fuga*-based passage that makes up most of the musical refrain (mm. 15–21) constitutes bread-and-butter stuff for “improvisers”.²⁵ The “improvisation” end of the spectrum may therefore be well represented in the notated song.

But in line with Cumming’s analysis, I also want to insist that the *editing* portion of the program has not been neglected. In Du Fay’s melismatic passages, for example, one can point to how, against strikingly different discantus lines, the contratenor sings the same figure in measure 2 and beginning at the pickup to measure 59; this would seem unlikely to have come about through quick thinking. With respect to the refrain, too, Cumming shows how the contratenor has been chiseled into a “composed” voice. Thus even passages originally conceived in real time and in one go were all but certainly fluffed up and smoothed out — and of course one must ask what “in real time and in one go” means when from the beginning a bespoke text and fixed musical form had to be taken into consideration. Arguably the strongest evidence of slow thinking is Du Fay’s careful pacing of the song — the way he disposes individual moments to create larger

23. In this regard it is worth citing Quintillian’s remark that a speaker «swept away by warmth (*calor*) of feeling and genuine inspiration [could] attain a success from improvisation beyond the reach of careful preparation» [quoted in Canguilhem 2015, 152]. Still, Quintillian references one and only one speaker; cf. below.

24. With respect to this song and others like it I see no way to decide whether the voices were conceived successively or simultaneously. There are good reasons why we tend to favor the former — but to take the song’s opening, one could equally suggest that the *g#*’ is unthinkable without its harmonic context.

25. Intriguingly, Cumming notes in her essay in this issue that this is «the earliest example of [embellished stretto *fuga*] I have found». The novelty of this passage makes one wonder whether or not *Resvellies vous* inscribed a practice that was already in common use.

musical shapes. And yet even these shapes could have arisen from a collection of ideas that had emerged quasi-spontaneously.

Adjacent to the *composition spectrum* lies a distinction that is more black-and-white and, for present purposes, even more important: between one and multiple minds. By definition — and in stark contrast to certain types of instrumental performance — “improvised” vocal polyphony involves at least two people. As contemporary music theorists were well aware, “improvisers” had to plan a lot out in advance if the norms of dissonance treatment found in the notated repertory were to be respected. They also had to follow a tight set of rules, executing a relatively narrow collection of melodic formulas (or adopting an approach to melodic invention characterized by turn-taking), lest one singer’s burst of creativity yield, for instance, an ungrammatical major second against another voice²⁶ — a danger amplified when, as here, there is no preexisting musical material. Free, “improvised” counterpoint by two or more individuals is in this narrow sense the duller cousin of “composition,” at least relative to the range of surface-level rhythmic, melodic, and textural ideas easily admitted to its practice.²⁷

From this perspective *Resvellies vous* is among the most “composed” settings of a French text from the entire fifteenth century. Even leaving aside issues of long-range planning, the song’s sheer melodic, contrapuntal, and textural variety, coupled with its scrupulous conformity to contemporary norms of dissonant treatment, makes it hard to imagine how a group of singers could have conceived more than (at most) one voice at a time “spontaneously”. As proposed above, Du Fay may well have tried out ideas with his colleagues, coming up with minor adjustments in the course of real-time performance. He may also, as Cumming suggests, have “improvised” a contratenor against two singers performing the first two, already “composed” voices, then gone back afterwards (whether on paper or in his mind) to mold that voice into the finely wrought melody that survives in the Oxford manuscript. But it would defy reason to go further than this — to suggest that Du Fay and one or two other singers co-conceived multiple voices of *Resvellies vous* in truly spontaneous fashion.²⁸ Far more plausible is that he thought up all or almost all of this music himself, through a mixture of quick and slow thinking. Having done

26. Theorists were aware of this issue and to some extent made allowances for it. In his *Liber de arte contrapuncti* Tinctoris, for instance, writes (I quote from the edition of A. Seay): «But, with two or three, four or many, harmonizing *super librum*, one is not subject to the other, for, indeed, it suffices that each of them make consonances with the tenor with those things that pertain to the law and arrangement of concords» [Tinctoris 1961, 105].

27. Or, at the very least, the range of moves available to the less active voice(s). A single expert singer could have easily created elaborate roulades against a stable tenor. Multiple singers could have done so only after considerable planning.

28. Imagine trying to make such an argument with respect to mm. 37–43, for instance.

that, he may well have experimented in real time with singers performing from notation in order to refine his first draft into the work that has come down to us.

One reason this discussion is so difficult is that we moderns face a non-trivial struggle when trying to imagine what two or three or four fifteenth-century singers actually did when “improvising”. Even relatively clear descriptions or apparent transcriptions of “improvisations” in contemporary treatises can’t get us all the way to the precise notes that were sung in an actual “improvised” performance. Perhaps this evidentiary lacuna can help explain an occasional tendency, usually by those not directly engaged in the study of these practices, to elevate “improvisation” above “composition” — to read into that which has been mostly lost a musical world that is more creative, more free, more *real* than that preserved in the surviving manuscript sources. If we can let go of this fantasy, if we can seek to understand the magic of vocal “improvisation” without in turn denigrating “composition” (and vice versa), if we can recognize that the surviving musical sources are themselves records of creative, real-time musical experiences, and, above all, if we can tolerate a messy *composition spectrum* instead of clearly defined poles, then we will have come that much closer to understanding what it meant for a group of fifteenth-century singers to make music together.

Appendix

Resvellies vous et faites chiere lye (ballade)

Resvellies vous Guillaume Du Fay

Discantus

Tenor

Contra

9

Res-vel-liés vous et fai-tes chie-re ly- : : :
Es-ba-tés vous, fu-yés me-ran-co-ly- : : :
Res-vel-liés vous et fai-tes chie-re ly- : : :
Es-ba-tés vous, fu-yés me-ran-co-ly- : : :
fai-tes chie-re
me-ran-co-ly

13

- - - e Tous a-mou-reux qui gen-til-les se a-més;
- - - e, De bien ser-vir point ne so-yés ho-dés;
e Tous a-mou-reux a-més;
e, De bien ser-vir ho-dés;
Tous a-mou-reux qui gen-til-les a-més;
De bien ser-vir point ne so-yés ho-dés.

17

23 Car au jour d'ui

Discantus

Car au jour d'ui se - ra li es - pou - sés, Par grant hon -

Tenor

Car jour es - pou - sés, Par grant hon -

Contra

Car au jour d'ui se - ra li es - pou - sés, Par grant

31

neur et no - ble sei - gnou - ri - e;

neur sei - gnou - ri - e;

et no - ble sei - gnou - ri - e

35

Se vous con - vient ung chas - cum fai -

Se vous con - vient ung chas - cum fai -

Se vous con - vient ung chas -

41

- re fe - ste, Pour bien grig - nier la bel - le

- re fe - ste, Pour bien grig - nier la

cum fai - re fe - ste, Pour bien grig - nier

The Ballade as Formal Playground

47

com-pag-ny . . . e; Char - le gen - til, c'on dit

bel - le com pag-ny . . . e; Char - le gen - til, c'on

com - pag - ny . . . e; Char - le gen - til, c'on

55

de Ma - la - tes . . . la . . .

dit de Ma - la . . .

dit de Ma - la - tes . . . la . . . tes

59

tes . . .

te.

63

te.

te.

te.

References

- ATLAS A.W. (1987), *Gematria, Marriage Numbers, and Golden Sections in Dufay's 'Resvelles vous'*, «Acta Musicologica», 59/2, pp. 111–126.
- BERENTSEN N. (2014), *From Treatise to Classroom: Teaching Fifteenth-Century Improvised Counterpoint*, «Journal of the Alamire Foundation», 6, pp. 221–242.
- BLACKBURN B.J. (1987), *On Compositional Process in the Fifteenth Century*, «Journal of the American Musicological Society», 40/2, pp. 210–284.
- CANGUILHEM P. (2015), *Improvisation as Concept and Musical Practice in the Fifteenth Century*, in A.M.B. Berger – J. Rodin (eds), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 149–163.
- CUMMING J.E. (1999), *The Motet in the Age of Dufay*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FALLOWS D. (1982), *Dufay*, J.M. Dent & Sons, London.
- FALLOWS D. (1992), *Polyphonic Song*, in T. Knighton – D. Fallows (eds), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, pp. 123–126.
- FALLOWS D. (1995), *The Songs of Guillaume Dufay: Critical Commentary to the Revision of Corpus mensurabilis musicae*, ser. 1, vol. VI, American Institute of Musicology, Hanssler, Neuhausen-Stuttgart.
- GÜLKE P. (2003), *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart-Weimar.
- JANIN B. (2012), *Chanter sur le livre: Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (15e et 16e siècles)*, D. Guéniot, Langres (Haute-Marne).
- PAGE C. (1993), *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford University Press, Oxford.
- PERKINS L – GAREY H. (eds 1979), *The Mellon Chansonnier*, 2 vols., Yale University Press, New Haven-London.
- PLANCHART A.E. (ed. forthcoming), *Guillaume Du Fay, Opera Omnia*, available at <https://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia>.
- RIFKIN J. (2009), *A Scriptor, a Singer, and a Mother Superior: Another Story about MS DCCLXI of the Biblioteca Capitolare in Verona*, in M. Jennifer Bloxam – G. Filocamo – L. Holford-Strevens (eds), *Uno Gentile et Subtile Ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Brepols, Turnhout, pp. 309–318.
- RODIN J. (2011), *With a Flourish: Melismatic Writing in Du Fay's Early Songs*, in F. Fitch – J. Kiel (eds), *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows: Bon jour, bon mois, et bonne estrenne*, Boydell, Woodbridge, pp. 114–123.

- TINCTORIS J. (1961), *The art of counterpoint* [= *Liber de arte contrapuncti*], trans. A. Seay, American Institute of Musicology (Musicological Studies and Documents 5), Middleton.
- TREITLER L. (2015), *Speaking of the I-Word*, «Archiv für Musikwissenschaft», 72/1, pp. 1–18.
- UPTON E.R. (2013), *Music and Performance in the Later Middle Ages*, Palgrave Macmillan, New York.
- VAN DEN BORREN C. (ed. 1950), *Pièces Polyphoniques Profanes, de Provenance Liégeoise (XV^e siècle)*, Éditions de la Librairie Encyclopédique, Brussels.
- WEGMAN R.C. (1996), *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500*, «Journal of the American Musicological Society», 49/3, pp. 409–479.

Sitography

TINCTORIS J., *Complete Theoretical Works*: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/>
Josquin Research Project: <http://josquin.stanford.edu/>

Abstract

Le *formes-fixes* polifoniche — *rondeau*, *virelai* e *ballade* — meritano di essere sottoposte a ulteriori indagini. Questo saggio parte dal presupposto che ciascun sottogenere dia luogo a possibilità formali che determinano punti di partenza empirici ogni volta diversi, e quindi unici. Poiché la *ballade*, tra le tre forme fisse, è quella che comporta la minore quantità di ripetizione testuale e musicale, è anche quella più aperta dal punto di vista formale. Uno sguardo complessivo alle dieci *ballades* attribuite a Guillaume Du Fay diventa il punto di partenza per uno studio dettagliato di quello che potrebbe essere considerato l'esempio più straordinario di questo genere nella sua epoca: *Resvellies vous*, composta nel 1423 per un matrimonio malatestiano a Rimini. L'impareggiabile inventiva della canzone mette in luce le libertà — e le sfide — create dalla forma della *ballade*. Un'analisi del brano di Du Fay rivela come il compositore abbia rimodulato la forma per mettere in musica il testo dedicatorio, ed evidenzia costi e benefici di un approccio compositivo incentrato sull'eterogeneità e il virtuosismo.

Un breve post scriptum che riflette sulle metodologie analitiche di questo saggio, ma anche su tutti i contributi inclusi in questo numero speciale della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», mostra come “improvvisazione” e “composizione” siano due pratiche in gran parte sovrapponibili, la cui distinzione spesso rappresenta una sfida per gli studiosi.

Interventi

Susanna Pasticci

L'analisi musicale nel XXI secolo: bilanci e prospettive

Abstract

The article aims to discuss some issues in the trends of music analysis studies in the twenty-first century, by relating the cultural policies that inspired the editorial line of the Italian journal «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» (directed by Susanna Pasticci from 2012 to 2017) with the parallel developments of research within the wider international community of scholars. Starting with an overview of the events that in the last decade of the twentieth century spurred a great expansion of music analysis studies in Italy, the article focuses on the recent transformations determined by the interaction of analysis with the perspectives explored in New Musicology, cultural studies, performance studies and embodied cognition. These transformations put into question not only methods and objects of study but the very concepts of music and musical “text”, emphasizing the centrality of the sound and calling for a radical reshaping of paradigms and goals of musical analysis. Only by combining methodological rigor and breadth of cultural vision, and enhancing the interaction between different areas of expertise and knowledge, music analysis in the twenty-first century will be a gathering place for an interdisciplinary knowledge able to interpret the complexity of musical experience.

Con la pubblicazione di questo numero monografico, dedicato ai repertori del Quattrocento, si conclude il mio mandato alla direzione della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». Vorrei dunque cogliere l'occasione per ringraziare i nostri lettori e per fare un bilancio dei risultati conseguiti e delle prospettive future.

Sono stati sei anni di lavoro intenso, ma anche molto produttivo. Un lavoro che ovviamente non avrei mai potuto realizzare da sola, senza l'entusiasmo e il contributo di molte persone: Antonio Cascelli, che mi ha affiancato nella direzione della rivista; Massimiliano Locanto, che ha diretto la sezione dedicata agli Interventi di didattica dell'analisi; i membri della redazione Simone Caputo e Antonio Grande, insieme ai componenti del Comitato scientifico Mario Baroni, Rossana

Dalmonte, William Drabkin, Ignazio Macchiarella, Allan Moore, Egidio Pozzi, Antonio Rostagno, Friedemann Sallis e Giorgio Sanguinetti. Decisivo, per il coronamento dell'impresa, è stato anche il costante e affettuoso supporto del nostro editore — la Libreria Musicale Italiana — e in particolare di Ugo Giani, che ha realizzato i numeri della rivista nella veste elegante e curata che in questi anni abbiamo potuto offrire ai nostri lettori.

Quando ho assunto l'incarico di dirigere la rivista, nel 2012, ho pubblicato un breve editoriale in cui annunciavo le principali linee-guida che avrebbero ispirato il mio operato, volto a realizzare due obiettivi fondamentali:

- incrementare la visibilità e l'impatto scientifico della rivista sul piano internazionale;
- orientare la programmazione e la linea editoriale della rivista nel quadro di un più ampio progetto di politica culturale [Pasticci 2012].

Avrei potuto indicare altri obiettivi, ma all'epoca questi mi erano sembrati — e continuano a sembrarmi ancora oggi — quelli più rilevanti per una rivista scientifica che coltivi l'ambizione di qualificarsi come uno spazio pubblico di condivisione dei risultati della ricerca internazionale. La realizzazione di questi obiettivi era destinata a tradursi in scelte concrete, talvolta difficili o comunque niente affatto scontate. Nelle pagine che seguono cercherò di approfondire le ragioni di queste scelte, mettendole in relazione sia con le peculiarità del contesto italiano in cui mi sono trovata a operare, sia con i recenti sviluppi degli studi analitici sulla scena internazionale.

1. L'analisi musicale in Italia: gli antefatti

Fino all'ultimo decennio del secolo scorso, gli studi di teoria e analisi musicale non avevano ancora conosciuto un'ampia diffusione nel nostro paese. Probabilmente, il termine "analisi" è entrato a far parte del lessico abituale dei musicisti italiani solo nel 1990, quando venne bandito il primo (e ultimo) "Concorso ordinario, per esami e titoli, a cattedre e a posti nei conservatori di musica" (D.M. 18 luglio 1990) che prevedeva, oltre a una serie di prove pratiche e orali, anche una prova scritta di analisi.

L'idea che un insegnante di contrabbasso o di chitarra dovesse misurarsi con «l'analisi di un'importante composizione» incentrata «sugli aspetti di tecnica compositiva, nonché sugli aspetti storico-stilistici della composizione» rappresentava una novità assoluta nel nostro paese, dove all'epoca la formazione standard di uno strumentista comprendeva solo qualche nozione di armonia e di teoria della forma, che di solito veniva impartita nei corsi di Armonia

complementare e di Storia della musica.¹ La situazione era aggravata dal fatto che il superamento della prova di analisi rappresentava una *conditio sine qua non* per l'accesso alle prove successive: in altre parole, un aspirante docente che non fosse stato in grado di svolgere adeguatamente un compito scritto di analisi non avrebbe avuto alcuna possibilità di sottoporre al giudizio della commissione la sua abilità tecnica e le sue doti virtuosistiche.

In realtà questa prova di analisi non fu una novità del tutto inattesa, visto che il contenuto delle prove d'esame era stato annunciato dal Ministero quattro anni prima, con il decreto di "Approvazione delle prove d'esame e dei relativi programmi per i concorsi a cattedre nei conservatori di musica" (D.M. 13 febbraio 1986). Di conseguenza già alla fine degli anni Ottanta, in vista dell'imminente concorso, in Italia si sviluppò un forte interesse per l'analisi che propiziò la fioritura di importanti iniziative convegnistiche, editoriali e associative.

Anche la nascita del Gruppo di Analisi e Teoria Musicale (GATM), fondato nel 1989, si colloca in questo particolare contesto. Nel 1989, infatti, l'Istituto musicale "A. Peri" di Reggio Emilia ospitò il primo Incontro di studi sull'analisi musicale organizzato nel nostro paese, con un comitato scientifico composto dai rappresentanti di cinque società scientifiche: la SidM (Società Italiana di Musicologia), la SIEM (Società Italiana di Educazione Musicale), la SIE (Società Italiana di Etnomusicologia), l'AIMI (Associazione Italiana di Informatica Musicale) e la IASPM (Sezione italiana dell'International Association for the Study of Popular Music). Dopo la fruttuosa esperienza del convegno di Reggio Emilia, queste cinque associazioni si consorziarono nel GATM, dando vita a una nuova "associazione di associazioni" che aveva l'obiettivo «non soltanto di promuovere ancora iniziative comuni, ma di stimolare l'interesse per l'analisi anche all'interno di ogni singola società» [Dalmonte-Baroni 1991a, 13].

Parallelamente, nel mese di luglio dello stesso anno 1989 venne fondata la Società Italiana di Analisi Musicale presieduta da Marco De Natale, che avrebbe dato vita ad altre importanti iniziative didattiche ed editoriali. In particolare, nel 1989 venne prodotto il numero zero della rivista «Analisi. Rivista di teoria e pedagogia musicale, organo della Società italiana di analisi musicale e dell'Istituto firmiano di musicologia», inizialmente pubblicata da Ricordi (1990–2001) e in seguito ripresa dall'editore Curci (2002–2007) con la nuova denominazione di «Spectrum: rivista di analisi e pedagogia musicale, quadrimestrale della Società

1. D.M. 18 luglio 1990. L'espletamento del concorso si protrasse per molti anni, e con il D.M. 2 giugno 1997 — "Modificazioni ai programmi d'esame del concorso ordinario per esami e titoli, a cattedre e a posti nei conservatori di musica" — la prova di analisi venne estesa anche ad altre classi di concorso per cui non era inizialmente prevista (ad esempio, "Armonia e contrappunto" e "Musica vocale e direzione di coro").

italiana di analisi musicale». Un'altra rivista di teoria, analisi e semiotica della musica — «Eunomio» — era già stata fondata da Michele Ignelsi e Paolo Rosato nel 1986, a ulteriore riprova del dinamismo della scena culturale di quegli anni.

Sempre nel 1989 venne organizzato a Colmar (Francia) il Primo Convegno Europeo di Analisi Musicale, seguito da un Secondo Convegno Europeo che si svolse a Trento nel 1990. Grazie alla pubblicazione degli atti dei due convegni di Reggio Emilia [Dalmonte-Baroni 1991b] e di Trento [Dalmonte-Baroni 1992], i musicisti e gli studiosi del nostro paese ebbero finalmente la possibilità di accedere a un primo, importante *corpus* di saggi analitici in lingua italiana.² D'altra parte, l'imminenza delle prove di concorso per l'insegnamento nei conservatori sollecitava anche iniziative editoriali di taglio più specificamente didattico, che potessero offrire ai musicisti italiani un quadro organico delle metodologie analitiche sviluppate a livello internazionale. Una valida e immediata risposta a questa esigenza venne fornita con la traduzione di due importanti volumi che erano stati pubblicati all'estero qualche anno prima: *Analisi musicale* di Ian Bent e William Drabkin, stampato in inglese nel 1980 e pubblicato in edizione italiana a cura di Claudio Annibaldi nel 1990 [Bent-Drabkin 1990], e *Guida all'analisi musicale* di Nicholas Cook, apparso in inglese nel 1987 e pubblicato in edizione italiana a cura di Guido Salvetti nel 1991 [Cook 1991].

Un dato importante che accomuna queste due pubblicazioni è la scelta dei curatori di non impostare l'edizione italiana come una mera traduzione di quella inglese. Per garantire una migliore funzionalità didattica, infatti, sia Annibaldi che Salvetti decisero di modificare l'assetto originale dei volumi, adattandoli alle esigenze del pubblico e del contesto nostrano. In particolare, Annibaldi aggiunse una serie di "analisi d'autore" mai tradotte nella nostra lingua: «una rassegna di testi esemplari» di Heinrich Schenker, Rudolph Réti, Hugo Riemann e altri autori, da intendersi come «esercizi svolti sui generis» in grado di offrire «una campionatura estremamente variegata di approcci analitici e di testi utilizzati» [Annibaldi 1990, XV].

Oltre a fornire vari suggerimenti per l'uso didattico e autodidattico del volume, nella sua prefazione Annibaldi delinea anche un'ampia ricostruzione della storia degli studi analitici in Italia, menzionando sia una serie di studiosi che avevano contribuito allo sviluppo della disciplina (Mario Baroni, Rossana Dalmonte, Marco De Natale, Gino Stefani, Renato Di Benedetto, Lelio Camilleri e altri), sia alcuni contesti didattici (il DAMS di Bologna e i corsi delle Scuole sperimentali

2. A differenza degli atti del convegno di Reggio Emilia, che comprendono solo saggi di autori italiani, gran parte degli interventi del convegno di Trento si devono ad autori stranieri, che negli atti sono stati pubblicati sia in lingua originale sia (in un volume a parte) in traduzione italiana.

di Composizione nei conservatori) in cui si era gradualmente manifestato un certo interesse per l'analisi. In particolare, Annibaldi riconosce al convegno di Reggio Emilia del 1989 il merito di aver sancito la scomparsa di due dei sintomi più evidenti dell'arretratezza degli studi analitici nel nostro paese: «l'isolamento degli studiosi, da una parte; e il disinteresse per le tecnologie più evolute, dall'altra» [*ibid.*, VIII]. In occasione del convegno, infatti, sarebbero emerse posizioni molto diverse in merito all'opportunità di propiziare la diffusione delle metodologie codificate all'estero:

Di fronte a questa esigenza vitale, sollecitare avventure alla ricerca di un'originalità procedurale a tutti i costi sarebbe altrettanto sconsiderato che negarsi a ogni avventura: magari per timore di una colonizzazione della nostra cultura musicologica da parte delle "multinazionali dell'analisi" — per citare un'espressione che ha reso memorando l'intervento di Gino Stefani all'"incontro" del marzo 1989 a Reggio Emilia [*ibid.*, XX].

L'idea che il rapporto con le tradizioni analitiche di lungo corso fosse l'aspetto più problematico della questione emerge anche dall'impostazione dell'edizione del libro di Cook curata da Salvetti. Il volume si concentra sui principali metodi elaborati nel ventesimo secolo, con l'obiettivo di fornire ai lettori una serie di tecniche e competenze analitiche, insieme agli strumenti critici per valutarne l'efficacia; nella seconda parte del volume, i vari metodi vengono utilizzati per analizzare una serie di brani musicali. Nell'edizione italiana, tuttavia, Guido Salvetti decise di proporre ai lettori solo la prima parte del libro di Cook, espungendo tutta la seconda parte dedicata alle esemplificazioni analitiche:

In questo momento, contrariamente a quanto vediamo per la Francia, o per la Germania o i paesi anglosassoni, sono ancora troppo poche le analisi di singole opere disponibili in italiano: il rischio che queste esemplificazioni portino alla creazione di stereotipi (per la didattica, soprattutto) era troppo grande [Salvetti 1991, 10].

Nel compiere una scelta così radicale, Salvetti era guidato dalla convinzione che la diffusione delle tecniche analitiche nel nostro paese dovesse procedere di pari passo con lo sviluppo di una forte autonomia di giudizio critico, visto che «la tardiva scoperta, in Italia, di tale disciplina rischia di configurarsi pur sempre come colpa da espiare attraverso la provinciale reverenza verso le Capitali e la mite accettazione di metodi altrui» [*ibid.*].

2. La «Rivista di Analisi e Teoria Musicale»

Ho voluto rievocare questi fatti ormai lontani nel tempo perché la storia della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» è stata fortemente condizionata dal dibattito che ha accompagnato la nascita degli studi analitici in Italia. Nel contesto di una dialettica molto animata, che vedeva fronteggiarsi da un lato chi sentiva l'esigenza di confrontarsi senza riserve con i metodi elaborati all'estero, e dall'altro chi invece metteva in guardia contro i potenziali rischi di indottrinamento e colonizzazione della nostra cultura musicale, il GATM si è sempre schierato con decisione dalla parte dei primi.

Non a caso, l'esordio delle attività editoriali del GATM assunse la forma di una rassegna di aggiornamento bibliografico, che inizialmente trovò ospitalità nella rivista «Musica/Realtà» diretta da Luigi Pestalozza (n. 35, agosto 1991; n. 38, agosto 1992). Un'altra rassegna bibliografica venne stampata nel 1993 in forma di «Bollettino di informazioni bibliografiche» autonomo, finché nel 1994 il GATM decise di dar vita a un vero e proprio periodico, il «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale» pubblicato a cadenza semestrale. Il primo numero di ogni annata era dedicato a monografie di taglio metodologico (analisi della musica post-tonale, tradizione ermeneutica, analisi della musica elettroacustica e dell'esecuzione, analisi nell'etnomusicologia e nella didattica), mentre il secondo numero proponeva una rassegna bibliografica degli studi di interesse analitico pubblicati nell'anno precedente, articolata in base ai diversi periodi storici, repertori e ambiti tematici.

In definitiva, il principale obiettivo del «Bollettino» era quello di offrire ai lettori italiani un servizio di costante aggiornamento sugli sviluppi della ricerca internazionale nel campo dell'analisi musicale. Anche la concezione dei numeri monografici rientrava a pieno titolo in quest'ottica di "servizio": gran parte (anche se non la totalità) dei volumi erano infatti impostati come una rassegna critica dei principali studi su un determinato argomento, talvolta affiancata da traduzioni in italiano di testi di autori stranieri già apparsi in altre sedi.

Non si può minimizzare la portata di questa impresa, che per molti anni venne perpetuata con una dedizione, un rigore e uno spirito di servizio che probabilmente non ha conosciuto eguali nella storia della musicologia italiana. Insieme a molti altri, ho dato anch'io il mio contributo alla realizzazione di questo progetto, curando tutte le rassegne bibliografiche relative all'analisi delle musiche di tradizione scritta del Novecento. Eravamo convinti, infatti, che contribuire alla diffusione delle metodologie e delle esperienze analitiche sviluppate all'estero fosse il modo più efficace per arginare quella ricerca di un'«originalità procedurale a tutti i costi» da cui Annibaldi aveva già opportunamente messo in guardia

gli studiosi italiani nel 1991. Una ricerca di originalità che certo non si intendeva inibire a priori, ma anzi alimentare di stimoli e approfondimenti, nella convinzione che la creatività degli analisti italiani avrebbe potuto liberare le sue potenzialità anche e soprattutto attraverso un confronto con le esperienze internazionali.

Tanto più che i potenziali destinatari di queste rassegne non erano solo i musicologi — per i quali l'aggiornamento bibliografico rappresenta un aspetto irrinunciabile dell'esperienza quotidiana di lavoro — ma soprattutto i musicisti e gli aspiranti docenti di conservatorio, impegnati in quel concorso “epocale” che era stato bandito nel 1990, ma che per molte classi di concorso si sarebbe protratto per gran parte degli anni Novanta.

Nel 2002, con la pubblicazione del volume VIII/1 e l'inizio della collaborazione con l'editore LIM, il «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale» ha assunto l'attuale denominazione di «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». Inevitabilmente, il passaggio dallo status di “bollettino” a quello di una vera e propria rivista ha determinato anche un cambiamento della linea editoriale. Pur continuando a svolgere la sua tradizionale missione di aggiornamento bibliografico con alcuni numeri interamente dedicati alle recensioni, la nuova rivista ha infatti cominciato a dare sempre maggior spazio ad articoli originali di autori italiani — talvolta aggregati intorno a un tema unitario — o a traduzioni in italiano di saggi di studiosi stranieri.

In un editoriale pubblicato nel 2012, Mario Baroni tracciava un bilancio dell'operato ventennale del GATM e della rivista che, insieme a Rossana Dalmonte, aveva diretto fin dalla sua fondazione:

Gli obiettivi principali del gruppo [GATM] erano inizialmente due. Anzitutto quello di promuovere in Italia una tradizione di studi analitici e teorici che poco spazio aveva avuto prima degli anni Novanta: e promuovere interessi di questo tipo si poteva fare soprattutto facendo conoscere in Italia ciò che avveniva in campo internazionale. Ma i quasi vent'anni di pubblicazioni hanno avuto anche un altro scopo: quello di far conoscere fuori d'Italia la produzione scientifica italiana e di rinsaldare i legami fra i nostri ricercatori e quelli che vivevano altrove [Baroni 2012, 7–8].

Pur avendo vissuto dall'interno tutte le vicende legate alla storia della rivista, quando sono subentrata a Baroni nel ruolo di direttore ho sentito innanzitutto l'esigenza di impostare la questione dell'internazionalizzazione in termini diversi. Non si trattava di imporre un cambio di linea radicale, ma semmai di superare uno scoglio di natura “psicologica” che con grande lungimiranza Salvetti aveva già indicato nel 1991, quando aveva previsto che la tardiva riscoperta di queste discipline in Italia rischiava di configurarsi come una «colpa da espiare attraverso la provinciale reverenza verso le Capitali e la mite accettazione di metodi altrui»

[1991, 10]. La reverenza di cui parla Salvetti si riferiva soprattutto alla diffusione dei metodi analitici codificati all'estero: metodi di cui personalmente avevo maturato una conoscenza piuttosto approfondita, che si era concretizzata nella pubblicazione di un volume dedicato alla *Pitch-Class Set Theory* [Pasticci 1995] e di un libro di analisi schenkeriana [Drabkin-Pasticci-Pozzi 1995] che ancora oggi continuano a essere ampiamente adottati nei corsi di analisi all'università e nei conservatori.

Eppure, proprio in virtù di queste esperienze pregresse, avevo maturato la convinzione che fosse giunto il momento di liberarsi da ogni residuo di quel senso di colpa, di quel fondo di provincialismo che per tanti anni ci aveva portato a considerare la situazione italiana come una realtà distinta e separata dal resto del mondo. È vero, eravamo arrivati in ritardo rispetto ad altri paesi; ma avevamo lavorato duramente, e l'unico modo per fare un vero salto di qualità era quello di smettere di pensare in termini di "noi" (italiani) e di "loro" (tutti gli altri). Insomma, era finalmente giunto il momento di cominciare a immaginare che esistesse solo un "noi", e cioè una comunità internazionale di studiosi interessati alla teoria e all'analisi musicale di cui anche noi italiani eravamo diventati parte integrante a pieno titolo, con le nostre peculiarità e le nostre potenzialità.

Vista in questa prospettiva, la questione cruciale dell'internazionalizzazione poteva essere affrontata in un'ottica completamente diversa. La posta in gioco non era più quella di aggiornarsi, di colmare una lacuna o di recuperare un ritardo, ma semmai quella di acquisire a tutto tondo una dimensione — e cioè un'apertura, una diffusione e una portata — internazionale, come auspicavo nel mio editoriale pubblicato nel 2012:

Oggi ci piace pensare che la nostra rivista possa e debba continuare la sua attività di promozione e diffusione dei saperi analitici in Italia; ma che al contempo possa diventare anche un punto di incontro, di circolazione e di scambio di esperienze scientifiche maturate in ambiti culturali diversi: laddove la diversità linguistica venga percepita non tanto come un ostacolo alla comprensione, ma piuttosto come uno stimolo a confrontarsi con una pluralità di orizzonti di idee, stimoli e comportamenti [Pasticci 2012, 7].

Il primo passo da compiere era quello di uniformare la prassi editoriale della rivista alle regole condivise dalla comunità internazionale, dotandosi di un "Codice etico" ispirato al *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journals* elaborato dal COPE (Committee on Publication Ethics).³ In questo documento,

3. <https://publicationethics.org/resources/code-conduct>

pubblicato sul sito internet della rivista,⁴ vengono descritti i protocolli della *double-blind peer review* e i doveri degli organi della rivista, dei revisori e degli autori.

La scelta di accogliere articoli in lingua inglese, oltre che in italiano, ha rappresentato il secondo passo decisivo. Oltre a moltiplicare in modo esponenziale le richieste di pubblicazione da parte di studiosi di ogni parte del mondo, questa scelta ci ha permesso di coinvolgere un gran numero di esperti stranieri anche nella revisione dei testi, creando una fitta rete di collaborazioni internazionali. Negli ultimi anni, anche vari studiosi italiani hanno proposto alla rivista degli articoli in lingua inglese; in ogni caso, l'incremento dei contributi in inglese non ha determinato una scomparsa della nostra lingua dalle pagine della rivista.

La crescente diffusione internazionale della rivista è documentata anche dalla varietà di origine culturale e matrice accademica degli autori: gli studiosi che negli ultimi sei anni hanno firmato gli articoli pubblicati sulla rivista appartengono infatti a ben 71 affiliazioni diverse, e più della metà sono incardinati in istituzioni straniere.

La vastità della rete di collaborazioni scientifiche avviate in questi ultimi anni ha avuto una ricaduta virtuosa anche sull'accessibilità della rivista, che oggi può essere consultata in molte biblioteche disseminate in ogni parte del mondo. Inoltre, grazie a una convenzione stipulata con il RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*), dal 2014 è possibile accedere agli articoli della rivista anche attraverso la banca dati *RILM abstracts of music literature with full text (RAFT)*, ospitata dalla piattaforma EBSCO. Anche in passato, gli abstract degli articoli venivano regolarmente recensiti dal RILM, che com'è noto costituisce il più ampio repertorio di dati bibliografici relativi agli scritti sulla musica; tuttavia, il fatto che da qualche anno sia possibile consultare su questa piattaforma anche il testo completo degli articoli ha contribuito in modo determinante alla diffusione internazionale del nostro lavoro e delle nostre ricerche.

Un'altra importante "vetrina" sul mondo è rappresentata dal sito internet della rivista curato da Alessandro Bratus, a cui negli ultimi anni abbiamo dedicato particolari attenzioni. Nel sito, consultabile sia in italiano che in inglese, oltre alle politiche editoriali della rivista, agli indici dei volumi e agli abstract degli articoli è possibile accedere anche a una selezione di articoli in formato *full text*.

Infine, la diffusione internazionale di una rivista è documentata anche dalla sua indicizzazione nelle banche dati di settore. Rinviando al sito internet della rivista per un elenco completo delle sue indicizzazioni, in questa sede ci limitiamo a ricordare che nel 2017 la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» è stata inclusa nella banca dati ERIH PLUS (*European Reference Index for the Humanities*

4. http://www.gatm.it/index.php?option=com_content&view=article&id=24&Itemid=126&lang=en

and the Social Sciences), e dal 2016 viene indicizzata anche su Web of Science (Emerging Sources Citation Index). Per avere un quadro chiaro, anche in termini quantitativi, della crescita esponenziale della reputazione internazionale della rivista negli ultimi anni, è possibile osservare l'andamento dell'indice ICDS (Secondary Composite Index Broadcasting), uno degli indicatori più utilizzati per misurare la visibilità delle riviste scientifiche nei data base internazionali: tanto più il valore dell'ICDS è alto, tanto più la rivista è accreditata in diverse fonti di rilevanza internazionale. Fino al 2013, l'ICDS della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» risultava pari a zero; nel 2014 è salito a 2,5 e negli anni successivi ha avuto una rapida impennata, fino a raggiungere nel 2017 il valore di 7.7. Ci auguriamo che nei prossimi anni questo indice potrà registrare un ulteriore e significativo aumento, fino ad avvicinarsi ai valori conseguiti da altre riviste di analisi di più lunga tradizione come «Music Analysis» o «Journal of Music Theory», che nell'anno 2015 si attestavano su un valore di 7.977, molto vicino a quello registrato dalla nostra rivista nel 2017.

Pur non coltivando una particolare predilezione per le questioni di *rating*, insieme ad Antonio Cascelli e Massimiliano Locanto, che in questi anni mi hanno affiancato nei ruoli dirigenziali della rivista, abbiamo lavorato duramente per conseguire questo risultato. Grazie al nostro impegno, e alla proficua collaborazione del Comitato scientifico, il primo dei due obiettivi che avevo indicato nel mio editoriale del 2012 — incrementare la visibilità e l'impatto scientifico della rivista sul piano internazionale — può dirsi dunque pienamente conseguito.

Oggi la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» rappresenta un importante patrimonio scientifico non solo per gli iscritti del GATM, ma per tutta la comunità internazionale di studiosi interessati alla teoria e all'analisi musicale. Una comunità di cui anche noi italiani — a distanza di quasi trent'anni dalla nascita degli studi analitici nel nostro paese — siamo ormai entrati a far parte a pieno titolo: grazie ai meriti individuali di tanti valenti studiosi, ma forse in parte anche grazie alle convinte politiche di internazionalizzazione avviate dalla nostra rivista negli ultimi anni.

Ovviamente, la politica editoriale di una rivista non si alimenta solo di scelte strategiche, ma anche di contenuti, e in particolare di contenuti culturali. Fin dall'inizio del mio mandato, ho sempre pensato che una rivista non dovesse limitarsi a selezionare e pubblicare gli articoli proposti da singoli studiosi, ma dovesse anche svolgere un'autentica politica di promozione culturale: tenendo gli occhi ben aperti sull'orizzonte della ricerca contemporanea, ma anche immaginando nuovi possibili percorsi di indagine. Questo obiettivo è stato conseguito anche attraverso la progettazione di vari numeri monografici dedicati a temi di particolare rilievo scientifico. La scelta di questi argomenti, come di tutti gli indirizzi

culturali che hanno dettato la linea editoriale della rivista, è il frutto di un'ampia riflessione critica sui recenti sviluppi degli studi di analisi e teoria a livello internazionale, che verranno approfonditi nei paragrafi successivi.

3. *Music is more than notes*: la svolta culturale

Nell'ultimo decennio del secolo scorso, mentre le pratiche analitiche cominciavano gradualmente a diffondersi in Italia, nei paesi anglofoni si sviluppò un acceso dibattito critico sull'analisi che avrebbe condotto a una profonda revisione di metodi e fondamenti epistemologici di tutta la ricerca in ambito musicale.

La miccia fu innescata da un articolo di Joseph Kerman pubblicato nel 1980 che fin dai toni provocatori del titolo — *How We Got into Analysis, and How to Get Out* — prefigurava l'inizio una vera e propria crociata contro l'analisi, e in particolare contro le metodologie sviluppate negli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta [Kerman 1980]. Per comprendere la portata di quest'offensiva bisogna ovviamente tener conto delle peculiarità del contesto statunitense, che all'epoca era molto diverso da quello italiano. Mentre in Italia — come negli altri paesi europei — l'indagine musicologica «aveva una forte vocazione umanistica, e vocazione storicizzante» [Gallico 1973, 14], nelle istituzioni musicali d'oltreoceano l'analisi esercitava invece un monopolio pressoché assoluto:

Today all university as well as conservatory musicians are into analysis. They all have to study it and generally do so with much respect. [...] Analysis [...] is the main, almost the exclusive type of criticism practiced in music departments today [Kerman 1980, 312, 319].

Due cose, in particolare, Kerman rimproverava agli analisti: l'attitudine ad affrontare lo studio delle opere musicali con un approccio oggettivo e totalmente svincolato dalla sfera estetica e dai giudizi di valore; e in secondo luogo, la tendenza a utilizzare un linguaggio infarcito di simbolismi matematici, nel tentativo di conferire all'analisi l'autorevolezza di un'indagine scientifica. Più che avvicinarsi ai modelli della scienza, tuttavia, secondo Kerman queste pratiche analitiche erano il portato di un'ideologia di stampo positivista: per quanto l'indagine fosse condotta in modo rigoroso, tutti gli sforzi si concentravano sul tentativo di dimostrare la coerenza interna dell'opera, come se l'unica ragion d'essere dell'analisi fosse quella di validare l'organicità dell'opera, elevata al rango di un vero e proprio postulato ideologico. L'antidoto proposto dall'autore — rivitalizzare la pratica della "critica musicale" in ambito accademico — non implicava un abbandono *tout court* delle pratiche analitiche, ma semmai una coraggiosa presa d'atto della necessità di uscire dal vicolo cieco dell'ideologia formalista, valorizzando

la sfera estetica: «I do not really think we need to get out of analysis, then, only out from under» [*ibid.*, 331].

Oltre a condizionare la prassi analitica, secondo Kerman l'onda lunga dell'ideologia positivista avrebbe esercitato la sua influenza su ogni altro aspetto della ricerca musicale; di conseguenza qualche anno dopo, con la pubblicazione del volume *Contemplating Music*, lo studioso decise di avviare una nuova crociata contro tutta la musicologia americana [Kerman 1985]. Così come l'analisi aveva escluso dal suo raggio d'azione ogni valutazione di natura estetica e culturale, allo stesso modo anche la storiografia musicale, concentrando l'attenzione sulla valutazione oggettiva di fonti e documenti, aveva marginalizzato qualunque riflessione sulle dinamiche sociali e culturali dei fenomeni musicali.

Gli scritti di Kerman alimentarono un ampio dibattito critico che tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta propiziò la nascita di una nuova prospettiva di ricerca — la *New Musicology* — inaugurata da una serie di pubblicazioni come *Music and Society* di Richard Leppert e Susan McClary's [1987], *Developing Variations* di Rose Rosengard Subotnik [1991], *Unsung Voices* di Carolyn Abbate [1991] e *Music as Cultural Practice, 1800–1900* di Lawrence Kramer [1993]. Quest'ultimo descrisse il fenomeno della *New Musicology* come «a research programme developed largely in the English-speaking world during the 1990s», che si caratterizza per la tendenza «to combine aesthetic insight into music with a fuller understanding of its cultural, social, historical and political dimensions than was customary for most of the twentieth-century» [Kramer 2003].

Una definizione molto ampia, che cerca di ricondurre a denominatore comune una serie di prospettive assai diverse in quanto a oggetti e metodi di ricerca, ma in ogni caso accomunate da un forte credo antistrutturalista e postmodernista, nonché da un radicale rifiuto di una concezione della musica intesa come prodotto autonomo e isolato dall'orizzonte della cultura, dei significati e delle emozioni [Goehr 1998, 88–131]. In questo nuovo orizzonte, l'attenzione degli studiosi si concentra sull'esperienza musicale intesa come pratica sociale contestualizzata in una determinata cultura, e dunque sui fenomeni di produzione, diffusione, trasformazione e ricezione dei significati della musica da parte di gruppi di persone connotate da una precisa identità etnica, politica, sociale o di genere.

Nel primo numero pubblicato nel 2017, la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» ha ospitato un pregevole saggio di Massimiliano Locanto che analizza in dettaglio la dialettica tra “vecchia” musicologia e *New Musicology*, con particolare riguardo alle dinamiche dello scontro ideologico e ai processi di trasformazione di paradigmi teorici e modelli disciplinari [Locanto 2017a]. Nel rinviare a questo articolo per ulteriori approfondimenti, in questa sede vogliamo invece focalizzare l'attenzione sulle sorti delle discipline analitiche, negli anni in cui la

scena musicale americana sembrava totalmente dominata dai fautori della *New Musicology*.

In un saggio pubblicato nel 2004, Kofi Agawu ricorda che negli anni Novanta gli analisti anglofoni furono costretti a ingaggiare una sorta di “resistenza passiva” nei confronti degli attacchi intimidatori degli anti-modernisti. Alcuni si nascosero, nella speranza che la moda del postmodernismo passasse presto, ma non per questo rimasero inattivi. La tempesta cominciò a placarsi solo nel momento in cui tutti i contendenti compresero che era giunto il momento di porre fine all'epoca dei manifesti programmatici, delle polemiche e delle reciproche accuse. Con l'inizio del nuovo secolo, la lotta per la conquista del “potere assoluto” poteva dirsi ormai archiviata, e in un nuovo clima dominato dall'etica del pluralismo tutti riuscirono finalmente a ritagliarsi uno spazio di convivenza possibile [Agawu 2004].

Nel nuovo orizzonte pluralista del XXI secolo, tuttavia, niente sarebbe stato più come prima: anche se la fine della contesa aveva riconosciuto pieno diritto di cittadinanza all'analisi, la veemenza dello scontro aveva lasciato un segno profondo. Molti analisti avevano cominciato a interrogarsi sui fondamenti epistemologici della disciplina, avviando un virtuoso processo di revisione e rimodulazione di paradigmi e presupposti metodologici [Street 1989; Pople 1994; Fink 1999; Samson 1999; Whittall 1999; Morgan 2003].

Se il titolo dell'articolo con cui nel 1980 Kerman aveva avviato la crociata contro l'analisi voleva essere apertamente provocatorio — *How We Got into Analysis, and How to Get out* — quello del saggio di Agawu del 2004 — *How We Got out Of Analysis, And How To Get Back In Again* — manifesta un'intenzione programmatica altrettanto forte e decisa. Se all'inizio del nuovo millennio si voleva davvero “tornare all'analisi”, infatti, bisognava prima fare i conti con le profonde trasformazioni che avevano scosso le fondamenta della ricerca musicale negli ultimi decenni. Bisognava, soprattutto, rimettere in discussione il significato e la portata del concetto stesso di analisi musicale, a partire da quella definizione del termine che era stata formulata da Ian Bent nel 1980 per la voce “Analysis” del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, che aveva rappresentato il principale punto di riferimento del dibattito internazionale:

Musical analysis is that part of the study of music which takes as its starting-point the music itself rather than external factors [Bent 1980, 341].

Le polemiche sull'analisi che hanno dominato la scena anglosassone negli ultimi decenni del secolo scorso hanno avuto una risonanza piuttosto limitata nel nostro paese, dove non si era ancora sviluppata una solida tradizione di studi in campo analitico. Tuttavia, i lettori italiani conoscevano bene questa definizione,

visto che compare anche nel manuale di *Analisi musicale* di Bent e Drabkin che era stato pubblicato in edizione italiana nel 1990:

L'analisi musicale è quella disciplina che studia la musica a partire dalla musica stessa e non da fattori extra-musicali [Bent-Drabkin 1990, 1].

Le critiche dei detrattori dell'analisi si erano concentrate su due aspetti di questa definizione: in primo luogo sul concetto di musica, che Bent sembrava intendere in un'accezione molto minimale e restrittiva; e in secondo luogo sul riferimento ai fattori extra-musicali, che implicava l'esistenza di linea di una demarcazione molto netta tra ciò che sarebbe "esterno" alla musica e ciò che invece sarebbe presumibilmente "interno" alla musica stessa. Pur riconoscendo la pertinenza di queste considerazioni, Agawu preferisce tuttavia puntare l'attenzione su un'altra parola chiave della definizione di Bent — «starting-point» — e cioè "punto di partenza". Nella versione italiana, purtroppo, la centralità di questa parola chiave viene offuscata da una traduzione non troppo letterale. In ogni caso, ciò che Agawu vuol mettere in rilievo è che lo studio della "musica in sé" (*music itself*) non rappresenta l'obiettivo e il fine ultimo dell'analisi, ma semmai il punto di partenza di un'indagine che si configura come un processo aperto, dinamico e continuamente rinnovabile. Il modo migliore per verificare questa "vocazione all'apertura" dell'analisi, secondo Agawu, è quello di immaginare la pratica analitica come un'attività performativa (*analysis as performance*) o compositiva (*analysis as composition*), e cioè come una prassi autenticamente interpretativa e creativa.

Uno degli aspetti più interessanti di questo dibattito è che per dimostrare la necessità e la validità delle pratiche analitiche molti studiosi decisero di appellarsi all'eredità di pensiero di Theodor W. Adorno. La scelta di chiamare in causa Adorno poteva diventare risolutiva per varie ragioni: la sua indiscussa autorevolezza, ma anche la sua estraneità rispetto alle tradizioni di ricerca anglofone che avevano dato origine alla contesa. Inoltre, questa scelta consentiva di mettere in luce una serie di ambiguità di fondo del postmodernismo, e in particolare la pretesa degli esponenti della *New Musicology* di considerarsi gli unici, veri depositari della "scoperta" che la musica è un'arte contestuale. Una pretesa decisamente arbitraria se si considera che, pur essendo uno dei principali punti di riferimento del modernismo, Adorno era uno studioso che metteva al centro della sua riflessione le interazioni tra musica, sociologia e filosofia, e che interpretava la musica non solo in termini di forma e struttura, ma anche e soprattutto come il riflesso di un processo di negoziazione sociale e culturale [Williams 1998, 281]. D'altra parte, gli esponenti della *New Musicology* non potevano ignorare che la Scuola di Francoforte aveva elaborato degli strumenti concettuali particolarmente efficaci

per interpretare le dinamiche della nostra società. Nonostante il declino dei paradigmi modernisti, dunque, il lavoro di Adorno non risultò mai del tutto sgradito neppure ai postmodernisti, dai quali anzi il suo nome venne spesso impropriamente associato a quello del padre del decostruzionismo, Jacques Derrida [Dixon 2000, 423–424].

Nel campo specifico dell'analisi musicale, la ricezione di Adorno fu mediata dal testo di una conferenza tenuta nel 1969 dal titolo *Zum Probleme der musikalischen Analyse*, che nel 1982 Max Paddison aveva trascritto, tradotto in inglese e pubblicato sulla rivista «Music Analysis» con il titolo *On the Problem of Music Analysis* [Adorno 1982]. Anche se questo testo era già stato ampiamente discusso e commentato negli anni Ottanta, la sua fortuna conobbe una crescita esponenziale soprattutto nel decennio successivo, quando gli analisti anglofoni si resero conto che questo scritto poteva offrire un armamentario teorico piuttosto affilato per fronteggiare gli attacchi della *New Musicology*. Allo stesso tempo, il modello di Adorno poteva rappresentare un valido correttivo anche per invertire la tendenza di tutti quegli analisti che avevano tagliato fuori dalla loro prospettiva di ricerca ogni valutazione in merito a questioni di ideologia, dimensione sociale e potere [Dixon 2000, 423–424].

Non stupisce, dunque, che il “manifesto” in difesa dell'analisi pubblicato da Agawu nel 2004 contenga numerosi riferimenti al testo della conferenza di Adorno, da cui riprende l'idea che solo l'analisi, mettendoci di fronte ai dettagli e alle peculiarità di un'opera musicale, può portarci alla comprensione del suo contenuto di verità: «only analysis can lead us to the truth content of a work» [Agawu 2004, 270]. Per spiegare il rapporto tra l'analisi e il contenuto di verità dell'opera [Wahrheitsgehalt, Adorno 1982, 176], Agawu sintetizza un passo di Adorno che suggerisce un'interessante prospettiva di lettura del rapporto tra analisi strutturale ed ermeneutica:

Analysis is no mere stopgap, but is an essential element of art itself. [...] Analysis has to do with the *surplus* [*das Mehr*] in art; it is concerned with that abundance which unfolds itself only by means of analysis. [...] The ultimate “surplus” over and beyond the factual level is the *truth content*, and naturally it is only critique that can discover the truth content. No analysis is of any value if it does not terminate in the truth content of the work, and this, for its part, is mediated through the work's technical structure [Adorno 1982, 177, cit. in Agawu 2004, 271].

Poiché il contenuto di verità è mediato dalla struttura e dalla tecnica compositiva, è evidente che un'analisi che non prenda in esame la struttura dell'opera non avrà alcuna possibilità di cogliere il suo contenuto di verità. Secondo Adorno, infatti, l'opera musicale si configura come un “campo di forze” organizzate intorno a un problema specifico (di natura tecnica, estetica, sociale e culturale).

Di conseguenza, il fine ultimo dell'analisi non è quello di fornire una descrizione delle strutture del pezzo, ma semmai quello di individuare il "problema" specifico attorno a cui gravita l'opera, ponendo le basi per la sua interpretazione come oggetto individuale:

Its task, therefore, is not to describe the work — and with this I have really arrived at the central issue concerning analysis generally — its task, essentially, is to reveal as clearly as possible the *problem* of each particular work. "To analyse" means much the same as to become aware of a work as a *force-field* [*Kraftfeld*] organised around a *problem* [Adorno 1982, 181].

Il riferimento ad Adorno viene ripreso anche per criticare la diffusa tendenza a identificare le pratiche analitiche con la musicologia "modernista", che secondo Giles Hooper discende dall'attitudine ad associare due prospettive correlate ma non totalmente sovrapponibili, come il formalismo e il modernismo. A questo proposito, lo studioso chiama in causa uno degli aspetti più problematici del dibattito sull'analisi, e cioè il concetto di "opera" e di "musica in sé" ereditato dal XIX secolo [Goehr 1992]. Come ha dimostrato Adorno, il significato sociale della musica è legato alla sua realtà strutturale: dunque il concetto di "musica in sé" non è un'astrazione, visto che la complessa rete di mediazioni simboliche viene ad assumere una forma concreta e tangibile proprio nella dimensione materiale dell'opera [Hooper 2004].

In definitiva, se è fuor di dubbio che ci siano argomenti decisivi — di natura etica e politica, oltre che filosofica e teorica — per estendere l'interpretazione della musica al di là dei confini di un'impostazione puramente formalista, ci sono altrettante buone ragioni per ribadire la necessità di interagire con gli aspetti strutturali dell'opera musicale. Per riprendere un'efficace metafora suggerita da Jonathan Cross, sarebbe una follia buttare via il "bambino analitico" insieme con l'acqua sporca del bagnetto pseudo-oggettivista [Cross 2002, 3]. Al contrario, dobbiamo accettare l'idea che i significati della musica sono negoziati socialmente e culturalmente ma allo stesso tempo non sono neppure totalmente arbitrari poiché sono determinati, in certa misura, dagli aspetti strutturali della musica [Cook 2001, 174–177].

Questo ampio dibattito critico sull'analisi non ha avuto particolari ripercussioni in Italia, dove le pratiche analitiche che avevano dato origine alla contesa non avevano avuto una grande diffusione. Piuttosto che appiattirsi sui modelli anglofoni, la nostra tradizione di studi musicologici ha sempre preferito coltivare un rapporto dialettico anche con altre tradizioni continentali, in primo luogo quella di area germanica. In Italia le opere di Adorno, come quelle di Carl Dahlhaus, erano state tradotte con largo anticipo rispetto al mondo anglosassone; e per uno

studioso italiano, l'idea che l'analisi sia un processo di interpretazione critica che implica questioni di valore e contenuto, o che la scelta di un particolare metodo analitico sia sempre relazionata a presupposti estetici ben definiti [Dahlhaus 1987, 17], ha sempre rappresentato un presupposto fondamentale del suo metodo di lavoro.

Ho voluto tuttavia ripercorrere brevemente le vicende della crisi e della rinascita delle pratiche analitiche in ambito anglosassone perché — stante la diversità dei contesti — certe “rigidità” tipiche dell'approccio formalistico del secolo scorso hanno lasciato un segno profondo e duraturo anche nel nostro paese. Come si è visto, infatti, la fioritura degli studi analitici in Italia è stata veicolata anche da ragioni contestuali, legate all'esigenza dei musicisti di affrontare la prova d'analisi prevista dai concorsi per l'insegnamento nei conservatori. Questa esigenza — eminentemente didattica — ha orientato per lungo tempo anche le scelte editoriali e strategiche del GATM. Il miglior modo per rispondere alla crescente domanda del “mercato” dell'analisi in Italia, infatti, sembrava quello di fornire ai musicisti italiani tecniche e strumenti metodologici per dare risposta a due domande: “come funziona un pezzo?” e “in che modo l'analisi musicale può aiutare un esecutore nell'interpretazione di un pezzo?”

Domande importanti, che tuttavia a mio avviso possono acquisire un reale rilievo scientifico — e dunque avere una ricaduta positiva anche sul piano didattico — solo se vengono affrontate nell'ottica di una concezione dinamica dell'esperienza musicale, intesa come luogo di negoziazione culturale. Inevitabilmente, questa impostazione ha condizionato anche la linea editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», negli anni della mia direzione: non sempre, infatti, l'analisi dettagliata di un pezzo — che si pone semplicemente l'obiettivo di spiegare “com'è fatto quel pezzo” — si traduce in un buon articolo. Ho sempre pensato che analisi minuziose e tecnicamente impeccabili, che si limitino a fornire una descrizione dettagliata degli aspetti formali senza tener conto delle dinamiche culturali, storiche ed estetiche che definiscono il “problema” a cui si vuol dare risposta attraverso l'analisi, siano operazioni di scarso interesse [Pasticci 2008]. Non esistono risposte analitiche “neutrali” e “oggettive”, valide per tutte le stagioni: senza la formulazione di una chiara domanda analitica, fondata su presupposti culturali, l'analisi si configura come una mera descrizione che non può ambire al rango di una vera e propria interpretazione dei fenomeni musicali. Di conseguenza, anche se questo tipo di analisi ha sempre trovato ospitalità nei convegni annuali organizzati dal GATM, non ha poi trovato ampio spazio nelle pagine della rivista da me diretta.

D'altra parte, interrogarsi su “come funziona un pezzo” è un'operazione molto diversa da quella di cercare di capire “com'è fatto un pezzo”. Questo aspetto è

stato chiarito da Anthony Pople in un breve saggio [2002] in cui spiega i criteri che hanno orientato il suo lavoro di revisione della voce enciclopedica *Analysis* scritta da Ian Bent nel 1980, in vista della pubblicazione della nuova edizione del *New Grove* stampata nel 2001 [Bent-Pople 2001]. Dovendo aggiornare una voce che aveva rappresentato un punto di riferimento fondamentale per lo sviluppo delle discipline analitiche nei decenni successivi, Pople si è trovato innanzitutto a fare i conti con la definizione del termine “analisi”. Pur modificando alcuni passi della definizione originale di Bent, Pople ha lasciato inalterata una frase che non sentiva alcuna esigenza di cambiare: «Analysis, is the means of answering directly the question “How does it work?”». La domanda “How does it work?” — e cioè “Come funziona?” — è infatti un interrogativo aperto, dinamico, che si presta a essere declinato in modi molto diversi, aprendo molteplici linee d’indagine. La prospettiva più comune è quella legata all’analisi del testo musicale, volta a comprendere in che modo le note si relazionano tra loro; ma domandarsi “come funziona” la musica può voler dire anche interrogarsi su ciò che la musica “dice” o “significa” («“says” or “means”»), e cioè sull’interpretazione del senso musicale. E ancora, un’altra domanda possibile è «How does this music work . . . on me? (or “on you”, or most characteristically “on us”)» e cioè come la musica funziona sugli ascoltatori, chiamando in causa gli aspetti psicologici della ricezione [Pople 2002, 18–19]. In qualche misura, queste prospettive analitiche sono ormai diventate prassi comune anche nell’ambito della ricerca italiana. Il dato rilevante che Pople intende sottolineare, tuttavia, è che qualunque sia la domanda a cui si intenda dare risposta, l’analista non dovrebbe mai dimenticare che il *focus* della sua indagine non è un oggetto statico e immutabile, ma una materia fluida e dinamica sottoposta a continui cambiamenti in relazione a diversi contesti e periodi storici, a partire dalle sue origini (che nel caso di un testo scritto coincidono con la stesura della partitura da parte del compositore) fino al momento in cui l’analista decide di confrontarsi con il suo oggetto d’indagine [*ibid.*, 19–20]. Di conseguenza, formulare una domanda analitica significa non solo selezionare un repertorio, ma anche definire con chiarezza i presupposti teorici e culturali della linea di indagine che si vuole perseguire. Questo aspetto, che ancora oggi non tutti gli analisti italiani ritengono di dover prendere in seria considerazione, ha rappresentato uno dei punti fermi della politica editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria musicale», negli anni della mia direzione.

4. *Music is more than notes*: la svolta performativa

La seconda prospettiva di ricerca che negli ultimi anni ha trovato ampio spazio nei convegni e nelle attività didattiche del GATM è legata al rapporto tra analisi

e interpretazione, anche in risposta al crescente interesse per l'analisi maturato nei conservatori italiani. In ambito internazionale, l'universo della performance aveva cominciato ad attrarre l'attenzione degli analisti fin dall'ultimo decennio del secolo scorso, dopo la pubblicazione di uno studio fondamentale di Wallace Berry, *Musical Structure and Performance* [1989], seguito a breve distanza da una serie di importanti contributi di John Rink [1995], Jonathan Dunsby [1995] e Nicholas Cook [1998; 1999a; 1999b].

L'idea che l'analisi possa offrire a un musicista dei suggerimenti utili per la sua attività interpretativa è un assunto all'apparenza scontato, ma non privo di insidie. In primo luogo, bisogna considerare che non esiste una relazione di tipo deterministico tra analisi e interpretazione: le possibili risposte esecutive a un'analisi sono sempre molteplici [Rothstein 1995], e di conseguenza «nessuna analisi può dettare *automaticamente* una, e una sola, risposta esecutiva» [Sanguinetti 1999, 10]. A ciò si aggiunga il fatto che le indicazioni derivate dall'analisi non hanno alcun valore prescrittivo ma solo orientativo, e soprattutto che sarebbe piuttosto ingenuo immaginare di poter “tradurre” tali indicazioni alla lettera, in termini di resa sonora:

Attempting to recast the findings of analysis into a performance would seem to me not unlike translating a book into another language word-for-word, without regard to the second language's particular idioms, inflections, grammar and syntax [Rink 1990, 320].

Ma non è solo questo il nocciolo della questione. Se non esiste un rapporto deterministico tra analisi e interpretazione musicale è perché anche l'analisi è un percorso fluido, dinamico, un'operazione ermeneutica, e dunque un processo di interpretazione. Ciò non significa che i due percorsi interpretativi non possano toccarsi e influenzarsi a vicenda: al contrario, sono sempre e strettamente interdipendenti. Come ha rilevato Giorgio Sanguinetti, anche quando un esecutore si affida (o crede di affidarsi) al suo istinto, in realtà è continuamente chiamato a prendere decisioni analitiche che discendono da una serie di principi teorici immersi nel flusso di una tradizione che — per lo più in modo inconsapevole — ha assorbito nel corso del suo apprendistato:

L'abitudine, ad esempio, di impiegare preferibilmente legature di “fraseggio” che attraversano la divisione di battuta dal movimento debole al battere della battuta successiva deriva dalla concezione riemanniana del ritmo, ed è filtrata agli insegnanti di musica attraverso innumerevoli “revisioni” dei classici; o ancora, la tendenza ad allargare e sottolineare tutte le cadenze deriva da una concezione puramente armonica della musica tonale, che non distingue tra funzioni armoniche e funzioni contrappuntistiche [...] e che affonda le sue radici nel pensiero di Rameau; oppure, infine, la ancora troppo diffusa tendenza a evidenziare oltre misura le entrate tematiche

nelle fughe di Bach trae origine dal ruolo predominante che la teoria ottocentesca attribuiva all'aspetto tematico della musica [Sanguinetti 1999, 9].

Questo rilievo evidenzia un altro aspetto decisivo nei rapporti tra analisi e interpretazione: per confrontarsi in maniera “attiva” con l'analisi, un esecutore dovrebbe essere sempre ben consapevole delle premesse teoriche ed estetiche dei metodi analitici che intende applicare. La scelta di una particolare linea d'indagine non è mai un'operazione neutrale, ma implica già di per sé una presa di posizione interpretativa molto netta. Questo vale per uno studioso, come si è più volte sottolineato, ma — se possibile — vale ancor più per un musicista. Immaginare che un interprete possa trarre qualche suggerimento utile da un'accurata analisi descrittiva della partitura, a prescindere da qualunque considerazione di ordine teorico, storico e culturale, significa avere una considerazione ben poco lusinghiera del lavoro degli interpreti, nonché un'idea piuttosto angusta del concetto stesso di interpretazione musicale.

Un atteggiamento che ovviamente non favorisce — ma anzi ostacola — la diffusione delle pratiche analitiche, nei confronti delle quali ancor oggi molti musicisti continuano a manifestare un sentimento di diffidenza e sfiducia. Ed è proprio questo, a mio avviso, il nodo più problematico e decisivo. Se si vuol davvero avviare un serio progetto di ricerca che possa avere delle ricadute importanti anche sulla didattica dell'interpretazione musicale nei nostri conservatori, bisognerebbe rimodulare la questione in un'ottica completamente diversa, che tenga conto anche dei recenti sviluppi dei *performance studies* in ambito internazionale. In questa prospettiva, anche l'uso dei termini assume un'importanza decisiva, visto che ogni scelta terminologica riflette una precisa — e storicamente determinata — concezione della musica che porta con sé delle implicazioni di portata assai profonda.

Anche se nel parlare comune i termini “esecuzione”, “interpretazione” e “performance” vengono spesso utilizzati come sinonimi, in realtà non sono in alcun modo sovrapponibili, e neppure intercambiabili. In particolare, l'uso del termine “esecuzione” riflette una *forma mentis* “grafocentrica” che, identificando l'essenza della musica con la partitura, assegna all'interprete il compito di esplicitare — e cioè di “tradurre materialmente” — una serie di intenzioni (formali, strutturali ma anche espressive) depositate, seppur in modo incompleto, nel testo scritto. Nel corso del XX secolo, questa impostazione è stata accreditata non solo dalla teoria musicale, ma anche da importanti compositori. Ad esempio, nella sua *Poetica della musica* Igor Stravinskij aveva definito l'esecuzione come la «stretta realizzazione di una volontà esplicita che si esaurisce in quello che ordina», aggiungendo che la confusione tra esecuzione e interpretazione è «alla radice di

tutti gli errori, di tutti i peccati, di tutti i malintesi che si frappongono tra l'opera e l'uditorio, e che alterano la buona trasmissione del messaggio» [Stravinskij 1983, 86]. E neppure Arnold Schönberg sembrava avere una considerazione particolarmente elevata del ruolo dell'interprete, visto che riteneva che la sua funzione (o meglio, la sua unica ragion d'essere) fosse quella di rendere accessibile la musica a un uditorio abbastanza sfortunato da non essere in grado di leggere la musica da solo [Newlin 1980, 164].

L'idea che la performance sia solo un optional, o un mero "supplemento" della partitura, non sembra tuttavia tener conto di un dato oggettivo: e cioè che l'esperienza della performance (live o registrata) rappresenta la forma primaria di esistenza della musica. Il raggio d'azione della musica, infatti, non comprende solo ciò che viene rappresentato in termini visuali e spaziali attraverso la notazione, ma anche (e soprattutto) tutto ciò che viene vissuto nella dimensione temporale concreta della performance. Proprio per questo, la musica ha un potenziale di significazione (e cioè un potenziale espressivo) che è molto più ampio di quello che può essere realizzato in un contesto specifico. Al di là del contenuto espressivo che si trova "dentro i suoni", infatti, il significato della musica è una potenzialità di carattere performativo che ogni volta si esplicita, si attualizza e si rimodella in funzione del contesto particolare in cui si esercita [Cook 1998, 83].

Secondo Nicholas Cook, se si vuol restituire alla dimensione della performance quella centralità che di fatto già occupa nell'esperienza concreta della musica, bisognerebbe cambiare radicalmente il nostro modo di pensare la musica: e cioè mettere in discussione l'idea della "musica come scrittura" (*music as writing*) per cominciare a esplorare le potenzialità di una concezione della "musica come performance" (*music as performance*). Questa prospettiva di ricerca viene ampiamente illustrata nel volume *Beyond the Score. Music as Performance* [Cook 2013] che, nonostante alcune criticità, rappresenta un punto di riferimento fondamentale per chi voglia analizzare la musica anche nell'ottica della performance, e non solo del testo scritto.

In particolare, Cook evidenzia come l'idea della "musica come scrittura" abbia accreditato il "paradigma della riproduzione" (*paradigme of reproduction*), che considera la performance come una mera riproduzione dell'opera, delle strutture incorporate nell'opera, delle condizioni delle sue prime esecuzioni e soprattutto delle intenzioni del suo compositore, che nella maggior parte dei casi vengono chiamate in causa come un "uovo di Colombo" in grado di risolvere qualunque dilemma interpretativo. Per contro gli studi interdisciplinari sulla performance, che a partire dalle ricerche sul teatro hanno investito le più svariate dimensioni performative della cultura, hanno dimostrato che una performance non è in alcun modo riducibile a una mera "esecuzione" di un testo scritto ma è qualcosa

di più e soprattutto di diverso, dal momento che non è possibile stabilire un rapporto deterministico tra un testo musicale e tutte le possibili scelte performative che possono essere suggerite dal testo stesso. In altre parole, le performance sono spesso determinate da una serie di elementi che trascendono, vanno al di là e sono totalmente svincolati dagli aspetti strutturali rappresentati nelle partiture, che secondo Cook assomigliano molto più ai copioni teatrali che non ai testi letterari, come la musicologia tradizionale li ha spesso concepiti (e fraintesi).

A questo proposito, Cook propone di distinguere differenti “stili” di performance: quelle strutturaliste (*structuralist performance*), che si orientano verso un maggior rispetto delle strutture rappresentate nel testo scritto e che si sforzano di coordinare a tali strutture tutti gli altri aspetti musicali non rappresentati dalla notazione; e quelle retoriche (*rhetorical performances*), che utilizzano invece come punto di partenza alcuni *tópoi* (*stylised musical references*) del repertorio classico, privilegiando un particolare codice stilistico-esecutivo in cui le scelte musicali non sono necessariamente vincolate agli aspetti strutturali del testo. Questi due approcci — che sottendono una diversa concezione del tempo e discendono da una diversa concezione teorica della musica — non sono totalmente incompatibili, anche se l’uno o l’altro tende a prevalere in determinati contesti o periodi storici.

Occorre precisare che nell’ottica di Cook “andare oltre la partitura” non significa smettere di studiare la partitura, rifiutare i metodi di analisi tradizionali o abbandonare le ricerche di tipo culturale e storiografico; si può e si deve continuare a fare tutto questo, però, partendo dal presupposto che solo riconoscendo la centralità della dimensione della performance si potrà davvero cominciare a dare un senso all’analisi delle partiture:

I want to go beyond the score, as my title puts it, but at the same time I suggest that it is only once you think of music as performance that you can start to make sense of scores [Cook 2013, 1].

Ci siamo soffermati sul lavoro di Cook perché il suo invito a mettere al centro dell’agenda analitica lo studio della performance è perfettamente in linea con altre prospettive di ricerca che negli ultimi anni hanno ampliato a dismisura lo spettro d’azione dell’analisi musicale. Tra le più interessanti si segnala quella legata allo studio dei rapporti tra espressività musicale ed espressività corporea, che si concentra sull’analisi del “gesto musicale” inteso anche, ma non solo, come gestualità del corpo performante [Hatten 2003; 2004; Godøy-Leman 2010; Gritten-King 2006; 2011; Locanto 2017b].

Il crescente interesse per la dimensione corporea nasce da un’acquisita consapevolezza dell’importanza dei fenomeni senso-motori nei processi che regolano

la percezione e la cognizione umana, sulla scia dei recenti sviluppi della teoria della mente incarnata (*embodiment*) [Varela-Thompson-Rosch 1991; Shapiro 2004] e della *embodied cognition* (cognizione incarnata) [Gibbs 2005; Shapiro 2011]. Partendo dal rifiuto della tradizionale dicotomia mente-corpo, queste ricerche hanno dimostrato che anche le cognizioni superiori — e cioè quelle che comportano un maggior grado di astrazione, come la musica — sono basate sull'elaborazione di esperienze corporee. Tali esperienze non si limitano a fornire informazioni e *input* alla mente ma contribuiscono a plasmare la cognizione, fino a diventare una parte costitutiva essenziale del nostro sistema cognitivo [Cumming 2001; Leman 2008; Mead 1999].

Uno dei primi tentativi sistematici di analizzare la musica nella prospettiva del gesto musicale si deve a Robert Hatten, che ha ipotizzato che i gesti musicali, in quanto movimenti comunicativi che si sviluppano nella dimensione del tempo, sono forme dotate di significato («synthetic gestalts with emergent meaning») che vengono trasmesse dal suono o immaginate (e dunque percepite e concepite) dall'ascoltatore in termini puramente mentali [Hatten 2004, 94]. Oltre che dall'esperienza di ascolto o dalla visione di una performance, i gesti musicali possono essere dedotti anche dalla lettura di una partitura. In questa prospettiva, la teoria di Hatten legittima un approccio analitico ermeneuticamente orientato che, per dirla in termini di Cook, «oltrepassa» («goes beyond») il testo musicale pur continuando a fare affidamento anche sulla partitura [Locanto 2017b, 37].

Negli studi più recenti, il concetto di gesto musicale viene utilizzato soprattutto in senso metaforico, nell'accezione della teoria cognitiva della metafora sviluppata da George Lakoff e Mark Johnson [Lakoff-Johnson 1980; Johnson 1987]. La metafora concettuale è un processo di concettualizzazione di un dominio dell'esperienza (il dominio «bersaglio» o «obiettivo») nei termini di un altro dominio (il dominio «sorgente») [Lakoff 1993, 203]. Nel corso di questo processo, i pattern strutturali del dominio sorgente (tipicamente di natura concreta) vengono utilizzati metaforicamente per comprendere i pattern del dominio bersaglio (di natura astratta). I pattern strutturali possono essere oggettivi e osservabili, oppure possono essere strettamente legati alle nostre esperienze emotive. Nel caso della musica, la metafora ci permette di concettualizzare l'esperienza astratta di un'entità invisibile come il suono in termini di esperienza corporea, visiva, spaziale ed emotiva [Zbikowski 2002]. In questa prospettiva i gesti musicali e i gesti corporei, pur essendo diversi dal punto di vista ontologico — se non altro perché i primi implicano il suono, e i secondi no — sono comunque strettamente collegati a livello cognitivo [Zbikowski 2011, 92].

Valorizzando l'importanza della dimensione corporea, le applicazioni della teoria cognitiva della metafora in ambito musicale hanno contribuito a restituire

un ruolo centrale non solo alla performance, ma anche alla dimensione dell'ascolto [Pasticci 2014a]. Secondo i risultati di un recente, poderoso studio di Arnie Cox, gran parte dei concetti più radicati nei nostri discorsi sulla musica — come l'altezza dei suoni, il movimento musicale, la tensione musicale, i salti melodici e così via — sono elementi di significazione che, sebbene vengano spesso attribuiti "alla musica", in realtà sono il frutto di una partecipazione "incarnata" degli ascoltatori [Cox 2016].

Nel suo tentativo di spiegare il modo in cui sentiamo, sperimentiamo e concettualizziamo la musica, Cox prende spunto dalla linguistica, dalla scienza cognitiva, dalla psicologia e dalla filosofia, e nelle sue analisi prende in esame musiche di diversi generi musicali, prodotte in vari contesti socio-culturali e legate all'esperienza di ascolto di differenti categorie di pubblico. Questa spiccata tendenza all'interdisciplinarietà e all'integrazione tra approcci, competenze e saperi diversi, procede di pari passo con un riconoscimento della pluralità delle musiche possibili e della variabilità delle esperienze musicali, sollecitando un ripensamento delle pratiche analitiche anche nella prospettiva dei *cultural studies* [Clayton-Herbert-Middleton 2003].

Bisogna tuttavia precisare che l'"analisi culturale" non è certo un'innovazione del XXI secolo, visto che già all'inizio degli anni Settanta John Blacking aveva adottato questa definizione per descrivere la sua prospettiva d'indagine, basata sull'analisi della performance in relazione ai contesti e volta a interpretare la musica e il suo background culturale come parti correlate di un sistema totale. Partendo dal presupposto che la musica è «humanly organized sound», Blacking ipotizza l'esistenza di relazioni molto strette tra i modelli dell'organizzazione umana e i pattern sonori prodotti nel corso di una performance [Blacking 1971, 93]. La tendenza ad analizzare la musica in relazione al contesto socio-culturale e alle dinamiche relazionali degli agenti coinvolti nella performance (sia i musicisti che il pubblico) ha sempre contraddistinto le ricerche sulle musiche di tradizione orale, fino a configurarsi come uno dei principali contributi che l'etnomusicologia ha apportato alle altre discipline musicologiche [Seeger 1977, 182–194]. Tuttavia, lo studio delle relazioni tra musica e contesto sociale nell'ottica del «sound structure as social structure» [Feld 1984] è solo una delle linee d'indagine che sono state praticate dagli etnomusicologi per studiare la performance musicale nella prospettiva degli studi culturali. In un recente studio sulle modalità di rappresentazione visiva della performance, Marco Lutz ha individuato tre principali linee di ricerca che emergono dagli studi prodotti negli ultimi anni: l'analisi della performance «as structuring music», che attraverso il confronto tra diverse performance cerca di comprenderne i principi strutturali, in vista della definizione di un modello virtuale spesso governato da una grammatica implicita;

l'analisi della performance «as body action», che concentra l'attenzione sulla gestualità del corpo performante; e l'analisi della performance «as social/musical interaction», che si interroga sulle relazioni tra il suono e il contesto in cui viene prodotto, tenendo conto delle occasioni del far musica e delle persone che partecipano all'evento [Lutzu 2016, pp. 7–8].

Oltre che dai contributi dell'etnomusicologia, in questi ultimi anni la “svolta performativa” dell'analisi musicale è stata propiziata anche dalla fioritura dei *popular music studies*, che hanno contribuito ad arricchire notevolmente il raggio d'azione della riflessione teorica sulla musica e le pratiche musicali. Come ha rilevato Alessandro Bratus in un saggio pubblicato sulle pagine di questa rivista nel 2016, nei repertori della *popular music* è la stessa natura multiforme del concetto di “testo” — che va al di là dei confini di un oggetto fisico, o del prodotto di una autorialità specifica — a sollecitare una visione della musica come fenomeno culturale in grado di veicolare relazioni: «in seno a una comunità di riferimento, all'interno dello specifico contesto sociale nel quale [gli oggetti culturali] vengono prodotti e recepiti, e nel sistema industriale che trasforma i materiali registrati dai musicisti in oggetti destinati alla riproduzione su vasta scala» [Bratus 2016a, 14]. D'altra parte, lo sviluppo delle tecnologie digitali ha modificato profondamente le pratiche musicali e lo statuto della performance, stimolando gli studiosi a concentrare l'attenzione sulle relazioni tra musica mediata e performance dal vivo, nonché sui prodotti audiovisivi [Frith 1996; Auslander 2004; Clayton-Byron-Leante 2013; Zagorski-Thomas 2014]. Allo stesso modo, come ha sottolineato Gianmario Borio, la complessità dei nuovi scenari tecnologici ha messo in crisi anche la tradizionale dicotomia tra il concetto di “ascolto strutturale” — nell'accezione descritta, in particolare, da Rose Rosengard Subotnik [1988] — e le diverse, possibili tipologie di ascolto associativo e non strutturale [Borio 2015, 11–14].

In definitiva, l'analisi musicale del XXI secolo sembra aver ormai definitivamente acquisito l'idea che «music is more than notes» [Middleton 2003, 3], spostando l'attenzione dal significato che è inglobato nella musica e che si trova “dentro ai suoni” al potenziale di significazione che viene attualizzato e rimodellato dalla performance, in funzione del contesto particolare in cui si realizza. L'analisi della performance apre infatti la strada a una pluralità di oggetti e prospettive di indagine: l'interpretazione musicale di una partitura, l'interazione tra i musicisti e con il pubblico, il gesto musicale e il *signifying body*, le analisi quantitative delle tracce acustiche di performance live o registrate, le dinamiche di interazione sociale determinate dall'azione collaborativa di persone che suonano e lavorano insieme per la realizzazione di una performance; e ancora, i meccanismi

attraverso i quali le musiche mediano e producono rappresentazioni di categorie sociali come classe, genere ed etnia o questioni di ideologia e potere.

Poiché l'esperienza della performance — a fronte di una notevole variabilità o labilità dello statuto del testo — rappresenta non solo la forma primaria di esistenza della musica, ma anche un elemento che accomuna tutte le musiche possibili, le linee di ricerca legate all'analisi della performance possono attraversare diversi repertori, favorendo la creazione di un terreno di riflessione comune tra ambiti culturali diversi [Bohlman 1993; Cook-Everist 1999] e, al tempo stesso, una moltiplicazione dei percorsi di ricerca possibili [Born 2010].

5. Prospettive di politica culturale

I nuovi scenari dell'analisi musicale che si sono venuti a delineare in questo primo scorcio del XXI secolo hanno avuto una profonda ricaduta anche sulla linea editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale». A differenza di altri paesi, com'è noto in Italia gli studi musicali vengono coltivati in due contesti di alta formazione — i conservatori e i dipartimenti umanistici delle università — che hanno strutture, funzioni e orientamenti piuttosto diversi. Proprio per questo l'analisi musicale — che presuppone una competenza di tipo “tecnico” della musica, alimentata da una imprescindibile vocazione culturale — in linea di principio potrebbe diventare un buon terreno per sperimentare progetti d'azione e d'intervento comuni. E in questa direzione, almeno negli anni passati, hanno sempre puntato le varie attività scientifiche promosse dal GATM, attraverso l'organizzazione di gruppi di studio, attività editoriali e convegni. In questi ultimi tempi, tuttavia, la svolta culturale e performativa degli studi analitici ha progressivamente evidenziato crescenti difficoltà di interazione tra studiosi che operano nei due diversi ambiti dell'alta formazione. In questo contesto la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», pur continuando a dare spazio alle più diverse tipologie di contributi proposti da singoli studiosi, ha cercato anche di consolidare una politica di promozione della ricerca che si è concretizzata nella realizzazione di una serie di volumi monografici.

Nella scelta di questi temi, si è deciso innanzitutto di abbandonare una linea di ricerca che in passato aveva rappresentato uno dei fili conduttori delle attività promosse dal GATM, e cioè il confronto tra varie analisi di uno stesso pezzo condotte con approcci metodologici diversi. Bisogna ricordare, infatti, che al di là degli stimoli provenienti dal mondo della ricerca anglofona gli orientamenti dell'analisi italiana sono stati influenzati anche dagli studi di Jean-Jacques Nattiez, grazie alla sollecita pubblicazione dei suoi numerosi e pregevoli scritti in traduzione italiana. In occasione del Secondo Convegno Europeo di Analisi

Musicale, svoltosi a Trento nel 1990, Nattiez aveva presentato una relazione dal titolo *Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?*, in cui metteva a confronto varie analisi di un passo della Sinfonia n. 40 di Mozart realizzate con metodi diversi. L'esigenza di confrontare analisi differenti nasce dalla consapevolezza che nessuna di esse potrà mai restituire un'immagine realistica dell'opera, ma solo una "costruzione" basata sulla selezione di un certo numero di tratti ritenuti adeguati. Di conseguenza, «il nodo della questione risiede nel sapere sulla base di quali principi sono stati scelti tali tratti»; e una delle strade possibili per risalire a questi principi è quella di confrontare i risultati «delle applicazioni dei diversi metodi a un medesimo oggetto».

Il taglio dell'indagine di Nattiez è dunque di natura eminentemente teorica: analizzare un pezzo con metodi diversi non è il fine ultimo del suo lavoro, ma un mezzo utile a conseguire il suo vero obiettivo, che è quello della «comparazione dei modelli d'analisi»; e cioè la possibilità individuare delle relazioni tra i diversi metodi (a orientamento semantico, tassonomici e lineari), per avviare una riflessione a tutto campo sulle relazioni tra principi teorici e prassi metodologica [Nattiez 1992]. Un obiettivo encomiabile, che tuttavia non può essere interpretato come un protocollo di analisi comparativa da perpetuare meccanicamente; tanto più se non supportato da quella forte componente di riflessione teorica e culturale — nello spirito del *music is more than note* — che animava le intenzioni originali di Nattiez. Anche mettendo in serie non due, ma cento descrizioni analitiche di una stessa partitura condotte con metodi diversi, un'analisi che si ponga come unico obiettivo quello di capire "com'è fatto un pezzo" non può certo ambire al rango di una vera e propria interpretazione dei fenomeni musicali.

D'altra parte, come si è più volte sottolineato, la svolta culturale e performativa dell'analisi non implica un rifiuto dei metodi tradizionali incentrati sull'analisi del testo, che anzi possono e devono diventare oggetto di un costante lavoro di riflessione e aggiornamento. A tal fine, nel 2015 la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» ha pubblicato un numero monografico dedicato alla teoria della forma di Heinrich Schenker dal titolo *Schenker's Formenlehre*, curato da Alessandro Cecchi [2015a].⁵ Il volume alterna articoli di taglio storiografico ed ermeneutico — basati sulla ricerca archivistica, sulla semantica storica e sulla storia delle

5. Il volume contiene i seguenti saggi: Jason Hooper, *An Introduction to Schenker's Early Formenlehre: Implications for His Late Work*; Marc Rigaudière, *Some Considerations on Schenker's Position in the Formenlehre Tradition*; Frank Samarotto, *The Umlinie, Melodic Energies, and the Dynamics of Inner Form*; Alessandro Cecchi, *Looking beyond the Surface: Form, Force and Structure in Kurth and Schenker*; Nicolas Meeùs, *Formenlehre in Der freie Satz: A Transformational Theory*; Christopher Brody, *The Independence of Structural Parameters in Schenkerian Accounts of Tonal Form*; Steven D. Mathews, *Evaluating Schenkerian Analysis as a Complement to Sonata Theory, Formal Functions and Italian Schemata*; Joel Galand, *Some Schenkerian Implications for Sonata Theory*.

teorie musicali, e dunque fortemente radicati nella tradizione musicologica continentale — con saggi di taglio sistematico e analitico, nel solco della *music theory* di tradizione angloamericana. L'elemento qualificante di questa raccolta di saggi è la scelta di far interagire la prospettiva schenkeriana classica sia con altre tradizioni teoriche e analitiche, sia con orizzonti di pensiero estranei all'ambito strettamente musicale. In tal modo, il volume ci restituisce un'immagine di Schenker che non è solo quella del grande teorico e analista, ma anche quella di un uomo di cultura che ha alimentato il suo pensiero musicale con una pluralità di riferimenti alla sfera della filosofia, della religione e della politica; tutti aspetti che in passato erano stati spesso trascurati, ma che negli ultimi anni hanno cominciato a catalizzare in modo crescente l'attenzione degli studiosi [Cecchi 2015b].

Per una coincidenza fortuita, che conferma la vitalità di questa nuova linea di ricerca volta a rivalutare l'eredità di Schenker in una prospettiva pienamente culturale, nello stesso anno 2015 anche la rivista «Music Analysis» ha dedicato un numero monografico a questi temi (*Schenker Documents*, 34/2). Una vitalità che trova ulteriore conferma in un pregevole volume recentemente pubblicato da Antonio Cascelli — *Schenker's Chopin. Files from the Oster Collection* — in cui l'autore, coniugando rigore analitico e ampiezza di visione culturale, propone una nuova interpretazione del pensiero teorico di Schenker in relazione alla musica di Chopin, alla luce dell'analisi dei materiali di lavoro inediti conservati alla *Oster Collection* della New York Public Library e di un'ampia ricostruzione del *milieu* culturale della Vienna *fin de siècle* [Cascelli 2018].

Un altro indirizzo di politica culturale che in questi ultimi anni ha guidato la programmazione della rivista è legato all'esigenza di promuovere una visione unitaria degli studi musicali, nell'ottica di un superamento dei confini tra le diverse aree disciplinari (musicologia, etnomusicologia e *popular music studies*). Come si è visto nel paragrafo precedente, la valorizzazione dell'atto della performance come forma primaria e universale della musica ha aperto la strada a una moltiplicazione di prospettive interdisciplinari in grado di propiziare un profondo rinnovamento degli studi musicali, dal quale anche l'analisi dei repertori di tradizione scritta ha tratto nuovi stimoli e benefici.

Sulla base di questi presupposti, nel 2014 la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» ha pubblicato il volume monografico *Can we talk of a passacaglia principle?*, da me curato [Pasticci 2014b].⁶ La scelta di lavorare sulla passacaglia è nata dal

6. Il volume contiene i seguenti saggi: Susanna Pasticci, *In search of a Passacaglia Principle / Alla ricerca di un "principio-passacaglia"*; Stefano La Via, *Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale. Usi antichi e moderni a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI)*; Vincent Benitez, *Buxtehude's Passacaglia Principle*; Stephan Schönlaue, *Emulating Lully? Generic Features and Personal Traits in the Passacaglia from Henry Purcell's King Arthur (1691)*; Antonio Rostagno, *La passacaglia nel teatro musicale del Novecento come*

desiderio di trovare un filo conduttore in grado di stimolare la ricerca di possibili convergenze tra repertori di epoche, tradizioni e culture diverse, ma anche e soprattutto tra campi disciplinari e orientamenti metodologici differenti. Insieme ad Allan Moore, abbiamo pensato che il miglior modo per realizzare questo obiettivo fosse quello di concentrare l'attenzione su un principio costruttivo, e cioè su un modello di organizzazione del tempo e dello spazio sonoro in grado di dar vita a una molteplicità di forme musicali diverse e storicamente documentate: e la scelta è caduta sul "principio-passacaglia" [Pasticci 2014c]. I materiali e i repertori presi in esame spaziano dalla trattatistica musicale e le fonti letterarie del primo Seicento al teatro musicale del XX secolo, passando per la canzone d'autore, il rock e il pop, con incursioni nelle opere composte dai musicisti reclusi nel ghetto di Terezín durante la seconda guerra mondiale. I risultati delle analisi evidenziano la persistenza e la forte vocazione transculturale di uno schema costruttivo ad alto tasso emotivo [La Via 2014], dotato di enormi potenzialità espressive anche in termini di logica drammatica [Rostagno 2014], che si configura come una struttura stabile nell'ambito dell'esperienza musicale dell'Occidente anche in virtù dell'aderenza di alcuni pattern strutturali ai modelli percettivi elaborati dalla *embodied cognition*, e dunque mediati dal corpo e dalle sue capacità cognitive [Moore 2014].

La questione del superamento delle barriere disciplinari è stata ulteriormente approfondita in un altro numero monografico pubblicato dalla rivista nel 2016, a cura di Alessandro Bratus [2016b].⁷ L'obiettivo del volume — dal titolo *Do we need "popular music"? Critical perspectives from music studies* — è infatti quello di promuovere una riflessione sullo statuto interdisciplinare degli studi sulla *popular music*, e sulla possibilità che tali studi possano definire un'unità disciplinare identificabile come *popular music studies*, separata dagli altri ambiti disciplinari. La posta in gioco non è certo quella di mettere in discussione l'utilità o l'opportunità di includere la *popular music* — intesa come insieme di repertori

espressione della logica drammatica; Donatella Meneghini, *Memoria e soggettività tra lamento e passacaglia nella produzione di György Ligeti*; Jory Debenham, *Principles of Passacaglia: Terezín, Summer 1944*; Mauro Mastropasqua, *Il pensiero della variazione nelle Variations on a Recitative for Organ op. 40 di Arnold Schönberg*; Allan F. Moore, *An Outlandish As-If: The Rock and Pop Passacaglia*.

7. Il volume contiene i seguenti saggi: Alessandro Bratus, *In che modo abbiamo bisogno della popular music? Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione / Is Not That We Don't Need Popular Music, but Rather How. Reflections on Disciplinary Spaces and Interstices, in Lieu of an Introduction*; John Covach, *The Way We Were: Rethinking the Popular in a Flat World*; Stefano La Via, *La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular musicology)*; Timothy D. Taylor, *The Hip, the Cool, and the Edgy, or the Dominant Cultural Logic of Neoliberal Capitalism*; Philippe Gonnin, *Popular or Not Popular? The Late 1960s, Counterculture and the Avant-garde in Rock Music. The Example of Pink Floyd's Ummagumma*; Dietrich Helms, *Do We Need "populäre Musik"? A German Perspective*; Vincenzo Caporaletti, *Quali basi epistemologiche per una musicologia della popular music?*; Max Paddison, *Critical Reflections on the Concept of Popular Music*.

— nel novero degli oggetti di interesse degli studi musicali, ma piuttosto quella di favorire un'integrazione tra approcci diversi, focalizzando l'attenzione sulla dimensione sonora e utilizzando gli strumenti dell'analisi musicale come mezzo di aggregazione di un sapere interdisciplinare [Bratus 2016a]. Il progetto di questo volume è il frutto di un proficuo rapporto di collaborazione scientifica con la rivista «Analitica» diretta da Alessandro Bratus; vista l'importanza dei temi trattati e l'autorevolezza degli autori coinvolti, tutti gli articoli sono stati infatti pubblicati (in italiano o in inglese) nelle due riviste.

Al rapporto tra composizione e improvvisazione nella musica del Quattrocento è dedicato infine il volume monografico *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music*, curato da Julie E. Cumming, Jesse Rodin e Massimiliano Locanto [2017].⁸ La crescente attenzione degli studiosi nei confronti della dimensione della performance di cui abbiamo dato conto in queste pagine ha propiziato un superamento delle tradizionali dicotomie oralità *vs* scrittura e improvvisazione (orale) *vs* composizione (scritta), visto che anche le pratiche improvvisative spesso comportano un certo grado di pianificazione preventiva. I saggi raccolti in questo volume ci invitano dunque a riconfigurare il rapporto tra composizione e improvvisazione come un *continuum*, agli estremi del quale si collocano due diverse modalità di pensiero: l'una caratterizzata da premeditazione, lentezza e lavoro "editoriale"; l'altra caratterizzata invece da immediatezza e velocità di scelte, prese quasi "in tempo reale" nel corso della performance [Cumming-Locanto-Rodin 2017].

Il volume sul Quattrocento si colloca in un'ideale linea di continuità con un altro numero monografico dedicato ai rapporti tra composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Seicento, che la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» (diretta all'epoca da Mario Baroni) aveva pubblicato nel 2009, a cura di Gaetano Stella [2009].⁹ Un volume prezioso, perché presenta i primi risultati

8. Il volume contiene i seguenti saggi: Julie E. Cumming, *Du Fay's Use of Improvisatory Techniques in Resvellies vous et faites chiere lye*; Francesco Rocco Rossi, "Aria" di Rimini: rimandi improvvisativi in *Unum pulchrum e Salve cara Deo tellus di Ludovicus de Arimino*; Cecilia Nocilli, «Diversità di cose»: composizione e improvvisazione nella musica per danza del Quattrocento; Catherine Motuz, *Orality and Composition Alla Mente*; John Milsom, *Henricus Tik and the Spectrum of Fuga*; Alessandra Ignesti, *Compositional Strategies in the Late Fifteenth Century and Beyond: Observations on the Missa Mente tota of Antoine de Févin*; Agostino Magro, *Ancora sui procedimenti di parafrasi polifonica nelle messe di Antoine Brumel. Il caso della Missa De Dringhs*; Jesse Rodin, *The Ballade as Formal Playground. With a Postscript on "Improvisation" and "Composition"*.
9. Il volume, dal titolo *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Seicento*, contiene i seguenti saggi: Rosa Cafiero, *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il "modello" dei Conservatori napoletani*; Robert O. Gjerdingen, *The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories*; Giorgio Sanguinetti, *La scala come modello per la composizione*; Nicoleta Paraschivescu, *Una chiave per comprendere la prassi del partimento: la sonata Perfidia di Francesco Durante*; Paolo Sullo, *I Solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola*

di una pionieristica ricerca sulla trasmissione dei saperi musicali nei conservatori napoletani promossa da Giorgio Sanguinetti, che qualche anno dopo avrebbe trovato una veste compiuta e definitiva con la pubblicazione di *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* [Sanguinetti 2012]. Anche se per più di due secoli, dal Seicento all'inizio dell'Ottocento, i quattro conservatori di Napoli erano considerati le migliori scuole di composizione d'Europa, la tradizione didattica della scuola napoletana è stata ampiamente trascurata dalla teoria musicale. A differenza dei loro colleghi francesi e tedeschi, infatti, i maestri napoletani non hanno mai scritto dei trattati, ma hanno lasciato solo un ampio *corpus* di esercizi in gran parte manoscritti, denominati "partimenti". Il partimento è uno strumento didattico derivato dal basso continuo che può essere definito come uno *sketch* scritto su un solo pentagramma, il cui scopo principale è fornire una guida per l'improvvisazione di un brano su uno strumento a tastiera. La prassi del partimento, volta a favorire lo sviluppo di una risposta intuitiva e quasi automatica agli stimoli compositivi, consentiva agli studenti di acquisire una grande scioltezza musicale, e dunque di imparare a comporre con rapidità ed eleganza. Anche se oggi i manoscritti dei partimenti sono disseminati in tutta Europa, nessuno era mai riuscito a interpretarne pienamente la funzione, visto che le "istruzioni per l'uso" di questi testi erano consegnate prevalentemente alla tradizione orale. Nel ricostruire la storia di questa prassi — attraverso la raccolta dei testi scritti e la definizione delle regole d'uso trasmesse oralmente, che oggi ci permettono di far rivivere questa prassi antica in tutta la ricchezza della sua dimensione sonora — Giorgio Sanguinetti ha dimostrato la possibilità e la necessità di ripensare anche la teoria musicale nell'ottica della performance, intesa come punto di convergenza tra storia della teoria e storia delle pratiche performative.

In conclusione, il dato più rilevante che emerge da questa panoramica di bilanci e prospettive è che in questo primo scorcio del XXI secolo l'orizzonte dell'analisi musicale si annuncia straordinariamente ricco, stimolante e carico di promesse. Come scriveva Erik Satie in uno dei poemetti che accompagnano le partiture dei suoi *Sports & Divertissements*, «Il mare è vasto, signora / In ogni caso, è piuttosto profondo / Non si sieda sul fondo» [Satie 1980, 19]. Veleggiare verso nuovi orizzonti, con curiosità e spirito d'avventura, è il destino di chi interpreta l'analisi musicale come un mezzo per dare sempre nuove risposte alle molteplici, infinite domande a cui la musica ci pone continuamente di fronte. E così, nella speranza di aver reso in questi anni un buon servizio ai nostri lettori, non mi resta che augurare buona navigazione a tutti.

napoletana del Settecento; Gaetano Stella, Le Regole del Contrappunto pratico di Nicola Sala: una testimonianza sulla didattica della fuga nel Settecento napoletano.

BIBLIOGRAFIA

- ABBATE C. (1991), *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.
- ADORNO TH.W. (1982), *On the Problem of Musical Analysis*, «Music Analysis», 1/2, pp. 169–187.
- AGAWU K. (2004), *How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again*, «Music Analysis», 23/2–3, pp. 267–286.
- ANNIBALDI C. (1990), *Prefazione all'edizione italiana*, in Bent-Drabkin 1990, pp.VII–XXI.
- AUSLANDER PH. (2004), *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, «Contemporary Theatre Review», 14/1, pp. 1–13.
- BARONI M. (2012), *Editoriale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVIII/1, pp. 7–9.
- BENT I. (1980), *Analysis*, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. 1, pp. 340–388.
- BENT I. – DRABKIN W. (1990), *Analisi musicale*, ediz. it. a cura di Claudio Annibaldi, EdT, Torino; ed. orig. *Analysis*, Macmillan, London 1980.
- BENT I. – POPLE A. (2001), *Analysis*, in S. Sadie – J. Tyrell (eds), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd rev. edn, Macmillan, London, vol. 1, pp. 526–589.
- BERRY W. (1989), *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven.
- BLACKING J. (1971), *Deep and Surface Structures in Venda Music*, «Yearbook of the International Folk Music Council», 3, pp. 91–108.
- BOHLMAN PH.V. (1993), *Musicology as a Political Act*, «Journal of Musicology», 11, pp. 411–436.
- BORN G. (2010), *For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn*, «Journal of the Royal Musical Association», 135/2, pp. 205–243.
- BORIO G. (2015), *Aesthetic Experience Under the Aegis of Technology*, in ID. (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Routledge, London-New York, pp. 3–22.
- BRATUS A. (2016a), *In che modo abbiamo bisogno della popular music? Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione*, in ID. 2016b, pp. 7–32.
- BRATUS A. (ed. 2016b), *Do we need “popular music”? Critical perspectives from music studies*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXII/1–2.
- CASCELLI A. (2018), *Schenker's Chopin. Files from the Oster Collection*, LIM, Lucca.
- CECCHI A. (ed. 2015a), *Schenker's Formenlehre*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXI/2.

- CECCHI A. (2015b), *Nota del curatore*, in ID. 2015a, pp. 9–10.
- CLAYTON M. – DUECK B. – LEANTE L. (eds 2013), *Experience and Meaning in Musical Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- CLAYTON M. – HERBERT T. – MIDDLETON R. (eds 2003), *Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge New York- London.
- COOK N. (1991), *Guida all'analisi musicale*, ediz. it. a cura di G. Salvetti, Guerini, Milano; ed. orig. *A Guide to Musical Analysis*, Dent, London 1987.
- COOK N. (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. (1999a), *Analysing Performance and Performing Analysis*, in Cook-Everist 1999, pp. 239–261.
- COOK N. (1999b), *Words about Music, or Analysis Versus Performance*, in N. Cook – P. Johnson – H. Zender (eds), *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience*, Leuven University Press, Leuven, pp. 9–52.
- COOK N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- COOK N. – EVERIST M. (eds 1999), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford.
- COX A. (2016), *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*, Indiana University Press, Bloomington.
- CROSS J. (2002), *Introduction: Music Analysis Twenty Years On*, «Music Analysis», 21/ Special Issue, pp. 1–4.
- CUMMING J.E. – LOCANTO M. – RODIN J. (2017), *Prefazione*, in Cumming-Rodin-Locanto 2017, pp. 3–6.
- CUMMING J.E. – RODIN J. – LOCANTO M. (eds 2017), *Composition and Improvisation in Fifteenth-Century Music*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXIII/2.
- CUMMING N. (2001), *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Indiana University Press, Bloomington.
- DAHLHAUS C. (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna; ed. orig. *Analyse und Werturteil*, Schott, Mainz 1970.
- DALMONTE R. – BARONI M. (1991a), *Note di cura*, in ID. 1991b, pp. 9–13.
- DALMONTE R. – BARONI M. (cur. 1991b), *L'analisi musicale*, Atti del Convegno di studi (Reggio Emilia, 16–19 maggio 1989), Unicopli, Milano.
- DALMONTE R. – BARONI M. (cur. 1992), *Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento.
- DIXON M. (2000), *Review of Adorno on Music by Robert W. Witkin*, «Music Analysis», 19/3, pp. 423–429.
- DRABKIN W. – PASTICCI S. – POZZI E. (1995), *Analisi schenkeriana. Per un'interpretazione organica della struttura musicale*, LIM, Lucca.
- DUNSBY J. (1995), *Performing Music: Shared Concerns*, Oxford University Press, Oxford.
- FELD S. (1984), *Sound Structure as Social Structure*, «Ethnomusicology», 28/3, pp. 383–409.

- FINK R. (1999), *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface*, in Cook-Everist 1999, pp. 102–113.
- FRITH S. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge.
- GALLICO C. (1973), *Due contributi al congresso di Copenhagen*, «Rivista Italiana di Musicologia», VIII, pp. 14–23.
- GIBBS R.W. (2005), *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GODØY R.I. – LEMAN M. (eds 2010), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, Routledge, New York.
- GOEHR L. (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford University Press, Oxford.
- GOEHR L. (1998), *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, University of California Press, Berkeley.
- GRITTEN A. – KING E. (eds 2006), *Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot.
- GRITTEN A. – KING E. (eds 2011), *New Perspectives on Music and Gesture*, Ashgate, Farnham.
- HATTEN R.S. (2003), *Thematic Gestures, Topics and Tropes*, in E. Tarasti – P. Forsell – R. Littlefield (eds), *Music Semiotics Revisited*, Hakapaino, Helsinki, pp. 80–91.
- HATTEN R.S. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington.
- HOOPER G. (2004), *An Incomplete Project: Modernism, Formalism and the “Music Itself”*, «Music Analysis», 23/2–3, pp. 311–329.
- JOHNSON M. (1987), *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago.
- KERMAN J. (1980), *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, «Critical Inquiry», 7/2, pp. 311–331.
- KERMAN J. (1985), *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- KRAMER L. (1993), *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, University of California Press, Berkeley.
- KRAMER L. (2003), *Musicology and Meaning*, «Musical Times», 144, pp. 6–12.
- LAKOFF G. (1993), *The Contemporary Theory of Metaphor*, in A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 202–251.
- LAKOFF G. – JOHNSON M. (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- LA VIA S. (2014), *Il passacaglio tetracordale come tòpos poetico-musicale transculturale. Usi antichi e moderni a confronto (secc. XVI-XVII e XX-XXI)*, in Pasticci 2014b, pp. 27–95.
- LEMAN M. (2008), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, MIT Press, Cambridge MA.

- LEPPERT R. – MCCLARY S. (eds 1987), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LOCANTO M. (2017a), *Dissenting Variations. The Rhetoric of New Musicology*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XXIII/1, pp. 119–151.
- LOCANTO M. (2017b), *Choreomusicology Beyond “Formalism”. A Gestural Analysis of Variations for Orchestra (Stravinsky-Balanchine, 1982)*, in P. Veroli – G. Vinay (eds), *Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse*, Routledge, London, pp. 35–56.
- LUTZU M. (2016), *Representing Performance in Ethnomusicological Studies*, in A. Bratus – M. Lutz (eds), *Dossier: Analysis Beyond Notation in XXth and XXIst Century Music*, «El oído pensante», 4/1, pp. 1–37.
- MEAD A. (1999), *Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding*, «Journal of Music Theory», 43/1, pp. 1–19.
- MIDDLETON R. (2003), *Music Studies and the Idea of Culture*, in Clayton-Herbert-Middleton 2003, pp. 1–17.
- MOORE A. (2014), *An Outlandish As-If: The Rock and Pop Passacaglia*, in Pasticci 2014b, pp. 259–290.
- MORGAN R.P. (2003), *The Concept of Unity and Musical Analysis*, «Music Analysis», 22/1–2, pp. 7–50.
- NATTIEZ J.-J. (1992), *Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?*, in Dalmonste-Baroni 1992, pp. 537–565.
- NEWLIN D. (1980), *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–76*, Pendragon, New York.
- PASTICCI S. (1995), *Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», II/1.
- PASTICCI S. (2008), *Parlare di musica, per “imparare a vedere abissi là dove sono luoghi comuni”*, in ID. (cur.), *Parlare di musica*, Meltemi, Roma, pp. 237–254.
- PASTICCI S. (2012), *Editoriale*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVIII/2, pp. 7–9.
- PASTICCI S. (2014a), *Musica, valori, identità: il riflesso dell'odio nello specchio dei suoni*, in V. Magrelli (cur.), *Odio della musica?* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Cassino 2014, pp. 47–75.
- PASTICCI S. (ed. 2014b), *Can we talk of a passacaglia principle?*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», XX/1–2.
- PASTICCI S. (2014c), *Alla ricerca di un principio-passacaglia*, in ID. 2014b, pp. 7–25.
- POPLE A. (1994), *Systems and Strategies: Functions and Limits of Analysis*, in ID. (ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 108–123.
- POPLE A. (2002), *Analysis: Past, Present and Future*, «Music Analysis», 21/Special Issue, pp. 17–21.
- RINK J. (1990), *Review of Musical Structure and Performance by Wallace Berry*, «Music Analysis», 9/3, pp. 319–339.

- RINK J. (ed. 1995), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ROSTAGNO A. (2014), *La passacaglia nel teatro musicale del Novecento come espressione della logica drammatica*, in Pasticci 2014b, XX/1-2, pp. 127-161.
- ROTHSTEIN W. (1995), *Analysis and the Act of Performance*, in Rink 1995, pp. 217-240.
- SALVETTI G. (1991), *Nota del curatore*, in Cook 1991, pp. 9-15.
- SAMSON J. (1999), *Analysis in Context*, in Cook-Everist 1999, pp. 35-54.
- SANGUINETTI G. (1999), *La carta e il sentiero. Interpretazione e analisi in una prospettiva schenkeriana*, in ID, *Intersezioni. Quattro studi di teoria e analisi musicale*, Università della Calabria, Cosenza, pp. 9-36.
- SANGUINETTI G. (2012), *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford University Press, Oxford.
- SATIE E. (1980), *Quaderni di un mammifero*, a cura di O. Volta, Adelphi, Milano.
- SEEGER CH. (1977), *Studies in Musicology, 1935-1975*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- SHAPIRO L.A. (2004), *The Mind Incarnate*, MIT Press, Cambridge MA.
- SHAPIRO L.A. (2011), *Embodied cognition*, Routledge, New York.
- STELLA G. (cur. 2009), *Composizione e improvvisazione nella scuola napoletana del Seicento*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», XV/1.
- STRAVINSKIJ I. (1983), *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone; ed. orig. *Poétique musicale, sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge 1942.
- SUBOTNIK R.R. (1988), *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*, in E. Narmour – R. Solie (eds), *Explorations in Music, the Arts and Ideas*, Pendragon, New York, pp. 87-122.
- SUBOTNIK R. R. (1991), *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Oxford.
- VARELA F. – THOMPSON E. – ROSCH E. (1991), *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge MA.
- WHITTALL A. (1999), *Autonomy/Heteronomy: The Contexts of Musicology*, in Cook-Everist 1999, pp. 73-101.
- WILLIAMS A. (1998), *Torn Halves: Structure and Subjectivity in Analysis*, «Music Analysis», 17/3, pp. 281-293.
- ZAGORSKI-THOMAS S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ZBIKOWSKI L.M. (2002), *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, University of Chicago Press, Chicago.
- ZBIKOWSKI L.M. (2011), *Musical Gesture and Musical Grammar. A Cognitive Approach*, in Gritten-King 2011, pp. 83-98.

Abstract

Il saggio propone una riflessione sulle prospettive dell'analisi musicale nel XXI secolo, mettendo in relazione le politiche culturali che hanno ispirato la linea editoriale della «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», che l'autrice ha diretto dal 2012 al 2017, con i paralleli sviluppi della ricerca analitica in campo internazionale. Dopo aver ricostruito gli scenari che nell'ultimo decennio del secolo scorso hanno propiziato la fioritura degli studi analitici in Italia, l'articolo si concentra sulle recenti trasformazioni dell'analisi determinate dall'interazione con le prospettive della *New Musicology*, dei *cultural studies*, dei *performance studies* e dell'*embodied cognition*. Trasformazioni che investono non solo i metodi e gli oggetti di studio ma il concetto stesso di musica e di "testo" musicale, valorizzando la centralità della dimensione sonora e sollecitando un radicale ripensamento dei paradigmi e degli obiettivi dell'analisi musicale. Solo coniugando rigore metodologico e ampiezza di visione culturale, e valorizzando l'interazione tra diversi ambiti di competenze, l'analisi musicale del XXI secolo potrà infatti costituirsi come luogo di aggregazione di un sapere interdisciplinare in grado di interpretare la complessità dell'esperienza musicale.

Notes on Contributors

Alessandra Ignesti

She is a doctoral student in musicology at McGill University, Montreal. She previously received a Ph.D. in philosophy from the University of Padova, where she completed a dissertation on the relationship between chant and rhetoric in St. Augustine's philosophy. Her present research concerns early Renaissance sacred polyphony, with a particular focus on contrapuntal technique. Since 2014 she collaborates as a research assistant on the *Cantus Ultimus* project, part of the SIMSSA (*Single Interface for Music Score Searching and Analysis*) Partnership Grant project (McGill University).

Julie Cumming

Full Professor of musicology at the Schulich School of Music, McGill University. She is the author of *The Motet in the Age of Du Fay* (1999) and numerous articles on the motet, compositional process, historical improvisation, and book history. She leads the search and analysis axis of the SIMSSA project (*Single Interface for Music Score Searching and Analysis*, funded by the Social Sciences and Humanities Council of Canada), aimed at making notated music searchable on line.

Agostino Magro

He is associate professor at the University of Rennes 2 Haute-Bretagne. He collaborates with the Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (CESR) of the University of Tours. His researches focus on society and music of the fifteenth century, in particular in the Loire Valley (Ockeghem, Saint-Martin de Tours). He is editor of the *Corpus des Messes Anonymes du XVe siècle* (CESR) and a member of the project CRIM – *Citation: Renaissance Imitation Mass* (Haverford/CESR).

John Milsom

Professorial Fellow in Music at Liverpool Hope University. He has published widely on Tudor topics, Josquin Desprez, and the analysis of sixteenth-century vocal polyphony. He has also created (and continues to curate) the online Christ Church Library Music

Catalogue. In collaboration with Jessie Ann Owens, he is currently preparing a new critical edition of Thomas Morley's *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597).

Catherine Motuz

She enjoys a career as a performer, teacher, and scholar. Co-director of La Rose des Vents (Montreal) and a founding member of I Fedeli (Basel), she has played with Concerto Palatino and the Amsterdam and Freiburg Baroque Orchestras. In September 2018, she will become professor of historical trombone at the Schola Cantorum Basiliensis. Based in Oxfordshire, she is a Ph.D. Candidate at McGill University, where she studies historical improvisation and ideas about musical expression in the Renaissance.

Cecilia Nocilli

After her First Degree in Musicology at the University of Pavia, she obtained her Ph.D. at the University of Valladolid (2008). She is currently a Hanna Kiel Fellow of The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies at Villa I Tatti, in Florence (2017–2018). She has taught music history, music analysis, performance practice and dance history at the University of Valladolid (1999–2016) and the Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2006–2015). Her work focuses on Renaissance music theory applied to dance, the music and dance from the Fifteenth to the Nineteenth Century and the rhetoric of the music and the body. She is artistic director, harpsichordist and dancer of Il Gentil Lauro (www.ilgentillauro.com).

Susanna Pasticci

Associate professor in Musicology at the University of Cassino, she has been Editor of the «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» since 2012. She has published widely on: music analysis; repertories from twentieth century (with a particular focus on Italian music and Igor Stravinsky); philological investigations and a study of creative processes. Forthcoming, for LIM publisher, the book *Musica e identità nel Novecento italiano: il caso di Gavino Gabriel*.

Jesse Rodin

Associate Professor of Music at Stanford University and co-editor of the «Journal of Musicology». He has published widely on fifteenth-century music. He directs the *Josquin Research Project* (<http://josquin.stanford.edu>), a digital tool for exploring a large corpus of Renaissance music, and the vocal ensemble Cut Circle (<http://cutcircle.org>).

His research on musical form has been supported by fellowships from the American Council of Learned Societies and the Guggenheim Foundation. He spent 2017–18 as a fellow at the The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies of Villa I Tatti in Florence.

Francesco Rocco Rossi

He published three monographs (*Guillaume Faugues*, *Guillaume Du Fay* and *Percorsi di musica rinascimentale*), a handbook of Renaissance musical notation (*De musica mensurabili*) and various contributions on important musicological journals. He edited the critical edition of Faugues' *Opera omnia* and of a series of fifteenth-century Masses (these last editions for the CESR). He is Adjunct Professor at the Department of Musicology of the University of Pavia, where he teaches History of Renaissance music, and at the Istituto Pontificio Ambrosiano di Musica Sacra in Milano, where he teaches Renaissance polyphonic notation.

Notizie sugli autori

Alessandra Ignesti

Sta completando un dottorato di ricerca in musicologia alla McGill University di Montréal, dopo aver conseguito un dottorato in filosofia all'Università di Padova con una tesi sulla relazione tra canto e retorica nella riflessione di sant'Agostino. Attualmente la sua ricerca si concentra sullo studio delle tecniche contrappuntistiche nella polifonia sacra del primo Rinascimento. Dal 2014 collabora al progetto di ricerca *Cantus Ultimus* nell'ambito del progetto SIMSSA (*Single Interface for Music Score Searching and Analysis*), finanziato dal Social Sciences and Humanities Council del Canada.

Julie Cumming

Professoressa ordinaria di musicologia presso la Schulich School of Music, McGill University. È autrice di *The Motet in the Age of Du Fay* (1999) e di numerosi articoli sul motetto, sul processo compositivo, sull'improvvisazione storica e sulla storia del libro. Conduce la sezione ricerca e analisi del progetto SIMSSA (*Single Interface for Music Score Searching and Analysis*) finanziato dal Social Sciences and Humanities Council del Canada, volto a rendere le annotazioni musicali fruibili online.

Agostino Magro

Professore associato all'università di Rennes 2 Haute-Bretagne, collabora con il Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (CESR) dell'università di Tours. I suoi interessi di ricerca riguardano la società e la produzione musicale del XV secolo, e in particolare l'attività musicale nella Valle della Loira (Ockeghem, Saint-Martin de Tours). È editore responsabile del *Corpus des Messes Anonymes du XVe siècle* (CESR) e membro del progetto CRIM – *Citation: Renaissance Imitation Mass*» (Haverford/CESR).

John Milsom

Professorial Fellow in Music alla Liverpool Hope University. Ha pubblicato numerosi saggi sull'epoca dei Tudor, su Josquin Desprez e sull'analisi della polifonia vocale del Cinquecento. Ha creato (e continua a curare) il Christ Church Library Music Catalogue

online, e sta preparando una nuova edizione critica di *A plaine and easie introduction to practicall musicke* (1597) di Thomas Morley, in collaborazione con Jessie Ann Owens.

Catherine Motuz

Musicista, insegnante e studiosa, è condirettrice de La Rose des Vents (Montreal) e membro fondatore del gruppo I Fedeli (Basilea); ha svolto attività concertistica con il Concerto Palatino e le Orchestre Barocche di Amsterdam e Friburgo. A partire da settembre 2018, terrà la cattedra di trombone storico presso la Schola Cantorum Basiliensis. È dottoranda di ricerca alla McGill University, dove si dedica allo studio dell'improvvisazione storica e della pratica musicale nel Rinascimento.

Cecilia Nocilli

Dopo la laurea in Musicologia all'Università di Pavia (1997) ha conseguito un dottorato di ricerca all'Universidad de Valladolid (2008). Nel 2017-18 è stata Hanna Keil Fellow presso The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Villa I Tatti (Firenze). Ha insegnato Storia della musica, Analisi musicale, Prassi esecutiva e Storia della danza all'Universidad de Valladolid (2005-2016) e alla Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2006-2015). Le sue pubblicazioni vertono sulla teoria musicale nel Rinascimento, la musica e la danza dal Quattrocento all'Ottocento e la retorica del corpo. È direttrice artistica, clavicembalista e danzatrice de Il Gentil Lauro (www.ilgentillauro.com).

Susanna Pasticci

Professoressa associata di Musicologia all'Università di Cassino, dirige la «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» dal 2012. I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni si concentrano in tre principali campi di indagine: analisi musicale; repertori del XIX e del XX secolo (con particolare riguardo alla musica italiana e alla produzione di Igor Stravinskij); studio del processo creativo. Di prossima pubblicazione, per l'editore LIM, il volume *Musica e identità nel Novecento italiano: il caso di Gavino Gabriel*.

Jesse Rodin

Professore associato di Musica alla Stanford University e condirettore del «Journal of Musicology», è autore di molte pubblicazioni sulla musica del XV secolo. Dirige il *Josquin Research Project* (<http://josquin.stanford.edu>), uno strumento digitale che consente di esplorare un ampio corpus di musica rinascimentale, e l'ensemble vocale Cut Circle (<http://cutcircle.org>). Le sue ricerche sulla forma musicale sono state supportate

dall'American Council of Learned Societies e dalla Guggenheim Foundation. Nel 2017–18 è stato Frederick Burkhardt Residential Fellow presso The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Villa I Tatti (Firenze).

Francesco Rocco Rossi

Ha pubblicato tre monografie (*Guillaume Faugues*, *Guillaume Du Fay* e *Percorsi di musica rinascimentale*), un manuale di notazione rinascimentale (*De musica mensurabili*) e numerosi saggi su importanti riviste musicologiche. Ha curato l'edizione critica degli *Opera omnia* di Faugues e di una serie di messe polifoniche quattrocentesche per il CESR. È Professore a contratto di Storia della musica rinascimentale presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, e di Semiografia della polifonia rinascimentale presso l'Istituto Pontificio Ambrosiano di Musica Sacra di Milano.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXVIII