

manual de copistes

Una guia pràctica per a l'edició de música impresa



dinsic.com

Manual de copistes

1a edició: juliol 2021

© Jesús Alises

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: dinsic@dinsic.com - www.dinsic.com

Disseny coberta: Jesús Alises / Núria Sordé

Maquetació: Jesús Alises

Impress a: Estugraf Impresores, S.L.

Polígono Industrial Los Huertecillos, Nave 13

28350 Cienpозuelos (Madrid)

Dipòsit legal: B 14144-2021

ISBN: 978-84-16623-66-2

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprografia i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.com

Continguts

Introducció	7
-------------------	---

Esriptura..... 13

Pauta	14
-------------	----

Tetragrama.....	14
-----------------	----

Pentagrama	14
------------------	----

Línies addicionals	14
--------------------------	----

Pautes específiques.....	15
--------------------------	----

Combinació de pentagrama	
--------------------------	--

i pautes específiques	15
-----------------------------	----

Tablatura.....	15
----------------	----

Sistema.....	15
--------------	----

Entonació.....	16
----------------	----

Notes	16
-------------	----

Claus.....	17
------------	----

Claus transpositores.....	17
---------------------------	----

Canvis de clau	18
----------------------	----

Armadura	18
----------------	----

Canvis d'armadura	19
-------------------------	----

Politonalitat.....	20
--------------------	----

Alteracions	20
-------------------	----

Símbols	20
---------------	----

Alteracions de precaució	21
--------------------------------	----

Durada	22
--------------	----

Figura	22
--------------	----

Anatomia	23
----------------	----

Evolució	23
----------------	----

Punt	23
------------	----

Barrat.....	24
-------------	----

Gruix.....	24
------------	----

Col·locació	25
-------------------	----

Inclinació.....	25
-----------------	----

Fraccions	26
-----------------	----

Barres creuades.....	26
----------------------	----

Barrat de <i>tempo</i>	27
------------------------------	----

Grups irregulars	27
------------------------	----

Pausas	28
--------------	----

Col·locació	29
-------------------	----

Compàs	29
--------------	----

Divisòria	30
-----------------	----

Canvi de compàs	31
Compassos d'amalgama	32
Compàs partit	32
Polirítmia	32
Hemistiqui	34
Hemiòlia	34
Ossia	34
Ornaments	35
D'una nota	35
De diverses notes	35
Indicadors d'expressió.....	37
Per a una sola nota.....	37
Signes d'articulació.....	37
Signes d'articulació i lligadures	39
Per a un conjunt de notes.....	39
Signes de dinàmica	40
Lligadura d'expressió	41
Marques textuais	42
Indicadors d'execució.....	43
Transposicions.....	43
Trinats.....	43
Glissandi... ..	44
Agògiques	44
Repeticions	45
Notes repetides.....	45
Acords repetits	47
Compassos repetits	47
Seccions repetides	48
Altres	49
Materials d'orquestra.....	51
Partitura general.....	54
Conjunts	54
Orquestra simfònica.....	54
Banda simfònica	55
Orquestra i conjunts de cambra.....	55
Partitura en Do/transportada.....	55
Repartiment	56
Distribució	57
Pentagrames compartits	57
Canvis d'instrument	58
Simplificacions	60
Partitura reduïda	60
Partitura condensada	61
Partitura abreviada.....	62

Marques d'assaig i numeració de compassos	63
Particel·la	64
Presentació.....	64
Numeració de compassos	64
Girada de pàgina	66
Repeticions.....	66
Guions	67
Aparença	68
Generalitats	69
Defectes	69
Compàs d'espera	70
Diferències entre general i particel·la.....	71
Notacions específiques	75
Veu	76
Distribució del text.....	78
Barrat de les notes	80
Indicacions.....	80
Singularitats.....	80
Partitures corals.....	81
Tècniques esteses.....	84
Instruments de vent.....	85
Vent-fusta.....	86
Vent-metall	88
Signes específics.....	90
Tècniques esteses.....	91
Percussió	93
Disposició.....	99
Signes específics.....	100
Instruments de corda.....	101
Signes específics.....	103
Tècniques esteses.....	110
Piano	111
Pedal	113
Distribució.....	114
Recursos	115
Arpegis.....	116
Signes de dinàmica	116
Piano acompanyant	117
Tècniques esteses	118
Arpa	121
Espectura.....	121
Signes específics	122

Tècniques esteses	126
Guitarra.....	127
Escriptura.....	128
Signes específics	129
Tècniques esteses	129
La cobla.....	131
Instruments	132
Bibliografia	136
Glosari	138
Glosari de termes en anglès.....	142

INTRODUCCIÓ

Mentre preparava aquesta guia i consultava documentació en llibres, articles i escrits, vaig trobar, en un bloc, la següent definició de partitura:

Un constructe representatiu-comunicatiu dels sons que constitueixen les obres musicals, que utilitza amb aquest fi un cos signífic integrat bàsicament per símbols que són ordenats icònicament de tal manera que poden ser captats pel receptor de forma preponderantment indèxica.

Potser alguns copistes quedàriem astorats si, en acabar la feina d'una partitura qualsevol, se'ns digués que el que hem fet tot just és “allò” que enuncia la definició.

Si el compositor ha de plasmar les seves idees (la música que pensa o sent al seu interior) a un idioma representatiu com ara l'escriptura musical, si ha de projectar sobre el paper (escrivint una sèrie de signes codificats) el que la seva imaginació ha creat, si un altre que coneix el codi ha de llegir els signes i traduir-los (fent el camí invers) a música, la feina del copista és plasmar, a partir de l'original gràfic del compositor, la versió final de tot el producte. La versió que faran servir estudiosos i crítics per analitzar i qualificar la composició. La que utilitzaran els intèrprets per recrear-la segons els estils de cada època. La que rebran els oients. La que, salvant la barrera del temps, farà possible que hom conegui l'obra quan, anys i encara segles a venir, el compositor sigui ja història.

Aquesta versió, per molt fidel que sigui a l'original, per molt que vulgui reproduir-lo fil per randa, serà per força diferent. I no solament diferent en la seva aparença gràfica sinó també en detalls que freguen el camp d'acció del compositor. Perquè la partitura va més enllà de la simple representació gràfica neutral que remet a uns sons determinats. També porta, com diu aquella definició, una càrrega icònica. I si l'original del compositor és un manuscrit, en el sentit literal de la paraula, val a dir, si està escrit a mà, té tota la gamma expressiva de què disposa l'escriptura manual.

Així doncs quan escriu, per exemple, una pujada de fuses *in crescendo* que resol en una blanca, mentre que les fuses seran petites, els caps puntets menuts a la línia o espai corresponent i els barrats prim i ràpids, la blanca apareixerà majestuosa, amb el cap tan ampli que potser depassi la línia o l'espai que li toca, la plica un traç enèrgic travessant triomfalment les línies de pentagrama i al voltant de tan solemne figura una aura esplendent d'espai en blanc. D'aquesta manera gairebé es pot "sentir" el passatge. Ara, imaginem-nos-ho amb caràcters d'impremta. Tindrem una corrua espessa de fuses, amb els caps plens i negres alineats i connectats per tres barres gruixudes que travessen el pentagrama en horitzontal i que poden omplir uns quants centímetres de paper amb el negre de la tinta. I, al final, al costat de la darrera, hi haurà la blanca, sola, esquifida, amb el cap buit i una fina plica. Tot el significat gràfic del passatge es perdrà llevat que el copista ho distribueixi fent que la nota principal, la blanca, mantingui dins del possible el seu estatus de cim i corona de la progressió.

Això pot semblar una qüestió estètica. Per a descodificar el missatge, operació altament tècnica, sembla irrellevant. No ho és, però, perquè l'aparença gràfica forma també part del missatge, a l'igual que la cal·ligrafia de qualsevol manuscrit no només comunica el contingut literal del text sinó també el caràcter, l'estat d'ànim o la intenció de qui l'ha escrit.

La tasca del copista, per tant, consisteix a fer tècnicament intel·ligible i tipogràficament presentable l'original que li arriba del compositor. Per tal d'aconseguir-ho compta amb la seva destresa professional i, a més a més, amb les regles d'ortografia musical. Regles que, sia dit de pas, es toquen molt per sobre a les escoles de música i han de ser apreses amb la pràctica, l'estudi de les diferents edicions i l'ajut de literatura especialitzada.

Actualment, als programes informàtics d'edició de partitures, una gran quantitat d'aquestes regles ja hi van incorporades (de manera semblant als programes de tractament de text, que porten les seves pròpies eines de correcció ortogràfica) i no cal preocupar-se'n. Són regles i principis aplicables als elements que conformen la part estrictament mecànica de l'escriptura, aquella que pot controlar un algoritme (les alteracions de l'armadura, les notes que hi caben en un compàs, l'exactitud amb què es col·loquen en una línia o espai, etc.). Tanmateix, queda un amplíssim grup d'indicacions totalment aleatòries que s'han d'introduir d'una forma determinada, amb la mida escaient, al lloc exacte, etc. i el software necessita instruccions precises.

Entre aquests elements n'hi ha un que afecta la visió general de la partitura: el repartiment. Entenem per això la distribució dels ítems dins d'un compàs, dels compassos dins d'un sistema i dels sistemes dins d'una pàgina. Certament els programes d'edició ho fan de manera automàtica evitant encavalcaments entre notes, alteracions, articulacions, etc. Però, si no es revisa i reajusta "a mà", queden aquelles edicions on la música s'acaba a meitat de pàgina o l'últim sistema té un sol compàs que va de banda a banda del paper. Un repartiment pobre es fa palès quan, per exemple, n'hi ha notes d'ornament que, malgrat ser més petites, són considerades pel software com a notes reals i deixa massa espai entre elles. I és dramàtic en la música vocal on, per tal de prevenir col·lisions al text, es fa tan ample que costa de llegir. Tot això, des del punt de vista estrictament semiològic no és pas incorrecte, però sí que ho és, i força, des del punt de vista tipogràfic, car afecta la llegibilitat de la partitura i, de retruc, el rendiment de l'interpret que en depèn. Afortunadament, la combinació de copistes experimentats per un cantó i aquestes potents eines digitals per un altre, ha vingut a cobrir l'escletxa oberta a l'edició musical amb la desaparició del gravat, una tècnica ancestral que no havia evolucionat pràcticament des del segle XIX.

El darrer gravador del nostre país, en Joaquim Guerin, a qui vaig poder conèixer i tractar, es va retirar a la dècada dels 90's. Encara el vaig veure treballar, fondre les planxes, preparar-les, gravar-les i imprimir-les. Una artesanía digna de més consideració de la què es donava als qui la practicaven. Ell també em va veure treballar a mi, en un ordinador de l'època, d'aquells en què la imatge apareixia en verd sobre fons negre. La música a la pantalleta no li impressionava massa, voltada de lletres incomprensibles (el llenguatge de programació), però quan veia sortir una pàgina de la impressora, negre sobre blanc, lentament, netament, plena de música que a ell tant li costava de fer, quedava parat. Deia que allò era cosa del diable i mai vaig arribar a capir si feia broma o ho deia seriosament. A més a més d'històries magnífiques sobre la seva trajectòria, com a gravador i com a músic (era violoncel·lista), em va explicar el procés d'edició d'una partitura tal i com ell ho coneixia, així com les regles que havien de servir els que hi participaven. (Hi ha a la xarxa un vídeo titulat *Calcografia musical* i editat per la *Biblioteca Nacional* on se'l pot veure junt amb les eines i materials que feia servir).

Des que aquest darrer gravador es va jubilar, tot el que s'ha publicat en caràcters tipogràfics prové de l'edició digital. Els copistes hem mirat de mantenir les regles i principis de les antigues edicions, malgrat que, inevitablement, s'han anat imposant les funcions per defecte dels programes informàtics. Les tipografies i famílies de caràcters s'han imposat també, de forma que, en veient un de concret, per exemple la clau de Sol, hom pot saber amb quin programa està feta una edició. La mateixa elaboració de la partitura, que fins a un cert moment va ser feina exclusiva de copistes i gravadors, és ara accessible també als autors i això val tant per a composicions musicals com mètodes d'instrument, llibres de llenguatge musical, estudis, anàlisis i publicacions didàctiques en general.

S'ha donat un fenomen curiós en un camp concret. Després de l'explosió de les noves grafies a mitjans segle xx i fins l'última dècada, les partitures de música contemporània eren difícilment editables a la manera convencional, o sigui, pel mètode de gravat i estampació. En general s'editava un facsímil de l'original manuscrit (el compositor ja ho feia en paper vegetal precisament per facilitar la feina de la impremta). Els dissenys van arribar a ser tan sofisticats que la partitura esdevingué, en molts casos, el principal atractiu de l'obra. Potser trobaríem bons exemples d'autèntic virtuosisme gràfic que no han arribat a sonar sobre un escenari.

Al tombant de segle, però, amb la dita expansió de la informàtica i el software d'autoedició musical, el decorat va canviar completament. Els compositors començaren a utilitzar l'ordinador no només per compondre sinó també per escriure la partitura. I, naturalment, van haver d'adaptar-se a certes limitacions.

D'una banda, els programes d'edició de partitures s'adrecen, principalment, a la música convencional, que està dotada d'un llenguatge consensuat per a designar tots els esdeveniments possibles. Dit d'una altra manera, té un signe per a tot i tothom sap el que significa. La música, diguem-ho així, no convencional és el contrari per naturalesa. Els compositors defugen allò que ha fet un altre i s'han d'inventar nous elements i noves maneres d'expressar-los.

D'altra banda, a les limitacions del software s'han d'afegir les que pugui tenir el propi compositor dins el camp de la informàtica, víctima potser (com tants de nosaltres en altres terrenys) d'aquell miratge segons el qual l'ordinador ho fa tot ell sol. Certament, moltes de les coses que formen el

bagatge professional d'un copista estan incorporades al programa d'edició. És el cas de les distàncies i ubicació de claus, armadures, compassos, barres, articulacions, etc. També que alguns errors molt típics, com ara escriure més o menys figures de les que hi caben en un compàs, descomptar-se en la numeració de compassos, posar marques d'assaig a compassos diferents, etc. no ens han d'amoïnar. Malgrat això, encara n'hi queda un bon grapat de qüestions que necessiten la intervenció humana, val a dir, el coneixement i l'experiència del copista.

El fenomen al·ludit rau en què, mentre que fins a les darreries del segle passat els compositors escrivien, a mà, partitures laberíntiques, hermètiques i plenes a vessar de simbologia mai vista, al segle XXI hom ha escrit, ja amb ordinador, successions regulars de semicorxeres, potser amb alguns canvis formals, d'aquells que pot introduir un usuari de nivell mitjà en algun dels programes informàtics més coneguts. Ha estat un dels efectes notables de la difusió generalitzada de l'autoedició musical. Per a algú que s'havia enfrontat amb originals densos, de disseny imaginatiu i aparença novedosa, veure algunes de les partitures clares, planeres i normalitzants que aquells mateixos compositors editen en l'actualitat no deixa de ser, en certa manera, impactant.

La conclusió resulta inevitable. A l'hora d'escriure una partitura, la base més sòlida, el vehicle més adequat i el llenguatge més explícit, continua essent l'escriptura convencional. Val la pena conèixer-la a fons.

L

escriptura

PAUTA

Representació gràfica del *continuum* temporal en el qual s'esdevé allò que entenem per música. Tots els elements de què se'n serveix l'escriptura musical estan organitzats i distribuïts en relació amb la pauta.

Als efectes d'aquesta guia, prendrem en consideració els tipus convencionals del nostre context cultural: tetragrama, pentagrama, pautes específiques i tablatures.

TETRAGRAMA



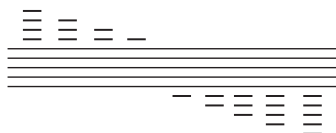
Utilitzat antigament en el *can-tus planus* i també per al repertori gregorià.

PENTAGRAMA



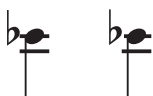
És el tipus universal per a veus i instruments.

Línies addicionals



Extensió en vertical de les línies del pentagrama. Poden tenir el mateix gruix (així ho fa per defecte el software d'edició musical) o una mica més, la qual cosa facilita la lectura.

Sembla que, amb aquest recurs, es poden percebre fins a tres addicionals amb un cop d'ull. En canvi, si n'hi ha quatre o més, és necessari comptar-les.



Els antics gravadors retallaven lleugerament l'addicional de la nota quan tenia una alteració. Encara que els programes informàtics estàndard no ho permeten, *LilyPond* (amb llicència de *Creative Commons*) pot fer-ho.



aterials d'orquestra

Hi ha una teoria segons la qual tots els instruments que coneixem són el resultat de l'evolució d'uns quants primigenis (en curiós paral·lel amb la nostra pròpia evolució com a espècie) que eren, al seu torn, simples pròtesis de l'instrument primordial, la veu. Van començar imitant l'original i de seguida van eixamplar el camp de sensacions acústiques: més agut, més greu, més fort, més durador, de més abast, amb més varietat tímbrica, etc. Sent com eren de naturalesa diferent i tenint aplicacions diverses havien de compartir determinats principis per tal de poder expressar, actuant junts, quelcom de coherent. Aquesta entesa solidària és el que anomenem llenguatge musical o estil.

El desenvolupament evolutiu posterior (seguint el paral·lisme biològic) ha arribat a cotes inimaginables en aquells temps llunyans i avui disposem d'un conjunt d'eines d'extrema complexitat i exactitud per poder transmetre el missatge. El trajecte és compositor-intèrpret i el vehicle, la partitura.

No és, però, l'única manera. Qui ha vist assajar bandes de rock o combos de jazz, sap que uns músics poden posar-se d'acord sense necessitat de partitura, o amb una partitura mínima. Però necessiten el contacte personal per a fer-ho i, certament, una sintonia artística i fins i tot de caràcter, que va més enllà del que es pot escriure en un paper pautat. A la música simfònica, que és el nostre terreny, no cal perquè el codi de transmissió, quan es domina, és suficient. Una orquestra pot tocar una obra editada fa cent anys d'un compositor que va morir fa dos-cents i no n'ha menester més que de la partitura. Curiosament, no passa el mateix quan es tracta de la música anomenada contemporània, per a la qual s'ha creat un seguit de recursos originals, les tècniques esteses, que necessiten al seu torn una plasmació gràfica també original. Les noves grafies poden no ser conegudes per tothom, i moltes vegades és desitjable, àdhuc necessari, que compositor i intèrpret tinguin un contacte personal per tal de poder arribar a una interpretació plausible del missatge.

Podem dir, doncs, que si la partitura és el vehicle, el conductor n'és el copista. Ell ha d'interpretar els senyals que dona el compositor (abreujaments, acotacions, etc.), adequar-los al codi i fer-los comprensibles per a l'intèrpret. I no solament es tracta de desxifrar una certa cal·ligrafia (cosa que a vegades és una tasca titànica) sinó d'entendre que allò que pot valdre per a un original (sigui manuscrit sigui fet amb ordinador) no sempre val per a una edició. Naturalment, una interpretació tal comporta el risc

de cometre errors, i és per això que les partitures, un cop acabada la còpia, han de ser corregides i comprovades no només per l'autor (que segons opinió àmpliament acceptada és el menys indicat per a corregir la seva pròpia obra) sinó per un tercer. A les editorials centreeuropees n'era el "lector" i es tractava d'una pràctica habitual. Tot canvia i possiblement això hagi canviat també.

Per tant, el nexa d'unió entre allò que el compositor ha creat i la materialització sonora que en fa l'interpret depèn en bona part d'aquell personatge anònim, gairebé invisible, que és el copista. No cal insistir en què la seva feina ha de ser clara, curosa i exacta. Una sola nota equivocada pot costar valuosos minuts d'assaig. Unes quantes més tindran un efecte acumulatiu fàcilment imaginable, no sols en termes econòmics sinó també en la paciència i bona disposició dels membres de l'orquestra. Tots els copistes hem tingut alguna experiència, més o menys greu, i sentit històries d'assaigs suspesos, enregistraments ajornats i contractes rescindits per un material orquestral deficient. Pocs hem estat felicitats per una feina. Podem concloure per tant que, per a nosaltres, el millor que pot passar és que no passi res.

En la meua experiència he vist que els millors compliments venen de forma indirecta. Una vegada vaig fer un treball per a una orquestra. Quan vaig lliurar els materials al gerent, que també feia de copista a estones lliures amb el mateix programa informàtic que jo, va començar a fullejar les partitures detingudament. La seva expressió era entre sorpresa i indignada. Ja començava a témer que no hi hagués cap error d'importància quan va aixecar el cap, em va mirar i va dir amb un cert to de queixa: "És que a mi no em queden així".

Quan el material està correcte, sense faltes, fa de bon llegir, queda espai perquè els músics puguin fer les seves anotacions a llapis, les girades de pàgina són còmodes i la feina del copista, en general, passa desapercibuda i no hi para esment ningú, és quan podem dir que ha complert el seu paper de manera satisfactòria.

PARTITURA GENERAL

CONJUNTS

Orquestra simfònica

La distribució dels instruments en una partitura general per a orquestra simfònica segueix l'ordre de les diverses seccions: Vent (fusta i metall), Percussió i Corda.

Els primers vents són els anomenats instruments de vent-fusta. Informalment hom s'hi refereix com "les canyes" o "les fustes". Estan distribuïts d'agut a greu.

El Flautí, o *Piccolo*, pot tenir un pentagrama en exclusiva o bé compartir-lo amb la Flauta II. Llavors s'indica al començament (Fl. II/Ftí.). El Corn anglès també pot tenir un pentagrama propi o compartir-lo amb l'Oboè II. Igualment els Clarinets, en el cas del Requit (Cl. en Mib), Cl. en La o d'altres.

Fagots i Contrafagot com a la il·lustració.

A continuació, apareix el vent-metall. Les Trompes es distribueixen I-III i II-IV. Tradicionalment no porten armadura i totes les alteracions es consideren accidentals. Hom fa per costum però no hi ha cap altra raó de pes.

Trompetes, Trombons i Tuba van distribuïts com a la il·lustració.

La Percussió pot constar d'una o més pautes. Les Timbales, segons l'obra, poden tenir un pentagrama exclusiu o no.

Entre la Percussió i la Corda hi van els instruments ocasionals: Arpa, Piano, Veu (solista i/o cor) i l'instrument solista si n'hi ha. En les partitures operístiques aquest espai serveix també per a les acotacions escèniques. Tanca la partitura la secció de la Corda.

Tempo (♩ = 120)

Tempo (♩ = 120)



VEU

IN PRINCIPIO ERAT VERBUM...

El repertori vocal és, amb tota probabilitat, el més antic, perquè tracta de l'instrument més immediat, expressiu i gratificant, la veu. I, amb tota seguretat, el primer que va entrar a la història. Les restes d'escriptura de més antiguitat que es coneixen són un gravat cuneïforme en pedra, que podria representar un himne a alguna deessa (2000 a.C.) i el famós epitafi de Seikilos (del qual se n'han fet transcripcions, lletra i música) també sobre pedra (s. II a.C.).

Els primers documents dels què podem parlar amb propietat com a partitures, daten ja del segle IX. Alguns *chantres* de monestirs, abadies i altres reservoris de l'art i la cultura, començaren a rumiar la manera de fixar per escrit les melodies cerimonials que, segons la tradició, hom les aprenia i cantava de cor. Els exegetes sostenen que el repertori s'havia mantingut inalterat durant segles, cosa manifestament impossible sense la mediació divina, car la humana memòria, com tothom sap, és flaca i feble. Va ser llavors quan començà a desenvolupar-se el que avui coneixem com a notació neumàtica.

Les primeres "notacions" havien estat més aviat rítmiques per a la declamació dels texts sagrats. Mica en mica, varen anar ampliant-se amb girs melòdics i entonacions primàries i bàsiques. Amb el pas del temps, les melodies guanyaren terreny i els membres de la cort celestial, tots ells, van permetre, de mica en mica, ser festejats amb dolces tonades. A partir d'aquí, es tractava d'aconseguir allò que, a cop d'ull, sembla impossible: escriure, o descriure gràficament, una cosa tan etèria, immaterial, volàtil i inaprehensible com una melodia. Algú, en algun moment, ho va aconseguir. Els primers signes que coneixem venen del monestir de Saint Gall (Suïssa). Hom els escrivia sobre el text sense cap mena de pauta. Segons el criteri d'alguns entesos la forma de cada neuma respon al moviment de la mà que, se suposa, feia el director del cor per tal d'ajudar els cantaires a reproduir la melodia. Aquest seria doncs paral·lel al moviment diastemàtic del cant.

Amb el desenvolupament del sistema i la descripció cada cop més exacta del discurs musical, els copistes introduïren una línia que marcava el punt mig i escruien, a sobre o a sota, allò que consideraven entonació aguda o greu. Com que el procediment funcionava, es van anar afegint línies fins

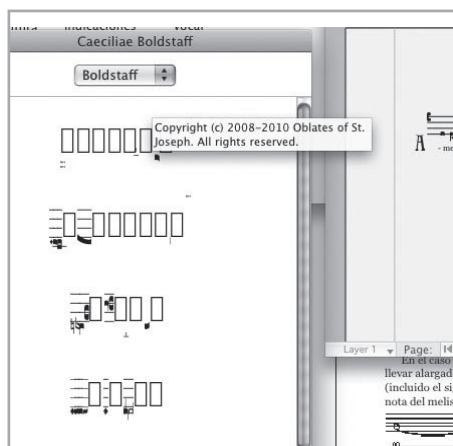
arribar al pentagrama que coneixem avui. Les figures també van experimentar canvis de forma per descriure el ritme amb precisió, de manera que cap als segles XIV i XV l'escriptura era ja pràcticament la que coneixem en l'actualitat.

És molt possible que, en algun moment, un copista del segle XXI hagi de fer front a una partitura en notació quadrada. Pot ser per a una edició històrica, didàctica o simplement una il·lustració. N'hi ha fonts tipogràfiques que contenen els símbols necessaris, inclús aplicacions per a crear partitures de notació quadrada en combinació amb el software habitual, tant de tractament de text com gràfics.

Estan disponibles a la xarxa i a aquells que les han creades i les distribueixen hem d'agrair que, desinteressadament, les posin al nostre abast.

Tant si s'utilitzen aquests recursos com si es pensa que és preferible tractar la qüestió de manera exclusivament gràfica, convé conèixer el disseny exacte de cada un dels caràcters.

A la taula del costat, els més freqüents i la seva denominació. La primera co-



Nom	Saint Gall	Liber Usualis
<i>Virga</i>	/ /	┐ ┌ └ └
<i>Punctum</i>	˘ ˙	◊ ◻
<i>Pes Podatus</i>	✓ ✓ !	┐ ┐
<i>Clivis</i>	∧ ∩ ?	┐ ┐
<i>Scandicus</i>	/ ∑ ^	┐ ┐
<i>Climacus</i>	Λ / =	┐ ┐
<i>Torculus</i>	∪ ∩ ^	┐ ┐
<i>Proreectus</i>	✓ ✓	┐ ┐
<i>Scandicus flexus</i>	∩ ∩ =	┐ ┐
<i>Proreectus flexus</i>	∩ ∩	┐ ┐
<i>Torculus resupinus</i>	∪ ∪	┐ ┐
<i>Pes subpunctis</i>	✓ ✓	┐ ┐