

# ESERCIZI MUSICA E SPETTACOLO

Rivista fondata  
da MASSIMO BOGIANCKINO

DIREZIONE:

BIANCAMARIA BRUMANA-GALLIANO CILIBERTI

REDAZIONE:

PIER GIUSEPPE ARCANGELI, BIANCAMARIA BRUMANA,  
GABRIELE CATALUCCI, GALLIANO CILIBERTI, SAVERIO FRANCHI,  
MICHELANGELO PASCALE

Segretario di redazione:  
GALLIANO CILIBERTI

Segretario amministrativo:  
GABRIELE CATALUCCI

14, nuova serie, 5, 1995

*Redazione*

Cattedra di Storia della Musica-Centro di Studi Musicali in Umbria,  
Università di Perugia, Piazza Morlacchi 11 - 06123 PERUGIA  
(tel. 075/5853734 - fax 075/5853732)

*Distribuzione*

Hortus Musicus, viale Liegi, 7, 00198 ROMA (tel. 06/8840230)

Stampato con il contributo del Consiglio Nazionale delle  
Ricerche e del Centro di Studi Musicali in Umbria.

## LE INTERPRETAZIONI RITMICHE DELLE LAUDE CORTONESI<sup>1</sup>

Una consistente parte degli studi sulla musica medievale, con particolare riferimento alle laude cortonesi e ad altri repertori monodici compreso quello gregoriano, concerne com'è noto il problema della ricostruzione ritmica delle melodie.<sup>2</sup> Sia nel linguaggio musicale che in quello poetico il ritmo articola, organizza e conferisce il carattere ad ogni componimento, e si percepisce come la maggior forza di un elemento — una nota, una sillaba — rispetto agli altri. La notazione corale quadrata, su rigo tetralineo nella quale sono state scritte le laude, si caratterizza per una chiara definizione dei rapporti diastematici (intervalli tra una nota e l'altra e altezza delle note), ma anche per la totale assenza di elementi che diano indicazioni di tipo ritmico. Gli antichi cantori erano certamente in grado di intonare ed eseguire le laude; ma quali accorgimenti seguivano? Che tipo, o che tipi di prassi esecutiva vigeva?

Dopo il periodo di massimo splendore, tra il XIII e XIV secolo, per la lauda monodica iniziò un inesorabile declino, e la tradizione ritmica di questi canti decadde a poco a poco. Affinché le laude potessero tornare a vivere, dopo secoli di oblio, in epoca moderna gli studiosi hanno cercato di fare chiarezza, con maggiore o minore consapevolezza storica, intorno alla questione ritmica; sono nate così alcune ipotesi di lettura che non hanno certo il carattere della esaustività, ma che consentono tuttavia una ricchezza notevole di sfumature e intuizioni. I trascrittori, non potendo ricavare indicazioni sul ritmo musicale dalla notazione, si sono attenuti in genere al solo testo dei componimenti, dove gli accenti costituiscono altrettanti spunti ritmici. Il presente contributo vuol essere una rassegna

<sup>1</sup> Testo presentato all'incontro internazionale di studio « La musica e il sacro » tenutosi a Perugia dal 29 settembre al 1 ottobre 1994 nell'ambito della 49ª Sagra Musicale Umbra.

<sup>2</sup> Questo contributo ha preso origine da uno stimolante saggio di Giulio Cattin relativo agli innumerevoli studi sul linguaggio musicale della lauda. Cfr. G. CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in *Laude cortonesi dal sec. XIII al XV*, introduzione, nota al testo, apparato critico e commento a cura di L. Banfi, vol. I, tomo II, Firenze, Olschki, 1981, pp. 481-517.

degli studiosi della lauda e delle rispettive posizioni, che sostanzialmente si coagulano intorno a tre indirizzi: mensuralistico, nel quale le note assumono valori molteplici (semicrome, crome, semiminime e minime) e può essere utilizzato lo schema di battuta; della ritmica libera gregoriana, nel quale è escluso qualsiasi schema di battuta in quanto tutte le note hanno la stessa durata; dei modi ritmici.

### Interpretazioni mensuralistiche

La teoria ritmica alla quale sia Friedrich Ludwig sia Ferdinando Liuzzi<sup>3</sup> si riallacciano è quella della *Vierbebigkeit*,<sup>4</sup> avanzata all'inizio del nostro secolo da Hugo Riemann, il noto studioso tedesco che, oltre a molte pubblicazioni su vari argomenti, condusse un'analisi sistematica del linguaggio musicale relativo a epoche differenti.<sup>5</sup> La teoria della *Vierbebigkeit* prende avvio dal dato oggettivo che la melodia sia tendenzialmente sillabica; è per questo motivo che il testo poetico è l'appiglio più naturale e immediato ai fini dell'interpretazione ritmica: schema poetico e schema musicale dovranno essere saldamente legati.

Nel Laudario di Cortona il verso lirico più diffuso e simmetrico è l'ottonario piano, che ha gli accenti sulle sedi sillabiche dispari (1, 3, 5 e 7)<sup>6</sup> e la struttura ritmica del dimetro giambico.<sup>7</sup> Lo

<sup>3</sup> F. LUDWIG, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige Musik des Mittelalters*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, a cura di G. Adler, vol. 1, Berlin, Hesse, 1930<sup>2</sup>, pp. 207-213 (laude trascritte: *Gloria 'n cielo e pace 'n terra*, *Stella nova 'nfra la gente*); F. LIUZZI, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, vol. I, Roma, Libreria dello Stato, 1934-1935.

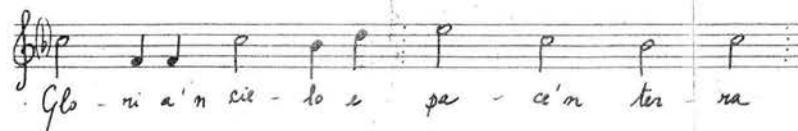
<sup>4</sup> La *Vierbebigkeit*, termine la cui traduzione potrebbe essere approssimativamente *quaternarietà*, sta ad indicare una struttura musicale fissa di quattro tempi o quattro misure (o multipli); venne adoperata da Hugo Riemann nella interpretazione ritmica del repertorio trobadorico. Cf. J. CALDWELL, *Vierbebigkeit*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, London, Macmillan, 1980, p. 742.

<sup>5</sup> H. RIEMANN, *Musikalische Dynamik und Agogik. Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*, Hamburg, 1884; Id., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, 1903.

<sup>6</sup> F. LIUZZI, *op. cit.*, pp. 196-197.

<sup>7</sup> Cf. V. PERNICONE, *Storia e svolgimento della metrica*, in *Tecnica e teoria letteraria*, a cura di M. Fubini-G. Getto-B. Migliorini-A. Chiari-V. Pernicone, Milano, Marzorati, 1951, pp. 297-345 (*Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, II). Sulla struttura metrico-musicale del Laudario di Cortona si veda il fondamentale lavoro di A. ZUINO, *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona*, 2 voll., Palermo, Lo Monaco, 1968.

schema musicale più idoneo è quello costituito da quattro piedi musicali che nella moderna battuta può essere reso nel seguente modo:



Nelle due interpretazioni di Ludwig e di Liuzzi, in ritmo binario, è garantito costantemente il rispetto degli accenti del verso, i quali dovranno trovarsi sempre sui tempi forti della misura; le sillabe atone, per converso, sono disposte sui tempi deboli.<sup>8</sup> Dal punto di vista metrico, nella versione di Ludwig i valori sono doppi; ritmicamente le due interpretazioni concordano, ad eccezione di due passi articolati in maniera diversa: terzina in Ludwig e valori misti (semiminima e crome) in Liuzzi.

Il Laudario di Cortona presenta però una notevole varietà di metri lirici; infatti accanto all'ottonario si trovano versi composti da sette, nove, dieci, undici e anche dodici sillabe. Nei frequenti casi di ipermetria, Ferdinando Liuzzi procede alla contrazione ritmica dei valori: ad esempio nel verso *Onne homo ad alta voce* (*incipit* della lauda omonima) non ha luogo la sinalefe tra le sillabe *-mo e ad*, sopra le quali si trovano due note distinte; il rispetto dell'unità ritmica (secondo piede) relativo al testo *homo ad* comporta la trascrizione di tali note in ottavi anziché in quarti.<sup>9</sup> Un caso analogo si riscontra nella lauda *Iesù Cristo glorioso*.<sup>10</sup> La distribuzione degli accenti nel verso iniziale della lauda *Ave regina gloriosa* ha determinato la contrazione di due sillabe in una sola unità ritmica e la dieresi sulla parola *gloriosa*.<sup>11</sup> Perfino i versi decasillabi possono essere ricondotti ai quattro piedi in ritmo binario.<sup>12</sup> Nella lauda *Dammi conforto, Dio, et alegrança*, in dodecasillabi (endecasillabi reali), le frasi musicali si compongono di cinque piedi ritmici.<sup>13</sup>

Secondo Liuzzi le difficoltà più rilevanti incontrate nella trascrizione delle laude sono riconducibili per lo più ai melismi:

<sup>8</sup> F. LUDWIG, *op. cit.*, p. 211; F. LIUZZI, *op. cit.*, p. 377.

<sup>9</sup> F. LIUZZI, *op. cit.*, p. 363.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 368.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 199, 277.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 423.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 359.

Quanto ai casi in cui melodie su verso ottonario risultano ribelli al periodo metrico e simmetrico di quattro piedi, essi dipendono da strutture eccezionali della melodia stessa, e propriamente dalla presenza di melismi ai quali converrebbe, per amor di misura astratta, un'esecuzione precipitosa.<sup>14</sup>

Sia le melodie sillabiche sia quelle più ricche e fiorite rientrano in ogni caso nello schema di misure binarie (più raramente ternarie), dove corrispondono tempi forti e sillabe toniche da una parte, tempi deboli e sillabe atone dall'altra. Avviene quindi che maggiore è il numero delle note su di una sillaba, tanto più piccoli saranno i rispettivi valori: il rigoroso rispetto della simmetria ritmica del verso ha comportato una sorta di suddivisione « matematica » della melodia.

La versione ritmica di Nicola Garzi,<sup>15</sup> apparsa a ridosso di quella del Liuzzi, si ispira a criteri mensurali; con questa edizione l'autore intendeva promuovere una versione facilmente fruibile dal popolo, l'antico destinataria delle laude:

Si è avuto di mira principalmente a restituire con fedeltà e semplicità al nostro buon popolo, che ha tante e spontanee tendenze e tradizioni artistiche, un prodotto di arte che in grandissima parte gli appartiene, e ripresentarglielo in forma tale che egli lo possa intendere, e, se crede, eseguire sia con il canto, sia con i mezzi strumentali modesti, che può avere a sua disposizione.<sup>16</sup>

Semiminime e crome sono i valori utilizzati: i raggruppamenti neumatici sono trascritti in crome (anche in terzina); le note singole sono trascritte in semiminima se la sillaba su cui poggia la nota è tonica, in croma con sillaba atona.<sup>17</sup>

A pochissimi anni dalla edizione del Laudario di Cortona curata da Liuzzi, seguirono due sintetici lavori critici di un musicologo svizzero, Jacques Handschin,<sup>18</sup> e di una francese, Yvonne Rokseth.<sup>19</sup> Nel primo è

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 201-202.

<sup>15</sup> N. GARZI, *Le laude del laudario cortonese secondo la trascrizione in musica figurata*, « Accademia Etrusca di Cortona. Secondo annuario 1935 », Roma, Stabilimento Tipografico Risorgimento, 1936, pp. 11-36 (con una nota di Gilberto Brunacci).

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 13 [nota di G. Brunacci].

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>18</sup> J. HANDSCHIN, *Über die Laude: à propos d'un livre récent*, « Acta Musicologica », X, 1938, pp. 14-31.

<sup>19</sup> Y. ROKSETH, *Les laude et leur édition par M. Liuzzi*, « Romania », LXV, 1939, pp.

dato ampio spazio al fatto che nella poesia metrica accentuativa, tipica delle lingue in volgare, siano transitate ed abbiano lasciato una traccia notevole forme metrico-ritmiche quantitative proprie della classicità, soprattutto saffici e asclepiadei.<sup>20</sup>

Allo schema poetico dell'endecasillabo di tipo saffico medievale, corrisponde una struttura ritmico-musicale binaria in linea con la teoria della *Vierbebigkeit*.<sup>21</sup> Una sola lauda, *Amor ki t'ama non sta otioso*, è portata da Handschin a dimostrazione del suo pensiero.<sup>22</sup> Anche Jammers è un altro fautore dello stesso tipo di lettura ritmica, in tempi molto più vicini a noi;<sup>23</sup> la trascrizione è caratterizzata da un andamento ritmico prevalentemente ternario.<sup>24</sup> Yvonne Rokseth, nella prima parte dell'articolo, riconosce apertamente l'importanza della pubblicazione, curata da Ferdinando Liuzzi, sui laudari cortonese e fiorentino; il repertorio delle laude meritava sicuramente di essere conosciuto per i testi e per le musiche. Successivamente sono presi in esame i criteri seguiti nella versione ritmica del Liuzzi. La Rokseth è fortemente critica nei riguardi dell'idea di Liuzzi che attraverso la melodia si possa porre rimedio alle irregolarità e alle deformazioni dei versi poetici (dove per irregolarità si intende un numero variabile di sillabe):

Puisque les vers sont souvent trop longs et qu'on veut pourtant sauver la carrure de la mélodie, il faut disposer des syllabes en surnombre, il faut assouplir le rythme pour lui faire absorber ces déformations. D'où la nécessité d'un modelage que M. Liuzzi accomplit avec adresse et subtilité. Chaque vers irrégulier est soumis à une opération plastique qui répartit ses éléments de telle façon que les syllabes tonique en viennent toujours à coïncider avec les temps forts de la mesure (temps 1 et 3 de la mesure à quatre temps).<sup>25</sup>

La corrispondenza degli accenti tonici e dei tempi forti di misura co-

383-394. Laude trascritte: *Laudamo la resurrectione, De la crudel morte de Cristo, Ben è crudele e spietoso, Plangiamo quel crudel basciare*.

<sup>20</sup> Cfr. M. RAMOUS, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 81-82, 219-220.

<sup>21</sup> J. HANDSCHIN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 21-23.

<sup>23</sup> E. JAMMERS, *Die Rolle der Musik im Rahmen der romanischen Dichtung des XII. und XIII. Jahrhunderts*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, a cura di H. R. Jauss e E. Kohler, vol. I, Heidelberg, Winter, 1972, pp. 517-520. Laude trascritte: *O Maria d'omelia se' fontana, Laude novella sia cantata, Troppo perde 'l tempo ku ben non l'ama*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 519.

<sup>25</sup> Y. ROKSETH, *op. cit.*, p. 386.

stringe tutti i valori entro il rigido schema di battuta, e gli accenti tonici, differenti da verso a verso, comportano l'inevitabile alterazione ritmica di uno stesso disegno melodico, che compare più di una volta nel corso della composizione (elemento tipico della produzione lirica popolare o almeno destinata al popolo):

Les correspondances essentielles étant assurées sur cette base, les notes, ou groupes de notes, associés aux syllabes atones sont comprimés ou dé-tendus jusqu'à remplir les espaces intermédiaires. Or, les accents différents, nous l'avons dit, d'un vers à l'autre; les retours d'un même thème mélodique risquent donc de se trouver déformés par ce procédé.<sup>26</sup>

La Rokseth intende procedere a tappe inverse rispetto a quelle prospettate da Liuzzi: innanzi tutto identificare lo schema ritmico più consona alla maggior parte dei versi d'un componimento, in modo tale che la frase musicale conservi sulle stesse sedi ritmiche il proprio disegno melodico; secondariamente individuare la struttura ritmica più idonea a questo testo:

Ce travail doit viser en première ligne, à maintenir sur les mêmes temps principaux de la phrase les mêmes notes ou les melismes qui les représentent, car tel est le fait qui confère à une mélodie ses traits distinctifs. En deuxième lieu, on peut chercher à faire coïncider les rythmes avec l'un des mètres qui sont naturels à la poésie italienne. Après quoi l'on pourra faire intervenir, quant aux ajustements de détail, les principes d'une bonne accentuation. La hiérarchie des facteurs de reconstruction est donc claire: 1° respect des thèmes musicaux, 2° régularité du type métrique dans un morceau donné, 3° justesse des accents.<sup>27</sup>

Il testo lirico, così, passa in secondo piano rispetto alla melodia, verso la quale invece è garantito il massimo rispetto:

Si la conservation des thèmes et la justesse de l'accent peuvent entrer en contrariété, et si c'est le premier de ces éléments qu'on doit respecter avant tout, il suit que le second comptait relativement peu, et qu'en cas de conflit, on jugeait naturel que le texte pliat et que la musique gardât l'autorité souveraine.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 388.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 389.

Alla configurazione ritmica della melodia della prima strofa si adeguano i testi delle strofe successive: spesso in corrispondenza dei tempi forti della misura vengono a trovarsi le sillabe atone, ed è necessario talvolta cambiare la disposizione delle parole sotto le note, per mantenere lo stesso disegno fondamentale.<sup>29</sup>

Il musicologo spagnolo Higinio Anglés si dedicò alla musica e al ritmo delle laude in occasioni e tempi diversi. L'edizione delle *Cantigas de Sancta Maria*, al centro della sua attività, comprende anche un capitolo sui principali aspetti musicali della lauda, dalla notazione alla versione ritmica.<sup>30</sup> La soluzione del problema ritmico si può ricavare, secondo Anglés, dalla notazione stessa, che è molto semplice e scevra da intellettualismi; ecco perché è vana la ricerca di altre chiavi all'interpretazione ritmica. La notazione corale, comunemente ritenuta non-misurata, è invece caratterizzata da un ritmo ben determinato; fra la notazione del canto monodico a valori indeterminati (gregoriano) e quella delle composizioni polifoniche in ritmo modale, si colloca un tipo di grafia musicale di transizione mensurale e non-modale:

Modal notation, invented by Leoninus in the second half of the twelfth century to express the rhythmic values in Nôtre-Dame poliphony, further developed by Perotinus, and expounded by the theorists of the thirteenth century, was a later development than the non-modal notation used for earlier poliphony and a large part of medieval court monody. Although it was well known by the time the laudaries C and F (codd. 91 e-Mapl. B.R. 18) were copied, it did not affect them.<sup>31</sup>

La comprensione può essere facilitata congiungendo due grandi teorie ritmiche: della *Vierbebigkeit*, in ritmo sempre binario; dei modi ritmici, in ritmo sempre ternario.<sup>32</sup> I ritmi binario e ternario sono variamente combinati, in base alla configurazione neumatica del manoscritto: a) le

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 391-394.

<sup>30</sup> H. ANGLÉS, *Las laudi italianas de los siglos XIII y XIV. Su notacion y ritmo*, in *La musica de las Cantigas de Sancta Maria del Rey Alfonso el Sabio*, II, *Segunda Parte. Las Melodias hispanas y la monodia lirica europea de los siglos XII-XIII*, Barcelona, Diputación Provincial, 1958, pp. 483-516; *Id.*, *The Musical Notation and Rhythm of the Italian Laude*, in *Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willi Apel*, a cura di H. Tischer, Bloomington, Indiana University Press, 1968, pp. 51-60.

<sup>31</sup> H. ANGLÉS, *The Musical Notation...* cit., p. 56.

<sup>32</sup> Secondo Anglés, Ferdinando Liuzzi applicò indiscriminatamente la *Vierbebigkeit* di Hugo Riemann distruggendo «la delicateza y lirismo de muchas melodias de las laudi». Cfr. H. ANGLÉS, *Las laudi ...* cit., p. 502.

note singole (isolate) sono trascritte, secondo i casi, con semiminime o crome; b) le *ligaturae* (gruppi di suoni) binarie in duina di crome, ternarie in terzina, quaternarie in quartina, quinarie in duina più terzina, ecc.<sup>33</sup>

La versione ritmica di Raffaello Monterosso, secondo quanto afferma l'autore, permette di poter interpretare il ritmo di qualsiasi lauda, anche di quelle con notevoli anomalie metrico-ritmiche; i vari aspetti e i problemi della versificazione poetica rappresentano il fondamento del suo pensiero.<sup>34</sup> L'anisossilabismo, fattore tipico nella lirica volgare duecentesca, è all'origine della differente misura dei piedi ritmici: se in una lauda alcuni versi sono costituiti da otto, altri da dieci sillabe, è evidente che i piedi ritmici non potranno essere costanti, e ciascuno sarà caratterizzato da proprie fasi tetiche e arsi. Di fronte a questa diffusa discontinuità, si impone quindi l'individuazione di un elemento stabile che organizzi tutti i piedi ritmici differenti: la sillaba, cellula minima del discorso, è prescelta come tempo-base, unità di misura musicale:

Caduta in temporanea dimenticanza, per uno sciagurato accidente della tradizione manoscritta, la concezione proporzionale del più antico gregoriano, nella nuova musica monodica di ispirazione extraliturgica o profana (trovatori, laude) i diversi piedi si organizzano sull'unica base rimasta in vigore, la sillaba. Essa assurge a dignità di nuova unità di misura musicale: già da tempo unità di misura del piede accentuativo, ora accoglie entro di sé le note musicali che le si accompagnano, uniformandole.<sup>35</sup>

Tutte le sillabe assumono quindi lo stesso valore, equivalente alla semiminima; i valori più piccoli si uniformano di conseguenza a questo. L'autore tende a precisare che la sua proposta non risponde affatto alla necessità di adattare la musica antica alla moderna battuta, ma anzi si prefigge come obiettivo primario il pieno rispetto sia del testo sia della musica.<sup>36</sup> Il criterio di lettura ritmica a valori isocroni (teoria del ritmo libero) è escluso con fermezza, poiché stravolge — o meglio sviscerisce — il carattere spontaneo della lauda:

Una ritmica musicale basata su note tutte dello stesso valore è un nonsenso, proprio dal punto di vista musicale. Applicare a tali melodie il principio delle note a valori uguali, vorrebbe dire distruggere quello che già c'è, annullare questa immediata appercettibilità costruttiva, che dà alle laude un sapore così inconfondibilmente moderno.<sup>37</sup>

Dello studioso Monterosso non esiste purtroppo alcuna versione delle laude cortonesi; ma sulla rigorosa osservanza della stessa lettura ritmica, un altro studioso, Piero Damilano, ha trascritto tre laude.<sup>38</sup>

Le riflessioni che hanno condotto alla lettura ritmica promossa da Luigi Lucchi, analogamente ad altri studiosi, sono scaturite in seno all'esecuzione delle laude.<sup>39</sup> Tra musica e testo lirico il rapporto è strettissimo: gli *ictus* (= colpi) ritmici dipendono dagli accenti metrici principali; non esistono, perciò, numerose possibilità di interpretare il ritmo della melodia. Il Lucchi designa due tipi di *ictus*: il primo — denominato *ictus* musicale — articola il ritmo dell'inciso musicale o frase ritmica, in genere di tre note contigue; tutte le frasi ritmiche sono isocrone.<sup>40</sup> Il secondo — denominato *ictus* strutturante — determina la configurazione ritmica di una frase musicale, relativa a due versi poetici (un verso, cioè, corrisponde ad una semifrase musicale).<sup>41</sup> Le frasi melodiche della lauda sono così caratterizzate dalla ricorrenza periodica di *ictus* ritmici, che Lucchi trascrive con misure in 6/8 o 9/8 (ritmo binario o ternario). Il 3/8 invece è escluso, in quanto un solo tempo forte non è in grado di esprimere la frase arsi o la frase tetica di un inciso.<sup>42</sup> Le difficoltà più rilevanti incontrate da Lucchi nella trascrizione riguardano principalmente l'uguaglianza numerica tra sillabe e note in ciascuna frase ritmica: la configurazione metrica del testo determina la contrazione o la dilatazione del ritmo musicale. In alcuni passi problematici, sono presenti due note nel contesto ternario di una frase ritmica.<sup>43</sup> Nella soluzione ritmica ipotizzata, il valore della prima nota è stato raddoppiato, in modo tale da ristabilire l'equilibrio tra gli incisi. Nella stessa lauda, inoltre, l'inciso iniziale

<sup>33</sup> R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale...* cit., pp. 484-485.

<sup>34</sup> P. DAMILANO, *Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana*, «Musica Sacra», 81, s. II, 1957, pp. 99-111 (le trascrizioni si trovano nell'*Appendice Musicale*).

<sup>35</sup> L. LUCCHI, *Il laudario di Cortona*, Vicenza, LIEF, 1987.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 204.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 491-495 (tavola riassuntiva della notazione del codice cortonese).

<sup>34</sup> R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei Trovatori*, Milano, Giuffrè, 1956, pp. 65-75; *Id.*, *Il linguaggio musicale della lauda duecentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario del suo inizio* (Perugia, 1260), appendice al «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 9, 1962, pp. 476-494.

<sup>35</sup> R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale...* cit., p. 492.

<sup>36</sup> R. MONTEROSSO, *Musica e ritmica...* cit., pp. 70-71.

dell'ultima frase di strofa è costituito da quattro note.<sup>44</sup> Perciò, il valore temporale delle due note (*clivis*) in corrispondenza della sillaba *tu-* è stato dimezzato. In questi casi, che rappresentano in sostanza delle incongruenze, il cantore secondo Lucchi sapeva operare i raddoppi o i dimezzamenti necessari, per garantire la massima simmetria ritmica tra ripresa, mutazioni e volta di ciascuna lauda. In alcune trascrizioni si trovano sia la misura in 6/8 sia quella in 9/8; in relazione alla lunghezza del verso (numero delle sillabe) e al numero degli accenti prosodici.<sup>45</sup> Fra tutte le laude (quarantasei) nella versione di Lucchi, ve ne sono tuttavia alcune trascritte in ritmo libero. I versi e la musica di questi componimenti sono infatti caratterizzati da una identità ritmica di altra natura:<sup>46</sup> all'interno delle melodie sono presenti gruppi contigui di quattro note ciascuno che manifestano la tendenza al ritmo fisso binario semplice.<sup>47</sup>

#### *Ritmica libera gregoriana*

La teoria del ritmo libero — teoria solesmense — appare storicamente tra le più vecchie, ma a tutt'oggi gode di grande autorità nel panorama delle ricerche sul ritmo della monodia medievale. Questa teoria, la cui prima applicazione alle laude risale alla fine degli anni Cinquanta del nostro secolo, ebbe origine in effetti tra '800 e '900, quando fornì la base dello studio e la comprensione del canto gregoriano.<sup>48</sup> Secondo una pratica invalsa dal secolo XI — dall'avvento della musica polifonica — e testimoniata da numerosi teorici, il repertorio sacro si sarebbe cantato a note dello stesso valore metrico. I tempi primi, cioè le pulsazioni ritmiche di base, sono tutti uguali e indivisibili (per convenzione la croma è il valore designato come unità ritmica); fa eccezione la nota finale di ogni frase musicale, la *mora vocis*, sulla quale il canto si sofferma più a lungo (in trascrizione è una semiminima).<sup>49</sup> L'*ictus*, contrassegnato da un epise-

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 31-33.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 262.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 76-81.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>48</sup> L'esposizione è illustrata da J. GAJARD, *La méthode de Solesmes*, Paris-Tournai, 1956.

<sup>49</sup> Cfr. J. VOS-F. DE MEUS, *L'introduction de la diapason et la rupture de la tradition grégorienne au XIe siècle*, « Sacris Erudiri », VII, 1955, pp. 177-218; R. MONTEROSSO, *Il linguaggio musicale ... cit.*, pp. 482-486; G. REISE, *La musica nel medioevo*, Milano, Rusconi, 1990, pp. 154-163.

ma verticale sopra le note, articola il ritmo della melodia, dalla struttura sintattica più piccola, l'inciso, a quelle più grandi, frasi e periodi; rappresenta cioè il punto di appoggio e quindi di maggior intensità per la voce. Secondo la teoria del ritmo libero musicale, di Dom André Mocquereau, le pulsazioni sono raccolte a due a due e a tre a tre, in gruppi di ritmo binario e ternario liberamente combinati. L'*ictus* può essere arscico o tetico, ma in ogni caso indipendente dagli accenti tonici. L'accento musicale, non essendo vincolato da quello testuale, può cadere su qualunque parte del verso, compresa la sillaba finale che non ha accento.<sup>50</sup> L'isocronia di tutti i valori era ammessa anche da Dom Joseph Pothier, maestro di Dom Mocquereau, secondo il quale invece gli accenti musicali, nel senso che il ritmo prosodico suggerisce la collocazione degli *ictus* ritmici; nei canti melismatici l'accento cade sulla prima nota del neuma (teoria accentualistica).<sup>51</sup>

L'inaccettabilità del criterio di trascrizione proposto da Liuzzi non consente secondo Giorgio Canuto l'esecuzione dei componimenti,<sup>52</sup> è invece ritenuta più consona alla natura della lauda la versione nel ritmo libero gregoriano. Discutibili, nelle trascrizioni di Canuto, sono sia l'accompagnamento per organo, che integra il canto dei solisti e del coro, sia la presenza degli episeми verticali.<sup>53</sup>

Le melodie laudistiche, secondo quanto afferma il gregorianista Pellegrino Ernetti,<sup>54</sup> si connotano per alcune caratteristiche che le rendono molto simili al canto gregoriano.<sup>55</sup> Innanzi tutto la notazione musicale su rigo tetralineo, espressione di libertà ritmica del *cursus* verbale, e la modesta presenza di liquescenze; in secondo luogo la modalità delle laude: per ogni lauda, Ernetti indica il modo — o i modi — e le eventuali modulazioni esacordali. L'ipermetria di alcuni versi (soprattutto gli ultimi due versi di strofa) comporta automaticamente l'esclusione di qualsiasi veste mensurale per le melodie; l'unica lettura possibile, conseguentemente, è quella a valori isocroni.<sup>56</sup>

<sup>50</sup> A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, vol. I, Roma-Tournai, 1908 e vol. II, Solesmes, 1927.

<sup>51</sup> J. POTHIER, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, 1880.

<sup>52</sup> G. CANUTO-N. PRAGLIA, *Quarantadue Laudi Francescane del laudario cortonese del XIII secolo*, Roma, Praglia, [1957].

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>54</sup> P. ERNETTI, *Il laudario cortonese n. 91*, Roma, EDI-PAN, 1980.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 17-20. Sulla spiccata « gregorianità » delle laude potrebbero essere avanzate alcune riserve.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 23.

L'isocronia di tutti i valori, per il repertorio laudistico, è ritenuta anche da Clemente Terni la soluzione del problema ritmico.<sup>57</sup> Il noto specialista, nel vasto studio introduttivo alla propria edizione del Laudario di Cortona, sviluppa una analisi comparativa tra la versificazione in lingua italiana e quella in lingua spagnola, indispensabile per comprendere i rispettivi esiti musicali. Mentre la versificazione spagnola è caratterizzata da versi di tipo pari (principalmente ottonari e dodecasillabi) e dà luogo al ritmo a battuta, ottenuto cioè per divisione, in quella italiana prevalgono i versi di tipo dispari (quinari, settenari, endecasillabi), dai quali scaturisce il ritmo libero, ottenuto per addizione. Ampio spazio e molteplici rimandi a testimonianze musicologiche medievali sono dedicate da Terni al significato dei rapporti numerici, che rappresentano il fondamento dei sistemi musicali tetracordale, esacordale ed ottocordale, e alla articolazione ritmica del testo. In questa versione delle laude la musica è sottoposta strofa per strofa al testo completo di tutti i componimenti: si tratta dell'unica versione integrale del codice 91; tutti gli altri studiosi, infatti, si sono limitati a trascrivere quanto si legge nel manoscritto: melodia della ripresa e della prima strofa. L'unico episema presente è quello orizzontale, in cadenza (*mora vocis*); gli *ictus* ritmici, ad eccezione delle prime quattro strofe della lauda *Venite a laudare*, sono soppressi.<sup>58</sup>

### Teoria dei modi ritmici

Nel panorama degli studi sul ritmo della lauda, la teoria dei modi ritmici — con la quale sono state trascritte tre laude nella *New Oxford History of Music* — appare una delle meno probabili ed è quella che sembra contenere più forzature.<sup>59</sup> I modi ritmici sono degli schemi fissi, applicati alla musica polifonica del XIII-XIV secolo, attraverso i quali è possibile interpretare il ritmo di più voci simultanee. La metrica letteraria classica, basata sulla quantità di lunghe e brevi, fornisce la base dei modi ritmici; la *longa* e la *brevis* sono i valori fondamentali della notazio-

<sup>57</sup> C. TERNI, *Laudario di Cortona*, Firenze, La Nuova Italia, 1988 e Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992<sup>2</sup>.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>59</sup> J. A. WESTRUP, *The Laudi Spirituali*, in *The New Oxford History of Music*, vol. II, a cura di A. Hughes, New York, Oxford University Press, 1954, pp. 266-269. Laude trascritte: *O divina virgo flore*, *Spirito sancto glorioso*, *Plangiamo quel crudel basciare*.

ne modale, variamente combinati, che danno luogo a raggruppamenti sempre ternari: trocheo, giambo, dattilo, anapesto, spondeo e tribraco. A prescindere dall'esito della trascrizione in *O divina virgo flore*, è fortemente dubbia la possibilità di impiego dei modi ritmici nei repertori monodici; i limiti maggiori di questa lettura risiedono nel disconoscimento dei rapporti tra accenti testuali e musicali, in ciò trascurando uno degli elementi essenziali della natura stessa della lauda.

\* \* \*

Alcune ipotesi di lettura ritmica delle melodie laudistiche, oggetto di questo lavoro, avevano trovato ancor prima larga applicazione nei repertori gregoriano e trobadorico; ma la lingua delle laude, il volgare italiano del XIII secolo, si presentava ai trascrittori con peculiarità ben diversa rispetto al latino e al provenzale. La notevole varietà metrica dei testi, l'anisossilabismo costante e la presenza di scritture poetiche molteplici all'interno degli stessi componimenti sono tutti elementi che hanno portato gli studiosi, in particolare negli ultimi decenni, ad assumere un atteggiamento di prudenza nella trascrizione; i melismi e l'ornamentazione più o meno diffusa, inoltre, rappresentano una insidia continua e un problema insopprimibile. Nella interpretazione di Liuzzi, per mezzo dello schema ritenuto più consono alla maggior parte delle laude (misure binarie nelle quali corrispondono tempi forti e sillabe toniche, tempi deboli e sillabe atone) sono stati trascritti tutti i componimenti del Laudario di Cortona; le melodie più ricche e fiorite hanno subito pertanto maggiore frammentazione nei valori temporali. Identico discorso vale anche per il criterio dell'isocronia sillabica (Monterosso e Damilano). La versione ritmica prospettata da Anglès, nella quale si avvicendano ritmo binario e ternario (dal congiungimento delle teorie della *Vierbebigkeit* e dei modi ritmici) conduce generalmente a trascrizioni lineari e poco frammentate, che secondo l'autore consentono l'esecuzione più appropriata e gradevole; in alcuni passi tuttavia Anglès ha trascritto più liberamente, adeguandosi allo specifico contesto neumatico. Di natura completamente diversa è l'impostazione di Lucchi, basata sull'isocronia delle frasi ritmiche. Quando la particolare configurazione del testo e il numero delle note non consentono la trascrizione secondo tale principio, attraverso il ritmo libero è possibile interpretare le melodie senza forzatura alcuna. Qualche perplessità potrebbe avanzare chi, addentrandosi per la prima volta nella problematica del ritmo della musica monodica medioevale, venisse a contatto con la teoria del ritmo libero gregoriano. In questo tipo di lettura, che si caratterizza per l'isocronia di tutti i valori e per l'assenza di

misure di battuta, ogni difficoltà di melodie melismatiche o particolarmente fiorite viene meno. È da credere questa teoria, dunque, il rifugio dei trascrittori per i casi più difficili? Negli ultimi anni dopo decenni di egemonia delle varie impostazioni mensuralistiche, questa teoria sembra aver guadagnato progressivamente terreno; rappresenta in sostanza un modo diverso, maggiormente consapevole di porsi di fronte al problema ritmico. Il rischio di livellare, uniformare la melodia è fugato, secondo Clemente Terni, dagli accenti prosodici, in corrispondenza dei quali la melodia si appoggia.

A conclusione di questa rassegna possiamo ritenere che non è più proponibile, oggi, una teoria interpretativa tale che la risposta al problema ritmico sia univoca e incontestabile; una problematica così complessa dovrebbe essere affrontata, al contrario, con la massima disponibilità ad accogliere i suggerimenti e le diverse angolazioni di pensiero. Un'ultima interessante annotazione è emersa dal confronto di alcune trascrizioni, relative a melodie sillabiche o poco ornamentate. Tali versioni ritmiche, escluse alcune differenze puramente formali — il tempo di misura e il valore base prescelto (la semiminima o la croma) —, risultano infatti fondamentalmente concordi.<sup>60</sup> Gli specialisti, cioè, pur muovendo da premesse e da impostazioni molto differenti e lontane si sono attenuti al rispetto dell'ordine ritmico che articola il testo poetico.

VITTORIO ANGELETTI

UNA NUOVA FONTE DEL  
TRATTATO «ARS CANTUS MENSURABILIS»  
DELL'ANONIMO V<sup>1</sup>

La copertina pergamenea che ricopre il Protocollo 1260, dell'Archivio Notarile Mandamentale di Norcia (atti del notaio nursino Hieronymus Divitie relativi agli anni 1598-1601), è un interessante frammento del trattato *Ars cantus mensurabilis*, già edito dal Coussemaker come Anonimo V.<sup>2</sup> La nuova fonte, databile tra la fine del XIV secolo e gli inizi del XV, è un bifoglio che misura cm. 22,5 x 14,7 in buono stato di conservazione. Il colore dei capilettera (*alternatim* rosso e blu) è rimasto intatto così come quello di alcune lettere decorate con il giallo. Gli esempi musicali sono redatti in notazione rossa o nera su rigo rosso, il cui numero di linee varia da cinque a tre a seconda dell'estensione della melodia. Il testo del trattato non risulta contiguo per la dispersione degli altri fogli che costituivano il fascicolo. La numerazione originale delle pagine è segnata in basso a destra con lettere minuscole. Il frammento a noi pervenuto tramanda i fogli b (*recto e verso*) e g (*recto e verso*). Ciò significa che il fascicolo comprendeva 4 bifogli di cui il nostro costituiva il secondo (cfr. lo schema a p. 20).

Interessante constatare poi, come l'utilizzazione in funzione di «copertina» da parte del notaio, sia avvenuta piegando il bifoglio in modo contrario rispetto all'originale (il *verso* all'esterno mentre il *recto* all'interno) e capovolgendo la pergamena in relazione al senso di lettura: si veda, in proposito, la collocazione delle due note di possesso — la prima delle quali quasi illeggibile — recanti entrambe la scritta «Don Girolamo Divitie» al f. gv (impiegato, invece, come f. Ar dal notaio).

Riguardo al contenuto del frammento di Norcia, il f. b (*recto e verso*) esempla quasi tutta la sezione iniziale relativa alla «Quarta conclusio»

<sup>60</sup> F. LIVZI, *op. cit.*, pp. 297, 363; P. DAMILANO, *op. cit.*, pp. 99-111; L. LUCCHI, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1</sup> Siamo grati al Dr. Alessandro Bianchi della Soprintendenza ai Beni Archivistici dell'Umbria per la segnalazione del reperto archivistico nonché al Sovrintendente Dr. Luigi Londei che ne ha concesso la riproduzione e lo studio.

<sup>2</sup> E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem a Gerbertina alteram*, Tomus III, Hildesheim, Olms, 1963, pp. 379-398.