

## GRAMMATICA DEI MODI RITMICI

### Il periodo arcaico

Lungo tutta la prima fase della storia della polifonia, quella che muove dal IX secolo per arrivare alla fioritura della scuola di Notre-Dame,<sup>1</sup> non esiste alcuna chiara formulazione del concetto di ritmo. Il musicista non avverte la necessità di imprimere un risalto a determinate note e tanto meno di organizzare gli accenti in una serie che si ripeta regolarmente nel tempo: le sue composizioni sono ancora vicinissime al ceppo della tradizione gregoriana. Con la scuola di Notre-Dame l'arte musicale conosce una splendida fioritura e va incontro a un fervido e rapidissimo sviluppo, tanto che in pochi decenni<sup>2</sup> l'intero sistema teorico (esecuzione, composizione, scrittura, notazione) che si basa sul ritmo viene elaborato con successo. Entro la metà del XIII secolo la musica europea è divenuta, nelle sue linee generali, qualcosa di definitivamente diverso dai suoi modelli medievali.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La cronologia di questo periodo è nota nelle sue linee essenziali, ma i suoi dettagli sono tutt'altro che definitivamente assodati. Si suole generalmente collocare fino al XI secolo le composizioni notate con sillabe e lettere e attorno al 1050 quelle in scrittura adiaستمatica; ad un periodo seguente, allargabile fino al 1170, vengono datati i manoscritti su rigo di S. Marziale ed il *Codex Calixtinus* di Santiago di Compostela. Ai fini del nostro discorso una simile datazione, pur ampiamente perfetta, può essere convenzionalmente data per buona.

<sup>2</sup> La questione della cronologia della scuola di Notre-Dame riguarda molto più da vicino l'argomento di questo articolo, tuttavia anche in questo caso è necessario accontentarsi di datazioni forzatamente congetturali. Si può convenzionalmente estendere il periodo che ci interessa tra il 1170 ed il 1210; si può far ruotare attorno al nome di Leoninus una prima fase (1170-1190) in cui prevale la forma dell'*organum* ancora poco definito ritmicamente, mentre attorno al nome di Perotinus si identifica di solito un secondo periodo (1190-1210) in cui la concezione del ritmo appare più regolarizzata e in cui le composizioni polifoniche si arricchiscono di tre o quattro parti sovrapposte. Qualche nuovo elemento sulla questione potrà scaturire da questo articolo.

<sup>3</sup> Poiché il nostro discorso avrà come oggetto principale le composizioni di Leoninus e di Perotinus, è necessario accennare ai problemi di cronologia connessi a questi due maestri. Non è possibile affrontare in questa sede la vera e propria questione omerica che mette in discussione il ruolo svolto dalla chiesa di Notre-Dame e l'apporto offerto da altri centri liturgici nella vita musicale del tardo XII secolo: Van

Le ragioni tecniche di questo processo di sviluppo non sono ancora state approfondite in maniera soddisfacente; è stata recentemente avanzata l'ipotesi che l'accento e la concezione stessa del ritmo si siano sviluppati attorno al meccanismo dell'articolazione conclusiva del neuma gregoriano.<sup>4</sup> Nella polifonia arcaica era prassi comune collocare la consonanza sull'ultima nota dei lunghi vocalizzi; con il passare del tempo gli originari melismi si riducono progressivamente a semplici successioni (*ligaturae*) binarie o ternarie, mentre la voce che fa da supporto alla *vox organalis* si infittisce e tende ad assumere un andamento regolare. Al punto d'incontro tra queste due tendenze si colloca la fase più antica della scuola di Notre-Dame: nella scrittura musicale ciascuna *ligatura* cade sulla consonanza in corrispondenza dell'ultimo suono, mentre le note precedenti costituiscono una semplice fioritura melismatica e si collocano in levare prima dell'articolazione. In qualche misura, la presenza della consonanza che si ripete con una certa regolarità apre la strada all'abitudine di appoggiare la voce sulla nota finale di ogni *ligatura*.

der Werf ha recentemente suggerito l'ipotesi, tuttora in corso di discussione, che le figure di entrambi i compositori possano essere leggendarie. Cfr. HENDRICK VAN DER WERF, *Anonymous IV as Chronicler*, pubbl. dall'autore, 1990. Secondo C. Wright Leoninus sarebbe identificabile con il poeta Leonius morto attorno al 1201: cfr. CRAIG WRIGHT, *Leoninus, Poet and Musician*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIX, 1986. Il Perotinus autore dei due Graduali a quattro voci *Sederunt principes* e *Viderunt omnes* potrebbe identificarsi con il teologo parigino Petrus Cantor, morto nel 1197: il vescovo Eudes di Sully dispose infatti l'esecuzione di queste due composizioni, ad opera di quattro suddiaconi, proprio nell'anno successivo alla sua scomparsa, rispettivamente nel giorno di s. Stefano e nella festività della Circoncisione dell'inverno 1198-1199. Il Perotinus che fu revisore dei testi liturgici, responsabile di aver abbreviato il *Magnus liber organi* e autore di *clausulae* elaborate e di mottetti con testo latino potrebbe identificarsi meglio con il Petrus Succentor che fu attivo a Notre-Dame tra il 1208 ed il 1238. La prima ipotesi è stata avanzata da J. Chailley, la seconda da J. Handschin: cfr. IAN D. BENT, *Pérotin*, «The New Grove», London, Mc Millan 1980, XIV, p. 540. Non è forse necessario che una delle due ipotesi di identificazione debba escludere categoricamente l'altra; la problematica connessa ai modi ritmici sembra comunque essere più pertinente agli anni in cui fu attivo il primo dei due compositori.

<sup>4</sup> LUIGI LERA, *Grammatica della notazione di Notre-Dame*, «Acta Musicologica», LXI, 1989, pp. 150-174. Il presente studio rappresenta il proseguimento di quell'articolo.



LEONINUS  
Viderunt omnes

W2 f. 21r<sup>s</sup>  
ordo 17

Un sistema di notazione così formulato lascia ben pochi spazi ad una concezione consapevole del ritmo: gli accenti ricorrono con regolarità, ma il movimento, che in termini attuali dovrebbe essere definito ternario, può essere suddiviso solamente in *breves*. Il criterio di distribuzione dei valori è esattamente opposto a quello che sarà legittimato dal sistema mensurale: le note deboli cadono davanti all'accento anziché dietro ad esso ed occupano la porzione di spazio appartenente ad un *ictus* precedente.

Nel periodo che intercorre tra Leoninus e Perotinus i musicisti acquistano familiarità con l'incessante ripetersi dell'articolazione; con ogni probabilità si rendono già conto di avere a che fare con il ritmo, anche se il sistema di distribuzione dei suoni rimane sostanzialmente invariato e non fa ancora sentire il bisogno di precisare nella scrittura il nuovo concetto, tuttora aleatorio, del valore delle singole note. Lo spazio sonoro acquista spessore grazie all'impiego contemporaneo di numerosi discanti al di sopra del *tenor*; l'organico che era stato in uso ai tempi di Leoninus si raddoppia senza fatica. Il compositore riesce a tenere sotto controllo un gran numero di parti diverse proprio perché è aiutato dalla cadenza regolare del ritmo che sottolinea in continuazione i momenti in cui è necessario collocare le consonanze.

La frequente ripetizione delle articolazioni favorisce un altro importante aspetto della scrittura musicale: le *ligaturae* sono accostate le une alle altre in forma sempre meno casuale. Cominciano a formarsi lunghe catene di sole binarie, o di sole ternarie, che si ripresentano ad ogni accento successivo dando vita alle medesime combinazioni ritmiche e spesso anche agli stessi incroci contrappuntistici; ciascuna cellula melodica può così essere raddoppiata, spostata di grado e perfino

<sup>5</sup> Le fonti mss. sono abbreviate secondo il *Répertoire international des sources musicales*, B/IV/1; in particolare, F = I-Fbl Pluteo 29 cod. 1, W2 = Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1099.

messa in progressione senza alterare le proprie caratteristiche e le proprie potenzialità nel contrappunto; ogni *ligatura* si realizza ritmicamente in modo del tutto uguale a quella che precede, proprietà che risulta verosimilmente graditissima sia ai cantori che al compositore.



Viderunt omnes

F-Pn,  
Ms. Lat. 3549<sup>6</sup>

Con il passare del tempo le successioni uniformi di *ligaturae* entrano così diffusamente nella pratica quotidiana da iniziare a costituire un vero e proprio repertorio di formule; i musicisti imparano a servirsi con naturalezza degli schemi più elementari, ma trovano verosimilmente nei «modi» anche le soluzioni per risolvere combinazioni ritmiche insolite o particolarmente complesse. Questo repertorio conquista progressivamente uno spazio nella vita musicale del tardo XII secolo e riesce anche ad imporre qualche novità sul piano della teoria musicale: come vedremo, la distinzione tra *brevis recta* e *brevis altera*, così importante nella futura musica mensurata, trae origine dalla realizzazione ritmica di due particolari serie di *ligaturae* ternarie.

Non è da escludere, ed è anzi fortemente probabile, che lo stesso Perotinus conoscesse già più di uno di questi schemi e vi facesse riferimento nel comporre: perfino i modi che appaiono essere più sofisticati e lontani dalla prassi antica, segnatamente il terzo e forse anche il quarto, sembrano talvolta comparire legittimamente nelle sue musiche. Fu in ogni caso la generazione successiva, quella vissuta a cavallo tra il XII e il XIII secolo, a portare avanti l'opera di classificazione di tutte le formule ritmiche e ad operare una selezione di tutti gli schemi: il che significò anche una loro riduzione, perché certamente le combinazioni meno convenienti e poco maneggevoli finirono per essere accantonate e dimenticate. Per fare un esempio: la successione di

queste  
sono  
delle  
generazioni  
e  
complessive

<sup>6</sup> WILLI APEL, *Die Notation der Polyphonen Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1962, pp. 227-228. Si noti l'articolazione iniziale in entrambe le voci e la grafia economizzata nell'ultima *ligatura* della parte superiore.

*ligaturae* binarie introdotte e concluse da un suono isolato, che compare saltuariamente nelle composizioni di stile più arcaico,



Clausula DO

F f. 88v  
righe 5-8, ordo 5

fu presto rimpiazzata dal primo modo, mentre la più moderna serie di binarie introdotta da una quaternaria



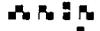
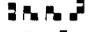
DE-

PEROTINUS  
Sederunt principes  
F f. 4, ordo 12

non incontrò il favore dei compositori e finì per essere esclusa dal sistema.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ne rimane, come vedremo, una importante traccia nella scrittura alternativa di sesto modo menzionata da Giovanni di Garlandia: con tutta probabilità questo modello ritmico fu fatto confluire nel sesto modo con un procedimento assai semplice, vale a dire assegnando un suono in più a ciascuna *ligatura* binaria.

Al tempo di Giovanni di Garlandia<sup>8</sup> il numero dei modi ritmici si fissa definitivamente a sei: il teorico li presenta implicitamente come sufficienti a fornire un quadro completo di tutte le combinazioni contrappuntistiche possibili nell'ambito della musica di Notre-Dame.<sup>9</sup>

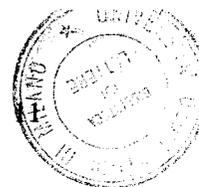
Primo modo	3222...		una ternaria seguita da una serie di binarie
Secondo modo	222...3		una serie di binarie conclusa da una ternaria
Terzo modo	1333...		una nota isolata seguita da una serie di ternarie
Quarto modo	333...2		una serie di ternarie conclusa da una binaria
Quinto modo	1111...		una serie di note isolate
Sesto modo	4333...		una quaternaria seguita da una serie di ternarie

Pur trattando l'argomento in maniera straordinariamente lucida, e pur assegnando a ciascun modo la sua equivalenza in *breves* e *longae*, Giovanni di Garlandia non è affatto in grado di fornirci un'esauriente spiegazione sull'esatta distribuzione dei valori musicali all'interno di ciascuno schema; là terminologia tecnica a sua disposizione è ancora lontana da quella mensurale e non è oggettivamente paragonabile a quella moderna. I termini *brevis* e *longa* non hanno ancora alcun rapporto fra loro, né sono in alcun modo comparabili l'un l'altro: si riferiscono semplicemente alla posizione che la nota assume nei confronti dell'articolazione. Si definisce *brevis* qualsiasi nota posta prima dell'articolazione; è possibile assegnarle il valore fisso di un terzo della misura, ma non è possibile definirne a priori la collocazione all'interno della stessa.



<sup>8</sup> *De mensurabili musica*, a cura di E. Reimer, Wiesbaden, F. Steiner, 1972. La datazione convenzionale di questo trattato è attorno al 1240.

<sup>9</sup> Per la verità il meccanismo dell'imperfezione raddoppia in pratica questo numero, ma la differenza tra modi perfetti e modi imperfetti non è tuttora stata studiata e puntualizzata in maniera soddisfacente. Espressa in termini moderni, una figurazione sembra essere dotata di perfezione quando, eventualmente anche in virtù di una nota aggiunta, termina sul battere del movimento.



Si definisce *longa* la nota che cade in corrispondenza dell'accento, ma non è possibile definirne in assoluto la durata perché la figurazione seguente può sottrarre una frazione anche cospicua.



Nella terminologia moderna, quella stessa che ha forse già visto la luce all'alba del XIII sec., la durata esatta della *longa* deve essere sempre specificata, mentre una distinzione come quella che divide *longa parva* e *brevis* non ha più ragione di esistere; la posizione della nota all'interno della *mensura* assume per di più un'importanza fondamentale dal momento che il musicista è libero di collocare qualsiasi valore a qualunque distanza dall'accento. Giovanni di Garlandia è ancora incapace di formulare la sua trattazione in ossequio a questi nuovi parametri: si aggiungano a queste difficoltà la questione delle articolazioni aggiuntive, quella iniziale e quella centrale, che possono trasformare la *brevis* in una non meglio definita *brevis altera*, e si comprenderà come il discorso del teorico medievale, certamente limpidissimo agli occhi dei contemporanei, non sia affatto privo di ambiguità per lo studioso moderno.<sup>10</sup> Se la trattazione del *De mensurabili musica* si arrestasse a questo punto, non potremmo mai formulare una versione misurata dei modi ritmici assolutamente esente da controversie e dubbi.

Con il passaggio definitivo alla concezione mensurale la *brevis* e la *longa* vengono finalmente poste in relazione tra loro e sono riferite senza incertezza alla *mensura*. La scuola di Notre-Dame si esaurisce e cede il passo all'*ars antiqua*: il mensuralismo attira a sé tutto l'interesse dei compositori mentre la teoria dei modi ritmici, giunta alla maturità proprio al tramonto della stagione polifonica che l'aveva elaborata, perde il ruolo centrale nei confronti della scrittura musicale.

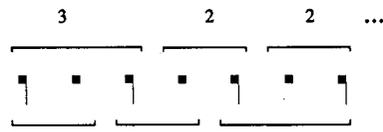
<sup>10</sup> Accanto a capitoli decisamente moderni nella terminologia, come quello che tratta delle varie forme di *ligatura*, e alla convinta impostazione modale, nel *De mensurabili musica* compaiono molti elementi in tutto aderenti per concezione alla notazione antica. È forse possibile pensare che il capitolo XI del trattato, quello che entra veramente nel merito della scrittura modale, sia stato tratto direttamente da una fonte autorevole risalente almeno ai primi anni del XIII secolo.



te senza esitazioni dalla scrittura moderna, a figure separate, senza neppure sospettare che la teoria modale era nata per soddisfare esigenze assai precise e che, in realtà, erano state proprio le *ligaturae* a dare origine ai modi disponendosi in serie con le loro articolazioni. La spiegazione di Odington è inficiata da gravi incongruenze; è facile dimostrare la sua totale estraneità al sistema della notazione antica.

Il primo modo, ad esempio, dovrebbe essere formato da una figurazione ternaria seguita da una serie di binarie: tale appare essere sia nei documenti musicali che nel *De mensurabili musica*. La frase musicale può avere qualsiasi lunghezza perché le *ligaturae* successive, tutte culminanti con la *longa* accentata, si accodano ordinatamente. Odington descrive invece il primo modo come una successione di piedi binari conclusi da una figurazione ternaria, lasciando chiaramente capire che per rispettare questo modello ogni eventuale aggiunta si deve collocare all'inizio della serie.

ordine delle *ligaturae* secondo  
Giovanni di Garlandia



ordine dei piedi metrici  
secondo Odington

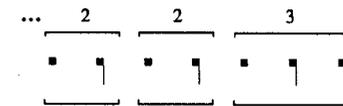


L'unica possibile spiegazione di questa differente interpretazione è che Odington concepisca il primo modo rifacendosi unicamente alla scrittura a punti separati, con la *longa* sul battere della *mensura*, senza associarlo più all'antica scrittura delle *ligaturae*: finisce così per riordinare la serie in base a un criterio che non ha fondamento storico.

Con il secondo modo Odington ritorna ad essere in perfetto accordo con Giovanni di Garlandia, proponendo una successione di piedi metrici (222...3) corrispondente a quella antica delle *ligaturae*: probabilmente, tuttavia, si tratta di un accordo assolutamente fortuito. La scelta di Odington è infatti doppiamente obbligata: da un lato la collocazione del piede ternario in fondo alla serie è l'unica che permette di ottenere i giambi nei piedi precedenti, mentre al contrario un anfibracco posto all'inizio darebbe origine a due indesiderati trochei; d'altra parte l'andamento ritmico, con le aggiunte che si collocano al princi-

pio, viene a coincidere esattamente con la configurazione che è risultata dal precedente ordinamento del primo modo. Odington si ritiene soddisfatto di questa ingannevole doppia coincidenza; forse non si rende neppure conto della sua analogia di vedute con Giovanni di Garlandia.

ordine delle *ligaturae* secondo  
Giovanni di Garlandia

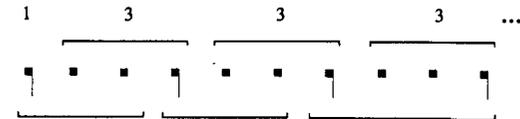


ordine dei piedi metrici  
secondo Odington



Il terzo modo, che pone un piede quaternario al termine della serie di piedi ternari, conferma le nostre perplessità: Odington è nuovamente costretto a conformarsi al proprio criterio di suddivisione e non si rende conto di quanto esso sia distante dalla collocazione degli accenti nella scrittura antica.

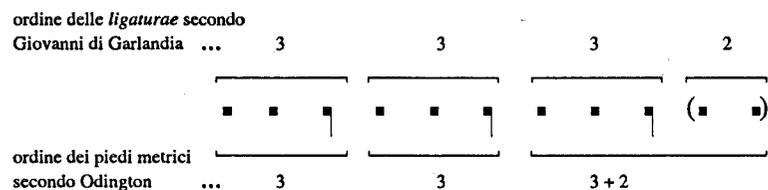
ordine delle *ligaturae* secondo  
Giovanni di Garlandia



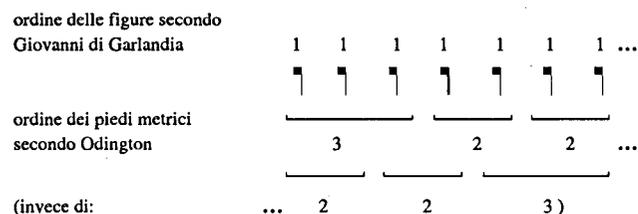
ordine dei piedi metrici  
secondo Odington



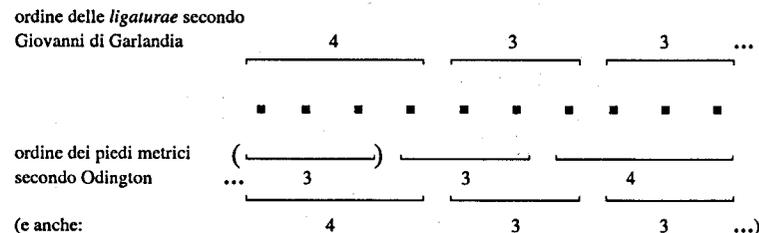
A proposito del quarto modo Odington non sa indicare un semplice piede metrico fungente da cellula elementare e ricorre al piede composto anapesto più pirrichio. L'accrescimento della serie avviene ancora una volta mediante la collocazione iniziale degli anapesti successivi. Il modello proposto da Odington coincide nuovamente con quello testimoniato da Giovanni di Garlandia; va tuttavia osservato, a onor del vero, che dei tre esempi musicali proposti dal teorico inglese il primo ed il terzo sono incompleti perché non presentano le due *breves* conclusive. Le lacune sono state corrette, per maggiore chiarezza, nella nostra presentazione dei sei modi.



Il criterio di distribuzione dei piedi ritmici muta improvvisamente, con un'incoerenza davvero sorprendente in un trattatista medievale, a proposito del quinto modo. Nel nostro schema generale abbiamo preferito assegnare a questo modello la successione spondeo-spondeo-molosso, quella che sarebbe stato lecito aspettarsi secondo il criterio fin qui osservato da Odington. La *Summa de speculatione musicae* presenta al contrario i due accrescimenti della cellula elementare sotto forma di molosso-spondeo e di molosso-spondeo-spondeo. La figurazione antica, trasmessa da Giovanni di Garlandia, è tutto sommato indifferente a queste due possibili interpretazioni, ma Odington si dimostra molto incerto nella sua trattazione.

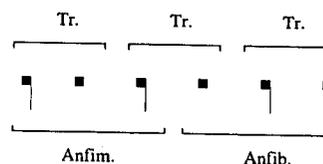


Questa incoerenza diviene un contrasto stridente a proposito del sesto modo: la sua cellula elementare è quaternaria e i successivi accrescimenti sono indicati, diversamente da quanto appare nel nostro schema di pag. 10, in due modi diversi. La prima volta la serie è notata come tribraco-proceleusmatico, secondo il criterio (inesatto) assunto generalmente da Odington; la seconda volta la stessa serie accresciuta di un piede ritmico appare composta da una successione proceleusmatico-tribraco-tribraco. Odington contraddice apertamente sia il proprio criterio organizzativo generale sia il modello che ha appena proposto; il risultato è tuttavia nuovamente in coincidenza con la successione di *ligaturae* presentata da Giovanni di Garlandia.

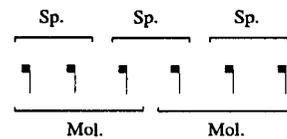


Si potrebbe dar credito a Odington di essersi reso conto che la corretta figurazione del sesto modo richiede la quaternaria iniziale e di aver corretto in tal senso l'ultimo dei suoi esempi, ma rimane innegabile che nella sua mente la teoria dei modi ritmici è tutt'altro che chiara. Qualunque fosse il suo reale pensiero, il teorico inglese non conosce più i reali fondamenti della teoria modale proprio perché non li associa in alcuna maniera all'antica scrittura con le *ligaturae*.

Le nostre perplessità a proposito della testimonianza di Odington non fanno che aumentare di fronte all'altro argomento affrontato nel corso del medesimo capitolo, vale a dire di fronte alla trattazione dei sei modi imperfetti: si tratta in sostanza degli stessi schemi precedenti privati della cellula elementare. Il primo modo viene così ad essere costituito da una successione di soli trochei, il secondo da soli giambi, il terzo da soli dattili, il quarto da soli anapesti, il quinto da soli spondei, il sesto da soli tribrachi. La ricerca musicologica non ha ancora chiarito le analogie tra questa testimonianza e quella, tuttora assai poco chiara, di Giovanni di Garlandia. Viene spontaneo chiedersi che necessità ci fosse di formulare questa distinzione all'interno dei sei modi, e perfino che riscontro abbiano i sei modi imperfetti nella realtà dei documenti musicali. In questa sede è comunque importante notare che anche a proposito dei modi imperfetti Odington cade in due gravissime contraddizioni: i tre modelli di primo modo sono trocheo, trocheo-trocheo e (invece dell'ovvio trocheo-trocheo-trocheo) un assurdo anfimacro più anfibraco ispirato certamente da una lettura intellettuale e presuntuosa della notazione mensurale.



Analogamente, il quarto modo imperfetto si presenta rispettivamente come spondeo, spondeo-spondeo e (invece di spondeo-spondeo-spondeo) due improbabili molossi nuovamente ispirati dalla scrittura a punti separati.



La trattazione della scrittura con le *ligaturae*, quella che più conta per la comprensione dell'intero meccanismo dei sei modi, è relegata da Odington in appendice al capitolo che tratta delle varie forme delle *ligaturae* stesse; si tratta di un'esposizione largamente insoddisfacente perché completamente influenzata dalla concezione mensurale. Odington non fa che cercarvi la conferma delle teorie che ha appena esposto, si disperde a discutere particolarità incontestabilmente generate dalla scrittura moderna, prime fra tutte quelle relative alle *ligaturae cum apposita proprietate*, e propone nuovi modelli per rimpiazzare le successioni che giudica scorrette. Spesso presenta la teoria antica, vale a dire la notazione di Giovanni di Garlandia, all'ultimo posto fra le varie possibilità; giunge perfino a rifiutare decisamente, «tamquam indecens et rationi dissonum», l'antico ed autorevole schema del primo modo perché risolve con due realizzazioni differenti (*longa* e *brevis*) la *proprietate* delle prime due *ligaturae*.<sup>13</sup>

I grossolani travisamenti di Odington trovano una precisa giustificazione nel nuovo clima culturale che circola nei primi decenni del

<sup>13</sup> Nella scrittura di primo modo tutte le *ligaturae* sono conformi alla notazione gregoriana, ma la ternaria iniziale presenta un'articolazione supplementare sulla prima nota. Odington, che ragiona in termini di *proprietate* e *perfectio* (la prima nota di ogni *ligatura* deve essere *brevis*, l'ultima deve essere *longa*), non sa spiegarsi l'apparente anomalia ritmica che obbliga la *ligatura* ternaria, pur se scritta in ossequio alla regola, ad iniziare con una nota lunga. Le obiezioni di Odington, che trovano una giustificazione soltanto all'interno dell'estetica mensurale, sono accolte senza riserve dai teorici successivi. Così nell'esposizione di FRANCO DI COLONIA, *Ars cantus mensurabilis*, a cura di G. Reaney-A. Gilles, American Institute of Musicology, 1974 (CSM, 18), p. 60: «Unde primus, qui procedit ex longa et brevis, primo ligat tres sine proprietate et cum perfectione; deinde duas...».

XIII secolo: all'apparire della teoria mensurale i modi ritmici perdono la loro antica posizione centrale nei confronti della notazione e si riducono a costituire un semplice repertorio di formule d'ornamento, catalogate con puntigliosa erudizione ma utilizzate soltanto in passaggi ben circoscritti. Il loro nuovo carattere di deliberata artificiosità permette alle interpretazioni ritmiche tramandate da Odington di affermarsi senza incontrare opposizioni, ma dà anche il via alla formulazione di nuovi schemi capricciosamente elaborati: nella trattazione di Magister Lambertus i modi ritmici, definitivamente conformati alla concezione mensurale, sono diventati nove e sono destinati a lasciare tracce anche in composizioni del primo Trecento.<sup>14</sup>

Fra tutte le testimonianze che riportano la teoria dei modi ritmici, soltanto quella di Giovanni di Garlandia riesce dunque a presentarsi in maniera credibile e ad incoraggiare le nostre speranze di ricostruire l'originario significato dei sei modi. Non è soltanto una delle più antiche, né è soltanto la più completa ed esauriente; non è solamente – ed è già moltissimo – l'unica che sembra riferirsi ad una concezione musicale effettivamente conosciuta e praticata in prima persona; è anche e soprattutto l'unica che permette finalmente un riscontro oggettivo del valore mensurale dei modi ritmici. Il *De mensurabili musica* presenta infatti una lunga serie di esempi musicali: si tratta di brevi contrappunti, appositamente composti e non casualmente estratti dal *mare magnum* della musica d'arte, grazie ai quali ogni modo viene collocato in una situazione armonica preordinata e sovrapposto prima a se stesso e poi via via a tutti gli altri. Si realizza così la serie completa di tutte le possibilità combinatorie offerte dalla teoria modale.

Una raccolta così concepita fornisce una testimonianza unica, fondamentale, verificabile e soprattutto assolutamente insostituibile: basti pensare che, per amore di completezza, Giovanni di Garlandia si spinge con tutta probabilità ben oltre i risultati effettivamente realizzati dalla pratica musicale, prendendo in considerazione combinazioni che per la loro complessità ben difficilmente venivano utilizzate davvero da parte dei musicisti vissuti alla fine del XII secolo. Questa

<sup>14</sup> *Tractatus de Musica*, a cura di E. De Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi*, Paris, A. Durand, 1864, I, p. 251 sg.; parziale ed. moderna in GORDON A. ANDERSON, *Magister Lambertus and Nine Rhythmic Modes*, «Acta Musicologica», XLV, 1973, pp. 57-73.

abbondanza di esempi, forse vanamente indirizzata a una gioventù ormai ignara dell'antica articolazione neumatica, riscopre a distanza di secoli la propria utilità nei confronti degli studiosi moderni: permette di esaminare ciascun modo nel medesimo contesto armonico e contrappuntistico, di metterlo alla prova in un gran numero di diverse situazioni ritmiche, di verificare senza possibilità di errore il reale significato di tutte le formulazioni teoriche tramandate dalla tradizione. Grazie agli esempi musicali forniti dal *De mensurabili musica* è finalmente possibile assegnare ai sei modi ritmici la loro corretta traduzione in termini mensurali.

### Quinto modo

La nostra indagine sui modi ritmici prende le mosse dallo schema più elementare, quello che non offre alcuna difficoltà di interpretazione perché coincide esattamente con la pulsazione del ritmo. Nei trattati medievali il modo delle *longae* è relegato al penultimo posto perché, essendo meno ricco di potenzialità combinatorie, non riveste un particolare interesse dal lato musicale.<sup>15</sup> La serie continua di note singole è estesamente attestata fin dalle origini dello stile polifonico, vale a dire fin da un periodo in cui non era sicuramente maturata alcuna concezione né ritmica né tanto meno modale; sarebbe tuttavia azzardato affermare che questo modello rappresenti il primo stadio della composizione polifonica, perché i documenti più antichi mostrano spesso anche uno stile discantistico estesamente melismatico. È comunque innegabile che la scrittura e la realizzazione ritmica del quinto modo risalgono ad un'epoca molto antica, e che l'una e l'altra non subiscono sostanziali modifiche venendo a far parte del sistema modale: ne consegue che la presenza del quinto modo in un brano polifonico non può venire indicata come una prova certa del fatto che il suo compositore conoscesse il sistema teorico dei sei modi e vi si ispirasse. Una siffatta ipotesi, come vedremo, deve eventualmente basarsi su altri elementi ben più probanti.

<sup>15</sup> I teorici del mensuralismo, spinti dalle stesse nostre necessità sistematiche, assegnano spesso il primo posto al quinto modo; così ad esempio MAGISTER LAMBERTUS, *Tractatus de musica* cit., p. 279 (ANDERSON, *Magister Lambertus* cit., p. 60), e in diversa misura FRANCONI DI COLONIA, *Ars cantus mensurabilis* cit., cap. III.



L'esempio di quinto modo proposto da Giovanni di Garlandia ha il pregio di essere musicalmente inequivocabile: si tratta infatti di una successione di *longae* che procedono rigorosamente nota contro nota. Gli intervalli usati nel contrappunto sono soltanto quinte, unisoni e terze, più una quarta isolata posta quasi all'inizio. Non vi è dubbio che questa situazione armonica sia quella voluta dal compositore: sarà bene esaminarla con attenzione, perché quando sarà ripetuta in casi più complessi potrà essere decisiva per stabilire se le nostre traduzioni ritmiche sono corrette. Tutti gli esempi musicali del *De mensurabili musica* sono infatti semplici elaborazioni ed ornamentazioni della stessa frase contrappuntistica e si fondano di conseguenza sempre sui medesimi intervalli.

In questi brani il Sol è impiegato come *finalis*; si accompagna preferibilmente al Re, ma può essere collocato anche in combinazione con un Si.

Il La riceve di preferenza un Mi, ma sopporta altrettanto facilmente l'unisono o la terza. Quasi d'obbligo il Do quando il La è la penultima nota del brano; piuttosto infrequente il Re tranne che, come in questo esempio, all'inizio del brano.

Il Si riceve preferibilmente l'unisono o la terza, frequentemente entrambe le combinazioni in successione.

Il Do si accompagna per lo più a un unisono; è anche la nota più utilizzata in corrispondenza di una pausa in una delle due parti.

<sup>16</sup> *De mensurabili musica* cit., XI, 63; trascr. vol. II, p. 31: le trascrizioni degli esempi musicali si trovano nel secondo volume della medesima edizione; ne daremo l'indicazione, per gli esempi a due parti, soltanto nel caso che esse siano corrette. Se la trascrizione non viene citata nelle nostre note significa senz'altro che le soluzioni ritmiche adottate da E. Reimer non sono attendibili. La trascrizione degli esempi, in forma abbreviata, è fornita anche da GORDON A. ANDERSON, *Johannes de Garlandia and the simultaneous use of mixed Rhythmic Modes*, «Miscellanea Musicologica. Adelaide studies of Musicology», VIII/2, 1975, pp. 11-31; i criteri ritmici sono identici a quelli utilizzati da E. Reimer.

Il Re, come il Do, non si presenta mai nella parte più grave; può talvolta tollerare l'unisono.

Il Mi si trova, nella quasi totalità dei casi, al di sopra di un La; quando scende al grave rappresenta il limite estremo della melodia e viene accompagnato da un Si.

Il Fa è spesso impiegato come *subfinalis* nella parte inferiore della linea melodica; riceve di preferenza il Do e in subordine il La.

### Primo modo

Le note presenti nell'ambito di ciascun accento divengono due; si collocano necessariamente una in battere e una in levare. La nota accentata finirà per avere una durata superiore a quella posta sul movimento debole; la tradizione le attribuisce valore doppio, così che la nostra suddivisione di ogni accento, nonché della nota *longa*, sarà ternaria.

Delle due note che compongono la *ligatura* quella da accentare è, come attestano sia la tradizione gregoriana sia i brani polifonici premodali, la seconda: si tratta dell'antico meccanismo dell'articolazione conclusiva del neuma, proprio quello che ha introdotto dapprima l'accento e quindi il ritmo nell'ambito della musica polifonica. Tradotto in termini mensuralistici, come effettivamente lo troviamo già in Giovanni di Garlandia, il meccanismo prescrive che la *ligatura* binaria si debba realizzare secondo lo schema ritmico *brevis-longa*.

<sup>17</sup> De mensurabili musica cit., XI, 106; trascr. vol. II, p. 34.

Ciascun periodo è introdotto da una *ligatura* ternaria di intonazione che assicura l'inizio in battere: tratto in inganno dalla sua notazione a figure separate, la stessa che compare nelle nostre trascrizioni, Odington vede erroneamente un ritmo trocaico in quella che è in realtà una successione di piedi giambici posti, come è naturale, in levare.

La *ligatura* binaria è diffusamente attestata nella musica polifonica arcaica, anche se la sua costituzione in serie inizia ad essere evidente soltanto al tempo di Leoninus; l'andamento regolare del primo modo, non interrotto da figurazioni estranee, è inequivocabile soltanto ai tempi di Perotinus. I musicologi moderni si sono spesso trovati in difficoltà nello spiegare secondo la teoria modale la notazione più antica, apparentemente così caotica e continuamente inframmezzata da note isolate o da ligature ternarie: nel tentativo di far rientrare a tutti i costi nell'ambito dell'estetica modale anche successioni decisamente libere per concezione e conformazione, hanno tentato di spiegare tutte le apparenti eccezioni rifacendosi ai due procedimenti opposti di *extensio modi* e *fractio modi*.

LEONINUS  
Alleluia Pascha nostrum  
F f. 109r/v, ordo 58

In realtà la teoria antica ignora del tutto questi due procedimenti: di questo passo, volendo attribuire al sistema modale una vetustà e un'importanza che non sembra proprio avere, è stato inevitabile classificare tutta la musica composta prima di Perotinus nella categoria del primo modo e delle sue varianti.<sup>18</sup> Si finisce così per considerare questo schema come il più diffuso ed il più ricco di potenzialità musicali, cedendo alla facile apparenza causata da una troppo ottimistica

<sup>18</sup> Cfr. ad esempio WRIGHT, *Leoninus, Poet and Musician* cit., p. 30.

volontà sistematica. Al contrario, nei passaggi più moderni in cui il primo modo è chiaramente identificabile non compare alcun elemento a sostegno di questa opinione: un compositore che intende conformarsi all'astratta teoria dei modi tratta il primo modo con la stessa rigidità riservata agli altri schemi. Se in una presunta melodia di primo modo compare un andamento irregolare, questo indica che il compositore del brano non si rifaceva ancora ad alcun modello ritmico rigidamente fissato. Il primo modo non può provare da solo l'appartenenza di una composizione al genere modale: affermare che un brano come il *Sederunt principes* di Perotinus è scritto interamente nel primo modo e nelle sue varianti sarebbe esattamente equivalente ad affermare che lo stesso pezzo non è affatto scritto in alcun modo ritmico.

#### Sesto modo

Con questo terzo modello, ultimo di quelli provenienti direttamente dalla notazione arcaica, le note a disposizione divengono tre per accento, occupando interamente la suddivisione della *longa*. Il sesto modo conserva invariato l'antico meccanismo della *ligatura* ternaria; questa figurazione, cui la teoria mensurale applicherà lo schema ritmico *brevis-brevis-longa*, reca infatti la sua legittima articolazione sull'ultima nota. Come accade per il primo modo, la *ligatura* iniziale presenta sempre un suono in più per garantire alla serie l'inizio in battere.



<sup>19</sup> *De mensurabili musica* cit., XI, 106; trascr. vol. II, p. 34.

Esiste una importante maniera alternativa di notare il sesto modo, o meglio di ottenere il suo stesso risultato ritmico: Giovanni di Garlandia ne fa esplicita menzione e ne offre un breve esempio a una voce traendolo dal repertorio a lui contemporaneo. Si tratta di una scrittura che deriva direttamente dalla successione 4222... già esaminata in Perotinus e che rappresenta una soluzione alternativa per la confluenza di questo schema nel sesto modo. La divisione della *longa* viene prodotta, facendo eccezione al procedimento normale, a valle dell'accento anziché a monte: la nota finale di ciascuna *ligatura* riceve a questo scopo la semplice appendice grafica della *plica*, che sta appunto a significare la scissione in due *breves* del suono accentato.



#### Secondo modo

Con questo schema la teoria modale inizia a prendere le distanze dalla prassi polifonica antica: la successione di *ligaturae* binarie è virtualmente assente nelle composizioni dei tempi di Leoninus e rimane relegata in contesti ed episodi ben circoscritti anche nel periodo di Perotinus. La presenza del secondo modo può in compenso costituire un utile indizio per stabilire se un brano musicale è stato concepito nell'ambito del sistema modale, perché ben difficilmente un compositore del XII secolo rinunciava a dare un solido principio alla serie di binarie omettendovi la ternaria di intonazione: un simile comportamento potrebbe essere dettato soltanto dalla volontà di conformarsi ad un modello astratto come è quello della classificazione modale. Il secondo modo offre per converso una lunga serie di difficoltà al momento di lasciarsi tradurre nella notazione mensurale: è proprio la sua distanza dal sistema della notazione antica a causare tutte le nostre incertezze.

Odington spiega il secondo modo come una successione di piedi giambici, ed in questo è, come vedremo, assolutamente nel giusto;

<sup>20</sup> *Ivi*, IV, 10.

colloca tuttavia questi piedi metrici secondo un pregiudizio indiscutibilmente mensurale. Egli fa iniziare sul battere tutte le sue figurazioni, vale a dire costringe l'accento a cadere sul primo suono: lo schema *brevis-longa* viene forzato innaturalmente a stare entro i limiti della battuta. Che questa soluzione, per quanto fortunatissima lungo tutto il XIII secolo e anche oltre, sia assolutamente improponibile per il periodo di Notre-Dame appare chiaro non appena si prova a trascrivere in questo modo gli esempi di Giovanni di Garlandia: l'andamento diviene innaturale, il contrappunto si infarcisce di terze e seste inusuali e l'armonia, tenuto anche conto di quella che probabilmente era l'accordatura medievale, risulta irrimediabilmente dissonante; le due voci non riescono neppure a terminare insieme.



Lungi dal portare un po' di luce sulla questione, la trattazione di Giovanni di Garlandia ha nel secondo modo, e segnatamente in qualcuna delle contrapposizioni al primo e al sesto, i suoi lati più deboli. Componendo una breve serie di esempi, il teorico si cimenta con la scrittura plicata del sesto modo, ma sembra proprio perdere di vista il ruolo fondamentale svolto dall'articolazione: finisce così per anticipare i fraintendimenti che saranno tipici del mensuralismo. Ecco alcuni passaggi che esemplificano queste incertezze.

<sup>21</sup> *Ivi*, XI, 114; trascr. (errata) vol. II, p. 35: trascrizione analoga a quella che compare nel nostro esempio.



La scrittura del primo modo è corretta, ma quella del sesto colloca in battere la prima nota della *ligatura*. Tale figurazione vanifica la *ligatura* stessa e priva di senso il ricorso alla *plica*, anche se curiosamente risulta essere molto vicina nello spirito alla scrittura di secondo modo proposta da Odington.<sup>23</sup>



<sup>22</sup> *Ivi*, XI, 48; trascr. vol. II, p. 30.

<sup>23</sup> Lo stesso Odington non si lascia sfuggire questa coincidenza: cfr. *Summa de speculatione musicae* cit., p. 139: «Alii autem istum modum notant cum proprietate et perfectione plicata, sic (esempio musicale), plicam pro brevi tenentes; sed hic est secundus modus». È doveroso notare che il medesimo esempio musicale si ritrova, nota per nota, nello stesso *De mensurabili musica* cit., XI, 34; l'esempio è stato leggermente abbreviato, ma la scrittura del sesto modo è quella corretta. Trascr. vol. II, p. 29.



La scrittura del sesto modo torna ad essere corretta, ma il confronto con l'esempio precedente obbliga a pensare che l'unica traduzione possibile del secondo sia lo schema *longa-brevis*. Solo una simile soluzione, per quanto teoreticamente improponibile (dovremmo forse dire *brevis altera-longa parva?*), permette in questo brano di rispettare le consonanze.



Anche in questo caso la realizzazione ritmica del secondo modo è condizionata dalla collocazione in batture e risulta contraria alla lo-

<sup>24</sup> *De mensurabili musica* cit., XI, 53.

<sup>25</sup> *Ivi*, XI, 43.

gica della scrittura medievale.<sup>26</sup> Evidentemente, Giovanni di Garlandia ne forza il meccanismo per l'eccessiva preoccupazione di imporre al ritmo un andamento modale: i suoi errori ci danno un'idea di quanto fitto dovette essere il mistero che, in capo a pochi decenni, avrebbe circondato tutta la teoria dei sei modi.<sup>27</sup>

Queste possibili trascrizioni ci lasciano insoddisfatti anche perché sappiamo che la collocazione usuale della *ligatura* binaria, così come viene unanimemente testimoniata dalla notazione antica, prevede l'articolazione sul secondo suono: la figurazione deve disporsi in levare e a cavallo dell'accento, condizioni che nei casi suesposti non si realizzano mai. Viene spontaneo chiedersi se la soluzione che sarebbe logico aspettarsi, e che per inciso corrisponderebbe proprio all'autentica forma del verso giambico, non sia mai contemplata negli esempi di Giovanni di Garlandia: in effetti lo è veramente, e in un numero di contrappunti almeno uguale (sei contro sei, la totalità delle combinazioni più complesse)<sup>28</sup> a quello dei brani che propongo una lettura insoddisfacente. Messo a confronto con i modi *ultra mensuram*, primo fra tutti il quinto, il secondo modo si dispone incontestabilmente rispettando l'articolazione conclusiva del neuma: la

<sup>26</sup> La correttezza della nostra trascrizione è confermata dall'esempio 26 dello stesso capitolo XI: le due parti sono identiche, ma alla voce superiore viene assegnata una diversa successione di *ligaturae* (3222...) per illustrare la combinazione del primo modo con se stesso. E. Reimer si rende conto che la traduzione ritmica del secondo modo secondo lo schema *brevis-longa* produce un effetto ritmico opposto a quella che appare essere la soluzione esatta, ma non sa trarre le doverose conclusioni da questa constatazione. Si limita a segnalare l'incongruenza senza tentare di giustificarla (*De mensurabili musica* cit., II, p. 28); di fronte ai due esempi precedenti, n. 48 e n. 53, si comporta allo stesso modo (*De mensurabili musica* cit., p. 27).

<sup>27</sup> La realizzazione anomala (*longa-brevis*) del secondo modo compare frequentemente negli esempi del *De mensurabili musica*. Oltre ai citati n. 53 e 43, è necessario riconoscere che anche i n. 38, 39, 44 e 54 presentano il secondo modo in questa forma irregolare: si tratta della totalità delle combinazioni che mettono a confronto il secondo modo con gli altri due modi *recti* primo e sesto. È possibile che il loro autore li abbia composti dapprima nel primo modo e che abbia successivamente ridistribuito le *ligaturae* per ottenere una scrittura di secondo modo, senza avvedersi di aver calcolato male la nuova disposizione dei valori musicali. Questa ipotesi spiegherebbe anche perché alcuni esempi di primo e secondo modo utilizzano alla lettera le stesse melodie.

<sup>28</sup> Si tratta dei n. 92, 93, 110, 112, 114, 116; nulla si può dire sulla realizzazione ritmica del n. 27 in cui il secondo modo è contrapposto a se stesso.

figurazione ha inizio in levare, un po' innaturalmente, ma rispetta in pieno le consonanze e conclude senza forzature assieme all'altra parte.



Rimane da stabilire se e come i compositori dell'epoca facessero uso di questo schema ritmico e in che modo si regolassero a proposito dell'attacco in levare: se vogliamo tener conto della testimonianza fornita dal *De mensurabili musica* dobbiamo comunque concludere che il cosiddetto ritmo giambico in battere, così frequentemente impiegato nelle moderne trascrizioni della polifonia arcaica, non ha in ogni caso alcun fondamento storico almeno fino all'epoca di Giovanni di Garlandia.<sup>30</sup> Si tratta di una constatazione importante, che viene da un lato a confermare l'esattezza della lettura ritmica secondo il principio dell'articolazione e dall'altro a gettare una luce nuova anche sui due ultimi schemi modal.

<sup>30</sup> *De mensurabili musica* cit., XI, 116.

L'ipotesi di un «first mode with upbeat» è stata avanzata da tempo, ma non è riuscita ad aver ragione di una troppo radicata visione mensurale dei modi: cfr. THEODORE KARP, *Towards a Critical Edition of Notre-Dame Organa Dupla*, «The Musical Quarterly», LII, 1966, p. 361. L'autore sottolinea che la collocazione della consonanza sul primo suono della *ligatura* dà origine a situazioni armoniche innaturali (p. 357), osservazione peraltro già rimarcata da APEL, *Die Notation der Polyphonen Musik* cit., pp. 233-234. T. Karp avanza alcune proposte di trascrizione in alternativa alla tradizionale interpretazione modale: alcune di queste proposte (p. 360, 364) si avvicinano notevolmente alle soluzioni che noi siamo in grado di dare oggi, altre (p. 363, es. 7) appaiono ancora lontane dalle nostre conoscenze. Cfr. LERA,

#### Quarto modo - Terzo modo

Restano infatti da analizzare soltanto i due modi che Giovanni di Garlandia definisce, assieme al quinto, *per ultra mensuram*; si tratta di due modi la cui figurazione si estende nell'ambito di due accenti. Queste nuove combinazioni ritmiche sono ottenute dilatando la *ligatura* ternaria: pur mantenendo la veste ritmica *brevis-brevis-longa*, questa figurazione viene modificata mediante il prolungamento (alterazione) della seconda breve. Lo schema ritmico di ciascuna *ligatura* diviene così *brevis-brevis altera-longa*; la sua durata totale viene esattamente raddoppiata (da tre a sei *breves*) in modo da consentire nuovamente l'incolonnamento di figurazioni identiche.

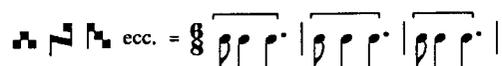
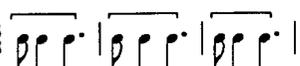
Per comprendere il meccanismo dell'alterazione è necessario stabilire con precisione qual è il valore assegnato a ciascuno dei tre suoni: anche in questo caso, infatti, il trattato di Giovanni di Garlandia non è in grado di tradurre le sue spiegazioni in termini mensurali. Il modo ritmico si è formato a partire dalla *longa* accentata, vale a dire considerando soltanto l'articolazione conclusiva della *ligatura*: lo schema *brevis-brevis-longa* potrebbe allora mantenere il suo significato in qualsiasi contesto, proprio perché si riferisce soltanto alla disposizione delle note nei confronti dell'accento.

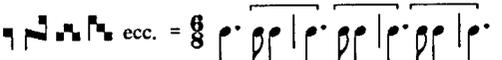
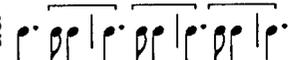


*Grammatica della notazione di Notre-Dame* cit., p. 163, es. B. In tempi più recenti, E. Sanders fa notare che nel repertorio musicale più antico il secondo modo è totalmente assente; si oppone di conseguenza ad una datazione troppo precoce (c. 1180) del sistema ritmico modale. La sua proposta di trascrivere i passaggi di secondo modo mediante «premodal upbeat phrases» conduce a risultati sostanzialmente esatti, ma ancora una volta non riesce ad imporsi di fronte allo strapotere della concezione modale. Cfr. ERNEST H. SANDERS, *Consonance and Rhythm in the Organum of the 12th Centuries*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII, 1980, p. 276, nota 36. L'idea che l'accento di ogni *ligatura* si collochi sull'ultima nota matura grazie agli studi dei semiologi che si occupano di canto gregoriano; nel 1985 C. Morin la inserisce nel contesto di un articolo sulla notazione di Notre-Dame. Cfr. CLÉMENT MORIN, *Mise en place de l'écriture polyphonique. L'école de Notre-Dame*, in *Temi e momenti di cultura e di musica. Dal gregoriano all'Ars Antiqua*, Verona, AMIS, 1985.

Nella situazione che si viene a creare con il terzo esempio, qualunque eventuale aggiunta (alterazione) al valore della seconda *brevis* porterebbe la *brevis altera* così formata ad avere un valore maggiore di quello della *longa* seguente: questa manterrebbe la propria posizione e la propria durata, in qualità di nota conclusiva, mentre la terz'ultima dovrebbe retrocedere fino alla posizione occupata dall'accento precedente per far posto al nuovo valore più largo. La *ligatura* ternaria si estenderebbe così proprio nell'ambito di due mensurazioni, anche se non raggiungerebbe ancora il necessario totale di sei *breves*.

I teorici posteriori hanno doppiamente equivocato la natura dei due modi *per ultra mensuram*: in primo luogo volendoli costringere all'interno della battuta, negando così l'esistenza di ogni forma di anacrusi e collocando il primo accento nella peggiore posizione possibile; in secondo luogo, interpretando lo schema *brevis-brevis altera-longa* in senso rigorosamente mensurale. È maturata così la convinzione che la terza nota dovesse assolutamente essere in ogni caso più lunga di ciascuna delle due *breves* che la precedono: avendo a disposizione sei suddivisioni, non si è potuto far altro che attribuirne tre alla *longa*. Le rimanenti frazioni del tempo sono state distribuite secondo un criterio che, considerata anche la soluzione già accolta per il secondo modo, deve essere sembrato perfino ovvio: una suddivisione è andata alla *brevis* e due sono state attribuite alla *brevis altera*. Ecco gli schemi ritmici che ne sono risultati, nuovamente ispirati al criterio inaccettabile del ritmo giambico in battere:

quarto modo  ecc. =  $\frac{8}{8}$  

terzo modo  ecc. =  $\frac{8}{8}$  

Gli esempi musicali forniti da Giovanni di Garlandia dimostrano invece, e con una limpidezza assolutamente inequivocabile, che l'interpretazione ritmica antica di questi due modi è notevolmente diversa. È vero che la nota finale di ciascuna *ligatura* deve essere sempre considerata *longa*, ma questo assioma deve essere inteso esclusivamente nel senso previsto dall'originario principio dell'articolazione conclusiva: ciò significa che la nota finale deve necessariamente cadere in corrispondenza dell'ultimo accento della *ligatura* e che questo accen-

to è sentito come preminente rispetto all'altro che lo precede. Al contrario, dal punto di vista mensurale la *longa* può benissimo essere – e di fatto, nel *De mensurabili musica* lo è sempre – più corta della *brevis altera*. Tutti gli esempi musicali proposti da Giovanni di Garlandia dimostrano senza alcun tentennamento che la prima nota di ogni ternaria è collocata sulla frazione in levare, e che la consonanza si colloca invariabilmente sulla *brevis altera* e sulla *longa*.



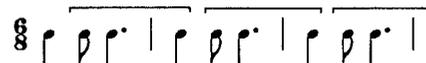



<sup>31</sup> *De mensurabili musica* cit., XI, 86.

<sup>32</sup> *Ivi*, XI, 68.

L'esatto schema ritmico di questi due modi *per ultra mensuram* è dunque


  
 B BA L                      ecc.    per il quarto modo


  
 B BA L                      ecc.    per il terzo modo.

La distinzione fra terzo e quarto modo è stata probabilmente formulata a somiglianza di quella già esistente tra primo e secondo, in riferimento alla *longa* isolata che consente alla serie l'inizio in batture. Accostando il terzo modo al piede metrico del dattilo, nella stessa maniera in cui aveva associato al primo modo un andamento trocaico, Odington non fa che cadere un'altra volta negli equivoci generati dalla scrittura mensurale a figure separate.

Gli esempi forniti da Giovanni di Garlandia non sono privi di un certo interesse anche musicale: la mescolanza del terzo modo con il quarto, ad esempio, offre un risultato ritmico vivace e movimentato.











<sup>33</sup> Ivi, XI, 77.

<sup>34</sup> Ivi, XI, 78.

Ugualmente interessanti, oltre che ritmicamente inequivocabili, sono le combinazioni che intercorrono tra questi due modi *per ultra mensuram* e i due modi *recti* primo e sesto. Non è possibile offrire in questa sede l'intera casistica contemplata dal *De mensurabili musica* a proposito del terzo e quarto modo; tra i venti esempi rimanenti<sup>35</sup> proponiamo soltanto, a ulteriore conferma delle tesi qui esposte e a riprova della loro correttezza, due contrappunti che li presentano in combinazione con il secondo.

2°  
4°

3°  
2°

<sup>35</sup> Il trattato di Giovanni di Garlandia illustra tutte le possibili combinazioni tra i sei modi, quasi tutte con più di un esempio, ma omette qualsiasi dimostrazione dell'intreccio tra il primo ed il quarto modo. Tale lacuna è tutt'altro che casuale e trascurabile: il meccanismo dei modi ci permette anzi di giustificarla e di comprenderne le ragioni. Il primo e il quarto modo iniziano entrambi con una *ligatura* ternaria, ma impongono a questa figurazione due realizzazioni ritmiche troppo diverse; per la scrittura del primo Duecento, ancora legata all'antico principio del parallelismo tra *ligaturae*, questa diversità costituisce un ostacolo insormontabile.

<sup>36</sup> *De mensurabili musica* cit., XI, 93.

37

Stabilita l'esatta trascrizione del terzo e del quarto modo, rimane da chiedersi se è possibile identificare con certezza questi due schemi nella musica del XII secolo. L'alterazione della *brevis* è infatti un procedimento sconosciuto prima della comparsa dell'estetica modale: per questo motivo, la sua presenza può costituire un sicuro indizio dell'appartenenza di tutto un brano all'ambito della modalità. Allo stato attuale, la ricerca musicologica non è ancora in grado di indicare alcun criterio per stabilire in maniera sicura se un passaggio scritto secondo il modulo 1333... oppure 3333... appartenga o meno ad un periodo modale e, nel caso affermativo, a quale fase estetica dello stesso periodo debba essere ascritto: in linea di principio, rimangono possibili più realizzazioni ritmiche alternative a seconda della datazione che si vuole attribuire al brano in questione.

realizzazione arcaica  
(- 1190?)

<sup>37</sup> *Ivi*, XI, 110.



realizzazione modale  
(1190-1220?)



realizzazione mensurale  
(1220 - ?)

Il fatto che il terzo ed il quarto modo siano decisamente rari nel periodo arcaico e che, ancora più sfortunatamente, siano quasi sempre proposti soltanto in combinazione con se stessi rende più difficile il nostro lavoro di riconoscimento; le combinazioni contrappuntistiche ed il calcolo delle consonanze non sono in tali casi di nessun aiuto. È forse possibile tentare di definire un criterio per riconoscere il solo terzo modo, almeno nel caso particolare che le due prime note di un *ordo* abbiano la stessa altezza, limitatamente al periodo cruciale della prima formulazione del sistema modale.



In questo caso la prima *ligatura* dovrebbe essere quaternaria: ci troveremo allora di fronte ad una scrittura di sesto modo oppure ad una notazione arcaica non modale.



Se la *longa* iniziale è notata esplicitamente, potremmo con buone probabilità trovarci di fronte ad una notazione di terzo modo: resta comunque inteso che l'unica possibilità di verificare questa tenue indicazione fornita dalla scrittura è la trascrizione della musica e l'eventuale confronto con altre composizioni risalenti allo stesso periodo.

La scrittura autentica di terzo modo sembra presentarsi con una certa frequenza attorno all'epoca di Perotinus: ecco un esempio in cui questo schema ritmico appare inequivocabile pur presentandosi in un contesto piuttosto arcaizzante.



AL -



PEROTINUS  
Alleluia Nativitas  
M f. 9r-12v<sup>38</sup>  
ordines 2-4

<sup>38</sup> La nostra trascrizione è ottenuta rielaborando l'edizione moderna fornita da HANS TISCHLER, *The Montpellier Codex*, Part I, (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, II-III), A.R. Edition, Madison, 1978, p. 13; la disposizione delle ligature è stata ricostruita senza verificare l'originale e deve quindi essere letta esclusivamente in forma di congettura. I criteri filologici adottati in questa come in molte altre edizioni moderne sono spesso insufficienti a ricostruire l'esatta conformazione della notazione originale.

Un esempio più maturo della scrittura di terzo modo può essere l'inizio del citato *Sederunt principes* di Perotinus:



SE -



PEROTINUS  
Sederunt, cit.<sup>39</sup>  
ordines 1-4

<sup>39</sup> Anche in questo caso la nostra trascrizione non è altro che la rielaborazione dell'edizione moderna di RICHARD H. HOPPIN, *Anthology of Medieval Music*, New York, Norton & C., 1978, p. 59. Riguardo alla nostra ricostruzione della notazione originale è doveroso esprimere le stesse riserve avanzate nel caso precedente.

Questo passaggio potrebbe davvero essere stato scritto pensando allo schema del terzo modo: se il confronto con la notazione originale mostrerà che la nostra ricostruzione delle *ligaturae* è corretta, e se l'analisi del resto del brano rivelerà analoghi rigidi trattamenti di qualcuno fra gli altri cinque modelli, potremo finalmente ascrivere tutta la composizione ad un periodo in cui la concezione modale è giunta ad affermarsi consapevolmente.

Treviso

LUIGI LERA