

Daniele Sabaino

PER UN'ANALISI DELLE STRUTTURE COMPOSITIVE
NELLA MUSICA DI FRANCESCO LANDINI:
IL CASO DELLA BALLATA *CONTEMPLAR LE GRAN COSE* (3¹)*

1. *Considerazioni preliminari*

La questione dell'analisi del repertorio pre-tonale è da tempo al vaglio della musicologia, e non solo della sistematica: al tal punto, si può dire, che nessuna metodologia analitica seguita alla pionieristica filiazione schenkeriana di Felix Salzer¹ ha voluto mancare la prova di un'applicazione 'antica', con esiti più o

* Abbreviazioni

Manoscritti ed edizioni musicali

- EllinwoodL *The Works of Francesco Landini*, ed. by L. Ellinwood, with textual collations by W. H. McLaughlin, Mediaeval Academy of America, Cambridge (Mass.) 1945 (Studies and Documents, 3) [ristampa anastatica Kraus Reprint, New York 1970]
- Fp Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Panciatichiano 26 [Edizione facsimile: *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*. Riproduzione in facsimile a cura di F. A. Gallo, Olschki, Firenze 1981 (Studi e testi per la storia della musica, 3)]
- Lo London, The British Library, ms. Additional 29987 [Edizione facsimile: *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987, A Facsimile Edition with an Introduction by G. Reaney*, <American Musicological Society, Rome> 1965 (Musicological Studies and Documents, 13)]
- Pit Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Ital. 568
- PMFC IV *The Works of Francesco Landini*, ed. by L. Schrade, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1958 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 4) [ristampa anastatica Lang, Berne 1974; nuova edizione in 2 voll. col titolo: Francesco Landini, *Complete Works*, ed. by L. Schrade with a new introduction and notes on performance specially written for this edition by K. von Fischer, L'Oiseau-Lyre, Monaco 1982]
- Sq Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87 [Edizione facsimile: *Il Codice Squarcialupi: Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Giunti-Libreria Musicale Italiana, Firenze-Lucca 1992]
- WolfSq *Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige Italienische Weltliche Lieder Ballate, Madrigali und Cacce der Vierzehnten Jahrhunderts*, hrg. von J. Wolf, Kistner & Siegel, Lippstadt 1955 [ed. postuma]

Altre abbreviazioni

- B Brevis, Breves, Breve, Brevi
- b. / bb. battuta / battute
- Ca Cantus
- Ct Contratenor
- L Longa, Longae
- M Minima, Minimae, Minime
- Sb Semibrevis, Semibreves, Semibreve, Semibrevis
- T Tenor

1. F. Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 2 voll., Boni, New York 1952; Dover, ibidem 1962².

meno fecondi di stimoli e/o di risultati². Eppure – è stato scritto – tale analisi rimane per molti versi una provocazione³, sia sul fronte della riflessione teoretica, regolarmente agitata da ricorrenti polemiche sull'ammissibilità di una lettura de-contestualizzata della musica (non solo) del passato⁴, sia sul piano dell'applicazione pratico-saggistica: non sempre aliena, sul versante sistematico, da un utilizzo strumentale della composizione 'antica' in funzione obliquamente probatoria di una determinata teoria analitica (quasi che la musica debba aprioristicamente farsi carico delle esigenze di una metodologia, e non piuttosto questa contribuire a far luce su un'opera musicale concreta); né sempre immune, sul versante storico, dall'opposta riluttanza – ai limiti, talvolta, del rifiuto – di certa musicologia «usually focused on historical, cultural, and textual matters [...] to deal with [its] main subject matter, music»⁵.

Affermare la persistente natura provocatoria dell'analisi della musica pre-barocca, d'altro canto, non significa condividere *ipso facto* gli amari rilievi di chi ritiene che la distanza concettuale che separa studi storici e analitici al riguardo sia rimasta sostanzialmente immutata da trent'anni a questa parte⁶: non foss'altro che per la raggiunta coscienza – certo, più semplice a delinearci in astratto che a provarsi sul campo – di come sia possibile e doveroso porsi e risolvere attraverso l'analisi anche problemi d'ordine storico, e non soltanto analitico⁷. Più facile, semmai, è dar credito alle affermazioni di coloro che individuano la causa di buona parte delle difficoltà presenti non tanto nella scarsa incidenza o nel numero insufficiente delle analisi, quanto nell'attenzione tuttora circoscritta a un repertorio estremamente limitato⁸, sia in senso diacronico che sincronico; per quando riguarda la polifonia del Trecento, ad esempio – tanto per restare nell'ambito cronologico di questo volume –, le composizioni d'area (e notazione) francese hanno certamente suscitato l'interesse degli analisti (a prescindere, d'ora innanzi, da ogni distinzione fra storici e sistematici) assai più delle coeve composizioni

2. Cfr. l'ampia bibliografia di *Models of Musical Analysis. Music before 1600*, ed. by M. Everist, Blackwell, Oxford 1992, pp. 225-234.

3. M. Everist, «Introduction» a *Models of Musical Analysis*, p. vi.

4. Ne elenca lucidamente i rischi, tra gli altri, L. Treitler, *Structural and Critical Analysis*, in *Musicology in the 1980s. Methods, Goals, Opportunity*, ed. by D. Kern Holoman and Claude V. Palisca, Da Capo Press, New York 1982, pp. 67-77; mentre contro ogni restrizione di metodo, dopo gli schierati F. Salzer, *Tonality in Early Medieval Polyphony. Towards a History of Tonality*, «The Music Forum», I 1967, pp. 33-98 e S. Novak, *The Analysis of Pre-Baroque Music*, in *Aspects of Schenkerian Theory*, ed. by D. Beach, Yale University Press, New Haven 1983, pp. 113-133, si pronuncia efficacemente D. Leech-Wilkinson, *Macbaud's «Rose, Lis» and the Problem of Early Music Analysis*, «Music Analysis», III/1 1984, pp. 9-28: 9 e 11-12.

5. P. Brett, *Facing the Music*, «Early Music», X/3 1982, pp. 347-350: 348.

6. J. Kerman, *Musicology*, Collins, London 1985, pp. 125-126, cui si associa Everist, «Introduction», p. vi.

7. R. Strohm, *Music Analysis as Part of Musical History*, in *Tendenze e metodi nella ricerca musicologica*, Atti del Convegno Internazionale (Latina, 27-30 settembre 1990), a c. di Raffaele Pozzi, Olschki, Firenze 1995 (*Historiae Musicae Cultores*, Biblioteca, 71), pp. 61-81: 81.

8. D. Fallows, recensione a *Models of Musical Analysis. Music before 1600*, «Early Music», XXII/2 1994, pp. 321-322.

in lingua italiana⁹: senza che l'esercizio saggistico, tuttavia, sentisse per questo il bisogno di oltrepassare i confini rassicuranti del *corpus* di Machaut¹⁰.

Si delinea così, con tutta naturalezza, il programma delle pagine che seguono: osservare *in vivo* la musica di Francesco Landini attraverso un saggio significativo della sua produzione ballatistica, consci delle difficoltà di carattere storico, filologico e culturale che la intridono (e di cui occorrerà pertanto in qualche modo tener conto, pena la falsificazione dei risultati dell'analisi, e anzi del suo stesso percorso), ma altrettanto convinti della improcrastinabilità – per dirla con Brett – di 'porsi di fronte alla musica'¹¹ senza troppe precomprensioni – se non col postulato della sua intrinseca 'comprensibilità'¹² – e con l'unico obiettivo iniziale di 'vedere come funziona' e di *facing* poi *the music* nel senso idiomatico dell'espressione. Ciò comporta, intuitivamente, l'accostamento al brano in esame (sulla cui scelta ragioneremo tra breve) senza preconcepita adesione ad alcuna specifica scuola analitica ma, parimenti, senza pregiudiziale rifiuto di alcuna suggestione operativa codificata: idealmente equidistanti, perciò (se mai sia possibile), dal mero *close reading* così come dall'applicazione sistematica di tecniche ortodosse e definite e nell'intento non già di trarre dal materiale che s'andrà accumulando immediate conseguenze universali sull'autore e sull'opera – con il rischio (mi si passi la terminologia saussuriana) di vanificare la portata di eventuali singolarità di *parole* in una *langue* il cui esatto contorno potremmo non dominare ancora completamente –, bensì di fornire materiale oggettivo di discussione e di confronto su alcune probabilità strutturali e su plausibili ipotesi circa lo svolgersi del 'processo creativo' landiniano, sia a mo' di verifica di studi precedenti che d'incitamento a indagini future. Il tutto, inoltre, con la speranza neppur troppo celata, certo eccedente i limiti del saggio ma ben salda nei suoi orizzonti, che un'analisi rigorosa eppure 'positiva' possa contribuire, per ciò che le è possibile, a congiungere – altri ha scritto addirittura «fondere»¹³ – musicologia storica e musicologia sistematica nel pieno rispetto delle esigenze di ciascuna.

9. Non conosco analisi – quanto meno nel senso tecnico del termine presupposto in questo saggio – dedicate *ex professo* a una o più composizioni dell'Ars Nova italiana: a meno di considerare 'analitico', naturalmente (ma con tutte le aporie che ciò comporta) lo studio fondamentale di D. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik im Trecento*, Koerner, Baden-Baden 1979 (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 64), di cui avremo ovviamente occasione di riparlarne.

10. Oltre a Leech-Wilkinson, *Machaut's «Rose, Lis»* citato poco sopra, segnalo da subito le stimolanti analisi di Sarah Fuller, *Line, 'Contrapunctus' and Structure in a Machaut Song*, «Music Analysis», VI/1-2 1987, pp. 37-58 e Id., *Guillaume de Machaut: «De toutes flours»*, in *Models of Musical Analysis*, pp. 41-65, alle quali sono debitore di più d'uno spunto, come apparirà dal seguito della trattazione.

11. Cfr. sopra, nota 5.

12. Che è cosa diversa, si noterà, dal postularne a priori la coerenza, se è possibile – come ha provocatoriamente affermato Leo Treitler a proposito di Ockeghem (L. Treitler, *Structural and Critical Analysis*, p. 76) e in evidente polemica con ogni forma di neo-schenkerismo – che talvolta l'artisticità di una composizione sia precisamente legata alla sua 'incoerenza'. (Ma sulla dicotomia *coherence* vs *comprehensibility* vedi anche Everist, «Introduction», p. IX.)

13. Everist, «Introduction», p. VIII.

2. *La ballata* Contemplant le gran cose

La scelta di eleggere *Contemplant le gran cose*¹⁴ a oggetto dell'analisi è determinata, in prima istanza, dalla possibilità di riferire a Francesco Landini, oltre l'intonazione musicale, anche il testo musicato, almeno in via congetturale¹⁵: giacché esso condensa nel breve giro d'una ballata monostrofica la *Weltanschauung* d'una invettiva «in laudem loyce Ocham» lunga centottanta esametri latini, esplicitamente attribuita a «Francisci organiste de Florentia» nell'unico testimone che la conserva, il manoscritto 688 della Biblioteca Riccardiana di Firenze¹⁶. È corroborata, in secondo luogo, dalla ragionevole ipotesi di assegnazione cronologica della composizione agli anni 1380-1385 avanzata a suo tempo da Kurt von Fischer¹⁷ e confermata essenzialmente da tutti gli studi successivi¹⁸. (*Non è legata, al contrario, ad alcuna valutazione estetica della musica, del testo e del tertium quid della loro unione, per i quali lo scrivente in quanto 'lettore ingenuo' condivide in linea di massima quel che affermano Michael Long e, indirettamente, Guido Capovilla*¹⁹.)

Coordinate compositive siffatte conferiscono infatti a *Contemplant le gran cose* un interesse storico-analitico assai elevato: non inferiore, ad esempio, ai celebrati *Musica son o Sì dolce non sonò*²⁰, rispetto ai quali la nostra ballata è rimasta tuttavia

14. Numero 40 (131) di PMFC IV. L'edizione di Schrade contiene tuttavia più d'un errore di lettura nel testo poetico (cfr. sotto, § 3), qualche lacuna nell'apparato critico e almeno una soluzione opinabile nel testo musicale, per cui si è ritenuto opportuno allegare al saggio (anche per comodità del lettore) una nuova trascrizione con relativo commento e apparato (cfr. in appendice).

15. K. von Fischer, *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, «Musica Disciplina», XX 1966, pp. 31-46: 37.

16. Cc. 132r-135v. Edizione più recente in A. Lanza, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Bulzoni, Roma 1971, pp. 233-238, ripresa in M. P. Long, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy: Notational Styles, Scholarly Traditions and Historical Circumstances*, PhD Diss., Princeton University 1971, pp. 219-222 (traduzione inglese alle pp. 136-141).

17. Fischer, *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, p. 42. Per il testo letterario, Fischer (ibidem, p. 37) propone anche la datazione più circoscritta «um 1380»; ammettendone la paternità landiniana, tuttavia, credo sia decisamente più calzante ed economico (in mancanza d'evidenze contrarie) presupporre la composizione in vista diretta dell'intonazione, e assegnare pertanto indistintamente l'una e l'altra agli anni 1380-1385.

18. Cfr. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, tavola 4.10 (p. 107: rimando-assenso a Fischer); Long, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy*, p. 133 («On stylistic grounds no earlier than 1375 [...] The disposition of the voice parts, and various rhythmic and contrapuntal features [...] characteristic of [...] the latter decades of his [Landini's] career»); M. P. Long, *Francesco Landini and the Florentine Cultural Élite*, «Early Music History», III 1983, pp. 83-99: 88 («On stylistic grounds [...] no much before than 1380. The disposition of the voice-parts, and various rhythmic and contrapuntal details are characteristic of [...] the latter decades of his career»).

19. Long, *Francesco Landini*, p. 88: «from a purely musical point of view, this is an outstanding work»; G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento IV*, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 107-157: 128 [in riferimento, propriamente, alla ballata *Ma' non s'andrà per questa donn' altera*]: «enfasi cercata in alcuni punti» ma «modeste possibilità espressive e inventive del rimatore». Tali opinioni non sfiorano comunque in alcun modo la condotta dell'analisi e possono perciò essere tranquillamente ignorate da tutti gli altri lettori, 'ingenui' o meno che siano.

20. PMFC IV 2 (152) e I (151).

decisamente in ombra (occamismo a parte) nella letteratura critica del passato e del presente²¹, nonostante l'appartenenza indiscussa al *corpus* centrale della produzione landiniana, garantita – per passare al rendiconto della tradizione – dalla sua inclusione nei manoscritti principali Fp, Lo, Pit e Sq²²:

MS.	CC.	OSSERVAZIONI
Fp	82r	nel fasc. 9, tra le opere di Donato da Cascia ²³
Lo	79r	con indicazione esplicita del genere della composizione: “B(allata) di Francescho”
Pit	113v-114r	nel fasc. 12 ²⁴
Sq	153r	nel fasc. 14 (terzo della serie ospitante l'opera di Landini) ²⁵

Tutte le versioni concordano nella *Textierung* 3¹ (Ca vocale, T e Ct strumentali) e nella notazione alla longa ‘alla francese’, senza alcuna indicazione di *divisio*²⁶. Divergono invece, assai spesso – al di là degli errori materiali²⁷ –, sia nel rag-

21. L'ultimo intervento su *Musica son* è P. Memelsdorff, *La «tibia» di Apollo. I modelli di Jacopo e l'eloquenza landiniana*, in questo stesso volume, pp. 241-257; per *Sì dolce* vedi invece ancora K. von Fischer, *Philippe de Vitry in Italy and an Homage of Landini to Philippe*, in *L'Arts Nova italiana del Trecento IV*, pp. 225-236. Di *Contemplar le gran cose*, al contrario, non viene solitamente rammentato altro che il suo singolare contenuto letterario.

22. Tutte le versioni manoscritte della ballata sono oggi accessibili in facsimile: Fp, Lo e Sq nelle riproduzioni integrali dei codici citate nelle abbreviazioni di p. 259, Pit in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel 1949-1986, vol. VIII (1960), Tafel 4 (tra le coll. 160 e 161) (data la qualità notoriamente discutibile del facsimile di Lo, tuttavia, la collazione di quest'ultimo è stata condotta su una più chiara riproduzione fotografica in possesso della biblioteca della Scuola di Paleografia e Filologia Musicale). Il solo testo letterario, secondo quanto segnala G. D'agostino, *La tradizione letteraria dei testi poetico-musicali del Trecento: Una revisione per dati e problemi (L'area toscana)*, in questo volume, pp. 389-428: 422 è tradito inoltre in Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2786¹¹, c. 36v e Genova, Biblioteca Universitaria, ms. A IX 8, cc. 205r-v (in questo con l'indicazione rubricale «Chanzonei del cecho delli organi franc^o ad loc. e nell'indice di c. 2v); cfr. il prossimo paragrafo.

23. PMFC IV, Commentario, p. 16; J. Nadas, *The Structure of MS Panciatichi 26 and the Transmission of Trecento Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV/3 1981, pp. 393-427: 397 (tavola 1) e 413, nota 2 assegna la composizione alla mano del copista D, il compilatore principale del fascicolo 10 e il responsabile materiale dell'aggiunta di altre sette ballate landiniane a due e tre voci nei fascicoli 4-9.

24. J. Nadas, *The Transmission of Trecento Italian Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle-Ages*, PhD Diss., New York University 1985, p. 234.

25. J. Nadas, *The Squarcialupi Codex: An Edition of Trecento Songs, ca. 1410-1415*, in *Il codice Squarcialupi, Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Studi raccolti a c. di F. Alberto Gallo, pp. 19-87: 40 e 71-74.

26. È certamente possibile intravedere sotto l'abito francese l'immagine di una *divisio octonaria*, «possibly the original rhythm» (PMFC IV, Commentario, p. 138) almeno nella mente dell'autore se non proprio nella realtà notazionale dell'opera (che potrebbe essere stata completamente ‘francese’ fin dalla prima stesura, diversamente da quanto ritiene Schrade, PMFC IV, Commentario, p. 28); il rispetto della notazione *attuale* – *modus imperfectus* con largo impiego di *longae* (e persino di una *maxima*), sincopazioni oltre i confini dell'unità di tempo, ecc. –, suggerisce tuttavia una trascrizione in moderne battute di $\frac{3}{4}$ (con ■ = ♩), e non nell'artificiale «2 x $\frac{1}{4}$ » di Schrade.

27. Facilmente identificabile per tale, ad esempio, è in Sq il la di b. 31 Ct al posto del corretto sol; diversa, invece la situazione dei numerosi errori mensurali, punti e pause superflue di Lo, che risultano

gruppamento dei suoni in *ligatura* (soprattutto in T e Ct), sia in altre varianti ordinarie di trasmissione (note ribattute in luogo di *puncti additionis*, ecc.)²⁸, sia – non secondariamente – nell'apposizione (o non apposizione) di alterazioni per lo più ascendenti, disseminate tra i manoscritti in maniera sostanzialmente conforme alla tendenza ormai riconosciuta che vede la notevole abbondanza di Fp contrapposta alla discreta parsimonia di Sq²⁹ – Fp sopravanzando Sq, nel nostro caso, di sette diesis, uno (l'*f*³⁰ di b. 11 Ca) inserito *causa necessitatis* a evitare il tritono *b-f*, gli altri aggiunti per ragioni contrappuntistiche diverse (*sustentationes* di 'doppie sensibili' in corso di brano³¹ o in ossequio alle 'regole' di Marchetto³²) o introdotti semplicemente *causa pulchritudinis* anche a prezzo di vere e proprie *lectiones difficiliores* vuoi contrappuntistiche vuoi filologiche (com'è il diesis al *g* di b. 4 Ca in Fp, Lo e Pit³³).

Ciò comporta, con tutta evidenza, l'impossibilità di affermare relazioni stemmatiche dirette fra le quattro redazioni, nonché la massima cautela nel presupporre antigrafismi comuni anche solo a due di esse, siano queste Fp e Lo, come assume Schrade con disinvoltura probabilmente eccessiva³⁴; Pit e Sq, come vorrebbe una tentazione ricorrente nell'esame critico-codicologico del repertorio arsnovistico italiano³⁵, o infine Fp e Pit, come sembra supporre John Nádas, seppure solamente in relazione alle ballate aggiunte dallo scriba D di Fp³⁶.

L'irrelazione stemmatica dei manoscritti, sul piano editoriale, domanda ovviamente il rispetto delle peculiarità di ciascun testimone, evitando indebite contaminazioni pur nella considerazione complessiva della tradizione (a permettere,

spesso, a detta degli ultimi studi, da seriori interventi peggiorativi dell'amanuense e per i quali non posso che rimandare una volta per tutte a M. Gozzi, *Il manoscritto Londra, British Library Additional 29987*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, anno acc. 1984-1985 e Id., *Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library*, «Studi Musicali», XII/2 1993, pp. 249-278: 271-274.

28. Cfr. E. C. Fellin, *A Study of Superius Variants in the Sources of Italian Trecento Music. Madrigals and Cacce*, PhD Diss., University of Wisconsin 1970 (da cui discendono direttamente Id., *Le relazioni tra i manoscritti musicali del Trecento*, «Rivista Italiana di Musicologia», VIII/2 1973, pp. 165-180 e Id., *The Notation-Types of Trecento Music*, in *L'Arts Nova italiana del Trecento IV*, pp. 211-223).

29. Fellin, *A Study of Superius Variants*, vol. I, pp. 60-63.

30. In riferimento ai suoni specifici della ballata adottato d'ora innanzi la nomenclatura guidoniana delle note.

31. Nessun manoscritto le prescrive infatti in fine di ripresa/volta né di mutazioni, lasciando così spazio a tutta la gamma di soluzioni prospettate in M. T. Rosa Barezzi, *La cadenza 'alla Landini' dal manoscritto all'edizione: problemi di tradizione e di ecdotica*, in questo volume, pp. 141-180 (l'alterazione del *c* di b. 47b Ca, che in Schrade appare soltanto come suggerimento editoriale, è tuttavia indiscutibile, essendo già chiaramente attestata in Fp).

32. Cfr. *infra*, nota 101.

33. Sul carattere strutturalmente separativo del *g#* cfr. sotto, § 5.1.

34. PMFC IV, Commentario, p. 138.

35. Cfr. una discussione del problema in Fellin, *A Study of Superius Variants*, vol. I, pp. 77 segg.

36. Uno sguardo all'apparato critico della trascrizione proposta in appendice dimostra infatti poco consistente – almeno per quando riguarda *Contemplan le gran cose* – il rilievo per cui «The correspondence of the readings in the two manuscripts, which frequently extends beyond rhythmic and melodic identity to notation details, including exact positioning of pre-placed accidentals, would argue for the close relationship of the two redactions [...] in a stemmatic sense» (Nádas, *The Structure of MS Panciatichi 26*, pp. 413-414).

nel caso, la correzione *critica* degli errori ed evitare così le secche di sterili trascrizioni diplomatiche)³⁷; sul piano analitico, d'altro canto, reclama ugualmente l'impegno a non minimizzare le varianti di redazione in un tentativo di spiegazione onnicomprensiva, ma a motivarne anzi la presenza, fin dove possibile, sulla scorta delle risultanze stesse dell'analisi – soprattutto, credo, per quel che riguarda il campo minato delle alterazioni espresse e sottintese, dove (come nota Sarah Fuller) «a specific reading will affect analytic interpretations, just as analysis may provide rationales for decisions on pitch inflection»³⁸.

L'analisi seguente di *Contemplar le gran cose*, al pari dell'edizione musicale in appendice, assume perciò a fondamento la versione di Fp, per molte delle buone ragioni già addotte da Schrade³⁹ e per quant'altro aggiunge Stefano Campagnolo in questo volume, specialmente in rapporto alla datazione del manoscritto⁴⁰; di essa ragiona, e di essa – volente o nolente – raccoglie perciò anche la sfida a dimostrare che non solo la storia e la filologia, ma anche l'analisi strutturale può – a suo modo – «provide rationales for decisions on pitch inflection».

3. *Il testo letterario*

Francesco Landini, musicista e verseggiatore che la fama postuma, se non la realtà della storia, volle addirittura laureato⁴¹, fu certamente parte attiva – è stato assodato⁴² – della vivace élite fiorentina tardo-trecentesca. Dalle suggestioni di quell'ambiente culturale nacque non solo la sua musica ma (come s'è detto sopra) anche una feroce invettiva contro un innominato «ydiota», un detrattore di Guglielmo d'Ockham identificato di volta in volta in Francesco Marsili (oggi nuovamente il bersaglio più accreditato), Niccolò Niccoli, Coluccio Salutati e persino Francesco Petrarca⁴³. Il testo di *Contemplar le gran cose* va dunque inquadrato nel generale retroterra filosofico-teologico che sostanzia quei versi, e precisamente nell'idea occamista della *cognitio intuitiva*, per la quale la ragione non può *spiegare* l'esistente, ma soltanto *coglierlo* e (appunto) *contemplarlo*⁴⁴.

37. Cfr. M. Caraci Vela, «Introduzione» a *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, a c. della stessa, LIM, Lucca 1995 (Studi e Testi Musicali, n.s., 4), pp. 3-35: 25.

38. Fuller, *Guillaume de Machaut*, p. 41.

39. PMFC IV, Commentario, pp. 5-23 *passim*; non tuttavia per affermazioni come «[Fp] unquestionably represents the highest degree of authenticity, since it stands closest to the original» (ibidem, p. 7).

40. S. Campagnolo, *Il Codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini*, pp. 77-119: 83 e 108-114.

41. Sulle vicende della (pretesa?) incoronazione poetica di Landini vedi il punto della situazione in G. Bonomo, *La tradizione storica dei mottetti celebrativi già attribuiti a Francesco Landini*, in questo volume pp. 367-387: 370-380.

42. Cfr. Long, *Francesco Landini*.

43. *Status quaestionis* in Long, *Francesco Landini*, pp. 90-93. Ibidem, nota 58, l'autore spiega pure le ragioni che l'hanno portato ad abbandonare l'ipotesi petrarchesca avanzata in Id., *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy*, pp. 146-152.

44. Cfr. ad es. Ockham, *I Sent.* d. 3, q. 2, E; d. 27, q. 3, J, citato in L. Vereecke, *Individuo e comunità secondo Guglielmo d'Ockham*, in Id., *Da Guglielmo d'Ockham a sant'Alfonso de' Liguori. Saggi di storia della*

Il livello dell'espressione, d'altro canto, si cala entro la tradizione poetica allora in auge, e traduce così la dottrina del *venerabilis inceptor* in moduli di chiara derivazione dantesca e in trasparenti allusioni scritturistiche. La chiusa del verso 10, ad esempio, evoca immediatamente il famoso «state contenti, umana gente, al *quia*» di *Purg.* III, 37, con la sottintesa opposizione scolastica *quia / propter quid*, mentre i vv. 4-5 riprendono la religiosa constatazione di Qoelet 8, 17 «l'uomo non può scoprire la ragione di quanto si compie sotto il sole; per quanto si affaticati a cercare, non può scoprirla. Anche se un saggio dicesse di conoscerla, nessuno potrebbe trovarla»: ma tutto il testo, si può dire, si muove sui binari dell'esortazione paolina a voler «non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem»⁴⁵, e assume in tal modo la veste parenetica caratteristica di tanta poesia didascalica colta e meno colta⁴⁶.

Lo sviluppo complessivo della ballata è pertanto il seguente (l'edizione è stata nuovamente condotta a partire dall'insieme dei testimoni⁴⁷, in ragione degli errori di lettura di Schrade e dei dubbi emersi col tempo sulla raccolta del Corsi⁴⁸; sono stati introdotti segni diacritici – in particolare il punto in alto, derivato dalla filologia provenzale, a segnare i casi di raddoppiamento fonosintattico e di assimilazione consonantica –, maiuscole e punteggiatura secondo l'uso corrente;

teologia morale moderna 1330-1787, Paoline, Cinisello Balsamo 1990, pp. 189-214: 199 [ed. or. *Individu et communauté selon Guillaume d'Ockham* († 1350), «Studia moralia», III 1965, pp. 150-177].

45. Rom 12, 3. Il «sapere» della *Vulgata* è tuttavia una traduzione debole dell'infinito ὑπερφρονεῖν del testo greco (diversamente, ad es., da Mc 8, 33 = Matth 16, 23, in cui *sapis* = φρονεῖς).

46. La stessa in cui rientra, per restare a Landini, anche il madrigale *Tu che l'opera altrui vuo' giudicare* [PMFC IV, 2 (143)], pure composto all'incirca nel 1380 secondo Fischer, *Ein Versuch zur Chronologie von Landinis Werken*, pp. 41-42.

47. Oltre ai testimoni musicali di cui al § 2, ho collazionato i mss. Firenze, Biblioteca Riccardiana 2786¹¹ (siglato Fr) e Genova, Biblioteca Universitaria, A IX 8 (siglato Gu), per la cui descrizione, oltre che alle note specifiche di D'agostino, *La tradizione letteraria dei testi poetico musicali del Trecento*, rimando rispettivamente a L. Coglièvina, *Schede su manoscritti danteschi XXXI, Un frammento stravagante: «Fiore» XCVII 1.b*, «Studi Danteschi», LVI 1984, pp. 123-126 e a G. Tanturli, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVI 1978, pp. 197-313: 287-296. La loro considerazione in rapporto ai codici notati, tuttavia, non è esente da incognite, giacché non sembra possibile dimostrarne in misura certa e sufficiente né la discendenza da antigrafici musicali (non coincidenti con i quattro superstiti) – nel qual caso «la pluralità quantitativa» dei documenti sarebbe puramente «illusoria» e la tradizione della ballata non realmente pluritestimoniale (C. Vela, *Osservazioni sulla tradizione dei testi poetici italiani*, in Id., *Tre studi sulla poesia per musica*, Aurora Edizioni, Pavia 1984, pp. 3-27: 13) – né, all'opposto, l'effettiva indipendenza da essi: le minime ipermetrie di Fr, quasi sempre corrette con tratti sovrascritti (non è dato sapere se originari o seriori) sono infatti indizio troppo debole per documentare senza altre concomitanze (del tipo di quelle elencate in Vela, ibidem, pp. 14-15) la derivazione musicale del codice, mentre le lezioni peculiari di Gu sembrano derivare, più che da un ramo indipendente della tradizione, da individui interventi correttivi di uno scriba colto, qual era certamente Giovanni Benci. Su entrambi i codici, pertanto, non insisterò oltre nel seguito della trattazione, rimandando l'escussione dei problemi testuali della ballata ad altra sede (cfr. anche nota 61; si noti però che le lezioni di Fr e Gu confermano quanto meno la diffrazione del v. 10 «stiam contenti» / «stia contento» e la liceità della duplice interpretazione possibile del v. 7 «nelle ragion'» / «nella ragion» avanzata *infra*, nota 61).

48. *Poesie musicali del Trecento*, a c. di G. Corsi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970 (Collezione di opere inedite e rare, 131), p. 148 (Francesco Landini, *Ballate*, n. 21). Sui pregi storici e le debolezze del volume rimando alle note di M. Mangani, *Aspetti della trasmissione dei testi poetici nella tradizione delle ballate di Landini*, in questo libro, pp. 51-75: 53-55.

si è adottata infine una grafia che non oscuri la retta pronunzia del testo a lettori ed esecutori non adusi alle convenzioni dell'italiano trecentesco, conservando però in apparato le grafie caratteristiche di ciascun manoscritto a beneficio degli studiosi⁴⁹):

Contemplar le gran cose c'è onesto
 di Chi tutto governa;
 ma cercar le ragion' non c'è richiesto.
 Ché metter tempo e sottigliar la mente
 5 in voler cercar quel che 'cc'è negato,
 che, quanto lo 'ntelletto è più possente,
 nella ragion più manca d'ogni lato?
 Ma vegnamo a 'rimedio che 'cc'è dato,
 che toglie il viver mesto,
 10 del creder puro; e stiam contenti a questo.

- 1 Chontemplar Fp, Chontenplar Fr, Comtemplar Gu, Comtenplar Lo, Contenplar Pit Sq;
 gram Gu; chose Fr Lo; cie Fr; honesto Fr, honesto Gu Sq
 2 tucto Gu; ghoverna Fp Fr Lo
 3 cerchar Fp Lo, ciereare Fr; ragioni *con i finale espunta con tratto verticale* Fr, ragione Ge, rangion
 Lo; no Pit; cie Fr Lo; richiessto Fr
 4 meter tenpo Lo; tempo *con punto sottoscritto alla* o Fp; 7 [= et] Pit Sq; in sutigliar Gu; sottigliare
 Fr, sottigliar Sq; mennte Lo
 5 cerchar Fp Gu Lo, ciereare *con e finale espunta con tratto verticale* Fr; ccie Fr; neghato Fr Lo
 6 intelletto Gu, 'ntellecto Pit; epiuposente Lo
 7 nelle Fp Fr; e la Gu; ragiom Lo; manca Fp Fr Gu Lo; dongni Fp Fr; latto Lo
 8 vengnamo Fp, vengniamo Fr, vegniano Lo; a rimedio Fr Gu; armedio Pit, arrimedio Sq; ccie
 Fp Fr Lo Pit; datto Lo
 9 chettoglie Fr Lo, chettogle Pit; toglie Fp Gu; el Gu Sq Pit; lvier *con v sovrascritta fra i ed e*
 Lo; messto Fr
 10 di Fr, de Lo; nel chreder Gu; pur Lo; 7 [= et] Pit Sq; et star contento Fr, estia chontento Lo,
 stia contento Pit; stian Fp

La lingua del componimento riflette in varia misura, nei diversi testimoni, le tipiche oscillazioni dell'uso trecentesco, specie nell'ortografia di velari e palatali (*cerchar* / *cercar*, *sottigliar* / *sottigliar*, *ongni* / *ogni*, *tolglie* / *togle* / *toglie*, ecc.) e nell'applicazione incostante degli usi grafici volgari a parole dotte (*honesto* / *onesto*, *intellecto* / *intelletto*, ecc.)⁵⁰. Più genuinamente fiorentine, sotto quest'aspetto – e in misura

49. Ringrazio Claudio Vela per i numerosi e preziosi suggerimenti con i quali mi ha assistito durante tutte le fasi del lavoro; Piero Chiappano per le proficue conversazioni sul retroterra filosofico della ballata e su particolarità non marginali della sua *restitutio textus*; Gianluca d'Agostino, Antonio Delfino e Marco Mangani per la pronta collaborazione al recupero del materiale necessario alla collazione dei codici Fr e Gu.

50. Cfr. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1992¹¹ (1^a ed. 1937), p. 206; N. Maraschio, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a c. di L. Serianni e P. Trifone, vol. I *I luoghi della codificazione*, Einaudi, Torino 1993, pp. 139-207: 153 e 159.

imponente –, sono le lezioni di Fp⁵¹, l'unico codice a conservare probabilmente la forma monosillabica «stian» per la prima persona plurale del verbo *stare*⁵², laddove il più tardo Sq già scrive lo «stiam» che s'imporrà⁵³, e anche l'unico a segnalare con buona frequenza⁵⁴ l'elisione della vocale per mezzo del punto sottoscritto di cui parla la *Summa* di Antonio da Tempo⁵⁵ (vedi nel nostro caso il nesso «tempo e» del v. 4)⁵⁶. Meno univoche, al contrario, le scelte di Lo e Pit⁵⁷, e meno caratterizzate ancora in senso propriamente toscano le lezioni di Sq, salvo il «sottigliar» del v. 4⁵⁸.

Il lessico della ballata rivela quindi la familiarità dell'autore con le categorie tradizionali della scolastica e con i preziosismi della lirica d'alto registro: evidenti, gli ultimi, nell'uso 'forte' dell'aggettivo «mesto» (v. 9), che vale qui (latinamente) 'tristissimo', 'disperato', come in Dante⁵⁹, o nel raro «sottigliar» del v. 4, che sta a significare «riflettere mettendo alla prova ogni sottigliezza d'ingegno *su una verità comunicata*»⁶⁰; operanti, le prime, soprattutto nello spettro polisemico dei termini-cardine «intelletto» e «ragione», collocati in bella evidenza nel v. 3 e più ancora nei vv. 6 e 7. «Ragione», infatti, se nel contesto landiniano ha il senso, in prevalenza, di 'spiegazione (delle cause)'⁶¹, non può non

51. *Poesie musicali del Trecento*, p. LVI; G. Tavani, *I testi poetici*, in *Il codice Squarcialupi*, pp. 223-41: 226 e 241.

52. Dico «probabilmente» in quanto lo «stian» di *Contemplan le gran cose*, se non ho visto male, è l'unica forma di prima persona plurale attestata da Fp e, non facendo sistema, non permette quindi di escludere a priori la possibilità che la /n/ sia semplicemente un errore materiale.

53. Cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. II *Morfologia*, Einaudi, Torino 1968, p. 252 (ed. or. *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bd. II *Formenlehre und Syntax*, Francke, Bern 1949).

54. Soprattutto nei brani copiati dallo scriba D di Nadas, del quale il punto sottoscritto è anzi discriminante d'individuazione (Nadas, *The Structure of MS Panciatichi* 26, p. 408, tavola 2).

55. Long, *Musical Tastes in Fourteenth-Century Italy*, pp. 6-7.

56. Tutti gli usi fiorentini di Fp sono pedissequamente mantenuti da Schrade: con fedeltà soltanto formale, a mio parere, giacché la totale assenza di commento linguistico (per non dire della lettura erronea «che a te dato» nel v. 8) può facilmente trarre in inganno il lettore ignaro delle peculiarità grafico-morfologiche di quell'«italiano», inducendolo alla pronuncia affatto falsa di alcuni lessemi (*ongni, tolgie, vengnamo*) e oscurandogli (*stiam*) il senso di un testo tutt'altro che immediato.

57. In Lo «il fondo linguistico è toscano [...] ma con frequentissime sovrapposizioni di settentrionalismi»: *Poesie musicali del Trecento*, p. LXII. Il copista di *Contemplan le gran cose* non conserva tuttavia i gruppi fiorentini /lgl/ e /ngn/ che contraddistinguono, secondo G. Di Bacco, *Nuove osservazioni sul codice di Londra (British Library, MS Additional 29987)*, «Studi Musicali», XX/2 1991, pp. 181-234: 196, nota 44, le sezioni redatte dal copista 'principale' del manoscritto: ma evita anche, a onor del vero, le strazianti teratologie lessicali che infestano il codice in conseguenza di fraintendimenti di lettura e incomprensioni d'ogni tipo, ben documentate da Gozzi, *Alcune postille sul codice Add. 29987*, pp. 265-71.

58. Sulla lingua dei componimenti intonati da Landini, cfr. ora M. Mangani, *Aspetti della trasmissione dei testi poetici*, pp. 55-57.

59. Cfr. *sub voce* in *Enciclopedia dantesca*, a c. di U. Bosco, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, vol. III [1971], p. 922.

60. *Enciclopedia dantesca*, vol. I [1970], p. 922, s.v. «assottigliar(si)» (corsivo mio). Nel caso in esame, evidentemente, «comunicata» è da intendere nel senso squisitamente teologico di verità *rivelata*.

61. La «ragion» del v. 7 può dire infatti le stesse «ragion» del v. 3, secondo il modulo retorico del parallelismo che attraversa gran parte del testo («c'è onesto / c'è richiesto // c'è negato che / c'è dato che», ecc.) e nella presunzione che il «nelle» di Fp sia lezione banalizzante rispetto al «nella» di Lo, Pit e Sq. Può anche significare, tuttavia – e con probabilità ancora maggiore, sotto un certo aspetto – 'facoltà raziocinante',

evocare – *a fortiori* in un testo d'intonazione moral-religiosa – il complesso delle accezioni filosofico-teologiche del termine (*virtus cognoscitiva, causa, computatio, aliquid simplex abstractum a multis* soltanto nella tassonomia tomista⁶²), con un non irrilevante effetto di cortocircuito tra *potentia cognoscitiva (ratio)* e incapacità di conoscere le 'ragioni' (ergo, *impotentia*): un'incapacità impossibile da alleviare anche con l'uso dell'*intelletto* – la «'facoltà' o 'parte' dell'anima deputata alle funzioni e capacità cognitive»⁶³ – 'intuitivo' fin che si vuole (specialmente nella logica occamista), ma pur sempre limitato *naturaliter* dalla condizione creaturale dell'essere umano, secondo un fondamentale assioma teologico presto divenuto anche un *topos* letterario tra i più frequentati⁶⁴.

La struttura formale del brano, infine, presenta uno schema di ballata mezzana configurato

ZyZ - AB.AB - BzZ

che contempera l'elevatissima ricorrenza statistica delle mutazioni distiche a rima alternata isometrica⁶⁵ con la singolarità assoluta della ripresa di due endecasillabi in rima inframmezzati da un settenario irrelato⁶⁶.

La distribuzione degli accenti, com'è normale nei versi italiani dispari – e massimamente nell'endecasillabo⁶⁷ – è abbastanza variata, pur nella predominanza

'ragione' nel senso filosofico del termine, e precisamente nell'accezione dionisiano-tomista per cui «aliquando dicitur vel dicitur potentiam inquisitivam veritatis per rationes universales, et sic dividitur contra intellectum, quia intellectus apprehendit subito et sine inquisitione, ratio inquirendo [...] Et ratio sic sumpta est eadem potentia cum intellectu, differens penes officia, sicut ratio superior et inferior» (Ferrario Catalano O.P., *Quaestio quodlibetalis* 6, citata da M. Cristiani, voce «Ragione», in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV [1973], pp. 831-41: 835); può, infine (assai più sottilmente), denotare per circonlocuzione la *summa Ratio*, Dio stesso, dando così seguito nel resto del verso a una metafora geometrica non inconsueta nel lessico teologico medievale. (Così, ad es., F. F. Minetti, *Sull'autonomia dei testi arsnovistici in genere, e landiniani in specie*, relazione al convegno «Francesco Landini e la Musica Italiana del Trecento. Specificità della tradizione e problemi di restituzione dei testi», S. Godenzo [FI], 28-29 giugno 1997). Negli ultimi due casi, evidentemente, le evocazioni polisemiche di cui discorro appresso non sarebbero implicite nei versi musicati (ossia estrapolati per contiguità fonico-semantica dal lettore accorto, sia medievale che moderno), ma integrate nel *sensus litteralis* della ballata, sia esso di Landini o di un anonimo poeta a lui contemporaneo. (Ciascuna lettura si appoggia logicamente e rimanda a considerazioni e riscontri che sarebbe fuor di luogo scrutinare in questo saggio; mi riservo perciò di tornare in altra sede sull'argomento, fornendo tutti i ragguagli e le conferme del caso.)

62. Riepilogata efficacemente in Cristiani, voce «Ragione», pp. 831-832.

63. C. Vasoli, voce «Intelletto», in *Enciclopedia dantesca*, vol. III [1971], pp. 464-468: 464.

64. Lo si ritrova nel suo senso teologico – per rimanere in ambito dantesco – nei versi del *Purgatorio* già rammentati: «State contenti, umana gente, al *quia*; / ché se potuto avete veder tutto, / mestier non era parturir Maria» (III, 37-9); compare tuttavia anche in altri contesti (vedi ad es. la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* in apertura di *Convivio* III, vv. 16, 59 ecc.), non esclusi quelli più direttamente legati all'esperienza amorosa (cfr. ad es. i nn. CCCII, v. 9 e CCCXXXI, vv. 49 segg. del *Canzoniere* petrarchesco).

65. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, pp. 117-118.

66. Cfr. L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano - Napoli 1995 (un repertorio ottimo e indispensabile ma di cui il musicologo non può far a meno di deplorare l'assoluta mancanza di aggiornamento della bibliografia musicale: ferma – per le edizioni di Landini – alla prima trascrizione di Ellinwood [1939 !]). *Contemplar le gran cose* vi appare come unico esempio dello schema 115: 68 (p. 93), mentre l'autore è siglato 78, 103.

67. Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993 (Medioevo e Umanesimo, 83), pp. 393-406.

della forma *a maggiore*, come si può rilevare dalla tavola seguente che segnala in neretto gli accenti principali, in tondo gli accenti secondari più evidenti e in corsivo gli altri accenti secondari⁶⁸ (si noti che la lettura del v. 5 con accento sulla quinta sillaba, allettante a prima vista e in apparenza rafforzata dalla possibile rima interna in *-ar*, è invece sconsigliata innanzitutto dalle consuetudini della metrica italiana⁶⁹ ed esclusa quindi dall'intonazione di Landini, che muove alla cadenza interna precisamente in corrispondenza del pronome «*quel*»):

VERSI	ACCENTI				
I ₁₁		3	6	8	10
2 ₇	2		6		
3 ₁₁		3	6	8	10
4 ₁₁	<i>I</i>		4	6	8
5 ₁₁		3	6	8	10
6 ₁₁	2		6	8	10
7 ₁₁			4	6	8
8 ₁₁		3	6	8	10
9 ₇	2		6		
10 ₁₁	2	4	6	8	10

La trama delle cesure determinate dal seguito degli accenti, le assonanze e lo schema rimico apprestano allora un piano dell'espressione ben rispondente al piano del contenuto:

VERSO	ASSONANZE	CESURA	RIMA
1	<u>contemplar</u>	cose	onesto
2		Chi	<i>governa</i>
3	<u>cercar</u>	ragion'	richiesto
4	metter / sottigliar	tempo	mente
5	<u>cercar</u> / voler		
6		'ntelletto	possente
7		ragion / manca	
8			
9			mesto
10		puro	questo

68. L'ultima categoria potrebbe ulteriormente suddividersi in diversi livelli gerarchici, a seconda del peso attribuito a ciascun accento secondario nell'economia ritmica del verso. Si è preferito tuttavia rinunciare a tanta sottigliezza, dipendendo essa in ultima istanza dalla sensibilità 'musicale' di ogni lettore ed eccedendo dunque in partenza le prospettive analitiche del presente paragrafo.

69. Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, pp. 408-412. Dal punto di vista prosodico, comunque, l'ambiguità e/o la contiguità degli accenti di 5^a e di 6^a fa sì che il verso in questione possa ben aggiungersi alla (breve) lista degli endecasillabi «in cui l'accento di 6^a è preceduto da un accento di 5^a che abbia un certo rilievo (in

Nella ripresa, l'assonanza «*contemplar / cercar*» dei vv. 1/3 (rinforzata dall'identico accento secondario di terza) sottolinea così i corni del dilemma occamista, che i lessemi *cose* e *Chi* (vv. 1-2), fortemente marcati dalla posizione metrica precesura si incaricano di tradurre subito nei due poli teologici 'mondo' e 'Dio': il primo da 'contemplare', il secondo da 'cercare', come si evince dal rilievo che il legame rimico – forte, in quanto costituito da due parole con identica funzione sintattica – instaura tra i predicati «onesto» e «richiesto» (vv. 1/3), nonché dalla rima irrelata «governa» (v. 2), mai più ripresa nel resto della ballata e dunque *e contrario* pertinente (in forza del principio semiologico delle emergenze) all'illustrazione intrasistemica del Totalmente Altro. Il quale, se vogliamo scivolare per un momento nell'ermeneutica, è l'unico che può guardare alle «cose» e insieme coglierne la sottesa razionalità che le muove, situato com'è al centro poetico della terzina e delle relative cesure versali; mentre l'uomo, «breve di giorni e sazio d'inquietudine» secondo la poesia esistenziale del libro di Giobbe (14, 1b), deve contentarsi dell'*hic et nunc* (il «questo» del v. 10, che le leggi della ballata fanno significativamente rimare con l'«onesto» del v. 1), rinunciando a sforzi inani (il chiasmo delle assonanze «*metter / sottigliar : cercar / voler*» dei vv. 4-5) in grazia della fede (il «creder *puro*» in cesura del v. 10: che non annulla però l'inquietudine se, sotto il significato letterale, il «questo» del v. 10 continua a rimare col «mesto» del v. 9), senza usare impropriamente delle facoltà dell'«intelletto» ed eventualmente della «ragione» (due sostantivi accomunati dalla ricorrenza precesura ai vv. 6 e 7, ma pure in bilico verso il «manca» dello stesso v. 7, possibile cesura alternativa dell'unico verso che sembra sopportare sia la scansione *a minore* che quella *a maggiore*) nonostante i richiami di sirene avvincenti e terrenamente poderose (condensate nella correlazione «mente» / «possente», che spicca finalmente per essere la sola rima, oltre l'isolata «governa», a sfuggire la terminazione in *-to*, pur rimanendo ancorata all'«umano» mediante la persistenza del fonema /t/).

4. Testo letterario e intonazione musicale

Il testo letterario, abbiamo appena visto, possiede una sua struttura formale autonoma e coerente. Al momento dell'intonazione, tuttavia, questa si coniuga col modello astratto della ballata per musica $XY^{(v)}Y^{(c)}(X)X^{70}$, dando luogo a una struttura superiore altrettanto coerente ma non per questo esente, in linea di principio, da possibili frizioni microformali e da lievi scarti paradigmatici, con

mancanza, inoltre, dell'accento di 4^a)» citati da P. Beltrami, *La Metrica Italiana*, Sansoni, Milano 1994 (Linguistica e critica letteraria), p. 160, nota 38.

70. Con gli apici «c» e «v» indico la conclusione aperta («verto») e chiusa dei piedi o mutazioni, con «X» e «Y» rispettivamente ripresa/volta e mutazioni e con «(X)» infine la volta precedente la ripresa (che distingo però da «X» soltanto ove e quando necessario alle necessità analitiche e/o alla chiarezza del discorso). Per le indicazioni con cui i diversi manoscritti strutturano il testo letterario, vedi in appendice la rubrica «Indicazioni accessorie dei mss.».

La ripetizione dell'intera sezione Y con due differenti terminazioni (Y^v e Y^c) genera una prima unità percettiva che la riproposizione del medesimo elemento ritmico melodico (sincopato) alle bb. 28 e 47^v («α» in figura) ingloba subito in un'unità più vasta: la quale, con il ricomparire della sezione (X) (volta), configura e chiude la forma chiastica fondamentale XYYX che la ripetizione letterale della ripresa X provvede infine a coronare asimmetricamente.

L'emergere strutturale di un fenomeno ritmico come la sincopazione già a quest'altezza formale e la sua associazione, spesse volte, a un contrappunto chiaramente cadenzale⁷⁵ invita quindi a valersi del codice ritmico per approfondire l'esame architettonico della ballata e a procedere di conseguenza a una segmentazione del *continuum* dell'opera in unità analitiche significative, concretamente e non aprioristicamente attinenti la struttura contingente dell'insieme testo-musica.

Per far ciò, evidenziamo dapprima in maniera distribuzionale il ricorrere degli ingredienti ritmici della sezione X del Ca, l'unica voce provvista di testo (i numeri sovrapposti rimandano alle battute della trascrizione e – in corsivo – all'eventuale suddivisione) (cfr. fig. 1, p. seguente).

La disposizione in colonne delle equivalenze ritmiche permette di cogliere immediatamente l'esistenza e la frequenza della concatenazione *sincopazione* (di ampiezza variabile, ma comprendente *a parte finis* almeno due Sb e una M – due ottavi e un sedicesimo in notazione moderna) / *pausa di Sb* / *gruppo Sb-B*: una concatenazione che nel sistema del testo poetico corrisponde sovente al passaggio di verso o alla cesura versale, la sincopazione marcando (melismaticamente) l'ultimo accento del verso o dell'emistichio, il sintagma Sb-B seguente la pausa segnalando viceversa l'inizio della nuova unità fonotestuale. Ciò consente di affermare, su un piano più generale, la natura tendenzialmente 'conclusiva' del sintagma *sincopazione* nel sistema compositivo della ballata e la natura invece tendenzialmente 'iniziale' del nesso (*pausa di Sb*)-Sb-B, entrambe determinate logicamente non dalle successioni mensurali in sé e per sé, bensì – in via funzionale – dalla loro reciproca coordinazione (*alias* dalla loro opposizione semiologica), come si può facilmente constatare comparando le medesime giunture con le interruzioni della linea vocale corrispondenti alle pause incorporate nei melismi: le quali, proprio perché precedute e seguite da aggregati ritmici di volta in volta differenti, non esclusa un'immediata ricomparsa della sincope, e perché mai associate a movimenti cadenzali del contrappunto (come ha rilevato Dorothea Baumann⁷⁶), sembrano palesemente incapaci di articolare in profondità il fluire della melodia, nonostante l'identico valore di Sb, e assumono perciò valenza strutturale (di grado comunque inferiore) soltanto in congiunzione a cambi di registro, ripetizioni di identico materiale armonico-lineare, ecc.

75. Cfr. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 28-29, e *infra*.

76. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, p. 29.

Figura 1

1 	2 	3 	4 
5 	6 	7 	8 
9 	10 	11 	12 
13 	14 	15 	16 
17 	18 	19 	20 
21.1 	21.2-22 	22.1 	23.1 
	(Pit )		
	23.2-24 		
	25 		
	26 	27 	

Da questi rilievi, incrociati con i dati formali emersi dal testo poetico, scaturisce quindi un più preciso quadro strutturale della ballata, esposto nella tavola che segue e orientativo di tutto il resto dell'analisi:

<i>macrounità</i>	X / (X)													
<i>sezione</i>	1					2								
<i>subsezione</i>	a	→	b	→	c	→	d	↓	a	→	b ₁	→	b ₂	↓
<i>durata (in B)</i>	7		10		2		11		9		5		7 + Lfin	
<i>versi/i</i>	1/8				2/9				3/10					
<i>sillabe</i>	1-2		3-11		1-2		3-7		1-6		7-10		(10)-11	

<i>macrounità</i>	Y													
<i>sezione</i>	3				4									
<i>subsezione</i>		↓			a	→	b ₁	→	b ₂ ^v	↓		b ₂ ^c	↓	
<i>durata (in B)</i>	17				6			6			9 + Lfin		11 + Lfin	
<i>versi/i</i>	4/6				5/7									
<i>sillabe</i>	1-11				1-6			7-10			(10)-11		(10)-11	

I confini delle sezioni più ampie (identificate dai numeri arabi) coincidono nella ripresa con la conclusione del secondo e del terzo verso, nelle mutazioni con la fine di ciascun endecasillabo; forza 'conclusiva' in senso proprio, per convergenza di tutti i parametri musicali (ritmo, melodia, assetto e qualità della cadenza) possiedono tuttavia soltanto le sezioni 2 e 4 (fine di X e Y, marcate nello schema dalla freccia verticale piena ↓), mentre le sezioni 1 e 3 'concludono' in grazia del testo e dell'andamento ritmico e melodico della voce superiore, ma a rigor di codice⁷⁷ non con il disegno cadenzale, che registra in ambo i casi una consonanza imperfetta tra le parti e un consistente *overlapping* con la sezione adiacente (cfr. T e Ct fra 1 e 2, Ct fra 2 e 3; lo schema evidenzia lo stacco meno deciso con la freccia verticale vuota ↓↓), secondo una legge di continuità sequenziale che domina completamente il livello analitico-strutturale delle subsezioni (lettere minuscole)⁷⁸. Questo infatti, pur essendo palesemente segmentato nel Ca dai fattori metrico-ritmici di cui s'è detto poco sopra, e pur presentando anche in T e Ct chiari indizi di articolazione frasale (ancor più scoperti non appena si consideri l'insieme delle due voci, com'è naturale in una ballata di tipo 3.2 Baumann⁷⁹), evita con ogni cura la coincidenza verticale di giunzioni e pause, intersecando

77. Cfr. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 57-58.

78. Probabilmente un influsso francese e/o una conferma della datazione 'bassa' della ballata.

79. Cfr. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 40 e 107 e *infra*, § 5.3.

voce e parti senza testo in un flusso ininterrotto che trova riposo soltanto al termine di X e Y, nonostante la potenza delle successioni cadenzali (quasi sempre risultanti nella disposizione intervallare 1-5-8, lo stereotipo conclusivo delle ballate landiniane successive al 1370⁸⁰) e nonostante le frizioni che si creano in tal modo tra sistema letterario e sistema musicale: quali sono, ad esempio, le brevi cadenzali della subsezione 1.a (bb. 3.2 e 4.1), che, replicando esattamente la cadenza finale delle macrounità X e Y, sigillano il melisma di «Contemplant» ma rafforzano nel contempo l'associazione sillabica fuorviante *Con...tem / plarle*; o qual è, ancora, l'autentico *enjambement* musicale che unisce il primo endecasillabo Z al settenario y, ponendo così in massima evidenza la cesura tronca di questo (il «Chi» divino, nella ripresa), ecc. (tutti fattori che lo schema raccoglie nel segno della freccia orizzontale ➡, assottigliata a → nel caso di più certa opposizione testo/musica tra 1.a e 1.b).

5. Le linee melodiche

Completata la discussione della fattura letteraria e còltona per così dire dall'interno il perimetro e gli assi portanti, possiamo finalmente avviarci con coscienza di causa all'analisi sistematica dei componenti musicali della ballata, cercando ancora una volta di esaminarli non per parametri astratti ma nel vivo delle loro combinazioni dapprima orizzontali – i diversi piani melodici e le caratteristiche individuali di ciascuno – e poi verticali – *contrapunctus* e relativi 'tipi di sonorità'⁸¹ –, per combinare infine le prospettive in un'ispezione di ciò che è divenuto costume chiamare *tonal orientation* (e che io non tradurrò, profittando dello straniamento linguistico per evitare in partenza ogni ambiguità con i significati moderni dell'aggettivo *tonale*).

5.1. Cantus

Accostiamo dunque l'insieme di *Contemplant le gran cose* dal lato dei profili melodici delle singole voci, a cominciare naturalmente dal Ca, la parte che s'impone per prima all'attenzione dell'ascoltatore sia per la posizione acuta nel tessuto sonoro della composizione che per il testo letterario che vi è unito⁸², la cui sola presenza innesca *ipso facto* l'opposizione significativa Ca / T – Ct abitualmente rinforzata, in sede esecutiva, dall'opposizione omologa voce/strumenti.

Il procedere orizzontale della linea, come abbiamo visto, è organizzato in frasi di varia lunghezza ed estensione da alcune microstrutture ritmiche ricorrenti che

80. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 56 e 60.

81. Sulla scorta, per questi ultimi, di S. Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», XXX/1 1986, pp. 35-70.

82. Fuller, *Guillaume de Machaut*, p. 44.

fungono da punteggiatura musicale e che risultano quasi sempre dal progressivo intensificarsi della sincopazione⁸³, in senso principalmente quantitativo ma talvolta anche qualitativo (vedi le sezioni 1.a/b/d e 3, dove una sincope Sb.B.Sb precede i blocchi M.nSb.M, e la subsezione 4.b₂, in cui si susseguono pressoché consecutivamente B e Sb sincopate)⁸⁴. Ciascuna frase scandisce quindi un solo movimento lineare fondamentale, in genere discendente⁸⁵, come dimostra la riduzione dell'esempio 1 (p. 279) che concentra sul primo pentagramma – in una notazione che aspira a essere auto-esplicativa e che non sposa (ribadisco) nessuna particolare teoria analitica – un modo d'ascoltare la melodia e di giudicare le gerarchie, le relazioni e la relativa 'stabilità' dei suoni che la compongono⁸⁶, e rimarca nel secondo le evidenze del primo, mostrandone la dialettica strutturale su più larga scala.

La subsezione 1.a muove da *g* a *d* praticamente per linea diretta, preannunciando l'intervallo nella prima battuta (il cui andamento mantiene però il *d* nell'ambito della sonorità dominante *g*), riempiendo poi il tetracordo con i due suoni intermedi *f*[#] ed *e* e aggiungendovi infine una flessione su *c*[#] che, funzionando da nota di volta prolungata dal giro stereotipo della cosiddetta 'cadenza di Landini'⁸⁷, segna il limite della discesa e suggella percettivamente la conclusione della frase con un sintagma cadenzale assai stabile – fin troppo stabile, verrebbe da dire, rammentandone l'ormai nota identità⁸⁸ con le ultime battute di 2.b₂ [fine di X/(X) e della composizione]. Non è probabilmente un caso, perciò, che la subsezione 1.b si apra con un *g*[#] in rapporto di tritono con il *d* appena consolidato – un tritono in evidenza, ché l'abbinamento al ritmo sintomatico d'inizio sezione pareggia l'indebolimento intrinseco all'intromissione della pausa –, il quale vanifica decisamente la precoce sensazione di stabilità e nel contempo appoggia cromaticamente *aa*, la nuova colonna da cui si diparte la discesa essenziale della frase 1.b, più ampia della precedente non solo per estensione scalare (*aa-d*) ma anche per dilatazione della sfera d'influenza del suono più acuto; *aa*, infatti, non appena raggiunto e ribadito dalla nota di volta *bb*⁸⁹, viene prolungato da una breve

83. Sola eccezione – oltre alla brevissima subsezione 1.b, costituita unicamente dalla distinzione ritmica primaria (pausa di Sb).Sb.B – la frase 2.a, che si chiude col gruppo M.M.Sb.B (bb. 19.2-20.1), non a caso l'unica clausola *via naturae* di tutto il componimento.

84. Le sei Sb racchiuse tra una Sb puntata e una M (bb. 13-14) costituiscono una delle più lunghe sincopazioni del *corpus* landiniano, superata soltanto dallo otto Sb del melisma conclusivo di *Lasso! di donna vana innamorato* [PMFC IV (18)109, bb. 31-5 e 68-72(75)] già dato per eccezionale in EllinwoodL, p. XXXII.

85. Ugualmente imperniata su movimenti discendenti, secondo J. Hirshberg, *The Music of the Late Fourteenth Century: A Study in Musical Style*, PhD Diss., University of Pennsylvania 1971, p. 121, è anche la maggior parte dei motivi di Machaut, con una coincidenza che, se confermata da un attento sondaggio di porzioni più estese del repertorio, non sarebbe certamente priva di ricadute per le stesse metodologie analitiche della musica 'antica'.

86. Cfr. Fuller, *Guillaume de Machaut*, p. 57, nota 16.

87. Il prolungamento strutturale suppone naturalmente l'alterazione di entrambi i *c* di b. 3, vuoi per 'implicazione' o per 'convenzione' vuoi (come ritengo più probabile) per effetto del diesis apposto dal notatore al primo *c*, valido in situazioni del genere anche per il secondo, come avverte l'asterisco della trascrizione.

88. Confermata dalle altre voci e dal contrappunto.

89. Sul bemolle suggerito da Schrade cfr. alla fine del paragrafo.

ascesa lineare riconducibile alla terza f - (a sua volta oggetto d'un fugace prolungamento di grado inferiore) $-g-(aa)$ e soltanto alla b . 8 intraprende effettivamente il cammino verso il d strutturale, questa volta per intervalli disgiunti e smorzando l'impatto dell'ultima nota con un'appoggiatura superiore che ne riduce il valore mensurale a una Sb ⁹⁰. Dopo ciò, la subsezione 1.c, costituita essenzialmente da un'appoggiatura cromatica che riporta la tensione melodica al g d'apertura del brano, si lega alla subsezione 1.d tramite una salita ininterrotta da e a bb la cui sommità (come nel precedente 1.b) si piega a mo' di nota di volta su un aa immediatamente protratto dall'arpeggio $aa-f-d$ (esso stesso riproposizione ridotta dell'arpeggio strutturale di 1.b) e poi confermato dalla quinta lineare $aa-d$ che integra i suoni mancanti dell'arpeggio e bilancia così la quinta ascendente che aveva aperto la subsezione, permettendo l'assettamento dell'unità sul semitono inferiore $c\sharp$. (Si noti però che l'apparire del $c\sharp$ nell'insieme contrappuntistico è oscurato dall' e del T, la cui durata copre anche la pausa di B del Ca e genera pertanto la successione virtuale $f-e-f$, non senza effetti, come vedremo, su possibili ulteriori riduzioni della 'voce superiore' della composizione.)

La prima frase della sezione seguente, 2.a – staccata da una pausa più ampia, che rende in questo caso 'morto' l'intervallo di quarta diminuita $c\sharp-f-$, sotto una superficie apparentemente elaborata non presenta nulla più di una semplice discesa semitonale: l' f iniziale si prolunga infatti al di sopra dei cardini minori d a (b) d e si ripete letteralmente alla b . 19 per scendere subito a e (b . 20). La seconda frase della sezione, 2.b, dal contorno esterno ancora più frastagliato, si riduce invece – dopo l'usuale consolidamento del limite acuto, per nota 'di volta' congiunta e disgiunta – alla ripresentazione della familiare discesa $aa-d$, eseguita stavolta in due tempi (corrispondenti alla divisione delle subsezioni in 2.b₁ e 2.b₂): il primo più rapido, con un movimento a suoni alternati, il secondo più lento, per gradi congiunti a partire da g ⁹¹ e ampliato dall'inserzione del tetracordo completo $c-b-a-G$ che non solo raddoppia lo strutturale $g-f-e-d$ ma satura anche l'ottava $g-G$ prima del coronamento sezionale (e di X) sul d di b . 27, ratificato dalla riapparizione *in extremis* della cadenza landiniana nella sua forma più canonica.

Le cadute di quarta e di quinta già all'opera in X informano di sé anche gran parte della macrounità Y, incarnandosi nei salti fondamentale $e-a$ (sezione 3) e $aa-e$ (sezione 4). Il primo, indiviso nella macroforma, è ornato in principio da una quinta lineare ascendente ($e-bb$)⁹² subito riportata entro l'alveo della discesa principale dalla quinta interna $aa-d$, ed è soltanto superficialmente interrotto dal breve movimento verso la mini-sospensione su $f\sharp$ (seguita da pausa di articolazio-

90. Il valore di Sb , unito al fluire ininterrotto di T e Ct, è precisamente la causa dell'*enjambement* musicale che lega la fine del primo verso all'inizio del secondo segnalato in coda al § 4.

91. L'analogia tra l' a che apre 2.b₁ e il g che apre 2.b₂, è assicurata dalla cesura melodica che interessa tutte le voci e dalla susseguente imitazione ritmico-melodica tra T e Ct.

92. Con $f\sharp$ per effetto durevole dell'alterazione all' f precedente, interno al prolungamento dell' e sotteso alle bb . 29-30.1.

Esempio 1

The musical score is presented in two staves, I and II, across four systems. Each system contains a melodic line (Staff I) and a bass line (Staff II).

- System 1:** Melodic line starts with a circled '1' and 'a'. A circled 'b' is placed above a measure containing a flower-like symbol. A measure number '5' is written below the bass line.
- System 2:** Melodic line has circled annotations 'c-d', '(c)', and '(d)'. A circled '2' and 'a' are at the end. Measure numbers '10', '15', and '20' are below the bass line. A circled '3' is above a measure with a flower-like symbol.
- System 3:** Melodic line has a circled 'b' at the start. Measure numbers '25', '30', and '35' are below the bass line. A circled '3' is above a measure with a flower-like symbol.
- System 4:** Melodic line has circled annotations '4', 'a', 'b₁', and 'b₂'. The phrase 'verto chiuso' is written above the final two measures. Measure numbers '40' and '45' are below the bass line.

Throughout the score, dashed lines connect notes between the two staves, and various brackets and boxes highlight specific musical phrases and structures.

ne melismatica): posto che sotto di esso aleggia comunque il prolungamento della sonorità *d*, da cui infatti Landini riparte prontamente per guadagnare in pochi passi l'*a* terminale (esso pure oggetto di un piccolo prolungamento in finale di frase)⁹³. Il secondo salto, invece, attraversa una superficie assai più variegata, suddivisa in vari livelli – la sezione 4 nelle subsezioni 4.a e 4.b, e questa a sua volta nei due membri 4.b₁ e 4.b₂ –, con una prima parte (4.a) di fatto statica, stretta intorno all'*e* d'inizio d'entrambe le sezioni di Y, e una seconda caratterizzata dall'ampio spostamento di registro *a*- (riproposizione non casuale del suono conclusivo di 3) -*aa*, equivalente strutturale dello scambio melodico d'ottava *G-g* che divide 4.b₁ da 4.b₂ e perno acuto di una manovra discendente che s'arresta a *e* in 4.b₂^v e s'allunga verso la 'finalis' *d* in 4.b₂^c mediante la solita cadenza 'alla Landini': di tipo 'modale' nel *vertò*, stante l'*e* che impedisce ogni sorta di alterazioni; identica per forma e funzione, nel *chiuso* (come sappiamo), all'ultima cadenza di X e con *c*# già notato dallo scriba di Fp⁹⁴.

L'insieme dei movimenti lineari appena descritti e i relativi raggi d'influenza determinano quindi e riempiono di senso il livello più ampio degli spazi sonori della composizione, centrati essenzialmente sulla dialettica *g/aa* in rapporto al suono conclusivo *d*, che rende meno emergente il semitono essenziale di 2.a e consente pertanto di suggerire due ulteriori livelli di riduzione analitica – astratti, certo, rispetto al fluire del Ca, ma non estranei, come vedremo, al disegno delle altre voci e in qualche modo correlati alla struttura generale della ballata, e dunque anche al processo compositivo che l'ha generata⁹⁵:

Esempio 2

The image shows a musical score for three voices, labeled II, III, and IV. The score is written on three staves. The top staff (II) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of notes and rests, with four sections numbered 1, 2, 3, and 4. Section 1 is a short phrase. Section 2 is a longer phrase with a dashed line indicating a melodic contour. Section 3 is another phrase. Section 4 is the final phrase, which ends with two cadenzas labeled 'v' and 'c'. The bottom two staves (III and IV) show the lower voices, with III having a treble clef and IV having a bass clef. The notes in III and IV are mostly sustained or moving in a simple, linear fashion, supporting the melody in II.

93. L'ultima apparizione dell'*a*, come si vedrà, per effetto del Ct comincia a orientare il movimento verso la sonorità di *e*, motivando in tal modo la conclusione di Y^c un tono sopra la finale *d*.

94. Per una discussione più estesa delle tipologie 'modali' e 'tonali' della cadenza in questione vedi Rosa Barezani, *La cadenza 'alla Landini'*, pp. 161-166. (Nella cadenza a *d*, come ho detto in nota 31, Schrade suggerisce editorialmente l'alterazione del *c*, senza probabilmente avvedersi del diesis prescritto proprio dalla sua *main source*).

95. Il passaggio II-III tiene conto anche dell'incrocio tra Ca e T alla fine della sezione 1 ed esprime dunque propriamente più la 'voce superiore' che l'attuale Ca della composizione.

Le gerarchie sonore evidenziate dal primo grafico permettono inoltre qualche decisione – o per lo meno qualche ipotesi oggettivamente fondata – circa la sfida delle eventuali ‘alterazioni sottintese’ da esplicitare a cura dell’editore: un problema tutt’altro che secondario anche in questo brano, come dimostrano i diciannove diesis e bemolle (undici solo nel Ca)⁹⁶ che Schrade ha ritenuto di dover suggerire in aggiunta ai diciotto di Fp (già essi sette più di Sq) e che si traducono, per noi, nell’ovvio interrogativo operatorio ‘sono queste alterazioni tutte necessarie e/o fornite dello stesso grado di probabilità?’. La risposta di chi scrive, pur con tutte le opportune cautele – e in riferimento, per ora, al solo Ca – è negativa almeno per la maggior parte dei bemolli che Schrade appone ai si delle bb. 5, 12, 31, 34 e 41: inopportuni, a mio avviso, sia in sé, in quanto derivati non di rado (a quel ch’è dato di capire⁹⁷) da un’applicazione quasi meccanica della ‘regola’ *una nota super la*, che non sappiamo quanto (o addirittura se) fosse corrente all’altezza cronologica della ballata⁹⁸ (ché non credo che la profusione di bemolli serva a prevenire la formazione del tritono melodico *bb-f*, possibile soltanto nelle bb. 5 e 12 e in ogni caso indiretto), sia in relazione al contesto, che la riduzione ha dimostrato essere la quinta scalare *e-bb* nelle bb. 12 e 31, e l’iterazione del *b* (naturale) di b. 39 alla b. 41 – ossia due evenienze che la bemollizzazione del si non farebbe che turbare inopinatamente⁹⁹. È una risposta possibilista, invece, per i diesis delle bb. 17 e 40 (al *G*)¹⁰⁰ e 19 (al *c*), la cui posizione strutturale è indifferente al riguardo e la cui alterazione o meno dipende oggi in buona sostanza dal peso che il ricercatore e l’esecutore attribuiscono alla prescrizione di Marchetto che vuole «colorata» (i.e. pressappoco ‘maggiore’, in termini moderni) la terza che muove a una quinta e la sesta che muove a un’ottava¹⁰¹ di contro

96. Al conto, in verità, dovrebbero immediatamente sottrarsi il diesis al *c* della penultima battuta, mero errore di lettura, e il diesis all’*f* di b. 30, che noi abbiamo interpretato come nota ancora alterata dal segno di b. 29.2.

97. Il Commentario a PMFC IV non rende infatti ragione dei criteri che sovrintendono ai suggerimenti di alterazione.

98. «The licence of extending hexacords without mutations is clearly of medieval origin, but its formulation into a principle [...] is difficult to find before the 17th century»: A. Hughes, voce «Solmization», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 1980, vol. 17, pp. 458-467: 462. Si noti poi la b. 20 T, dove il si compreso nel movimento *a-b-a* è espressamente bemolle in Fp (e in Lo, mentre Pit e Sq non segnano nessuna alterazione).

99. In questo scenario, il *b* di b. 5 resta inoltre naturale per analogia con la figurazione delle bb. 5 e 31, supportata contrappuntisticamente da sonorità analoghe se non identiche, mentre la b. 34 evita il bemolle per la contemporanea presenza di un altro *b* nel Ct, bequadro anch’esso e destinato a rimanere tale per le ragioni della prossima nota 118.

100. A cui si deve aggiungere un analogo innalzamento del *G* di b. 35.2 per i motivi che discuteremo nella trattazione del T.

101. *Lucidarium in arte musicae planae*, tract. 2, cap. VIII, in J. W. Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation and Commentary*, PhD Diss., University of Chicago 1978, p. 257. Si noti tuttavia che neppure l’alterazione di semitono non dico temperato, ma financo pitagorico corrisponde, a rigore, alla lettera del dettato marchettiano, stante la sua divisione del tono in cinque *dieses* raggruppate, nel caso in oggetto, in semitono cromatico (quattro *dieses*) + *diesis* (ossia in $4/5 + 1/5$ di tono).

ai dubbi sull'effettiva applicazione trecentesca del precetto¹⁰² e di contro, soprattutto, alla relativa abbondanza di alterazioni che oppone Fp al resto della tradizione manoscritta ma che, ciononostante, non sappiamo quanto stimare esaustiva vuoi in genere vuoi, *a fortiori*, nel caso di specie. Una situazione, fra l'altro, che mette in evidenza come non debba obbligatoriamente esistere – e come non sia mai storicamente esistita, forse, neppure in rapporto a ciascuna redazione scritta – una sola maniera di eseguire *Contemplan le gran cose*, e che invita di conseguenza a distinguere anche a livello grafico-editoriale le alterazioni 'necessarie' (quali possono essere ad esempio la correzione di eventuali tritoni in posizioni strutturali, la razionalizzazione di note equisone contemporanee alterate in una sola parte, ecc.) dalle alterazioni 'opzionali' o 'condizionate' – dipendenti cioè da un sistema di regole o di consuetudini non necessariamente o non sicuramente all'opera in una composizione o in un repertorio particolare –, senza tacerne le difficoltà di determinazione ma anche senza livellarne le diverse contingenze in un'apparenza testuale normativa oltremisura. (Nella trascrizione in appendice, suggerisco le possibili opzioni di alterazione per così dire sovrasedimentale – non comprese negli schemi di riduzione proprio in quanto tali – con un accidente tra parentesi al di fuori del rigo e sopra la nota a cui si riferiscono).

5.2. Tenor

Gli autori del Trecento italiano, com'è noto dagli studi della Baumann, assegnano al T il ruolo di oppositore dialettico del Ca in ogni tipo di composizione, relegando il Ct al rango di 'voce aggiunta' più o meno integrata nella trama musicale complessiva¹⁰³. I modi in cui il T assolve a tale funzione possono essere vari, ma includono in genere un ambitus mediamente più grave di una quarta o di una quinta¹⁰⁴, un profilo melodico più aperto al moto disgiunto e un andamento ritmico più calmo del Ca, specialmente quando la parte non è destinata alla voce ma a uno strumento (*Textierungen* 3¹ e 3²), come avviene appunto in *Contemplan le gran cose*.

La ballata che stiamo esaminando possiede infatti un T composto in prevalenza di B e di L riunite in grandi *ligaturae*¹⁰⁵ e sviluppato melodicamente nel senso della rappresentazione analitica¹⁰⁶ dell'esempio 3:

102. Cfr. Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, pp. 44 e 47; Id., *Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in «Ars Nova» Music*, «Journal of Music Theory», XXXVI/2 1992, pp. 229-258 vs Rosa Barezani, *La cadenza 'alla Landini'*, pp. 154-157.

103. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 35-36.

104. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, p. 59.

105. Le diverse costituzioni dei gruppi in *ligatura*, come sappiamo, sono tra gli indizi più probanti dell'assenza di relazioni stemmatiche tra i testimoni manoscritti della ballata.

106. Il confine delle subsezioni corrispondenti alle lettere minuscole cerchiate si trova talvolta spostato di una B rispetto allo schema del Ca, in conseguenza degli *overlappings* cui s'è accennato nel § 4.

Esempio 3

The musical score is presented in three systems, each with three staves (I, II, III) in treble clef with a 2/8 time signature. The notation includes solid lines for the main melody and dashed lines for secondary or related lines. Measure numbers are placed below the staves to indicate specific points of interest.

- System 1:**
 - Staff I: Contains measures 1 through 20. Annotations include a box labeled '1' above measure 1, circles labeled 'a' (measures 1-2), 'b-c' (measures 3-4), 'b' (measure 5), 'c' (measures 6-7), 'e' (measures 8-9), 'd' (measures 10-11), and a box labeled '2' above measure 15 with a circle 'a' (measures 15-16).
 - Staff II: Shows a descending line with a dashed line below it.
 - Staff III: Shows a single note in measure 1.
- System 2:**
 - Staff I: Contains measures 25 through 35. Annotations include a circle 'b' above measure 25 and a box labeled '3' above measure 30.
 - Staff II: Shows a descending line with a dashed line below it.
 - Staff III: Shows a thick black bar starting at measure 25, labeled 'verto' above and 'chiuso' below.
- System 3:**
 - Staff I: Contains measures 40 through 45. Annotations include a box labeled '4' above measure 40 with a circle 'a' (measures 40-41), circles 'b₁' (measures 42-43) and 'b₂' (measures 44-45), and boxes labeled 'verto' and 'chiuso' above the final measures.
 - Staff II: Shows a descending line with a dashed line below it.
 - Staff III: Shows a thick black bar starting at measure 40, labeled 'verto' above and 'chiuso' below.

Le caratteristiche principali della linea sono facilmente apprezzabili anche da un esame sommario dello schema, che porta in primo piano i numerosi salti strutturali di quarta e di quinta, distribuiti su più d'un livello gerarchico; i frequenti riempimenti scalari che saturano gli intervalli fondamentali; il ricorso non saltuario a trasferimenti di registro per mezzo di salti d'ottava, consecutivi o coperti da parziali moti congiunti, ecc. La lettura della riduzione – in virtù dell'esperienza acquisita col Ca – non presenta perciò difficoltà di sorta e consente di concentrare attenzione e commento sulle più importanti emergenze costruttive micro- e macroformali.

In rapporto al Ca, lo svolgimento orizzontale del T, privo com'è – in assenza di testo – delle cesure di subsezione e del ritmo 'iniziale' a esse congiunto, si rivela infatti molto più coeso, e non s'interrompe che al termine delle sezioni dispari (vedi le pause alle b. 16 e 36: la prima sfasata però rispetto al Ca) e in corrispondenza dell'articolazione di membro $2.b_1/2.b_2$ e $4.b_1/4.b_2$, anticipando in questo caso la pausa 'di articolazione melismatica' del Ca. Tutte le altezze strutturali primarie si trovano inoltre compendiate nelle prime quattro battute (subsezione 1.a) in uniformi valori di L e in una disposizione intervallare nitida e simmetrica che – grazie anche a echi e risposdenze con le altre voci – si lascia prontamente interpretare come intersezione organizzata delle quarte *G-D* e *a-E*, più volte ricorrenti nel decorso profondo del T e cellule germinali di molte sue figurazioni superficiali.

Il *D* conclusivo di 1.a resta infatti sotteso alla gran parte di 1.b per mezzo di un semplicissimo cambio di registro (l'ottava *D-d* tra le bb. 4 e 5) che, appena increspato dall'ascesa al limite superiore *f*, piega gradatamente verso *a* per tornare d'un botto a *d* e di qui risalire al *G* d'apertura con un nuovo salto di quarta, questa volta ascendente; una doppia proposizione dello stesso intervallo (la prima nella forma diretta *a-d*, la seconda con l'intromissione fra *c* e *f* di un *e* che risulterà di lì a poco strutturale e in rapporto di quinta con il precedente *a*) riempie quindi per intero la subsezione 1.d, terminante con il *d* sul quale s'innesta la sovrapposizione 1-2 del Ca, esso stesso in rapporto interno con l'*a* iniziale di subsezione. Sempre *D* – collegato a *d* da una trasposizione di registro speculare alla precedente – costituisce poi il fondamento della sezione 2, flessa ad arco su *a* (2.a), con la curva ascendente che evidenzia le quarte secondarie *D-G* ed *E-a*¹⁰⁷ e la curva discendente (agganciata al culmine sezionale con l'ormai familiare tecnica della nota di volta) che punta prima a *d*, colmando lo spazio d'ottava, e cade subito dopo su *D* appoggiandosi saldamente sul *G* dell'attacco di 2.b₂, prolungato in modo da assorbire in sé la quinta lineare *b-E*.

107. La movenza melodica delle bb. 16.2-21 riecheggia – probabilmente in maniera soltanto casuale – moduli tipici di intonazione liturgica assimilati con ben maggiore intenzione dai *tenores* di molte *chansons* francesi (cfr. M. T. Rosa Barezani, *Uno scandicus speciale per una formula d'intonazione: letture e interpretazioni*, in *Codex Angelicus 123. Studi sul Graduale-Tropario bolognese del secolo XI e sui manoscritti collegati*, a c. di M. T. Rosa Barezani e G. Ropa, Una Cosa Rara, Cremona 1996 [Istituto per la Storia della Chiesa di Bologna. Saggi e Ricerche, 7], pp. 231-267: 255-256).

Il suono *a* domina invece la sezione 3, fondamentalmente statica ma ricca di salti secondari che focalizzano ora la quarta *G-D* ora la quinta *G-d* e circoscrivono in tal modo l'orbita *D-d* e il suo immobile centro *a*. Una discesa di quarte e quinte sostanziali e accidentali, prese per balzo o percorse per grado, regge infine le sorti dell'ultima sezione, tesa in blocco all'*e* nel *verto* / al *d* nel *chiuso* ma pure scissa in due tronconi: l'uno a riempire interamente il tratto *a-D*, l'altro (seguen- te la cesura tra 4.b₁ e 4.b₂)¹⁰⁸ a far risuonare per l'ultima volta la corda strutturale *G*, distante la solita quarta da *D* e protratta fin quasi all'estremo sotto una fugace apparizione del *c* acuto, a sua volta in speculare rapporto di quarta con la fine del *chiuso*¹⁰⁹.

Quanto a eventuali problemi di *ficta*, una considerazione globale della linea non riscontra, a mio avviso, che un solo luogo passibile – *si placet* – di alterazione 'condizionata' à la Marchetto: il *b* di b. 7, inserito in un'apertura del *contrapunctus* di tipo sesta → ottava (resa indiretta, tuttavia, dall'intrusione dell'ultimo *f* sincopato del Ca) e già provvisto di bemolle nell'edizione Schrade. Il *b* di b. 24, pure bemollizzato da Schrade, mi sembra infatti debba rimanere naturale per il legame melodico che lo unisce senza soluzione di continuità all'*E* di b. 25¹¹⁰, mentre qualsiasi alterazione dei *b* delle sezioni 3 e 4.¹¹¹ è oggettivamente impedita – quanto meno nella redazione di Fp e Lo – dal segno di diesis che compare in principio di mutazione¹¹² e che si mantiene valido, con tutta probabilità, fino al bemolle espressamente notato (in Fp e Lo) all'inizio di 4.b₂, quattro note avanti il suo primo effetto sul *b* della moderna b. 44: suggerendo nel caso – se alterazione ci deve essere per ossequio coerente al dettato marchettiano – di innalzare piuttosto il corrispettivo *G* del Ca (b. 45.2), malgrado la quarta diminuita *G#-c* che viene a crearsi fra Ca e T per la breve durata d'una Sb¹¹³.

108. Si noti l'identità iniziale di 2.b₂ e 4.b₂ (bb. 23 e 42), estesa anche all'attacco del Ca (bb. 23.2 e 42.2), che surroga in qualche modo la completa identità del melisma conclusivo di X e Y riscontrabile in molte altre ballate dell'ultimo trentennio del secolo per influsso francese (Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, p. 14).

109. In questo senso, il carattere di 'incompiutezza' del *verto* deriva anche dal percorso strutturale di 4.b₂, l'unico segmento significativo della parte a esaurirsi nel giro di una terza anziché di una quarta o una quinta.

110. E ciò nonostante il momentaneo tritono *b-f* tra Ca e T, estenuato dalla sincope e comunque secondario rispetto al tritono melodico che verrebbe a crearsi con la bemollizzazione del *b*, percettivamente più esposto per l'evidenza di *b* al culmine melodico del frammento e la posizione della *LE* a fondamento della sonorità complessiva della b. 25.

111. Bb. 32, 35 e 37. Schrade suggerisce il bemolle al primo (non intendo per quale ragione, posto che l'alterazione aggiunta introduce soltanto un inutile tritono nel piano *contrapunctus* terza→quarta→sesta maggiore) e lascia invece naturali il secondo e il terzo: ben più aperti, semmai, a una 'colorazione' d'impronta marchettiana per il movimento contrappuntistico T-Ca terza→unisono (bb. 35.2-36.1) e terza→quinta (bb. 36.2-37.1).

112. Scritto sulla linea del *b* in Fp, nello spazio di *a* in Lo (cfr. l'apparato della trascrizione e PMFC IV, Commentario, pp. 138-139).

113. In questa prospettiva, il segno d'alterazione all'inizio di Y avrebbe esattamente lo scopo di evitare l'aggiustamento degli intervalli mediante la più ovvia *musica recta* (il si bemolle), preferibile alla *ficta* ogniqualevolta possibile secondo i più tardi Prosdocimo de' Beldemandis e Ugolino da Orvieto (citati da M.

5.3. Contratenor

L'approccio analitico affinato con la lettura di Ca e T permette di cogliere pressoché all'istante anche le peculiarità strutturali del Ct e di presentarle senza altri preliminari in tre ordini successivi di riduzione, il secondo dei quali descrive la realtà della parte assai più concretamente dei paralleli intermedi di Ca e T (cfr. esempio 4, p. seguente).

Il primo livello di riduzione illustra graficamente le gerarchie notali di superficie, organizzate (come già nel T) intorno alle note-perno *D* (*d*), *G*, *A* ed *E* (*e*) e scandite da intervalli o movimenti lineari di quarta o (più raramente) di quinta il cui totale non solo eguaglia esattamente l'ambitus del T ma – complici contemporanei e strategici spostamenti di registro – instaura con esso anche puntuali corrispondenze speculari sovente risolutive per il pronto consolidamento del 'tipo di sonorità' prevalente nella sezione o nell'unità contrappuntistica. Il secondo livello – il più interessante per un'analisi tecnico-compositiva – trasporta le altezze strutturali del rigo esterno nella dimensione macroformale, mostrandone le relazioni e le coordinazioni con l'ausilio delle usuali legature e di una notazione ritmica che riassorbe (per salti di quarta/quinta ma soprattutto per grado) alcuni cardini secondari nelle colonne principali adiacenti e porta così allo scoperto il carattere 'vuoto' del Ct, giocato sulla continua alternanza di quinte fondamentali e sull'eccezionale durata dei prolungamenti che ne derivano. Il livello più interno, infine, estrae dai precedenti la tendenza direzionale delle macrounità X e Y: quasi immateriale (come già in Ca e T) rispetto all'apparenza e alla percezione immediata della linea ma assai significativa per la disamina dei modi compositivi della ballata nei termini che ci siamo prefissi, come avremo agio di verificare nella discussione complessiva degli andamenti paralleli di Ca, T e Ct che affronteremo a suo tempo¹¹⁴.

I dati che emergono dallo schema si accordano quindi con le osservazioni di Dorothea Baumann che abbiamo più volte rammentato nei paragrafi precedenti e che hanno dimostrato come il Ct, in tutto lo svolgersi diacronico dell'*Ars Nova* italiana, non sia mai giunto ad affrancarsi completamente dal ruolo accessorio di *Ergänzungsstimme* inessenziale alla sostanza strutturale del componimento, concentrata per intero nel duetto Ca-T autosufficiente anche dal punto di vista contrappuntistico¹¹⁵: e come, ciononostante, un crescente influsso francese ne abbia progressivamente trasformato la fisionomia da secondo e più acuto Ca («hoher zweiter Superius») a «voce complementare integrata» e «fondamento

Bent *sub voce* «Musica Ficta», in *New Grove*, vol. 12, pp. 802-811: 805. (Altrettanto plausibile – se non addirittura migliore – mi sembra tuttavia un'esecuzione filata della parte *prout stat*, come nota più in generale anche Rosa Barezani, *La cadenza 'alla Landini'*, passim.)

114. Cfr. sotto, §§ 7 e 9.

115. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 35-36.

Esempio 4

The image displays a musical score for three staves, labeled I, II, and III. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 25, and the second system covers measures 30 to 45. Various annotations are present, including circled letters (a, b, c, d) and boxed numbers (1, 2, 3, 4). Dashed lines connect notes across staves, indicating harmonic or melodic relationships. The third staff (III) is mostly empty, with a few notes at the end of the piece. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The piece concludes with the words 'verto chiuso'.

sonoro» della composizione in unione (ma sempre in subordine) al T¹¹⁶ – lo stadio di *Contemplan le gran cose* e in genere delle opere landiniane posteriori al 1375¹¹⁷, reso evidente nel caso dagli stretti vincoli col T e dall'indole tendenzialmente 'vuota' testé notata.

L'analisi lineare del Ct rimanda perciò all'architettura verticale della ballata assai più delle affini tabulazioni di Ca e T e invita a coniugare finalmente le

116. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, tipi (1.1) e (3.2) della tavola di p. 37 (= p. 97). La tappa intermedia (2) è costituita dalla categoria «Ct = Mittelstimme», distinta per esigenze di studio nelle sottocategorie «Mittelstimme mit teilweise Superius-Charakter» (2.1), «Mittelstimme ohne Superius-Charakter» (2.2) e «Klangergänzende Mittelstimme» (2.3).

117. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, p. 40 (sulla scorta di Id., *Die dreistimmige Satztechnik bei Francesco Landini*, unpubl. Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 1973).

risultanze dei profili melodici con il sistema formalizzato delle loro sovrapposizioni multiplanari, disciplinate da un robusto e animato *contrapunctus*¹¹⁸.

6. Osservazioni complementari

Prima di trapassare dalla dimensione orizzontale al *contrapunctus* verticale è utile tuttavia soffermarci ancora per un attimo a osservare l'«energia sonora» di ciascuna voce e del complesso delle voci sia in termini di attività melodica che di attività ritmica, onde penetrare più a fondo non soltanto le prerogative formali e costruttive della ballata ma anche il concreto impatto acustico-percettivo dell'organizzazione frasale considerata e nelle sue partizioni e nei suoi rapporti col tutto¹¹⁹.

6.1. Attività melodica

L'analisi del *continuum* di ogni parte ha già svelato le proprietà essenziali delle diverse sezioni e subsezioni che segmentano la superficie di *Contemplant le gran cose*; ciascuna sezione, in prospettiva semiologica, trova tuttavia il suo pieno senso nell'opposizione/combinazione con ciò che precede e ciò che segue, sia quanto a estensione che a tessitura che a rapporti intervallari, ecc.

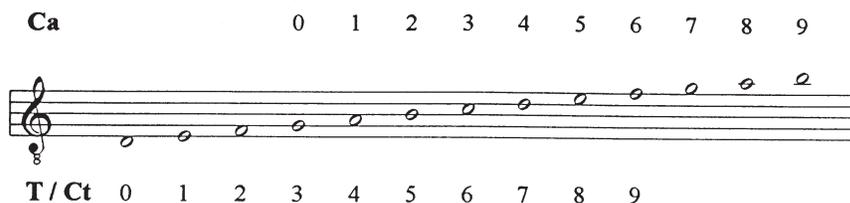
La figure seguenti misurano perciò l'attività melodica della ballata, sezione per sezione – dapprima voce per voce¹²⁰ in notazione musicale, indi in una figura che traduce in grafico la colonna «*Totale*» della tavola analitica –, combinando ambitus, intervalli e tessitura in una formula numerica il cui primo numero

118. Il Ct non sembra infatti abbisognare di particolari interventi editoriali in materia di *musica ficta* o *colorata*: chi ritiene inderogabile il principio della 'doppia sensibile' nelle cadenze finali in genere e nella cadenza 'alla Landini' in specie non avrà ovviamente esitazioni nel suggerire l'alterazione ascendente della penultima nota di X e di Y^c (ed eventualmente del G di b. 3, per similitudine che impone però anche la *sustentatio* dell'*F* immediatamente precedente: vedi l'edizione Schrade). (Chi scrive si chiede tuttavia, nel concreto del brano: perchè il notatore di Fp altera il *c* del Ca, 'sensibile' – per dirla sbrigativamente alla moderna – palese e dunque facilmente sottintendibile in un'ottica *ficta*, e non segna invece nulla davanti al più coperto G del Ct? Dobbiamo forse pensare che l'una alterazione *implichi* l'altra? E, in questo caso, con quali conseguenze sulla concezione 'contrappuntistica' – *vs* 'armonica' – della composizione? Si chiede, d'altra parte: è lecito opporre oggi sistemicamente tratti che nell'*usus notandi* di Fp potrebbero bellamente non essere distintivi? ...). La necessità del bemolle suggerito da Schrade al *b* della b. 34, invece, viene a cadere nel momento stesso in cui si rinuncia all'applicazione automatica del principio *una nota super la* per le ragioni generalmente addotte nella trattazione del Ca.

119. Lo spunto fondamentale del paragrafo e i modi grafici della presentazione dei dati derivano volentieri dal superbo saggio di J.-M. Vaccaro, *Las! pour vous trop aymer*, in *Models of Musical Analysis*, pp. 175-207 (specialmente pp. 188 e 191): *mutatis mutandis*, logicamente, in considerazione dell'abissale distanza che separa il sistema compositivo di Anthoine de Bertrand da quello di Francesco Landini.

120. Il calcolo degli intervalli tiene conto delle sovrapposizioni sezionali tra le voci evidenziate durante l'analisi delle singole linee melodiche.

«esprime il valore assoluto dell'intervallo, il secondo modifica il primo indicandone la posizione acuta o grave all'interno della tessitura»¹²¹ secondo la scala



e nella presunzione che l'«energia sonora aumenti con la frequenza»¹²² [nella riga della sezione 3, ad esempio, il binomio «10 + 9» della colonna Ca dice che la sezione abbraccia un intervallo di decima con estremo acuto nove gradi melodici sopra il suono più grave del Ca (vedi sopra: $G = 0$), mentre il numero «49» della colonna «Totale» risulta dalla somma «(10 + 9) + (8 + 7) + (8 + 7)» e costituisce il dato numerico che il grafico riassuntivo volge in altezza lineare] (cfr. figg. 2 e 3 alle pp. 290 e 291).

La sagoma del grafico definisce per prima cosa il grado di tensione melodica d'ogni sezione, minimo in 1.c e massimo in 3, e palesa in tal modo un'insospettata equivalenza del sistema sonoro col sistema letterario – la cui sintassi poetico-verbale, come abbiamo visto, mette in rilievo sia il monosillabo «Chi» al principio del v. 2 sia la correlazione «mente/possente» ai vv. 4/6 (e implicitamente lo sforzo del «sottigliar» dello stesso v. 4) –, col risultato di rinsaldare la percezione connotata di un amalgama verbo-melodico che (stante genere ed epoca) avremmo forse dichiarato, di primo acchito, ben più giustapposto che integrato. La visione d'insieme delinea però anche un rimarchevole flusso d'intensità melodica calibrato su dinamiche strettamente musicali: un itinerario sapientemente in equilibrio tra 'pieni' e 'vuoti'¹²³ e abilmente concluso sia in X (la vera conclusione del brano) che in Y in un crescendo d'energia sonora accentuato dalla profonda depressione melodica corrispondente alle subsezioni 2.a e 4.a e indicativo di un impatto acustico-formale

- + - + - + - +

che possiamo visivamente schematizzare nel tracciato di figura 4 (p. 292).

121. Vaccaro, *Las! pour vous trop aymer*, p. 188.

122. Ibidem. Diversamente dello studioso francese, però, assegno la cifra «0» alla nota più grave dell'ambitus di ogni voce (G per il Ca e D per T e Ct) e non alla finalis del modo, essendo l'equazione 'ambitus + finalis = modus' tutt'altro che dimostrata – quanto meno nei termini ecclesiastici e/o seriori – per il repertorio arsnovistico non solo italiano (cfr. ad. es. S. Fuller, *Modal Tenors and Tonal Orientation in Motets of Guillaume de Machaut*, in *Studies in Medieval Music. Festschrift for Ernest H. Sanders*, ed. by P. M. Lefferts and B. Seirup, Columbia University, New York 1990 [= «Current Musicology», 45-47], pp. 199-245: 209-212).

123. Si noti anche l'identità di ambitus globale tra le sezioni 1 & 3 e 2 & 4.

Figura 2

		Ca	T	Ct	Totale
1	a				
		6 + 7	4 + 3	8 + 7	35
	b				
		6 + 9	10 + 9	6 + 5	45
c					
		2 + 7	2 + 4	4 + 8	27
d					
		7 + 9	6 + 9	5 + 4	40
2	a				
		7 + 6	5 + 4	3 + 8	33
b					
		9 + 8	8 + 7	6 + 8	46
3					
	10 + 9	8 + 7	8 + 7	49	
4	a				
		3 + 5	6 + 6	5 + 5	30
b					
		9 + 8	6 + 6	7 + 6	6 + 8
				(43) 44	

Figura 3

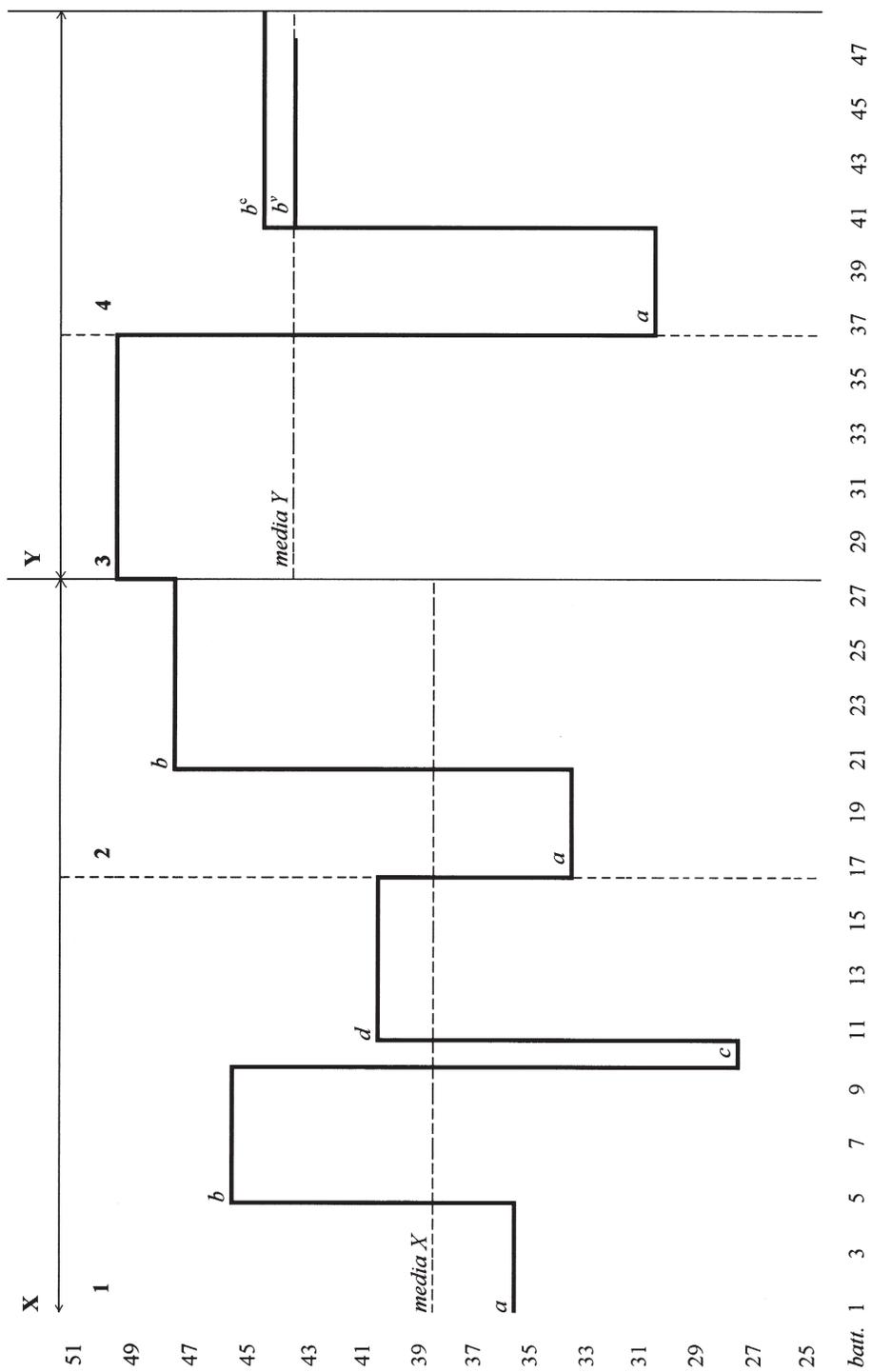
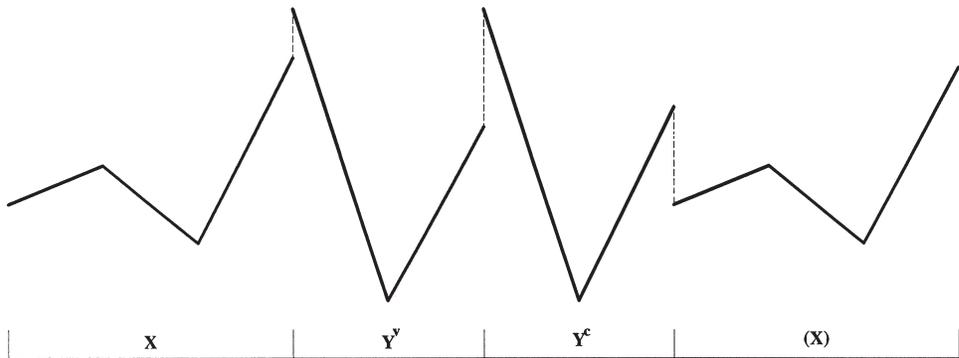


Figura 4



6.2. Attività ritmica

Le combinazioni melodiche appena esaminate non esistono naturalmente allo stato di intervallo puro, avulso da ogni considerazione d'ordine temporale: nel vero della ballata esse si manifestano come altezze *mensurate* e *ritmizzate*, calate in schemi sequenziali la cui alternanza e ricorrenza abbiamo apprezzato e utilizzato fin dai preliminari dell'analisi e la cui manipolazione – talvolta esasperata – condurrà pochi anni dopo la morte di Landini ai virtuosismi ritmico-notazionali dell'*ars subtilior*.

Giusto complemento del precedente quadro di 'attività melodica' è quindi la quantificazione della consustanziale 'attività ritmica', calcolata per sezioni e voci secondo la formula

$$\frac{n(\text{suoni})}{n(\text{brevi})}$$

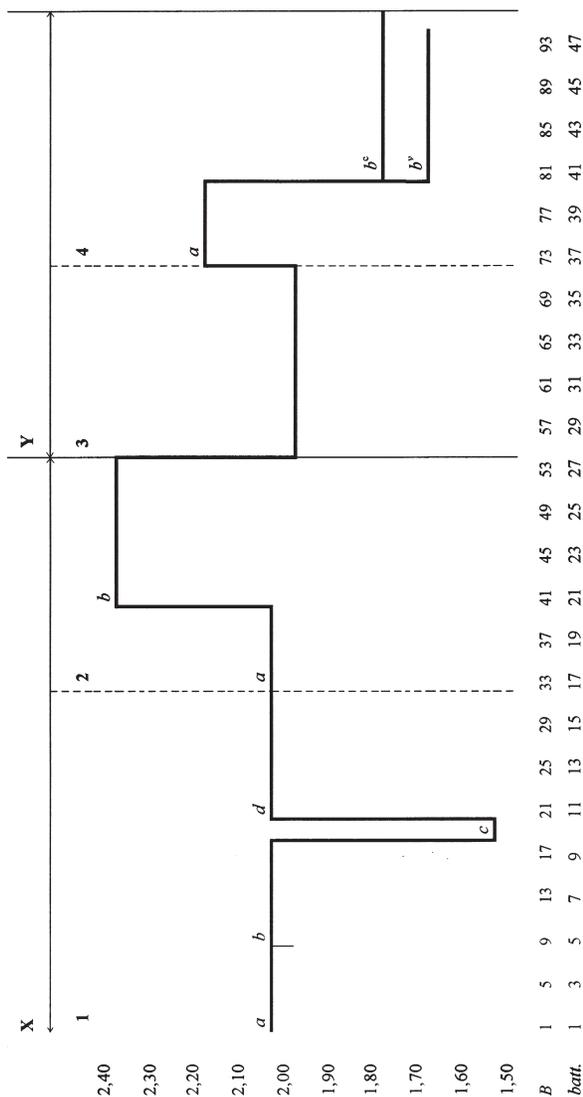
(dove «*n (suoni)*» dice il numero di altezze *complessivamente* udibili in successione orizzontale e verticale in ciascuna parte o sezione e «*n (brevi)*» la lunghezza della stessa in numero di B¹²⁴) e codificata nella tavola e nel grafico delle figg. 5 e 6¹²⁵:

124. Nella subsezione 1.a, ad esempio, il valore «1,71» del Ca si ottiene dividendo 12 (numero dei suoni del Ca) per 7 (lunghezza in B dell'unità) e arrotondando il risultato al secondo decimale. Il «2» dell'attività ritmica complessiva risulta invece dalla divisione 14 : 7, giacché la subsezione – non allineandosi contrappuntisticamente il D di b. 2.2 e il G di b. 3.2 Ct con nessuno dei 12 suoni del Ca – lascia udire (12 + 2 =) 14 posizioni ritmiche differenziate. (Per ragioni intuitive, il calcolo dell'attività ritmica delle combinazioni polivocali prescinde pertanto dalle sovrapposizioni sezionali e si riferisce anche verticalmente alla segmentazione lineare del Ca [del T in «T + Ct»].)

125. Onde evitare il ricorso a coefficienti di ponderazione, le colonne «combinazioni e somme» non presentano medie statistiche derivate dai gruppi «X» e «Y», ma sempre valori assoluti.

Figure 5 e 6

	X				Y				combinazioni e somme					
	a	b	c	d	1	2	3	4	1	2	3+4 ^c	4 ^c	1+2+3+4 ^c	
Ca	1,71	1,6	1	1,45	1,77	1,53	1,29	1,33	1,33	1,17	1,31	1,53	1,62	1,57
T	0,5	1	0,66	0,81	1	0,93	1	0,85	0,81	0,77	0,77	0,77	1,95	0,85
Ct	1,14	0,7	1	0,63	1,2	0,76	0,8	1,37	0,64	0,68	0,81	0,81	0,86	0,83
T+Ct	1,14	1,1	1	1	1,25	1,13	1,17	1,66	0,94	0,94	1,06	1,06	1,17	1,11
Ca+T	1,71	1,9	1,5	1,72	1,88	2,2	1,7	1,66	1,52	1,63	1,76	1,76	2,04	1,88
Ca+T+Ct	2	2	1,5	2	2	2,33	1,94	2,16	1,64	1,78	1,96	1,96	2,2	2,07
(Ca+T+Co)-(Ca+T)	0,29	0,1	0	0,28	0,12	0,13	0,18	0,5	0,12	0,15	0,2	0,2	0,16	0,19



B 1 5 9 13 17 21 25 29 33 37 41 45 49 53 57 61 65 69 73 77 81 85 89 93
 batt. 1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39 41 43 45 47

La tavola prospetta – in verticale – il valore ritmico-energetico di subsezioni (colonne 1-6 e 8-10), sezioni (colonne «1», «2», «3» e «4^c»), macrounità (colonne «1+2» e «3+4^c») e opera completa (colonna «1+2+3+4^c»), calcolato – in orizzontale – per voci singole (righe «Ca», «T» e «Ct»), integrate (riga «T + Ct»), essenzialmente opposte (riga «Ca + T») e globalmente intese (riga «Ca + T + Ct»); l'ultima riga esplicita l'incremento di potenziale equivalente all'apporto specifico del Ct). Le righe 1-3 non contengono perciò novità di rilievo, limitandosi a evidenziare asetticamente la maggior vivacità ritmica del Ca – più mosso del T di circa il 40% e del binomio T-Ct di circa il 23% –, apprezzabile sulla lunga come sulla breve distanza (vedi il differenziale tra massimo e minimo energetico, corrispondente a 0,71 nel Ca, 0,50 nel T e 0,51 nel Ct)¹²⁶. Le stringhe di combinazione consentono invece qualche osservazione più interessante, soprattutto a proposito del Ct: la sequela delle cifre svela infatti non solo la perfetta integrazione ritmica di T e Ct (il cui differenziale d'energia totale si ferma allo 0,02, pari a 2,32 punti percentuali) ma mette anche in luce la scarsa incidenza del Ct sull'energia ritmica dell'insieme, compresa tra il 23% della subsezione 4.a (contenente l'unica B sincopata di tutto il Ct) e lo zero assoluto della subsezione 1.c, con una media percentuale del 10%. Il valore «2» della riga «Ca + T + Ct», denunciando un numero di suoni udibili complessivamente doppio del numero di brevi della ballata, dice infine che funzione precipua delle parti strumentali – nel contesto che stiamo esaminando, ché sul *contrapunctus* torneremo fra breve – è l'affermazione di una continuità ritmica fondamentale coincidente con una pulsazione di Sb regolare e ininterrotta (nella quale, fra parentesi, può leggersi in trasparenza il modo 'italiano' di pensare se non di notare la musica forse più e meglio che nell'apparenza ormai neutra della notazione in cui i testimoni antichi ci consegnano la ballata).

I parziali di subsezione della riga «Ca + T + Ct» compaiono quindi allineati sugli assi cartesiani del grafico per una più celere comparazione con la relativa attività melodica, compendiata in figura 7, nella quale la linea semplice rappresenta l'energia melodica, la linea doppia sottile l'energia ritmica e la linea doppia più spessa il corso parallelo delle due.

Attività ritmica e attività melodica, come si vede, procedono in maniera sostanzialmente autonoma (financo opposta in Y), e si uniscono soltanto nella depressione di 1.c – una subsezione microscopica ma rilevante da ogni punto di vista, è ormai chiaro – e nel picco di 2.b, conclusivo di X e (X) e perfettamente funzionale a marcare per opposizione la differenza paradigmatica fra il finale vero

126. Il dato numerico delle singole voci, poco interessante in termini assoluti e percentuali nell'analisi di una sola composizione, può essere tuttavia di qualche utilità per future analisi comparative di generi e/o compositori (cfr. Vaccaro, *Las! pour vous trop aymer*, p. 191; l'energia ritmica della *ballade* di Machaut *De toutes fleurs* studiata dalla Fuller, a titolo d'esempio, può quantificarsi nelle cifre Ca 2,06; T 1,49; Ct 1,98; T + Ct 2,6; Ca + T 2,47; Ca + T + Ct 3,09, corrispondenti a un Ca più mosso del T del 27,66%; a un Ct ugualmente più mosso del T del 25,75% e più lento del Ca soltanto del 3,88%; a un Ca più lento del binomio T-Ct del 16,59%, con un peso specifico del Ct del 20,06%).

e proprio e la conclusione meno significativa di Y^v e Y^c – un rilievo che, oltre a interessare l'analista, invita fra l'altro gli esecutori (per citare un'ultima volta Jean-Michael Vaccaro) ad assecondare «the increasing animation by emphasizing it on other and equally essential levels – which [...] elude analysis of this kind – such as those of intensity and vocal expression (articulation, the interplay of facial and body language), ecc¹²⁷.

7. 'Contrapunctus'

Tutto quel che abbiamo finora esaminato in successione lineare e quasi notomizzato per esigenze di studio suona simultaneamente all'atto dell'esecuzione organizzato in quell'ipercodice di sonorità e relazioni verticali che abbiamo a più riprese definito *contrapunctus*, mantenendo la dizione latina non per vezzo di stile o preziosità di lingua ma per marcare il più possibile il divario contenutistico fra la categoria medievale e la connotazione accademico-fuxiana del moderno 'contrappunto'¹²⁸.

Nella terminologia teorica del tempo, come ha dimostrato Richard Crocker e Sarah Fuller ha ribadito¹²⁹, l'idea di *contrapunctus* – se non sempre il vocabolo – definisce infatti il complesso della dimensione verticale della composizione tanto quanto le regole di condotta delle parti (essenziali) che la compongono: ossia la temperazione di ciò che potremmo tranquillamente chiamare 'armonia' e 'contrappunto' (nel senso, quest'ultimo, del tedesco *Stimmführung* e del calco americano *voice-leading*) anche in questo repertorio se il pericolo di indebite inferenze funzionali per l'una e la connotazione d'ordine (appunto) più combinatorio che strutturale per l'altro non consigliassero di evitare entrambe le espressioni, comprendendole nel più vago e sfumato concetto di 'sonorità' (nel senso fulleriano di *sonority*).

Il nocciolo di questo *contrapunctus*, sempre formato da due voci spesso denominate *discantus* o pur'esse *contrapunctus*, nella sintesi di Sarah Fuller,

was entirely note-against-note, contained only consonances, and observed contrary motion save for some parallel imperfect consonances. The consonances were categorized as either perfect and conclusive in quality (unison, octave and fifth) and imperfect and inconclusive in quality (thirds and sixths). Some pedagogues specify preferred progressions from unstable to fully consonant intervals: minor third to unison, major third to fifth, and major sixth to octave. Some also illustrate how a *contrapunctus* foundation can be elaborated melodically and refer to *contrapunctus* as the *fundamentum discantus*, foundation of (florid) discant¹³⁰.

127. Vaccaro, *Las! pour vous trop aymer*, p. 191.

128. Cfr. Fuller, *Line, 'Contrapunctus' and Structure*.

129. R. L. Crocker, *Discant, Counterpoint, and Harmony*, «Journal of the American Musicological Society», XV/1 1962, pp. 1-21: 10 e 12-14; Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, p. 39.

130. Fuller, *Guillaume de Machaut*, p. 49; più diffusamente Id., *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, pp. 35-40.

Il primo passo dell'indagine verticale di qualunque composizione polifonica trecentesca consiste dunque nella ricomposizione analitica di tale impalcatura discantica – non (necessariamente) corrispondente ad alcun materiale o *sketch* precompositivo¹³¹ –, a partire ovviamente dalle voci 'essenziali' per eccellenza, Ca e T. Il diagramma dell'esempio 5 (p. 299) presenta perciò il *discantus* di *Contemplar le gran cose*, scisso in due livelli complementari e reciprocamente illuminantesi (il rigo III, più che ridurre consequenzialmente il II, intende portare allo scoperto alcuni rapporti macrodimensionali su cui torneremo in seguito): il primo dei quali sovrappone Ca (figure nere) e T (figure bianche), conservando le note di questo *prout stant*, serbando in ambo le parti le indicazioni di gerarchia lineare emerse dall'analisi dei profili melodici ed eliminando soltanto gli sfasamenti ritmici superficiali¹³² e le note certamente non-strutturali del Ca (salvo le eccezioni segnalate dalle parentesi, mantenute per non sfigurare disegni lineari e/o progressioni melodiche caratteristiche); mentre il secondo – sopprimendo alcuni prolungamenti e/o collegamenti secondari e provvedendo ciascun intervallo di adeguata numerica – semplifica ulteriormente il *contrapunctus* e ne abbozza una prima traccia di sintassi tramite frecce/legature e parentesi orizzontali, intere e tratteggiate (cfr. oltre; in tutto il discanto compaiono logicamente gli 'accidenti sottintesi' discussi nel § 5; in I una linea obliqua collega due suoni non successivi ma coordinati per ritmo e/o tensione melodica; in II una linea in neretto segnala il suono fisso di un moto obliquo e un numero sottolineato lo spostamento del Ca al di sotto del T).

La sovrapposizione delle voci, per prima cosa, mostra la serie di quinte parallele nascoste sotto la superficie sincopata (già in 1.b, ma soprattutto in 2.b), assolutamente normali nel repertorio arsnovistico italiano – anche se non frequentissime (almeno in forma diretta) nel *corpus* landiniano¹³³ – ma così poco

131. La Fuller è decisa nell'affermare la natura esclusivamente interpretativa della ricomposizione discantica: «It must be understood as an analytical construct, an image created by the observer, rather than as an actual pre-compositional scaffolding» (Fuller, *Guillaume de Machaut*, p. 50). Chi scrive preferisce invece smorzare i toni dell'alternativa, essendo dell'opinione che, in mancanza di documentazione positiva sul 'processo creativo' dei compositori medievali, nulla debba essere escluso a priori, neppure l'idea che uno scheletro di *discantus* possa effettivamente aver agito da 'sfondo compositivo', per così dire; possa cioè esser stato in qualche modo presente all'attenzione *cosciente* dei compositori pur senza condizionarla completamente: così come avviene ad esempio – *grosso modo* e salva ogni difformità di contesto – per le funzioni tonali nelle opere degli autori classici o per i 'tipi tonali' dei polifonisti tardo-rinascimentali.

132. Il diverso peso degli aggregati consonanti *per se* rispetto a quelli resi tali dalla ricomposizione discantica resta comunque ben sotteso all'analisi della *tonal orientation* del prossimo paragrafo.

133. Sul contrappunto di Landini in generale cfr. C. Schachter, *Landini's Treatment of Consonance and Dissonance. A Study in Fourteenth Century Counterpoint*, «The Music Forum», II 1970, pp. 130-186; sui moti paralleli di consonanze perfette nell'Ars Nova italiana il sempre valido K. von Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, «The Musical Quarterly», XVII/1 1961, pp. 41-57 (su Landini in particolare cfr. p. 51); sulla marca di 'italianità' assunta da tali parallelismi nel tardo Trecento infine Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, p. 75. (A scanso di equivoci, si noti tuttavia la differente prospettiva del nostro discorso, interessato, d'ora innanzi, più ai parallelismi *strutturali* di consonanze perfette che alle relazioni superficiali d'ottava, quinta e unisono: rarissime nell'*Ausführung* della ballata, a

sostanziali alla media profondità di questa ballata da scomparire quasi del tutto nel più concentrato discanto del rigo II¹³⁴. Per il resto, l'andamento del *contrapunctus* è piano e segnato dall'usuale alternanza di consonanze perfette e imperfette che la qualità intrinseca, la relazione reciproca e il piazzamento ritmico si incaricano di rendere di volta in volta più o meno in/stabili. La frase 1.a scende infatti da G8¹³⁵ a D8 tramite la semplice interposizione della quinta *a-e*, stabilizzando l'arrivo con l'appoggiatura direzionata di sesta maggiore (melodicamente rafforzata, nel Ca, dalla cadenza 'alla Landini') e insieme indebolendo il passaggio di quinta con lo sfasamento temporale delle appoggiature $f\sharp \rightarrow e$ e $d \rightarrow c\sharp$ Ca¹³⁶ (cfr. rigo I contro rigo II) in modo da accrescere la perspicuità della progressione quasi archetipa /8 5 6→8/, destinata a ricomparire a mo' d'eloquente suggello in entrambe le cadenze di macrounità (cfr. le parentesi quadre orizzontali; in Y il moto cadenzale è espanso con l'incorporazione di un'ulteriore sesta). Successivamente, la subsezione 1.b muove da *d*5 a G5 lasciando a lungo risuonare le sonorità D e A: continuamente de-stabilizzate, tuttavia, da un marcato disallineamento ritmico che – abbinato alla successione discantica neutra /8 10 5/ (pur'essa significativa nella sintassi della ballata, come vedremo) – rende la quinta G-*d* più un 'appoggio' che un 'arrivo' e indirizza così il *contrapunctus* alla più stabile consonanza d'ottava della subsezione 1.c, introdotta da un nesso 6→8 tra i più forti dell'intera composizione¹³⁷. La subsezione 1.d conclude quindi la prima unità con un movimento che sembra legare, in superficie, la riaffermazione (per 5-6→8) dell'ottava *a-aa* a un virtuale riposo d'unisono *d-d* Ca/T – virtuale giacché ridotto dalla pausa di b. 15.2 Ca e dalla sovrapposizione sezionale 1.d/2.a Ca-T all'effimero valore di una M, per di più seguente la fioritura *f-e-f* di b. 16 Ca – ma che in realtà avvicina strutturalmente l'ottava *a-aa* T+Ct/Ca all'ottava D-*d* T/Ct per il medio dell'ottava E-*e* Ct+Ca/T; grazie a un duplice incrocio, infatti, il T

rigor di teoria medievale, in quanto perfettamente 'salvate', il più delle volte, da procedimenti sincopati e/o sfasamenti ritmici d'altro genere. Cfr. K.-J. Sachs, *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in *Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. von Frieder Zaminer, vol. 5 *Die Mittelaltliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984, pp. 161-256: 141-145 e anche M. Caraci Vela, *La tradizione landiniana: aspetti peculiari e problemi di metodo*, pp. 15-35: 21 di questo stesso volume).

134. Sulla loro ricomparsa nel rigo III cfr. oltre, § 9.

135. Nella nomenclatura delle sonorità la lettera alfabetica indica il suono più grave e il numero o i numeri l'intervallo o gli intervalli a questo sovrapposti, come in Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, p. 41 e saggi seguenti. Dalla stessa autrice (cfr. ibidem, pp. 52-61) riprendo anche i termini e i concetti di «arrival», «hold» e «directed (progression)», che rendo rispettivamente con 'arrivo', 'appoggio' e '(movimento) direzionato' (quest'ultimo simboleggiato dalla freccia →).

136. Il *d* del Ca, essendo in rapporto di quarta col T, è a rigore una dissonanza, e non dovrebbe avere quindi diritto di cittadinanza nel discanto; lo conservo tuttavia – seppur ridotto al rango di appoggiatura e nel solo rigo I – in quanto in rapporto di ottava con il Ct, in quel momento 'voce inferiore' del trio contrappuntistico. (Sulla possibilità di integrare talvolta dissonanze nel discanto cfr. Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, p. 42 e Id., *Guillaume de Machaut*, p. 51.)

137. La tensione del collegamento è infatti amplificata dal $c\sharp$ del Ct, l'unica 'doppia sensibile' espressamente notata da Fp in un contesto $\frac{6}{3} \rightarrow \frac{8}{5}$).

Esempio 5

1 **a** **b** **c** **d**

I

II

III

5 10 15

8 5 6 8, 5 3 5-6 8 10 5, 6 8 5-6 8 5, 5 1 3 3

cfr. schema successivo

2 **a** **b**

I

II

III

20 25

1 5 3 5 3, 6 8-10 5, 6 8 5 3 8, 8 5 6 8

cfr. Ct

3 **4** **a** **b**

I

II

III

30 35 40

5 5 10 5, 8 6-5 1 3, 6 8 3 1-3, 3 1 5 1 3 5, 6 8-5 3 3 5

cfr. Ct

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'b₁' and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The middle staff is labeled '45' and contains a similar melodic line. Below the middle staff is a line of figured bass notation: 8 6 5-6 6→8 5 6 6→ 8 | 8- 6→8. The bottom staff contains a lower melodic line. Above the top staff, the words 'verto' and 'chiuso' are written above specific notes.

lascia dapprima all'integrato Ct il ruolo di 'voce inferiore' (cfr. il moto parallelo d'unisono di b. 11) e si propone poi come 'voce superiore' scavalcando anche il Ca (cfr. il doppio unisono sincopato di b. 14) nel modo che i seguenti pentagrammi riassumono e chiariscono (il Ct appare in note bianche quadrate)¹³⁸:

Esempio 6

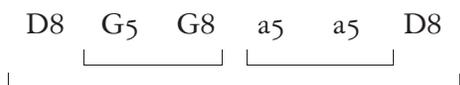
The musical score is for four voices. The top three staves are labeled 'Voce superiore', 'Voce intermedia I', and 'Voce inferiore'. The bottom staff is labeled 'II'. The score shows complex polyphonic textures with various intervals and accidentals. A box labeled '2' is placed above a note in the 'Voce superiore' staff, with a line pointing to it. There are also some square symbols (□) and a double bar line (//) in the lower staves.

Dopo tanta animazione ritmico-contrappuntistica, l'avvio della seconda sezione (2.a) provvede un opportuno contrasto verticalizzando compostamente le consonanze fondamentali, tutte incentrate su *D* (*d*₁, *D*₅, *D*₈, *D*₁₀) e stabilizzate sia per 3→5 che per 6→8 fino all'appoggio *a-e*, chiave di volta della subsezione e trampolino di lancio per lo spostamento direzionato *b*₆→*a*₈ che apre 2.b inne-

¹³⁸ Il diagramma riguarda la struttura complessiva del passaggio, e prescinde perciò dalla preminenza fattuale del Ca conseguente la *Textierung* 3¹. La studiata condotta delle parti mi sembra inoltre avvalorare in qualche misura le ragionevoli perplessità di Leech-Wilkinson, *Machaut's «Rose, Lis»*, pp. 9-11 nei confronti dell'effettiva consistenza della 'composizione successiva' nella pratica polifonica del Medioevo e del primo Rinascimento.

scando nel contempo una discesa in due tempi verso la sonorità conclusiva di macrounità, raggiunta attraverso le tappe intermedie (*d1*), *G8*, *E8* e *G5* e ratificata dalla cadenza direzionata *E6#* → *D8*.

Varianze e invarianze di consonanze e sonorità, stabilità e instabilità sonore, neutralità o direzione dei collegamenti configurano inoltre una sintassi contrappuntistica che ordina e orienta lo scorrere della ripresa per mezzo di due sintagmi diversamente costituiti e funzionali: uno ‘conclusivo’, formato dalla successione cadenzale /8 5 6→8/ e adoperato in 1.a e (ovviamente) 2.b; l’altro ‘sospensivo’ ma comunque articolatorio, corrispondente all’appoggio neutro /8 10 5/ e deputato a segnare la disgiunzione delle unità minori 1.b, 1.d (vedi l’ultimo schema, per le ragioni di cui sopra) e 2.a¹³⁹. L’ufficio di entrambi i sintagmi è sottolineato dalla qualità della consonanza terminale (ottava *vs* quinta), dalla posizione del Ct (che vaglieremo tra poco) e – ultimo ma non meno importante – dalla simmetria delle sonorità nel totale di X¹⁴⁰:



Rispetto alla ripresa, il *contrapunctus* delle mutazioni si presenta meno ricco di simmetrie e rispondenze interne, dominato com’è dalla sonorità di *A*, prima in sé conchiusa (sezione 3) e poi diretta verso *E* (subsezione 4.a e complessivamente *Y*^c) e verso *D* (*Y*^c). Nella sezione indivisa, infatti, la preminenza di *A* (nella forma *a5*) non è mai seriamente insidiata dalla dialettica interna *D / G* – priva di successioni direzionate e dunque di stabilità – ed è infine sanzionata dalla convergenza cadenzale 3→1 delle bb. 35.2-36; mentre nella sezione 4 la riproposizione della quinta *a-e*, ribadita *ad abundantiam* dalla divaricazione 3→5¹⁴¹, funge da ponte verso l’*E8* che chiude 4.a¹⁴² e avvia contemporaneamente 4.b – un epilogo diviso in due microunità ben distinte anche sul piano del *contrapunctus*: la prima (4.b₁) rivolta a *D5* e la seconda (4.b₂) tesa da *G8* a *E8* (e, in *Y*^c, da questo a *D8*) per il tramite di *a8* (con 6→8) e del nesso funzionale /8 5 [6] 6→8/.

La logica sintattica, di conseguenza, pur continuando a segnare con precisione le ripartizioni formali, non si dispone su più livelli sovrapposti come in *X*, ma opera piuttosto in direzione lineare, affidando la progressione delle sezioni al-

139. Si noti anche in questo caso la singolarità di 1.c, incluso (e concluso) nella successione forte 6→8 nonostante la posizione interna e dunque ‘emergente’ anche dal tessuto contrappuntistico.

140. La ‘funzionalità sintattica’ delle sonorità *D*, *G*, *a* e *D*, nella prospettiva di questo saggio, non presuppone né produce alcun tipo di funzionalità ‘armonica’; la successione ‘funzionale’ *D-G-a-D*, di conseguenza, non equivale affatto alla successione ‘funzionale’ I→IV→V→I, legittima in altri contesti analitici ma del tutto aliena al nostro. (Cfr. anche Crocker, *Discant, Counterpoint, and Harmony*, pp. 16-17).

141. Meno forte del solito, nel caso, per via della terza *minore*, non alterabile per le ragioni del precedente § 5.2.

142. La sonorità di *E*, in realtà, è sottesa alla subsezione fin dal principio in grazia di un notevole incrocio T-Ct. Cfr. *infra*.

l'ampliamento direzionato degli intervalli strutturali ($3 \rightarrow 1$; $3 \rightarrow 5$, $6 \rightarrow 8$; $3 \rightarrow 5$, $6 \rightarrow 8$; $6 \rightarrow 8$ [+ $6 \rightarrow 8$ nel *chiuso*]). Ciò, tuttavia, affievolisce alquanto la forza 'conclusiva' dell'ultima sonorità, sia in sé sia – soprattutto – in confronto a $X/(X)$: e non solo nel *vertò*, dove un certo grado di sospensione era scontato ed è per così dire originato dalla cadenza 'modale' (per usare la definizione della Rosa Barezani) a E^{143} , ma anche – e, ancora, soprattutto – nel *chiuso*¹⁴⁴, in cui la consonanza $D8$ (§ col Ct) è altrettanto svigorita dalla reiterazione della formula $6 \rightarrow 8$ che, guastandone l'autonomia, limita il senso globale della terminazione e rende così *sintatticamente* necessario il ritorno di $(X)/X$, l'unica parte della composizione davvero 'conclusa' e 'concludente'.

A un livello superiore di astrazione (terzo rigo della prima riduzione del paragrafo), l'accostamento immediato delle sonorità discantiche che aprono e/o chiudono subsezioni, sezioni e parti rivela – ancora – una serie insospettata di moti paralleli di consonanze perfette: particolarmente impressionanti, questa volta, in quanto non accidentali o 'di passaggio' alla stregua delle ottave e delle quinte di superficie, ma realmente strutturali, connaturali alla costituzione del duetto Ca-T e dunque indicativi di una (ipotetica) pre-concezione della ballata del tutto in sintonia con le corde più profonde della tradizione italiana, come avremo modo di accertare al termine dell'analisi di *contrapunctus* e *tonal orientation*.

Il discanto principale a cui ci siamo finora attenuti, infatti, ha lasciato pressoché ai margini del discorso la terza voce della ballata, il Ct: una voce che, per quanto inessenziale all'autonomia contrappuntistica di Ca e T, consuona pur sempre con essi, contribuendo alla precisazione percettiva del totale compositivo sia integrandosi normalmente al T sia assumendo – eccezionalmente – il ruolo di 'voce estrema' all'acuto del Ca.

Anche nei momenti in cui si pone al sommo dell'intreccio, tuttavia, il Ct non si rapporta mai direttamente al Ca, ma resta in ogni caso legato al T, l'unica voce a intrattenere con esso rapporti contrappuntistici sempre congruenti con la teoria del tempo¹⁴⁵: un fenomeno che – unitamente ai risultati dell'analisi lineare – avvalorava fra l'altro l'opinione di Sarah Fuller secondo la quale la polifonia trecentesca a tre voci è in genere *interpretabile*¹⁴⁶ come la somma di due discanti

143. Nessuna composizione di Landini *conclude* in *E/e* (o in *A/a* o *a/aa* con *b* bemolle); tale sonorità *termina* invece frequentemente il *vertò* delle mutazioni delle ballate 'in *d'* (cfr. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 60-62).

144. La mia interpretazione del *chiuso* della ballata differisce dall'edizione Schrade per le ragioni esposte *sub f)* in capo all'appendice.

145. Nel caso della sezione 2.a, ad esempio – assolutamente tipica al riguardo – qualunque autonomia verticale del 'duetto' Ca-Ct è oggettivamente impedita dall'andamento per quarte parallele, un intervallo dissonante certamente incompatibile con un movimento profondo di tipo discantico.

146. *Interpretabile come la*, e non *costituita dalla* somma di due discanti, ribadisco, affinché restino chiare le perplessità circa la pratica della 'composizione successiva' già espresse in nota 138.

that proceed simultaneously, one between cantus and tenor, the other between tenor and contratenor. That between cantus and tenor would be considered primary because it incorporates text and principal melody and cadences on the most privileged consonance, the octave. That between tenor and contratenor would be regarded as secondary because its phrasing is dictated by the melody and its cadence occur on the fifth, a less homogeneous consonance than the octave¹⁴⁷.

Stando così le cose, è evidente che né un prospetto delle sovrapposizioni Ca-Ct né la ricomposizione di un'inesistente *voice-leading* a tre parti darebbe alcun impulso all'indagine che stiamo conducendo. Lo studio del peso verticale del Ct può pertanto contenersi entro i confini del *discantus minor* T-Ct, raccolto e sistemato nella nuova tavola analitica dell'esempio 7 (p. 305) che – come il diagramma Ca-T – (1) conserva nel rigo I la gerarchia lineare di entrambe le voci; (2) sopprime gli sfasamenti ritmici superficiali e le note coincidenti con pause dell'altra voce (marcando quest'ultima omissione con il segno «//»; una linea in neretto, al contrario, avverte del suono tenuto in un moto obliquo); (3) inserisce le alterazioni discusse nel § 5 e (4) classifica numericamente gli intervalli, indicando con una sottolineatura la posizione del Ct al grave del T e con il segno «~» lo scambio delle parti entro uno stesso intervallo.

L'integrazione verticale di T e Ct è esemplare sin dalla prima frase (1.a): le due voci principiano e finiscono a distanza di quinta, con una stretta mediana verso l'unisono *a* e una progressiva espansione verso la quinta *D-a* segnata dal movimento direzionato 3→5, l'unica figura cadenzale a solcare il discanto secondario con rimarchevole frequenza e ad assumere perciò valenza funzionale all'organizzazione sintattica dei suoi diversi contesti. Arrivati a *D5*, T e Ct provvedono quindi a ristabilire la sonorità di partenza (*G5*) con la salita essenziale della frase 1.b-c (indivisa a quest'altezza analitica), speculari alla discesa di 1.a e siglata dall'identico sintagma divisorio 3→5, e subito dopo (subsezione 1.d) si portano ai limiti delle rispettive tessiture con quella serie peculiare di incroci che abbiamo già isolato¹⁴⁸ e che permette di collegare 1.d a 2.a senza soluzione di continuità, mediante un semplice scambio di parti 8~8 che porta il Ct a sorpassare d'un balzo T e Ca e spiega nel contempo la ragione del movimento strutturale *D8→a5* 2.a-2.b₁ (cfr. rigo II), il solo di X (1.d a parte) a non procedere parallelamente a distanza di quinta – alla misura tipica, cioè, del passo T-Ct determinato dalla successione dei più importanti snodi cadenzali del *discantus minor*. Esaurito l'effetto degli incroci, infatti, l'intervallo di quinta torna a dominare il decorso delle voci di 2.b₂ sia nel rigo I, per molti versi simile a 1.a (convergenza su un unisono, allargamento a una nuova quinta, ecc.), sia nel rigo II, espressione di una mobilità tendenziale discendente che si placa soltanto con l'ultimo nesso direzionato 3→5, corrispondente alla cadenza finale di X e di (X).

147. Fuller, *Guillaume de Machaut*, p. 53. Sulle diverse tipologie cadenzali corrispondenti a unisono, quinta e ottava cfr. poi Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, pp. 54-57.

148. Si noti la presenza della successione sospensiva /8 10 5/, caratteristica della sintassi del discanto principale e applicata qui alle 'voci estreme' T e Ct (8 10 5).

Ciò per quanto attiene a ripresa e volta. Nelle mutazioni la situazione è parzialmente diversa, almeno fino a 4.b, allorché il ritorno di moduli risaputi annuncia l'approssimarsi della fase risolutiva di Y. La prima sezione della seconda macrounità – come sappiamo dal paragrafo sui profili melodici – è difatti statica, centrata sulla ciclica enunciazione dell'unisono *a* (o sonorità equivalente) alternata a varie percussioni di *G* e *D* sinteticamente riconducibili alla sonorità di volta *G*₅ (cfr. rigo II); la sovrapposizione sezionale, tuttavia, fa sì che la cadenza più significativa del frammento (*G*[#]3→*a* 1 fra *Ca* e *T*) abbia luogo proprio mentre il *Ct* introduce al grave di entrambi i discanti¹⁴⁹ un *F* che in termini contrappuntistici produce un moto che oggi diremmo 'evitato' e in termini di sonorità complessiva sposta il baricentro della sezione alla consonanza perfetta e prepara così la conclusione sospesa di Y un grado sopra la 'finalis' *D*. La seconda sezione, invece – dopo aver dato forma piena alla tensione verso *E* con la progressione sonora *F*₅/*a*1/*F*₃→*E*₅ (subsezione 4.a) – muove per grado congiunto all'arrivo *D*₈ (4.b₁) e da qui rinnova la discesa fondamentale portandosi dapprima a *G*₅ con un deciso moto obliquo (prolungato con una volta alla sonorità di *a*) e indi piegando decisamente verso *E*₅, sul quale si arresta 4.b₁^v e dal quale un ultimo e deciso moto direzionato 3→5 porta nella replica al più stabile arrivo *D*₅ di 4.b₁^c, *trait d'union* fra *Y*^c e (*X*).

L'integrazione delle voci del secondo discanto e la loro subordinazione al discanto principale, infine, rende forse ragione dell'esile sintassi contrappuntistica del duetto *T-Ct*, privo non solo della varietà morfologica del *bicinium* *Ca-T*, ma anche della gerarchia funzionale all'organizzazione formale che abbiamo visto saldamente operante nel primo schema del paragrafo. La quasi totalità dei nessi significativi appartiene infatti alla classe 3→5; compare generalmente isolata e non in corpo o in fine di gruppi sintagmatici più ampi – salvo il caso dell'articolazione sospensiva /8 10 5/ in fine di 1.d, corrispondente però a un passo in cui *T* e *Ct* sono 'voci estreme' e surrogano perciò il discanto principale –; nel totale della composizione, per di più, ciascun 3→5 coincide quasi invariabilmente con un moto direzionato 6→8 del discanto *Ca-T* entro il quale il *Ct* si inserisce a distanza di quinta dal *T* e di quarta dal *Ca*. Anche sotto il profilo morfologico-ordinativo, se ne deduce – come già in tema di spazi sonori –, l'apporto del *Ct* è dunque accessorio e praticamente ininfluenza ai fini e al ritmo della sintassi cadenzale; è, insomma – in termini più rigorosi –, *rafforzativo* e non *costitutivo* di cadenza. La sua ombra di *Ergänzungsstimme* si proietta così su tutto il *discantus minor*, mostrandone definitivamente la dipendenza e l'afferenza al discanto principale, che è e rimane l'autentico *Fundament* della composizione¹⁵⁰; nei cui rispetti (per concludere parafrasando i lessemi definitivi di Dorothea Baumann) esso funge per tutta la sua corsa da egregio ma pur sempre secondario *klangliches*

149. Cfr. la freccia ▼ nel rigo II.

150. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, p. 35.

Esempio 7

1 **a** **b-c** **d**

I

5 3→1 5 1 3→5 8 5~ 5 3 3→5 6 1 1 5 8 8 10 5; 8~

5 10 (Ca) cfr. schema precedente 15

II

2 **a** **b** **3**

I

8 6→8 6 5 8 8 3 3→5 3→1 5 3→5 8 3 3→5 1 3 3→5~ 5 8 5

20 25 30

II

4 **a** **b₁** **b₂** **verto** **chiuso**

I

1 5 3→1 3 5 3 5 3→1 3 1 3→5 8 6 6→8 5 3 3→5 3 5 1 3→5 5 3→5

35 40 45

II

Ergänzungsfundament: evoluto al massimo delle sue possibilità tecnico-tipologiche ma ancora profondamente radicato – per senso e per fattura – nella musica e nell'*ars ytalica* del secondo Trecento.

8. *Sonorità prevalenti e 'tonal orientation'*

L'esame della sintassi cadenzale ci ha portati ad attingere definitivamente la dimensione dinamica della composizione, sottesa al discorso fin dall'analisi dei profili melodici ma non compiutamente dispiegabile, per ovvie ragioni, prima dell'analisi verticale delle loro combinazioni gerarchizzate.

Alla tensione dinamica dell'insieme non contribuiscono tuttavia soltanto i sintagmi cadenzali; un ruolo altrettanto importante vi giocano le qualità sonore dei singoli aggregati verticali, formati da combinazioni di intervalli che danno luogo a diverse classi di sonorità («sonority types») che Sarah Fuller¹⁵¹ (da cui riprendo la nomenclatura e buona parte della simbologia per facilitare quanto più possibile comparazioni e raffronti) ha proposto di distinguere in:

- 1) *perfette* («perfect»; sigla: P), formate da combinazioni di unisoni, quinte e ottave e relativi composti (decime, dodicesime, ecc.);
- 2) *imperfette* («imperfect»; I), formate da combinazioni di *n* intervalli perfetti più uno imperfetto (unisoni e ottave più terza o sesta, quinte con terza intermedia, ecc.);
- 3) *doppiamente imperfette* («doubly-imperfect»; DI¹⁵²), formate dalla combinazione di due (o più) intervalli imperfetti (terze e/o seste), cui vanno aggiunte le due categorie complementari delle sonorità:
- 4) *imperfette/doppiamente imperfette alterate* («inflected»; rispettivamente F e Æ)¹⁵³, e
- 5) *dissonanti* («dissonant»; D), formate da qualunque combinazione di intervalli consonanti e dissonanti (una categoria puramente teorica, inammissibile nel discanto del *contrapunctus*, ma utile comunque, come scrive la Fuller, a tabulare quelle «situations in which dissonance is present at a first-reduction level»¹⁵⁴).

151. Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, pp. 40-45.

152. Per quest'ultima categoria, la Fuller adotta in *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony* la sigla «II» e in *Guillaume de Machaut* (p. 54) la sigla «I₂»; il presente saggio preferisce a entrambe la sigla «DI» sia per ragioni di opportunità analitica (evitare ogni possibile confusione tra l'«II» della Fuller e il 'livello' «II» delle riduzioni precedenti) che per ragioni di comodità tipografica connesse al *software* utilizzato per gli esempi musicali.

153. Sebbene la Fuller – comprensibilmente – non vi accenni, è del tutto lecito, credo, isolare al bisogno anche la categoria delle sonorità 'perfette alterate' (P), a individuare i casi in cui un intervallo 'naturalmente' dissonante viene reso consonante da un'alterazione estranea al dominio della *musica recta* (vedi la b. 11.1 della nostra ballata e l'innalzamento *factum* dell'*f*).

154. Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, p. 42 (corsivo mio).

Raggruppate secondo questa griglia interpretativa, i tipi di sonorità che occorrono in *Contemplar le gran cose* con durata *non inferiore alla Sb* sono le seguenti (l'area sonora di riferimento è indicata sopra il rigo con le usuali lettere guidoniane; i numeri sottostanti ciascuna linea misurano gli intervalli, a partire sempre dalla nota più grave¹⁵⁵; gli accidenti tra parentesi corrispondono alle alterazioni suggerite fuori dal rigo negli schemi precedenti; il corpo ridotto segnala gli aggregati verticali presenti soltanto «at a first-reduction level», e il segno «*» contrassegna infine gli insiemi notali tenuti per almeno una B):

The image displays five staves of musical notation, each with intervallic analysis and chord labels. The notation includes notes, stems, and accidentals, with some notes enclosed in boxes to indicate specific intervals or chord structures. The intervallic analysis is provided as two columns of numbers below each staff, representing intervals from the lowest note.

P (Piano):
 Chord labels: D, a, G, E, F.
 Intervallic analysis: 8/8, 8/5, 12/8, 12/5, 1/1, 5/1, 5/5, 8/1, 8/5, 5/1, 5/5, 8/1, 8/5, 8/5, 5/5.

I (I):
 Chord labels: D, G, a, C, E, B.
 Intervallic analysis: 8/6, 10/8, 10/5, 13/8, 3/1, 5/3, 6/1, 8/3, 10/5, 3/1, 5/3, 10/8, 6/1.

II (II):
 Chord labels: a, E.
 Intervallic analysis: 5/3, 6/1, 5/3, 6/1, 8/6.

DI (DI):
 Chord labels: G, F, a, C, B^b.
 Intervallic analysis: 3/3, 6/6, 6/3, 3/3, 6/3, 3/3, 6/3, 6/3.

DI (DI):
 Chord labels: E, a.
 Intervallic analysis: 6/3, 6/3.

155. Ciò vale, naturalmente, anche per quegli aggregati verticali che una moderna prospettiva armonica considera invece 'rivolti' (*D-a-d*, ad esempio, appartiene perciò alla classe $P-D_5^8$, mentre *F-a-d* rientra fra le sonorità $DI-F_3^6$).

La distribuzione tassonomica del catalogo evidenzia, da un lato, la prevalenza delle sonorità P e la comparsa più che moderata delle sonorità DI, e dall'altro la preminenza delle aree sonore *D*, *G* e *a*, le sole a presentare un numero significativo di forme e varietà sia di tipo P che di tipo I. Essa, tuttavia – mancando di spessore temporale –, non dice ancora nulla su (eventuali) aspetti *funzionali* di ciascuna classe sonora all'interno della ballata, né permette di cogliere tappe e modi del fluire del brano verso la sonorità conclusiva $D \frac{8}{5}$.

Con «spessore temporale», naturalmente, non intendo (sol)tanto la 'durata mensurale' di ciascuna sonorità – pure non secondaria, come dimostra la scelta preliminare di considerare pertinenti solo gli aggregati del valore minimo di Sb – quanto piuttosto la loro collocazione lungo un asse temporalmente direzionato che ne attiva tutte le potenzialità intrinseche e (soprattutto) *relazionali*. È evidente, infatti, che se ci basassimo esclusivamente o prevalentemente sulla durata materiale degli insiemi sonori ci troveremmo di fronte a due alternative cieche, posto che l'affermazione dell'equivalenza *maggior durata = maggior importanza strutturale* ci condurrebbe a sopravvalutare le poche sonorità tenute per almeno una B – alcune delle quali (ad esempio $D \frac{13}{8}$) sappiamo invece essere secondarie fin dall'analisi lineare –, mentre l'apprezzamento uniforme di tutti gli aggregati di Sb ci costringerebbe a render nuovamente conto delle cinque sonorità D

(G)
(D)
(a)

$\frac{5}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{12+}{2}$ $\frac{4}{3}$

che qualunque ascoltatore coglie immediatamente come 'accidentali' o – per dirla ancora con la Fuller – come «explained as displacements within a conventional *contrapunctus* framework»¹⁵⁶.

L'osservazione consecutiva e – ripeto – direzionata di tutte le sonorità della composizione consente invece di afferrare a colpo d'occhio il modo in cui Landini collega e disciplina tensioni e distensioni, appoggi e arrivi, aree di stagnazione e aree di progressione sonora, conducendo irreversibilmente la musica da un 'punto di partenza' a un 'punto d'arrivo' in maniera chiara e – cosa ancora più importante – percettibile all'ascolto non meno che alla vista.

La sintassi contrappuntistica che abbiamo visto delinarsi nel paragrafo precedente, in altri termini, può ora completarsi sulla misura delle tre voci, formalizzando alcune linee di tendenza ben documentate dallo svolgimento della ballata:

a) le sonorità DI e *a fortiori* DI sono le più instabili, e risolvono di conseguenza *immediatamente* su un riposo P; soltanto eccezionalmente la loro funzione si pro-

156. Fuller, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*, p. 42.

lunga tramite un secondo DI: in questo caso, tuttavia, la progressione è normalmente accompagnata dall'incremento di tensione $DI \rightarrow \text{DI} \rightarrow P$ (cfr. bb. 40-41.1);

b) ciascuna sonorità DI può essere preceduta da una sonorità I (più raramente f) che ne espande e rinsalda la funzionalità sintagmatica;

c) la conclusione di macrounità avviene sempre per $\text{DI} \rightarrow P^{157}$;

d) la conclusione delle sezioni principali avviene fondamentalmente per $f \rightarrow P$ nel *contrapunctus*, che diviene però $f \rightarrow I$ (e persino f -DI) all'esterno della superficie compositiva grazie alle strategiche sovrapposizioni sezionali descritte a suo tempo (nel passaggio 1.d/2.a l'incrocio Ca-T e l'*overlapping* tra la fine di 1.d T-Ct e l'inizio di 2.a Ca rende $\frac{10}{8}$ [I] ciò che senza sovrapposizione sarebbe stato un assai più convenzionale $D\frac{8}{8}$ [P]; nel passaggio 3/4.a è invece lo spostamento del Ct sotto il T a provocare la trasformazione del regolare $f \rightarrow P$ nella 'cadenza evitata' $E\frac{5}{3} \rightarrow F\frac{3}{3}$ [$f \rightarrow DI$]);

e) la conclusione delle diverse subsezioni – in vista certamente della continuità della composizione – è infine più affare del discanto Ca-T che del trio Ca-T-Ct, e si verifica pertanto nel totale delle tre voci con qualunque combinazione di sonorità¹⁵⁸, ivi compresa la sospensione su f (cfr. ad esempio 2.a, b. 20.1¹⁵⁹): in maniera, tuttavia, non casuale ma tale da assecondare generalmente la logica morfo-testuale di cui pure abbiamo detto¹⁶⁰ – in ragione della quale, ad esempio, la successione sonora $\text{DI} \rightarrow P$ si trova soltanto alla fine delle subsezioni 1.a e 1.c, ossia al termine del 'microcosmo' della ballata, come abbiamo avuto occasione di definire 1.a, e in coincidenza dell'intonazione del lessema fondamentale della perifrasi sostitutiva del divino *nomen sacrum* («di *Chi* tutto governa...»).

Il tutto si può vedere in unica disposizione nella riduzione dell'esempio 8 (p. 311), che costituisce nel contempo la sintesi della sonorità del brano (linea α) e il punto di partenza per l'ultima questione che ci resta da affrontare, la definizione della sua *tonal orientation* (linea β).

La sintassi contrappuntistica dei movimenti lineari, discantici e sonori complessivi non funziona infatti soltanto da spinta dinamica, ma crea e rende più o meno stabili anche 'aree di sonorità' che si susseguono l'una all'altra secondo un ben preciso orientamento – meglio definito, a onor del vero, nella ripresa che nelle mutazioni, come già la sintassi del *contrapunctus* Ca-T –, condensato al di sotto del rigo β e conseguente tutti i rilievi analitici finora svolti (lo si potrà

157. Si notino tuttavia le differenze fra X e Y (progressione $I \rightarrow \text{DI} \rightarrow P$ in X vs reiterazione del nesso $\text{DI} \rightarrow P$ in Y), a conferma che autentica e piena 'conclusione' può dirsi solamente la fine di X/(X).

158. Ciò equivale a dire, nella terminologia della Fuller, che le subsezioni possono concludersi sia con un 'arrivo' che con un 'appoggio' (diversamente dalle sezioni, che ammettono invece solamente terminazioni del tipo 'arrivo').

159. Anche in questo caso, però, l'esistenza di f consegue propriamente una sovrapposizione di microunità: mentre Ca e T concludono la formula sospensiva /8-10-5/, il Ct introduce un \sharp che appartiene linearmente alla subsezione 2.b₁.

160. Cfr. sopra, verso la fine dei §§ 3 e 6.1.

perciò utilmente confrontare sia con le riduzioni dei paragrafi 4-7 che con l'edizione della musica proposta in appendice)¹⁶¹.

Si noterà, innanzitutto, in una prospettiva ancora formalista, che (1) le diverse sonorità in gioco possono dirsi stabilizzate unicamente allorché compaiono in disposizione P – una disposizione che può presentarsi sia alla prima comparsa della sonorità nel frammento di competenza (eventualmente – ma non necessariamente – raggiunta con un rincalzo $I/\text{DI} \rightarrow P$), sia al termine di un prolungamento espanso in genere verso l'acuto –, e che (2) una volta stabilizzate, le sonorità tendono a collegarsi a ciò che segue digradando verso il grave tanto più sensibilmente quanto più lunga è l'area da esse occupata e quanto più si avvicinano alla fine oggettiva della composizione.

Passando alla *tonal orientation* e al contenuto sonoro delle singole sezioni, si rileva invece che 1.a, muovendo da G_5^8 – un P non confermato da nessun movimento direzionato e perciò semplicemente 'di partenza' – e transitando per a_1^5 ¹⁶², funge per così dire da preludio alla definizione dell'area D, preannunciata da un gioco DI lungo 2 B (contando le sincopazioni e i passaggi: cfr. b. 3) e resa quindi stabile (in 1.b) sia dalla protrazione del D affidato prima al T e poi al Ct (un D che, risuonando ininterrottamente per la durata di 4 B, si aggiudica anche la palma di più lungo *Fundament* della composizione), sia dalla reiterazione di sonorità D-P (D_3^3 , D_8^{12} e D_5^{12}) tenute in pratica per tutta la subsezione e rimpiazzate solo a b. 9 dalla repentina reintroduzione del G d'attacco¹⁶³. Il prolungamento di questo esaurisce indi la subsezione 1.c, la cui conclusione coincide con l'effettiva conferma $\text{DI} \rightarrow P$ di G e permette così a 1.d di principiare affermando la nuova area sonora a con un lieve I-P e di continuare scendendo a D con passaggi verticali I culminanti nell' a_3^5 di b. 15, a sua volta I del seguente P con il quale termina – strutturalmente, non linearmente, sappiamo ormai alla perfezione – la sezione 1 e comincia la sezione 2. Questa, sulla macroscala – e pur con una superficie musicale quantomai differente –, replica in sostanza l'andamento basilare di 1, prolungando in 2.a la sonorità D e nella prima parte di 2.b₁ la sonorità a (espansa in maniera assolutamente analoga al G di 1.b-c), e portandosi poi all'ultimo D con un moto discendente simile a 1.d ma più segnato, in corsa, da alcune sonorità di transito – soprattutto da G e da E: la prima in forza della disgiunzione occorrente tra 2.b₁e 2.b₂ e la seconda in virtù dell'inversione melodica seguente l'insistito parallelismo sincopato delle bb. 23.2-24.

161. Le caratteristiche morfo-sintattiche descritte nei paragrafi precedenti si intendono ovviamente operanti (e percepibili) anche a questo livello analitico, e non saranno perciò rimarcate a meno di particolari necessità esplicative.

162. Le sonorità di transito sono composte in corpo minore nel rigo b dello schema ed etichettate con la freccia → al posto del nome della sonorità.

163. In superficie, il vertice acuto della sonorità (il d del Ca) è raggiunto per mezzo dell'appoggiatura e che determina un transitorio DI-I e rende il G_3^5 un valido appoggio strutturale; tale e, tuttavia, risulta molto indebolito dal contesto lineare dello stesso Ca (cfr. lo schema del § 5.1), e scompare pertanto da tutte le riduzioni di secondo livello.

Esempio 8

1 2

α

β

P P DI→P P I P I I DI→P I→P I I ↓ P ↓ I ↓ DI→

G → D G a → → D a

3 4

P P P I DI→P P ↓ DI→P P P ↓ P P ↓ DI→(P) P I

a (G)→(E)→→ D a (G)→ (a) a [E F E F] (G

(a) E

40 45

verto chiuso

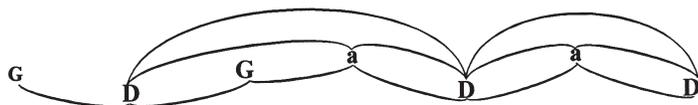
P DI→P DI DI→P P I DI→P I P DI D→P DI→P DI→P

a)→ E D G a (G) E E D

E D G → a → → E [E]→ D)

Le pietre miliari della ripresa sono dunque (in ordine d'importanza) le aree sonore *D*, *a* e *G*, fortemente coincidenti con le note iniziali/finali delle singole microunità, mentre le chiavi di volta su cui s'innesta il *cambio* di sonorità si identificano per lo più con i culmini melodico-strutturali del *Ca* e del *T*, combinati in modo tale da disegnare una simmetria bimembre a interna suddivisione asimmetrica, come illustrato graficamente in figura:

Figura 8



Diversamente da *X*, la seconda macrounità della ballata sembra infine presentare una *tonal orientation* meno decisa, aperta a più di un'interpretazione¹⁶⁴; a ben guardare, tuttavia, anch'essa è dominata da quegli stessi principi che abbiamo visto animare la ripresa: presentazione/affermazione di un'area sonora, prolungamento, conclusione *P*, cambio di sonorità per $\text{DI} \rightarrow \text{P}$ o per transito discendente, ecc. Per farla breve, potremmo quindi descrivere la sezione 3 come un episodio indiviso integralmente radicato nell'ambito di *a*, prolungato per una volta all'ingiù e inglobante il prolungamento secondario di un $G \frac{8}{5}$ di passaggio (anch'esso orientato, significativamente, in senso discendente); la subsezione 4.a come un'unica, grande espansione della sonorità *E*, nuovamente ascendente e comprendente sia una sensibile oscillazione semitonale *E-F* (il gioco della 'cadenza evitata' di lineare memoria) che un transito ascendente per *G* e per *a*; e finalmente la subsezione 4.b come una reminiscenza o una sintesi del percorso 'tonale' di *X*, accesa dall'enunciazione $\text{DI} \rightarrow \text{P}$ di *D*, condotta progressivamente ad *a* (bb. 44-5, ancora con $\text{DI} \rightarrow \text{P}$ in 44.2-45) e conclusa da uno slancio discendente a *E* nel *verto* e a *D* nel *chiuso* che sigla nell'un caso la 'similarità imperfetta' con 2.b e definisce nell'altro la 'similarità perfetta' della micro- e della macroforma di *X* e *Y* (la flessione *a-D* di 2.b e 4.b più la progressione per prolungamento / prolungamento / discesa strutturale di entrambe le macrounità): motivando con ciò 'tonalmente' sia la successione immediata *Y^v-Y^c* che l'esibizione risolutiva di (*X*) – e di *X* – e chiudendo così il cerchio della forma-ballata per logica interna, e non solo per convenzione¹⁶⁵.

164. In considerazione di ciò, il rigo β dello schema di riferimento presenta due linee di indicazioni 'tonali', la prima idealmente più neutra, la seconda più decisamente orientata dall'orecchio dello scrivente.

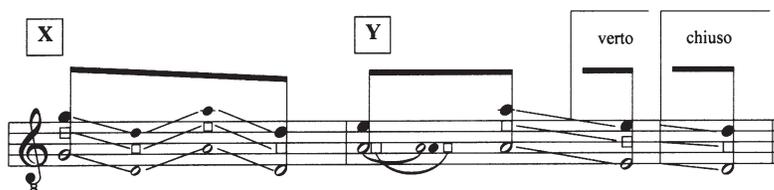
165. La scoperta di una *tonal orientation* imperniata sulla ricorrenza periodica di un ristretto numero di sonorità primarie solleva, in prospettiva, il problema della (eventuale) dimensione modale del brano e delle sue possibili interazioni con il sistema della modalità ecclesiastica e/o il sistema (formalizzato?) della modalità polifonica del Trecento italiano. Non vi accenno neppure, tuttavia, sia per le riserve già espresse in nota 122, sia in considerazione dell'annosa carenza di un quadro organico di riferimento a cui rapportare fruttuosamente norme ed emergenze di un esempio che le premesse del § 1 consigliano di ritenere 'singolare' fino a prova del contrario.

9. *Conclusione*

La constatazione delle simmetrie profonde che governano la *tonal orientation* di *Contemplant le gran cose* segna il limite del percorso analitico che ci eravamo prefissi, almeno nella misura in cui equivale alla riscoperta motivata di una coerenza compositiva non supposta volutamente a priori dell'analisi (per le ragioni espresse nelle considerazioni preliminari) eppur ritrovata costantemente a vari livelli d'osservazione e di percezione.

A colmare la misura dello studio – e a dar corrispettivo ai rimandi precedenti – non manca perciò che un ultimo sguardo riassuntivo a quei parallelismi profondi di consonanze perfette emersi sovente nel corso dell'analisi (cfr. soprattutto il rigo III degli schemi del § 5 di contro al rigo II delle riduzioni del § 7) e per i quali, già una volta, abbiamo invocato la memoria della tradizione compositiva italiana¹⁶⁶. Di fronte a forti movimenti strutturali sul tipo dei seguenti – presentati in forma estremamente sintetica e da leggersi pertanto in costante riferimento alle tracce analitiche appena accennate –

Esempio 9



è difficile, infatti, sottrarsi all'impressione subliminale che, in qualche modo, «this many voiced writing grew more or less directly out of monophony», com'ebbe a dire Kurt von Fischer a proposito delle più antiche composizioni a due voci¹⁶⁷ e con un'espressione che non prendo naturalmente alla lettera (in questo caso, almeno: ché non mi sogno certo di sostenere che Landini abbia concepito monodicamente ciò che poi realizzò in polifonia, non foss'altro perché ciò contraddirebbe tutte le risultanze analitiche finora acquisite¹⁶⁸), né leggo in un'ottica direttamente generativa di piani superficiali (stante la completa sparizione di

166. Vedi in coda alla trattazione del *contrapunctus* Ca-T (tenendo sempre presenti, tuttavia, anche i *distinguo* di cui alla nota 133).

167. La citazione è estrapolata da von Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, p. 41. La sostanza del rilievo, tuttavia, è già in *Les Compositions à trois voix chez les Compositeurs du Trecento*, in *L'Ars Nova italiana del Trecento*. Primo Convegno Internazionale di Studi, 23-26 luglio 1959, Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1962, pp. 18-31.

168. L'integrazione T-Ct e gli scambi funzionali relativi, a ben vedere, potrebbero anzi favorire le argomentazioni di coloro che ritengono che la cosiddetta 'composizione successiva' delle parti debba considerarsi più un espediente didattico dei teorici che un procedimento effettivo dei musicisti – i quali (dice giustamente Leech-Wilkinson, *Machaut's «Rose, Lis»*, p. 11) «are likely to have had an 'inner ear' and to have been capable of using it», *omnibus consequentiis hinc consequentibus*.

ottave e quinte parallele dall'*Ausführung* della ballata), ma interpreto piuttosto in senso storico-strutturale, se così posso dire: quasi che l'abitudine (e l'orecchio) a un certo modo di 'far musica' – e quindi di comporre, e di notare il composto – abbiano segnato 'geneticamente' l'architettura del componimento, oltre le intenzioni (e, credo, la coscienza) dell'autore e al di fuori della cura ch'egli indubbiamente pose nell'evitare ogni possibile emergenza di sintagmi contrappuntistici già ai suoi occhi arcaici o – forse – connotati d'italianità troppo scoperta¹⁶⁹.

È questa una caratteristica singolare di *Contemplan le gran cose* – un'impronta genetica individua, appunto – o è davvero l'indice di una maniera compositiva quanto mai rivelatrice dell'*usus componendi* landiniano, e magari non solo di esso? E, nel secondo caso, *quanto, come e in che termini* diffusa – per generi, ambienti, tempi, cronologia, ... – ?

Domande cruciali, come si vede, sia per il raffinamento di una metodologia analitica a misura d'Ars Nova italiana, sia per le prevedibili ricadute storiografiche del medesimo dato analitico. Domande, tuttavia, a cui l'analisi presente non intende ovviamente – né può – fornire risposte, memore della promessa «di non trarre dal materiale accumulato immediate conseguenze universali sull'autore e sull'opera»¹⁷⁰ e convinta che solo l'esplorazione sistematica del repertorio potrà – eventualmente – confermare o smentire la pertinenza sistemica di conclusioni parziali assunte di volta in volta a nuova ipotesi di lavoro¹⁷¹.

Anche senza queste risposte, in ogni modo, il lungo tragitto analitico che ci ha condotto fin qui non è stato infruttuoso: ha mostrato, quantomeno, l'impalcatura costruttiva di *Contemplan le gran cose*, confermando con ciò valutazioni morfologiche formulate per altra via; ha svelato l'orientamento direzionato della ballata, e il modo in cui Landini ne plasma e fissa logicamente la forma; ha scoperto la presenza e la funzione di una sintassi musicale distinta in generi e specie che, mentre avalla l'idea che «the desire for a *specific dissonance* at a particular point seems never to assume a primary role in Landini's compositional style»¹⁷², definisce nel contempo il diverso peso formale di ciascun tipo di sonorità dissonante; ha dimostrato, infine, l'esistenza di isotopie profonde testo-musica differenti, in parte, dalle equivalenze caratteristiche della musica dei secoli a venire

169. Cfr. Baumann, *Die dreistimmige Italienische Lied-Satztechnik*, p. 75.

170. Cfr. sopra, § 1.

171. Una rapida ricognizione dello scrivente su un piccolo campione di ballate a due e tre voci scelte sia in riguardo alla convenienza cronologica della (presunta) data di composizione – *Altri n'arà la pena*, PMFC IV 56 (Fischer: «dopo il 1384») – e all'omogeneità tipologica di testura 3¹ e tipo 3.2 Baumann – *Gentil aspetto in cui la mente mia*, PMFC IV 16 (107) e *Selvagia, fera di Diana serva*, PMFC IV 43 (134) –, sia a mo' di controllo casuale – *Po', che partir convienmi, donna cara*, PMFC IV 7 (98) e *Lasso! di donna vana innamorato* PMFC IV 18 (109) – ha dato comunque esito tale da ribadire quanto meno l'opportunità di indagare il fenomeno su scala più vasta.

172. Schachter, *Landini's Treatment of Consonance and Dissonance*, p. 165 (corsivo mio; le 'dissonanze specifiche' cui l'autore fa riferimento sono le tradizionali note di passaggio, appoggiature, sfuggite, ritardi, ecc.).

ma non per questo meno significative – *più* significative, anzi, proprio perché meno attese e non accreditate, abitualmente, all'arsenale compositivo dei maestri arsnovisti.

Ha rivelato, insomma, la multiforme complessità di una composizione a cui lo stesso Landini – se mi è permesso chiudere tante pagine d'analisi con un po' d'ermeneutica – può aver attribuito un valore paradigmatico che travalica ampiamente il fenotesto musicale per esprimere con la musica il senso primo e ultimo del fenotesto letterario. Come a dire, pressappoco, *musicis verbis*: per metter tempo e sottigliar la mente non c'è bisogno di cercar le ragion' di quel che c'è – filosoficamente – negato; non c'è neppur richiesto (sebbene sia onesto) *contemplar le gran cose* di Chi tutto governa. A togliere l'intelletto – e l'orecchio – più possente dal viver mesto, per l'*homo musicus*, non c'è solo il rimedio del creder puro. C'è anche dato di cantare (leggere, eseguire, ascoltare, ...) una ballata artificiosa e (forse) più complessa della media e districarne onestamente le ragioni senza che, nella prova, la ragion più manchi d'ogni lato.

Sottigliato quanto basta, perciò, stiam anche noi contenti a questo.

APPENDICE

A complemento dell'analisi e a utilità del lettore è parso utile allegare al saggio una nuova edizione critica di *Contemplan le gran cose* che esprimesse essenzialmente la versione di Fp – come dichiarato fin dal § 2 – ma tenesse e desse conto, nel contempo (per i motivi addotti nel medesimo paragrafo), dell'intera tradizione manoscritta della ballata nella sua quadruplica articolazione.

Il testo letterario si intende stabilito secondo i ragionamenti e i criteri del § 3; l'apparato critico a seguire non replica perciò le note filologiche di p. 267, ma registra soltanto le varianti (e gli errori) *musicali* di ciascun testimone avvalendosi allo scopo delle convenzioni del corpo del saggio e di queste abbreviazioni specifiche:

2li, 3li, ...	ligatura binaria, ternaria, ecc.
cop.L /cop.B / ...	ligatura <i>cum opposita proprietate</i> più Longa / Brevis ecc.
li.cop	ligatura <i>cum opposita proprietate</i>
pa	<i>punctum additionis</i>
si	nota isolata (<i>ossia</i> non compresa in una ligatura)

Quanto al testo musicale:

- a) i valori originari sono ridotti in ragione di 1:8 (B = quarto);
- b) la divisione in battute rispecchia il *modus imperfectus* trådito dai codici, e adotta di conseguenza la segnatura mensurale $\frac{2}{4}$ (cfr. § 2, nota 26);
- c) le *ligaturae* del manoscritto sono indicate dalle usuali parentesi quadre orizzontali;
- d) gli accidenti che l'editore ritiene *possibile* – ma non *necessario* – esplicitare in conformità alla discussione del § 5.1 sono suggeriti fra parentesi sopra la nota a cui si riferiscono; le alterazioni implicite 'per prolungamento', al contrario, sono segnalate dall'asterisco «*» di cui alla nota 87 del § 5;
- e) le lettere e i numeri arabi al di sopra del Ca segnalano naturalmente le partizioni analitiche definite nel § 4; i segni «//» e «/» precisano rispettivamente i confini di sezioni e subsezioni ove queste non siano perfettamente allineate al decorso del Ca (cfr. § 5.2, nota 106);

f) il *verto* delle mutazioni, infine, diversamente da Schrade (e in accordo con Wolf)¹⁷³, comprende solo l'ultima L prima del *da capo* (= b. 47a), e non la L e le due B precedenti (= bb. 46-47a). Ciò evita, nel *chiuso* (al modico prezzo della replica della formula 'alla Landini', la prima volta cadenzante 'modalmente' a E e la seconda 'tonalmente' a D), le due spiacevoli occorrenze inevitabilmente conseguenti il contatto diretto delle bb. 45 e 47a: ossia (1) il salto di sesta discendente del T, non attestato in alcun T landiniano, e (2) la riduzione mensurale del g delle bb. 45-46 da B a Sb, altrettanto unica nel panorama delle ballate di Landini oltre che affatto imprevedibile per qualunque esecutore soggetto alla realtà notazionale della parte. (L'asimmetria dei segmenti conclusivi non osta invece alla soluzione, essendo certamente compatibile col vocabolario formale testimoniato in altri luoghi del *corpus* landiniano¹⁷⁴; una conferma di essa, seppure indiretta,

173. Cfr. Wolf'sq, n. 71, p. 273. Schrade nota ovviamente la divergenza (PMFC IV, *Commentario*, p. 139), liquidandola tuttavia con uno sbrigativo «the 'verto' in Wolf's transcription is wrong; it should be placed in m. 46», senza minimamente preoccuparsi di spiegare *perchè* la resa di Wolf sarebbe «sbagliata» e la sua 'giusta'.

174. Cfr. PMFC IV, ballate nn. 2 (93), 7 (98), 10 (101), 17 (108) [prima parte], 31 (122) e 37 (118).

viene all'opposto dal modo in cui Sq dispone i suoni delle bb. 44.2 e seguenti: ligatura quinary *b_b-a-c-G-F* più *E* isolato, indi barra di fine *verto* e ligatura binaria *E-D*, quasi a marcare lo stacco *F //E* corrispondente alla cesura tra ripetizione e non-ripetizione.)

Indicazioni accessorie dei mss.

Fp	Ca	<i>iscrizione</i>	«M. francescho»
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Chiuso» <i>in fine</i>
		<i>incipit ripresa in coda al testo</i>	«Chontemplar etc.»
T		<i>iscrizione</i>	«Tenor Chontemplar le gran cose»
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Andare» ¹⁷⁵ <i>in principio</i> , «Verto» / «Chiuso» <i>in fine</i>
Ct		<i>iscrizione</i>	«Chontra tenor»
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Andare» <i>in principio</i> , «Verto» / «Chiuso» <i>in fine</i>
Lo	Ca	<i>iscrizione</i>	«b. di. francescho»
	T	<i>iscrizione</i>	«Tenor chontempra: »
	Ct	<i>iscrizione</i>	«Chontratenor chontenpar»
Pit	Ca	<i>iscrizione</i>	«F.»
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Chiuso» <i>in fine</i>
	T	<i>iscrizione</i>	«Tenor Contemplare»
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Secunda pars» <i>in principio</i> , «Verto» / «Chiuso» <i>in fine</i>
Ct		<i>iscrizione</i>	«Contra»
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Secunda pars» <i>in principio</i> , «Verto» / «Chiuso» <i>in fine</i>
Sq	Ca	<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Chiuso» <i>in fine</i>
		<i>incipit ripresa in coda al testo</i>	«Contemplar»
	T	<i>iscrizione</i>	«Tenor»
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Secunda pars» <i>in principio</i> , «Verto» / «Chiuso» <i>in fine</i>
Ct		<i>iscrizione</i>	«ontratenor» (<i>manca iniziale miniata</i>)
		<i>indicazioni della seconda parte</i>	«Secunda pars» <i>in principio</i> , «Verto» / «Chiuso» <i>in fine</i>

Apparato critico

3	Ca	<i>c</i> † Lo
4	Ca	<i>g</i> † Sq
	Ct	<i>a</i> L per errore Lo
4-6	T	<i>D-d-f</i> 3li.LBBpa per errore Pit, LBB per errore Sq
6-7	T	<i>f-e-d</i> 3li.copL Sq

¹⁷⁵ Sul probabile significato esecutivo dell'indicazione «andare» vedi la ragionevole ipotesi di Campanolo, *Il Codice Panciatichi* 26, pp. 94-96.

7	Ca	<i>f-aa</i> 2li.cop Pit Sq
7-10	T	<i>c-b-a-D-G-a-G</i> 7li.cop Pit Sq
8-10	Ct	<i>D-a-b-c# -d-e</i> 6li Sq
9	Ct	<i>c#</i> Sq
11	Ca	<i>f#</i> Sq
	Ct	punto superfluo dopo <i>b</i> Lo
12	T	punto superfluo dopo <i>d</i> Lo
13-16	T	<i>d-c-e-f</i> 4li + <i>e-d</i> 2li Sq
15	T	punto superfluo dopo <i>e</i> Lo
	Ct	punto superfluo dopo <i>a</i> Lo
16	Ct	<i>d</i> L per errore seguita da punto superfluo Lo
17	Ct	primo <i>d</i> L per errore Lo
17-19	Ct	<i>c# -d</i> 2li + <i>e-d-e</i> 3li Sq
20	Ct	<i>c#</i> Pit Sq
20-23	Ct	<i>c# -d-e</i> 3li.BBL + <i>e-d</i> 2li.BL Pit Sq
21-22	Ca	<i>e-aa</i> 2li.SbpaSb Pit
23	Ca	<i>g</i> preceduto da # Lo
23-24	Ca	<i>g-f</i> 2li + <i>e-d</i> 2li Sq
24	Ct	<i>G</i> L per errore Lo
28	Ct	# prima di <i>a</i> Fp Lo (sulla linea del <i>b</i> Fp, nello spazio di <i>a</i> Lo)
29	Ca	<i>f#</i> Sq
30	Ca	punto superfluo dopo <i>aa</i> Lo; <i>g aa</i> 2si Sq
31	Ca	<i>aa</i> L per errore Lo
	Ct	<i>G]</i> <i>a</i> per errore Sq
32	Ca	pausa di B erronea dopo <i>e</i> L per errore Lo
33-34	Ct	<i>a b</i> 2si Sq
35	T	<i>c</i> L per errore Lo
36	Ct	<i>F-E</i> 2li Pit Sq
39	T	punto superfluo dopo <i>E</i> Lo
43	Ca	<i>f#</i> Sq
43-45	Ct	<i>e-d-e</i> 3li Pit Sq
44-46	T	<i>b# -a-c-G-F</i> 5li Sq
45-46	Ca	<i>aa-g</i> 2li Pit Sq
47b	Ca	<i>c#</i> Lo Pit Sq
47b-48	T	<i>E-D</i> 2li.BL per errore Sq

Francesco Landini, *Contemplar le gran cose*, trascrizione di Daniele Sabaino.

Ca

1 a

Con - tem - plar le gran co - se
Ma ve - gna - mo a ri - me - dio

Ct

T

c 10 d

c'è o - ne - sto di Chi tut - to go - ver -
che 'cc'è da - to, che to - glie il vi - ver me -

(b)

15 2 a (#)

- - - na; ma cer - car
- - - sto, del cre - der

//

//

le ra - gion' non c'è ri - chie -
 pu - ro; e stiam con - ten - ti a que -

sto. Ché met - ter tem - po e sot - ti -
 sto. che, quan - to lo'n - tel - let - to è

gliar la men - te in vo - ler cer - car
 più pos - sen - te, nel - la ra - gion più

b₁ 40 (♯) b₂

quel che ·cc'è ne - ga -
 man - ca d'o - gni la -

45

47a Verto 47b Chiuso

- - - - - to, - - - - - to?