

Arrescu → AURRESKU.

Arrullo. Genere di canto popolare colombiano (→ COLOMBIA, I/b).

Ars antiqua (anche *Ars vetus*, *Ars veterorum*). SOMMARIO: I. Dalle origini della polifonia alla Scuola di Notre-Dame. - II. La notazione modale. - III. Origine dei modi ritmici. - IV. Le forme musicali. - V. La notazione transizionale. - VI. Verso l'*Ars nova*.

Già presso i teorici medievali, l'espressione *Ars antiqua*, in opposizione a *Ars nova*, aveva assunto il carattere di un'ennesima *querelle* fra antichi e moderni. Nel cap. XLIII del Libro VII dello *Speculum musicae*, scritto nel terzo decennio del sec. XIV, si discute sulla superiorità dell'una o dell'altra forma di arte: tuttavia questa superiorità è da intendersi in senso strettamente tecnico, e non coinvolge, se non molto marginalmente, un giudizio di merito artistico. Coloro che ritenevano superiore l'A. A. partivano dalla constatazione che essa si basava essenzialmente sulla perfezione dei valori metrici, ossia sulla suddivisione ternaria della *longa* (in 3 *breves*): di conseguenza, uno stile che più fa uso di perfezioni, deve necessariamente apparire maggiormente perfetto. Viceversa, l'*Ars nova*, in quanto prevalentemente orientata verso l'imperfezione dei valori metrici (suddivisione binaria della *longa* e della *brevis*), conseguiva risultati « *subtiliores et difficiliore* »: e appunto in tale maggiore complessità di struttura risiedeva secondo alcuni la superiorità dell'*Ars nova*. Ma — osserva il teorico — « *non quod difficilis est, perfectius est simpliciter; ars enim, etsi dicatur esse de difficili, est tamen de bono et utili* ». L'interesse dei musicografi medievali è comunque prevalentemente orientato verso gli aspetti grafici della notazione; sì che l'espressione « A. A. » era per i contemporanei circoscritta essenzialmente al tipo di scrittura e all'interpretazione dei rapporti proporzionali fra le note. Gli storici moderni considerano invece in primo luogo l'aspetto musicale del fenomeno, in cui la notazione è solo un elemento sussidiario, per quanto importante.

Circa i limiti cronologici formali dell'A. A., sebbene permangano ancora alcune divergenze, essa comprende lo sviluppo della polifonia dal sec. XI al 1320 ca., con particolare riguardo alla Scuola di Notre-Dame (1160-1230) con i maestri Leoninus e Perotinus, alla scuola di Francone (metà del sec. XIII) e di Petrus de Cruce (fine sec. XIII). Le espressioni musicali monodiche, sacre e profane, del medesimo periodo sono invece convenzionalmente escluse dall'A. A., e costituiscono capitoli a sé stanti (*trobadors*; *trouvères*; sequenze; dramma liturgico; ecc.).

I DALLE ORIGINI DELLA POLIFONIA ALLA SCUOLA DI NOTRE-DAME. - Le prime testimonianze di mus. polifonica sono a noi giunte attraverso la trattatistica: il *Musica Enchiridis* e gli *Scholia* del IX sec., già attrib. a Hucbald di St. Amand, poi a Otger, abate di St.-Pons di Tomières o a Hoger, abate di Werden, ma che è più prudente considerare anonimi, contengono i noti riferimenti a una rudimentale pratica consistente nel sovrapporre a un frammento di melodia desunta dal repertorio gregoriano (la cosiddetta *vox principalis*) una seconda v., detta *organalis*, procedente nota contro nota, e a distanza di quarta o di quinta per moto retto. Numerosi accorgimenti furono ben presto introdotti per attenuare l'eccessivo schematicismo dei procedimenti: il raddoppio delle parti all'ottava inferiore e superiore, qualche timido accenno di fioritura nella *vox organalis*, alternanza fra moto retto e moto obliquo delle parti, norme speciali da applicarsi alla fine del componimento (*occursus*). Molto esplicite, al riguardo, le spiegazioni che si leggono nei cap. XVIII e XIX del *Micrologus* di Guido

d'Arezzo; per quanto concerne l'impiego pratico di tali procedimenti, siamo scarsamente informati. È certo che la polifonia dei sec. X e XI dovette avere una certa diffusione anche al di fuori dello stretto ambito della trattatistica: dal cap. XIII del *Musica Enchiridis* (GerBS I, 165-166) risulta che la fusione di 2 o più cantilene in una sola, purché eseguita con moderata e concorde lentezza, *quod suum est huius meli*, generava un *sua-rem concentum*. Ed è inutile ricordare quanto la pratica di far cantare un frammento di melodia gregoriana a valori lunghi e nota contro nota con altre parti abbia contribuito alla repentina scomparsa del ritmo originario delle melodie gregoriane. Bisogna poi tener presente che numerosi esempi di polifonia, dei sec. XI e XII, anche se giunti a noi in forma scarsamente decifrabile, ci attestano tuttavia l'esistenza di una struttura polifonica intermedia fra l'eccessiva semplicità delle testimonianze incluse nei trattati e l'elaborata complessità propria delle compos. incluse nel *Magnus liber organi*.

I più antichi saggi di polifonia sono scritti o in notazione dāsiana (*Musica Enchiridis*), o in notazione letterale, come nell'*Epistola ad Michaelem* di Guido d'Arezzo, in cui è illustrato il procedimento a 3 v. parallele chiamato *diaphonia* (Cod. Lat. 10509 della Bibl. Nazionale di Parigi). Di importanza maggiore, in quanto destinati a scopi pratici e non didascalici, i saggi di polifonia in notazione neumatica. Il MS 121 di Einsiedeln, del sec. XI *ineunte*, uno dei più nitidi e autorevoli esponenti della famiglia neumatica sangallese, contiene, a p. 416, il versetto *Monasterium istud circumda Domine*, su cui si leggono 2 linee di neumi, in campo aperto come in tutto il codice. Difficile stabilire però se si tratta dell'unico brano polifonico inserito nel MS, o se siamo davanti a una redazione lievemente modificata della stessa melodia. Potrebbero essere vere entrambe le ipotesi contemporaneamente: giacché l'*organum* primitivo a 2 v., nota contro nota, non è se non la stessa linea melodica letta con 2 chiavi differenti. La mancanza di ogni indicazione diastematica rende a ogni modo impossibile la lettura. Ancora all'XI sec. appartiene il Tropario di Winchester in cui sono raccolti ca. 166 *organa* a 2 parti. Che si sia davanti a mus. polifonica, non è da dubitare, poiché non si tratta di un esempio isolato, come nel MS di Einsiedeln, ma di una vasta antologia, la cui lettura però non è meno indecifrabile, poiché le musiche sono scritte in neumi anglosassoni, sprovvisti di ogni indicazione diastematica, e di ogni altro elemento da cui si possa desumere, anche solo induttivamente, la durata dei singoli suoni. Il Tropario, conservato nel Corpus Christi College di Cambridge (n. 473) contiene 12 *Kyrie*, 8 *Gloria* (uno di essi in greco, ma traslitterato in caratteri lat.), 19 *Tratti*, 7 sequenze, 56 *Alleluia*, 59 responsori, oltre a antifone e tropi vari; è stato pubbl. nel 1894, e non sono mancati studiosi, come Schneider e Handschin, che hanno tentato, in via meramente induttiva, di interpretare qualche componimento. Il solo dato che può essere desunto è che qua e là si scorgono procedimenti per moto contrario. Anche il MS 130 di Chartres, perduto durante l'ultima guerra, conteneva, al fol. 50^v (salvatosi perché già precedentemente pubbl. nel vol. I della *Paléographie musicale*) 5 versetti alleluatici, forniti di doppia linea neumatica. I neumi, della famiglia normanna, sono illeggibili melodicamente: tuttavia la linea inferiore, quella della *vox principalis*, può essere facilmente ricostruita confrontandola con altre redazioni seriori, corrette di linee e di chiavi. Per contro, la linea superiore, quella della *vox organalis*, non sembra sia stata riprodotta in altri cod. melodicamente interpretabili, e perciò la lettura di essa è impenetrabile. Qui però siamo in grado di stabilire, neuma per neuma, il procedere delle parti (quando una v. inferiore reca una *clivis*, e la superiore un *pes* è evidente la presenza del moto contrario, che in questi esempi ha una lieve prevalenza sugli altri moti); su questa base, potrebbe persino essere tentata, sempre in via ipotetica, una ricostruzione melodica della v. superiore, applicando per analogia gli andamenti contrappuntistici propri del tempo. Nessuna indicazione è possibile desumere circa la durata dei suoni. Già il Mocquereau si era valso del versetto *Dies sanctificatus* (uno dei 5 contenuti nel frammento superstite) per dimostrare, in polemica con P. Wagner, l'impossibilità

di far equivalere, nella tradizione manoscritta gregoriana, il *punctum* alla *brevis* e la *virga* alla *longa*; nel nostro esempio infatti, è frequentissimo che ove ricorre una *virga* nella v. inferiore, ci sia un *punctum* nella v. superiore, e viceversa, con una frequenza tale da rendere inattuabile, nemmeno a costo delle più insistenti sincopi, il procedere contrappuntistico di nota contro nota. Ma se Mocquereau ebbe certamente ragione in questo caso, sbagliò quando volle negare un significato mensurale alla forma grafica dei neumi di tutta la tradizione manoscritta, indipendentemente dalla famiglia e dall'epoca del codice. È quindi da presumersi che l'esec. polifonica del nostro esempio si basasse sulla *morositas* di cui ci parlano i trattatisti: consistesse cioè di un seguito di note lunghe, tutte di pari durata o quasi.

Con il sec. XII si incontrano per la prima volta componimenti polifonici in cui la parte superiore comincia ad assumere andamenti più mossi, arricchendosi di libere ornamentazioni melismatiche. Il fatto che nella v. superiore si trovino 2 o più note contro una della parte inferiore, è della più grande importanza, perché, ponendo fine al criterio della equivalenza delle voci, reciprocamente interscambiabili, ci assicura che doveva esistere un sistema convenzionale per attribuire differenti valori di durata alle 2 parti polifoniche. Il nuovo stile è emanazione dell'Abbazia di S. Marziale di Limoges, ed è giunto a noi attraverso 8 *organa* conservati in 4 MSS: i lat. 1139, 3719, 3549 della Bibl. Nazionale di Parigi, e l'Add. 36881 del British Museum. Dei 4, il cod. più antico è il 1139, in cui è contenuto anche il dramma liturgico noto come *Sponsus*. In esso, l'*organum Jubilemus, exultemus* (troppo per la Natività) sovrappone al testo 2 file di neumi, in notazione aquitana; ogni fila è dotata di una propria linea a secco, per l'interpretazione tonale dei suoni, mentre una linea a inchiostro separa i 2 ordini di neumi. La lettura melodica è facilitata, oltre che dalla linea a secco tipica della notazione aquitana, anche da lettere-chiavi che ricorrono qua e là. Nessuna indicazione ci suggerisce invece la durata dei suoni. Posto che a ogni nota della parte inferiore ne corrispondono da 1 a 15 nella parte superiore, 2 sono le ipotesi di lavoro degli studiosi moderni: o conferire un andamento uniforme alle note della parte inferiore, rendendo elastico il valore delle note superiori, o dare un moto costante a queste ultime, costringendo la note della parte inferiore a variare continuamente la loro durata. Badando alla prassi della più tarda Scuola di Notre-Dame, bisognerebbe ammettere che questa seconda soluzione ha maggiori probabilità, anche se la prima ipotesi condurrebbe a risultati musicalmente più soddisfacenti, per la varietà e la morbidezza che ne derivano ai melismi ornamentali. Prob. entrambi i procedimenti erano liberamente adoperati, nel senso che le concordanze delle 2 v. avvenivano sulla base di tacite convenzioni fra gli esecutori, piuttosto che sulla scorta di regole, giusta la nota testimonianza dell'Anonimo IV (CousS I, 344): « [...] in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis [...] solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem, et nimio tempore longo laborabant, antequam scirent bene aliquid quod nunc ex levi ab omnibus laborantibus circa talia percipitur [...] ». Si ripeteva insomma, riguardo alla durata delle note, la stessa situazione esistente un secolo o 2 più innanzi per l'altezza dei suoni, quando la mancanza di un qualsiasi rigo musicale obbligava i cantori a ritenere le melodie a memoria, col solo sussidio della notazione neumatica chironomica. Un'ulteriore prova della convenzionalità delle durate attribuite ai suoni in questa prima fase di sviluppo dell'A. A., può essere costituita dal fatto che, qualunque sia il procedimento impiegato (rendere elastica la durata delle note inferiori o di quelle superiori) il risultato musicale in ogni caso è accettabile: tanto più doveva apparire soddisfacente in un'epoca che aveva per le esec. musicali esigenze assai minori di oggi.

Il repertorio di S. Marziale comprende inoltre *organa* nel vecchio stile nota contro nota. Gli esempi contenuti nel cod. del British Museum ci mostrano con quanta libertà si alternano episodi fioriti e altri d'impronta più strettamente sillabica. Anche qui, alla chiarezza inequivocabile della lettura melodica fa

riscontro la totale incertezza sui valori metrici. Quando il componimento procede sillabicamente su testi ritmici, allora, in analogia alle ricostruzioni modernamente tentate per la monodia, si possono raggruppare le note, rese isocrone sulla base del tempo primo sillabico, in piedi ritmici corrispondenti alla scansione podica del verso singolo; ma quando l'episodio è melismatico, viene a mancare ogni appiglio concreto, e tutte le congetture appaiono possibili.

Alla prima metà del sec. XII appartiene un altro famoso monumento della primitiva A. A., il *Codex Calixtinus*, conservato a Santiago de Compostela ove fu scritto prob. verso il 1137, come suppose Anglés. Esso contiene 19 componimenti a 2 v. e 1 a 3, il più antico del genere a noi giunto. La presenza di un tetragramma con lettere-chiavi abolisce ogni difficoltà di lettura; ma, al solito, nessun indizio ci aiuta a intuire la durata dei suoni. Il particolare interesse suscitato dal primo *organum* a 3 ha indotto molti studiosi moderni a tentarne la trascr., con risultati radicalmente differenti. Anche qui, e data l'evidente derivazione di questo MS dalla Scuola di S. Marziale, sarebbe forse meglio, anziché voler desumere a tutti i costi un ritmo mensurale da note il cui aspetto grafico non ci illumina per nulla, estendere alle 2 parti vocali la scansione ritmica ricavata dalla suddivisione in piedi dei versi. Per arbitrario che possa sembrare, questo metodo ha almeno il vantaggio di una più immediata aderenza con l'espressione testuale, e non è certamente più fantastico dell'applicazione del modalismo (che verrebbe notevolmente anticipato rispetto alla comparsa ufficiale di esso a Notre-Dame), o di altri tentativi, da respingere integralmente perché troppo palesemente influenzati dalle suggestioni della moderna battuta.

Negli ultimi decenni del sec. XII, la polifonia assunse un ritmo di sviluppo assai più intenso. In confronto con la scarsità dei monumenti del periodo precedente, ora la documentazione diviene abbondante; le musiche escono dal generico anonimato e sono attribuibili a personalità ben distinte di artisti-creatori, acquistando, in tal modo, caratteri stilistici peculiari; inoltre, la ritmica si perfeziona, trovando il sistema per rendersi, entro certi limiti, decifrabile senza troppe difficoltà. L'Anonimo IV (CousS I, 327), identificabile forse in un inglese fiorito verso il 1280, ci dà alcuni ragguagli sulle origini di questo movimento, detto comunemente Scuola di Notre-Dame poiché i maggiori esponenti di essa, Leonin(us) e Perotin(us), sarebbero stati maestri della capp. musicale della chiesa dedicata alla Beata Vergine Maria (Notre-Dame de Paris), la cui prima pietra fu posta nel 1163. Di Magister Leoninus, l'Anonimo dice che fu *optimus organista* (compositore di *organa*), e che compose « *magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando* » (CousS I, 342 a). Questo *magnus liber* rimase in uso sino al tempo di Perotino Magno, « *optimus discantor, et melior quam Leoninus* ». Egli abbreviò il *Magnus liber* di Leoninus, componendo inoltre moltissime *clausule* e *puncta* (sezioni sostitutive). I libri di Perotino rimasero in vigore sino al tempo di Maestro Roberto di Sabilone, « *et a suo tempore usque in hodiernum diem, simili modo* » sia pure con le modifiche apportate da Petrus [de Cruce], « *notator optimus [...] usque in tempus Magistri Franconis primi et alterius Magistri Franconis de Colonia, qui inceperunt in suis libri aliter pro parte notare [...]* » (CousS, *ibid.*). A queste indicazioni cronologiche, l'Anonimo aggiunge un elenco alquanto particolareggiato delle compos., scritte da Leonino e di quelle di Perotino. Poiché conosciamo, in certi casi, la data esatta in cui alcune di tali compos. furono introdotte nei servizi liturgici e la cronologia dell'autore dei testi di altre compos., Y. Rokseth avanza l'ipotesi che Perotino abbia lavorato fra il 1190 e il 1220, e che Leonino, la cui opera fu rielaborata dal successore, abbia composto musica dal 1160 al 1190.

Non sono giunti a noi né il testo originale del *Magnus liber* di Leonino né i rifacimenti di Perotino. Ci sono pervenuti tuttavia gli apografi, il più ampio dei quali, il Pluteo XXIX, 1, della Bibl. Laurenziana di Firenze, è prob. il più vicino, per quantità di contenuto, all'originale, stando alle descrizioni analitiche dell'anonimo. Si tratta pur sempre di una copia

piuttosto tardiva, della fine del sec. XIII o dell'inizio del XIV, già posseduta da Piero dei Medici. Più antico di ca. 50 anni è il Cod. 677 di Wolfenbüttel, prob. scritto in Scozia: il suo repertorio è meno vasto del MS fiorentino. Alla fine del sec. XIII appartiene il Cod. 20486 (*antea* Hh 167) della Bibl. Nacional di Madrid: esso presenta la particolarità di trascrivere a 2 solè v. molte compos., specie motetti e *conductus*, che nelle altre fonti sono a 3. Il più tardo testimone è il MS 1206 di Wolfenbüttel (*olim* Helmstedt 1099). Vi sono poi da aggiungere numerosi fonti, di minore importanza per l'esiguità delle musiche in esse contenute. Manca a tutt'oggi un'edizione critica, anche solo parziale, del repertorio musicale di Notre-Dame: le trascr. moderne sinora pubblicate sono in genere insoddisfacenti, anche perché non hanno effettuato una collazione integrale delle varie redazioni offerte dalle fonti. Prob. molte delle incertezze che tuttora permangono circa l'esatta interpretazione ritmica potranno essere chiarite da uno studio comparativo delle varianti, numerose e significative, proposte dalla tradizione manoscritta.

II. LA NOTAZIONE MODALE. - La teoria ritmica della Scuola parigina è, subito al suo primo apparire, così complessa da far ritenere improbabile che possa essere stata creazione di una sola mente. Si ripresenta la stessa situazione del canto gregoriano, i cui primi cod. a noi giunti, della fine del IX o dell'inizio del X sec., rivelano un così elaborato grado di perfezione, da avvalorare l'ipotesi che sia andato perduto un gruppo di MSS anteriori, più rudimentali quanto al sistema grafico adottato. È probabile dunque che, durante la prima metà del sec. XII, fossero stati compiuti tentativi di esprimere in maniera inequivocabile le nuove esigenze ritmiche, le quali si vennero perfezionando un poco alla volta: Leonino stesso non utilizza al completo l'intera teoria modale, ma solo una parte di essa, mentre Perotino dimostra una assai maggiore complessità.

I simboli grafici usati dai compositori di Notre-Dame furono i medesimi in uso alla loro epoca. L'antica notazione neumatica di tipo accentuativo aveva lasciato il posto, nella Francia meridionale, a una notazione staccata a neumi-punti, detta aquitana nonostante si fosse diffusa ben al di fuori dei confini geografici dell'Aquitania. Nel sec. XII, i neumi-punti aquitani si erano trasformati nella notazione quadrata, non molto dissimile da quella ancora impiegata nei moderni libri liturgici di canto sacro. Essa, tuttavia, era completamente priva di ogni indicazione circa la durata dei suoni: il problema capitale da risolvere per i musicisti di Notre-Dame fu pertanto quello di conferire un significato metrico a simboli che ne erano privi. Solo più tardi, in pieno sec. XIII, si affermò il principio che a una determinata forma grafica dovesse corrispondere un preciso valore di durata: si stabilì, a es., che il simbolo \blacksquare , erede della *virga* neumatica, equivalesse a una *longa*, e che il simbolo \blacksquare , derivato dal *punctum*, significasse una *brevis*. Nella prima fase dell'A. A., il valore delle note semplici e delle note riunite in gruppi (*ligature*) era determinato solo dal *modo ritmico* di volta in volta impiegato. Numerosi sono i teorici che definiscono il modo: l'Anonimo IV (Cous I, 327 b), l'Anonimo VII (*ibid.*, 378 a), J. de Garlandia (*ibid.*, 175 a), lo Ps. Aristotele (*ibid.*, 279 a), ecc.: essi concordano nel dire che il modo, o *manneries*, è una determinata misura dei valori lunghi e brevi nelle note, con evidente derivazione dalla prosodia classica, il cui metro era regolato da una successione preordinata di sillabe brevi e di sillabe lunghe. Fu così teorizzata una serie di alternanze precostituite di note lunghe e brevi, espresse in formule, ciascuna delle quali

prese il nome di *modo*. Sul numero dei modi esiste disaccordo fra le fonti teoriche coeve: l'opinione più diffusa è che fossero 6. Le rispettive formule sono:

I	modo:	<i>Longa + Brevis</i>
II	»	<i>Brevis + Longa</i>
III	»	<i>Longa + 2 Breves</i>
IV	»	<i>2 Breves + Longa</i>
V	»	<i>Longae (2 o più)</i>
VI	»	<i>Breves (3 o più)</i>

Il numero dei valori formanti unità ritmica era determinato dall'*ordo*, definito dai teorici come un raggruppamento di note prima della pausa. Pertanto, il primo ordine del I modo comprendeva 3 note (*longa + brevis + longa*) più una pausa di *brevis*, in modo da rispettare il flusso *longa-brevis*; il secondo ordine del II modo era rappresentato da 5 note (*brevis-longa, brevis-longa-brevis*, più una pausa di *longa*), e così via. È abbastanza importante stabilire subito quali valori moderni si debbano far corrispondere agli antichi simboli della *longa* o della *brevis*. Nel campo della notazione modale, meno sensibile è il contrasto fra « puristi », che vorrebbero conservare quanto più possibile i simboli grafici originali, e coloro che li sostituiscono con valori più brevi: nessuno, infatti, ha trascritto la *longa* modale col segno \sqcap , o la *brevis* col \square , equivalente, quest'ultima, a una doppia semibreve. Posto che l'unità di misura, nel nostro sistema musicale, si identifica generalmente con la semiminima, e dato che la combinazione *longa + brevis*, formante gruppo a sé, è la più frequente unità di misura della notazione modale, la soluzione più logica appare quella di ridurre i valori da 1 a 16, in modo che il gruppo $\sqcap \blacksquare$ sia fatto equivalere a $\uparrow \beta$. La presenza di uno o dell'altro dei 6 modi è rivelato dal raggruppamento delle *ligature*: il I modo dai gruppi 3 + 2 (seguiti da pausa); I modo:

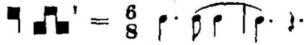

$$\begin{aligned} \text{I ordo } \blacksquare \blacksquare \blacksquare &= \overline{\text{L B L}} (+ \text{ pausa di } \textit{brevis}): \\ &\quad \overline{\uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta} \\ \text{II ordo } \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare &= \overline{\text{L B L B L}} (+ \text{ pausa di B}): \frac{6}{8} \overline{\uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta} \\ \text{III ordo } \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare &= \overline{\text{L B L B L B L}} (+ \text{ pausa di B}): \frac{6}{8} \overline{\uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta} \end{aligned}$$

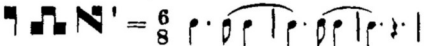
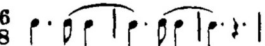
Nel II modo i gruppi si invertono (2 + 3, eccettuato il I *ordo*); la successione sarà quindi di *brevis-longa*, e i vari *ordines* si alternano sempre con un numero dispari di note. La pausa vale costantemente una *longa*:

$$\begin{aligned} \text{I ordo } \blacksquare \blacksquare \blacksquare &= \overline{\text{B L B}} = \overline{\uparrow \beta \uparrow \beta} \\ \text{II ordo } \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare &= \overline{\text{B L B L B}} = \frac{6}{8} \overline{\uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta} \\ \text{III ordo } \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare &= \overline{\text{B L B L B L B}} = \frac{6}{8} \overline{\uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta \uparrow \beta} \end{aligned}$$

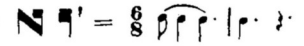
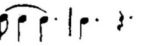
Il III modo (*longa + 2 breves*) sembrerebbe presentare un raggruppamento binario, in contrasto con l'unità di misura ternaria prevalente nei 2 primi modi. In realtà, anche il III segue il medesimo principio. Così la prima

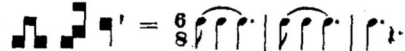

longa è considerata ternaria, e delle 2 *breves* seguenti, la seconda si altera, raddoppiando il suo valore. Il raggruppamento nel III modo consta pertanto di una nota isolata più una *ligatura* di 3 suoni più una pausa, con valore di *longa* ternaria:

I ordo  = $\frac{6}{8}$ 

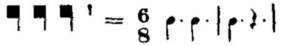
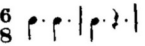
II ordo  = $\frac{6}{8}$ 



Il IV modo è esattamente l'opposto del III:

I ordo  = $\frac{6}{8}$ 

II ordo  = $\frac{6}{8}$ 

Il V modo comprende esclusivamente *longae* di 3: esse possono presentarsi sia isolate, sia raggruppate in *ligature* ternarie:

I ordo  = $\frac{6}{8}$ 

II ordo  = $\frac{6}{8}$ 

Il VI modo è costituito da una successione di *breves*, tranne l'ultima, la quale raddoppia il suo valore. Ma se l'ultima nota permane *brevis*, allora il raddoppiamento di valore avviene sulla pausa. Le note sono legate a gruppi di 4 e 3:

I ordo  



II ordo  


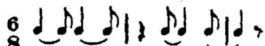
Si sarà notato, in questi specchietti, che la forma grafica intrinseca delle note, semplici o in legatura, non ha alcuna influenza sulla durata dei suoni. Una *ligatura* ternaria, a es., sia che abbia forma di *torculus*, o di *porrectus*, o di *scandicus*, o di *climacus*, ecc., può valere una *longa*, una *brevis* e una *longa* se appartenente al I modo; esattamente l'opposto se è del II modo, e così via per gli altri modi.

Se in teoria tutti i 6 modi sembrano godere di pari diritti, in pratica il loro impiego è assai più limitato. Le v. superiori dei componimenti polifonici più antichi adoperano in prevalenza il I modo, seguito dal II e dal III; più raro l'impiego del VI. Il V, e, in minor misura, il III, sono riserbati prevalentemente alla parte inferiore, mentre il IV è d'uso estremamente raro.

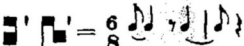
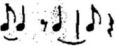
I 6 modi così come sono stati sin qui descritti erano chiamati perfetti, ma i teorici parlano inoltre di 6 modi imperfetti. La differenza generale fra le 2 categorie consiste in questo: il modo perfetto termina ciascun *ordo* con lo stesso valore con cui l'*ordo* stesso aveva avuto inizio, mentre il modo imperfetto termina con un valore differente, salvaguardando però il flusso metrico caratteristico di ogni modo ritmico. Ecco qualche esempio:

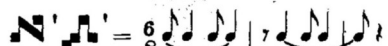
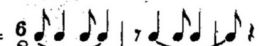
I modo:

I ordo  = 

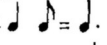
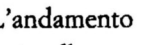
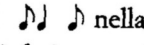
II ordo  = $\frac{6}{8}$ 

II modo:

I ordo  = $\frac{6}{8}$ 

II ordo  = $\frac{6}{8}$ 

Indubbiamente, i modi imperfetti, come tali, appartengono più alla teoria che alla pratica, nel senso che ben raramente si incontra, nelle compos. musicali di Notre-Dame, una successione di valori disposti esattamente secondo la precettistica codificata per i modi imperfetti: evidentemente la casistica dei modi imperfetti fu aggiunta dai teorici per il desiderio, tutto medievale e scolastico, di offrire, di ogni argomento, una trattazione rigorosamente sistematica. Nella pratica, i modi imperfetti si presentano, non tanto come successione regolare di *ordines*, quanto come deviazioni momentanee dalle formule consuete. Del resto, nemmeno i modi perfetti, nella pratica, si succedono a lungo con regolarità, ammettendo essi numerose e frequenti modificazioni, che alterano temporaneamente l'ossatura della formula convenzionale. Significativo è comunque il fatto che, almeno in sede teorica, anche l'imperfezione, intesa come raggruppamento binario di note, si affermi, subito dall'inizio, in parità di diritti col principio della perfezione.

III. ORIGINE DEI MODI RITMICI. - Un punto tuttora non sufficientemente chiarito riguarda l'origine dei modi. Lo studioso che più sistematicamente ha affrontato la complessa questione è Waite, le cui suggestive ipotesi possono così essere riassunte. L'Anonimo VII (CousS I, 378 a) distingue 2 categorie di modi: *recti* (I, II e VI modo) e *ultra mensuram* (III, IV, V). Il modo retto è quello che adopera valori pari (1 : 2), mentre il modo *ultra mensuram* utilizza anche valori composti (1 : 3). Nel *De Speculatione musicae* (CousS I, 235 b) Walter Odington dice esplicitamente che « *apud priores organistas* » la *longa* valeva solo 2 tempi, come avviene nei metri, in cui la *longa* vale il doppio della *brevis*. Solo in un secondo tempo, continua il teorico, la *longa* acquisì 3 tempi; a somiglianza della Beatissima Trinità « *quae est summa perfectio* »: pertanto una *longa* di 3 tempi è detta perfetta. (Al proposito, sarà bene chiarire subito che l'analogia fra Trinità e valore ternario ha tutta l'aria di una trovata *a posteriori*, messa innanzi dai teorici antichi per tentar di dare una spiegazione al più diffuso impiego della suddivisione tripla. Prob. il fenomeno ebbe origine dalla natura stessa del nuovo mensuralismo. Il procedimento più semplice del mensuralismo consiste infatti nell'alternare di seguito un valore lungo e uno breve, e viceversa. Data la consuetudine di utilizzare nel *tenor* un numero di note minore che nelle parti superiori, il sistema più semplice per far procedere d'accordo le parti della polifonia era quello di stabilire l'equivalenza . L'andamento  nella parte superiore contro  nella parte inferiore avrebbe infatti creato difficoltà gravi di allineamento ritmico, mentre la suddivisione ternaria facilita enormemente il simultaneo procedere delle 2 impalcature polifoniche). Anche un altro teorico, Magister Lambertus (Ps. Aristotele: CousS I, 251 e segg.) ribadì che solo la *longa ternaria* aveva diritto di chiamarsi perfetta, e sulla scorta di queste testimonianze si ribadì la credenza dell'identità fra divisione ternaria e perfezione. Invece l'Anonimo di St. Emmeram, pubbl. da Sowa, polemizza vivacemente

contro una simile concezione. Egli respinge il postulato che la *longa* di 3 tempi sia perfetta e quella di 2 imperfetta. Solo le semibrevis possono dirsi imperfette: ma la *longa*, anche solo di 2 tempi, « *nunquam esse credimus imperfectam sed eam esse dicimus rectam longam et veram et insuper et perfectam* ». Quando la *longa* eccede il valore di 2 tempi, « *ultramensurabilem appellamus* ». Ne consegue che i valori fondamentali sono quelli della *longa* (di 2 tempi) e della *brevis* (di un tempo): *semibrevis* e *longa* ternaria, le quali oltrepassano la misura per difetto o per eccesso, sono *ultra mensuram* ». E siccome tutti i teorici dell'opera (eccezion fatta per Magister Lambertus) insistono sulla distinzione dei modi in *recti* e *ultra mensuram*, ne consegue che i modi I e II, come quelli che sono basati sui valori retti, devono essere stati i primi a essere adoperati.

La pratica musicale conferma abbondantemente tale ipotesi, poiché i primi 2 modi prevalgono largamente nel repertorio della Scuola di Parigi. Così pure sembra indubbio che sulle origini della teoria modale abbia intensamente agito l'influsso della metrica classica. In quest'ultima, come è ben noto, il piede è solo un'unità di misura, costituita da un determinato numero di tempi primi; nella realtà, la pratica della ritmica ammetteva ampie libertà di movimento: dalla sostituzione di 2 brevi a una lunga, o di una lunga a 2 brevi, conservando l'equivalenza nel numero totale dei tempi, oppure sostituendo un'unità metrica con un'altra di valore differente, purché affine quanto a flusso ritmico. In altre parole: era perfettamente possibile sostituire un dattilo (4 tempi) con un trocheo (3 soli tempi) perché entrambi i piedi avevano in comune il *ductus* ritmico, discendente dalla lunga alla breve. Nei modi ritmici medievali la situazione non è differente. Se in teoria ogni modo procede secondo uno schema rigidamente precostituito, nella pratica tale schema è soggetto a innumeri variazioni (particolarmente frequenti, la *fractio* e la *extensio modi*), che tolgono al sistema ogni rigidità, e che altro non sono se non la trasposizione, nella ritmica musicale medievale, di quanto la ritmica classica largamente aveva praticato. E se è vero che solo un teorico di tarda epoca come Odington paragona modi perfetti e imperfetti, nei loro vari *ordines*, ai piedi della prosodia classica, ciò è dovuto assai prob. al fatto che la casistica di Odington è più ricca e più variata nei confronti di altri teorici, e per questo, allo scopo di facilitare un immediato e mnemonico apprendimento, egli esemplificò mediante la corrispondenza con i piedi metrici. Anche l'Anonimo IV, certamente più antico di Odington, fa un riferimento, sia pure indeterminato, alla metrica classica (CousS I, 329 b: « *pes perficitur in penultima, et pes primi modi in brevi terminatur, et pes secundi in longa terminatur* [...]»). Del resto, la conoscenza della prosodia classica era perdurata nel Medioevo, specialmente fra gli scrittori di cose musicali: e sarebbe abbastanza agevole indicare le vestigia di una tradizione mai interrotta nell'ambiente qualificato dei musicografi.

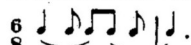
Come si è già accennato, la regolarità degli schemi indicati dai teorici soggiace a numerose varianti, alcune puramente grafiche, altre sostanziali. Le varianti grafiche si verificano più spesso quando 2 note di una *ligatura* sono di pari grado melodico, e non possono pertanto congiungersi insieme. Il caso è contemplato nel *De musica mensurabili* di Johannes de Garlandia (CousS I, 181 a). Se la *ligatura* è binaria, l'unica soluzione possibi-

le è quella di ridurla a 2 note isolate; ma se è ternaria, allora le eventualità sono 3:



- a) ■ ■ (se prima e seconda nota sono di pari grado);
- b) ▮ ■ (se la seconda e la terza nota sono di pari grado);
- c) ■ ■ ■ (se tutte le note sono di pari grado).

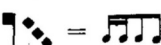

È ovvio che, comunque venga smembrata, la *ligatura* dovrà seguire le sorti del modo di provenienza. Si verifica anche l'eventualità che la nota isolata si attacchi alla *ligatura* che segue: ▮ ■ ▮. Il pari grado avviene fra secondo e terzo suono: se tale gruppo di note appartiene al I modo, sarà da interpretare come se in realtà fosse formato di 3 note più 2, allo scopo evidente di conservare la successione *longa + brevis*.

Di maggior importanza sono le modificazioni strutturali delle formule ritmiche proprie di ciascun modo. Il fenomeno più frequente è quello della *fractio modi*, in base alla quale una *breve* si divide in un numero variabile di valori inferiori, variamente denominati: « *Quandoque dicitur semibrevis [...] aliter quandoque est tertia pars brevis* » (Anonimo IV, in CousS I, 341 a). Controverso è il numero di semibrevis in cui la breve può suddividersi: secondo l'opinione prevalente, sino a 3 nella musica vocale, e sino a 4 nella mus. strumentale (Anonimo IV, in CousS I, 338 a). Anche maggiore è l'incertezza per quel che riguarda il valore di tali semibrevis. Confrontando le testimonianze di parecchi teorici, pare di poter inferire che, nell'uso più antico, la breve si divideva in semibrevis di valore uguale, mentre, nell'uso più recente, se una breve si divideva in 2 semibrevis, la prima di queste valeva 1/3 di breve, e la seconda 2/3. Naturalmente, le semibrevis potevano essere adoperate anche al posto di una *longa*: in tal caso si adoperavano *ligature* provviste di un numero di note superiori a quello richiesto dallo schema normale. Qui diventa difficile seguire i precetti dei teorici, non solo perché, nella pratica, i casi sono spesso differenti da quelli prospettati in teoria, ma anche perché le opinioni sono talora contrastanti, e diverse da epoca a epoca. Una delle eventualità più semplici e più ricorrenti è la doppia *ligatura* ternaria nel I modo: ▮ ▮ ▮. Allo scopo di far terminare l'ordo

col gruppo *brevis + longa*, per rispettare l'assetto generale del I modo perfetto, la *fractio* si effettua sull'ultima nota (*longa*) della prima *ligatura*: .

Di assai più incerta interpretazione sono le *coniuncture*, che si presentano sotto la forma del *climacus*, più spesso *subpunctis*: ossia una *longa* seguita da rombi discendenti. Trattandosi di una *fractio* di *longa*, Johannes de Garlandia (CousS I, 103 b) prescrive che la nota iniziale della *coniunctura* conservi lo stesso valore che avrebbe avuto se fosse stata sola. Esempio:

a) *longa* binaria  = 

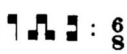
b) *longa* ternaria  = 

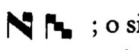
Le difficoltà aumentano quando i rombi sono più numerosi, poiché è dubbio se comprimere le note entro lo spazio di una sola *longa*, dando così origine a valori eccessivamente ridotti, o diluirle entro lo spazio di 2 *longae*. Può inoltre darsi che le note romboidali non indichino vere *coniuncture*, ma che, a causa della comodità

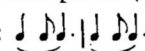
con cui potevano essere scritte, siano una sorta di stenografia che sta al posto di una normale *ligatura*. Solo la pratica assidua suggerisce al trascrittore la soluzione più probabile.

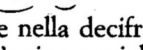
Un caso particolare di *fractio* è dato dalla *plica*, la nota ornamentale che nella polifonia medievale ha preso il posto dell'antica liquescenza gregoriana. Una *longa* o una *brevis* munite di una gamba addizionale si sdoppiano, dando origine a un secondo suono, dalla probabile esec. sfumata. Numerosi i teorici che ce ne ragguagliano: da Magister Lambertus (CousS I, 273) a Francone (CousS I, 123) a Walter Odington (CousS I, 236) a Johannes de Muris (CousS. II, 406) a Marchetto (Gerbs III, 181): tutti insistono sui rapporti di durata fra il suono principale e quello addizionale. Quest'ultimo talora sottrae metà valore al suono generatore, talora solo un terzo.

Il fenomeno opposto alla *fractio* prende il nome di *extensio modi*, e consiste nell'allungamento « *extra mensuram* » di un qualsiasi valore, più spesso della *longa*. Quando l'*extensio* si verifica su una nota isolata, è facilmente riconoscibile, come avviene spesso nella seguente

formula di I modo: . Più ambigua essa risulta in una *ligatura*. Una figurazione come la seguente, infatti, si presta a una doppia interpretazione:

; o si sopprime la seconda *brevis*, e allora la nota finale della prima (e della seconda) *ligatura* subisce l'*extensio*:

, oppure si pratica la *fractio*, con risultato opposto:

. Come si vede, le ambiguità sono frequentissime nella decifrazione dei simboli modal: assai spesso, l'unico appiglio è costituito dall'esame degli andamenti contrappuntistici, tenendo conto delle consonanze ammesse e di quelle vietate. Nella Scuola di Notre-Dame le v. superiori dovrebbero trovarsi col *tenor* in concordanza di ottava, o di quinta, o di quarta, o di terza magg., o di terza min., o all'unisono, secondo quanto insegna l'Anonimo IV (CousS I, 356 b), limitatamente però alle note dispari del I modo; il che significa, supponendo una formula modale assolutamente regolare senza deviazioni di sorta, che le consonanze devono verificarsi solo nei tempi forti della moderna battuta. In pratica, avviene spesso che le parti diano luogo a incontri assai più liberi di quelli previsti dal teorico, specie quando intervengono fenomeni di *fractio* e di *extensio*. Il trascrittore si trova così davanti a un circolo chiuso: i dubbi ritmici potrebbero essere chiariti sulla scorta delle consonanze, ma la cognizione sicura delle consonanze ammesse nell'uso pratico può derivare solo da una trascrizione ritmicamente esatta. Si spiegano in tal modo le differenze anche notevoli che si osservano nelle trascr. moderne di uno stesso brano in notazione modale.

IV. LE FORME MUSICALI. - La varietà morfologica dei componimenti in uso nella Scuola di Parigi è assai sensibile. I teorici dell'epoca ricorrono a classificazioni ispirate alla consueta precettistica scolastica, la quale pone sullo stesso piano ciò che concretamente esiste, e ciò che è solo puramente congetturale, in modo che il quadro risulti accuratamente simmetrico. Come primo orientamento, basterà una classificazione sommaria. Distinguiamo innanzitutto lo stile melismatico (parecchie note per ogni sillaba del testo) da quello sillabico (una nota per ogni sillaba testuale). Negli apografi del *Magnus liber*, le v. sono disposte una sotto l'altra, quasi come un'ap-

rossimativa partitura moderna: pertanto il testo è generalmente applicato solo a una v., la più bassa. Allo stile melismatico (*notatio sine litera*) appartengono gli *organa* e le *clausule*; allo stile sillabico il *conductus*, mentre il mottetto partecipa di entrambe le caratteristiche.

L'*organum* è il componimento più tipico della Scuola di Notre-Dame. Pur non abbandonando del tutto i moti retti, limitati tuttavia a episodi brevi o brevissimi, con quinte e soprattutto quarte parallele, l'*organum* parigino è componimento compiuto, di vaste proporzioni, basato sull'impiego simultaneo dei moti retto, obliquo e contrario, e aperto tanto alle imitazioni libere quanto a episodi canonici severamente sviluppati. È contraddistinto da una v. inferiore, il *tenor*, ridotto a poco più che semplice embrione: le rade note si susseguono a grande distanza, sì che la derivazione del *tenor* dal canto gregoriano risulta assai spesso incomprensibile all'ascolto. Ogni nota del *tenor* sopporta su di sé un gran numero di note delle parti superiori: spesso il rapporto è di 1:100, e oltre. È assai dubbio che tale parte fosse in realtà eseguita o dal coro o dagli strum., sia pure ridotta a nota di pedale, o a una sorta di *ison* bizantino. Essa verrebbe spesso a trovarsi in urto troppo stridente con le parti superiori, ed è quindi probabile che, dopo essere stata intonata in concomitanza con la sillaba del testo cui è sottoposta e aver creato un momentaneo effetto di solennità accordale, la nota del *tenor* fosse poi lasciata andare. Le parti superiori sono 1, 2 o 3: ampiamente ornamentate, esse si mantengono indipendenti una dall'altra, pur rimbalzandosi continuamente gli stessi spunti melodici in un gioco serrato di imitazioni. Esse prendono il nome, dall'alto in basso, di *quadruplum*, *triplum* e *duplum*. Per antonomasia, *duplum* è detto l'*organum* a 2 v., *triplum* quello a 3, e *quadruplum* quello a 4. Francone (CousS I, 132 b) accenna anche a un *organum* a 5: « *Qui autem quadruplum vel quintuplum facere voluerit...* ». Non sono rimasti tuttavia esempi di *organa* a 5, i quali però, stando alla testimonianza di Francone, dovevano avere struttura analoga a quelli a 4 voci. L'autore della *Summa Musicae* (già attribuita a Johannes de Muris, e che il Bessler suppone composta nel sec. XIII) adopera una terminologia differente. La polifonia, egli dice, può essere diafonia (a 2), trifonia (a 3), e tetrafonia (a 4). La diafonia si distingue in *basilica* e *organica*. È *basilica* quando una parte tiene una nota unica, e su di essa l'altra parte procede per intervalli di quinta e di ottava, ascendenti o discendenti. È *organica* quando le 2 parti procedono invece per moto contrario, badando però di finire in consonanza di quinta o di ottava. Altre norme sono date per la trifonia e per la tetrafonia: è a ogni modo evidente che l'autore si riferisce a una pratica piuttosto arcaica, ove era ancora ammessa una certa libertà ritmica (Gerbs III, 239-40). Le maggiori difficoltà di interpretazione si trovano nell'*organum duplum*, sia perché la parte superiore è ricca di *ligature*, quanto mai libere, in cui ben difficile è rintracciare, anche solo parzialmente, gli schemi dei modi ritmici consueti, sia perché viene a mancare il controllo offerto dagli incontri delle consonanze. Le note del *tenor*, infatti, sono così saltuarie, che si possono considerare come inesistenti. Johannes de Garlandia (CousS I, 114 b) formula 3 brevi regole che tornano di qualche utilità nella trascrizione dell'*organum duplum*: 1° ogni nota della parte superiore, che cade in consonanza col *tenor*, è *longa*; 2° la nota che, cadendo in consonanza, viene immediatamente prima di una pausa, è *longa*; 3° davanti a una pausa di *longa* o a una consonanza perfetta occorre una *longa*. Le ambiguità ritmiche dell'*organum duplum*, rendendo precaria e provvisoria la trascr., sono di grave ostacolo a una valutazione critica di tale tipo di musiche, le quali erano forse destinate in prevalenza a esec. strumentali, come si può arguire dal movimento generale, apparentemente più adatto, per l'agilità e la frammentarietà del disegno, al timbro e alla tecnica strumentale che alla voce umana, specie se corale. L'*organum triplum* e il *quadruplum*, invece, la cui trascrizione presenta minori motivi di perplessità, pur non escludendo affatto l'intervento strumentale, sono palesemente destinati all'esec. corale, e, per la stessa imponenza delle loro proporzioni, costituivano il momento più saliente della liturgia musicale. Nonostante l'appa-

rente rigidità della formula modale, tali componimenti sono, proprio dal punto di vista ritmico, straordinariamente mossi e variati, pur che il lettore moderno abbia l'accortezza di svincolare la successione dei vari *ordines* costituenti il modo, dalla visione, falsa e angusta, provocata dalla moderna battuta in 6/8, la quale è solo un comodo mezzo per facilitare la lettura, ma in nessun modo è atta a riprodurre, con la goffa ricorrenza dei 2 tempi forti simmetricamente disposti, l'elastica morbidezza del ritmo modale.

Qualcosa conosciamo anche circa il modo in cui erano eseguite queste musiche in Notre-Dame. Johannes de Garlandia (CousS I, 117 a) testimonia che i *quadrupla* davano, all'ascolto, l'impressione di un doppio *organum duplum*, soprattutto quando alle voci si univano gli strumenti. È certo dunque che, almeno in particolari solennità, intervenivano gli strum., come sembra confermato anche da Elia Salomon nella *Scientia artis musicae*, il cui cap. XXX (Gerbs III, 57 e segg.) contiene una minuziosa precettistica sul modo di cantare la polifonia. Se ne ricava la notizia certa che gli episodi più strettamente contrappuntistici erano eseguiti solisticamente, affidando cioè a un solo cantore ogni parte dell'*organum*. Il coro era adoperato sia per i *tenores*, sia per le eventuali sezioni omofone in canto gregoriano.

La *clausula* si distingue facilmente dall'*organum* per la differente struttura che vi assume il *tenor*: non più costituito da poche note eccessivamente spaziate fra loro, ma formato da una successione di note a distanza assai ravvicinata. Del repertorio di Notre-Dame sono giunte a noi oltre 500 *clausule*, di cui solo una dozzina a 3 parti, le altre a 2. Il *tenor* della *clausula* utilizzava un framm. di un graduale o di un alleluia in canto fermo: il testo è ridotto a una sola parola, o a una sillaba sola, come nel caso, frequentissimo, in cui si legge solo GO (dal versetto « *Vir-GO Dei genitrix* » appartenente al graduale *Benedicta et venerabilis*). Le *clausule*, la cui invenzione l'Anon. IV attribuisce a Perotinus, servivano a sostituire parzialmente i più estesi *organa* di Leoninus, costituiti da una sezione in ritmo libero, e da una sezione a ritmo strettamente misurato: quest'ultima poteva essere sostituita dalla *clausula*, più breve e ancora meglio caratterizzata dal punto di vista ritmico-espressivo.

Nel *Magnus Liber* sono raccolti esempi di *conductus* sia a 1 sia a più v. (da 2 a 4). Monodico o polifonico, il *conductus* era sempre in stile sillabico (*notatio cum littera*). Di incerta etimologia (dal latino *conducere*, forse con riferimento al fatto che, almeno alle origini, era adoperato per accompagnare l'ingresso del sacerdote), presenta gravi incertezze anche per la trascr. Poiché a ogni sillaba di testo corrispondono generalmente solo note isolate, mancano quasi completamente le *ligature*, e, con esse, la possibilità di rintracciare, nel fluire della melodia, una delle 6 formule modali. Di qui i differenti metodi cui si sono attenuti gli studiosi moderni: chi si basa sul ritmo del testo, facendo corrispondere un valore lungo alla sillaba tonica e un valore breve alla sillaba atona; chi adotta una sorta di VI modo, trascrivendo le note isolate come semiminime, e riducendo i radi gruppi di note entro il valore della semiminima; altri ancora postulano l'esistenza del V modo, facendo corrispondere le note isolate a una *longa* ternaria, la *ligatura* binaria a una *longa* binaria più una *brevis*, la ternaria a 3 *brevis*, ecc. Apel invece considera le note isolate come appartenenti a *ligature*, più spesso del I modo, solo apparentemente smembrate per le esigenze imposte dalla sillabazione del testo. La lingua usata è il lat., e il contenuto è quanto mai vario: religioso, lirico, satirico, politico.

La più complessa e la più affascinante struttura morfologica dell'A. A. è certo il mottetto. Incerta ne è l'etimologia: dal francese *mot*, con riferimento all'aggiunta di un testo completo alla parte superiore di una *clausula* di Perotinus, in modo che venivano a coesistere insieme un *duplum* sillabico e un *tenor* melismatico; o forse anche dal latino *motus*, per via degli elaborati movimenti delle parti contrappuntistiche. Come la *clausula*, anche il mottetto utilizza, come *tenor*, un framm. di canto fermo, rielaborato secondo la ritmica modale. Del testo di tale melodia gregoriana è utilizzato solo l'*incipit*, o parte di

esso: notevole è il fatto che i testi adoperati per le altre voci, in lingua franc. o lat., cercano di mantenersi aderenti al concetto espresso dal *tenor*. Il mottetto a 4 v. del fascicolo II del Cod. di Montpellier (f. 57^v-61^v) ha per *tenor* la parola MORS: il *duplum* reca: « *Mors morsu nata* », il *tripulum* « *Mors, quae stimulo* » e il *quadruplum* « *Mors a primi patris vicio* ». Si tratta di un fenomeno non dissimile da quello che aveva favorito la diffusione dei tropi e delle sequenze, poiché testimonia quanto fosse radicato il desiderio di rinnovare, con testi di libera invenzione, il vetusto ceppo della tradizione. Col passar del tempo, questa sostanziale unità del mottetto tende a sfaldarsi, e ogni voce, facendosi indipendente, acquista una precisa autonomia: non solo i testi ma anche l'andamento musicale delle singole parti perdono ogni legame reciproco. Il mottetto della tarda A. A. è espressione di una mirabile sintesi, in cui si raccolgono il misticismo delle età precedenti, le esperienze derivate dalla poesia cortese, e una condotta musicale così indipendente da preparare la strada alla netta separazione del componimento in piani sonori sovrapposti, come si osserverà in gran parte della produz. musicale dell'*Ars nova*.

Un'altra forma spesso citata dai teorici dell'epoca è la *copula*. Francone (CousS I, 133 b) la definisce come « *velox discantus ad invicem copulatus* »: ossia, un contrappunto dotato di veloce andamento agogico. Essa è di 2 tipi: legata e non legata. Se è legata (ossia, se in essa compaiono *ligature*) presenta una serie di *ligature* binarie, come se fosse un secondo modo, dal quale tuttavia si distingue sia perché la *copula* inizia con una *longa* isolata, la quale manca invece nel II modo, sia perché le 2 note delle *ligature* devono essere eseguite non tanto come una *brevis* e una *longa*, come nel II modo, bensì quasi come una *semibrevis* e una *brevis*: ossia, a tempo 2 volte più rapido. Se non è legata, assomiglia a un V modo, nel senso che tutte le note hanno ugual valore; tuttavia, rifiuta le *ligature* pur essendo rigorosamente melismatica, e le singole note hanno una durata assai minore a quella delle formule del V modo. Walter Odington (CousS I, 247 b-248 a) ripete all'incirca le stesse cose, presentando tuttavia un esempio di *copula* a 3 v. (contro gli esempi a 2 di Francone) e aggiungendo un particolare importante, ossia che la *copula*, legata o no, si adoperava solo alla fine di un componimento. Essa assomiglia pertanto alle cadenze, in uso nello stile operistico ital. del Settecento e del primo Ottocento. Anche Johannes de Garlandia (CousS I, 116 b) accenna brevemente alla *copula* come sinonimo di *hoquetus*. Quest'ultimo, più che una forma a sé stante, è una tecnica, e consiste nel ben noto procedimento di intercalare una pausa dopo ogni nota, senza riguardo alcuno per il testo sottostante, troncato spesso nei punti meno adatti: e facendo in modo che quando una parte ha una pausa, l'altra parte sottostante abbia invece una nota, e viceversa. Simile tecnica poteva essere adattata a qualsiasi componimento, preferibilmente al mottetto; e quando assumeva ampie proporzioni, si da comprendere l'intero componimento o quasi, il termine *hoquetus* indicava non più la tecnica, ma il componimento stesso.

Francone (CousS I, 130 a) ci informa che il *rondellus* apparteneva ai contrappunti di tipo sillabico, in cui tutte le parti avevano lo stesso testo: secondo W. Odington, invece (CousS I, 245 b) il *rondellus* poteva anche essere senza testo. Quanto alla struttura, Odington ce ne enuncia le norme: prima di tutto si scrive, in ritmo modale, una melodia, « *pulchrior qui possit* » e la si canta solisticamente, un cantore dopo l'altro; poi vi si aggiungono altre melodie (2 o 3) in modo che quando una parte sale, l'altra scende, e soprattutto facendo sì che la melodia primigenia fluisca in tutte le altre voci (CousS I, 246-47). Si tratta in sostanza di un canone, che si distingue dai canoni consueti perché manca l'imitazione iniziale: le voci cominciano simultaneamente, iniziando le imitazioni dopo un certo tempo. Il più famoso componimento scritto in questa forma è *Sumer is icumen in*, di tarda epoca, scritto verso il 1310.

Tutti questi stili che qui sono stati brevemente esaminati possono essere indicati col termine generico e riassuntivo di *discantus* (cfr. Johannes de Garlandia, in CousS I, 106 b). Usato prob. come traduzione della parola greca *diaphonia*, esso servì

a indicare specialmente le forme contrappuntistiche dotate di un ritmo ben preciso, ossia gli *organa*, le *clausule*, i motetti e i *conductus*.

V. LA NOTAZIONE TRANSIZIONALE. - Al di fuori della Scuola di Notre-Dame, i movimenti musicali dell'A. A. assumono caratteristiche sempre più diverse quanto più si procede nel tempo. I modi ritmici tendono a contrarsi, di numero e di importanza, ma non cadono del tutto in disuso: anzi, i principi dell'imperfezione e dell'alterazione, che avranno larga applicazione sino al sec. XVI, derivano direttamente dalla ritmica modale (l'imperfezione è presente nel I e nel II modo, ove la *longa* è binaria perché seguita e preceduta dalla *brevis*, e l'alterazione è presente nel III modo, in cui la seconda delle 2 *breves* si altera, ossia raddoppia il proprio valore). Le formule modali tendono a semplificarsi, abbandonando la rigidità insita nella successione dei vari *ordines*; per contro, le *ligature* si organizzano in sistemi sempre più elaborati, accogliendo, accanto alla successione *brevis-longa* (« *ligatura cum proprietate et cum perfectione* ») altre combinazioni, destinate a perdurare sino alle soglie del sec. XVI. La *semibrevis*, che nel *Magnus liber* non era dotata di individualità propria, acquista una sua forma grafica, e il suo valore, che nelle *coniuncture* modali oscillava entro ampi limiti, tende a precisarsi meglio. I 2 valori fondamentali della *brevis* e della *longa* cominciano a differenziarsi anche dal punto di vista esteriore, assumendo la *longa* la forma di un punto caudato, e la *brevis* la forma di un punto semplice. Queste, e altre innovazioni, non sono opera di un solo riformatore, ma appaiono sporadicamente, qua e là, e in maniera tutt'altro che inequivocabile. Ogni MS che sta cronologicamente fra il *Magnus liber* e i cod. in notazione franco-niana partecipa insieme delle caratteristiche della notazione modale e di quella franconiana: in questa zona crepuscolare, chiamata dall'Apel prefranco-niana o di transizione, vecchi e nuovi procedimenti coesistono, e il trascrittore moderno si trova spesso davanti a motivi di seria perplessità, poiché i simboli adoperati possono avere significazioni diverse e contrastanti. Di qui la necessità, dinanzi a un cod. del sec. XIII sicuramente estraneo alla scuola parigina, di procedere a un'analisi intrinseca di quel MS, rinunciando ad applicare con rigidità norme e precetti generali, e tenendo presente che, anche nell'interno di uno stesso MS, i medesimi simboli possono variare di significato. Viene a mancare, inoltre, il sussidio offerto dalla disposizione delle varie parti in colonna, come si osservava nelle copie del *Magnus liber*; negli altri codici le singole voci sono scritte per esteso, una di seguito all'altra, e non una sopra l'altra. Date queste premesse, è chiara l'impossibilità di esporre una precettistica generale; d'altronde una discussione analitica dei procedimenti impiegati nei singoli MSS esulerebbe troppo dai limiti del presente articolo. Ci limitiamo quindi a far notare alcune delle caratteristiche più salienti e che è più facile veder applicate nei vari codici, rinviando, per maggiori particolari, alle ediz. moderne dei singoli MSS, nella maggior parte dei casi corredate da esaurienti introduzioni.

La notazione modale perdura più visibilmente nella parte inferiore, nel *tenor*, ove si incontrano spesso *ligature* simili alle formule di uno dei 6 modi. Le novità di maggior rilievo si osservano nelle parti superiori. *Longa* e *brevis* si distinguono pure in base alla loro forma grafica, come si è già ricordato: e anche la *semibrevis*, che

nella notazione strettamente modale compariva solo nelle *coniuncture*, o in *fractio modi*, poi assume veste autonoma di punto romboidale. Le pause, che nella polifonia di Notre-Dame erano scritte uniformemente come trattino verticale, ricevendo il loro valore dal modo di appartenenza, si differenziano in maniera sempre più evidente: si afferma poco alla volta il principio che la pausa ha valore diverso a seconda che occupi 1, 2 o 3 spazi del rigo. Con il consolidarsi della *semibrevis* come valore autonomo, e adoperato sempre più frequentemente, la riduzione dei valori nel rapporto 1 : 16 appare eccessiva: a seconda della maggiore o minore frequenza della *semibrevis*, può essere sufficiente la riduzione 1 : 8, facendo in tal modo corrispondere alla moderna semiminima non già la *longa*, ma la *brevis*. Quanto ai rapporti che intercorrono fra *longa*, *brevis* e *semibrevis*, numerosi sono gli insegnamenti dei teorici. L'esposizione più chiara è forse quella di Magister Lambertus (CousS I, 270-71); essa può essere così riassunta: 1° *longa* seguita da *longa* è perfetta, ossia vale 3 *breves*; 2° una *longa* può essere resa imperfetta (con valore di 2 *breves*) da una *brevis* che precede (« *imperfectio a parte ante* ») o che segue (« *imperfectio a parte post* »); 3° una *brevis* fra 2 *longae* rende sempre imperfetta (« *a parte post* ») la *longa* che precede: $\text{□} \text{□} \text{□} = \frac{3}{4} \text{p} \text{p} | \text{p} \cdot |$; 4° se 2 *breves* sono inserite fra 2 *longae*, la seconda *brevis* si altera, a simiglianza di quanto avveniva nel III modo:

$\text{□} \text{□} \text{□} \text{□} = \frac{3}{4} \text{p} \cdot | \text{p} \text{p} | \text{p} \cdot |$. Col passare del tempo, il principio della alterazione perde terreno a favore della imperfezione. In un brano di musica quattrocentesca, la figurazione sopra indicata avrebbe più facilmente il significato di una doppia alterazione: *a parte ante* e *a parte post*: $\frac{3}{4} \text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} |$; 5° se fra 2 *longae* stanno 3 *breves*,

ciascuna di esse vale un tempo: $\text{□} \text{□} \text{□} \text{□} = \frac{3}{4} \text{p} \cdot | \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p} \cdot$; 6° se fra le 2 *longae* le *breves* sono 4, e dopo la prima *longa* c'è un *tractulus* (una sorta di sbarretta verticale), allora tutte le *breves* valgono un tempo, e l'ultima di esse rende imperfetta *a parte ante* la *longa* che segue: $\text{□}' \text{□} \text{□} \text{□} \text{□} = \frac{3}{4} \text{p} \cdot | \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} |$. Ma se manca il *tractulus* dopo la prima *longa*, allora l'imperfezione avviene *a parte post* dopo la prima *longa* medesima: $= \frac{3}{4} \text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p} \cdot$; 7° se fra 2 *longae* le *breves* sono 5, le prime 4 valgono un tempo ciascuna, mentre l'ultima subisce l'*alteratio*, raddoppiando il proprio valore:

$\text{□} \text{□} \text{□} \text{□} \text{□} = \frac{3}{4} \text{p} \cdot | \text{p} \text{p} \text{p} | \text{p} \text{p} | \text{p} \cdot |$.


Se infine le *breves* sono in numero superiore a 5, può essere agevolmente applicata una delle regole precedenti:

La maggior difficoltà di interpretazione è data però dalle *ligature*, quando non abbiano ancora assunto la chiarezza inequivocabile che si osserva nei cod. dell'età franconiana. Quasi tutte le *ligature* di 2 o di 3 suoni possono valere globalmente 2 o 3 tempi. Francone, nell'*Ars cantus mensurabilis* (CousS I, 124-25) distingue le *ligature* nelle 3 categorie fondamentali, a seconda che siano *cum proprietate*, *sine proprietate* o *cum opposita proprietate*: e la limpida esposizione franconiana è destinata a rimanere valida sino a tutta l'età rinascimentale. Invece, nei cod. o autonomi o estranei alla didattica franconiana, le *ligature* hanno assai spesso valore ambiguo, sì che, in mancanza di più precise indicazioni, la

loro trascrizione è lasciata alla discrezione dell'interprete. Persino le *ligature* di 4 suoni possono valere complessivamente 2 o 3 tempi: la scelta si effettua in base ai principi generali di consonanza e di dissonanza già visti a proposito della notazione modale.

Tra i cod. più importanti in cui è contenuta musica scritta secondo i principi della notazione modale di transizione, ricordiamo innanzitutto i fasc. II-IV del MS H 196 della Facoltà di Medicina di Montpellier, pubblicati in facsimile e in trascr. moderna da Y. Rokseth. Il fasc. II contiene 17 mottetti a 4 v., ove le 3 parti superiori hanno il testo franc.; il fasc. III contiene 11 mottetti a 3, col *triplum* in franc. e il *duplum* in lat., e è seguito da un'appendice in cui si trovano 4 mottetti lat. a 2 v.; nel fasc. IV sono contenuti 22 mottetti lat. a 3, mentre nel V ci sono 1 *hoquetus* e 104 mottetti a 3; il VI fasc. è riservato a 75 mottetti franc. a 2 v. 108 mottetti sono contenuti nel Cod. Ed. IV. 6 di Bamberg, pubbl. con facs. e trascr. da P. Aubry. A esso paleograficamente simile è il Cod. Vari 42 della Bibl. Reale di Torino. Nel Cod. di Las Huelgas, pubbl. con facs. e trascr. da H. Anglés, si trovano in prevalenza mottetti lat., franc. e *conductus*, collazionati dall'Anglés, ove occorra, con le altre fonti. Tra i cod. minori ricordiamo solo l'Add. 30091 del British Museum, ove sono contenuti 12 mottetti lat. a 2, prevalentemente in lode della Vergine, e 2 mottetti francesi.

Un sostanziale passo verso l'abolizione di tutto quanto rimaneva incerto e ambiguo fu compiuto da Francone, i cui scritti sono strettamente collegati con un tipo di notazione detto appunto franconiana. In essa sono chiariti ulteriormente i significati sia delle note semplici, sia delle *ligature*. La *longa* può essere di 3 specie: *duplex* (■) con valore di 6 tempi, *perfecta* (3 tempi) e *imperfecta* (2 tempi). Queste ultime 2 non sono differenziate graficamente (■), ma il loro riconoscimento è agevole, solo che si tengano presenti gli insegnamenti di Magister Lambertus già riportati più sopra. Nessuna innovazione è apportata alla *brevis*, che continua a essere *recta* (un tempo) e *altera* (2 tempi) secondo le modalità già stabilite dai teorici precedenti. Sostanziale invece la novità riguardante la semibreve. Essa, pur conservando unica veste grafica (◆), può essere *maior* (vale 2/3 di tempo) e *minor* (1/3 di tempo): la *semibrevis maior* costituisce pertanto una sorta di *alteratio* nei confronti della *minor*. Ma l'esatto rapporto fra *brevis* e *semibrevis* non risultò chiarito. Nei cod. scritti secondo la precettistica franconiana, la semibreve non si incontra mai da sola, ma a gruppi: si presenta così il problema della suddivisione di tali gruppi, per sapere quante semibreve occorrono per formare una breve. La chiarificazione dell'importantissima questione si trova in un dialogo intitolato *Regulae* di Pierre de Viset (Cous I, 383 e segg.), ove, a p. 387 b, è testimoniato che per merito di Petrus de Cruce, era invalso l'uso di inserire un puntino per suddividere internamente i gruppi di semibreve. Questo puntino ha quasi le stesse funzioni della moderna stanghetta che divide le battute: se si trova dopo 2 semibreve, vuol dire che bastano 2 semibreve a formare il valore di una breve; se è posto dopo 5 semibreve, significa che occorrono 5 semibreve per equivalere a una breve. Incerto è il valore da attribuirsi alle singole semibreve interne di ogni gruppo: prevale, tra i moderni paleografi, il principio di assegnare a ogni semibreve un valore

uguale, risolvendo pertanto il gruppo ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ in un raggruppamento di questo genere . Le innova-

zioni dell'*Ars nova* chiariranno ulteriormente questo aspetto, assegnando a ogni semibreve una particolare frazione di valore; pertanto, applicare a cod. dell'età franconiana i precetti di Philippe de Vitry appare arbitrario, o addirittura anacronistico.

Nella notazione franconiana, anche le pause assumono significato certo: se il trattino occupa un solo spazio, la pausa vale una breve; se ne occupa 2, una *longa* imperfetta, e se ne occupa 3, una *longa* perfetta. Quanto alle *ligature*, esse prendono aspetti regolari e uniformi; salvo poche differenze, la forma e il significato delle *ligature* franconiane rimangono in vigore anche nei secoli successivi, sino a che le *ligature* stesse, nel sec. XVI, scompariranno una dopo l'altra.

Quasi tutti i cod. in notazione franconiana possiedono il puntino di divisione delle semibreve, giusta la piccola « riforma » di Petrus de Cruce. Così il fasc. VII del Cod. di Montpellier, contenente 39 mottetti franc. a 3 v. più altri 8 mottetti franc. a 3, 2 mottetti lat., e 1 misto; così il fasc. VIII e ultimo dello stesso cod., ove si trovano 1 *conductus* e 42 mottetti a 3 voci. Anche il *Roman de Fauvel*, pubbl. da P. Aubry, è correato di puntini divisorii; inoltre, la suddivisione binaria acquista importanza sempre maggiore, ed è facilmente riconoscibile grazie al *color*. Quando la suddivisione ternaria della *longa* lascia momentaneamente il posto alla suddivisione binaria, le note sono colorate in rosso, anziché in nero.

VI. VERSO L'« ARS NOVA ». - Con la riforma di Petrus de Cruce, il dissolvimento del modalismo, e, con esso, dell'A. A., è un fatto compiuto. Tale dissolvimento è palese non solo nella progressiva scomparsa dei modi più antichi, I e II, sostituiti sempre più spesso dal VI, che, per la misurazione eguale dei valori costitutivi, meglio si prestava a esprimere figurazioni più libere; ma è palese soprattutto nell'affermarsi di un andamento dinamico assai più mosso, il *mos lascivus*, contrapposto al *mos longus* della Scuola di Notre-Dame. Al posto dell'antica alternanza di *longae* e di *breves*, subentra ora, verso la fine del XIII sec., il frazionamento della *longa* in melismi sempre più complessi. Francone, verso il 1250, proibiva di suddividere la *brevis* in più di 3 semibreve (Cous I, 122 a): proibizione la quale ci dimostra che ormai l'abitudine di frazionare la *brevis*, in tanti valori piccoli si stava ormai diffondendo. In tal modo, è aperta la strada verso i melismi sempre più elaborati, sempre più cerebralistici, di cui l'*Ars nova* ama ornare le parti superiori dei propri madrigali: e ciò non tanto per dar libero sfogo alla preminenza vocale e solistica della v. superiore, quanto per una eccessiva invadenza della concezione scientifica della musica, divenuta palestra di esibizioni dottrinali più che necessità intima di espressione. Per tal via, l'indipendenza prosodica tra parole e musica si accentua sempre di più. Nelle opere della Scuola parigina, basate sulla successione costante della *longa* e della *brevis*, la corrispondenza fra sillabe toniche del testo e valori lunghi da una parte, e fra sillabe atone e valori brevi dall'altra era rispettata persino puntigliosamente: le semibreve delle *coniuncture* avevano il carattere di note ornamentali, la cui presenza non alterava la struttura generale del ritmo. Con il sempre più deciso affermarsi della semibreve come valore autonomo, l'ossatura ritmica esce profondamente mutata: quelle che una volta erano note ornamentali, ora sono parte integrante della melodia, sì che valori lunghi, brevi e brevissimi si alternano senza alcun ordine preciso, indipendentemente dal succedersi degli accenti nel testo. Si viene così attuando un poco alla volta la totale separazione fra testo e musica che, già sensibile nelle opere dell'*Ars nova*, è particolarmente evidente in molta mus. sacra del primo Quattrocento fiammingo.

Non meno sorprendente è l'evoluzione del senso armonico. Negli organa e nei mottetti della prima metà del sec. XIII, la caratteristica più saliente nello svolgimento delle parti è che ciascuna v. ha una propria condotta indipendente, scarsamente legata al complesso delle altre. All'inizio del componimento, il *duplum* è posto quasi invariabilmente una quinta sopra il *tenor*, e il *triplum* un'ottava sopra il *tenor*; il *quadruplum*, quando c'è, ha più spesso la fisionomia di parte di raddoppio, anziché di voce indipendente. Le 3 v. superiori procedono con ampia libertà reciproca, non evitando certo gli urti di seconda e di settima, sotto forma di appoggiature dissonanti, e accogliendo sempre più frequentemente le consonanze di terza. Appena la simmetria del discorso musicale lo consente, il compositore ricostituisce, fra le 3 o le 4 voci, la consonanza di quarta, quinta e ottava. Verso la fine del secolo, tuttavia, le v. perdono sempre più la loro indipendenza, mescolandosi in modo da costituire sempre più spesso accordi consonanti. Uno dei primi indizi di una sempre più chiara coscienza armonica è costituito dalla cadenza. Sulla seconda del tono, 2 v. si trovano in consonanza di sesta, risolvendo poi all'ottava per moto contrario, affermando chiaramente in tal modo il movimento sensibile-tonica. E i teorici distinguono espressamente le consonanze dalle dissonanze, difendendo queste ultime quando a esse succeda immediatamente una consonanza. Basterà una sola testimonianza, quella dell'Anonimo II (CousS I, 311 b): « *Componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter, ut discantus sit per se pulchrior, et ut per ipsas magis consonantiis delectemur* ». È così stabilito un principio destinato a durare molto a lungo nella musica, sino alle soglie dell'età contemporanea: il diletto musicale deriva da un contrasto, accortamente predisposto, di concatenazioni sonore gradevoli e sgradevoli. Non diversamente Zarlino, nel cap. XXIX della Parte III delle *Istituzioni harmoniche*, spiegava il divieto di più quinte o più ottave consecutive per moto retto, con la necessità, anche in musica, di metter a contrasto ciò che appare perfetto (quinte e ottave) con ciò che è imperfetto, pena la monotonia. Nell'A. A. dunque si ritrovano le basi ritmiche, contrappuntistiche e armoniche su cui è stata costruita gran parte della musica dei secoli seguenti.

BIBL.: J. WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, 3 voll., Lipsia, 1904; F. LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, I, *Catalogue raisonné der Quellen*, II, *Musikalisches Anfangsverzeichnis des nach Tenores geordneten Repertoriums*, Halle, 1910 (a cura di F. GENNRICH, Langen [Assia], 1961-62); A. M. MICHALTSCHKE, *Theorie des Modus*, Ratisbona, 1923; F. LUDWIG, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, a cura di G. ADLER, Berlino, 1930, vol. I; H. BESSELER, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931; J. HANDSCHIN, *Zur Geschichte von Notre-Dame*, in AML, 1932; M. SCHNEIDER, *Zur Satztechnik der Notre-Dame Schule*, in ZfMw, 1931-32; H. SCHMIDT, *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel, 1933; M. SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, 2 voll., Berlino, 1934-35; H. HUSMANN, *Die Offiziumsorgana der Notre-Dame Zeit*, in JBP, 1935; E. GRÖNINGER, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame Conductus*, Ratisbona, 1939; G. REESE, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940 (con ampia bibl.; trad. ital., Firenze, 1960); G. D. SASSE, *Die Mehrstimmigkeit der A. A. in Theorie und Praxis*, Berna-Lipsia, 1940; L. ELLINWOOD, *The conductus*, in MQ, 1941; W. APEL, *The notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge (Mass.), 1942; R. VON FICKER, *Probleme der modalen Notation*, in AML, 1946-47; H. BESSELER, *A. antiqua*, in MGG; J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, Parigi, 1950 (2ª ediz. 1969); M. BUKOFZER, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York, 1950; A. GEERING, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*, Berna, 1952; W. WAITE, *The rhythm of Twelfth-Century polyphony*, New Haven, 1954 (con ampia bibl.); *The New Oxford History of Music*: vol. II, *Early music up to 1300*, a cura di D. ANSELM HUGHES, Oxford, 1954 (trad. ital., Milano, 1963); F. GENNRICH, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt, 1957; Th. GÖLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing, 1961; H. HUSMANN, *Notre-Dame-Epoche*, in MGG; Id., *Organum*, in MGG; S. GULLO, *Das Tempo in der Musik der 13. und 14. Jahrhunderte*, Berna, 1964; FR. RECKOW, *Proprietates und perfectio. Zur Geschichte des Rhythmus, seiner Aufzeichnung und Terminologie im 13. Jahrhundert*, in AML, 1967; A. HOLSCHNEIDER, *Die Organa von Winchester. Studien zur ältesten Repertoire polyphoner Musik*, Hildesheim, 1968; R. FLOTZINGER, *Der Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge*, Vienna-Colonia-Graz, 1969; M. LÖTOLF, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zum Wende des 13.-14. Jahrhunderts*, parte I, Berna, 1970; J. A. BANK, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*, Amsterdam, 1972; K. HOFMANN, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert*, Neuhausen-Stoccarda, 1972; A. HUGHES, *Medieval Music: the Sixth Liberal Art*, Univ. of Toronto Press, 1974; W. ARLT, *Peripherie und Zentrum. Vier Studien zur ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters. Erste Folge*, in *Forum Musicologicum*, vol. I, Berna, 1975; F. A. GALLO, *Il Medioevo II* (vol. II di *Storia*

della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia), Torino, 1977; W. TH. MARROCCO e N. SANDON, *Medieval Music*, New York, 1978; C. V. PALISCA (a cura di), *Hucbald, Guido and John on Music: 3 Medieval Treatises*, New Haven e Londra, 1978; L. TREITLER, *Regarding Meter and Rhythm in the A. A.*, in MQ, 1979.

RAFFAELLO MONTEROSSO

Arsi e tesi (gr. ἄρσις, θέσις; lat. *sublatio, positio*). Termini di metrica greca. Il primo indica la parte del piede in posizione debole; propr. era chiamata A. perché, segnando il ritmo con il piede, era indicata con un innalzamento (in gr. ἄρσις, da αἶρω = «innalzare») del piede; il secondo, invece indica la parte del piede in posizione forte; prob. era chiamata T. per la ragione opposta, perché era indicata con l'abbassamento (in gr. θέσις, da τίθημι = «porre») del piede.

Con il prevalere dell'accento intensivo, i metrici latini e poi quelli medievali rovesciarono il rapporto, intendendo con A. (in lat. *sublatio*), l'innalzamento della voce, e quindi il tempo forte, e con T. (in lat. *positio*) l'abbassamento della voce, e quindi il tempo debole. Nella teoria musicale dei sec. XVI-XVIII, l'A. e la T. assunsero nuovamente il significato originario: per A. si intendeva infatti «l'elevazione della mano nel segnare il tempo, e perciò la seconda metà sia della battuta binaria (*tactus aequalis*), sia di quella ternaria (*tactus inaequalis*)» per T., invece, «la prima parte della battuta... poiché su questa la mano si abbassa» (dal *Musicalisches Lexicon*, 1732, di J. G. Walther). L'espressione «*per arsin et thesin*», presso i teorici del XVI-XVII sec. (Zarlino, C. Butler, T. Morley) significa «per moto contrario»; in Walther indica invece il canone cancrizzante, e in F. Marpurgh (*Abhandlung von der Fuge*, 1753-54) una fuga la cui risposta è in ritmo contrario a quello del soggetto (in cui, cioè, le note della risposta assumono l'accento debole se nel soggetto recavano quello forte).

Vedi anche → RITMO E TEMPO, III.

Ars musica → MUSICA, I.

Ars nova. SOMMARIO: I. Johannes de Muris e Vitry. - II. Guillaume de Machault. - III. Manierismo. - IV. L'*Ars nova* in Italia. - V. Firenze, la ballata polifonica e Landini. - VI. La fase finale dell'*Ars nova* italiana.

La storiografia moderna designa come A. N. un indirizzo dell'attività creativa musicale manifestatosi specialmente in Francia e in Italia durante, approssimativamente, il sec. XIV. Come altri termini storici (per es. Rinascimento, o Barocco), A. N. è espressione derivata dal linguaggio del periodo al quale si riferisce, ma investita nell'uso moderno di contenuti che trascendono quelli originali. L'usò per primo Hugo Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, 1904), derivandola dal tit. di uno scritto di Philippe de Vitry; ma l'applicò a un indirizzo musicale che egli riteneva sorto in Italia — più particolarmente a Firenze, «culla» dell'A. N. — e parallelo a quello poetico del *dolce stil novo*. Dall'Italia, sempre secondo Riemann, l'A. N. sarebbe stata trasmessa alla Francia, ma la sua nota più caratteristica ed essenzialmente umanistica, la liberazione dell'invenzione melodica dalle pastoie del contrappunto medievale, sarebbe specialmente esemplificata dai madrigali, cacce e ballate italiane. Le personalissime vedute di Riemann trovarono scarso consenso. Vi si opposero Friedrich Ludwig e Johannes Wolf, ai quali la profonda conoscenza della polifonia franc. e della continuità della sua tradizione rendevano inaccettabile la preminenza e priorità dell'A. N. italiana. Successivamente anche Heinrich Bessele, sotto l'influenza delle idee di Huizinga, si adoperò a controbattere la concezione dell'A. N. come manifestazione rinascimentale e a indicarne i legami con la tradizione medievale. Il termine ebbe comunque fortuna ed entrò nell'uso comune, dando luogo an-