

Università di Pavia
IL CONTESTO CULTURALE NOTAZIONALE

Ragioni diverse, ancora oggi inspiegabili, hanno causato una frattura nella trasmissione del patrimonio musicale tra tarda antichità e medioevo nel mondo culturale latino. Se nell'universo greco aveva sviluppato un sistema notazionale particolareggiato con due tipologie di scritture musicali - destinate l'uno alla musica vocale, l'altro alla musica strumentale - l'alto medioevo presenta le testimonianze dei testi musicali sprovvisti di ogni notazione. L'introduzione di segni (neumi) che permettano in qualche modo di rappresentare le melodie si fa risalire presumibilmente all'anno 800 circa.¹

Dopo il X secolo aumenta in maniera considerevole il numero di testimonianze musicali scritte, ma bisogna tener presente alcuni fatti che permettono di comprendere un fenomeno culturale specifico di un'epoca lontana molto diversa dalle consuetudini moderne del mondo occidentale. In primo luogo la musica, in particolare il canto, era capillarmente diffuso; in alcuni ambiti, ad esempio la liturgia era egemone a tal punto che praticamente durante le celebrazioni non c'erano parole dette. Oltre ai canti veri e propri in senso stretto, erano modulati su determinate formule melodiche tutti i testi, compresi quelli delle letture e delle orazioni. Molte comunicazioni avvenivano attraverso la mediazione di un testo cantato anche al di fuori delle celebrazioni, con numerosi protagonisti attivi: cantatitori, compositori e cantanti, tutti impegnati nelle più diverse situazioni sociali. In seguito si avrà un riflesso della ricchezza poliedrica del patrimonio musicale grazie alla fissazione scritta di molti testi che appartengono a numerosi generi letterari.

La presenza di manoscritti con musica - il cui numero cresce dopo i secoli X e XI - è un fenomeno, tuttavia, da relativizzare fortemente per il fatto che la trasmissione scritta della musica si affianca alla tradizione orale, ma non prevale mai su di essa. Indicativo è l'esame delle fonti liturgiche, la cui concatenazione nel tempo è maggiormente assicurata rispetto alle altre testimonianze musicali del medioevo latino. Alcuni fatti: i codici che trasmettono la musica spesso non sono libri da cui la musica stessa possa essere letta in vista di un'esecuzione immediata, a causa degli errori (quasi mai corretti in manoscritti di frequente uso attestato dalle condizioni della pergamena)² e, prima ancora, a motivo del sistema notazionale. I segni (*neumi*)

¹ È da l'ipotesi avanzata da KENNETH LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1998.

² Si veda, ad esempio, l'inizio dell'introito pasquale *Resurrexi* nei manoscritti Benevento, Bibl. Capitotolare, 35, c. 69^r (sec. XI-XII) e 39, c. 29^v (sec. XI^{ex}). Nel primo caso invece di *tecum sum* il graduale erroneamente scrive *tecum su-um* e sull'ultima sillaba anticipa un *sol* che appartiene di fatto alla sillaba successiva *al(leluia)*. Nel ms. 39 invece tutta la terza linea (*su*) per *me manum tuam al(eluia)* è scritta una terza più in alto del dovuto, contro l'indicazione del *custos* alla fine della linea precedente e contro la natura melodica della *tristopha* che predilige il semitono superiore, in questo caso il *fa*. Si

introdotti nella cultura carolingia indicano fundamentalmente l'orientamento della melodia, ma non l'altezza dei singoli suoni (si parla di neumi *adiastematici in campo aperto*). Solo dopo l'innovazione di Guido d'Arezzo (+ 1050 circa) lentamente, e non dappertutto in Europa, si introdurranno le linee colorate e le chiavi che permettono di distinguere l'altezza delle note e di individuarle quindi con precisione. Si può affermare che fino a tutto l'XI secolo chi non conosceva una melodia non poteva leggerla dalla scrittura musicale; chi, invece, la conosceva non aveva assolutamente bisogno di averne una trascrizione neumatica.

Nella tradizione liturgica i brani musicali presentano quasi sempre la notazione, ma in molti casi non ne sono provvisti benché i pezzi siano da cantarsi. Alcune strutture liturgiche particolari -ad esempio, inni e sequenze- possono inoltre presentare un'unica e medesima melodia che si adatta a più testi oppure un unico testo può essere cantato con melodie differenti, com'è il caso soprattutto del testo degli inni che si ripresentano identici in circostanze celebrative diverse. Non bisogna dimenticare neppure il fatto che spesso nella tradizione orale, ma non solo in quell'ambito, si trovano recensioni melodiche affini e contaminate, a proposito delle quali è difficile stabilire quale sia la versione originale, quale la rielaborazione successiva.

IL RICUPERO DELLE MELODIE DEL PASSATO: PRINCIPI METODOLOGICI

Se si considera la situazione generale dei codici musicali medioevali anteriori al secolo XII, non appare un ostacolo invalicabile l'assenza della notazione sui brani che interessano. Per poterli cantare occorre recuperare le melodie da fonti parallele in cui la musica sia scritta sul rigo e in cui le note possano essere identificate con certezza.³ Pur muovendoci sempre nel campo di una ricostruzione ipotetica, semplificando al massimo il problema, si può affermare che si avrà il massimo grado di attendibilità quando si troveranno codici della stessa area culturale -caso ottimale: dello stesso centro scrittoriale- nei quali a) è presente il testo che è oggetto della ricerca, b) sul testo si trovano gli stessi segni che corrispondono ai neumi "illeggibili" quando questi fossero presenti. Se c'è pertanto corrispondenza assoluta nello stesso brano tra musica su rigo e neumi, e le due fonti risalgono al medesimo scrittoriale, si può pensare di aver recuperato la melodia originale. Il grado di attendibilità diminuirà con il venire meno di alcune condizioni ora segnalate: ad esempio, se le due fonti messe a confronto sono di differente origine geografica, se sono molto distanziate nel tempo (alcuni secoli), infine se la fonte più antica non reca nessuna notazione.

Nel caso dei *Carmina Burana* il problema si complica assai per il fatto che il contenuto è estremamente diversificato. Occorre quindi trovare testimonianze parallele per ogni gruppo omogeneo e per ciascun brano isolato sotto l'aspetto tipologico. È necessario, inoltre, tenere presenti i luoghi d'origine dei singoli *carmina* e il luogo di redazione definitiva della raccolta.⁴ Sotto il profilo musicale s'impone,

vedano le riproduzioni fotografiche in GIACOMO B. BAROFFIO, *Introduzione allo studio delle grafie musicali medioevali. Facsimili*, Milano, I.S.U. - Università Cattolica 1997, tavole 911 e 912.

³ Un recente saggio che affronta in modo sistematico la trascrizione e il recupero di una tipologia medioeval compatta è quello di SILVIA WÄLLI, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel, Bärenreiter, 2002, (Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia 3).

⁴ A questo proposito è opportuno ridimensionare il mito romantico di un'origine goliardica del codice. "*Carmina Burana* bears pictures of royalty. Though the manuscript is likely a monastic product, it, and its final medieval resting place, seem to have many connections to the highest classes": BRYAN GILLINGHAM, *The Social Background to Secular Medieval Latin Song*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music 1998, 171 (Musicological Studies 60/3).

infatti, la domanda circa la possibile duplice tradizione musicale: qual era la musica di un brano al momento della composizione primitiva e quale era invece la musica presente al redattore che ha trasmesso nel *Codex Buranus* alcuni brani forniti eventualmente di una nuova melodia.

A questo proposito valgono poche osservazioni circa alcuni generi. Nella produzione dei trovieri siamo talora di fronte a una molteplicità di melodie con cui sono tramandati gli stessi testi. Non è sempre possibile stabilire quale sia stata la recensione melodica originale dei *Burana*. Un grande aiuto nella ricostruzioni melodiche è dato pertanto dalla scoperta degli stessi pezzi in altri codici che siano forniti di musica.

Il repertorio delle melodie liturgiche viene in aiuto nel caso dei tanti brani che si ritrovano nel repertorio tradizionale: sarebbe tuttavia auspicabile che nelle ricostruzioni siano utilizzate fonti che appartengono all'area culturale del *Codex*, anche perché si conoscono a grandi linee alcune peculiarità quali, ad esempio, il fenomeno conosciuto sotto il nome di "dialetto germanico".⁵ Il canto gregoriano di tradizione germanica può servire anche per il recupero delle significativa parodie testuali che ricalcano passo passo i testi liturgici primitivi.⁶

Nella ricostruzione, sempre ipotetica, delle melodie originali del *Codex Buranus*, possono venire in aiuto alcuni *contrafacta*: brani che presentano sulla medesima melodia testi diversi.⁷

C'è ancora il caso di brani che non hanno nessun riscontro in fonti parallele o che siano trasmessi in altri testimoni senza musica. Una soluzione possibile è data dall'esame letterario metrico del pezzo: in base al suo genere letterario e alla sua tipologia e in base al metro impiegato si cercherà nel vasto repertorio medioevale un brano musicato che presenti identità formali ed analogie nel contenuto. La musica di quest'ultimo brano potrà essere applicata al testo di un *Carmen Buranum*, sapendo però che si tratta di un'ipotesi estrema. Può infatti darsi il caso che quella determinata melodia in realtà non sia stata mai prima d'oggi applicata al testo in questione.

Va ricordata ancora una difficoltà di fondo che interessa tutte le trascrizioni e le rese sonore moderne di materiale musicale medioevale. Ammesso che sia possibile in qualche modo recuperare le singole note di una melodia medioevale, è chiaro che queste note sono soltanto un aspetto della realtà musicale vissuta nel passato. Prima di tutto è difficile non tanto ricostruire quanto piuttosto rivivere "in spirito e verità" un determinato contesto culturale (oggettivo) ed emotivo (soggettivo) che ha caratterizzato la produzione musicale e la sua fruizione in una società molto diversa da quella moderna occidentale.

In secondo luogo occorre tenere presente che molteplici fattori musicali sono tutt'altro che scontati. Benché non se ne parli quasi mai, sono questi fattori che rendono assai problematiche tutte le ipotetiche ricostruzioni musicali. Perché,

⁵ Cfr. ALEXANDER BLACHLY, *Some Observations on the "Germanic" Plainchant Tradition*, in PETER M. LEFFERTS- BRIAN SEIRUP (edd.), *Studies in Medieval Music. Festschrift for Arnest Sanders*, New York, Columbia University 1990, pp. 85-117 (= "Current Musicology" 45-47).

⁶ Cfr., in particolare, i brani della messa *Officium lusorum* CB 215 che parzialmente sono stati editi parzialmente da CLEMENCIC in MICHEL KORTH (ed.), *Carmina Burana Lateinisch - deutsch. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten. Übertragen, kommentiert und erprobt von RENÉ CLEMENCIC. Textkommentar von ULRICH MÜLLER, Übersetzung von RENÉ CLEMENCIC und MICHAEL KORTH*, München, Heimeran 1979, pp. 142-147.

⁷ A proposito cfr. FRIEDRICH GENNRICH, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, Fr. Gennrich, 1965 (Summa Musicae Medii Aevi 12, Fundamenta 2).

ammesso che siano recuperate le singole note, non sappiamo quale particolare tipo di "scala" o di scale musicali fossero diffuse e familiari nell'ambiente dei *Carmina*. Certamente non era in uso la scala temperata che omologa tutti gli intervalli riducendoli a misure identiche di semitoni e multipli rigorosamente calcolati. Non è escluso, anzi, in base alle ricerche etnomusicologiche c'è da pensare che esistessero vari tipi di scale e che queste ultime contemplassero l'impiego di microintervalli (inferiori al semitono) e di macrointervalli (superiori al tono), oltre alla fluidità dei suoni in base alla loro funzione all'interno di una determinata melodia (si pensi alla nota "sensibile" che conduce al semitono superiore).⁸

Altro elemento importante è il ritmo, su cui si concentra l'interesse e la fantasia dei musicologi odierni con esiti opposti raggiunti con grande impegno e motivazioni degne di attenzione.⁹ Da non trascurare è, infine, la questione del timbro con le molteplici qualità sonore ottenute dall'emissione della voce umana (naturale, nasale, di gola, roca, bisbigliata, amplificata...) e/o dall'uso di strumenti nelle differenti tipologie a fiato, a percussione, a corda...

La notazione musicale nei *Carmina Burana*

Una grande sorpresa coglie sempre chi vede per la prima volta *il Codex Buranus* dopo aver ascoltato l'esecuzione di tanti brani in esso contenuti. I pezzi dell'antologia sono tutti stati composti in una determinata tradizione musicale, erano destinati in primo luogo ad essere cantati, nonostante la diversità di generi letterari, di stili e di provenienza. La notazione musicale, tuttavia, è stata iscritta soltanto su una parte dei testi da almeno sei mani diverse e in molti casi i neumi sono soltanto parziali.¹⁰

⁸ Data la delicatezza dell'argomento, vale la pena ribadire che ogni trascrizione e interpretazione vocale dipende dalle convinzioni dei singoli, e le opinioni al riguardo spaziano tra mille ipotesi, spesso contrabbandate come se si trattasse di fatti certi e indiscussi. Ciò vale non solo per *i Carmina Burana*, ma per tutta la musica monodica medioevale, a cominciare dal canto gregoriano che oggi si esegue prevalentemente secondo lo stile neo-romantico introdotto nel XIX secolo. A questo proposito sarebbe doveroso distinguere l'aspetto della fruizione estetica (io canto come mi piace e ascolto ciò che mi dà soddisfazione: cose del tutto legittime) dalla prospettiva storica, perché è impossibile verificare che un'esecuzione odierna corrisponda a una medioevale, ammesso che ciò avvenga.

⁹ A grosse linee si possono indicare alcune soluzioni ritmiche: il ritmo oratorio mediante il quale la musica evidenzia la dinamica insita della frase letteraria sottolineando in modo appropriato parole e sillabe significative; il ritmo libero che si permette la licenza di accelerare e ritardare i tempi senza schemi precostituiti; il ritmo mensurale che dà alle singole note una gerarchia ritmica secondo cui il valore di una nota equivale alla metà o a un terzo, oppure al doppio etc. di un'altra. Molte composizioni dei *Carmina Burana* nelle fonti (polifoniche) parallele sono tramandate secondo la ritmica modale che si fonda sul metro dei testi letterari. Su quest'ultimo fenomeno *cfr.* WILLI APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Edizione italiana a cura di PIERO NEONATO, Firenze, Sansoni 1984, pp. 241-245 (ed. originale tedesca 1962).

¹⁰ Cfr. il paragrafo Die Neumen alle pp. 65^{*}-66^{*} di OTTO SCHUMANN, *Carmina Burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelms Meyers kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann. II: Kommentar. I: Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satyrischen Dichtungen*, Heidelberg, C. Winter, 1961². Schumann distingue le singole mani, segnala i brani neumati integralmente o soltanto in modo parziale e accenna ai pezzi che sono stati scritti per essere messi in musica, ma che di fatto non hanno ricevuto in seguito nessuna notazione come fanno pensare gli spazi lasciati in bianco tra una sillaba e l'altra destinati ai melismi.

La presente tabella informa circa la presenza della musica nel *Codex Buranus* e alcune significativa edizioni-ricostruzioni:¹¹

3	Ecce torpet probitas	Lb 102 C 8 G 172
8	Licet eger cum egrotis	Lb 103 C 10
12	Procurans odium effectu	FGb 216 C 13 H 67 G 188
14 ♪2	O varium fortunæ	C 15 RT 16 G 363
15 ♪3	Cælum non animum	C 17 G 312
19 ♪2	Fas et nefas ambulant	Lb 104 C 20 G 320
21	Veritas veritatum via	C 23
22	Gaude cur gaudeas	C 26
26	Ad cor tuum revertere	C 29
27	Bonum est confidere	C 34
30 ♪2	Dum iuventus floruit	Lb 105 G 130
31 ♪2	Vitæ perditæ me	Lb 106.107 C 36 G 191
34	Deduc Syon uberrimas	C 44
33 ♪2	Non te lusisse pudeat	C 39 G 181
36	Nulli beneficium iuste	C 47 RT 36 + 39 G 369
37	In Gedeonis area	Lb 109 C 52
47	Crucifigat omnes Domini	Fga 180 Lb 110.111 C 55
47 a	Curritur ad vocem	C 59
48 ♪2	Quod Spiritu David	Lb 112
52	Nomen a sollemnibus	La 75 C 61 G 98
63	Olim sudor Herculis	Lb 113 C 81 H 75 G 209
67	E/A globo veteri	C 88 G 116
71	Axe Phoebus aureo	La 137 C 93 G 157
73	Clauso Chronos et serato	La 140 C 97 J 4.21 G 104
79 ♪3	Aestivali sub fervore	G 132
80 ♪3	Aestivali gaudio tellus	G 134
85 = 159	Veris dulcis in tempore	La 130 C 102 G 119
88	Ludo cum Cæcilia	La 126 G 78
88 a	Iove cum Mercurio	La 126 M 157 G 79
90	Exiit diluculo rustica	La 128 C 104 G 160
98 ♪1	Troiaë post excidium	G 152
99 ♪1	Superbi Paradis leve	G 153
108 ♪1	Vacillantis Trutine libramine	Lb 118 C 107 G 174

¹¹ *Legenda:* a) Nella prima colonna i numeri si riferiscono all'edizione dei testi dei *Carmina Burana*; il segno & indica la presenza di notazione; il numero successivo si riferisce alla mano di chi ha inserito i neumi in base all'analisi di SCHUMANN, *Carmina Burana*, pp. 65^{*}-66^{*}. Non è escluso che &1 corrisponda al principale copista del testo letterario. b) Nella seconda colonna c'è l'incipit testuale del *Carmen*. c) Nella terza colonna si segnalano le principali edizioni delle musiche: **FGa** = FRIEDRICH GENNRICH, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, M. Niemeyer, 1932 **FGb** = FRIEDRICH GENNRICH, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, Fr. Gennrich 1965 (Summa Musicae Medii Aevi 12, Fundamenta 2); **La** = WALTHER LIPPHARDT, *Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana*, "Archiv für Musikwissenschaft" 12, 1955, pp. 122-142; **Lb** = WALTHER LIPPHARDT, *Einige unbekannt Weisen zu den Carmina Burana aus der -zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts*, in *XXX Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig, XXX, 1961, pp. 101-125; **J** = EWALD JAMMERS, *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen ausserliturgischen Musik des Mittelalters*, Köln, A. Volk-Verlag - H. Gerig, 1975, 4.21-23, in WULF ARLT, *Palaeographie der Musik. I: Die einstimmige Musik des Mittelalters*, Köln, A. Volk-Verlag - H. Gerig, 1979; **H** = RICHARD H. HOPPIN, *Anthology of Medieval Music*, New York - London, W. W. Norton, 1978; **C** = MICHEL KORTH, *Carmina Burana Lateinisch - deutsch. Gesamtausgabe der mittelalterlichen Melodien mit den dazugehörigen Texten*, Übertragen, kommentiert und erprobt von RENÉ CLEMENCIC. Textkommentar von ULPICH MOLLER. Übersetzung von RENÉ CLEMENCIC und MICHAEL KORTH, München, Heimeran, 1979; **RT** = SAMUEL N. ROSENBERG - MANS TISCHLER, *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, Lincoln - London, University of Nebraska Press 1991; **G** = BRYAN GILLINGHAM, *Secular Medieval Latin Song-An Anthology*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1993 (Musicological Studies 60/1).

109 ♪1	Multiformi succedente Veneris	G 155
116	Sic mea fata	La 131 C 111 H 78 G 75
119 ♪1	Dulce solum natalis	La 125 C 113 G 122
128 ♪1	Remigabat naufragia olim	G 135
131 ♪2	Dic Christi veritas	C 64 G 243
131 a ♪1	Bulla fulminante sub	FGb 215 C 66 G 335
142 ♪4	Tempus adest floridum	
140 ♪4	Terra iam pandit	

143 ♪4	Ecce gratum et optatum	G 136
143 a ♪4	<i>Ze niwen vrodén</i>	
146 ♪4	Tellus flore vario	G 137
146 a ♪4	<i>Nahtegel sing einen</i>	
147 ♪4	Si de more cum	G 138
147a ♪4	<i>Sage daz ich</i>	
150 ♪4	Redivivo vernant flore	G 139
150 a ♪4	<i>Ich pin cheiser</i>	
151 ♪4	Virent prata hiemata	C 115 G 140
151 a ♪4	<i>So wol dir</i>	
153 ♪3	Tempus transit gelidum	La 135 C 118 G 141
159 ♪4	Veris dulcis in tempore	La 130 C 102 G 119
160 ♪4	Dum æstas inchoatur	G 142
161 ♪4	Ab estate f(l)oribus	G 143
161 a ♪4	<i>Div werlt frovt</i>	
162 ♪4	O consocii quid	G 144
165 ♪3	Amor telus est	G 146
164 ♪4	Ob amoris pressuram	G 145
166 ♪4	Iam dudum amoris	G 147
167 ♪3	Laboris remedium exultantes	G 148
168 ♪3	Anno novali mea	G 149
179 ♪3	Tempus est iocundum	G 150
180 ♪3	O mi dilectissima	G 151
185	<i>Ich was ein chint</i>	C 123
187 ♪1	O curas hominum	C 70 G 195
189 ♪1	Aristi(r/p)pe quamvis sero	C 73 RT 116 G 229
196	In taberna quando sumus	C 127
200	Bache bene venies	C 131
202	(O) potatores exquisite licet	G 466
203	Hiemali tempore dum	C 135
211	Alte clamat Epicurus	C 139
215 ♪1/5	<i>Officium lusorum. Lugeamus...</i>	C 142
227 ♪1/6	<i>Ludus de Nativitate Domini</i>	<i>cfr. SCHUMANN - BISCHOFF, I, III, 102-104</i>
228	<i>Ludus de rege Ægypti</i>	<i>cfr. CB 80, 161</i>
4* ♪ (h8)	Flete fideles animæ	C 154
5* ♪ (h12)	<i>Furibundi cum aceto</i>	= ??? Lætabundus ??? Bischoff 118
9* ♪	Mundus finem properans	
11* ♪ (h20)	Ave nobilis venerabilis	C 157
12* ♪ (h20)	Christi sponsa Katharina	
14* ♪ (h22)	Planctus ante nescia	Fga 143 FGb 122 C 160
15*	Ludus Resurrectionis	<i>cfr. SCHUMANN - BISCHOFF I, III, 147-149</i>
16* ♪	Ludus Resurrectionis	C 164; <i>cfr. SCHUMANN - BISCHOFF I, III, 170-172</i>
19*	Katerinæ collaudemus virtutum	C 167
20*	Pange lingua gloriose	C 169
21*	Præsens dies expendatur	C 171
22* ♪ (h33)	Hac in die	
23* ♪ (h35)	<i>Jesus von gotlicher art</i>	
24*	Kyrie Cum iubilo iubilemus	<i>cfr. AH 47, 160 nr. 100</i>
26*	Emmaus	<i>cfr. SCHUMANN - BISCHOFF I, III, 187-188</i>

Un falto per nulla trascurabile è la morfologia della notazione. Essa appartiene alla famiglia dei neumi germanici ed è adiaستمatica in campo aperto: non indica cioè la distanza tra i singoli suoni e non permette assolutamente di leggere la musica come avviene da uno spartito moderno. Ciò non impedisce affatto che si possano delineare alcune strutture soprattutto sulla base di serie identiche di segni che si ripetono.¹² Se non ci si vuole ridurre a ricostruire con notevole fantasia il patrimonio musicale dei *Burana* o addirittura inventare melodie pseudo-medioevali che non hanno nessun relazione con la musica del passato, occorre procedere con estrema cautela e applicare precise linee metodologiche, avvertendo sempre e comunque che si tratta di una ricostruzione ipotetica.

Quello che i neumi sparsi nel codice testimoniano con evidenza è lo stile musicale dei relativi pezzi: si tratta perlopiù di melodie che presentano varie strutture formali corrispondenti alla produzione monodica e polifonica francese e tedesca.¹³

Il recupero delle melodie dei *Carmina Burana*: percorsi notazionali

Il '900 è stato il secolo della piena valorizzazione del *Codex Buranus* sotto il profilo musicale. Le ricerche sulle più antiche testimonianze scritte¹⁴ primitiva della polifonia europea hanno condotto Friedrich Ludwig a individuare in due codici tedeschi (Stuttgart, Württ. Landesbibliothek, H.B.I.95 e il *Codex Buranus* München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 4060) due importanti testimoni che rivelano quanto presto e in modo capillare il repertorio di Notre-Dame si sia diffuso in ambito germanico.¹⁵ Nel *Buranus* la massima parte dei prestiti dal repertorio parigino sono *conductus*, ma si trova pure il mottetto *Gaude cur gaudeas* (CB 22).¹⁶ Un altro importante ambiente musicale francese ha offerto materiale per la collezione *Burana*: la

¹² L'indagine strutturale nella musicologia medioevale è applicata, ad esempio, al repertorio liturgico ispanico di cui sopravvivono migliaia di melodie tracciate con neumi adiaستمatici. Nel caso dei *Carmina Burana*, OTTO SCHUMANN e i collaboratori dell'Editio MEYER-HILKA-SCHUMANN-BISCHOFF danno lo schema della melodia che tuttavia può differire da quella proposta dai musicologi che hanno ricostruito le musiche. Cfr. più avanti gli esempi di CB 143 e 151.

¹³ Un'analisi riassuntiva delle forme dei *Carmina* è proposta da HANS SPANKE, *Der Codex Buranus als Liederbuch*, "Zeitschrift für Musikwissenschaft" 13, 1930-1931, pp. 241-251, qui 249-251.

¹⁴ È bene precisare che soprattutto sul piano cronologico non va assolutamente confusa la tradizione scritta delle musiche europee con la realtà musicale. Le fonti scritte assicurano soltanto che una determinata forma o un particolare stile sono semplicemente fissati a un certo momento, ma ciò non dice molto sull'origine e la diffusione dei fatti musicali che possono essere molto più antichi e possono avere alle spalle una lunga storia ed eventualmente un'evoluzione che ha comportato sostanziali modifiche rispetto al fenomeno primitivo. Alcune considerazioni su fenomeni analoghi in altri ambiti culturali extra-europei fanno presumere, ad esempio, che il fenomeno della polivocalità organale primitiva sia molto più antico delle fonti scritte del secolo VII (attestazione documentaria) e del secolo IX (prime testimonianze musicali). Non si può neppure escludere che il canto congiunto dei cantori e dei *paraphonistae* volesse in qualche modo imitare (e facilitare) fatti timbrici assimilabili al canto armonico bifonico. A proposito dello *hoquetus*, la sua diffusione ad altissimo livello artistico nella musica di tradizione orale africana fa pensare che la scrittura europea nel secolo XIV sia solo la stilizzazione di un fenomeno antico più vasto e complesso.

¹⁵ FRIEDRICH LUDWIG (2. erweiterte Auflage herausgegeben von LUTHER A. DITTMER), *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili*, I, *Catalogue raisonné der Quellen*. I: *Handychriften in Quadrat-Notation*, New York-Hildesheim, Institute of Mediaeval Music-G. Olms Verlagsbuchhandlung 1964 (ed. originale: Halle, M. Niemeyer 1910), pp. 318-322 (sul *Buranus*: pp. 321-322).

¹⁶ LUDWIG, p. 321. Sul patrimonio di Notre-Dame presente nel *Codex Buranus*. Cfr. la nota seguente.

cosiddetta scuola limosina di Saint-Martial.¹⁷ Altri poli di riferimento sono la produzione intorno a maestri quali Walther di Châtillon (+ 1182 c.) e Pietro di Blois (+ 1200 c.)¹⁸ e *il Roman de Fauvel*.¹⁹

L'attenzione ai codici di Notre-Dame -in particolare al manoscritto fiorentino²⁰ e al repertorio limosino- soprattutto al codice parigino lat. 3719- ha permesso di proporre vari recuperi melodici di alcuni *Carmina* sia che essi avessero nel codice *Buranus* la notazione musicale, sia che ne fossero sprovvisti.²¹

Il risultato del lavoro di recupero/ricostruzione si può verificare sulla base di alcune campionature che riflettono a) differenti tipologie dei brani originali, b) la loro trasmissione nelle fonti, c) il diverso approccio degli studiosi che si sono occupati del problema e che hanno concezioni diverse circa importanti questioni musicali quali la struttura complessiva, lo stile inclodico, la modalità e il ritmo. Si possono distinguere:

1) le melodie tramandate con neumi nel *Buranus* e di cui si conoscono paralleli testuali e musicali.

Sono quelle che dovrebbero presentare meno problemi nella loro ricostruzione. Sorgono, tuttavia, delle difficoltà quando un brano è tramandato con melodie diverse e ci si trova di fronte ad una scelta che può essere determinata dalla somiglianza della linea melodico-neumatica del *Buranus*. Nel caso di CB 14 (*O varium fortuna lubricum*) le diverse edizioni di Clemencic e di Gillingham si spiegano per il fatto che il primo prende come base il ms. Paris, Bibl. Nat. de France, fr. 146, mentre il secondo ha estrapolato la voce inferiore del *conductus* a due voci del Pluteo 29.1 di Firenze. La differenza delle due melodie si nota sin dall'inizio.²²

¹⁷ Sui paralleli con le fonti di Saint-Martial e il loro utilizzo nel recupero delle melodie dei *Carmina Burana*. Cfr. WALTHER LIPPHAPDT, *Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana*, "Archiv für Musikwissenschaft" 12, 1955, pp.122-142.

¹⁸ Cfr. in particolare WALTHER LIPPHAPDT, *Einige unbekanntes Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts*, in XXX Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig, XXX 1961, pp. 101-125.

¹⁹ Cfr. ROSENBERG - TISCHLER, *The Monophonic Songs*.

²⁰ Cfr. MASSIMO MASANI RICCI, *Codice Pluteo 29.1 della Biblioteca Laurenziana di Firenze. Storia e catalogo comparato*, Pisa, Edizioni ETS, 2002 (Studi Musicali Toscani, 8). Il codice *Buranus* è segnalato nell'apparato dei testimoni con la sigla "D-CB" e ha in comune con il Pluteo 29.1 i testi - e talora anche la musica - dei seguenti *Carmina*: 12 [Pluteo 29.1 nr. 650: *conductus* a 3 voci], 14 [776: *conductus* a due voci], 15 [646: *conductus* a 3 voci], 19 [648: *conductus* a 3 voci], 21 [900: *conductus* monodico], 26 [891: *conductus* monodico], 27 [918: *conductus* monodico], 31 [790: *conductus* a due voci], 33 [928: *conductus* monodico], 34 [759: *conductus* monodico], 36 [756: *conductus* a due voci], 47 [661 - *conductus* a 3 voci], 63 [885: *conductus* monodico], 67 [955: *conductus* monodico], 131 [629: *conductus* a 3 voci], 187 [902: *conductus* monodico], 189 [884: *conductus* monodico], Appendice 11 [802: *conductus* a due voci]; segnalo che il nr. 187 [902] *O curas hominum* nel *Buranus* è fornito di notazione sui primi tre versi della I strofa. Oltre a tutti questi *conductus* alla tradizione di Notre-Dame appartiene pure, si è già visto, il mottetto *Gaude cur gaudeas*.

²¹ Per le singole edizioni cfr. la tabella a p. XXX.

²² GILLINGHAM, 363; CLEMENCIC in KORTH (ed.), *Carmina Burana*, 15.

O VA-RI-UM For-tu - ne lu - bri - cum dans du - bi - um

1. O va - ri - um for-tu - ne lu - bri - cum . dans du - bi - um

Un caso particolare è costituito dal *conductus* CB 131 (*Dic Christi veritas*) che è presente in varie fonti come composizione polifonica a tre o a due voci.²³ Nel *Buranus* la melodia è a 1 sola voce che riprende il *tenor*, cioè la voce più grave delle composizioni polifoniche:²⁴

Dic Christi veri-tas dic cara ra- ritas...

Alcune ricostruzioni, tuttavia, preferiscono rendere il brano come *conductus* a due voci e rendono il melisma iniziale autonomo da testo in modo da trasformarlo in prelude strumentale:²⁵

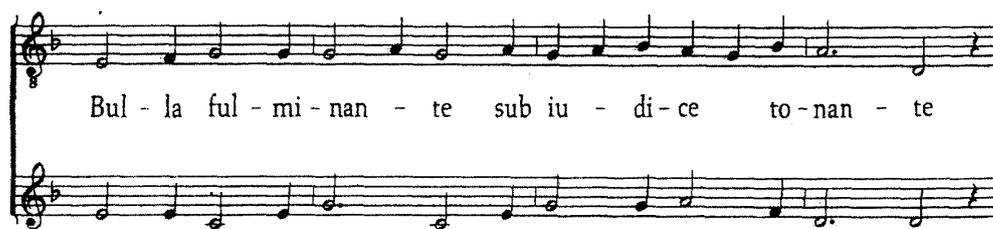
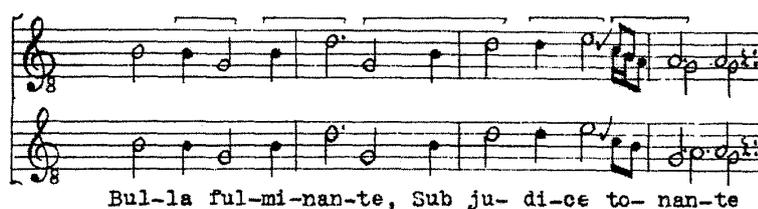
DIC Chri - sti ve - ri - tas dic ca - ra ra - ri - tas

²³ Per i paralleli *cfr.* MASANI, *Codice Pluteo*, 340 nr. 629.

²⁴ Si dà solo l'inizio di Gili Anthology, pp.243-255 dove si troveranno pubblicate in sinossi varie formulazioni melodiche del *tenor* presenti in 5 codici di Notre-Dame e in Stuttgart, Württ. Landesbibl., HB 195.

²⁵ Così, ad esempio, CLEMENCIC, in KORTH (ed.), *Carmina Burana*, pp. 64-66. Il medesimo impianto è assunto da BETTINA HOFFMANN, *Carmina Burana* nel CD AMS 057, nr. 3 allegato allo Speciale della rivista *Amadeus*, 1999.

Dic Christi caritas nelle fonti polifoniche presenta un melisma che è stato in seguito elaborato secondo il processo tropistico della *prosula*. Il risultato è una nuova composizione, *Bulla fulminante* (= CB 131 a)²⁶ che in alcune fonti è divenuto autonomo. Anche in questo caso però si nota una divergenza d'interpretazione tra varie edizioni, sempre tenendo conto che la melodia dei *Carmina Burana* corrisponderebbe alla parte più grave della versioni polifoniche:²⁷



Si tratta di una tipologia d'intervento problematica, tanto che alcuni musicologi rifiutano di percorrerla.²⁸ Un esempio di ricostruzione ex nihilo è la melodia proposta da Gillingham per CB 143. Lo stile scelto è quello declamatorio; il ristretto ambito orizzontale, in cui sono collocati i neumi, suggerisce all'autore un melodia con un ambito musicale limitato alla terza *fa-la*.²⁹ Le sezioni musicali, tuttavia, non corrispondono alla struttura proposta da Schumann: AA'B AA'B CDD'E.³⁰

²⁶ La *prosula* è una composizione che risulta da un melisma di un brano già esistente cui viene sottoposto un nuovo testo in modo che a una nota corrisponda una sillaba. Su *Bulla fulminante* cfr. LUDWIG, *Repertorium*, pp. 98-99; GENNRICH, *Die Kontrafaktur*, pp. 59-60.

²⁷ In ordine successivo: GILLINGHAM, *Anthology*, p. 335; GENNRICH, *Die Kontrafaktur*, p. 215; CLEMENCIC in KORTH (ed.), *Carmina Burana*, p. 66. Gillingham è l'unico che ricostruisce il melisma su *tonante* che compare soltanto nel *Buranus*.

²⁸ A proposito di CB 151 (*Virent prata hiemata*) e CB 151 a (*So wol dir*), Gennrich, *Die Kontrafaktur*, p. 196, afferma semplicemente che è impossibile trascrivere i due pezzi. Così pure CLEMENCIC ha tralasciato di trascrivere (ed eseguire) i melismi finali che ricorrono 5 volte sulla sillaba finale *-te* nel CB 131° *Bulla fulminante*: "Poiché finora non sono stati trovati in nessuna fonte parallela, li abbiamo tralasciati": KORTH (ed.), *Carmina Burana*, p. 190.

²⁹ GILLINGHAM, *Antologia* 136, Commento 104.

³⁰ SCHUMANN, *Carmina Burana*, I, 2, 242.

1. Ec - ce gra - tum et op - ta - tum ver re - du - cit gau - di - a .
 pur - pu - ra - tum flo - ret pra - tum . sol se - re - nat om - ni - a .
 iam iam ce - dant tris - ti - a es - tas re - dit nunc re - ce - dit
 hý - e - mis se - vi - ci - - a .

3) *Carniina Burana* senza neumi, ma di cui si conoscono paralleli del testo con musica.

Il primo esempio è il CB 3 (*Ecce torpet probitas*) che è tramandato in altri codici con e senza musica. Questa si trova in un manoscritto dei *Carmina Cantabrigensia* ed è stata edita applicata al testo del *Buranus*:³¹

Ec - ce tor - pet pro - bi - tas, vir - tus se - pe - li - - tur;
 EC - CE Tor - pet pro - bi - tas vir - tus se - pe - li - - tur

4) Brani senza neumi e senza paralleli melodici.

La via seguita perlopiù in questi casi è l'individuazione sicura, o almeno presunta, di un modello anteriore elaborato nei *Carmina Burana*. È il caso di uno dei brani più noti della raccolta - il canto per eccellenza dei bevitori CB 196 (*In taberna quando sumus*) - che è stato ricostruito in base ad un *conductus* (*Congaudentes celebremus*) dello straordinario *Ludus Danielis* di Beauvais.³²

Interessante, ma discutibile,³³ è la ricostruzione proposta da Clemencic di CB 211 (*Alte clamat Epicurus*) che nel manoscritto è seguito immediatamente da CB 211a (*Nu*

³¹ Inizio del carme secondo la trascrizione di LIPPHAPDT, *Einige unbekannte Weisen*, p. 102-103, ripresa sostanzialmente da CLEMENCIC in KORTH (ed.), *Carmina Burana*, 8. Nel commento (p. 183) Clemencic spiega che la trascrizione segue il I modo ritmico; talora, nelle formule cadenziali con amplificazioni, è seguito il II modo ritmico. In altre sezioni è invece previsto il ritmo libero.

³² CLEMENCIC in KORTH (ed.), *Carmina Burana*, 197; la musica è pubblicata a pp. 127-128 in base a London, British Libr., Egerton 2615, c. 87^v.

³³ Questa ricostruzione è messa giustamente in discussione da Vollmann perché le strofe latine differiscono troppo da quelle tedesche nella struttura, nella rima e nel numero dei versi (6 invece di 7): BENEDICKT KONRAD VOLLMANN (ed.), *Carmina Burana Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von PETER und DOROTHEE DIEMER*, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1987, 1237 (Bibliothek des Mittelalters 13).

lebe ich mir altest werde), la prima strofa del carme sulla VI crociata di Walther von der Vogelweide (+ 1230c.). Quest'ultimo brano sul piano musicale è un contraffatto, riprende cioè la melodia di un altro pezzo, nel caso specifico la chanson *Lanquam li jorn sont lonc en may* del noto trovatore Jaufré Rudel (+ dopo il 1147), Clemencic ricupera la melodia di Jaufré-Walther e l'applica alle cinque strofe di *Alte clamat Epicurus* con la ripetizione dell'ultimo verso latino perché la strofa tedesca ha un verso in più:

AL-TE Cla-mat e - pi - cu - rus ven - ter sa - tur est se - cu - rus
ven - ter de - us me - us e - rit ta - lem de - um gu - la que - rit

cu - ius tem - plum est co - qui - na in qua re - do - - lent

di - - vi - na in qua re - do - - lent di - - vi - - na

Nel ricupero di melodie liturgiche, tropi, redazioni paraliturgiche³⁴ ed elaborazioni parodistiche, a prima vista il lavoro sembra semplificato nel momento in cui si osserva una trasmissione compatta di gran parte del materiale, certamente più omogenea rispetto alla trasmissione delle melodie non liturgiche. I *Carmina* liturgica dovrebbero, tuttavia, essere contestualizzati nel tentativo di proporre una recensione musicale la più attendibile possibile. A parte singole varianti minime, che compaiono ovunque sparse qua e là, nella scrittura del canto gregoriano si dovrebbe rispettare almeno quel movimento melodico che caratterizza le fonti germaniche e che è noto, appunto, come “dialetto germanico”: i passaggi melodici *la-si-la* (oppure l'equivalente *re-mi-re*) presentano un innalzamento alla III minore, rispettivamente *la-do-la* e *re-fa-re*.³⁵

Il ricupero delle melodie: tentativo sonori.

L'edizione e la ricostruzione cartacea della musica medioevale, compresa quella dei *Carmina Burana*, è soltanto un lavoro preliminare in vista dell'attualizzazione sonora. Di fatto, la musica nei manoscritti medioevali e nei libri moderni non esiste affatto. Essa è vive ed è presente solo nel momento in cui risuona. È allora comprensibile che se era già problematico l'itinerario editoriale, ancor più difficile è l'interpretazione sonora della musica dei *Carmina*; sulla quale interpretazione, è inutile tacerlo, grava indubbiamente l'ipoteca dell'affascinante opera di Carl Orff.

³⁴ Si vedano le ricche "antologie" drammaturgiche CB 227, 228, 15*, 16* e 26*.

³⁵ Ciò significa, ad esempio, che la formula d'intonazione di I modo autentico che apre l'intrito CB 215/1 *Lugeamus omnes in Decio* (parodia di *Gaudeamus omnes in Domino*), dovrebbe probabilmente essere cantata *do re re-la-do la* e non *do re re-la-si bemolle la* (come propone CLEMENCIC in KORTH (ed.), *Carmina Burana*, 142) e neppure *do re re-lasi la* come oggi si preferisce intonare questa tipica formula di *protus* autentico. Cfr. BLACHLY, *Some Observations*, 96 esenipio I, 1a.

Il diffuso risveglio d'interesse per il medioevo e le sue musiche -che ha segnato il mondo culturale degli ultimi anni- ha coinvolto anche i *Carmina* in una serie capillare di manifestazioni favorite dalla miriade di festivals estivi.³⁶

Sul piano esecutivo sale in misura esponenziale il carattere ipotetico delle proposte che si muovono in un ampio spazio di sperimentazioni favorite più dalla fantasia degli esecutori che dalla conoscenza delle reali sonorità medioevali. Alcune indicazioni orientativa possono essere desunte indirettamente dal carattere dei brani e dal loro genere letterario:³⁷ un brano solistico esige un'esecuzione diversa da un pezzo che presenta un ritornello, sezione particolarmente adatta a interventi corali, talora anche di massa. Si è già visto come una melodia monodica sia stata ricostruita in una versione a due voci.

Ciò non meraviglia dal momento che una melodia poteva essere eseguita da vari organici, spesso semplicemente in base alle persone disponibili. In questo quadro assai elastico rientra anche la scelta di inserire in un'esecuzione qualche strumento in accompagnamento o in funzione alternativa rispetto al canto. Come succede ancora oggi in vari contesti culturali, un principio di fondo nella pratica esecutiva medioevale doveva essere quello dell'arrangiamento, nel senso più lato del termine. La musica subiva modifiche con una dilatazione o riduzione dell'organico in base alle disponibilità reali delle persone presenti e queste si "arrangiavano" come meglio potevano fare in base alla loro speranza. È evidente che si tratta di un'operazione molto delicata e che è assai labile il confine tra un comportamento serio e rispettoso da un lato, una provocazione istrionica e irriverente (frutto perlopiù di ignoranza) dall'altro lato.

³⁶ È indicativa la massa di informazioni che al riguardo si trovano in rete. Basta cercare la voce "*Carmina Burana*" nei vari siti nazionali di "Yahoo", cominciando da "Yahoo France".

³⁷ Cfr. la posizione equilibrata di CLEMENCIC in KORTH (ed.), *Carmina Burana*, 176-178: *Zur Aufführungspraxis*.

TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

Inno processionale *Audite voces hymni*

Tutti ① AU-DI-TE vo-ces hym-ni & vos qui e-stis di-gni in hac be-a-ta noc-te de-scen-di-te ad
fon-tes. ② Cur-ri-te sic-ut cer-vi ad fon-tes vi-vos ver-bi bi-be-te a-quam vi-vam ha-be-tis
ple-nam vi-tam. ③ Do-na-tur vo-bis si-gnum ad sal-va-to-rem di-gnum qui pe-pen-dit in li-gno
tra-di-dit nos ba-pti-smo. ④ Gau-de-te ba-pti-za-ti ad Chri-sto co-ro-na-ti al-bam ha-be-tis
ve-stem chri-sma per-un-cti e-stis. ⑤ Can-di-da-ri e-stis chri-sma per-un-cti e-stis ys-so-po
e-mun-da-ti ad fon-tes vi-vos re-na-ti. ⑥ Mun-da-te cor-da ve-stra ut crescat fi-des ve-stra
in ip-sum per-ma-ne-te sem-per De-um ti-me-te. ⑦ Ex Ae-gyp-to ve-nerunt qui mare tran-si-e-runt
vir-tu-tes co-gno-ve-runt & lau-des can-ta-ve-runt. ⑧ *Tutti* Glo-ri-a ti-bi Chri-ste qui re-gis nos
be-ni-gue tu mi-se-re-re no-bis qui pas-sus es pro no-bis.

Modena O. I. 13

Cfr. AH 23, 27 u. 31

Transcripción de Eun Ju Kim

lode Ave Maria
 In H. S. C. luce evans. GR.
 li stis ut palmi flore bit stetit ce dru
 retran Subb. ni. multiplica
 rabi bitu r in domo domini
 r dece ad nuntiandum
 Recordamini amet ueritatem
 a malo a malo p. rno. etc.

Nonantola, Cantatorio, 185^r

TRANSCRIPCIÓN

A - lle - lu - ia... Mirabi - li - s... = c. 19r

Iu - stus ut palma flore - bit sicut ce - dru -

s liba - ni multiplica -

bitu - r in do - mo do - mi - ni [1] V. Ad

adnunti - andum ma - [2] ne mi -

sericordi - am tu - [3] am et veritatem tu -

a - m pe - r no - cte - [4]

[1] (c. 55r) [2] (c. 6v)

[3] [4] - m