

## LA SCIENZA SOMMERSA I DUE CANONI DI JOHANNES CICONIA

*Ai miei genitori*

*Le ray au soleyl* e *Quod jactatur*<sup>1</sup> sono le uniche composizioni profone del catalogo di Johannes Ciconia a contenere un'iscrizione canonica<sup>2</sup> e rappresentano il passaggio dalla pratica d'inizio

<sup>1</sup> Il presente articolo si fonda sui risultati della mia tesi di Laurea *Alle origini del canone enigmatico*, discussa nell'a.a. 1995-96 all'Università degli Studi di Bologna. Il lavoro di ricerca non sarebbe approdato ad alcun risultato senza l'aiuto e i consigli di F. Alberto Gallo, Paolo Gozza, Anna Maria Busse Berger, David Nutter, Margherita Heyer-Caput dell'Università della California a Davis, Mark Brill dell'Università di Dayton e di Pierina Demelas per i suoi preziosi consigli nella traduzione dei testi poetici dal francese. Voglio qui ricordare anche la bellissima incisione discografica del canone *Le ray au soleyl* prodotta dall'Ensemble PAN per la New Albion Records di San Francisco, che ad ogni ascolto riaccende l'entusiasmo per lo studio di questo repertorio.

L'analisi dei due canoni è stata condotta sulle riproduzioni fotografiche dei manoscritti. *Quod jactatur* in E. Stam, *Die richtige Lösung des Rätselkanons Quod jactatur von Johannes Ciconia*, in «Tijdschrift van de vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis», XXI, 1970, pp. 146-176: 176; *Le ray au soleyl* in *The Lucca Codex Introductory Study and Facsimile Edition*, a cura di J. Nádas e A. Ziino, Lucca, Libreria musicale italiana editrice, 1990, p. 179 (d'ora in poi: Nádas-Ziino, *The Lucca Codex*); sulle seguenti edizioni moderne di entrambi i canoni: S. Clercx, *Johannes Ciconia, un musicien liégeois et son temps (vers 1335-1411)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1960, II, pp. 88-91; *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, a cura di W. Apel, I-III, Roma-Dallas, American Institute of Musicology, 1970-1972 (CMM, 53), III, pp. 155-158, 215-216 (d'ora in poi: Apel, *French Secular Compositions*); *The Works of Johannes Ciconia*, a cura di M. Bent e A. Hallmark, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1985 (PMFC, XXIV), pp. 175-178 (d'ora in poi: Bent-Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia*); sulle trascrizioni di *Quod jactatur*: J. Wolf, *Der niederländische Einfluss in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480*, in «Tijdschrift der Vereniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis», VI, 1900, pp. 197-217: 208; W. Korte, *Contributi alla storia della musica in Italia (I: La musica nelle città dell'Italia settentrionale dal 1400 al 1425)*, in «Rivista musicale italiana», XXXIX, 1932, pp. 513-530: 530; Stam, *Die richtige Lösung* cit., appendici I-IV. Per *Le ray au soleyl* si vedano: F. Ghisi, *Italian Ars nova Music*, in «Journal of Renaissance and Baroque Music», 3 voll., 1946, I, pp. 173-192 e Suppl.: *Perugia Fragment of Lucca Codex*, a cura di F. Ghisi, 1946, p. 9; M. F. Bukofzer, *Two Mensuration Canon*, in «Musica Disciplina», II, 1948, pp. 165-171: 169; R. H. Hoppin, *Johannes Ciconia [...]* (recensione), in «The Musical Quarterly», XLVII, 1961, III, pp. 416-420: 419.

<sup>2</sup> Il termine «canone» è qui inteso nell'accezione originaria di 'legge'. In ambito musicale designava la norma che indicava la corretta esecuzione di un brano. «Canone» sarà poi non solo la legge che regola l'esecuzione di una compo-

Trecento, dove tale espediente serviva a chiarire come sovrapporre più parti in contrappunto, alle iscrizioni enigmatiche quattrocentesche. Questo processo ebbe certamente inizio quando il sistema di notazione mensurale rappresentava una novità ancora da collaudare. Agli inizi del Trecento risalgono i primi manoscritti con iscrizioni che indicavano la corretta esecuzione della musica notata<sup>3</sup>; in una fase successiva, quando i compositori cominciarono ad avere con la notazione un rapporto più libero e disinvolto, iniziarono a produrre iscrizioni canoniche con giochi verbali<sup>4</sup>, finché sul finire del Trecento le indicazioni d'esecuzione non furono più necessarie e le iscrizioni canoniche mutarono funzione e divennero enigmatiche. L'uso del canone enigmatico si diffonderà poi nel corso del Quattrocento.

Giovanni Macchia<sup>5</sup> individua nella letteratura francese coeva un percorso parallelo, con strutture poetiche e complicazioni di rima sempre più ardite. Come i virtuosismi letterari di Christine de Pisan, i canoni enigmatici potrebbero essere il frutto della crescente complessità avviatasi con il mottetto isoritmico. L'idea di canone enigmatico matura con l'*Ars subtilior*<sup>6</sup>, esattamente nel momento in cui compositori e interpreti hanno ormai pieno controllo del sistema di notazione, e possono creare e ricreare quel lussureggiante intrico di contrappunti che ancora oggi sorprende l'orecchio, l'occhio e la mente.

sizione, ma anche il risultato musicale dell'applicazione di questa legge. Solo in seguito, per antonomasia, poiché queste istruzioni saranno utilizzate per ottenere sempre più spesso un contrappunto con imitazioni, il termine si identificherà infine con il procedimento imitativo rigoroso. È bene avvertire sin dall'inizio che, in contesti non fraintendibili, utilizzeremo il termine canone anche in questa accezione.

<sup>3</sup> Il primo esempio è il mottetto *In arboris* di Philippe de Vitry conservato nella Biblioteca Capitolare di Ivrea (I-Iv, f. 15v). Cfr. *The Roman de Fauvel. The Works of Philippe de Vitry. The French Cycles of the Ordinarium Missae*, a cura di L. Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1956 (PMFC, I), p. 88. Seguendo l'esempio di Schrade, ma anche la prassi medievale come può essere osservata nell'indice originale dello stesso *Roman de Fauvel*, denominiamo i mottetti secondo il loro *motetus*, e non il *triplum*.

<sup>4</sup> Il rondeau *Ma fin est mon commencement* di Machaut è l'esempio più famoso e può essere considerato una tappa intermedia di questo processo, perché, pur non essendo ancora definibile come canone enigmatico, dimostra innegabilmente un controllo tecnico-compositivo sufficiente a consentire un rapporto libero con la notazione mensurale.

<sup>5</sup> In G. Macchia, *La letteratura francese*, Milano, Mondadori, 1987, I, p. 216.

<sup>6</sup> Ströhm accenna a questo processo molto brevemente, quando osserva come le iscrizioni canoniche dell'*Ars subtilior* tendano ad oscurare il senso; cfr. R. Ströhm, *The Rise of European Music 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 131.

Confrontando le iscrizioni canoniche di *Quod jactatur* e *Le ray au soleyl* con le iscrizioni contenute nel *corpus* di musica francese del tardo Trecento<sup>7</sup>, ci si rende conto che esse segnano una tappa nuova e diversa: i due canoni di Ciconia sono i primi ad avere un'iscrizione distinta dal testo da cantare, ma con questo in rapporto complementare, stesa sotto forma di enigma e con una sola voce notata da cui ricavare, una volta risolto l'enigma, un contrappunto a più parti. Ma come distinguere con certezza iscrizioni che mai ebbero l'intento di complicare l'esecuzione da iscrizioni composte ad arte per essere ambigue? Questo è un momento critico sottile, poiché l'enigmaticità stessa muta evidentemente con il mutare delle epoche. Nel saggio si vedrà come l'enigmaticità consapevole è provata dal fatto che per i lavori di Ciconia le soluzioni proposte dai trascrittori presentano rilevanti divergenze, ma soprattutto dal fatto che nel testo di *Quod jactatur* è presente per la prima volta la consapevolezza di creare un canone chiuso, indicata da una precisa dichiarazione di poetica. Con i canoni di Johannes Ciconia si ha per la prima volta la sensazione che l'iscrizione abbia voluto complicare invece che facilitare l'esecuzione; Ciconia è forse il primo a potersi fare interprete di quel movimento verso la ricerca dell'artificio che fino ad allora operava solo in campo teorico.

1. Già Federico Ghisi notava che *Le ray au soleyl* e *Quod jactatur* potevano essere ricollegati al carattere «enigmistico dei canoni della scuola franco-belga che da Machaut arriva a Dufay»<sup>8</sup>: riconosceva così tra Machaut, Ciconia e Dufay una continuità che, se non di scuola, è quantomeno di poetiche e anticipava l'opinione di chi intende Ciconia la figura chiave nel passaggio tra l'*Ars nova* e lo stile dei maestri 'nordici' del Quattrocento, oltre che il compositore che fonde elementi degli stili francese e italiano nel linguaggio musicale proprio degli inizi del Quattrocento<sup>9</sup>.

Anche se molti studiosi hanno spesso definito oscure o criptiche le iscrizioni di queste composizioni, Edward Stam, nell'arti-

<sup>7</sup> Per una dettagliata discussione di queste iscrizioni canoniche si rimanda all'Appendice.

<sup>8</sup> F. Ghisi, *Frammenti di un nuovo codice musicale dell'Ars nova italiana e due saggi inediti di cacce italiane del secondo Quattrocento*, in «La Rinascita», XXIII, 1942, pp. 72-103: 81. Inoltre cfr. Ghisi, *Italian Ars nova Music* cit., pp. 173-192: 188.

<sup>9</sup> Per tutti H. Bessler, che in un articolo dal titolo «Hät Matheus de Perusio Epoche gemacht?» comparso nella «Die Musikforschung», propose di definire il periodo a cavallo tra il XIV ed il XV secolo «Epoche Ciconia». Cfr. *French Secular Compositions* cit., I, p. XXVI.

colo interamente dedicato alla soluzione di *Quod jactatur*, lo definisce espressamente «Rätselkanon»<sup>10</sup>. Il fatto che la maggior parte degli studiosi abbia proposto soluzioni differenti per i due canoni, il fatto che alcuni di loro abbiano interpretato in maniera diversa i rapporti tra l'iscrizione canonica ed il testo poetico in *Quod jactatur*, il fatto infine che non siano ancora state date ai canoni soluzioni definitive, sembrano motivazioni sufficienti per dimostrarne la enigmaticità<sup>11</sup>. I due canoni non sono mai stati datati con precisione, benché si sia concordi nel pensarli composti alla fine del XIV secolo: la complessità contrappuntistica e mensurale presente fa infatti supporre per essi una data di stesura prossima a quella del virelai *Sus une fontayne*<sup>12</sup>. Scritto alla fine degli anni '90 del Trecento, *Sus une fontayne* è considerato la *summa* di questa fase dell'arte di Ciconia, audace saggio dell'abilità del suo autore, e omaggio al suo presunto maestro Philipoctus de Caserta, di cui riporta citazioni letterarie e musicali<sup>13</sup>, che si affiancano a quelle tratte da Machaut. Questa datazione è condivisa da Suzanne Clercx poiché sono presenti due problemi tecnici ai quali Ciconia tentava di dare soluzione già verso la fine del XIV secolo. *Le ray au soleyl* sarebbe incentrato sullo studio delle possibilità di sovrapposizioni mensurali, mentre *Quod jactatur* sui problemi che la solmisazione presentava. La studiosa belga li considera meri esercizi di scuola, privi quindi di una vera caratterizzazione stilistica ma necessari per collaudare le possibilità del linguaggio mensurale e superare le difficoltà di elaborazione di quello stile da lei definito «maniera francese di Ciconia»<sup>14</sup>. La Clercx, negando autonomia stilistica a *Le ray au soleyl*, presume che questo canone sia servito a Ciconia semplicemente per sperimentare principi tecnici applicati solo in seguito ad un testo poetico vero e proprio<sup>15</sup>, quale *Sus une fontayne*. Da ciò si può dedurre che il canone risalga agli ultimi anni del Trecento – come recentemente proposto da Margaret Bent<sup>16</sup> –, soprattutto se si riconoscerà fondata la connessione tra il testo del canone e la corte di Gian Galeazzo Visconti<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> In Stam, *Die richtige Lösung* cit., pp. 147 ss.

<sup>11</sup> Cfr. *infra*, pp. 421 ss.

<sup>12</sup> Sulla datazione di *Sus une fontayne*, cfr. M. Bent, s.v. «Ciconia», *New Grove*, 2001, V.

<sup>13</sup> Cfr. Hoppin, *Johannes Ciconia* cit., p. 417, nota.

<sup>14</sup> Clercx, *Johannes Ciconia* cit., I, pp. 113 e 117.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>16</sup> M. Bent, s.v. «Ciconia» cit., p. 838.

<sup>17</sup> Cfr. *infra*, pp. 410 ss.

Sull'esatta datazione di *Quod jactatur* nessuno dei commentatori si è però pronunciato, anche se ci sarebbe qualche elemento per poterlo fare: è l'unico, tra i brani con iscrizione canonica imitativa<sup>18</sup> contenuti nel *corpus* di musiche francesi profane del XIV secolo a far entrare le voci ad un intervallo diverso dall'unisono<sup>19</sup>. Poiché le imitazioni di questo tipo sono più tarde<sup>20</sup>, si può pensare che *Quod jactatur* sia successivo al canone di Matheus de Perusio *Andray soulet*<sup>21</sup>, datato al 1390. Forse *Quod jactatur* potrebbe allora essere stato composto dopo il 1390, forse addirittura nel 1400 durante il soggiorno di Ciconia a Padova<sup>22</sup>.

2. *Le ray au soleyl*, copiato nel codice Mancini della Biblioteca Augusta di Perugia (I-PEco 3065, f. LXXXIII), ha avuto per lungo tempo problemi di attribuzione. Ghisi<sup>23</sup>, per primo, dubitò che l'autore del brano fosse Ciconia poiché sul manoscritto non ne è riportato il nome. Bukofzer non ritenne sufficiente il fatto che la composizione che precede il canone nello stesso foglio, il madrigale *Una panthera in compagnia de Marte*, fosse di Ciconia per attribuirgli anche questo canone<sup>24</sup>. La posizione nel manoscritto è invece motivo di certezza per Susanne Clercx: secondo una consuetudine da lei accertata, il copista del codice Mancini non avrebbe infatti copiato fianco a fianco composizioni che non fossero state in qualche modo collegate tra loro<sup>25</sup>. Clercx produce un'ulteriore prova mostrando che si osserva la stessa complessità d'intreccio mensurale tra le voci anche in *Sus une fontayne*, di cui *Le ray au soleyl* sarebbe una sorta di prova generale<sup>26</sup>. Bent e

<sup>18</sup> Per queste classificazioni cfr. Appendice.

<sup>19</sup> Secondo quanto mostrato in tutte le trascrizioni, le voci dovrebbero entrare a distanza di quinta una dall'altra, cfr. *infra*, p. 417.

<sup>20</sup> Un esempio simile è il canone *Chomos condrosi* di H. Battre conservato in uno dei codici di Trento (I-TRmn 87, f. 251v), databile intorno alla metà del '400. Si veda inoltre *Canon in the Trent Codices*, a cura di R. Loyan, Roma-Dallas, American Institute of Musicology, 1967 (CMM, 38), p. IX.

<sup>21</sup> Per la datazione di *Andray soulet* cfr. Appendice, p. 432.

<sup>22</sup> W. Elders (*Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Cerimonial Music by Ciconia and Dufay*, in «Tijdschrift van de vereniging voor nederlandse muziekgeschiedenis», XXVII/3, 1977, pp. 65-101: 74) annovera questo canone fra quelli scritti nel primo '400.

<sup>23</sup> Cfr. Ghisi, *Frammenti di un nuovo codice* cit., p. 80; e Id., *Italian Ars nova Music* cit., p. 9.

<sup>24</sup> Cfr. Bukofzer, *Two Mensuration Canon* cit., pp. 165-171: 166.

<sup>25</sup> Cfr. Clercx, *Johannes Ciconia* cit., I, p. 117, nota 1.

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, p. 408. Genevieve Thibault (*Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, in *L'Ars nova italiana del Trecento*, III, Ceraldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1970, pp. 131-160: 158) riprende l'idea della Clercx e sottolinea il carattere scolastico del canone, pur musicalmente interessante.

Hallmark, infine, lo includono nella loro edizione, ma come *opus dubium*<sup>27</sup>, sebbene più recentemente Margaret Bent ne abbia confermato l'attribuzione<sup>28</sup>.

Anche se offre una datazione del canone assai improbabile, Genevieve Thibault<sup>29</sup> sostiene l'attribuzione proposta dalla Clercx: ritiene che *Le ray au soleyl* sia stato composto in onore di Gian Galeazzo Visconti poiché la stessa immagine della tortora avvolta da raggi dorati, alla quale si fa riferimento nel testo, era ricamata come emblema sulle vesti del nobile milanese<sup>30</sup>.

Le ray au soleyl qui dret som karmeyne  
En soy braçant la douce Tortorelle,  
La quel compaignon onques renouelle,  
A bon droyt sembla que en toy perfect regne<sup>31</sup>.

Il raggio di sole che protegge il sonno incantato  
della dolce tortorella,  
che del compagno ognor si rinnovella,  
a buon diritto del tuo regno è effige<sup>32</sup>.

La studiosa francese sottolinea che l'emblema della tortora ed il motto *a bon droyt* insieme riuniti, costituiscono l'impresa che fu portata in dote da Isabella di Francia in occasione delle sue nozze con Gian Galeazzo nel 1360<sup>33</sup>. Questi elementi sono stati ulterior-

<sup>27</sup> Cfr. Bent-Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia* cit., pp. 178 ss.

<sup>28</sup> Cfr. Bent, s.v. «Ciconia» cit.

<sup>29</sup> Thibault, *Emblèmes et devises* cit., pp. 132.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 148 e 158. L'emblema era ricorrente nella corte di Pavia, cfr. F. A. Gallo, *Music in the Castle. Troubadour, Books, and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Chicago, Chicago University Press, 1995, pp. 57 ss. Anche Margaret Bent osserva come la presenza padovana di Ciconia presso i da Carrara non sia inconciliabile con un omaggio a Gian Galeazzo Visconti, con il quale era stata stipulata una tregua attestata dalla presenza di una loro delegazione in città nel 1395, in occasione dell'elezione di Gian Galeazzo a duca di Milano; Bent, *The Works of Johannes Ciconia. Introduction* cit., p. XI.

<sup>31</sup> Nel testo copiato sotto la musica sono distinte, con l'uso di caratteri diversi nella grafia, le parole *soleyl*, *tortorelle*, *a bon droyt*. Cfr. Nádas-Ziino, *The Lucca Codex*, p. 179; Bent-Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia*, p. 218.

<sup>32</sup> La traduzione del testo è stata condotta cercando di rispettare la struttura rimica dell'originale francese. Rinnovellare (*renouelle*, dal latino tardo *renovellare*) significherebbe letteralmente «far rivivere» e, per estensione, «ricordare», «prendersi cura» e quindi «proteggere»; compagno (*compaignon*) potrebbe essere l'amico ma anche l'alleato. Il senso del testo poetico è discusso più avanti. Per uno studio iconografico e iconologico, cfr. Thibault, *Emblèmes et devises* cit., pp. 138 e ss.

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 140 e 142.

mente sviluppati da John Nádas e Agostino Ziino nella loro edizione del Codice Mancini, dove è confermata l'attribuzione a Ciconia. L'artificiosa struttura mensurale del canone è inoltre qui collegata al gusto della corte di Gian Galeazzo Visconti a Pavia<sup>34</sup>. Se dunque sembra che si sia fatta luce sull'attribuzione, i dubbi maggiori sorgono invece dalla decifrazione dell'iscrizione canonica, riportata nel margine destro del manoscritto dopo le ultime note:

Dum tria percurris quatuor valet  
Tertius unum subque diapason  
sed facit alba moras.

L'iscrizione è di tipo misto, mensurale-imitativo, e così infatti la intendono tutti i commentatori, nonostante poi le soluzioni differiscano tra loro<sup>35</sup>. Ad esempio Ghisi propone una trascrizione che non rispetta l'iscrizione perché è solo a due voci e le parti attaccano una dopo l'altra<sup>36</sup>. Entrambe le voci sono in *tempus imperfectum* e *prolatio major* ma egli, interpretando *moras* come "ritardo", considera in *tempus perfectum* e *prolatio minor* i valori delle note che nel manoscritto sono segnate come *ligaturae*<sup>37</sup>, e ne raddoppia il valore. Bukofzer, criticando la mancata coerenza di questa versione<sup>38</sup>, ne propone una nuova trascrizione sempre a due voci e segue un altro tipo di rapporto: tre prolezioni della voce superiore corrispondono a quattro della voce inferiore<sup>39</sup>. Il *tempus imperfectum* e *prolatio major* del *cantus* (6/8 nella notazione moderna) è qui sovrapposto quindi al *tempus perfectum* e *prolatio minor* del *tenor* (3/2)<sup>40</sup>. La trascrizione segna un passo in avanti: le due voci attaccano qui simultaneamente e le *ligaturae* della prima voce diventano pause nella seconda voce. Egli nota inoltre che l'iscrizione canonica prevede una terza voce, ma non riesce però a capire in che modo debba essere aggiunta. Suzanne Clercx, prendendo le mosse dai risultati di Bukofzer, scioglie il canone sovrapponendo ad un *tempus imperfectum* e *prolatio major* del *cantus* (6/4) un *tempus imperfectum* e *prolatio minor* del *tenor*

<sup>34</sup> Cfr. Nádas-Ziino, *The Lucca Codex* cit., pp. 44 ss.

<sup>35</sup> Tutti sono concordi nell'ammettere che l'iscrizione canonica sarebbe piuttosto oscura, tranne Hoppin, per cui sarebbe semplicemente 'telegrafica'.

<sup>36</sup> Cfr. Ghisi, *Italian Ars nova Music* cit., p. 9.

<sup>37</sup> Con *alba*, «bianche», si intendono ovviamente le note nere vuote (*ligaturae*).

<sup>38</sup> Bukofzer, *Two Mensuration Canon* cit., p. 166.

<sup>39</sup> Le due voci sono tra loro in proporzione di 3:4.

<sup>40</sup> Cfr. Bukofzer, *Two Mensuration Canon* cit., p. 169.

(4/4), e un *tempus perfectum* e *prolatio minor* del *triplum* (3/2)<sup>41</sup>. Questa è la sua traduzione dell'iscrizione:

Sebbene tu ne batta tre, vale quattro  
e solo per il terzo varrà due,  
ma fatto con le note bianche<sup>42</sup>.

La studiosa intende qui per *tertius unum* una terza voce che canti *subque diapason* (cioè in proporzione di 2:1) raddoppiando pertanto i suoi valori rispetto al *cantus*, e ricorda infatti che Ciconia, nel suo trattato *De proportionibus*, impiegava i termini *diapason* e *diathesseron* per indicare rapporti ritmici e non intervalli melodici<sup>43</sup>. La Clercx riferisce «sed facit alba moras» a «tertius unum» e presume quindi, contrariamente a quanto sostenuto da Bukofzer, che le *ligaturae* non vadano eseguite come pause ma rivelino, come già Ghisi aveva suggerito, la presenza del *tempus perfectum*<sup>44</sup>.

In una recensione pubblicata su «Musical Quarterly» nel 1961 in occasione dell'uscita del libro della Clercx, Hoppin offre una sua trascrizione del canone<sup>45</sup>. L'iscrizione canonica di *Le ray au soleyl* sarebbe per lui stata concepita in modo non enigmatico ma «telegrafico», e la traduce come segue:

Mentre la prima voce canta tre [minime],  
quattro ne canta la seconda e una la terza;  
quest'ultima canta un'ottava sotto  
e fa pause al posto delle note bianche<sup>46</sup>.

Hoppin sovrappone le tre voci in proporzione di 3:4:1, trascrivendo la prima voce in *tempus imperfectum* e *prolatio major* (6/8), la seconda in *tempus imperfectum* e *prolatio minor* (4/4) e la terza in *tempus perfectum* e *prolatio major* (9/8). Prendendo spunto dalla traduzione che Bukofzer propone dell'ultima parte del canone, trasforma in pause della terza voce le note che nella prima

<sup>41</sup> Cfr. Clercx, *Johannes Ciconia* cit., II, p. 91.

<sup>42</sup> *Ivi*, I, p.116. La traduzione non è data di seguito, ma esposta separatamente.

<sup>43</sup> Lo stesso Bukofzer (*Two Mensuration Canon* cit., p. 165) spiega che il primo rapporto, *diapason*, indicherebbe la proporzione di 2:1. Noi pensiamo invece che *subque diapason* indichi che il *tertius* deve cantare un'ottava sotto. Poiché tutte le iscrizioni che abbiamo analizzato richiedevano infatti l'imitazione all'unisono, lo specificare che la terza voce imitava il *datum* un'ottava sotto non era così ovvio come oggi potrebbe sembrare.

<sup>44</sup> Clercx, *Johannes Ciconia* cit., I, p. 116.

<sup>45</sup> Cfr. Hoppin, *Johannes Ciconia* (recensione) cit., pp. 416-420: 419.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 420.

voce sono notate come *ligaturae*. Sia Apel<sup>47</sup> sia Bent e Hallmark<sup>48</sup> osservano come, rispetto alla trascrizione data da Suzanne Clercx, l'effetto di quest'ultima sia meno dissonante; Apel nota però che in questa trascrizione la prima voce non riesce a proporre tutta la melodia, esposta interamente solo dalla seconda voce. Egli riporta del canone tre soluzioni: quella della Clercx, quella di Hoppin e una sua<sup>49</sup>. Segna con un asterisco nel *primus* di tutte le trascrizioni le note indicate come *ligaturae*, che dovrebbero quindi essere sostituite da pause nella parte del *tertius*. La sua soluzione è ricavata da una traduzione dell'iscrizione canonica "arricchita" da fantasiose interpolazioni:

Dum [Primus] tria percurris, [valet Secundus unum. Dum] quatuor, valet Tertium unum subque diapason, sed facit alba moras<sup>50</sup>.

Apel sovrappone un *tempus imperfectum* e *prolatio major* del *primus* (6/8) ad un *tempus perfectum* e *prolatio major* del *secundus* (9/8) e ad un *tempus imperfectum* e *prolatio minor* del *tertius* (2/4), adottando quindi un sistema di proporzioni secondo cui tre *prolationes* del *primus* corrispondono ad un *tempus* del *secundus* e quattro *prolationes* del *primus* corrispondono ad un *tempus* del *tertius*. Egli è convinto che il risultato di questa trascrizione possa essere ulteriormente migliorato se si considera come *ligatura* (e quindi come pausa nella terza voce) il secondo do della prima voce al posto del secondo sol<sup>51</sup>, il quale potrebbe dare così nella terza voce una consonanza perfetta. Sia la traduzione dell'iscrizione, sia la conseguente trascrizione sono invero arbitrarie e macchinose: le modifiche proposte da Apel non sembrano poter essere giustificate in alcun modo<sup>52</sup>. La soluzione di Bent e Hallmark è, con quella di Hoppin discussa sopra, la più convincente fra le molte proposte e a quest'ultima, pur con qualche differenza, somiglia nelle linee essenziali<sup>53</sup>. Le voci seguono tra loro la stessa

<sup>47</sup> Apel, *French Secular Compositions* cit., III, p. XXVII.

<sup>48</sup> Bent-Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia* cit., p. 218.

<sup>49</sup> Apel, *French Secular Compositions* cit., III, pp. 155-158.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. XXVIII.

<sup>51</sup> Rispettivamente il do a batt. 3-4 e il sol a batt. 6 della parte del *primus*, nella trascrizione proposta da Apel (*ivi*, p. 157).

<sup>52</sup> Per Margaret Bent le interpolazioni dell'iscrizione canonica non trovano conferma dall'analisi attenta del manoscritto, poiché l'iscrizione è riportata in uno spazio che non può contenere un'iscrizione della lunghezza di quella emendata da Apel. Aggiungerei inoltre che le *ligaturae* sono indicate nel manoscritto con estrema chiarezza e non lasciano adito a nessun dubbio se non quello, giustificato, della loro funzione.

<sup>53</sup> Bent-Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia* cit., p. 177.

proporzione di 3:4:1 che si ritrova in Hoppin: dove stanno tre valori, ne stanno quattro e uno. Ma Bent e Hallmark invertono la voce del *primus* con la voce del *secundus* per permettere a quest'ultimo di terminare interamente la parte<sup>54</sup>, cosicché è il *primus* ora, ad essere posto con il *tertius* in rapporto di 4:1. Il rapporto diviene in questo modo di 4:3:1, cioè quattro valori del *primus*, corrispondono a tre del *secundus* e ad uno del *tertius* (che conta però come tre). Rispetto a quella di Hoppin, la trascrizione di Bent e Hallmark cambia anche il tempo della voce in *tempus imperfectum* e *prolatio minor* per uniformarlo a quello delle altre due voci, entrambe in *prolatio major*. Il tempo di 4/4 del *secundus* della versione di Hoppin è, nel corrispondente *primus* di quella di Bent e Hallmark, modificato in 6/8, diventando così un *tempus imperfectum* e *prolatio major*<sup>55</sup>.

La soluzione proposta nell'es. 1<sup>56</sup> segue le stesse premesse della versione di Bent e Hallmark, se ne discosta però all'occorrenza in nome di una semplicità di scrittura che non penso debba essere sottovalutata. Questa risoluzione, distribuendo gli accenti ritmici importanti in modo da assecondare le proporzioni tra i valori richieste dall'iscrizione canonica, mette a mio avviso meglio in evidenza il gioco di incastri ritmici e ne semplifica di molto la lettura.

Sia testo che la musica di *Le ray au soleyl* esprimono un rapporto di tipo simbolico. Il brano, dedicato a Gian Galeazzo Visconti, celebra valori quali la stabilità del regno e la cura e la difesa degli amici, e li paragona al raggio di sole che riscalda, rassicura e protegge la tortora addormentata nel suo nido. In tutte le trascrizioni della composizione, comunque si interpreti l'iscrizione canonica e indipendentemente dalle proporzioni usate, la voce che ha i valori delle note di maggiore durata sostiene<sup>57</sup> le voci che hanno i valori di durata più brevi: le parti sono come contenute l'una nell'altra. È il gesto del comprendere, dell'abbracciare, del difendere ad essere qui simbolizzato attraverso la musica. Il rapporto "grande-piccolo" insito nell'imitazione mensurale richiesta dal canone sembrerebbe allora secondare l'allegoria che il poema dischiude.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 218. Lo scambio è senz'altro possibile anche perché l'iscrizione non fa menzione né del *primus* né del *secundus*.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Questa trascrizione è stata preparata per il seminario di Paleografia Musicale tenuto dal prof. David Nutter all'University College di Davis nella primavera del 1999.

<sup>57</sup> E quindi potremo dire «protegge».

Ex. 1: *Johannes Ciconia, «Le ray au soleil»*

Le ray au so - leyl qui dret son kar - mey-ne

en soy bra - çant la dou - ce tor - to - rel - le,

en soy bra - çant la dou - ce tor - to - rel - le,

19

la-quelcom-pa - gnon on - ques re - no - vel - le a bon droyt

26

sem - bla que en toy per - fect re - gne

32

sem - bla que en toy per - fect re - gne

3. La fonte di *Quod jactatur*, il ms. MOe.5.24 conservato nella Biblioteca Estense di Modena, al f. 21v riporta un'iscrizione canonica di tipo imitativo sotto l'incipit del testo:

Tenor quem contratenor triplumque  
fugant temporibus in quinque

*Il tenor, il contratenor e il triplum*  
fugano a distanza di cinque tempi.

Nonostante la traduzione dell'iscrizione sembri chiaramente prescrivere alle tre voci l'imitazione a distanza di cinque tempi l'una dall'altra<sup>58</sup>, essa non è completamente esauriente e produce diverse interpretazioni. Il manoscritto reca all'inizio del rigo una speciale armatura doppia composta da tre chiavi di do, una sulla prima, una sulla terza e una sulla quinta linea rispettivamente. In prossimità di ogni chiave sono notati un diesis e un bemolle nella posizione del si. Per quasi tutti i trascrittori le chiavi servivano ad indicare l'entrata delle voci a distanza di quinta<sup>59</sup>, mentre Suzanne Clercx suppose che questo tipo di notazione servisse anche ad indicare un canone sulla solmisazione e ne diede quindi due soluzioni, una per *b durum* iniziando dal sol, e una per *b molle* iniziando dal fa. Secondo Apel, la doppia armatura serviva semplicemente per indicare una flessibilità nell'intonazione del si bemolle e del si bequadro. Un'imitazione rigorosa alla quinta infatti, non sarebbe convincente nel momento in cui va intonato il primo si<sup>60</sup> e produrrebbe nel contrappunto una quarta aumentata, cosa ovviamente inaccettabile. Anche Edward Stam, alla fine del suo articolo, tenta di spiegare la notazione con la doppia armatura in un diverso modo. Alla luce di alcune proprietà del brano, osserva infatti che esso può essere considerato un *catholicon* perché sembra essere scritto per poter essere eseguito in tre modi diversi: ionico, dorico e lidio<sup>61</sup>; ma questo spunto non conduce però ad una trascrizione convincente.

<sup>58</sup> Il che è chiaramente indicato nel manoscritto dai segni di richiamo alla fine della parte, cfr. Stam, *Die richtige Lösung* cit., p. 146.

<sup>59</sup> David Fallows (*Prenez sur moy: Okeghem's tonal pun*, in «Plainsong and medieval Music», I, 1992, pp. 63-75) suppone che questa soluzione grafica produca il primo esempio conosciuto di «clefless composition». Per il termine «clefless composition», cfr. J. Levitan, *Okeghem's clefless composition*, in «The Musical Quarterly», XXIII/4, 1937, pp. 440-464.

<sup>60</sup> Cfr. Apel, *French Secular Compositions*, III, p. 215, batt. 8.

<sup>61</sup> Cfr. Stam, *Die richtige Lösung* cit., pp. 150 e 165. Sia per quest'aspetto, sia per il rapporto tra la melodia ed il testo che discuteremo in seguito, Stam ha individuato in *Quod jactatur* le premesse del canone a tre *Prenez sur moi votre exemple amoureux* di Johannes Okeghem, brano per il quale il termine *catholicon*

L'intervallo con cui le voci devono attaccare non è indicato chiaramente né dalla notazione né dall'iscrizione canonica, anche se le tre chiavi di do a distanza di quinta sembrerebbero spiegare che le voci devono attaccare a distanza di quinta l'una dall'altra. Wolf, fra i primi ad occuparsi di *Quod jactatur*, ne trascrive solo una voce, senza spiegare a che intervallo debbano entrare le altre<sup>62</sup>. Van den Borren, sviluppando la parte trascritta da Wolf, presume che le voci debbano entrare a distanza di quinta (fa do sol), pur riconoscendo che vengono così prodotte delle dissonanze tra le parti<sup>63</sup>. Anche Korte<sup>64</sup> trascrive il canone a tre voci in imitazione, ma, ignorando del tutto la doppia armatura, non indica alterazioni e il tutto risulta particolarmente dissonante.

Bent e Hallmark<sup>65</sup> hanno osservato come la maggior parte delle trascrizioni di *Quod jactatur* seguano, nelle entrate, l'ordine letterale con cui le voci sono nominate nell'iscrizione (*tenor*, *contratenor* e *triplum*) e rilevano inoltre come Stam sia stato l'unico a tentare differenti ordini d'entrata, essendosi accorto dell'imitazione fra due voci alla quinta e la presenza di un contrappunto rovesciabile dopo cinque *breves*<sup>66</sup>. Egli ritenne il contrappunto doppio un elemento importante ai fini della soluzione ed elaborò quattro versioni variate secondo l'ordine d'entrata delle voci<sup>67</sup>.

La prima versione segue la trascrizione di Wolf, con *tenor* che precede *contratenor* e *triplum* a distanza di quinta (fa do sol). Nelle altre tre versioni le voci attaccano in ordine sempre diverso: nella *resolutio prima* il *contratenor* attacca sul do, seguito dal *triplum* una quinta sopra e dal *tenor* sul sol, un'ottava sotto il *triplum*. Nella *resolutio secunda* il *triplum* attacca sul do, seguito dal *tenor* sul do due ottave sotto e dal *contratenor* sul sol una quarta sotto l'inizio del *triplum*. Nella *resolutio tertia*, infine, il

fu coniato. La possibilità per una composizione musicale di poter essere eseguita in diversi modi e soprattutto la metafora di «chiave che apre tutte le porte», e di *remedium universalis* che ad essa si accompagna, ha affascinato i teorici della musica, a partire da Glareano ai più recenti. L'esistenza di una forma musicale quale il *catholicon*, già messa in dubbio implicitamente da David Fallows nel contestarne il suo esempio più famoso (*Prenez sur moy: Ockeghem's tonal pun* cit.) e la superstizione musicologica che essa ha creato, sarà l'argomento centrale della mia tesi di dottorato a UC Davis.

<sup>62</sup> Cfr. Wolf, *Der niederländische Einflüss* cit., p. 208.

<sup>63</sup> Cfr. C. van den Borren, *Guillaume Dufay*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1926, p. 341.

<sup>64</sup> Cfr. Korte, *Contributi alla storia della musica in Italia* (pt. 1) cit., p. 530.

<sup>65</sup> Bent-Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia*, p. 217.

<sup>66</sup> Infatti tutte le dissonanze e tutte le quinte sono prese di passaggio o come appoggiature, tranne un'unica quinta: *ivi*, p. 176, batt. 33 (tra *tenor* e *contratenor*).

<sup>67</sup> Cfr. Stam, *Die richtige Lösung* cit., p. 165.

*contratenor* attacca sul do, il *tenor* sul do due ottave sotto e il *triplum* una quinta sotto l'attacco del *tenor*. Secondo Bent e Hallmark, queste soluzioni non sono affatto soddisfacenti poiché non servono a diminuire né il livello di dissonanza né il numero dei movimenti paralleli tra le voci che si riscontrano nelle precedenti trascrizioni.

Per quanto riguarda il tempo d'entrata canonico, l'iscrizione indica con chiarezza che le voci «fugant temporibus in quinque», cioè a distanza di cinque tempi. Tutti i trascrittori, tranne Stam, hanno raggruppato l'inciso in una battuta in tempo binario (2/4 o 2/2)<sup>68</sup>. Egli, nel prendere alla lettera il «temporibus in quinque», propone in tutte le sue quattro trascrizioni delle improbabili battute in 5/2, preoccupandosi certamente più della comodità di rappresentazione delle entrate e di una visualizzazione a blocchi della trama polifonica che della fedeltà del filologo.

Le soluzioni appena discusse non sono quindi soddisfacenti e, nella maggior parte dei casi, non hanno neppure accontentato gli studiosi che le hanno formulate poiché producono dissonanze e movimenti paralleli tra le voci. Tali carenze furono giustificate in diverso modo: se per Ghisi<sup>69</sup> *Quod jactatur* dimostra grande audacia armonica e sapiente uso delle dissonanze e per van den Borren Ciconia anticipa qui di cinquant'anni le «savantes prouesses» di Ockeghem<sup>70</sup>, per Korte si è in questo brano ancora lontani dal pensare in termini di contrappunto accordale perché non vi si ritrovano delle vere armonie funzionali correlate. Egli infatti rileva nella condotta delle parti quella mancanza di coordinazione tra armonia e contrappunto tipica della polifonia del '300<sup>71</sup>. Allo stesso modo Suzanne Clercx spiega le numerose asprezze armoniche della sua trascrizione ricordando, come Korte, che spesso nell'*Ars nova* francese le tre parti in contrappunto non sono tutte consonanti tra loro perché la consonanza era richiesta solo tra il *tenor* e ciascuna delle altre voci<sup>72</sup>. Bent e Hallmark seguono letteralmente l'iscrizione canonica e, mentre offrono di *Quod jactatur* una trascrizione a tre voci simile a quella proposta Clercx, sono nondimeno persuase che solo due parti per volta siano musicalmente accettabili.

Questa diffusa insoddisfazione ha portato sia Stam, sia Bent e Hallmark a pensare che un risultato migliore possa essere ottenuto tramite la comprensione del testo poetico del canone:

<sup>68</sup> Considerando giustamente il brano in *tempus imperfectum* e *prolatio minor*.

<sup>69</sup> Ghisi, *Italian Ars nova Music* cit., III, p. 188.

<sup>70</sup> Van den Borren, *Guillaume Dufay* cit., p. 341.

<sup>71</sup> Korte, *Contributi alla storia della musica in Italia* (pt.1) cit., p. 529.

<sup>72</sup> Clercx, *Johannes Ciconia* cit., I, p. 115.

Quod jactatur et virtus opere non demonstratur.  
 Ut aqua pissis saepius scientia denegatur.

Suzanne Clercx lo reputa insignificante o tutt'al più scherzoso e ne dà una traduzione molto vaga<sup>73</sup>, mentre Stam, considerandolo motto complementare dell'iscrizione canonica, ritiene *Quod jactatur* brano esclusivamente strumentale<sup>74</sup>. Sono Bent e Hallmark a rivalutare invece l'importanza del testo: ritengono infatti che si tratti di un brano vocale e osservano come nel manoscritto le parole siano state meticolosamente riportate sotto la musica e quindi destinate ad essere cantate. Comprendono inoltre che il senso del testo risiede in una «juxtapposition of performance and accomplishment»<sup>75</sup> e sono quindi persuase, come Stam, che esso offra un ulteriore indizio rispetto all'iscrizione canonica e possa suggerire una soluzione diversa da quelle date finora, rimandando ad un tipo di contrappunto per aumentazione, invertito o retrogrado. Poiché i loro tentativi non conducono ad alcun risultato convincente, trascrivono però il brano conformandosi alla versione proposta da Wolf-Korte<sup>76</sup>.

La traduzione di Bent e Hallmark del testo sembrerebbe indicare la necessità di modificare nella risoluzione le parti in imitazione rispetto all'antecedente, non limitandosi al livello più evidente poiché le possibilità (*virtus*) di sviluppo contrappuntistico dell'antecedente sono nascoste. Una simile traduzione coglie delle parole solo il senso più specifico<sup>77</sup>, mentre quella proposta da Elders, pur non essendo completamente corretta, illumina il testo di un significato più ampio<sup>78</sup>: «The virtue, *i.e.* the perfection of the composition, appears not from the notation of the music. The same holds for the science, which, like a fish in the water, is hidden»<sup>79</sup>. Elders cita l'esempio di *Quod jactatur* soltanto per evidenziare come in questo ed in altri testi tardo trecenteschi si senta già uno spirito pre-umanistico, e nota come siano indicate in

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Stam, *Die richtige Lösung* cit., p. 165.

<sup>75</sup> Bent-Hallmark, *The Works of Johannes Ciconia*, p. 217.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>77</sup> La traduzione proposta da Bent e Hallmark è generalmente accettabile, ma, a mio avviso, il problema principale del testo non sta tanto nel fornirne una traduzione esatta, quanto nel capire a cosa esso si riferisca e in questa prospettiva, anche il solo comprendere la funzione del testo è enigma esso stesso.

<sup>78</sup> Elders (*Humanism and Early-Renaissance Music* cit., pp. 65-101: 74) si limita alla sola traduzione del testo del canone a titolo esemplificativo. È significativo il fatto che dalla lettura di Elders emerge un rispetto del canone che si pone agli antipodi del commento della Clercx, che lo ritiene invece «discrètement moqueur».

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 74.

relazione tra loro le due qualità fondamentali alle quali dovevano mirare gli *studia humanitatis*: la *virtus* e la *doctrina*. Per quanto l'intuizione sia brillante ed appropriata, egli non si rende conto di un ulteriore aspetto che porrebbe il nostro testo in altra prospettiva, rendendogli finalmente giustizia. In questo tipo di ricerca, in cui si cerca di dimostrare come i due canoni di Ciconia siano i primi esempi di canone enigmatico e come nelle loro iscrizioni canoniche si ritrovi per la prima volta la volontà di complicare la realizzazione di una composizione, non possiamo non leggere nel testo una dichiarazione d'intenti e di poetica:

La virtù di ciò che è mostrato non è manifesta nell'opera.  
Spesso la scienza è nascosta come il pesce sott'acqua<sup>80</sup>.

Con l'affermare che le proprietà di una composizione non sono sempre accessibili a tutti e nel concepire l'arte come una *scientia* nascosta ed esoterica, si afferma qui che l'importanza dell'evento artistico risiede nella sua de-costruzione non immediata: per poter cogliere di un'opera le sue potenzialità, la sua *virtus*, non ci si può quindi fermare all'aspetto esteriore. Il testo suggerisce pertanto di non limitarsi alla soluzione più evidente nel risolvere il canone, perché le sue proprietà non appaiono interamente da come è notato.

*Quod jactatur* non fornisce allora un aiuto valido all'esecuzione del brano. Ci troviamo di fronte ad una dichiarazione nella quale l'autore si propone di notare in maniera enigmatica la sua composizione. Questa poetica riflette quel modo più cerebrale di sentire l'arte che è già individuabile nei mottetti isoritmici<sup>81</sup>, ma avrà fortuna soprattutto dal XIV secolo in poi, quando il valore di un brano musicale sarà sempre più considerato in rapporto alla sua complessità. Nell'individuare in Ciconia l'influsso dell'Umanesimo, Elders lo paragona a Leon Battista Alberti<sup>82</sup>; il paragone è calzante anche per un altro motivo: la scoperta di un campo convenzionale di rappresentazione sonora quale è la notazione sembra con Ciconia offrire risultati paragonabili alla scoperta di un campo convenzionale di rappresentazione visiva come la prospettiva. Con la codifica albertiana della rappresentazione pro-

<sup>80</sup> Mi sembra opportuno sottolineare che l'endiadi presente nel testo latino, che sola può spiegare i due nominativi (*Quod jactatur et virtus* «La virtù di ciò che è mostrato»), non è stata resa nel modo corretto da alcuno studioso.

<sup>81</sup> Con il mottetto isoritmico si ha uno dei primi esempi di composizione in cui una struttura complessa è elaborata pur non essendo direttamente percepibile all'ascolto.

<sup>82</sup> Elders, *Humanism and Early-Renaissance Music* cit., p. 74.

spettica, l'arte si muoverà verso quella «artificiosa bellezza», per dirla con Vasari, che è autentica espressione di una poetica di tipo formalistico<sup>83</sup>. Allo stesso modo è evidentemente formalistica la poetica che sta alla base di un canone come *Quod jactatur*, ed è precisamente per questa ragione che può essere considerato il prototipo di tutti gli enigmi poetico-musicali che si diffonderanno nel secolo successivo. Solo una volta conosciute le regole dell'Arte è possibile quella manipolazione che crea l'Artificio.

4. Qual era la destinazione dei due canoni? Simili lavori potrebbero essere stati scritti come utili passatempi per appassionati; in esse i musicisti potevano mettere per una volta da parte la serietà delle composizioni sacre e i problemi formali richiesti dalla stesura di brani di maggior respiro. La presenza di iscrizioni canoniche in un codice come quello d'Ivrea, contenente principalmente messe, mottetti e lavori profani di ampie proporzioni, sembrerebbe allora confermare che essi rappresentavano già durante il XIV secolo una diffusa forma di intrattenimento nelle cattedrali, nelle corti aristocratiche, nelle grandi istituzioni monastiche<sup>84</sup>.

Suzanne Clercx, come abbiamo visto sopra, li considera invece degli esercizi per affinare la tecnica di scrittura, il che è plausibile se si considera che i canoni chiusi furono usati in epoche anche di molto successive per migliorare la pratica del contrappunto. Ancora a metà Settecento il padre Martini ne riportava infatti un gran numero da utilizzare come esercizi per gli allievi<sup>85</sup>.

Ciclicamente la musica pratica riesce a congiungersi con la teoria musicale e forse questo accade quando i compositori, anche teorici, sono abituati a vedere la musica anche da una prospettiva più analitica. Ciconia era anche un teorico: non è improbabile

<sup>83</sup> Che produsse in diverse epoche sia inganni che giochi prospettici. Le anamorfosi e le correzioni ottiche, alcuni fra gli esempi più frequentemente citati, erano state già usate nell'arte classica, ma, mentre i procedimenti per costruire le prime furono attentamente tramandati come dottrina magica ed esoterica almeno fino al '500, le regole per ottenere le seconde caddero in oblio per tutto il Medioevo, finché Michelangelo non le riportò in auge. Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990.

<sup>84</sup> V. Newes, *Turning Fortune's Wheel: Musical and Textual Design in Machaut's Canonis Lais*, in «Musica Disciplina», XLV, 1991, pp. 95-121. L'intrattenimento andrà evidentemente avanti fino a tempi recentissimi, come i canoni enigmatici riportati principalmente negli epistolari di Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schoenberg e Webern testimoniano.

<sup>85</sup> Per avere un'idea di come fossero strutturati i canoni di Padre Martini, si può consultare la raccolta curata da B. Rizzi: G. B. Martini, *50 Canonis*, Padova, Tipografia della Provincia Patavina di S. Antonio dei Frati Minori Conventuali, 1949.

quindi che egli abbia scritto i due canoni per sperimentarvi possibilità del contrappunto o proprietà della notazione mensurale<sup>86</sup>. Il gusto per l'enigma che nasce con questi canoni, preparato da tutto il XIV secolo e da quella sorta di manierismo che è l'*Ars subtilior*, è pertanto collegato ad un atteggiamento di confidenza con la notazione e ad un uso disinvolto dei mezzi che la scrittura mensurale poteva offrire. In Ciconia si sentono i primi sintomi di quel gusto 'oltremontano' per la complessità e l'artificio che domineranno il secolo successivo, e di cui l'abilità contrappuntistica di una *chanson* come *Prennez sur moi* di Ockeghem o l'acrostico della *Missa Hercules Dux Ferrariae* di Josquin sono solo alcuni fra gli esempi più frequentemente citati. Ma tutto ciò non soddisfa pienamente: quanto è plausibile infatti che Ciconia l'«Umanista» abbia pensato alla composizione di un canone come pura speculazione mentale, come pura *doctrina*? Quanto è plausibile poi che egli abbia reso omaggio seppur solo idealmente a Gian Galeazzo Visconti con un mero esercizio di tecnica scolastica?

Gli studiosi che se ne sono finora occupati, hanno cercato di *capire-carpire* il segreto della costruzione dei due brani e la tecnica in essi racchiusa, giudicandoli esclusivamente in rapporto alla loro ingegnosità. Le uniche che li hanno analizzati sotto un'ottica diversa<sup>87</sup>, Suzanne Clercx e Geneviève Thibault, li hanno considerati lavori scolastici privi di uno stile individuabile<sup>88</sup>. È vero che entrambi sono di costruzione raffinata e hanno un'impronta decisamente sperimentale, ma valutarne solo questo aspetto è riduttivo. Sostenere poi che essi siano meri esercizi o che i loro testi abbiano un'importanza anodina<sup>89</sup>, è riduttivo e ingiusto. Per entrambi i canoni, i commentatori sono andati alla ricerca di una soluzione che mettesse in luce il livello tecnico-contrappuntistico: l'aver posto l'attenzione principalmente su questa parte del problema – una trappola sempre aperta per l'analisi – ha fatto perdere di vista altre caratteristiche non meno importanti. Sono convinto che la soluzione definitiva dei canoni, ammesso che esista, non possa non passare per la consapevolezza del loro rilievo artistico; anche nella peggiore delle ipotesi non si sarà fatto un percorso vano, e non si sarà perduto del tempo.

<sup>86</sup> Fra cui il contrappunto doppio, l'imitazione alla quinta tra le parti o l'uso di *tempus* e *prolatio* in reciproco contrasto.

<sup>87</sup> Tranne la posizione di Elders che è, abbiamo visto, tanto importante quanto incidentale.

<sup>88</sup> Cfr. Clercx, *Johannes Ciconia* cit., I, pp. 113 ss.; e Thibault, *Emblèmes et devises* cit., p. 158. Il giudizio di Thibault si limita ovviamente a *Le ray au soleil*.

<sup>89</sup> Cfr. Clercx, *Johannes Ciconia* cit., I, p. 113.

In Ciconia, come sempre in tutti i maestri d'artificio, 'Artificio' e 'Arte' sono avvolti in un amplesso indissolubile. Così è in *Quod jactatur*, nel suo essere affascinante mistero e al tempo stesso farsi sottile poetica di esso, nel suo essere sfida senza chiave, ancora irrisolta, cui avvicinandosi si può davvero avere l'impressione di confondere gli oggetti dell'analisi in una vertigine di fraintendimenti quasi borgesiana, nel suo essere infine enigma positivo che porta alla crisi delle certezze, come sola deve essere la scienza. Ma maggiormente è così in *Le ray au soleil*, nell'umiltà dell'omaggio, nel fascino dell'impresa, nell'incanto delle voci quasi avvolte l'una nell'altra, nel senso di sicurezza e protezione di cui è pervaso, nell'essere infine esso stesso emblema e piccola chiosa aggiunta in uno spazio quasi ricavato a fondo pagina. Poiché infatti il profondo senso del canone, il profondo senso dell'artificio, è il momento in cui esso si scioglie in una luce e un calore suffusi, quasi di culla.

## APPENDICE

Per poter meglio cogliere la novità che questi due canoni rappresentano, ho ritenuto opportuno includere qui sotto forma di appendice una breve panoramica delle iscrizioni canoniche contenute nel *corpus* di musica profana con testo in francese e in latino della fine del XIV secolo, *corpus* di cui entrambi i canoni di Ciconia fanno parte. Le composizioni che utilizzano iscrizioni canoniche, oltre a *Le ray au soleyl* e *Quod jactatur*, sono in tutto ventotto<sup>90</sup>, e scritte in forme diverse:

| GENERE MUSICALE                   | FONTI                                                                                  | ATTRIBUZIONE               |
|-----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| BALLATE                           |                                                                                        |                            |
| 1) <i>Dame d'onour en qui</i>     | I-MOe 5.24, f. 41v                                                                     | Antonello de Caserta       |
| 2) <i>Lorques Arthus</i>          | F-CH 564, f. 40v                                                                       | Johannes Cunelier          |
| 3) <i>Se Genevre</i>              | F-CH 564, f. 38                                                                        | J. Cunelier                |
| 4) <i>Le sault perilleux</i>      | F-CH 564, f. 37                                                                        | Johannes Galiot            |
| 5) <i>En nul estat</i>            | a) F-CH 564, f. 39v;<br>b) F-Pn 6771, f. 79v <sup>91</sup>                             | Goscalch<br>Goscalch       |
| 6) <i>Ma douce amour</i>          | a) I-MOe 5.24, f. 29;<br><br>b) F-CH 564, f. 34;<br>c) GB-Ob 213, f. 287 <sup>92</sup> | Johannes Simon<br>Hasprois |
| 7) <i>Puis que je sui fumeux</i>  | F-CH 564, f. 34v                                                                       | J. Simon Hasprois          |
| 8) <i>Une dame requis</i>         | I-MOe 5.24, f. 12                                                                      | Johannes de Janua          |
| 9) <i>Par les bons Gedeons</i>    | a) I-MOe 5.24, f. 31;<br>b) F-CH 564, f. 45v <sup>93</sup>                             | Philipoctus de Caserta     |
| 10) <i>Dame sans per qui pies</i> | F-Pn 6771, f. 68 <sup>94</sup>                                                         |                            |
| 11) <i>De quanqu'on peut</i>      | F-CH 564, f. 28                                                                        |                            |
| 12) <i>En la maison</i>           | US-BE, f. 31v                                                                          |                            |
| 13) <i>En un vergier</i>          | I-MOe 5.24, f. 19v                                                                     |                            |
| 14) <i>Medee fu</i>               | a) F-CH 564, f. 24v;<br>b) I-Fn 26, f. 107v;<br>c) GB-Ob 213, f. 116v <sup>95</sup> .  |                            |

<sup>90</sup> Per le analisi di queste composizioni sono state consultate le edizioni di Apel, *French Secular Compositions* e Gordon K. Greene, *French Secular Music*, I-V, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1981-89 (PMFC, 18-22) (d'ora in poi: Greene, *French Secular Music*), II, p. 261; altre edizioni sono state indicate di volta in volta nelle note.

<sup>91</sup> L'iscrizione canonica, è presente solo sul manoscritto *a*.

<sup>92</sup> Questa composizione è definita *Canon* nel manoscritto, mentre la n. 8 è definita *Canon ballate*, pur se è evidente che non si tratta di composizioni che richiedono l'uso della polifonia imitativa, cfr. nota 2 pp. 405-406.

<sup>93</sup> Le iscrizioni canoniche di *a* e *b* differiscono leggermente.

<sup>94</sup> Quando non è indicato il nome dell'autore, la composizione è considerata anonima.

<sup>95</sup> L'iscrizione canonica è riportata solo in *a* e, leggermente diversa, in *c*.

## VIRELAIS

- 15) *La harpe de melodie* a) US-Ch 54, f. 10; Jacob Senleches  
 b) F-CH 564, f. 43<sup>v96</sup>,  
 16) *Donne moi* a) F-Ca 1328 f. 8;  
 b) CH-Beb 421, f. 79<sup>97</sup>  
 17) *Que poena major* I-MOe 5.24, f. 37<sup>v</sup> Bartholomeus de Bononia

## RONDEAUX

- 18) *Or se depart* NL-Lu 2720, f. 8<sup>v</sup> Martinus Fabri  
 19) *Se doit il plus* F-CH 564, f. 15<sup>v</sup> Johannes de Alte Curie  
 20) *Je chante ung chant* F-CH 564, f. 16 Matheus da Sancto Johanne  
 21) *Amours par qui* F-Pn 568, f. 31<sup>v</sup>  
 22) *J'ai mis ce rondelet* F-Sm 222, f. 79  
 23) *La grand doulçour* NL-Uu 37 I, f. III A  
 24) *Passerose de beauté* a) F-Pn 568, f. 25<sup>v</sup>;  
 b) F-Pn 6771, f. 65<sup>v98</sup>  
 25) *Tres douls amis* F-Sm 222, f. 78<sup>v</sup>.

CANONI<sup>99</sup>

- 26) *Andray soulet* I-MOe 5.24, f. 40<sup>v</sup> Matheus de Perusio  
 27) *Talent m'est pris* a) CS-Pu XI E 9, f. 294<sup>v</sup>;  
 b) I-Iv, f. 10; c, I-Iv, f. 52<sup>100</sup>  
 28) *Tout par compas* F-CH 564, f. 12<sup>101</sup> Baude Cordier.

Le iscrizioni canoniche presenti nei manoscritti sopra citati<sup>102</sup> forniscono chiare indicazioni per esemplificare l'esecuzione: più spesso per

<sup>96</sup> L'iscrizione è presente con pochissime varianti in entrambi i manoscritti, ma in *a* è leggibile a fatica. Greene (*French Secular Music*, II, p. IX) considera questo brano come uno fra i primi esempi di chanson, poiché più avanzato rispetto alle forme fisse poetico-musicali della maggior parte delle altre composizioni del '300.

<sup>97</sup> L'iscrizione è presente solo in *a*.

<sup>98</sup> Le due fonti, riportano iscrizioni diverse.

<sup>99</sup> In questo caso, comprensibilmente, il termine «canone» indica la presenza nei brani della scrittura imitativa.

<sup>100</sup> Solo *c*, ha un'iscrizione canonica, mentre *b* solo una più breve indicazione. Nei manoscritti il titolo differisce leggermente (*Talent m'es pris* (*a*), e *Talent m'a pris* (*b*)).

<sup>101</sup> Il manoscritto ha solo una indicazione di tipo strutturale nel *tenor*, ma l'imitazione del *cantus* è suggerita da due versi della prima stanza del testo. Questa composizione è stata collocata tra i canoni anche se i pareri sulla sua forma musicale sono divergenti. Il testo è certamente in forma di rondeau, ma la musica è considerata da Reese una caccia in stile italiano (cfr. G. Reese, *La musica nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 14); Greene definisce il brano «caccia-like rondeau» (cfr. Greene, *French Secular Music*, I, p. 146).

<sup>102</sup> Le iscrizioni sono ricavate da Apel, *French Secular Compositions*, e sono state tradotte cercando, dove è stato possibile, di rispettare la struttura metrica e rimica del testo.

spiegare come sovrapporre, secondo indicazioni fisse, le voci tra loro, altre volte per segnalare la presenza di un procedimento imitativo tra due o più voci e, in un caso solo, per evidenziare la struttura della composizione alla quale si riferivano<sup>103</sup>. Queste osservazioni hanno condotto alla classificazione delle iscrizioni in tre gruppi, in base al tipo di informazioni che forniscono: quando le informazioni riguardano la sincronia delle parti le iscrizioni sono state definite di tipo mensurale, quando segnalano la presenza di una imitazione tra due o più voci, sono state definite di tipo imitativo e quando danno consigli generali sulla forma del brano, di tipo strutturale. Le iscrizioni che forniscono diverse informazioni, sono state definite "miste" in questa classificazione. Le indicazioni canoniche differiscono dalle iscrizioni canoniche soltanto per la loro lunghezza<sup>104</sup>. Tra queste ventotto composizioni, quelle che hanno iscrizioni canoniche mensurali sono in tutto diciassette: le ballate 1-9, 11, 13, 14, il virelai 17, i rondeaux 18-20 e 23<sup>105</sup>.

Degna di nota fra queste è la ballata *Par les bons Gedeons* di Philipoc-tus de Caserta, scritta intorno al 1370 presso la corte pontificia avignone-se per rendere omaggio all'antipapa Clemente VII<sup>106</sup>. I due manoscritti che restano presentano diverse iscrizioni:

a) Canon ballate. Note rubee canetur in proportione sesquialtera. Note caudate ab utraque parts in [dupla] sexquiquarta canetur.

Canone della ballata: le note rosse devono essere cantate in proporzione di 3:2, e le note con la coda da entrambe le parti devono essere cantate in proporzione di 9:4.

b) Ista canetur sic: note vacue nigre in proporzione dupla et rubee tam plene quam vacue in proporzione sesquialtera, et sic in *tenor*; alie note caudate ab utraque parte in proporzione dupla sesquiquarta; et cantatur alie sicut jacent.

Questa [ballata] deve essere cantata così: le note nere vuote, in proporzione di 2:1, e le rosse sia piene che vuote in proporzione di 3:2, e così anche nel *tenor*; le note con la coda da entrambe le parti si cantino in proporzione di 9:4; le altre vanno cantate come scritte<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> Nel brano n. 16, il virelai *Donne moy*; cfr. *infra*, pp. 435 ss.

<sup>104</sup> Un esempio di indicazione canonica può essere offerto dalla scritta «Chace» nel «Lay de la Fonteinne» di Machaut. Cfr. *The Works of Guillaume de Machaut*, a cura di L. Schrade, Monaco, L'Oiseau-Lyre 1956 (PMFC, 2 e 3), commento p. 65. Per una discussione dei lais polifonici di Machaut si veda Newes, *Turning Fortune's Weel* cit., pp. 95-121.

<sup>105</sup> I numeri si riferiscono alla posizione che i brani occupano nell'elenco precedente.

<sup>106</sup> P. Paolo Scattolin, s.v. «Filippo da Caserta», in DEUMM. *Le biografie* II, 1985.

<sup>107</sup> Cfr. il facsimile a due colori di *a*, in J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1904, II, pp. 118-119.

L'iscrizione canonica serve a rendere chiaro l'incastro delle parti, che presentano differenti figure ritmiche e indicazioni di tempo contrastanti. Va segnalato che nel manoscritto, accompagnato dall'uso di quelle vuote, si fa ancora uso delle note rosse. La presenza delle note rosse per differenziare con maggior chiarezza di scrittura l'uso di diverse proporzioni è un procedimento che si ritrova nei manoscritti a partire dal mottetto *In arboris* di Philippe Vitry<sup>108</sup>. Le note rosse sono adoperate con lo stesso scopo nel brano n. 7, la ballata *Puis qui je sui fumeux* di Johannes Simon Hasprois, pur se nell'iscrizione canonica sono menzionate note vuote e non rosse<sup>109</sup>.

Un altro esempio di iscrizione canonica mensurale può essere offerto dalla ballata *Dame d'onour en qui* di Antonello de Caserta, risalente alla fine del '300<sup>110</sup>. Il *contratenor* va qui cantato per aumentazione e poi per diminuzione del valore delle durate scritte. L'iscrizione recita infatti:

Contratenor. Prima pars cantatur per medium diminuendo.  
Secunda e contrario augmentando. Tertia sicut in figuris.

che si traduce come segue:

Nel *contratenor*, la prima parte va cantata diminuendo i valori della metà, nella seconda, al contrario, aumentandoli. La terza parte va cantata com'è scritta.

Le altre iscrizioni canoniche mensurali delle composizioni considerate sono simili a queste proposte a titolo di esempio; l'unica differenza sta nel rapporto che deve essere osservato tra le diverse parti<sup>111</sup>.

Tra le composizioni raccolte, dieci recano iscrizioni canoniche indicanti la presenza di un'imitazione tra le voci. Le iscrizioni canoniche delle ballate 10 e 12, del virelai 15, e dei rondeaux 21 e 24, richiedono l'imitazione all'unisono tra due parti sole, *tenor* e *contratenor*. Nel virelai 15 e nel canone 28 l'imitazione è invece tra due *cantus*. Le iscrizioni dei due rondeaux 22 e 25 e quelle dei due canoni 26 e 27 richiedono un'imitazione tra tutte le voci: retrograda i primi, all'unisono i secondi.

Tra le iscrizioni che richiedono un canone tra *tenor* e *contratenor*, è interessante osservare il brano n. 24, il rondeau *Passerose de beauté*.

<sup>108</sup> Cfr. nota 4. Il mottetto *In arboris* di Philippe de Vitry, è certamente uno dei primi esempi in cui compare l'uso delle note rosse accompagnato da un canone verbale che ne precisi la funzione. Il canone indica infatti che tre note rosse del *tenor* hanno lo stesso valore di due nere. Questa differenza nelle proporzioni fra le durate delle note era nota nei trattati e negli scritti teorici dell'epoca con il nome di «proportio sesquialtera». Per maggiori approfondimenti sulle proporzioni, si veda W. Apel, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 156-212.

<sup>109</sup> Si veda Apel, *French Secular Compositions*, I, p. XXXVI.

<sup>110</sup> *Ivi*, III, p. XV: il curatore colloca questa ballata nella fase da lui definita «manneristic style», che altri chiamano *Ars subtilior*.

<sup>111</sup> La «proportio dupla» (2:1), «tripla» (3:1), «sesquialtera» (3:2), «sesquitertia» (4:3), «dupla sesquiquarta» (9:4), sono alcuni esempi di rapporti incontrati.

Anche in questo caso ritroviamo differenze tra le iscrizioni riportate nei due manoscritti:

Tenor Passe rose. De quo fit contratenor  
tenorem fugando per unum tempus.  
Tenor facit contratenorem.

[...] Bisogna che il contratenor  
e il tenor vadan fugando a distanza di un tempo.  
Il tenor genera il contratenor.

L'iscrizione di *b* è alquanto vaga, mentre dall'iscrizione di *a* risulta chiaro che il *tenor* deve imitare il *contratenor* a distanza di una battuta<sup>112</sup>. Basandosi solo sul manoscritto *b*, Gustave Reese<sup>113</sup>, seguendo la proposta di Olivier Strunk, fa iniziare simultaneamente il *tenor* e il *contratenor*, rispettivamente in *tempus imperfectum*, *prolatio minor* e in *tempus perfectum* e *prolatio minor*. Il *cantus* è qui inoltre trascritto in *tempus imperfectum*, *prolatio minor*, il che produce tra il *tenor* e il *contratenor* quella che viene definita 'aumentazione irregolare': le *breves* della voce in *tempus imperfectum* vengono aumentate della metà nella voce con *tempus imperfectum* tranne quando la *brevis* è seguita dalla *semibrevis*, mentre tutte le note di valore inferiore restano di uguale durata in entrambe le voci<sup>114</sup>. Apel riporta entrambe le versioni come possibili, non mancando di sottolineare che la trascrizione con l'imitazione a distanza di una battuta gli sembra più in linea con la prassi del XIV secolo<sup>115</sup>.

Anche a noi sembra preferibile la trascrizione fugata, più per rispettare l'indicazione di *a* («fugando per unum tempus») che per problemi di stile, questi facilmente contestabili. In *Le ray au soleyl* si ritrova infatti lo stesso tipo di imitazione tra parti simultanee<sup>116</sup> presente nella trascrizione di *Passerose de beauté* proposta da Strunk-Reese, e poiché il canone di Ciconia è stato scritto negli ultimi anni del '300 ed è probabilmente coevo al nostro rondeau, possiamo affermare che questo tipo di sovrapposizione di proporzioni può senz'altro essere ritrovato tra le composizioni della fine del XIV secolo.

Uno fra i più singolari brani osservati è certamente il virelai di Jacob Senleches *La harpe de melodie* (n. 15). In entrambe le fonti infatti si ritrova un'iscrizione che non fa parte del testo poetico, da cui infatti differisce sia nel metro che nella rima. Si tratta di un'iscrizione canonica in versi scritta in forma di rondeau. In *a*, la composizione è notata in forma di arpa chiusa<sup>117</sup>, e quindi l'iscrizione non è ben visibile poiché è

<sup>112</sup> Si tratta, quindi, di un'iscrizione canonica di tipo imitativo, cfr. *supra* p. 427.

<sup>113</sup> Cfr. Reese, *La musica nel Rinascimento* cit., pp. 20-21.

<sup>114</sup> *Ibid.* L'iscrizione del rondeau va quindi considerata come canonica mista, di tipo mensurale-imitativo.

<sup>115</sup> In Apel, *French Secular Compositions*, III, p. XXVI.

<sup>116</sup> Nel caso del canone di Ciconia, l'imitazione mensurale avviene addirittura tra tutte e tre le voci, cfr. *supra* pp. 411 ss.

<sup>117</sup> Sulla particolarità di questa partitura grafica, si veda *infra*, p. 437.

riportata sopra un nastro che si avvolge a spirale attorno alla colonna. Questa è la versione contenuta in *b*<sup>118</sup>:

Se tu me veulz propriement pronuncier  
 sus le tenur, pour miex estre d'acort  
 diapenthe te convient comenchier,  
 ou autrement tu seras en discort;  
 Pars blanc et noir per mi sans oublier  
 Lay le tonnand ou tu li feras tort.  
 Se tu me veulz propriement pronuncier,  
 puis va cassant duz temps sans fourvoier,  
 proimire note en .d. prent son ressort;  
 Harpe toudis sans espasse blechier,  
 par sentement me puis donner confort  
 se tu me vaulz propriement pronuncier.

Se mi vuoi eseguire esattamente,  
 e vuoi meglio esser accordato  
 ti conviene iniziare d'una quinta  
 sopra il *tenor*, o tu sarai scordato.  
 Lascia suonar le parti bianche e nere  
 della metà, oppure avrai sbagliato.  
 Se mi vuoi eseguire esattamente  
 poi canta a canone, senza fare errori,  
 dopo due tempi: col re devi iniziare;  
 suona, e non toccar gli spazi, assiduamente  
 così che sentire il suon mi dia conforto,  
 se mi vuoi eseguire esattamente.

Oltre ad indicare che le note nere e quelle bianche vanno eseguite per diminuzione<sup>119</sup>, questa iscrizione richiede che un secondo *cantus* imiti il *cantus* dato e prescrive a che distanza dal *tenor* e a che intervallo di tempo deve iniziare l'imitazione. L'iscrizione spiega infine che la musica è scritta solo sulle linee e che gli spazi non vanno considerati. Dal momento che i versi contengono sia informazioni sulla corretta lettura delle note bianche e nere, sia un riferimento all'imitazione del *cantus*, *Se tu me veulz propriement pronuncier* può essere considerata tra le iscrizioni canoniche miste di tipo mensurale-imitativo. Concependo il virelai sotto forma di partitura grafica e componendo l'iscrizione canonica in versi di questo tipo<sup>120</sup> sembra che Senleches abbia tentato di riprodurre con tutti i mezzi possibili il suono celestiale dell'arpa e l'armonia concorde della sua

<sup>118</sup> Le poche varianti dell'iscrizione canonica osservabili in *a*, sono indicate scrupolosamente in Greene, *French Secular Music* cit., p. 186.

<sup>119</sup> La diminuzione di 2:1 nelle voci canoniche non è apprezzabile nell'esecuzione e, per questo motivo, è considerata da Richard Hoppin un inutile manierismo. Cfr. R. H. Hoppin, *Medieval music*, New York-London, W.W. Northon & Company, 1978, p. 486.

<sup>120</sup> Cfr. Gallo, *Music in the Castle* cit., pp. 55 ss.

musica<sup>121</sup>. La notazione è invero molto ricercata e rende questo virelai uno dei più raffinati esempi del periodo dell'*Ars subtilior*<sup>122</sup>.

Quattro sono i brani con iscrizioni canoniche imitative che richiedono un canone tra tutte le voci. Il rondeau *J'ai mis ce rondelet* (n. 22), che nel manoscritto è intitolato in modo appropriato «Der Krepsgang», ha un'iscrizione che richiede espressamente l'imitazione retrograda:

Tenor iste facit contratenorem  
retrograde reincipiendo ad morem cantus.

Questo tenor genera un contratenor  
retrogrado ricominciando come fa il cantus.

La prima parte dell'iscrizione spiega chiaramente che il *contratenor* va ricavato retrogradando il *tenor*. La seconda parte dell'iscrizione è invece ben più problematica. Apel propone una versione a quattro parti in cui il *cantus* è imitato dal suo retrogrado<sup>123</sup>. Per Virginia Newes<sup>124</sup> questa soluzione non è pienamente convincente sia perché nella cadenza finale tra il *tenor* e il *cantus* retrogrado si producono passaggi con un incremento di dissonanza eccessivo rispetto al resto del brano, sia per la presenza nel *cantus* di note puntate che generalmente venivano evitate nel comporre linee musicali destinate ad essere eseguite retrograde. Il punto di valore creava problemi di lettura agli esecutori per il fatto che non sempre si riusciva a determinare a quali note appartenesse. L'iscrizione riguarderebbe quindi il solo *tenor*, e l'espressione «reincipiendo ad morem *cantus*» andrebbe riferita più in generale allo schema di ripetizioni tipico della forma del rondeau, la cui prima parte riprende da capo più di una volta<sup>125</sup>.

Un altro esempio di canone retrogrado è costituito dal brano n. 25, il rondeau *Tres douls amis*. Il manoscritto riporta due iscrizioni canoniche, la prima sulla parte del *tenor* e la seconda alla fine della parte del secondo *cantus*:

1. Tenor istorum duorum rondellorum facit  
contratenorem cantando retrograde.

<sup>121</sup> A proposito della "armonia" discorde e concorde, cfr. il fondamentale saggio di L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bologna, il Mulino, 1963.

<sup>122</sup> Cfr. Hoppin, *Medieval music* cit., pp. 486 ss.; e Strohm, *The Rise of European Music* cit., p. 57.

<sup>123</sup> Si veda in Apel, *French Secular Compositions*, III, p. XXV.

<sup>124</sup> In V. Newes, *Writing, Reading and Memorizing: The Transmission and Resolution of Retrograde Canons from the 14<sup>th</sup> and Early 15<sup>th</sup> Centuries*, in «Early music», XVIII, 1990, pp. 218-234: 229.

<sup>125</sup> A questo proposito, cfr. l'iscrizione canonica del virelai *Donne moy*. Se la tesi della Newes risultasse fondata, l'iscrizione di questo rondeau dovrebbe essere classificata come mista, di tipo strutturale-imitativo.

Il tenor di questi due rondeaux  
genera un contratenor retrogrado.

2. Sciendum est quod isti duo rondelli  
suprascripti possunt dici cum duobus,  
tribus, quatuor, quinque vel sex retrogradando  
ipsos ad modum tenoris

Si sappia che i due rondeau sopra riportati  
possono essere cantati con due,  
tre, quattro, cinque o sei parti,  
retrogradandosi come il tenor.

Considerando il fatto che il manoscritto indica tre sole parti, *cantus* 1, *cantus* 2 e *tenor*, Apel<sup>126</sup> propone di realizzare il rondeau a sei voci aggiungendo un *contratenor* ricavato secondo quanto richiede l'iscrizione: 1) retrogradando il *tenor*, e altre due parti derivate; e 2) dalla lettura retrograda del *cantus* 1 e del *cantus* 2. Le altre tre voci danno luogo così ad un altro rondeau retrogrado del rondeau dato, il che spiegherebbe meglio le parole «duo rondelli». Secondo Newes<sup>127</sup>, il risultato ottenuto non sarebbe soddisfacente perché l'aggiunta dei due *cantus* retrogradi produrrebbe numerose dissonanze, e peggiorerebbe una tessitura contrappuntistica già non particolarmente elegante. Come in *J'ai mis ce rondelet* inoltre, i due *cantus* contengono note puntate, che venivano evitate in parti che dovevano essere eseguite retrograde. Newes considera l'iscrizione 2 un tentativo da parte di un compositore inesperto di imitare l'abilità costruttivo-contrappuntistica di pezzi complessi quanto il rondeau *Ma fin est mon commencement* di Machaut, e crede inoltre che l'iscrizione sia stata aggiunta ex novo o magari trascritta erroneamente in un processo di copiatura<sup>128</sup>. Per queste ragioni preferisce una risoluzione a quattro parti. Anche Greene<sup>129</sup> esclude che il brano vada cantato a sei voci, e suppone che l'intenzione dell'autore fosse quella di combinare le diverse parti cui l'iscrizione fa riferimento per ottenere un contrappunto di non più di quattro linee per volta.

Il manoscritto del canone *Andray soulet* di Matheus de Perusio<sup>130</sup>, composto presumibilmente intorno al 1390, riporta una sola voce e una quartina di versi a rima incrociata scritti sotto la musica:

<sup>126</sup> In Apel, *French Secular Compositions*, III cit., p. XXVII.

<sup>127</sup> Newes, *Writing, Reading and Memorizing* cit., p. 231.

<sup>128</sup> Ricordiamo infatti che *Tres doulz amis* è ora conservato nella copia che E. de Coussemaker fece del manoscritto di Strasburgo (ms. 222 C. 22), prima che venisse distrutto nel 1870 durante il conflitto franco-tedesco.

<sup>129</sup> Greene, *French Secular Music*, V, p. 183.

<sup>130</sup> Su Matheus de Perusio, si vedano F. Fano, *La cappella musicale del Duomo di Milano*, I (*Le origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia*), Milano, Ricordi, 1956, (Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale italiana, 1); e Apel, *French Secular Compositions*, pp. XXV-XXVI.

Andray soulet au mierz que je pouray  
 Jusque a le tamps primier de la sol ré.  
 Lors tu prendras desus a la mi ré:  
 S'ainsi fera le tierz canterons gay.

Andrai da solo meglio che potrai,  
 fino al primo tempo del solo re.  
 Allora tu prenderai il la sopra il mi re:  
 se così farà anche il terzo, canteremo gai.

I versi spiegano che la prima voce del canone attacca da sola fino alla cadenza melodica *mi-re*<sup>131</sup> e che su quel re entra la seconda voce cantando il la superiore. La terza voce si comporta come la seconda voce rispetto alla prima. Si tratta quindi di un canone a tre voci all'unisono con entrate a distanza di otto battute l'una dall'altra. Il brano è considerato «enigmatico» da Fano<sup>132</sup> perché la sua soluzione sarebbe affidata all'interpretazione di parole dal significato velato. L'iscrizione sembra invece che non abbia tanto lo scopo di nascondere soluzioni quanto quello di giocare un po' con le parole<sup>133</sup>. La maggior parte degli studiosi che hanno analizzato il canone (Ludwig, Fano, Gombosi, Gunther e Greene<sup>134</sup>) suppongono che il brano sia solamente strumentale perché il compilatore del manoscritto non sembra essersi preoccupato dell'esatta collocazione delle sillabe del testo sotto la linea melodica, e ritengono pertanto la quartina essere un'iscrizione canonica in versi. Apel considera il testo un'iscrizione canonica, come accade nel rondeau *Ma fin est mon commencement* di Machaut; ma sottolinea invece che l'esecuzione vocale sarebbe richiesta chiaramente dalle parole finali «canterons gay» e trascrive il brano sottoponendo il testo alla musica, affidando una sillaba ad ogni legatura<sup>135</sup>.

L'ultimo brano con iscrizione che richiede un canone tra tutte le parti è il canone *Talent m'est pris*. Delle tre fonti, *a* è probabilmente la versione più antica<sup>136</sup> ed è certamente la meno «dotta»<sup>137</sup> poiché è l'unica in *tempus imperfectum* e *prolatio minor*<sup>138</sup>, è a due voci e non reca iscrizio-

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 132, batt. 8-9.

<sup>132</sup> Fano, *La cappella musicale* cit., p. 464.

<sup>133</sup> Suzanne Clercx (*Johannes Ciconia* cit., I, p. 114 nota 6), nel dare una sua versione dell'iscrizione, considera infatti delle semplici liolele le sillabe «la sol re», e «la mi re». Se la datazione è corretta, questo canone sarebbe quindi stato scritto pochi anni prima di *Le ray au soleyl* e di *Quod jactatur*. Non possiamo far a meno di sottolineare la differenza di spessore tecnico, poetico e artistico tra il semplice canone di Matheus e quelli ben più complessi di Ciconia.

<sup>134</sup> Per Friedrich Ludwig, cfr. Apel, *French Secular Compositions*, p. XXXVIII; per Fano, cfr. Id., *La cappella musicale* cit., p. 464; gli altri lavori sono citati da Greene, *French Secular Music*, III, p. 261.

<sup>135</sup> In Apel, *French Secular Compositions*, I, pp. XXXVIII, e pp. 132 ss.

<sup>136</sup> Cfr. *Ivi*, III, p. XXVIII; e Greene, *French Secular Music*, III, pp. 261 ss. Siccome le versioni *b* e *c* sono entrambe contenute nel manoscritto d'Ivrea, che raccoglie composizioni della metà del '300, è ragionevole supporre che la versione *a* del canone risalga alla prima metà XIV secolo.

<sup>137</sup> La definizione è di Handschin in Id., *The Summer Canon and Its Background* (pt. 1), in «Musica Disciplina», III, 1949, pp. 55-94: 80 e 82.

<sup>138</sup> Infatti le altre due versioni sono in *tempus imperfectum* e *prolatio major*

ni. Questa fonte è infatti l'unica a riportare nel manoscritto tutte le parti mentre *b* e *c* ne riportano una. Solo *c* possiede un'iscrizione canonica completa; *b* ha invece una breve indicazione alla fine della musica e del testo che suggerisce l'imitazione<sup>139</sup>:

*b*) Talent etc., cassa

[...] Si esegua come una caccia

*c*) Chase de septem temporibus fugando. Et reiterando  
prima nota non valet nisi solem brevem.

Canone a distanza di sette tempi. E ritornando  
alla prima nota, questa dovrà valere come una brevis sola.

L'iscrizione di *c* spiega che *Talent m'est pris* va inteso come un canone perpetuo nel quale la prima nota (una *longa*) deve essere fatta durare quanto una *brevis* nel da capo, e così è stato trascritto da Pirrotta, Handschin, Apel e Greene. Le prime trascrizioni di questo canone presentate da Kammerer<sup>140</sup> sono state invece ritenute erranee da questi stessi studiosi<sup>141</sup> perché alla fine della prima proposta, il brano procede come canone retrogrado invece che riprendere da capo. Handschin in particolare aggiunge che un canone retrogrado in ritmo ternario sarebbe stato irrealizzabile con il sistema mensurale del '300 e che la sola composizione del XIV secolo che può essere definita canone retrogrado, il rondeau *Ma fin* ... di Machaut, è infatti in ritmo binario. Pur se l'affermazione di Handschin non è corretta<sup>142</sup>, tuttavia le versioni retrograde di *b* e *c* non convincono molto; tra le soluzioni retrograde proposte da Kammerer, quella a due voci del manoscritto *a* è forse l'unica accettabile. È inoltre l'unica delle tre in ritmo binario e nella semplicità delle sue due voci ci sembra comunque riuscita. Anche Handschin, suo malgrado la trova naturale<sup>143</sup> e il fatto che Reese riporti proprio questa a titolo di esempio non ci sembra casuale<sup>144</sup>. *Talent m'est pris* ebbe grande diffusione e la sua fortuna anche nel secolo successivo è infatti testimoniata dai tre contra-

<sup>139</sup> Questa scritta, potrebbe essere in rapporto con quella riportata nel *Lay de la Fonteinne* di Machaut, cfr. p. 427, nota 104.

<sup>140</sup> Le trascrizioni di Kammerer sono in Id., *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Augsburg, Benno Filser, 1931 (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag, 1), pp. 137-140.

<sup>141</sup> Per questo giudizio, si vedano N. Pirrotta, *Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco*, in «Rivista musicale italiana», XLVIII, 1946, pp. 306-323: 318; Handschin, *The Summer Canon and Its Background* cit., p. 80; Apel, *French Secular Compositions*, III, p. XXVIII; Greene, *French Secular Music*, III, pp. 261 ss.

<sup>142</sup> Nel XIV secolo esistevano infatti altri esempi di canone retrogrado oltre al rondeau *Ma fin est mon commencement* di Machaut, fra cui i due rondeaux *J'ai mis ce rondelet* e *Tres doulx amis* citati precedentemente; il secondo fra i due è anch'esso in ritmo binario (*tempus imperfectum e prolatio minor*).

<sup>143</sup> Handschin, *The Summer Canon and Its Background* cit., p. 81.

<sup>144</sup> In G. Reese, *La musica nel Medioevo*, Milano, Rusconi, 1990, p. 364.

facta realizzati in Germania nel XV secolo: uno, in F-Sm 222, n. 92 con il titolo *Der sumer kumt*<sup>145</sup>, e due con il titolo *Die mynne fuget nymand*, in A-Wn 2777, f. 33 e in A-Iu Wo, f. 31 quest'ultimo attribuito a Oswald von Wolkenstein.

Il brano n. 16, il virelai *Donne moy* presenta alcune differenze rispetto agli altri brani analizzati. Oltre ad essere infatti l'unico brano vocale a tre voci da cantarsi con tre testi diversi, è l'unico tra tutti i ventotto ad avere un tipo di iscrizione canonica strutturale, che mette in evidenza la forma della composizione. Infatti la frase

Tenor dicitur secundum dictamen rondelli

Il tenor si canti seguendo il rondeau

presente solo nel ms. *a*, serve per sottolineare al *tenor* la costruzione con ripetizioni in forma di rondeau del presente virelai, essendo la melodia del *tenor* della seconda parte uguale a quella di apertura.

Oltre ai casi appena discussi, ce ne sono altri due in cui la decifrazione delle iscrizioni presenta qualche problema a causa delle lacune nei manoscritti o per l'incompiutezza delle iscrizioni<sup>146</sup>.

Il brano n. 5, la ballata *En nul estat* di Goscalch, ha un'iscrizione di tipo mensurale che indica il rapporto tra le tre voci. La comprensione dell'iscrizione è resa ardua dal fatto che le proporzioni tra le voci non sono espresse con le usuali indicazioni. Invece che con gli usuali cerchi e semicerchi, le proporzioni sono qui infatti indicate con frazioni che non sono state decifrate del tutto sia perché l'uso non è coerente in entrambe le fonti, sia perché nelle parti musicali si riscontrano numerosi errori<sup>147</sup>.

Nella ballata *En la maison*, l'iscrizione canonica di tipo imitativo prescrive tre canoni all'unisono tra *tenor* e *contratenor*, uno per ogni sezione del virelai:

Tenor faciens contratenorem alter alterum fugando

Il tenor genera il contratenor, l'uno fuggendo l'altro.

Questa iscrizione è simile a quella del rondeau *Amours par qui* e alle due iscrizioni del rondeau *Passerose de beauté* oltre che a quella della ballata *Dame sans per qui pies*. A differenza delle iscrizioni delle suddette composizioni, quella della ballata *En la maison* non sottolinea il fatto che il tempo d'entrata canonico cambia in ogni sezione e che, mentre nella volta e nel refrain il *contratenor* attacca dopo cinque *breves*, nella strofa deve iniziare l'imitazione dopo quattro. Il tempo d'entrata tra *tenor* e

<sup>145</sup> Manoscritto perduto, ma del quale restano gli *incipit* nella copia di Coussemaker (cfr. nota 128).

<sup>146</sup> *Andray soulet* di Matheus de Perusio è, tra i canoni esaminati, quello che più si avvicina ai canoni di Ciconia. Nel manoscritto è riportata una sola voce che l'iscrizione in versi spiega come sviluppare polifonicamente. Non lo consideriamo però enigmatico perché l'iscrizione sembra sufficientemente chiara, cfr. p. 407.

<sup>147</sup> Cfr. Apel, *French Secular Compositions*, I, p. XXXV; e Greene, *French Secular Music*, II, pp. 183 ss.

*contratenor* è invece sempre specificato nelle altre iscrizioni: quattro *breves* in *Dame sans per qui pies*, tre *breves* in *Amours par qui* e una in *Passerose de beauté*<sup>148</sup>.

Fra le composizioni appena discusse è interessante evidenziare alcuni elementi comuni con canoni di Ciconia e che diverranno una caratteristica dei canoni enigmatici dei secoli successivi. In dieci composizioni vengono, mediante l'iscrizione canonica, aggiunte delle parti non riportate nel manoscritto. Così avviene nelle composizioni nn. 10, 12, 21 e 24, in cui sono notati solo il *tenor* e il *cantus* e il *contratenor* viene ricavato dal *tenor*; nelle nn. 15 e 28, in cui il manoscritto riporta solo il *tenor* e il *cantus* ma è possibile ricavare un altro *cantus*; nella n. 22, in cui dal *tenor* e *cantus* si possono far derivare sia il *contratenor* sia un secondo *cantus*<sup>149</sup>; nella n. 25, in cui dal *tenor* e da due *cantus* si possono far derivare il *contratenor* e altri due *cantus*. Ma più interessanti ai fini nostro lavoro sono i due canoni nn. 26 e 27 *Andray soulet* e *Talent m'est pris*, nei quali tramite l'iscrizione canonica si ricostruisce un brano a più voci a partire da una sola voce, aspetto questo che si ritroverà diffusamente nei canoni dal XV secolo in poi.

Tre di queste composizioni, le nn. 15, 18 e 26, hanno inoltre l'iscrizione canonica in versi. Questo sarà un elemento caratterizzante in molti dei canoni enigmatici: anche nell'enigmistica classica, l'enigma – e il più breve indovinello – sono sempre scritti in versi<sup>150</sup>. Fra questi tre brani, il rondeau n. 18 *Or se depart* di Martinus Fabri, presenta un caso interessante di iscrizione canonica in versi, di tipo mensurale:

Huius cantus alter punctus  
Cantari volt per medium  
Sed per medium plene junctus  
Non querit remedium.

Quest'altro canto vuole che il punto  
sia cantato per diminuzione  
ma solo dopo essere giunto alla metà,  
e non chiede assoluzione.

La quartina spiega che i valori delle note della seconda sezione vanno eseguiti in diminuzione<sup>151</sup>. L'*incipit* del *contratenor* offre una indicazione di tipo strutturale, «*Contratenor sine triplo*», che avverte che il rondeau non va eseguito mai con tutte e quattro le parti riportate nel manoscritto. Quando oltre al *cantus* e al *tenor* si esegue il *contratenor*, non si può eseguire il *triplum* e viceversa.

<sup>148</sup> A proposito dell'entrata del *contratenor* in *Passerose de beauté*, cfr. *supra*, pp. 428 ss.

<sup>149</sup> A seconda di come si vogliano intendere le parole «ad morem *cantus*» dell'iscrizione, cfr. *supra*, p. 430.

<sup>150</sup> Cfr. M. Musetti, *Invito all'enigmistica*, Milano, Mursia, 1987, p. 17.

<sup>151</sup> Si veda, a questo proposito, la ballata *Dame d'onour en qui* di Antonello de Caserta, discussa a p. 428.

Le partiture grafiche<sup>152</sup> saranno anch'esse largamente utilizzate come complemento ai canoni enigmatici dei secoli successivi<sup>153</sup>. La ballata *En la maison*, il virelai *La harpe de melodie* e il canone *Tout par compas* sono le prime testimonianze di questo tipo di partiture. Sia nella ballata *En la maison* che nella caccia di Baude Cordier *Tout par compas*<sup>154</sup>, la musica è scritta a forma di circolo. Per Greene *En la maison* sarebbe il primo esempio documentato di composizione scritte in partitura grafica<sup>155</sup>. Secondo Apel<sup>156</sup>, la sua partitura circolare suggerirebbe, come nel caso di *Tout par compas*, la presenza dell'imitazione canonica, ma sappiamo bene che nel canone di Cordier questo modo di notare la musica rappresenta in realtà il percorso circolare del canone perpetuo.

Ben più complessa e ricercata è la partitura grafica del manoscritto *b* de *La harpe de melodie*. La composizione è contenuta, come abbiamo già menzionato, in un'arpa chiusa decorata con cura: tra la cassa armonica e la mensola dell'arpa sono sottesi quattro cori di nove corde rappresentate da nove linee sulle quali è notata la musica<sup>157</sup>. Poiché le note sono scritte solo sulle linee, la partitura può somigliare alle intavolature per liuto spagnole, italiane e francesi del XVI secolo. La presenza dell'iscrizione canonica in versi che fa riferimento alla notazione grafica testimonierebbe per Hoppin il fatto che l'idea della partitura grafica è da attribuirsi certamente al compositore stesso e non ad un geniale copista<sup>158</sup>.

<sup>152</sup> Che sono in musica quello che il carme figurato o il calligramma è in poesia: il testo si concretizza in una immagine-simbolo che ne riproduce visivamente il significato.

<sup>153</sup> Conferma di questa prassi si può avere dalle riproduzioni fotografiche delle partiture contenute in M. Stöhr, B. Nettel e W. Blankenburg, *s.v.* «Kanon», in MGG, 1952, tavv. n. t. 2, 5, 8.

<sup>154</sup> La composizione è riprodotta in H. Besseler, *s.v.* «Cordier, Baude», in MGG, 1952, II, tav. f. t. 55. Il brano è spesso citato come esempio di canone enigmatico per via dalla sua particolare notazione; l'imitazione del *cantus* richiesta dai versi nn. 8 e 9 della prima stanza e l'indicazione canonica che sottolinea la cadenza finale del *tenor* ci sembrano infatti chiarissime.

<sup>155</sup> Greene, *French Secular Music*, III, p. 255.

<sup>156</sup> Cfr. Apel, *French Secular Compositions*, II, p. XVII.

<sup>157</sup> Una riproduzione a colori, si può trovare nella sopraccoperta di Hoppin, *Medieval music* cit.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 486.

## SUMMARY

*Le ray au soleyl* and *Quod jactatur* are the only secular compositions in the catalogue of Johannes Ciconia that contain a canonic inscription. This article will show how these two canons are the arrival point of a process in which the canonic inscriptions, used at the beginning of the fourteenth century to clarify how to overlap different counterpoint lines, become inscriptions written in a riddle form. In order to have a better understanding of the importance of this “arrival point” and the novelty of it, I have included an appendix that will list and discuss all the other pieces included in the corpus of late fourteenth century secular music with a French or a Latin text containing a canonic inscription.

The deliberateness of the enigmas in Ciconia’s canons will clearly emerge from my analysis of the text of *Quod jactatur*. Reading this text as a declaration of poetics will prove Ciconia’s intention to consciously create a riddle canon. By claiming that the *virtus* of a composition is not always directly accessible and by conceiving art as an esoteric and hidden *scientia*, Ciconia is asserting here that the importance of the artistic event lays in its (de)construction, a (de)construction that would eventually melt into the light of the purest art before the eyes of the patient reader.