

UNIVERSITÀ DI PARMA
COLLEZIONE DI STUDI, TESTI E MANUALI
A CURA DELLA SCUOLA DI PALEOGRAFIA MUSICALE - CREMONA

RAFFAELLO MONTEROSSO

MUSICA E RITMICA
DEI
TROVATORI

(CON 1 TAVOLA FUORI TESTO E 28 ESEMPI MUSICALI)



Università degli Studi
di Milano



15L.
DEG. MON.
1936

LIRE

MILANO
DOTT. A. GIUFFRÈ - EDITORE

1956

Biblioteca di Studi dell'Arte,
della Musica e dello Spettacolo

15L.

DEG. NON.

1936

UNIVERSITÀ DI PARMA
COLLEZIONE DI STUDI, TESTI E MANUALI
A CURA DELLA SCUOLA DI PALEOGRAFIA MUSICALE - CREMONA

RAFFAELLO MONTEROSSO

MUSICA E RITMICA
DEI
TROVATORI

(CON 1 TAVOLA FUORI TESTO E 28 ESEMPI MUSICALI)



MILANO

DOTT. A. GIUFFRÈ - EDITORE

1956

TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI



CAPITOLO I

LA TRADIZIONE MANOSCRITTA DELLE MELODIE TROBADORICHE

La più gran parte delle melodie provenzali a noi giunte ci è stata tramandata, come è noto, da quattro mss. principali: due, il ms. R ed il ms. G, che contengono solo canzoni trobadoriche, e due, il Canzoniere W ed il Canzoniere X, che raccolgono insieme testi provenzali e francesi. Il codice R (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543) ha conservato un *corpus* di ben 160 melodie, su 260 circa che costituiscono l'intero patrimonio a noi pervenuto. Di queste 160, ben 119 sono *unica*, mentre le rimanenti 41 sono comuni anche ad altri mss. Nessun altro codice può dunque competere con R quanto all'ampiezza della documentazione: questo ms., che dal punto di vista del testo presenta una così discutibile attendibilità, come i romanisti ben sanno, a causa della sua tarda datazione, ed a causa soprattutto delle lezioni decisamente errate grammaticalmente, o anche prive di senso, è invece, dal punto di vista musicale, degno della più grande attenzione, per un complesso di ragioni che esponiamo qui subito.

Innanzitutto, l'eleganza della grafia musicale. Tutto il codice è ornato di miniature, molte delle quali hanno diretta attinenza col testo. Notissime sono le illustrazioni musicali; alcune di esse rappresentano suonatori di *chrotta* e di *vièle*. Vi sono inoltre centinaia di piccole caricature, a foggia di teste di fantasmi, che riempiono le lettere iniziali ed i margini, e molti spunti grotteschi. Oltre a questi motivi artistici, colorati con vivezza e fantasia, la scrittura del testo — in caratteri gotici — è nitida ed elegante, di facile lettura; il nome del poeta vi è scritto con inchiostro rosso. Poche, e di immediata decifrazione, le abbreviature; esse sono state generalmente omesse nelle *coblas* sottoposte alla musica, in modo che la corrispondenza tra testo e note risultasse ancor più immediata ed evidente. Di conseguenza, anche la scrittura musicale

rivela le stesse prerogative di signorilità e di eleganza proprie del manoscritto nel suo complesso: le note, per lo più scritte in forma di *virga*, sono tracciate con nitidezza, e collocate esattamente sulla riga o nello spazio; rare son le posizioni ambigue, che tante volte, nei codd. meno accurati, rendono assai problematica la lettura tonale. Il rigo impiegato è il tetragramma; quando l'*ambitus* della melodia esce dall'ottava, e necessiterebbero per ciò righe e spazi supplementari, l'*amanuense*, anzichè tracciare altri righe (è il caso frequentissimo del ms. G) preferisce spostare o cambiare la chiave. Non esiste *custos*, la cui utilità, d'altronde, era venuta a mancare con il generalizzarsi delle notazioni diastematiche lineari. *Ligaturae* e *coniuncturae* sono pure tracciate con mano sicura; la loro forma è influenzata visibilmente dalla semiografia mensuralistica, allora largamente usata per le composizioni polifoniche: ma si tratta tuttavia — è bene avvertire subito — di una assomiglianza puramente esteriore, che non implica in nessun caso ed in nessuna maniera alcun sottinteso ritmico legato alle formule pre o post franconiane, od altrimenti mensurali. Qualche maggior incertezza presentano invece le pliche; la stessa leggerezza ed evanescenza dei tratti ascendenti o discendenti che le contraddistinguono si è facilmente sbiadita col passare del tempo, tanto che è spesso malagevole decidere se siamo o meno in presenza di una plica. Un elemento di primaria importanza, di cui R usa più largamente degli altri mss. musicali occitanici, è rappresentato dalle frequenti e presso che irrimediabili sbarrette verticali, intersecanti il rigo musicale, che hanno secondo noi, per le ragioni che esporremo ampiamente più avanti, un significato ritmico preciso, e contribuiscono validamente all'interpretazione ed al fraseggio di ogni singola melodia. Nei non infrequenti casi dubbi, quando la lezione del testo letterario è poco soddisfacente o tutt'altro che chiara, il notatore prende vigorosamente posizione, e trova spesso modo, o con il *tractulus* verticale o con altri accorgimenti, di chiarire, magari a modo suo, le oscurità e le incertezze lasciate dal suo collega *amanuense*. Questa coscienza musicale presuppone dunque, a parer nostro, l'opera di un copista attento e raziocinante. È vero, d'altro canto, che non scarseggiano gli evidenti errori e le imperdonabili distrazioni nella stesura materiale delle note; tuttavia, non ci sentiremmo di condividere il giudizio, de-

cisamente troppo severo, che H. Anglès ha dato dello scriba di R: « La notació d'aquest manuscrit és defectuosa com si talment fos escrita par mà ignorant i que s'amotlla en el que pot a la mostra que copia » (1).

Ma tutti questi pregi estrinseci (eleganza delle scritture e delle alluminature, chiarezza nell'impiego dei segni, ecc.) non implicano certo, di per sè soli, un corrispondente valore della sostanza melodica intrinseca. La tradizione manoscritta delle melodie trobadoriche si trova nella stessa situazione generale comune anche ai testi, con l'aggravante che quasi sempre ogni cantilena è testimoniata in *unicum*; trentacinque canti da due mss., diciassette da tre, e solo due (*Can vei l'alauzeta*, di Bernart de Ventadorn: Pillet, 70, 43; *Fortz causa es*, di Gaucelm Faidit: Pillet, 167, 22) da quattro. Per di più, nessuno dei quattro canzonieri musicali (e lo stesso dicasi per i canzonieri non musicali) deve essere considerato come un organismo unitario, di cui sia possibile tracciare l'albero genealogico, ricercandone antenati e discendenti. Ognuno dei quattro mss. con note musicali è infatti una grande antologia, che gli *amanuensi* misero insieme ricorrendo a precedenti fonti parziali: o a raccolte consimili, a noi non giunte, o alle opere complete di ogni singolo poeta-musico, che fossero per caso giunte in possesso dell'*amanuense* o del signore che commissionava la stesura di quel codice. Le prove che tutti questi mss. musicali siano stati messi insieme come antologie sono per noi le seguenti:

1) 1100 e più canzoni sono contenute in R; di queste, 626 hanno il rigo musicale già pronto, ma solo 160 si trovano effettivamente musicate. L'*amanuense* che copiava il testo letterario si preoccupava di tracciare la rigatura per la musica limitatamente a quelle canzoni di cui sapeva, o per conoscenza diretta o per sentito dire, che esisteva anche la corrispondente melodia. Il notatore operò poi una seconda, e più restrittiva scelta, limitandosi a quei canti di cui avesse effettivamente a disposizione il materiale melodico, o addirittura alle composizioni che egli — in base a criteri suoi personali — ritenne degne di figurare nella propria antologia;

(1) *Les melodies del trobador Guiraut Riquier*, in *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XI.

2) l'epoca in cui tutti questi mss. furono redatti, e che è sempre posteriore all'età d'oro della lirica trobadorica. Si tratta pur sempre di florilegi che solo qualche erudito o qualche principe di gusti raffinati volle presso di sé, per conservare il meglio di quanto la musica dei trovatori aveva in precedenza prodotto;

3) la differenza, a volte radicale, che c'è tra la melodia riferita ad uno stesso testo in due diversi mss. Si prenda, ad es., il caso della *Lauzeta*, di Bernart de Ventadorn. Come s'è detto, essa ci è stata tramandata da tutti i quattro mss. principali: G a c. 10 r., R a c. 56 v., W a c. 190 v., X a c. 47 v. I quattro codd. ci presentano quattro lezioni discordanti tra di loro solo in particolari sfumature della curva melodica, e lasciano chiaramente intravedere che l'ossatura fondamentale della linea del canto è, nella sostanza, identica. Le differenze sono quelle che dovettero inevitabilmente prodursi nell'atto stesso in cui una tradizione quasi certamente orale, o solo parzialmente scritta, si diffondeva di trovatore in trovatore, sino a cristallizzarsi nella forma in cui venne raccolta dagli amanuensi dei quattro codici. Ma altrove il caso è ben diverso. Si veda, sempre di Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut lai enves Ventadorn* (Pillet, 70, 12), conservato da due mss.: G 14 r. e R 57 r. Qui le due lezioni differiscono tanto radicalmente tra di loro, che è assolutamente impossibile parlare di varianti, ma bisogna pensare a due diverse melodie: il che si può spiegare o con la supposizione che Bernart abbia due volte musicato il suo stesso testo, o che, delle due lezioni, una sola sia di Bernardo, e l'altra di un altro musico, che si valse della *canço* di Bernardo; o, infine, che di nessuna delle due melodie sia stato autore Bernardo. Si veda ora *Quant hom es en altrui poder*, di Peire Vidal (Pillet, 364, 39), conservato in G, 42 r.; in R, 63 v., e in W, 204 v. Le lezioni di G e di W concordano molto approssimativamente: esse sono collocate alla distanza di una quinta, ma tale differenza dell'altezza melodica, che potrebbe essere giustificata dalle diverse possibilità vocali di chi doveva intonare la melodia, non si mantiene costante, e si riduce talora a una quarta. La lezione di R, infine, è totalmente differente. Si verifica qui dunque lo stesso caso visto nell'esempio precedente, ma complicato dal fatto che le testimonianze sono ora due contro una. Ancora diversa l'eventualità di *Be m pac d'ivern et d'estiu*,

di Peire Vidal (Pillet, 364, 11), conservata in G 40 v., R 48 r., e X 87 v. Qui le tre lezioni si mantengono discordantemente concordi per le prime quattro frasi-verso (le pur numerose differenze sono tali da lasciar intravedere la struttura fondamentale unica della frase). Ma poi le tre lezioni prendono strade che talora sono totalmente dissimili. E se questi sono esempi particolarmente significativi, tanti altri potrebbero essere addotti, a convincerci ancora di più che l'amanuense non faceva ricorso ad una tradizione unica, ma che prendeva dalle più disparate provenienze le melodie che chiamava a far parte di un *corpus* solo in apparenza unico ed omogeneo, in realtà composito sotto ogni punto di vista.

Risulta quindi sufficientemente chiaro che ogni tentativo di abbozzare un'edizione critica delle *canços* trobadoriche esige non un'inutile ed impossibile ricostruzione genealogica dei codici come tali, bensì una difficoltosa e paziente restituzione dello stemma proprio di ogni singolo componimento. Una simile impresa può essere realizzata per il testo letterario, in cui il senso delle parole, il rispetto della grammatica, e, buona ultima a causa delle nostre conoscenze ancora imprecise al riguardo, anche la metrica, possono essere elementi preziosi per aiutarci a distinguere le lezioni *vere* dalle lezioni *false*. Ma per la musica, il problema è radicalmente diverso. Qui non esistono nè lezioni vere nè lezioni false, ma solamente lezioni differenti. Se una lezione ha, per es., *do-re-mi*, e un'altra lezione, allo stesso punto, *do-re-fa*, è quasi impossibile poter scartare una delle due come corretta, perchè le note musicali non sono traducibili in proposizioni di senso compiuto. Si potrebbe solo, in alcuni casi ed adoperando prudenza estrema, ripudiare qualche lezione qualora riscontrassimo in essa intervalli melodici abnormi, o alterazioni inconsuete, o quando l'errore di lettura da parte dell'amanuense sia troppo evidente (note saltate, o dimenticanza della chiave, ecc.). Ma, per i primi due casi (intervalli od alterazioni eccezionali) non bisogna mai dimenticare che, prima di poter concludere da parte nostra l'errore o l'anomalia, dovremmo conoscere la norma, l'analogia; bisognerebbe cioè che noi fossimo in grado di conoscere, e con sufficiente esattezza, le caratteristiche melodiche, armoniche e tonali proprie della musica trobadorica; e per far questo,

individuare gli antecedenti tecnici e storici da cui la musica trobadorica è uscita. Tre sono al proposito, come è noto, i principali punti di vista. Gli storici del secolo scorso erano prevalentemente orientati verso la «popolarità» delle espressioni artistiche più «primitive» (e tra queste facevano naturalmente rientrare la poesia trobadorica). In armonia con la generale concezione che dell'arte ebbero i romantici, anche nella poesia occitanica si vollero vedere gli influssi — non mai estinti pur attraverso tanti secoli di cultura medievale spiccatamente chiesastica — di quelle espressioni popolari in uso già presso gli antichi e che si ispiravano soprattutto ai canti di maggio o alle locuzioni amorose più convenzionali e più comuni tra il popolo. Conseguentemente, anche per la musica ci fu chi si sforzò di istituire pazienti lavori di confronto tra qualche spunto di melodie trobadoriche e di canzoni popolari delle più diverse regioni, allo scopo di dimostrare che anche i temi musicali di cui i trovatori rivestivano i loro versi appartenevano ad un patrimonio comune d'impronta popolare. Un'altra tesi, formulata per la prima volta dall'umanista Giammaria Barbieri, ma ripresa con ben altre argomentazioni da L. A. Muratori (2), si orientò verso origini arabe della poesia occitanica; ma i tentativi di scoprire nella musica araba gli antecedenti della musica trobadorica sono rimasti finora senza alcun successo, e probabilmente lo saranno ancora per molto, a causa della troppo insufficiente documentazione pratica della musica araba medievale giunta sino a noi. Più recentemente le posizioni si sono capovolte: e si è sostenuta l'origine spiccatamente letteraria della lirica romanza, grazie alla dimostrazione che anche i motivi apparentemente più «popolari» appartengono ad una complessa poetica elaborata nell'interno stesso di quel mondo culturale ecclesiastico e cenobiale in cui erano coltivati con eguale intensità interessi letterari sacri e profani. Da quel mondo uscirono i trovatori, i quali aggiunsero la loro opera personale a quegli elementi che avevano appreso a scuola nei conventi o nelle chiese. Il corrispettivo musicale di tale tesi «dotta» consiste nell'indicare il canto gregoriano come il fondamento tonale e melodico dei *Lieder* troba-

(2) Vedi: A. RONCAGLIA, *Il Muratori e la «tesi araba» sulle origini della ritmica romanza*, in *Miscellanea di studi muratoriani*, Modena 1951.

dorici. Anche questa tesi zoppica parecchio: innanzitutto perchè anche la musica gregoriana, che pure ci è giunta attraverso un complesso di monumenti davvero imponente, ci è ancor troppo imperfettamente nota nei suoi caratteri tonali e ritmici più arcaici, ossia sin verso l'XI-XII secolo, l'età cioè che più dovrebbe aver influito sulla formazione delle melodie trobadoriche; in secondo luogo perchè, allo stato attuale delle nostre conoscenze, i legami intrinseci di qualche consistenza tra i due mondi musicali sono assai sporadici e labili, nonostante tutti gli sforzi di Ugo Sesini, che applicò il metodo dei confronti musicali tra le melodie del Canzoniere G e la cantilena gregoriana «come diretta ascendente della lirica trobadorica». I temi musicali desunti dal repertorio liturgico e che egli vuole simiglianti a questo o a quel frammento di frase-verso trobadorica, hanno tutta l'aria della combinazione occasionale e fortuita, nè possono essere ritenuti probanti anche per quest'altra constatazione. È molto probabile che i trovatori imparassero i principi della musica nelle sole scuole che potessero avere a disposizione, ossia i conventi e le chiese: lì imparavano a cantare, forse anche a suonare i loro strumenti, e lì ascoltavano le esecuzioni musicali che vi si svolgevano. Ma il canto gregoriano che udivano e di cui poi può essere scivolata qualche occasionale ed involontaria reminiscenza nelle melodie d'intonazione profana, non era quello che noi immaginiamo, bensì una più o meno sensibile deformazione di esso, in rapporto all'epoca ed al luogo: ché nel XII secolo la frattura tra la più antica e genuina tradizione gregoriana e le deformazioni ritmico-melodiche di cui ci è buon testimone Hucbald, è già in pieno svolgimento (3). Inoltre, i trovatori possono benissimo aver compiuto altre esperienze musicali attingendo ad altre fonti, tra cui forse anche la cantilena orientale: ed a tutte le esperienze scolastiche apprese qua e là hanno poi aggiunto — elemento di primissimo valore e superiore a qualsiasi altro — la propria fantasia creatrice, la loro arte, il loro linguaggio; per opera del quale ogni ingrediente precedentemente acquista una voce nuova, e

(3) J. VOS-DOM F. DE MEEÛS, *L'introduction de la diaphonie et la rupture de la tradition grégorienne au XI^e siècle*, in *Sacris Erudiri*, VII, 1955, Bruges 1956.

diventa qualcosa di profondamente dissimile da tutto quanto è stato detto prima, nonostante le più o meno palesi affinità esteriori. Risulta ad ogni modo evidente che tutti questi studi sulla « derivazione » della lirica musicale occitanica — sia pure in senso puramente tecnico-scolastico, e non come espressione artistica, che allora ricerche di tal genere divengono *ipso facto* illegittime — devono essere rimandate al poi, dopo cioè che si abbiano a disposizione i mezzi di indagine, e si siano convenientemente pubblicati *tutti* i monumenti — e trobadorici, e liturgici, e arabi, ed ancora altri — tra cui possano essere utilmente istituiti i necessari confronti.

Risultano così evidenti tutte le difficoltà, forse insormontabili, cui va incontro chiunque voglia tentare di stabilire un'edizione critica delle melodie trobadoriche. Anche l'analisi comparativa di tutte le lezioni comuni ai vari codici non ci può aiutare più che molto. Esclusa la possibilità di sceverare con un simile mezzo le lezioni vere dalle false, è estremamente problematico ricercare almeno le priorità e le derivazioni. Sarebbe già molto poter arrivare ad una buona edizione interpretativa, la quale tenga nel massimo conto il testo letterario, sia nella forma diplomatica propria di ogni singolo codice, sia nella sua veste critica. Data infatti la natura prevalentemente sillabica di queste cantilene, in cui ad ogni sillaba di testo corrisponde o una nota isolata o un gruppo neumatico, è evidente che se ad un verso, poniamo, eptasillabo, corrispondono solo sei note, una è stata dimenticata dall'amanuense; essa potrà essere integrata, e con estrema prudenza, solo se esiste altra lezione, magari anche discordante, in un altro ms. Se invece siamo davanti ad un *unicum*, l'integrazione rimane, per forza di cose, arbitraria, nonostante tutti i buoni propositi di « coerenza » che il trascrittore si proponga. Al di là di queste eventualità macroscopiche, si possono dare altri casi più sottili, parte dei quali abbiamo esposto nelle pagine riguardanti la trascrizione di tali melodie in notazione moderna. Spesso questi casi, piuttosto complessi, presuppongono davvero una stretta compenetrazione tra filologia testuale e filologia musicale, di modo che la tante volte conclamata e quasi mai dimostrata inscindibilità tra poesia e musica qui si rivela nella sua concreta realtà, e non allo stadio di semplice postulato.

Siamo tuttavia convinti che, più di ogni preliminare teorico, importino i risultati pratici, da cui si veda come i segni spesso oscuri ed incerti dei mss. medievali prendano forma e vita concreta nella trascrizione moderna. Ed invero, le premesse storiche e tecniche che si leggono nei capitoli successivi hanno dietro di sé l'appoggio di una vasta documentazione, rappresentata dalla trascrizione dell'intero Canzoniere R e delle melodie comuni a R ed agli altri canzonieri trovadorici superstiti. Quando tali trascrizioni saranno anche pubblicate (il che confidiamo possa avvenire entro il più breve tempo), sarà stato compiuto un altro notevole passo avanti verso l'integrale conoscenza diretta dell'intero patrimonio musicale occitanico. Perché troppo spesso, negli studi sin qui condotti sulla musica extra liturgica e profana dei secoli XI-XIII, si sono voluti percorrere i tempi, discutendo di derivazioni, di stili, di influenze reciproche, e di altro ancora, avendo sotto gli occhi una documentazione troppo scarsa o addirittura inconsistente; per di più, troppo a lungo è invalso il mal vezzo di adottare, per l'interpretazione di monumenti musicali disparatissimi (che vanno, poniamo, dal Codex Calixtinus ai Tropari di S. Marziale, ai Canzonieri trobadorici, a quelli troverici, alle raccolte di Cantigas, ai Laudari ecc. ecc.) criteri tecnico-paleografici unici ed indistinti. Ci permettiamo anzi di ricordare qui, concludendo queste osservazioni preliminari, quanto dicevamo in altra sede, parlando del ms. 201 della Biblioteca Civica di Orléans, contenente sacre rappresentazioni monodiche: « Ogni centro scrittoria... fa ricorso a propri accorgimenti... I procedimenti che appaiono validi per un determinato ms., proveniente in apparenza da una determinata regione, ed ascrivibile, in base a dati elementi, ad un'epoca particolare, non possono venire applicati, tali e quali, ad un altro codice... Nella musica monodica, il testo letterario prende una posizione di primo piano... Quando noi avessimo l'assoluta certezza di essere davanti ad una notazione non modale né mensurale... è evidente che l'unico soccorso valido ci può venire dalla ritmica testuale: di qui i numerosi tentativi sino ad oggi compiuti, di far procedere insieme ritmo della melodia e ritmo dei versi, scoprendo il primo attraverso il secondo. Ma tale esigenza, che pur sembra ovvia e di facile applicazione, si presta in realtà ad un numero di equivoci ben più grande di quel che non si possa

immaginare. La stessa interpretazione "modale", che per tanti anni si è cercato di applicare alle melodie trobadoriche, e che si è rivelata, all'atto pratico, così ambigua e malsicura, nasceva dallo stesso desiderio di partire dalla ritmica testuale per arrivare a dare alle melodie una loro configurazione ritmica autonoma: per di più, è difficile che un musicologo della nostra epoca riesca a sottrarsi alle suggestioni che gli vengono offerte, ad ogni istante, dalle moderne concezioni ritmiche, che si identificano in gran parte con la visione troppo angusta ed imperfetta del *tempo forte* e del *tempo debole*. Personalmente, siamo pienamente convinti che, ove la semiografia di una melodia monodica medievale non fornisca nessun'altra indicazione, il ritmo di essa vada ricostruito tenendo conto del ritmo dei versi; ma le modalità di una simile compenetrazione vanno attentamente studiate e valutate con una mentalità rigidamente storicistica, cercando cioè di conciliare il ritmo poetico di quel testo *medievale*, con la ritmica musicale in senso lato, che tenga conto essenzialmente del significato intrinseco proprio di quella melodia, e non già dei *tempi forti* e dei *tempi deboli* della battuta moderna...».

Questi sono i criteri cui abbiamo inteso attenerci nello stendere la prima parte del lavoro sui trovatori, cui attendiamo ormai da anni. Ma se abbiamo di proposito voluto contenere questa parte entro limiti strettamente tecnici, in realtà ogni melodia, nel momento stesso in cui prendeva consistenza nel corso della trascrizione, si rivelava prodigiosa fonte di tesori musicali, cui né il tempo, né la differenza di gusti e di orientamenti hanno potuto togliere nulla della loro intatta vitalità d'arte. Perché solo così l'opera del musicologo ha senso: quando contribuisce a dimostrare la perenne vitalità delle musiche di altri tempi, specchio ed incarnazione dell'eternità dello spirito.

verificare
o meno

CAPITOLO II

STUDI E INTERPRETAZIONI DELLA MONODIA PROFANA MEDIEVALE

Nella trascrizione delle melodie trobadoriche contenute nei codici G, R, X, W, occorre organizzare il lavoro in due momenti successivi: a) la trascrizione melodica; b) l'interpretazione ritmica.

Va da sé che entrambi questi momenti devono poi fondersi in un tutto unico per poter giungere alla ricostruzione dell'opera d'arte nel suo insieme, che la poesia scaturisce dal complesso unitario degli elementi tecnici che la costituiscono; pure, in una fase preparatoria del lavoro, tale ripartizione è metodologicamente assai utile.

Quanto alla determinazione dei valori melodici, non si incontrano, di solito, difficoltà gravi. Occorre, naturalmente, una buona conoscenza preliminare della paleografia musicale gregoriana e dei simboli grafici propri della notazione mensurale: le classificazioni essenziali delle famiglie neumatiche, l'evoluzione del rigo musicale, la successiva stilizzazione della notazione quadrata, sono tutte nozioni che semplificano assai il primo incontro con le relativamente facili scritture che qui ci interessano. Il rigo musicale è composto per lo più di quattro linee ed è munito di chiavi (di *do* o di *fa*) con « *custos* » alla fine di ogni rigo; le note sono disposte sulle righe o negli spazi del tetragramma; la forma delle note varia sì, e notevolmente, da codice a codice secondo la data e la provenienza di ogni singolo manoscritto, ma, in linea generale, ha assunto un aspetto non molto dissimile ormai da quella notazione quadrata che rimarrà in vigore sino a tutta l'età rinascimentale. Da questo punto di vista, dunque, la certezza che la restituzione delle canzoni trobadoriche sia esattamente conforme alla realtà della tradizione manoscritta, è quasi assoluta. Concediamo pure il debito margine alle differenze del

diapason d'intonazione; concediamo pure che una melodia medievale, concepita nell'ambito delle ricchissime combinazioni modali e tonali che la musica anche profana aveva in varia misura ereditato dalla pratica musicale ecclesiastica, produca sensazioni più limitate e fittizie al nostro orecchio, cresciuto ed educato sotto l'influenza di due soli modi, il *maggiore* ed il *minore*, per di più rigidamente inquadri entro il ferreo sistema temperato equabile. Concediamo ancora un congruo margine d'incertezza al cattivo stato di conservazione del codice, quando vi siano abrasioni, o strappi della pergamena, o macchie d'inchiostro e d'umido che abbiano reso di difficile lettura il testo. Concediamo infine un cantuccio, magari solo potenziale, ad eventuali errori del trascrittore, sia egli l'antico amanuense o il moderno musicologo: anche con tante cautele, si può pur sempre sostenere che la linea melodica di questi *Lieder* è, nel complesso, assai vicina alla forma in cui venne intuita, all'atto della creazione, dal trovatore-musico; e che perciò le incertezze e le diffidenze di molti, sulla reale possibilità di accostare oggi quegli antichi monumenti musicali, sono infondate e fuor di luogo.

La rigatura musicale di G non è costante, in quanto va da un minimo di quattro ad un massimo di otto linee: particolarità strana, e proprio del solo canzoniere ambrosiano. Ugo Sesini tenta di spiegare tale stranezza con una ipotesi ardita, ma seducentissima, che riportiamo qui testualmente (1):

« Il Canzoniere G ripete, o traduce a modo suo, forme semiografiche più antiche e più vicine alla caratteristica notazione aquitana, quale era innanzi l'avvento delle forme decisamente quadrate ».

A tale conclusione il Sesini giunge induttivamente, partendo dalla constatazione che anche i manoscritti in notazione neumatica aquitana, che dispongono i neumi secondo una diastemazia perfetta pur facendo uso di una sola linea a secco, lasciano, tra una riga e l'altra di testo, uno spazio sufficiente ad un numero illimitato di linee ideali, tracciate magari mediante una falsariga provvisoria, allo scopo di disporre i neumi secondo un'altezza

(1) *Le melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, Torino 1942, pag. 21.

reciproca rigidamente proporzionale. Anche la forma delle note impiegate in G, che sembrano ancora assai strettamente apparentate col *punctum*, caratteristico della notazione aquitana, induce il Sesini a pensare che « il notatore di G si sia servito di un modello riprodotto forme semiografiche spiccatamente aquitane » (2). Tuttavia, questa eventuale stretta parentela paleografica con un modello scrittoriale tanto più arretrato rispetto all'epoca in cui G venne steso, dovrebbe portare di conseguenza anche una non meno stretta aderenza delle melodie accolte in G con la lezione più antica delle melodie stesse.

L'obiezione si è presentata al Sesini, il quale tuttavia evita una risposta impegnativa, limitandosi ad osservare prudentemente che « occorre prima la pubblicazione e lo studio in esteso di tutti i canzonieri, nonché i relativi confronti fra le lezioni comuni » (3). E i pochi esempi che egli avanza per tentare di dimostrare una maggiore attendibilità della lezione di G rispetto agli altri manoscritti trobadorici non sono affatto probanti. Anzi, il ben più vasto confronto reso possibile da questa nostra pubblicazione (quando sarà ultimata), se non conferma una tesi opposta, di una minore attendibilità delle lezioni di G, lascia però il problema totalmente aperto.

Il rigo di R, W e X è invece costantemente a quattro linee. Quando (e il caso è frequente) la melodia comporta un *ambitus* tale da eccedere l'ottava, e quindi il tetragramma, il notatore evita di aggiungere brevi segmenti di linee supplementari sopra o sotto il rigo, ma preferisce spostare la chiave verso l'alto o verso il basso, secondo che la melodia debba scendere o salire. Talora, specie all'inizio di una canzone, la chiave è quasi del tutto invisibile, nascosta com'è sotto il capolettera ornato. In questi casi, o supplisce il confronto con le altre lezioni, quando esistono, oppure, nel caso di *unicum*, può servire il confronto con il ripetersi della frase-verso, alternata secondo lo schema ABAB. Può, infine, capitare che venga a mancare anche questo sussidio, ed allora la trascrizione diventa indiziaria, sulla scorta di supposizioni particolari che verranno indicate di volta in volta nel commento.

Il *custos*, quando c'è, è elemento di scarsa utilità: esso ha

(2) *Op. cit.*, pag. 19.

(3) *Op. cit.*, pag. 21.

perso gran parte del suo valore da quando la notazione, da adia-stematica come nei più antichi manoscritti gregoriani, si è andata sempre più chiaramente stilizzando verso la diastemazia.

Della forma delle note di G si è già detto. La semiografia di R invece è notevolmente diversa. Le *virgae* sono, naturalmente, in assoluta prevalenza; quanto ai gruppi di note, essi assumono un aspetto esteriore che li fa rassomigliare, e non poco, alle *ligaturae* mensurali. Frequente è infatti la *ligatura obliqua*, specie discendente; le *ligaturae rectae*, dal canto loro, per via delle code discendenti (soprattutto a destra) fanno spesso venire in mente la *proprietas* e la *perfectio*. Da queste considerazioni di fatto due sono le conseguenze da trarre:

1°) Sarebbe gravemente erroneo inferire da questo aspetto esteriore di R una datazione di esso posteriore di poco o di tanto rispetto a G, la cui semiografia è assai più vicina alla notazione gregoriana. Si deve solo osservare che il notatore di G operò in un ambiente in cui prevaleva l'uso e la pratica di libri liturgici gregoriani; abituato com'era ai neumi, non poté rinunciare, trascrivendo in G la sua scelta di melodie trobadoriche, alle consuete forme grafiche cui la sua mano e il suo occhio erano avvezzi. Il notatore di R, invece, più familiarizzato con le scritture mensurali, ridusse l'aspetto esteriore del suo florilegio a propria immagine e simiglianza. Stabilire una cronologia esatta tra i due manoscritti è compito estremamente arduo, e per di più inutile; anche posto che vi sia tra essi qualche decennio di differenza, non è dunque l'età che determina una sì notevole distanza tra i due sistemi di scrittura impiegati.

2°) Ancor più erroneo risulterebbe ogni tentativo di interpretare alla lettera lo pseudo mensuralismo della grafia musicale di R. Da quando ci si è cominciati ad occupare della trascrizione di queste melodie, un tal pensiero non è venuto in mente a nessuno, perchè inattuabile da qualunque punto di vista. È questo un criterio che va applicato all'intero manoscritto, e senza eccettuare nessuna delle melodie in esso contenute. E gli sforzi dei « modalisti » per rintracciare in qualche melodia di R tracce « sicuramente » mensurali, da cui poi risalire a dimostrare il mensuralismo di tutto il codice, non approdano a nulla, come meglio vedremo più avanti.

Ben più complessa è invece l'altra questione, concernente la ricostruzione ritmica di queste musiche. Come tutte le melodie, così anche le cantilene trobadoriche non si esprimono solo mediante intervalli fonici, bensì anche con la durata, assoluta e relativa, dei singoli suoni costituenti gli intervalli, cui si alternano le debite pause e su cui cadono, con successioni alterne, gli accenti che determinano il ritmo vero e proprio. Ma questo ritmo può essere desunto da elementi oggettivamente rilevabili nel corpo vivo della semiografia adoperata per tali musiche? Una certa affinità di scrittura tra i segni impiegati per le cantilene monodiche e quelli adoperati per i monumenti, anche i più antichi, di musica polifonica, sembra, a prima vista, imporsi evidente. D'altro canto, il testo letterario sottoposto alle note ha già una sua ritmica ben precisa, che gli vien data dalla stessa natura intrinseca propria del verso romanzo: di modo che il ritmo musicale dovrebbe scaturire direttamente dal ritmo poetico sovrapponendosi ad esso senza distruggerlo nè soffocarlo, ma anzi, connaturandosi con esso. Questi due elementi obbiettivi hanno condotto gli studiosi a propendere per l'una o per l'altra di due opposte soluzioni. Da una parte, coloro che vollero assoggettare la grafia delle musiche monodiche medievali alle stesse regole del mensuralismo, dall'altra coloro che ritennero le regole del primo mensuralismo valide solo per le musiche polifoniche e non per le monodiche, e che di conseguenza studiarono prima la ritmica del verso romanzo, ingegnandosi poi di escogitare procedimenti ritmici pre-mensurali (le sei famose formule « modali ») da far coincidere, con cavillosi procedimenti di alchimia ritmica, agli accenti del verso. O anche viceversa: cercar di adattare gli accenti del verso alle formule ritmiche musicali, partendo proprio dal postulato che il verso romanzo non abbia una sua ritmica verbale autonoma. Il primo indirizzo, quello dei « mensuralisti » puri, si è estinto da un pezzo. I mensuralisti moderati invece, o « modalisti », ancora sostengono con convinzione le loro idee, tanto che ben pochi sono i dissenzienti: e tutto ciò nonostante i ripetuti « ammodernamenti » e trasformazioni che il modalismo ha subito in poco più di quarant'anni di studi.

Cronologicamente, vien prima la tesi « mensuralistica » proposta sin dalla metà del sec. XVIII dai primi trascrittori di me-

lodie medievali francesi, il De La Ravalière e il De Laborde. Levesque de la Ravalière pubblicava nel 1742 *Les poésies du roy de Navarre avec des notes et un glossaire*, in due volumi; G.B. de Laborde, nel 1751, un *Essai sur la musique ancienne et moderne* (vol. II: *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy*). Entrambi fecero ricorso ad un sistema di trascrizione che, per essere quanto mai empirico ed arbitrario, riduceva i valori musicali a misure proporzionali rigide. Partendo dal principio della suddivisione binaria (1 : 2), essi fecero corrispondere le note antiche alle moderne secondo la più immediata e semplicistica delle evidenze (virga = lunga; punto = breve; rombo = semibreve; rombo caudato = minima) e traducendo tali note con la seguente ed elementare progressione aritmetica: 1 lunga = 2 brevi; 1 breve = 2 semibrevi; 1 semibreve = 2 minime. Alla lunga venne assegnato il valore convenzionale di 4/4, ossia una intera battuta moderna. Tale procedimento, nonostante la totale arbitrarietà da cui partiva, aveva il merito di essere di facile e di immediata attuazione pratica, anche per chi non conosceva gran che la paleografia musicale; e perciò fu approvato e seguito da alcuni tra i più autorevoli storici dell'epoca, tra cui il Burney ed il Forkel.

Un mensuralismo più razionale e più « scientifico » venne proposto poco più tardi dal musicologo François Louis Perne (4), il quale, lasciate da parte le ricostruzioni dei suoi predecessori, che non si richiamavano a nessuna fonte teorica medievale, si appigliò al mensuralismo franconiano, esposto nell'*Ars cantus mensurabilis*, e poggiate, come è noto, su un rigido tempo ternario. Sebbene l'inflessibile applicazione dei 3/4 e dei 3/8 riuscisse spesso ostica ed insopportabile, e fosse di conseguenza temperata da vari studiosi successivi, per molti anni non si seppe proporre di meglio, o, quanto meno, nessuno trovava, nelle teoriche medievali, elementi che consentissero di proporre una nuova soluzione più « scientifica » e meglio documentata.

L'altro indirizzo, opposto all'applicazione rigorosa di valori ritmici reciprocamente proporzionali, fu in epoca moderna proposto dapprima per la interpretazione delle melodie dei Minne-

(4) F. MICHEL, *Chansons du Châtelain de Coucy suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne par M. Perne*, Paris 1830.

singer. La prima formulazione risale al Fischer (5), il quale, studiando il manoscritto di Jena (sec. XIV), constatava che le note semplici di quel manoscritto, escludendo cioè i raggruppamenti sotto forma di *ligaturae* e di *coniuncturae*, hanno tutte la forma costante della virga (= punto caudato). Di qui una elementare deduzione: se, attenendosi alla esteriore identificazione della virga con la *longa*, si fosse dovuto attribuire a tale nota un valore aritmetico costante equiparato a ben quattro semibrevi, sia pur praticando tutte le riduzioni di valore desiderabili, sarebbe risultata pur sempre un'estrema rigidità di pronunzia e di esecuzione; oltre, naturalmente, al fatto inspiegabile ed assurdo di una notazione mensurale che faccia uso di una sola indicazione ritmica per le note semplici, trascurando la necessità fondamentale dell'alternanza del *punctum* e della *virga*, ossia della *longa* e della *brevis*, condizione indispensabile per l'attuazione di un ritmo proporzionale. Di conseguenza, il Fischer assegna alla *virga* il valore, quanto mai elastico, di un'entità ritmica corrispondente alla sillaba del testo cui si trova applicata: il che significa, in altri termini e senza che lo studioso se ne rendesse esplicitamente conto, un ritorno alla classica concezione del χρόνος πρώτος o tempo primo, su cui è imperniata sostanzialmente la ritmica musicale del canto gregoriano secondo le teorie benedettine. In pratica, il Fischer sopprimeva nelle sue trascrizioni ogni segno di battuta e prendeva a prestito dalla pratica gregoriana allora corrente l'intercalazione delle pause e i rallentamenti nelle cadenze. Pur con molta incertezza, era per la prima volta affermato il principio, nella trascrizione di monodie medievali su testi ritmici, che i tempi delle note singole dovevano essere regolati secondo il ritmo poetico.

Non è il caso di seguire passo per passo le vicende di questi punti di vista nella storia dei successivi tentativi in questo senso compiuti da vari altri musicologi tedeschi del secolo scorso. È certo che la disparità di vedute è assai sensibile. Si veda, ad es., la *Geschichte der Musik*, dell'Ambros: si rileggano i capitoli undicesimo e tredicesimo del vol. II, libro I, intitolati rispettiva-

(5) G. E. FISCHER, *Ueber die Musik der Minnesinger*, in v. der Hagen, *Minnesinger*, IV, pag. 853 e segg., Lipsia 1838.

mente « Die Troubadours und Minstrels » (pp. 235-258) e « Die Minnesinger und die Meistersinger » (pp. 269-299): quante affermazioni d'indole paleografica dell'Ambros potremmo oggi accettare ancora per buone? Per la trascrizione dei pochi esempi di melodie trobadoriche e trovieriche, l'Ambros si attiene sostanzialmente ai tentativi, già alla sua epoca vecchi di quasi un secolo, del Burney e del Perne, già citati, avvertendo in nota che altre trascrizioni sono possibili, partendo da differenti interpretazioni della teoria mensurale. Altri esempi sono invece desunti da lavori di H. Riemann, che da suggestioni mensurali era ben lontano. È dunque evidente che il problema della trascrizione di queste melodie non interessava l'Ambros: egli si limitò a prendere, dal pochissimo allora pubblicato, quelle pagine che gli parevano più significative, ritenendo buona la versione già adottata da altri. Una presa di posizione egli rivela nel capitolo dedicato ai Minnesinger, dove per altro egli sostiene la seguente tesi: la notazione del Minnesang germanico, e particolarmente del manoscritto di Jena, uno dei più cospicui monumenti dei Minnesänger (6), appartiene a quella particolare configurazione che vien chiamata *corale*, perchè sul tipo di quella adoperata nei libroni per coro contenenti melodie gregoriane scritte secondo la già avvenuta stilizzazione su tetragramma e con neumi quadrati, derivanti a loro volta dalla notazione aquitana a punti sovrapposti. L'affinità della notazione lascia dunque riconoscere che anche queste melodie germaniche abbiano avuto un andamento discorsivo simile a quello che siamo abituati a sentire nel canto gregoriano (7).

Ora, non è chi non veda la fallacia di una simile tesi, che vorrebbe stabilire l'identità di due espressioni artistiche, tanto lontane cronologicamente, topograficamente e soprattutto come motivi di ispirazione, basandosi solo su una supposta e parziale affinità paleografica. Ma ancora più arbitrario è quanto si legge subito dopo: quando l'Ambros sembra voler stabilire un'auten-

(6) Pubblicato più tardi a Lipsia nel 1901 - G. HOLZ, F. SARAN, E. BERNOULLI, *Die jenaer Liederhandschrift*, 2 voll. - vol. I: *Testi* (HOLZ) - vol. II: *Trascrizioni: Ritmica* (SARAN); *Melodica* (BERNOULLI).

(7) *Op. cit.*, pag. 271: « Die gleiche Notirungsweise lässt sogleich erkennen, dass auch die Vortragsweise eine ähnliche gewesen, wie wir sie in Gregorianischen Gesänge noch heut zu hören gewohnt sind ».

tica antitesi, paleografica oltre che artistica, tra arte dei Minnesinger e quella della lirica provenzale e francese: mentre la pratica dei trovieri francesi coordinava convenientemente le parole della melodia scorrente a guisa di Lied, ed il loro canto, come noi vediamo dalle canzoni di Thibaut IV, re di Navarra, si possono chiamare autentici *Lieder*, il canto del Minnesang germanico ha qualche cosa di analogo a quella forma melodica, ma non conclusa a modo di *Lied*, bensì recitante del canto gregoriano (8).

Di conseguenza, l'Ambros, per dimostrare musicalmente questa stretta parentela, trascriveva le melodie del Minnesang secondo un supposto ed arbitrario ritmo gregoriano (la vera assenza del ritmo libero quale fu dimostrata dal Pothier e dal Mocquereau, era ancora ben lontana da una precisa e sistematica formulazione). La fittizia « declamazione libera » che ne risultava, finiva col togliere nerbo e significato a quelle musiche la cui linea melodica veniva spogliata sia del ritmo verbale, sia di un qualunque ritmo mensurale, nè si davano ad essa, in contraccambio, mezzi adeguati perchè potesse davvero rivivere in una esecuzione moderna.

L'affermata e non dimostrata antinomia tra Minnesang e trovieri fu poco dopo temperata dal Fétis (9), il quale cercò di estendere anche alla lirica romanza il concetto della libera declamazione: almeno su un piano paleografico, l'identità tra le due forme d'arte veniva ad essere riaffermata.

Ben più sostanzioso e personale contributo apportò H. Riemann, prima negli *Studien zur Geschichte der Notenschrift* (Leipzig 1878) e poi nell'*Handbuch der Musikgeschichte* (Erster Band, Zweiter Teil, cap. XV). Il Riemann sembra farsi strenuo assertore del principio che la ritmica testuale può sola influenzare e determinare la ritmica musicale: prima nelle discussioni da lui condotte sul manoscritto di Colmar (pubblicate in *Musikalisches*

(8) *Op. cit.*, pag. 271: « Während die Weisen der französischen Trouvères das Wort der liedmässig hinfließenden Melodie angemessen beordneten, ihre Gesänge, wie wir an denen des Königs Thibaut sahen, wahre Lieder heissen dürfen, hat die Singweise des deutschen Minnesanges etwas jener auch melodischen, aber nicht liederartig geschlossenen, sondern recitirenden Form des Gregorianischen Gesanges Analoges ».

(9) *Histoire Générale de la Musique* - T. V, Paris 1876.

Wochenblatt del 1897), in cui sottolineava le conseguenze che derivavano dal rigetto di ogni significato mensurale in quella notazione e dall'accostamento della ritmica delle melodie a quella testuale (10). Il fatto — egli osserva — che per secoli ancora, dopo che si erano trovati nelle diverse forme delle note della musica mensurale mezzi del tutto sufficienti per una sicura determinazione grafica del valore delle note, si continuarono ad adoperare i neumi in linee (notazione corale) per i canti di recente invenzione, sarebbe totalmente incomprensibile, se non fossero stati di pubblico dominio alcuni semplici principî, secondo cui il ritmo delle melodie scaturiva da solo... » (11).

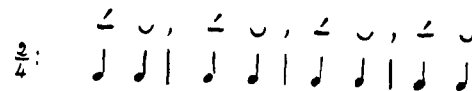
Indiscutibilmente, questa osservazione, che ha il valore di un autentico postulato, è di molto pregio. Il Riemann passa poi (ed ha in ciò assai facile gioco) a mostrare la debolezza delle trascrizioni, compiute dal Coussemaker (12), di Adam de la Hâle sulla base delle teorie mensuralistiche. In questo modo — osserva il Riemann — la corrispondenza tra ritmica testuale e ritmica musicale viene totalmente a mancare; anche se si lascia un po' troppo trasportare dalla polemica, quando sostiene l'assurdità di un Adamo compositore che rinnega l'Adamo poeta, nell'applicare ad un numero x di piedi ritmici un numero y (ben diverso, cioè) di battute musicali. Una critica serrata alle trascrizioni del Coussemaker era legittima e facile, a patto però che fosse rimasta su un terreno rigidamente paleografico, dimostrando che la forma grafica delle note del manoscritto non poteva essere tradotta in quei determinati valori moderni. Invece il Riemann parte da considerazioni, del tutto moderne, di verisimiglianza e di proba-

(10) « Wir der Idee entsagen müssen, dass dieselben mensuraliter notiert sein ». *Musikal. Wochenblatt*, 1897, pag. 450. Cit. dal Beck, *Le melodie dei Trovatori*, pag. 116.

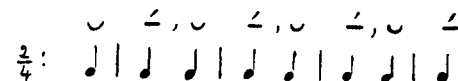
(11) « Die Tatsache, dass man noch jahrhundertlang, nachdem in den verschiedenen Notenformen der Mensuralmusik vollkommen ausreichende Mittel zur bestimmten graphischen Festlegung der Notenwerte gefunden waren, doch fortfuhr, sich der Neumenschrift auf Linien (Choralnotierung) für neuerfundene Lieder zu bedienen, wäre gänzlich unbegreiflich, wenn nicht sehr einfache Prinzipien Gemeingut gewesen wären, nach denen sich der Rythmus der Melodien von selbst ergab... » RIEMANN, *Op. cit.*, I, 2, pag. 226.

(12) Nell'*Histoire de l'Harmonie au Moyen-âge*. Paris 1852.

bilità: partendo dall'erroneo postulato che la ritmica del verso romanzo sia esclusivamente binaria (col tempo forte in battere in caso di ritmo trocaico, e con anacrusi se il ritmo sia giambico), egli giunge all'ancor più erronea conseguenza che Adamo musicista partisse il tempo musicale per calendi, alla nostra maniera, suddiviso cioè in battute regolari di due o di più quarti, ciascuna con i suoi tempi forti ed i suoi tempi deboli. Il R. passa poi alla parte costruttiva del suo sistema, dimostrando come egli intenda praticamente questa fusione o compenetrazione delle due ritmiche. Partito da premesse di innegabile valore, il Riemann, anziché trarne la prima e più geniale deduzione, e cioè l'estrema varietà di movenze e di atteggiamenti ritmici, presso che illimitati, perchè due versi uguali ritmicamente non esistono nemmeno nello stesso poeta, anziché giungere a questa intuizione, egli ha subito mortificato il suo sistema in pochi e grossolani schemi preconcetti, entro cui l'enorme varietà ritmica e melodica della lirica provenzale viene a costringersi per forza, uscendone deformata e quasi irricognoscibile, sotto un'uniforme divisa da collegiale. L'ottonario (che effettivamente è uno dei versi più diffusi nella poesia medievale, latina e neolatina) viene innalzato alla dignità di verso-tipo: quando esso è piano ed a ritmo trocaico, è facilmente divisibile in quattro piedi di due sillabe l'uno, cui corrispondono con eguale facilità quattro battute di due quarti l'una (una sillaba = 1 quarto); in altre parole:



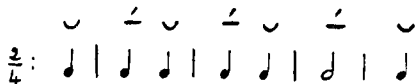
Al di fuori di questo schema tipo (nella realtà, assai meno frequente di quanto non si creda), cominciano gli accorgimenti e le complicazioni. Ad esempio, quello che il Riemann chiama ottonario giambico, con rima maschile, e che è in realtà non un ottonario, bensì un novenario tronco, comporta un'anacrusi iniziale, con catalessi finale:



Dei versi maggiori dell'ottonario non è fatto cenno alcuno (come se non esistessero! *Tant m'abellis l'amoros pessamens*, di Folchetto: Pillet, 155, 22; *Vermilon clam vos faç d'un avol pega pemcha*, pure di Folchetto: Pillet, 155, 25). Per i versi minori, occorre procedere ad allungamenti (ossia, a raddoppi) delle sillabe finali, risalendo sempre più verso le iniziali, se si vuole rispettare lo stesso numero di tempi (musicali) stabilito inizialmente.

Esempi:

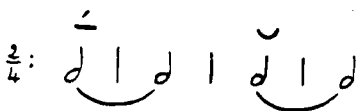
Settenario giambico:



Quaternario trocaico:



Bisillabo trocaico:



Ossia: nell'ottonario ad ogni sillaba corrisponde un quarto di moderno valore musicale; col diminuire delle sillabe, si fa in modo di assegnare ad ogni sillaba due o più quarti, risalendo dalla fine al principio del verso, pur di non turbare il ritmo musicale stabilito aprioristicamente e dogmaticamente, che deve essere di quattro battute di due quarti l'una per tutti i versi romanzi (13). In tal modo, la coincidenza dei due ritmi, il poetico ed il musicale, diviene pura questione di proporzionalità aritmetica, che soddisfa l'occhio per la sua ben modellata simmetria,

(13) Ecco la formulazione teorica del Riemann stesso (*op. cit.*, pagina 229): « Stellen wir nun einmal kurz zusammenfassend auf, wie das jedesmalige Metrum zunächst der romanischen Sprachen, welche, abgesehen vom Reim, keine ein für allemal Akzent d. h. Lage auf die schwerere Zeit fordernden Silben kennen und niemals Werte spalten, sich in die festliegenden musikalischen Grundlagen von 8 zwischen leicht und

ma che, da un punto di vista musicale, si ritorce spietatamente proprio contro quella pretesa unità di verso e di melodia che voleva essere patrocinata. Ecco a quali risultati possono giungere gli astratti calcoli a tavolino dei musicologi non musicisti.

Aggiunge ancora, il Riemann, che questa teoria del ritmo melodico derivante dal ritmo poetico non ci è stata tramandata da fonti teoriche esplicite, ma trova la sua conferma nell'impiego di determinati segni musicali, che comportano un allungamento o raddoppiamento del valore primo, quali la bivirga, gli strophici, e pochi altri. Che sono di impiego troppo raro per giustificare una così continua e sistematica alterazione del valore fondamentale del χρόνος πρώτος. In conclusione, a parte ogni considerazione particolare sulla generale arbitrarietà del sistema, che in pratica danneggia ed uccide spesso la viva freschezza delle melodie eseguite con simile monotona ed esasperante uniformità ritmica della battuta binaria; a parte la giusta osservazione di Sesini (14), che « la misura ternaria è esclusiva nella musica discantistica e sembra dominare, o almeno prevalere, in tutto il linguaggio musicale dell'epoca », e che, quindi, « sarebbe assai inverosimile che la monodia fosse — per l'opposto — soltanto binaria »; a parte tutte queste ed altre considerazioni più tecniche, si deve solo constatare che questa apparente applicazione pratica del ritmo dei versi sul ritmo delle melodie, conduce, in sostanza, ad un mensuralismo assai più rigido, e perciò stesso ben più pericoloso, dei tentativi mensuralistici precedenti, che, al confronto, si possono ben dire elementari ed ingenui.

Esposto così il problema nelle sue esigenze fondamentali, e dopo questa rapida rassegna delle principali opinioni espresse nel secolo scorso sulla lirica monodica medievale in genere, e solo per

schwer wechselnden Zeiten einzufügen hat, so ist zuerst der Reim ins Auge zu fassen, der stets auf die relativ schwerste Zeit fällt, also in den voll achtsilbigen Massen ». E cioè: come il metro più comune delle lingue romanze (che, astrazione fatta dalla sillaba rimata, non hanno accenti fissi su sedi obbligate nè sciolgono il valore come nella metrica quantitativa) deve adattarsi sui fondamentali valori musicali stabiliti in otto tempi che si alternano in deboli e forti, così bisogna tener d'occhio la rima che cade sempre sul tempo relativamente più forte...

(14) *Le melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, pag 33.

incidens e collateralmente sui trovatori, è ora di fermare più accuratamente la nostra attenzione su quegli studiosi che, in tempi più vicini a noi, trattarono *ex professo* il tema che qui ci riguarda da vicino.

Sui voll. II e III (1895-96) della Rivista Musicale Italiana, Antonio Restori, professore di filologia romanza nell'Università di Pavia, pubblicava un saggio dal titolo « Per la storia musicale dei Trovatori provenzali », che segna davvero un punto di partenza, sebbene sia stato spesso trattato con facile sufficienza dagli studiosi venuti dopo. Scritto con ammirevole senso di modestia (l'Autore ha piena coscienza dei suoi limiti, specie in materia musicale, e contiene effettivamente la sua opera entro limiti ben precisi, senza proporsi una problematica troppo ambiziosa, e perciò inattuabile in partenza), questo studio imposta per la prima volta i compiti essenziali che devono affrontarsi da chiunque voglia studiare l'essenza dell'arte trobadorica su basi realistiche, e non lavorando solo di fantasia. Condotta con metodo eccellente, e tale da fare invidia a parecchie opere più « specializzate » scritte in seguito, risente naturalmente di parecchie « tesi », specie letterarie, che allora erano di patrimonio comune, convalidate dall'assenso di nomi di chiara fama, e a cui era praticamente impossibile sottrarsi.

Il saggio del Restori può esser considerato sotto quattro diversi aspetti:

a) come contributo bibliografico per l'euristica e la descrizione dei monumenti musicali superstiti. È la parte del lavoro che ha conservata quasi intatta la propria utilità: è comunque la miglior bibliografia dell'opera musicale dei trovatori che sin qui sia stata stesa;

b) come tentativo di trascrizione, che oggi è troppo facile definire « incerto e del tutto empirico » (15). Accanto a punti di vista davvero arbitrari e musicalmente deplorabili, si trovano anche intuizioni ed applicazioni che meritano, se non altro, una discussione seria ed approfondita, perchè possono costituire un buon punto di partenza per ulteriori chiarificazioni;

c) come impostazione storica circa il problema delle ori-

(15) SESINI, *op. cit.*, pag. 8.

gini di questa arte: e sono le pagine più visibilmente influenzate dai preconcetti di derivazione romantica o positivistica, cui è oggi impossibile prestare qualche po' di credito;

d) come piano di lavoro per una seria valorizzazione di quanto la lirica trobadorica ci ha lasciato. Per il primo, il Restori pubblicò in edizione moderna tutte le melodie superstiti di Peirol, 17 in tutto, 14 delle quali *unica* del Canzoniere G, tre *unica* in R, e solo una comune a G ed a X. Questo ottimo metodo, di pubblicare al completo le melodie di un autore o di un manoscritto fu seguito, dopo il Restori, solo dall'Appel (16), dall'Anglès (17) e dal Sesini per il Codice R. 71 sup. della Biblioteca Ambrosiana.

Illustriamo con ordine questi quattro aspetti del lavoro del Restori. Per la parte bibliografica, si trovano per la prima volta descritti i codici che ci hanno conservato melodie di trovatori provenzali. Si intenda, non tanto una descrizione di carattere generale, già data precedentemente da altri, quanto una prima ed importante valutazione di essi sotto l'aspetto paleografico musicale. Molte, al riguardo, le osservazioni pregevoli; ma soprattutto ci piace ricordare un'affermazione di principio, tanto più importante perchè stabilisce, anche per la filologia musicale, un assioma che la filologia testuale da tempo aveva adottato. Vi si afferma l'autenticità delle melodie contenute nei quattro manoscritti provenzali principali, lontanissimi uno dall'altro cronologicamente, geograficamente, paleograficamente, eppure fondamentalmente simili nel tramandarci le lezioni melodiche. « L'accordo di codici tanto indipendenti ha valore decisivo » (18). Se pensiamo che, in quell'epoca, solo i benedettini di Solesmes cominciarono ad applicare il metodo di confronto e di collazione delle varianti melodiche per arrivare a stabilire la vera *lectio* musicale, come da secoli si praticava per la filologia classica, il Restori può ben a ragione essere considerato il pioniere della filologia musicale in Italia. Ben a ragione il Restori poteva van-

(16) C. APPEL, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, Halle; Niemeyer, 1934.

(17) H. ANGLÈS, *Les melodies del trobador Guiraut Riquier*, in *Estudis Universitaris Catalans*, XI.

(18) R. M. I., vol. II, pag. 9.

tare il proprio lavoro di precursore: « Da quando il Burney, la bellezza di 120 anni fa, pubblicava dal codice η il compianto del *Faidit*, è ora e qui soltanto che s'è pensato di mettere a profitto i codici per comparare le varie lezioni melodiche... Ed è anche la prima volta che s'è pensato di dare uno sguardo completo al materiale melodico che i trovatori ci lasciarono... » (vol. III, pag. 436-7).

Al termine del saggio, si trova poi un copioso indice di tutte le melodie provenzali, suddiviso per autori: così utile e così accurato che il Beck lo riportò senza sostanziali modifiche nella sua opera uscita pochi anni dopo (19). Di più, c'è anche una tavola riassuntiva contenente gli schemi *metrici* e *melodici* di tutte le melodie di G: si potrà discutere sull'utilità o meno di tali lavori analitici, più complessi di quanto non sembri a prima vista, ma non si dimentichi intanto che uno studioso quale il Sesini, musicalmente ben più preparato del Restori, fece suo tale duplice schema, senza apportarvi varianti di rilievo.

Un discorso più delicato per ciò che riguarda il metodo seguito dal Restori per la traduzione delle melodie trobadoriche in note moderne; metodo che, pur essendo certo, sotto molti aspetti, inammissibile, è troppo semplice definire « soggettivo e senza pretese critiche » (20).

Il Restori non ha esposto in forma sistematica i criteri che lo hanno guidato, se non sotto forma di rapidi appunti, di intonazione polemica contro il Coussemaker, verso la fine del saggio. Nella parte polemica, egli vuole stabilire un profondo abisso tra teoria musicale medievale, che prescriveva esclusivamente la misura ternaria « per la salute dell'anima », e la viva pratica, specie nel caso di monodie « popolari ». Contro il Coussemaker, strenuo assertore del ritmo ternario, il Restori rivendica così la propria facoltà di usare largamente anche della misura in tempo pari; ossia, in senso più lato, di far ricorso ad una *rationabilis libertas*, i cui confini « sono segnati dal ritmo poetico che la musica deve rivestire e non snaturare » (vol. III, pag. 438). Così

(19) J. B. BECK, *Die melodien der Troubadours*, Strassbourg 1908. Trad. it. a cura di G. Cesari, Milano 1939.

(20) SESINI, *op. cit.*, pag. 6.

anche il Restori viene ad inserirsi in quella già ampiamente illustrata tradizione che, rinunciando ad ogni mensuralismo preconcetto, cerca di ricavare il ritmo musicale da quello testuale. Praticamente poi, partendo dalla constatazione, nell'ambito di ogni singolo verso, che la musica trobadorica contrappone ad ogni sillaba o una nota o un solo gruppo di note (le poche eccezioni sono per il Restori molto semplicisticamente in sospetto di *errore*), egli traduce ogni nota semplice per lo più con la nostra semiminima, pur senza avvertire esplicitamente che il valore di essa è puramente convenzionale, dovendo essere evidentemente intesa secondo il concetto del $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$. Quanto poi al modo di raggruppare questi valori semplici in battute moderne, il Restori ebbe forse un'intuizione geniale, che poi finì con lo snaturare, forse per la sua poca perizia di musicista pratico. Determinato all'inizio il prevalere, nella ritmica di ogni singola *canso*, della battuta binaria o ternaria (binaria se dominano i ritmi trocaici o giambici, questi ultimi con anacrusi; ternaria se sono in maggior numero invece dattili o anapesti), egli adoperava la misura musicale in due o in tre, cui cerca di attenersi il più possibile. Nei casi di troppo evidente stridore, egli ricorre a vari procedimenti, più o meno legittimi: da quello — ottimo — di variare il $2/4$ in $3/4$ o in $4/4$ nel corso della stessa trascrizione, a quelli, assai meno felici, di raggruppare i *valori primi* (le semiminime) in terzine, a quello infine di allungare arbitrariamente (sino a raddoppiarli) alcuni quarti, o ad inserire pause difficilmente giustificabili. Non ci dilunghiamo in esempi, dato che il lavoro del Restori è di facile consultazione. Questo solo si voleva far osservare: che il Nostro intuì la necessità di far procedere davvero insieme i due ritmi, ma ciò egli mise in pratica con l'abito dell'arte e man che trema: o perchè la sua fu solo troppo più *intuizione* che problema chiaramente delineato, o perchè gli mancavano le basi musicali necessarie a tradurre in pratica l'eventuale scoperta. Che egli si fosse reso conto dei risultati troppo approssimativi cui in tal modo giungeva, appare sicuro dalle sue stesse parole (vol. II p. 14): « Se non fosse per rispetto ad una tradizione costante nella storia della musica (?), io scriverei senza misura, con note bianche e nere, segnando al modo solito le legature, e con accenti il ritmo poetico, con aste-

rischi le pause leggere e con *corone* le forti ». Frase che rivela la sua intima esigenza di arrivare ad una identificazione dei due ritmi, ma che, proponendo di abolire ogni segno di battuta, presenterebbe in forma diversa il problema senza risolverlo. C'è poi un ultimo aspetto, il più grave di tutti, che rischia di compromettere irrimediabilmente gran parte delle trascrizioni da lui effettuate: ossia, la grave confusione fatta tra *note reali* e *note ornamentali*. Tutti i punti e le virghe isolate dei manoscritti vengono tradotti, ovviamente, con note reali; i raggruppamenti invece, abbiano essi aspetto grafico simile ai neumi o alle *ligaturae* o *coniuncturae* mensurali, vengono interpretati a volte come note melodiche reali, a volte come melismi, e vengono perciò trascritti sotto forma di bizzari gruppetti, o acciacature, o mordenti dritti e rovesciati. Criterio fondamentale discriminante tra note reali e note d'ornamento è rappresentato per il Restori dall'analisi melodica intrinseca, che sola dovrebbe giudicare quali suoni fanno parte integrante e costituente dell'invenzione melodica originaria, e quali invece siano aggiunte posteriori o accessorie dovute alla « relativa imperfezione degli strumenti, donde la necessità che la virtuosità dovesse brillare più nel canto che nell'accompagnamento » (pagg. 12-13, vol. I). Ora, separare note reali da note ornamentali in un qualunque manoscritto che non comporti segni speciali per l'una o per l'altra categoria di suoni, sarebbe impresa difficilissima anche in un autore di cui conoscissimo già in partenza, e con assoluta precisione, le fondamentali caratteristiche di stile. Tutti sanno della cura minuziosa con cui, ad esempio, Bach distingueva l'uno e l'altro procedimento, al punto che gli ornamenti si trovano scritti per esteso da lui solo in pochi esempi; per lo più, egli faceva ricorso ad un complesso di segni convenzionali a volte di incerta interpretazione, e tali comunque da stabilire una barriera ben precisa tra le due forme espressive. Lo stesso discorso, se pur in proporzioni più attenuate, potrebbe farsi per Mozart, o per qualunque altro autore del sei e del settecento, che hanno sempre molta cura di indicare in maniera esatta i loro ornamenti. Pretendere invece di riconoscere, sia pure collazionando (quando ciò sia possibile) le lezioni di altri codici, le due categorie di suoni nei trovatori è, quanto meno, atto di presunzione musicale: significa far credere di conoscere i precisi

procedimenti stilistici non solo della monodia provenzale in genere, ma, in particolare, di questo o di quel trovatore singolarmente preso come personalità creatrice singola. Non dico che ciò sia assolutamente impossibile; ma, almeno fino a quando l'intero patrimonio melodico dei provenzali non sia stato accuratamente pubblicato e studiato in profondità, tale *inceptum* è decisamente anacronistico (21).

La tesi *storica* del Restori, assai più debole, non ci interessa, in questa sede, più che tanto. Secondo le teorie allora più in

(21) Per maggior chiarezza, ci soffermiamo un istante sulla trascrizione che il Restori presenta della celebre *alba* di Guiraut de Bornelh, *Reis glorios* (Pillet, 242, 64), in *R.M.I.*, III, 232, in cui le incertezze di trascrizione sia delle note semplici, sia dei gruppi di *ligaturae* appaiono più stridenti e sensibili che altrove. La battuta fondamentale, scelta evidentemente sulla base ritmica del primo verso, è in tre quarti; e si mantiene costante anche quando, come nel terzo verso, il ritmo diviene manifestamente giambico, cioè binario. Le prime tre *virgae* sono interpretate come semiminime; la quarta invece è raddoppiata e diviene minima. La *clivis* sulla 5^a sillaba è così trascritta: una croma sul primo elemento e una semiminima sul secondo. La *virga* della sesta sillaba è resa con una semiminima puntata; il *porrectus* della 7^a è smembrato in due parti: la prima comprendente le due prime note discendenti, trascritte come semicrome; la seconda, comprendente la terza nota ascendente, interpretata come semiminima; e non si comprende perchè questa *ligatura* sia considerata dal Restori come integralmente costituita di note reali, mentre una identica figurazione melodica, sull'ultima sillaba di questo verso (*si - la*) venga intesa invece come abbellimento, col primo *si* trascritto quale acciacatura ed il secondo *la* come nota reale, raddoppiata in minima. Il *porrectus resupinus* sulla prima sillaba del terzo verso è inteso come abbellimento, e precisamente: un mordente rovesciato per le prime tre note, ed una nota reale (del valore di una semiminima) per il quarto suono. Vero è che tale esempio costituisce una sorta di caso-limite nel soggettivismo del Restori, il quale, altrove, adotta una maggiore uniformità nell'assegnare ai neumi del ms. valori moderni costanti. L'unica spiegazione al bizzarro modo di procedere proprio di questo esempio è quella che il Restori stesso indirettamente confessa. In una nota a piè di pagina, egli riporta un frammento di melodia popolare siciliana, da lui raccolta a Modica e trascritta in notazione moderna, allo scopo di « dimostrare » la affinità precisa del fondamento ritmico e melodico comune alla musica popolare ed alla lirica trobadorica, secondo la tesi a lui cara sulle origini popolari della poesia provenzale.

voga circa le origini *popolari* della lirica provenzale (basti ricordare solo gli studi, allora famosi, di Gaston Paris) (22), i trovatori avrebbero trasformato le semplici (e perciò stesso toccanti) melodie popolari in opera d'arte raffinata e complessa, inquinando la spontaneità primitiva di quelle melodie con artifici *scientifici* e *studiati*; ciò che agli occhi dei contemporanei appariva un merito, « noi, oggi, amaramente deploriamo » (vol. II, pag. 17). La tesi fondamentale si trova condensata in quest'assioma: l'arte lirico-musicale dei trovatori e dei trovieri ha i suoi remoti principi nei canti popolari, e specialmente nei canti e nei balli che si facevano in maggio al rinverdire dei prati e allo sbocciare delle rose e dei fiori novelli. Pagine e pagine spende il Restori (23) per rintracciare in alcuni canti popolari in voga alla fine del secolo scorso, non dico frasi intere, ma parti di esse, o semplici cadenze, che potessero presentare qualche vaghissima rassomiglianza con *frammenti* di melodie trobadoriche. Di illazione in illazione, si giunge a queste conseguenze estreme: il canto popolare, lontanissimo dalle melodie gregoriane, a lungo rimase patrimonio dei contadini, dei soli rozzi istrioni che erano ben consci dell' inferiorità della loro arte rispetto alla musica... ufficiale gregoriana. Ma, ad un certo momento, questo canto popolare riesce a *svincolarsi dalle tenebre medievali*, ad affermarsi vivo, e viene così a trovarsi, di fronte al canto chiesastico, nella stessa condizione in cui si trovarono le nuove lingue volgari di fronte al latino. Di tutto questo lavoro di formazione e di prima affermazione manca però la documentazione (meno male che lo si riconosceva!): quando questa nuova musica viene messa per iscritto, essa è ormai caduta sotto il potere degli artisti professionisti, che già hanno compiuto la loro opera corruttrice trasformando l'arte popolare immediata in artificio mediato. Solo in pochi casi, quando il componimento aveva carattere brillante e scherzoso, è possibile riconoscere un più marcato contrassegno della

(22) A. JEANROY, *Origines de la poésie lyrique en France au Moyen-âge*, Paris 1889; T. GALINO, *Musique et versification français au Moyen-âge*, Leipzig 1891; G. PARIS, *Origines de la poésie lyrique en France (Journal des Savants*, 1891-92); L. RÖMER, *Die volkstümlichen Dichtungsarten der altprovenzalischen Lyrik*, Marburg, 1884.

(23) Vedi soprattutto vol. III, pag. 231 sgg.

lontana origine; mentre più spesso quest'arte nuova posa al serio, e, come è vizio dei *parvenus*, esagera se stessa, fa pompa dei suoi orpelli, come una contadina arricchita.

Par di sognare, nel rileggere, oggi, questi punti di vista. Ma non si può far carico al Restori di non aver potuto precorrere le genialissime intuizioni crociane, sì da ammettere, ben più semplicemente e realisticamente, che tutte le melodie trobadoriche a noi giunte sono creazioni originali dei singoli poeti che le hanno composte, e che la maggiore o minore efficacia espressiva non dipende dalla genuinità o meno del sottofondo popolare, bensì dalla diversa capacità lirica variante da poeta a poeta, e, in uno stesso artista, da componimento a componimento.

Orizzonti radicalmente nuovi sembrarono aprirsi a questi studi da quando si estesero alla musica dei trovatori i modelli ritmici usati nella musica discantistica del secolo XIII: da quando, in altre parole, le note musicali dei manoscritti trobadorici vennero interpretate applicando ad esse gli stessi principi pre-mensuralistici propri della notazione detta « modale ». Teoricamente assai chiara e persino schematica, come appare dai lucidi riassunti di parecchi musicografi medievali (24), questa notazione è invece tra le più difficili ed incerte, sempre dal punto di vista dell'interpretazione ritmica, a causa delle frequentissime ambiguità che vi si incontrano: tanto che quasi ad ogni rigo si prospettano al traduttore due o anche più soluzioni possibili, che vanno risolte badando che l'incrocio delle varie parti (da due a quattro) rispetti i procedimenti più caratteristici del contrappunto medievale. Pure, in questi manoscritti così notati (l'Antifonario Mediceo, Wolfenbüttel 677 e Wolfenbüttel 1206 tra i principali) il trascrittore si muove su due elementi ben concreti: la disposizione grafica dei neumi, delle *ligaturae* e delle *coniuncturae*, regolarmente alternantisi secondo i principi esposti dai teorici, e l'andamento contrappuntistico generale, per cui, specie se il componimento ha una certa estensione, si può essere certi che nelle linee essenziali, la tra-

(24) Ricorderemo solamente: l'Anonimo IV del Coussemaker (Cous., *Script.*, I, 327 sgg.), e l'Anonimo VII del Coussemaker (Cous., *ibid.*, I, 378 sgg.), quest'ultimo pubblicato poi da J. WOLF in *Sammelbände der Internationalen Musik Gesellschaft*, I Jahrg. 1899-1900, pag. 83 sgg., col titolo *Theoria magistri Johannis de Grocheo*.

duzione ritmica è esatta od errata. I manoscritti trobadorici, invece, non sono notati mensuralmente: pochissimi luoghi in cui sembra di osservare una certa qual regolare alternanza di *virgae* e di *puncta* (ossia, di lunghe e di brevi) hanno assai più l'aspetto di una combinazione fortuita che di un proposito ben determinato.

Torneremo più avanti, e con la dovuta ampiezza, su tali questioni, quando esporremo le nostre personali convinzioni sulle caratteristiche della scrittura musicale nei manoscritti dei trovatori. Per ora, vediamo con ordine quali sono stati i punti di vista degli studiosi che, in maniera più o meno rigida ed organica, hanno creduto di poter aderire all'idea di estendere a tali manoscritti i principi della teoria « modale ».

Non ancora chiarito in modo definitivo è il punto di partenza, chi per primo abbia intuito la possibilità di leggere le musiche dei trovatori e dei trovieri mediante l'applicazione delle formule ritmiche « modali ». Circa 45 anni or sono, una accanita e, sotto certi aspetti, penosa polemica mise di fronte due studiosi: il già noto e ben qualificato Pierre Aubry, e l'allora giovane e presso che sconosciuto J. B. Beck, giacchè ciascuno di loro rivendicava a se stesso la paternità e la precedenza nell'impiego della teoria modale per la lirica musicale romanza. Un giurì d'onore, allora formalmente insediato, dopo un esame della questione piuttosto superficiale, concluse la vertenza a favore del Beck, ma tale risoluzione non convinse nessuno, e l'incertezza continuò a permanere; tanto che, nel numero di luglio-settembre 1909 della rivista della S.I.M.G., il Riemann per primo adottò la definizione, dopo d'allora generalmente adoperata, di « sistema di Beck-Aubry ». La morte improvvisa e tragica dell'Aubry nel 1910 sembrò sopire la questione, cui ha portato un nuovo valido contributo assai di recente lo Chailley in « Archiv für Musikwissenschaft » (25). Egli pubblica qui un interessante documento, sino ad oggi inedito: una lettera di Friedrich Ludwig allo stesso Aubry, in data 13 aprile 1907. Le conclusioni che si ricavano da tale lettera sono esattamente queste, come ben vede lo Chailley: per primo l'Au-

(25) J. CHAILLEY, *Quel est l'auteur de la « théorie modale » dite de Beck-Aubry?*, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 1953, 3, pp. 213-222.

bry, vari anni avanti, aveva intuito la possibilità, tra le altre, di interpretare « modalmente » le canzoni dei trovieri: in pratica, però, era incorso in un grosso abbaglio, quello di interpretare tutte le note caudate (le *virgae*) come *longae* del V modo ritmico. Su questo errore lo fece riflettere il Ludwig nella lettera citata (e che l'Aubry, inspiegabilmente, non portò mai a conoscenza nella sua polemica), tanto che, dopo quella lettera, il metodo dell'Aubry si presenta migliorato e corretto. Allo stato attuale delle cose, dunque, e per un doveroso senso di giustizia e di riconoscenza verso gli studiosi che ci hanno preceduto in questo terreno minato, chiameremo il sistema non del Beck-Aubry, ma dell'Aubry-Ludwig.

Veniamo ora alla parte intrinseca del sistema. L'Aubry pubblicò prima diversi studi parziali od analitici, per lo più viziati da quel difetto fondamentale di cui s'è detto, e scomparso dopo le delucidazioni del Ludwig (26). Ognuno di questi studi porta un contributo alla chiarificazione del « sistema » che si trova poi esposto in un breve lucido riassunto, nel Cap. VI del volumetto « Troubadours » (Paris, Alcan, 1909). Dopo alcune premesse, ovvie ma di cui non si finirebbe di lodare l'opportunità, a proposito della necessità di far astrazione assoluta, nello studiare problemi di musicologia medievale, dalla nostra pratica musicale corrente (27), l'Aubry espone una sua teoria circa le caratteristiche tonali nuove della lirica musicale romanza. Parleremo più avanti dei problemi connessi con la tonalità di queste musiche: è bene avvertire però sin d'ora che si tratta di un terreno pericolosamente minato, persino ancor più complesso dell'aspetto ritmico, che pur presenta tante incertezze. A tutt'oggi, com'è sin troppo noto, il capitolo

(26) *Quatre poésies de Marcabru...* Paris 1904. *La chanson de Bele Aelis par le trouvère Baudé de la Quarrière*, Paris 1904. *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris 1905. *La musique et les musiciens d'Église en Normandie au XIII^e siècle*, Paris 1906. *Estampies et danses royales...* Paris 1906. *Le Roman de Fauvel*, Paris 1907. *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, Paris 1906. *Iter Hispanicum*, Paris 1908. *Cent motets du XIII^e siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg*, Paris 1908. *Le chansonnier de l' Arsenal (Trouvères du XIII^e siècle)*, Paris 1909.

(27) « Il n'y a point de pire méthode pour qui cherche à se familiariser avec la musique médiévale que de prendre dans la musique moderne ses points d'appui et ses termes de comparaison... » (*Op. cit.*, p. 175).

sulle tonalità ecclesiastiche di tutto il repertorio melurgico gregoriano è uno dei più oscuri e malcerti: così è per noi, e così era anche per i contemporanei, come appare ben evidente da quella che è senz'altro la guida medievale meglio ordinata: il « *Lucidarium in arte musicae planae* » di Marchetto da Padova, che il Wolf aveva attribuito al 1274 (28), e che, dopo essere stato pubblicato nel III vol. degli *Scriptores* del Gerbert a pagg. 65-121, ancora attende un'edizione più moderna e più accurata (29). La casistica, ricca e scrupolosa, che Marchetto propone e che dovrebbe teoricamente servire alla nomenclatura ed alla catalogazione di tutte le melodie ecclesiastiche del tempo, si rivela all'atto pratico di gran lunga inadeguata rispetto al numero delle anomalie riscontrabili nel comune repertorio della melurgia ecclesiastica occidentale. La fondamentale distinzione tra modo *autentico* e modo *plagale* non bastava certo a caratterizzare l'*ambitus* di tutte quelle cantilene che non erano precisamente nè l'una, nè l'altra cosa; tanto che Marchetto deve parlare di tono *perfetto*, *imperfetto*, *piuccheperfetto*, *misto*, *commisto*.. senza tener conto di altre suddivisioni minori, che qui non è il caso di riportare (30). In realtà, per trattar con maggior sicurezza il problema della modalità gregoriana, bisognerebbe poter risolvere prima una questione di fondo che appare ben lontana da una soddisfacente risoluzione: il substrato etnico-storico di questo canto gregoriano, specie per quanto riguarda i suoi rapporti con la melurgia bizantina, e, più in generale, con tutta la tradizione musicale classica. Ma, perdurando tanta incertezza sulla to-

(28) F. LUDWIG, in *Archiv für Musikwissenschaft*, V, 289, e H. Beseler, *Archiv cit.*, VII, 177, hanno dimostrato però che tale data va spostata in avanti di almeno cinquant'anni. In tal modo, viene a cadere la supposizione del Wolf, e cioè che nell'ultimo secolo XIII la notazione e la musica italiana fossero sufficientemente sviluppate per esercitare una notevole influenza sulla musica francese. Lo stesso WOLF, d'altronde, nell'*Handbuch der Notationskunde*, ha rinunciato a tale ipotesi, sostenuta quindici anni prima nella *Geschichte der Mensuralnotation*.

(29) A ciò han recentemente provveduto due miei scolari, il Dott. Riccardo Allorto e la Dott. Nelly Darbesio. Il loro pur meritorio lavoro rimane però tuttora manoscritto, ed è depositato presso la Scuola di Paleografia musicale.

(30) GERBERT, *Script.*, III, pag. 101.

nalità ecclesiastica, ben difficile è precisare in quali rapporti tonali si trovi la nuova lirica neo-latina nei confronti della precedente produzione musicale che supponiamo (e non ne siamo certi) abbia diversamente influenzato la monodia profana d'arte. Che modalmente canto gregoriano e musica trobadorica differiscano, e non poco, è una constatazione che s'impone immediata anche al più impreparato degli ascoltatori: in che cosa esattamente differiscano, è assai più difficile precisare. La più suggestiva (e forse anche la meno lontana dalla realtà del senso musicale moderno) è che, nelle melodie trobadoriche, si cominci a sentire chiaramente individuato il nostro *maggiore* ed il nostro *minore*. Questo l'Aubry vorrebbe documentare: cosa che egli fa con ordine, chiarezza e notevole abilità, e le conclusioni cui giunge hanno tutta l'apparenza della verisimiglianza. Delle otto tonalità ecclesiastiche — egli dice — alcune sono ormai cadute in disuso: il terzo ed il quarto modo, per es., ed anche l'ottavo. Quelle rimaste più a lungo vive nella pratica si possono raccogliere in due gruppi: uno comprende il primo ed il secondo modo, i quali, con la loro terza e sesta minore, sono diventati, poco alla volta, « les prototypes du mineur moderne ». Al secondo gruppo appartengono il quinto, il sesto ed il settimo modo, i quali presentano invece terza e sesta maggiore, tanto che, nonostante la diversa concezione della dominante, possono ben essere considerati come la prima formulazione del moderno *maggiore*. Ben più discutibili, perchè le premesse sono mere supposizioni, le altre osservazioni, circa le pratiche della *musica ficta* nei trovatori, ossia le alterazioni cromatiche riscontrabili in queste melodie. Di oggettivamente documentabile c'è nei mss. solo il *si bem.*; cosa del resto tutt'altro che inconsueta anche nei codd. gregoriani della stessa epoca, e non solo, come per il passato, in quei casi che stanno ad indicare un modo trasportato. Si può supporre che, nella viva pratica musicale, gli esecutori delle melodie trobadoriche alterassero le musiche con una dovizia di *diesis* e di *bemolli* di gran lunga superiore a quanto ci è dato riscontrare nei codici: ma, allo stato attuale della nostra documentazione, si tratta solo di una supposizione, altrettanto valida e legittima di un'altra che sostenesse invece la totale assenza di ogni alterazione cromatica al di fuori di quelle espressamente indicate. Tra le troppo disinvolute conclusioni cui l'Aubry giunge in seguito al suo postulato, la più discuti-

bile è senz'altro quella che riguarda la *sensibile*. Mentre il gregoriano, egli dice, usa mettere al di sotto della tonica un suono alla distanza di un tono intero, la pratica della *musica ficta*, invece, richiedeva, al di sotto della tonica, l'intervallo di un semitono: se la tonica è *re*, essa veniva preceduta, nelle melodie trobadoriche, non da un *do nat.*, ma da un un *do diesis*, come è nella natura della moderna *sensibile*. Questa conclusione ha tutta l'aria del ragionamento *pour cause*, poichè dà per dimostrato il nuovo senso tonale ed afferma come dato di fatto ciò che invece è pura ipotesi.

Più interessante ai nostri fini è il II par. del cap. VI, tutto inteso a dare una giustificazione dei criteri cui il musicologo si è attenuto nel presentare, nelle pagine precedenti, alcune melodie da lui trascritte alla maniera modale. Precede, anche qui, un'affermazione di principio: in queste musiche il ritmo, anche se non espresso chiaramente per via di simboli, è tuttavia ben presente, pur allo stato latente. A dimostrazione di ciò, l'Aubry pone il seguente sillogismo: si chiamino C i manoscritti contenenti composizioni motettistiche in notazione franconiana (quindi, indiscutibilmente mensurali); si chiamino B quelle porzioni di manoscritti (tra cui l'844 della Biblioteca Nazionale di Parigi) scritti in notazione arcaica non mensurale, ma che si devono interpretare mensuralmente sulla scorta e col confronto delle lezioni di C; si chiamino infine A le parti degli stessi manoscritti contenenti musiche monodiche notate non mensuralmente. Dunque: $A = B$; $B = C$; $A = C$.

Per confutare tale sillogismo, a prima vista inattaccabile come tutti i sillogismi, basta ricordare quello che per noi ha valore di autentico postulato negli studi di paleografia musicale: è indispensabile non considerare mai in un blocco unico monoliticamente manoscritti musicali medievali diversi per epoca, luogo e caratteristiche scritte. Come abbiamo già avuto occasione di far notare altrove, l'unica via che ci permetta di giungere a conclusioni non avventate è quella di esaminare singolarmente le peculiarità grafiche e tecniche proprie di ogni manoscritto, senza lasciarsi fuorviare dalle apparenti affinità riscontrabili in codici di provenienza diversa. In un periodo, come il nostro, così denso di trasformazioni anche radicali nella notazione, capitava assai frequentemente che uno stesso simbolo grafico potesse assumere due o più significati

diversissimi, secondo le convenzioni che ciascun amanuense faceva proprie.

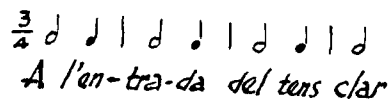
Nello spiegare poi l'applicazione pratica dei modi ritmici alla prosodia verbale, l'Aubry comincia con l'attuare una discriminazione tra essi, considerando validi, per una loro applicazione alla monodia romanza, solo i primi tre, ed escludendo il quarto, il quinto ed il sesto. Le ragioni che egli adduce per escludere il quarto ed il quinto non sono senza fondamento; ma la prescrizione del sesto ritmico ha tutta l'apparenza di un arbitrio, e le critiche mosse dal Sesini a tal maniera di procedere appaiono pienamente giustificate sia in sede teorica, sia considerando gli esempi pratici desunti dal ms. di Bamberg, doviziosamente ricco di formule ritmiche in sesto modo, e proprio nella parte del *tripulum*, ossia la voce superiore della composizione motettistica, la parte più spiccatamente melodica (31). Circa l'applicazione dei primi tre modi ritmici (32), l'Aubry prescrive, sotto forma di regole, alcune norme

(31) *Op. cit.*, p. 41 sgg.

(32) Ricorderemo di sfuggita, sebbene tali nozioni siano ben note agli specialisti, che il « modo » ritmico (da non confondersi con il modo ecclesiastico sinonimo di tonalità), era una formula ritmica in cui veniva variamente applicata la suddivisione ternaria. Dopo molte oscillazioni ed incertezze, i teorici medievali codificarono tali modi nel numero di sei, sei perfetti e sei imperfetti (questi ultimi quasi totalmente inusitati nella pratica più arcaica, ma destinati in seguito ad ampi sviluppi, quando il modo ed il tempo imperfetto — ossia la suddivisione binaria — raggiunsero una loro autonomia accanto alla perfezione, cioè alla ternarietà). Essi risultavano dal regolare alternarsi della *longa* e della *brevis*: due valori che, non ancora differenziati semiograficamente (solo più tardi, in alcuni tipi di notazione transizionale e nella notazione « franconiana », la *brevis* si identifica regolarmente col *punctum* e la *longa* col *punctum* caudato o *virga*), si contrappongono e si succedono secondo un ordine che viene desunto dalla terminologia della metrica classica. WALTER ODINGTON (*De speculatione musicae*, in Couss., *Script.*, I) è forse l'unico teorico medievale che applichi a tali modi ritmici i nomi dei piedi della prosodia greca: il primo modo, risultante dall'alternanza regolare di una *longa* e di una *brevis*, è detto *trocaico*; il secondo, formato di una *brevis* e di una *longa*, *giambico*; il terzo (*longa* e due *breves*), *dattilico*; il quarto (due *breves* ed una *longa*) *anapestico*. Al quinto, che risulta composto di sole *longae*, è accostato il *molosso* o lo *spondeo*; al sesto, fatto di sole *breves*, il *tribraco* o il *proceleusmatico*. Impossibile è seguire qui l'Odington in tutta la sua minuziosa casistica dei

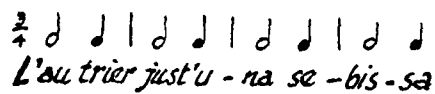
II) Pag. 60: *A l'entrada del tens clar*, di Anonimo. (Pillet, 461, 12). Qui il verso è imparisillabo e tronco: si verifica quindi la condizione prevista dalla regola n. 2:

1 modo:

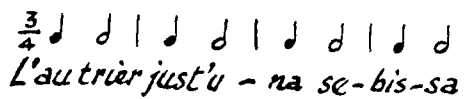


e così infatti trascrive l'Aubry. Ma nulla, in questo caso (sempre secondo le regole enunciate più sopra) impedirebbe che si adottasse invece il secondo modo: le poche *ligaturae*, infatti, cadono senz'ordine ora sul primo, ora sul secondo elemento della formula ritmica.

III) Pag. 79: *L'autrier just'una sebissa*, di Marcabruno (Pillet, 293, 30). Si verifica anche qui il caso previsto dalla regola seconda, essendo noi in presenza di un ottonario piano. La trascrizione secondo il primo modo sarebbe pertanto:



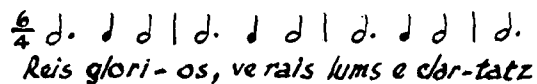
Il secondo modo invece richiede quest'altra versione ritmica:



Contro la verisimiglianza stessa della naturalezza del discorso musicale, l'Aubry adotta qui il secondo modo, nel tentativo di

dare un senso alla regola IV. Senonchè, le *ligaturae* cadono in prevalenza proprio sul primo elemento (e ciò riconfermerebbe il 1° modo), tranne l'ultima dell'ultimo verso sulla cadenza finale, che poggia sul secondo elemento: e proprio questa è sembrata all'Aubry determinante. Un altro trascrittore, però, che volesse adottare le stesse regole, potrebbe con eguale legittimità sostenere il 1° modo: e allora, negli esempi precedentemente citati, come ci si deve in ultima istanza regolare? Perchè, è sin troppo evidente, la differenza ritmica tra le due possibili traduzioni è enorme, tale da cambiare radicalmente il volto della melodia. Peggio ancora poi il quarto ed ultimo esempio dell'Aubry, a pag. 87: *Reis glorios, verais lums e clartatz*, di Guiraut de Borneill (Pillet, 242, 64), trascritto in base al terzo modo, e che, se sotto l'aspetto della cesura dopo la quarta sillaba, può confermare la regola quinta che legittima l'impiego del terzo modo ritmico, dall'altra parte, per la presenza delle *ligaturae* sull'elemento debole, si trova in contrasto con un'altra regola, dall'Aubry non espressa ma implicita nell'enunciazione della regola quarta. Quando infatti l'Aubry suggerisce l'impiego di un modo piuttosto di un altro in rapporto alla presenza delle *ligaturae* sull'uno o sull'altro elemento della formula, egli è mosso, come già ben vide il Sesini (33), dall'« imbarazzo di dover collocare le molte note di una *ligatura* nella parte breve della formula »: il che lo costringerebbe ad una eccessiva suddivisione del valore della semiminima o della minima. Di modo che, in quest'ultimo esempio, si potrebbe benissimo far ricorso, sempre sulla scorta delle regole fondamentali, al secondo modo con anacrusi: il che comporterebbe le due seguenti, e ben diverse, interpretazioni ritmiche:

3 modo:



(33) *Op. cit.*, p. 38.

sto riconoscere che il sistema del musicologo francese ha una sua organicità, e s'impone per la sua stessa chiarezza. J. B. Beck invece, che in quegli stessi anni propose a sua volta l'estensione delle teorie modali ai trovatori ed ai trovieri, giunse in un primo tempo agli stessi risultati dell'Aubry, ma attraverso vie tortuose ed enunciazioni di regole che vorrebbero essere categoriche e che si rivelano poi contraddittorie; sino a quando, rielaborando da capo tutti i principi sin lì enunciati, lo stesso Beck capovolse le regole della ritmica modale, venendo cioè a smentire per il primo gran parte di quanto aveva in precedenza tentato di dimostrare.

Ci soffermeremo quindi sui due momenti successivi delle interpretazioni modali del Beck: il primo, rappresentato dal volume «Die Melodien der Troubadours» (Strasbourg, 1908. Trad. it. a cura di Gaetano Cesari, Milano, 1939); il secondo, dall'edizione del *Chansonnier Cangé* (Paris, 1927).

Un serrato, e in gran parte accettabilissimo, atto d'accusa alla prima opera del Beck è già stato formulato da Ugo Sesini in una recensione apparsa in *Studi Medievali*, N.S., XI, pp. 210-213, cui rimandiamo senz'altro il lettore. Si ha invero l'impressione che il Beck sia dominato, in primo luogo, dalla preoccupazione di dire in forma assolutamente nuova e diversa gli stessi concetti che altri presentavano con tanta maggiore semplicità e chiarezza. Perchè, nonostante un rigore di metodo a prima vista inflessibile e severo, la sostanza dei ragionamenti appare estremamente labile, inconsistente, e, nel migliore dei casi, oscura e difficile da comprendere.

Dopo un brevissimo sguardo d'insieme sugli studi condotti sulla musica dei trovatori e dei trovieri sino all'inizio di questo secolo, si trova una descrizione bibliografica dei mss. trobadorici, in parte desunta dal Restori, in parte originale. Numerose e strane vi sono tuttavia le lacune: quale, ad es., quella di non aver mai indicato le misure (in cm. o in mm.) del codice provenziale R.

—
vendo corrispondere nel ritmo a una poesia che non è riducibile in formule ritmiche secondo rapporti rigorosi di quantità, non possono essere notate che secondo il ritmo naturale libero delle poesie onde nacquero o alle quali furono adattate; e che dunque una strofa trovadorica può comprendere anche misure ritmiche diverse, cioè battute di ritmo binario e battute di ritmo ternario ».

Alcune tavole statistiche e di raffronto, sul ricorrere delle varie lezioni di una stessa melodia in più canzonieri, rendono indubbiamente utile la consultazione di questa prima parte dell'opera. Segue poi un'esposizione, di livello elementare: una sorta di grammaticetta che vorrebbe spiegare anche a chi non conosca per nulla o quasi la paleografia musicale, le figurazioni neumatiche dei mss. provenzali; come se tra l'uno e l'altro non esistessero differenze grafiche sostanziali. In alcuni codici, come s'è visto, predominano ancora influenze neumatiche, in altri si fanno maggiormente sentire gli influssi delle nuove stilizzazioni grafiche mensurali. E pure il Beck dichiarò espressamente, in altra sede (36), che tale libro era rivolto «aux musicologues de profession ».

Dopo queste premesse propedeutiche, inutili per lo specialista, che le conosce già, ed inutili anche allo studioso non versato in questioni di musica medievale, perchè insufficienti, il Beck affronta il problema dell'interpretazione ritmica delle melodie dei trovatori e dei trovieri. Come ha già opportunamente sottolineato il Sesini, le dimostrazioni del Beck si rivelano, per lo più, affrettate e tendenziose. Punto di partenza di tutti i ragionamenti del Beck è il seguente: dato che alcune melodie trobadoriche sono notate mensuralmente, si dovrà cercare in esse la vera natura ritmica di quelle musiche: ed una volta stabilito il ritmo che la scrittura certamente mensuralistica ci fa conoscere, si dovrà cercare di estendere gli stessi principi ritmici a tutte le altre melodie la cui notazione non ha caratteristiche mensurali.

Il ragionamento non è un capolavoro di logica, e può essere facilmente controbattuto sia in sede teorica, sia in sede pratica. Leggiamo anzitutto le parole precise del Beck (le citazioni sono fatte dalla traduzione italiana). A pag. 120: «Fra le melodie trobadoriche quindici canzoni in tutto, comprese quelle posteriormente aggiunte, sono scritte in notazione modale (o di transizione) od in notazione franconiana... ». Pag. 123: «L'analisi dei manoscritti formanti l'eredità dei trovatori e dei trovieri, porta ad affermare che la maggior parte (i 9/10) di esse è formata da melodie stese in notazione quadrata, in cui il ritmo originale non

(36) *La musique des Troubadours*, p. 6.

si può riconoscere direttamente, mentre una minoranza (circa 1/10) è notata mensuralmente, e quindi col ritmo espresso, senza dubbio, graficamente... ». Pag. 133: « Finora noi abbiamo potuto soltanto stabilire come cosa positiva che il ritmo di una melodia accompagnata ad un testo, si può riconoscere direttamente dalle figure musicali quando, per una felice combinazione, questa melodia non ci fu tramandata in notazione quadrata, oppure quando, oltre alla versione in note quadrate, ci fu tramandata anche una versione mensurale. Ma siccome una piccola parte soltanto delle melodie trovadoriche possiede una notazione capace di renderne anche il ritmo, noi dovremmo rinunciare, a priori, a ritrovare il movimento d'esecuzione delle 243 canzoni trovadoriche tramandateci soltanto in notazione quadrata, e di quel migliaio di canzoni di trovieri, notate alla stessa maniera, se un fattore latente non avesse avuto il compito di precisare il ritmo musicale delle poesie liriche medievali ».

Come ha già chiaramente messo in evidenza il Sesini, le quindici canzoni trovadoriche mensuralmente notate si riducono nella realtà a molto meno, se si tolgono, come è giusto fare, le versioni francesizzate e quelle sospette, oltre alle elaborazioni motettistiche: ne rimarrebbero così in tutto sei, il che dà una percentuale non di 1/10, come sostenuto dal Beck, bensì di 3/125, ossia una proporzionale del 2,4 %. Sin qui il Sesini. Ma questa percentuale così esigua può ridursi ulteriormente... sino a toccare lo zero!

Condizione indispensabile perchè si possa parlare di « notazione mensurale » (sia essa solo premensurale o modale o prefranconiana o franconiana) è che dalla forma grafica intrinseca delle singole note, o anche dal loro raggruppamento in *ligaturae*, si possano distinguere, con sufficiente precisione, le *longae* dalle *breves*. Nella notazione transizionale prefranconiana, i due valori si trovano differenziati anche come aspetto grafico esteriore; nella notazione quadrata modale, invece, i due valori non sono differenziati graficamente, ma l'identificarli è facile, una volta che il vario accostamento ed il vario alternarsi delle *ligaturae* binarie e ternarie faccia riconoscere, con forti probabilità se non sempre con matematica certezza, l'uso di questo o di quel modo ritmico. Perchè dunque si possa parlare di « notazione mensurale » nelle

canzoni che il Beck indica come sicuramente mensurali, occorre che si verifichino o l'una o l'altra delle condizioni di cui sopra. Analizziamo ora i sei esempi autentici di canzoni provenzali che dovrebbero costituire la « chiave » per l'interpretazione di tutta la musica trovadorica.

I) Pagg. 82-83: *Qui la vi, en ditz*, di Aimeric de Peguillan (Pillet, 10, 45). La melodia di questo *descort* ci è tramandata da due mss.: R 49 r. e W 185 r. La lezione di R è composta tutta di *virgae* e di *ligaturae*, e non può avere quindi, a giudizio anche del Beck, alcun significato mensurale. Invece la lezione di W sembra alternare *puncta* e *virgae*. Dire che i due segni fondamentali si alternino in maniera regolare, si da lasciar intravedere il modo, sembra per lo meno assai arrischiato. Ecco l'analisi delle prime frasi-verso:

I frase-verso: punctum / pes / punctum / ligatura obliqua discendente di due suoni / virga.

II frase-verso: punctum / virga / punctum / ligatura obliqua discendente di due suoni / virga.

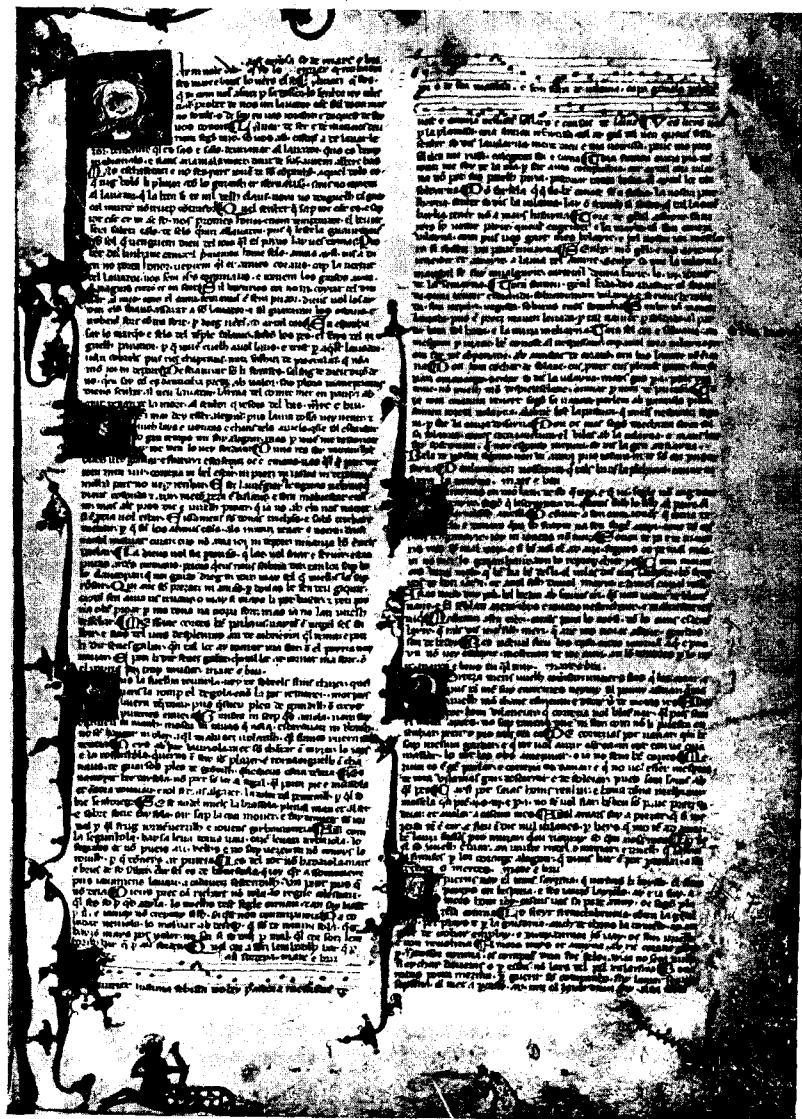
III frase-verso: punctum / virga / punctum / punctum / virga, ecc.

Ma ancora più misterioso appare il procedimento mediante il quale il Beck ha creduto di poter adattare alle figure musicali così disposte le caratteristiche ritmiche del secondo modo, dato che viene a mancare una delle condizioni da lui enunciate come fondamentale nella regola capitale di pag. 169 (37): « Nel caso in cui le accentazioni cadono sulle *breves*, insieme a sillabe senza accento o con accenti secondari, noi abbiamo il secondo modo ». In *Qui la vi, en ditz*, le brevi (cioè, i *puncta*), cadono su *qui* e su *vi*, i cui accenti tonici, nella ritmica del verso, sono tutt'altro che secondari. Anche nel secondo verso (*pos dyeus tant i mes*) la breve

(37) Citiamo per esteso la « regola » essenziale del sistema: « Nel caso in cui in un modo composto di due elementi gli accenti (*ikti*) cadono contemporaneamente sopra le *longae* e sopra gli accenti delle sillabe, questo modo sarà il primo, uguale a lunghe accentate e brevi non accentate; nel caso invece in cui le accentazioni cadono sulle *breves*, insieme a sillabe senza accento o con accenti secondari, noi abbiamo il secondo modo, uguale a brevi accentate ed a lunghe non accentate ».

cade su *tant*, che ha l'accento più forte del verso. Nè d'altra parte sembra possibile applicare il I modo, perchè le eccezioni diverrebbero ancora più numerose, e riferibili questa volta non all'accentuazione di parole singole, che può essere, se pur in parte, soggettiva del lettore, bensì alla stessa forma grafica dei neumi, intaccando proprio in tal modo quella fisionomia mensurale che l'autore vorrebbe dimostrare. In conclusione: o è sbagliata la regola fondamentale, o questo primo esempio non è scritto in notazione mensurale.

II) Pag. 79: *Ab ioi mou lo vers e l comens*, di Bernart de Ventadorn (Pillet, 70, 1). Tre sono i mss. che ci tramandano la lezione musicale di questa canzone: G 9 v., R 57 r. e W 202 r. I neumi di G e di W sono del tutto privi di qualunque significazione mensuralistica; R invece presenta, e con una regolarità maggiore che non nell'esempio precedente, l'alternanza di *virgae* e di *puncta*. Inoltre l'applicazione del secondo modo, in conformità alla regola più sopra riportata, presenta, nelle prime due frasi-verso citate da Beck, una sola « eccezione »: non facilmente giustificabile, pure, in ogni modo, una sola. Ma c'è un altro fatto su cui occorre richiamare l'attenzione. Come avviene piuttosto frequentemente nella lirica musicale occitanica, le prime quattro frasi-verso di questa canzone si corrispondono alternativamente, secondo lo schema ABAB. Bisogna quindi porre a riscontro analiticamente i neumi di A e di B; perchè, se si corrispondono esattamente, ciò costituirebbe indubbiamente un altro punto a favore del mensuralismo in questa canzone; ma se differiscono, una simile ipotesi può senz'altro venire scartata, essendo ben difficile, per non dire impossibile, che la stessa frase melodica possa passare, a distanza così ravvicinata, da un modo ad un altro. Una melodia può cambiare di modo, nel corso del suo svolgimento, e quando abbia una considerevole lunghezza; ma che la stessa frase, riproposta due volte quasi di seguito, cambi repentinamente modo, sarebbe esempio di una pratica assolutamente inconsueta, e tale da non offrire riscontri nemmeno nei più compiuti monumenti musicali (quali l'Antifonario Mediceo o i codici di Wolfenbüttel) scritti quasi interamente secondo le precise norme della notazione modale. Ecco dunque l'analisi:



Canzoniere R. (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543) Fo. 5 r.

Sillabe	1	2	3	4	5	6	7	8
A'	virga?	punctum	virga	punctum	plica	plica	scandicus	virga
A''	punctum	punctum	punctum?	punctum	clivis	ligatura obliqua	scandicus	virga
B'	virga	punctum	punctum?	punctum	virga	punctum	pes	punctum
B''	virga	punctum	virga	punctum	virga	clivis	pes	virga

Come si vede, nelle frasi-verso 1 e 3 (A' e A''), su otto neumi, quattro solo concordano; nelle frasi-verso 2 e 4 (B' e B''), sempre su otto neumi, la concordanza avviene in cinque casi. Se una casistica così vacillante può essere sufficiente per trarne conclusioni generali valevoli per le migliaia e migliaia di neumi contenuti in tutte le canzoni trobadoriche, giudichi da solo il lettore.

III) *Ses alegratge*, di Guillem Augier (Pillet, 205, 5). Questo *descort* è conservato in *unicum* nel ms. W, 186 v., ed è di difficile lettura, poichè, essendo l'inchiostro molto sbiadito, riesce spesso assai malagevole distinguere un *punctum* da una *virga*. Solo pochi segni hanno la *cauda* chiaramente visibile: nella maggior parte dei casi, è molto pericoloso decidere in maniera certa se siamo davanti all'uno o all'altro neuma fondamentale. Ed è significativo il fatto che il Beck si sia limitato a citare quest'esempio, a pag. 120, senza trascriverlo nemmeno limitatamente alla prima frase-verso, come negli altri casi: evidentemente non ebbe il coraggio di interpretare i neumi di ambigua lettura tutti a suo favore per dimostrare visibilmente la presenza anche in questa melodia di un ritmo mensuralmente espresso. Tuttavia, con estrema prudenza, e attraverso molte perplessità, ci sembra di poter leggere i neumi in questo modo:

Prima frase-verso:

punctum / punctum? / punctum / virga / virga?

Seconda frase-verso:

virga / punctum / virga / punctum / virga / punctum

Terza frase-verso:

punctum / virga / virga

Quarta frase-verso:

punctum / punctum / virga / punctum / virga / virga

Quinta frase-verso:

virga / virga / punctum / virga / virga

Non sembra dunque che l'alternanza dei *puncta* e delle *virgae* sia tale da permettere una sicura conclusione a favore del ritmo modale chiaramente espresso.

IV) Pag. 156: *Dire vos voill ses doptansa*, di Marcabruno (Pillet, 293, 18). *Unicum* in R, c. 5 v. In questo caso, l'applicazione meccanica del ritmo modale (sempre in base alla famosa regola data dal Beck a pag. 169) risulta più che mai dubbia, verificandosi entrambe le eccezioni già da noi sottolineate nel commentare i primi due esempi: E cioè: 1°) La coincidenza tra «ikti» e supposte *longae* (le *virgae*) è soggetta a più di una anomalia. Nella prima frase-verso la parola *doptansa* reca su di sé ben tre *virgae*. Sono tre *longae*? E come possono esse coincidere con tre «ikti»? La parola «doptansa» ha il principale accento tonico-intensivo sulla penultima sillaba: ebbene, proprio la penultima ha su di sé una *virga liquescens*, cioè una plica, secondo la consuetudine largamente praticata nel canto gregoriano che assegnava di preferenza le liquescenze all'incontro di una liquida con un'altra consonante. Così, in questo caso, le due sillabe atone avrebbero due *virgae* normali, mentre la sillaba tonica dovrebbe accontentarsi di una plica, ossia di una *longa* debilitata. Nella seconda frase-verso le parole «la comensansa» sono così notate: *la* ha una *virga*; *co* ha pure una *virga*. Nella terza frase-verso, «li mot fan manta»: *li* ha una *virga* plicata; *mot* ha una *virga*; *fan* ancora una *virga*; *man* un *punctum*; *ta* ancora una *virga*. 2°) Le frasi-verso 1° e 3° si corrispondono parzialmente secondo la consueta alternanza. Rifacendo anche qui lo specchietto già praticato per il secondo esempio, otterremo:

Sillabe	1	2	3	4	5	6	7	8
A'	virga	punctum	virga	punctum	porrectus	/	/	/
A''	virga (plicata)	virga	virga	punctum	virga	/	/	/

(La seconda parte delle frasi-verso, cui è stata data una melodia differente, non può essere posta a riscontro). Resta ugualmente significativo il fatto che, su cinque figure musicali, una (la seconda) si diversifica totalmente, due corrispondono e le altre due presentano varianti più o meno notevoli.

Ma c'è dell'altro. Al solito, il Beck trascrive, di questa canzone, solo le prime due frasi-verso, applicandovi naturalmente il primo modo, che è il solo che, con moltissima buona volontà, si possa adattare alla struttura ritmica ed all'apparente configurazione neumatica esterna del verso e della melodia. Con più audacia, invece, il Ludwig trascrive la canzone al completo nel 1° Vol. dell'*Handbuch der Musikgeschichte* a cura di Guido Adler (pag. 189), ove ciascuno può prendere visione degli straordinari accomodamenti cui il trascrittore deve far ricorso per mantenersi coerente con la formula ritmica fondamentale del primo modo, soprattutto in presenza delle pliche. Esse sono espresse dal Beck in maniera del tutto irrazionale e senz'ombra di uniformità, per lo più con un segno convenzionale simile al moderno gruppetto. Il Ludwig, invece, in questo esempio, a volte non ne tiene conto per nulla, a volte ricorre ad una croma puntata seguita da una semicroma; a volte poi si serve di due note reali, del valore di una semiminima l'una. Nel breve giro di undici battute, corrispondenti alla modesta estensione della melodia in esame, il Ludwig ha impiegato tutte e tre queste differenti soluzioni, le quali sono dovute alla difficoltà, presso che insuperabile, di far entrare a tutti i costi, entro un fittizio schema prestabilito, il ritmo assai più vario e ricco di risorse proprio della monodia medievale.

V) Pagg. 159 e 163: *L'autrier just'una sebissa*, di Marcabruno (Pillet, 293, 30). *Unicum* in R, c. 5 r. Si è già esposto più sopra il metodo seguito dall'Aubry per la ricostruzione ritmica modale di questa melodia, e i non lievi inconvenienti che l'applicazione di tale metodo presentava in questo caso specifico. Ma almeno l'Aubry non si ostinava a rintracciare testimonianze di notazione mensurale proprio nell'aspetto semiografico esterno delle note: egli aveva l'occhio più a principii di ritmica verbale a carattere generale, che non ad una pretesa assoluta evidenza mensurale insita nello stesso aspetto grafico della melodia. Qui

nano terribilmente anacronistici, o *banali*, come ha benissimo detto il Sesini. Il Beck ha semplicemente aderito totalitariamente ad una delle numerose false teorie diffuse nel secolo XVII, quando, col pretesto di ricostruire l'antica metrica classica, e fraintendendo gli insegnamenti dei teorici greci e latini, si finì col confondere insieme ritmo e misura. La battuta è un espediente tutto moderno dettato da finalità puramente pratiche allo scopo di facilitare la suddivisione delle note. Ritmo musicale in senso lato e ritmo della misura possono anche coincidere, ma si tratta di una combinazione, che a torto si è voluta generalizzare, adoperando l'infelicissimo assioma che « il primo tempo della misura è sempre forte », quando invece, come suggerisce il d'Indy (38) bisognerebbe dire che « per lo più, il primo tempo della misura è ritmicamente un tempo debole ». Ma la fantasia del Beck si spinge ben più avanti quando applica la stessa regola della bilancia automatica nientemeno che alla metrica classica (pag. 162 nota 3): « non sarebbe impossibile portar luce in parecchie oscure questioni della metrica dell'antichità per mezzo della ritmica modale; le caratteristiche del secondo modo si incontrano anche nella poesia latina, la cui naturale accentuazione è *déos*, nel verso diventa *děós* ». In quale verso? Nella lettura ritmica con gli *ikti*, « goffa e barbara pratica della scansione scolastica, di buona memoria ginnasiale », come argutamente commenta il Sesini. Per concludere, anche ammettendo la realtà paleografica del secondo modo in questo esempio di Marchino, la dimostrazione teorico-pratica che ne dà il Beck è tale da togliere ogni valore ad una simile supposta realtà. E allora, anche qui delle due l'una: o questo secondo modo è solo una fantasia del trascrittore, oppure la presenza di esso dovrà essere dimostrata con ragionamenti ben diversi da quelli impiegati dall'Aubry e dal Beck.

VI) *Cora que m fezes doler* di Peirol (Pillet, 366, 9). Questa melodia ci è giunta in due redazioni distinte: G 45 v. e R 87 v. Solo la versione di R, secondo il Beck, sarebbe mensurale: tuttavia egli non ne dà una sola riga di commento, nè un solo frammento di trascrizione. Siamo quindi obbligati a supporre i proce-

(38) *Cours de composition musicale*, premier livre, p. 27 n. 1.

dimenti che egli avrebbe seguito nella traduzione di questo esempio in semiografia moderna. Effettivamente, qui si può riscontrare una certa regolare alternanza di *virgae* e di *puncta*, che permetterebbero, per le prime frasi-verso della *cobla*, l'applicazione del primo modo ritmico. Ma, subito a cominciare dalla terza frase-verso e sino alla fine della *cobla*, tale alternanza regolare viene meno: *virgae*, *puncta* e neumi vari si succedono senz'ordine preciso; rendendo impossibile ogni serio tentativo di dare veste moderna a tale melodia secondo i precetti della ritmica modale: a meno di non postulare un numero di eccezioni ben maggiore dei pochi casi regolari.

Ma non solamente sul terreno dell'applicazione pratica, bensì anche da un punto di vista più teorico tutta l'impostazione mensuralistica del Beck si rivela di scarsa consistenza. Egli sostiene infatti che più autentica — per ciò che concerne il ritmo — è la lezione scritta in una semiografia seriore, solo per il fatto che è più leggibile: il che sarebbe come voler difendere l'autenticità di un ms. di un qualsiasi classico copiato in epoca umanistica, per il solo fatto che quei luoghi tramandati dalla tradizione manoscritta dei secoli precedenti sotto veste controversa e di difficile interpretazione lì si trovano risolti con sicurezza di grafia, grazie magari ad una brillante congettura del più tardo amanuense! Per giustificare una simile pratica, del tutto inconsueta, il Beck fa ricorso ad una curiosa teoria che si può leggere a pagg. 95-96: « I versi della poesia lirica medievale, come quelli dei trovatori e dei trovieri, ricevettero un proprio ritmo sotto l'azione di un tal *modo* [quindi, tutta la poesia medievale e romanza, accompagnata o no dalla musica, sarebbe priva di una sua ritmica verbale autonoma, in quanto avrebbe ricevuto il proprio ritmo o dal modo della melodia, riconoscibile grazie a quei brillanti ed infallibili procedimenti di cui si è parlato più sopra, oppure, in mancanza di questa, da un *modo latente*, da indursi in astratto?]... Il ritmo musicale adempì, in tal maniera, sotto la forma del *modo*, le funzioni del metro del testo... così che, dopo aver stabilito il modo di una melodia, non rimaneva nella sua esecuzione che da osservare che entro ogni piede del modo (= la battuta) venissero cantate due o tre sillabe, a seconda che il modo si divideva in due o tre parti... Ma allorchè la composizione delle canzoni nella seconda

metà del XIII secolo si emancipò in Francia dalle regole fondamentali dei modi, tanto che il ritmo di una melodia non si potè più riconoscere sempre dal numero delle sillabe del verso, perchè entro ad una unità musicale di tempo, potevano venir cantate non soltanto due o tre sillabe, bensì tante quante erano le note [il senso più probabile di questo oscuro passo è: ai due o tre elementi della formola ritmica modale, nelle composizioni motettistiche non corrispondevano più solo due o tre sillabe, ma un numero illimitato di note], andarono perduti anche la coscienza ed il ricordo dell'originale procedere del ritmo della melodia in unità col metro del testo. L'amanuense di questo periodo credette di venir in aiuto ai suoi lettori.. annotando mensuralmente, da allora in poi, le melodie che dall'XI secolo in neumi, e poi in notazione quadrata gli erano state tramandate... ». Dunque, secondo tale ragionamento, gli amanuensi dei codici seriori avrebbero deciso di dare aspetto grafico mensuralistico a quelle stesse melodie che, già sin dall'origine composte ed eseguite secondo la precettistica modale, venivano precedentemente stese o sotto forma neumatica o mediante la notazione quadrata, di per sè priva di indicazioni ritmiche precise. Si domanda allora: 1°) perchè l'amanuense di R (che secondo le aspirazioni del Beck avrebbe annotato mensuralmente alcune canzoni) ha trascritto sotto forma modale solo sei melodie su 160? (Ammettendo poi che queste sei siano davvero annotate mensuralmente, come s'è visto più sopra). E queste sei non di seguito (il che potrebbe avvalorare la supposizione di una stranissima aggiunta posteriore di un copista singolarmente pensoso degli sforzi che avrebbero compiuti gli studiosi dei secoli XIX e XX), bensì disseminate qua e là nel vasto codice, ed opera evidente di quella stessa mano che adoperò, per le altre melodie, la consueta notazione quadrata?; 2°) Come mai questo ipotetico amanuense avrebbe sentito la necessità di venire improvvisamente in soccorso dei suoi lettori? Bisognerebbe supporre che la tradizione *orale* di tali melodie si fosse ad un certo punto interrotta, e che le canzoni trobadoriche fossero per un dato periodo *passate di moda*. Ritornando più tardi esse in onore, il solito copista si sarebbe così trovato nella necessità di spiegare in forma chiara ed intelligibile anche a chi non avesse allora conosciuto tali melodie, il procedimento esatto per la loro decifrazione. Ma se, come verisimiglianza logica

e testimonianze storiche esigono, tutte queste melodie vennero trascritte (anche in R) in epoca in cui la tradizione orale su di esse e sulla loro esecuzione perdurava ben salda, non si comprende il motivo di tale trattamento di favore; 3°) Quale nesso, storico o musicale che sia, è possibile vedere tra la pratica dello stile motettistico e la stesura di queste monodie? Se anche la musica dei trovatori si fosse internamente trasformata seguendo le orme della polifonia coeva; avesse cioè rinunciato alla sua caratteristica fondamentale, che è quella di essere prevalentemente sillabica (facendo quasi sempre coincidere una sillaba del testo con una nota isolata o con una sola *ligatura* o con una sola *coniunctura*), per arricchirsi invece di melismi o di lunghi vocalizzi, sì da attribuire ad una sillaba di testo parecchie note isolate o parecchie *coniuncturae*, allora sarebbe pienamente comprensibile anche una sua parallela evoluzione grafica, e sembrerebbe del tutto giustificata una nuova struttura che avesse adottato, per le melodie dei trovatori, gli stessi accorgimenti che il notatore adopera per i motetti, i dupla, i tripla, ecc. Ma se lo stile delle melodie trobadoriche permane sempre lo stesso (come infatti permane), davvero non si comprende il motivo per cui l'esecuzione di queste musiche avrebbe dovuto trarre lume dallo stile polifonico. Che più di una melodia trobadorica o francese sia stata innalzata alla dignità di *tenor* in elaborazioni a più voci, e che, per ciò stesso, abbiano dovuto assumere una precisa fisionomia mensurale, adeguandosi al nuovo organismo sonoro di cui entravano a far parte, è fuori di dubbio, ma non significa assolutamente nulla; partire da queste rielaborazioni contrappuntistiche per ricostruire il ritmo della melodia come fu originariamente concepita e cantata, sarebbe come voler identificare la ritmopea della cantilena gregoriana del VII o dell'VIII secolo partendo dal *tenor* in canto fermo di una messa di Obrecht o di Ockeghem o magari di Palestrina e sostenere che il canto gregoriano delle origini va interpretato secondo le regole del mensuralismo del Quattro e del Cinquecento!

Se dunque viene a mancare il cardine fondamentale su cui poggia l'intera teoria patrocinata dal Beck, ossia la legittimità di estendere all'intero patrimonio musicale trobadorico quel mensuralismo che egli credette di ravvisare nelle sei canzoni che gli apparvero sicuramente « modali », cadono anche tutte le altre osservazioni che

sono di complemento alla tesi principale, tanto più che le ulteriori conseguenze pratiche della teoria suesposta non sono meno inconsistenti. In un volumetto pubblicato qualche anno dopo, senza data, ma presumibilmente nel 1910, dal titolo « *La musique des Troubadours* », il Beck torna ad esporre in maniera più chiara e succinta, se pur con egual tendenziosità, i princípi già divulgati nell'opera maggiore. Quando, come avviene nella maggior parte dei casi, le canzoni sono scritte in notazione quadrata priva di qualunque indicazione ritmica, anche lontana, il Beck suggerisce un metodo assai semplice per individuare il « ritmo latente ». La sillaba della rima deve cadere su un tempo forte, come aveva già prescritto anche l'Aubry. Isolata quest'ultima mediante una sbarra, si collocano gli accenti naturali del verso sulle sillabe precedenti. Se tra un accento e l'altro si trova una sola sillaba atona, si impiegherà una formula ritmica a due elementi, cioè un primo o un secondo modo. Se le sillabe toniche del verso coincidono con i tempi forti della battuta, si sceglierà il primo modo; in caso contrario, si dovrà adoperare il secondo. Se poi le sillabe atone tra gli accenti sono due, allora si farà ricorso ad una formula ritmica a tre elementi, cioè il terzo modo. Vediamone anche qui le applicazioni pratiche. La celeberrima *Alauzeta* di Bernart de Ventadorn (Pillet, 70, 43) tramandata da tutti i quattro manoscritti principali in notazione quadrata non ritmica, è trascritta, limitatamente alle prime due frasi-verso, a pag. 238 del volume « *Le Melodie* ». Secondo le regole date dal Beck sul « ritmo latente », l'accentuazione tonica dei versi dovrebbe procedere così:

Can | véi la lau/zéta mo/vér

de | iói sas | álas | cóntra'l/rái.

Già la scansione comincerebbe col creare una non lieve difficoltà, perchè contravverrebbe ad un'altra delle « regole » date dal Beck (*La Musique*, pag. 51): « L'esame nelle canzoni conservate in notazione misurata ci insegna che, nella grande maggioranza dei casi, il movimento adottato per la prima misura [ma chi ha mai visto le « misure » o « battute » nella musica medievale?] persiste in tutta la frase, e persino in tutta la canzone. Questa deduzione è confermata dai trattati dei teorici medievali. Un autore

del secolo XIII dice che « dans tous les rythmes, la régularité doit être observée » (*in omnibus modis ordo debet servari*) ». Veramente la traduzione del Beck è tutt'altro che letterale perchè il passo significa solo che, nell'ambito di uno stesso modo, si deve conservare lo stesso *ordo*: ed *ordo* significa il numero delle formule ritmiche proprie di quel determinato modo prima di giungere alla pausa: presupposto che poi la viva pratica s'incarica abbondantemente di smentire, come può testimoniare chiunque abbia familiarità con la notazione modale autentica. La scansione della prima frase-verso della *Alauzeta* fa sentire due sillabe atone tra un accento e l'altro, il che sembra richiedere l'impiego del terzo modo; la seconda frase-verso, invece, alterna con la tonica una sola atona; il che, a parte l'anacrusi iniziale, reclama l'impiego del primo modo. Che se poi il Beck si fosse cimentato anche con la terza e la quarta frase-verso si sarebbe accorto che formule di due e di tre elementi si alternano a capriccio:

qué s'o|blid'és | láissa cha/zér.

Per qual motivo il Beck sceglie qui il primo modo? Posto che la ritmica del primo verso esigevo la formula di tre elementi, perchè non ha adoperato il terzo modo, e perchè non ha continuato col terzo modo sino alla fine, in omaggio al principio della « regolarité »? E perchè, nella seconda frase-verso, che pure poteva giustificare l'applicazione del primo modo, il Beck non lo ha applicato nella sua forma più semplice, ma ha preferito ricorrere ad abbreviazione di valori? Solo per creare una simmetria di frasi melodiche in modo che il periodo presenti un numero uguale di battute nell'*antecedente* e nel *conseguente*, come si insegna oggi nei corsi elementari di teoria musicale? Se infine il Beck avesse affrontato le altre frasi-verso, in parte binarie ed in parte ternarie, a quali virtuosistici accorgimenti avrebbe dovuto ricorrere per rispettare le simmetrie che gli sono care?

Se nelle « *Melodie* » il Beck si è sempre prudentemente limitato a trascrivere solo le due prime frasi-verso, nella « *Musique* » si arrischia a tradurre qualche componimento per intero. E qui ancor meno si riesce a vedere l'accordo tra i presupposti teorici e i continui compromessi cui in pratica egli deve ricorrere per mantenersi

esprime in maniera ben più categorica quello che in precedenza aveva lasciato intendere più confusamente.

Partendo dalla giusta considerazione preliminare che, nelle composizioni scritte in notazione mensurale, non esiste alcun rapporto obbligatorio tra le sillabe su cui cade l'accento tonico delle parole e i « tempi forti » delle battute musicali, egli estende la stessa legge di indipendenza reciproca a tutta la produzione medievale monodica scritta in notazione quadrata. E ciò senza tener conto del fatto, importantissimo, che la polifonia deve essere per forza ancorata a una misura musicale ben precisa: le singole parti costituenti l'impalcatura polivoca devono procedere secondo rapporti armonici rigorosi, senza i quali risulterebbero dissonanze atroci. Un ritmo misurato è esigenza fondamentale nella musica a più voci, e per questa essenziale ragione i componimenti polifonici della seconda metà del XII sec. sono decifrabili con relativa sicurezza quanto al ritmo, essendosi i notatori preoccupati di indicare ai cantori con la massima precisione consentita dai sistemi allora in uso, le concatenazioni parallele delle due o delle tre parti simultanee. Se, viceversa, nelle composizioni a una voce, la durata rigorosa delle note non è espressamente indicata, appare logico pensare che il ritmo dovesse imporsi con immediata evidenza anche senza far uso di stereotipe formule. Ma assai più sorprendente la dichiarazione che si legge a pag. [37]: « L'indépendance réciproque des accents toniques des mots et des accents de la mesure musicale que nous revelons dans les chansons du Moyen âge ne devrait pas nous surprendre; la poésie latine était, de tout temps, habituée à sacrifier l'accent tonique ou étymologique aux exigences du mètre ». Il che equivale a confessare, con perfetta candida buona fede, che nell'endecasillabo saffico, per es., gli accenti tonici delle parole accettarono di sacrificarsi alla « lettura ritmica »:

nòne gétMau rìsiacu līs nec àrcu.

Tuttavia, la costrizione forzosa dei ritmi poetici entro le varie misure ternarie del primo, secondo e terzo modo, conduceva, come si è già visto, a risultati così incerti, così aperti a molte e contrastanti interpretazioni, che il Beck stesso sentì la necessità di temperare notevolmente il suo primitivo modalismo. A pagg. [42-43] ri-

conosce infatti che « ... ce qui pouvait à juste raison sembler invraisemblable dans mon *interprétation modale*, c'était d'admettre l'emploi exclusif de la ternarité ». Naturalmente, il Beck non ammette che la causa prima di tale palinodia consiste soprattutto nella palese impossibilità di costringere sempre i ritmi verbali negli artefatti schemi musicali della battuta a tre elementi: egli si limita ad accettare la coesistenza, nella musica medievale, della battuta a due elementi, perchè « ... je me mis à étudier, sur une échelle plus vaste, les principes rythmiques de la Chanson, en retraçant son histoire, en remontant, depuis les airs d'Opéra modernes, les chansonnettes des chansonniers populaires et les chansons populaires proprement dites de tous les pays accessibles, jusque dans la musique ethnologique; Incantations et chansons rituelles des Indiens, des Nègres, Chinois et Hindous. Ces études nous apprennent que la proportion des mètres ou mesures à deux éléments... est plus grande que celles des mesures dactyliques... ».

Osservazioni di questo genere non si impongono per eccessiva serietà. Pienamente legittimo rivendicare una supposta maggiore preponderanza dei modi a due elementi sui modi a tre elementi. Anche il Sesini, qualche anno più tardi, sostenne la priorità del quinto e del sesto modo; ma partendo da ben altri presupposti. Il Beck invece deve far ricorso alla musicologia comparata, materia delicata, difficoltosa ed opinabile quant'altre mai. Come si fa ad invocare la testimonianza del repertorio melodico ad una voce di tutti i paesi del mondo, Africa e Cina comprese? Mentre è ben noto che, in ricerche di tal genere, esiste in primo luogo la difficoltà grave della scoperta del materiale di studio, impresa che richiederebbe da sola l'impiego di una équipe di esploratori-musicisti; ancor più grave, la difficoltà di riprodurre esattamente, od in maniera almeno approssimativa, le complicazioni melodico-ritmiche della musica esotica, mediante la nostra semiografia musicale; difficoltà che permane seria anche oggi, nonostante la possibilità di registrare direttamente sul nastro magnetico qualunque tipo di cantilena, ma che, trent'anni fa, poteva essere addirittura insormontabile.

Ma lasciando queste amenità, ancora meno consistenti ci paiono le osservazioni che, *sub specie philologiae*, il Beck fa seguire, a conforto della sua nuova tesi. Nella generale incertezza

dei metricologi — egli dice — a leggere ritmicamente la poesia medievale, ogni tentativo rimarrebbe arbitrario, se non intervenisse il ritmo musicale, il quale solo ha il potere di conferire il ritmo al verso. Non più il ritmo dei primi tre modi, bensì quello del quinto modo, *ex omnibus longis et perfectis*. Così il verso:

Victimae paschali laudes immolent christiani,

prima ritmicamente letto in mille modi diversi, ora, con l'applicazione del quinto modo, non potrà subire che quest'unica scansione:

Victimae páschali laudes immólent christiani,

ed è naturale: il quinto modo ritmico, fatto di valori tutti lunghi ed uguali

(— = d. d. oppure d d)

impone una eguale uniformità ritmico-accentuativa anche al verso, le cui sillabe vengono in tal modo ricondotte ad una sorta di *stato di natura*. Dopo che si sia operato un simile livellamento, è facile e lecito suddividere il verso in gruppi di due sillabe per due, in corrispondenza alla battuta musicale a due elementi. La prova definitiva che l'accento ritmico dei versi debba soggiacere davanti a quello della battuta musicale, consiste, sempre secondo il Beck, nella constatazione che, « sur plus de dix mille chansons provençales et françaises... je n'en ai pas encore trouvé une seule, où les accents toniques ou étymologiques des mots tombent au même endroit à travers tous les couplets ». Forse il Beck pretendeva di trovare applicata, nella poesia neo-latina, la pseudo legge della corresponsione strofica, la cui esistenza viene sempre più revocata in dubbio persino nella metrica corale classica? Chiaro è il ragionamento, pur sottinteso, del musicologo alsaziano: se la melodia dovesse, di volta in volta, regolare il proprio andamento sulla sempre mutevole ritmica verbale di ogni strofa, la melodia stessa risulterebbe falsata e snaturata, irricognoscibile pur essendo una. Preoccupazione infondata perchè grossolanamente scolastica ed anti-artistica: il ritmo di una melodia, quando essa proceda per valori tutti uguali, come appunto dovrebbe risultare dall'applicazione

del quinto modo, non risulta dalla meccanica caduta dell'ictus sul tempo forte di ogni battuta, bensì dal raggruppamento di più battute in ampi periodi musicali, ciascuno dotato di uno *slancio* e di un *riposo*: ed in tal modo la fisionomia ritmica di una canzone trobadorica non muta, pur potendo variare, nell'interno di ogni singolo periodo, la costituzione anatomica delle singole misure. Allo stesso modo non si può dire che muti il ritmo di un tema in una sinfonia di Beethoven, anche se la stesura grafica esteriore di tale tema si trasforma di volta in volta, dalla prima enunciazione di esso ai vari atteggiamenti che il compositore gli assegna via via nel corso della parte centrale di sviluppo. Senza accorgersene, lo stesso Beck conferma, un poco più avanti, a pag. [56], questo punto di vista. Egli osserva che, nella lingua tedesca, un gruppo di parole appartenenti alla medesima famiglia etimologica conserva l'accento sempre sulla medesima sede: *singe, singer, sángerinnen, gesungen*; mentre, nelle corrispondenti parole francesi, l'accento cade più spesso su un morfema secondario quale un suffisso, piuttosto che su una radicale: *chánt, chán-te, chanté, chantér, chantánt, chanteúr, chanteúse, chanterai, chantererélle, chanterións*, ecc. E siccome « Art musicale du Moyen âge est une création essentiellement française » (sic), così viene riconfermata l'indifferenza dei ritmicisti medievali quanto alla sede dell'accento. Ora, a parte l'attribuzione, *tout court*, della preminenza alla Francia nella musica medievale, basterà osservare che anche qui il Beck confonde due concetti assolutamente diversi: uno, l'accento della parola *come tale*, presa nella sua entità astratta, staccata dal contesto, il che corrisponde ai tempi forti e deboli della moderna battuta musicale; l'altro, l'accento della parola non singolarmente presa, ma considerata quale parte integrante di una frase, nell'economia della quale l'accento della parola singola assume una luce tutta diversa, secondaria nella maggior parte dei casi, o primaria se proprio su quella parola batta l'accento oratorio dell'intera proposizione: il che corrisponde al grande, al vero ritmo di un periodo musicale, il quale risulta non da una somma aritmetica di battute singole, ma da un sempre mutevole agglomerarsi di unità di misura, che trovano modo di organizzarsi tra di loro secondo le necessità dell'invenzione melodica.

E queste sarebbero le « prove perentorie », i « documenti inop-

pugnabili» che il Beck mette avanti per difendere la nuova edizione della sua interpretazione modale. Il fatto è che egli intende per « documenti » non le testimonianze, dirette od indirette, ricavate da valutazioni obbiettive di fonti teoriche e musicali dell'epoca; ma solo l'estensione arbitraria e soggettiva di pochi e schematici concetti tolti dalla pratica musicale a noi contemporanea ed applicati con forza all'epoca che si vuole studiare.

Più recentemente, nel 1934, l'insigne musicologo Fernando Liuzzi pubblicava integralmente, in fac-simile ed in trascrizione musicale moderna, due tra i più importanti laudari italiani del Medioevo: il Codice Cortonese 91 ed il Magliabechiano II, I, 122 con ampia introduzione storico-critica (39). Nonostante la diversità dell'argomento, molti problemi, specie per quanto si riferisce ai rapporti tra melodia e ritmo, appaiono comuni con la tradizione ms. delle melodie trobadoriche: è quindi di estremo interesse considerare qui brevemente i criteri, geniali sotto molti aspetti, cui il Liuzzi si è attenuto nella restaurazione ritmica delle melodie italiane.

Come egli stabilisce categoricamente, e a buon diritto, la notazione corale italiana dei due laudari non risponde alle codificazioni ritmiche dell'*Ars mensurabilis*, per le obbiettive ragioni che egli espone a pagina 192 dell'introduzione, e che conservano intatta la loro validità anche per i mss. trobadorici. In tal modo, come giustamente riconobbe Y. Rokseth in una recensione (40), l'opera del Liuzzi rappresenta un'utile reazione contro la tendenza, troppo generalizzata, ad estendere indiscriminatamente l'applicazione della teoria modale, come se questa fosse la chiave universale buona per aprire le porte chiuse di qualunque melodia la cui notazione resti imprecisa. « ... La grafia musicale, fornendo indicazioni contraddittorie e tali da immergere lo studioso in continue perplessità, non addita, per se stessa, alcuna soluzione al problema ritmico... È fuori di dubbio che il ritmo, il quale oggi sembra inerte sotto la mancata specificazione dei segni grafici, nell'esecuzione originaria di siffatte melodie balzava netto e preciso.. Ove si tratti di restituire l'intera fisionomia plastica ad una materia d'arte della quale alcuni ele-

(39) F. Liuzzi, *La Lauda ed i primordi della melodia italiana*, voll. 2, Roma 1934.

(40) In *Romania*, T. LXV (1939), pp. 383-394.

menti — nel caso nostro principalmente il ritmo — si trovano in condizione di mera virtualità, occorre ricordare che a codesta materia l'autonomia, entro certi limiti, è legge assai più vitale che non l'ossequio a formule astratte... Ci siamo riservati, accanto alla osservazione di tutti i fenomeni fin qui adottati, dai letterari ai paleografici, un margine libero all'intuizione della melodia nella sua forma pura... La sensibilità del musicista non ha minore importanza del rigore del critico; e forse, in qualche caso dubbio, può far pendere la bilancia in proprio favore » (41). Concetti, per noi, validissimi, che sottoscriviamo senza alcuna riserva, e che anzi possono stare alla base dei nostri tentativi di interpretazione delle melodie trobadoriche. Ma resta ora da vedere come il Liuzzi abbia messo in pratica questi ottimi principii, come li ha tradotti, dall'enunciato teorico, nella viva forma della notazione musicale moderna. E qui è lecito avanzare qualche dubbio sulla consequenzialità logica del sistema.

Il Liuzzi parte dunque dall'assioma che le melodie ricevono il loro ritmo dalla poesia stessa a cui si trovano legate. Esigenza, di per sè, piuttosto vaga, e che si presta a parecchie realizzazioni effettive, che vanno dal Riemann alla teoria modale. Per il Liuzzi, tale compenetrazione tra il ritmo poetico ed il ritmo musicale avviene nel seguente modo: posto che la forma metrica più semplice e più frequente della lauda è costituita dall'ottonario piano, le cui sillabe toniche ricorrono di regola in prima, terza, quinta e settima sede, il ritmo musicale che con tutta spontaneità s'attaglia al verso è quello formato da quattro piedi musicali, ciascuno di due tempi eguali, uno tetico o forte, l'altro arstico o debole, raggruppabili o in quattro battute di due quarti l'una, o in due di quattro quarti, con l'avvertenza fondamentale di mettere i quattro accenti ordinari del verso sui tempi musicali forti o tetici. A seconda che la prima sillaba sia accentata o atona, la frase musicale comincia al principio della battuta, o l'anticipa di un quarto per anacrusi. Naturalmente, nè tutte le laude sono scritte in ottonari, nè tutti gli ottonari hanno gli accenti sempre ricorrenti sulle quattro sedi tipiche, ma possono presentarsi nella forma più varia, sia come collocazione di accenti, sia anche come numero di sillabe, a causa delle fre-

(41) Liuzzi, *op. cit.*, pp. 194, 208, 209.

quenti ipermetrie o ipometrie o iati o diersi varie. Nelle pagg. 197-202 il Liuzzi suggerisce, con una ricca esemplificazione, gli accorgimenti cui si deve di volta in volta ricorrere pur di mantenere intatta la quadratura fondamentale della melodia, che non deve uscire dal suo schema fondamentale di otto quarti per frase-verso, suddivisi come si è detto, pena « lo sfiancamento ritmico di ciascun pezzo, poesia e misura insieme. La melodia ha invece funzione equilibratrice del ritmo poetico... chè il verso può essere erato o extravagante e la melodia lo assesta in un ordine regolare » (42). Anzi, alla perfetta coincidenza dell'accento tonico del verso con l'accento forte della battuta il Liuzzi subordina lo stesso rispetto del disegno melodico; cosa che egli ottiene mediante il frazionamento del tempo semplice (la semiminima divisa in due crome) o mediante il raddoppio dei mezzi valori appartenenti a neumi o a *ligaturae* (le due crome con cui egli traduce normalmente il *pes* o la *clivis* sono trasformati, all'occorrenza, in due quarti): con il risultato immediato, come osservò giustamente la Rokseth, di giungere ad una ingiustificata deformazione della linea melodica, essendo scarsamente giustificabile una stessa frase musicale che nella ripresa abbia questa configurazione ritmica:



e negli ultimi due versi della stanza (nella *volta*, cioè), quest'altra configurazione:



Non è tanto questione di spostamento d'accenti sul tempo forte, quanto di alterazione dei valori sotto forma proporzionale: il che ci riporta, sia pure per altra via, in pieno mensuralismo. La melodia si deforma per obbedire alle volubilità accentuative; e tali deformazioni non si esauriscono nella prima strofa, ma vanno mol-

(42) Liuzzi, *op. cit.*, p. 203.

(43) *Cort.*, c. 19 v.-20 r. *Lauda Fami cantar l'amor di la beata.*

tiplicate per quante sono le strofe componenti la lauda, fino a condurre ad una autentica anarchia musicale, tale da far quasi dimenticare al lettore di trovarsi davanti ad una sola melodia. Inconveniente di cui il Liuzzi si è accorto (44), ma a cui non sembra dare importanza alcuna, anche perchè le sue trascrizioni musicali si limitano alla sola prima strofa, e quindi non gli hanno prospettato il problema in forma veramente assillante.

Ma le obiezioni sostanziali che si possono contestare al Liuzzi sono altre. Il suo tentativo non è molto dissimile da quello già compiuto dal Riemann. Anche per il Riemann la forma delle note non ha alcuna importanza; il ritmo della melodia deve essere dedotto dal verso; verso normale è considerato l'ottonario con quattro accenti, l'ultimo dei quali è il più forte; così la struttura melodica viene ad essere rigorosamente simmetrica, poichè la frase consta in ogni modo di quattro battute di due quarti l'una. Quello che il Riemann aveva tentato di ottenere con procedimenti puramente meccanici, confondendo musica con aritmetica, il Liuzzi attua invece con criteri di attenta discrezionalità, caso per caso. Ma sia il Riemann sia il Liuzzi partono dal presupposto, del tutto moderno ed inconcepibile per la musica medievale, del *tempo forte* e del *tempo debole*. Il Liuzzi anzi è assai esplicito al proposito: « Le melodie... sono plasmabili frase per frase sul ritmo di quattro piedi binari... Ciascun piede è composto di due tempi uguali in durata, differenti per tonicità: uno forte e uno debole. L'anacrusi è sempre debole; la nota sulla sillaba accentata della rima, mascolina o femminina, sempre forte... Il primo verso della lauda V cortonese ha un accento sulla IV sillaba invece che sulla III: *Ave, regina gloriosa*. Per portare codesto accento sul tempo forte del secondo piede, l'autore della melodia ha dovuto contrarre in una sola unità ritmica la seconda e la terza sillaba, ed ha avviato al conseguente accorciamento del verso ponendo una diersi su *gloriosa...* » (45). Ma davvero il Liuzzi è convinto che i musicisti delle Laude avessero davanti agli occhi uno schema immutabile di otto quarti diviso in quattro battute di due quarti l'una, e che loro prima cura fosse quella di far coincidere tempi forti della musica ed accenti del

(44) *Op. cit.*, p. 208.

(45) *Op. cit.*, pp. 203 e 199.

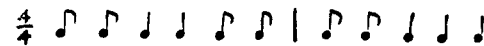
verso? Perchè sono frequentissimi i casi in cui la convivenza pacifica tra le due accentuazioni non avviene per forza di concatenazione automatica. Allora il Liuzzi parla di « irregolarità numerica del verso » (pag. 199), o, peggio, di « asimmetria o di incongruenza ritmica » come « difetti specifici della composizione (o della lezione) musicale » (pag. 200). Se poi si danno casi « in cui melodie su verso ottonario risultano ribelli al periodo metrico e simmetrico di quattro piedi, esse dipendono da strutture eccezionali della melodia stessa... » (pag. 201). Certo che, se uno si prendesse la briga di sommare tutte queste irregolarità, tutte queste eccezioni, tutte queste asimmetrie, ora dei versi, ora della melodia, si accorgerebbe che le eccezioni sono ben più numerose della regola: e ciò presupporrebbe, da parte del compositore, un'assurda coscienza della battuta moderna, con valori musicali isocroni, suddivisibili o moltiplicabili in proporzione geometrica; e, da parte degli esecutori, ivi comprese le rozze turbe dei flagellanti, un'ancora più assurda coscienza corale (cioè, in un'intera massa di gente che cantava senza *praecentor*, in processione) di tutte le innumeri eccezioni che si presentano in una stessa melodia, la quale ora deve raddoppiare un valore, ora dimezzarne un altro, e ciò non in sedi fisse, ma all'improvviso, estemporaneamente, secondo i subitanei scarti della metrica testuale dallo schema ritmico-musicale preesistente. Ma ancora più grave, e proprio da un punto di vista musicale, appare un'altra considerazione, diretta conseguenza di questa teoria dei tempi forti e deboli rigidamente applicati alla musica medievale. Si era accorto, il Liuzzi, che nel trascrivere queste melodie occorre lasciare un margine libero all'intuizione della melodia nella sua forma pura; concetto esplicitamente ribadito a pag. 207, ove si legge testualmente: « La struttura ritmica è sintesi di due elementi, poetico e melodico, fusi in unità di movimento e di espressione, accordati ad un'unica volontà di forma ». Certo, alla sintesi si arriva, ma a caro prezzo: con l'asservimento cioè sia del metro poetico sia della linea melodica ad uno Schema; creato dall'esterno, fredda larva senz'anima, che dovrebbe esprimere il Ritmo Ideale, e che invece non esprime nulla, se non in quei rari casi in cui esso coincida davvero, per avventura, con la viva struttura del verso; se non coincide con la realtà creata della poesia in atto, esso è prodotto di fantasia, motivo di speculazione filosofica, ma non già materia su-

scettibile di travestimento musicale. Per intuire davvero la melodia nella sua forma pura, bisogna non imporre ad essa un ritmo calato dall'alto, ma fare in modo che da essa scaturisca quel ritmo che più sia ad essa pertinente, sempre mobile e diverso pur nella sua fondamentale unità. La contraddizione dunque tra l'esigenza teorica e le realizzazioni pratiche del Liuzzi appare tanto più strana quando si rileggano concetti come questi: « Le modificazioni ritmico-melodiche che si devono realizzare di volta in volta specie nelle strofe successive alla prima, vanno lasciate alla perspicacia del lettore, tanto più che anche in antico il ritmo musicale veniva creato (o ricreato) cantando: così come oggi si crea spontaneamente il ritmo del verso nell'atto in cui si legge » (*op cit.*, pag. 208). Spiace constatare come il Liuzzi sia andato così vicino alla realtà della costruzione artistica, e poi abbia ucciso la sua intuizione con l'adozione presso che uniforme del ritmo prestabilito di otto quarti.

Ma quello che ancor meno riusciamo a comprendere sono le riserve della Rokseth, nella recensione all'opera del Liuzzi. Per la Rokseth, una melodia che nel suo successivo ripresentarsi non si mantenga rigidamente ancorata alla lettera ritmica (sempre sulla base dei tempi forti e deboli) della prima sua esposizione, costituisce qualcosa di inconcepibile: una « hérésie musicale ». Può darsi che la Rokseth abbia ragione, se ella si riferisce a spostamenti di valori e ad alterazione dei medesimi in un periodo musicale rigidamente chiuso come avviene modernamente; è chiaro che per noi, oggi, una frase di questo genere:

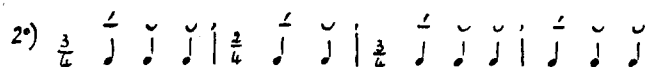


non può equivalere a quest'altra:

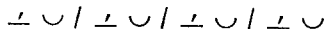


pur contenendo entrambe lo stesso numero di note, cioè undici. Ma se noi manteniamo costanti i valori, sempre sulla base della semiminima, niente impedisce che una stessa frase melodica assuma questi due schemi ritmici, in corrispondenza a due strutture me-

triche differenti:



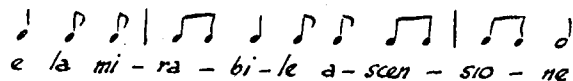
La Rokseth vorrebbe infatti che per ogni componimento non solo si adottasse lo schema metrico comune a tutte le laudi in ottari, e cioè:



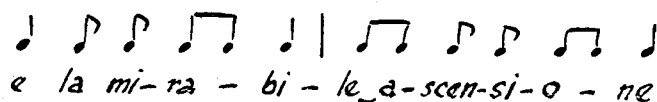
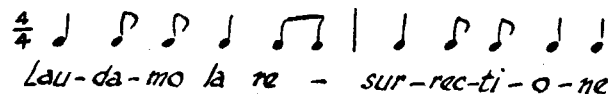
ma anche uno schema ritmico-musicale unico, che costituisca una sorta di *media aritmetica* tra tutte le varianti accentuative che l'intero componimento può presentare: coincidano o no gli accenti tonici con tale schema, poco importa, perchè (e qui la Rokseth non ha torto) la poesia cantata autorizza normalmente la mancanza di coincidenza dei tempi tetici con gli accenti tonici. Solo che il Liuzzi si era accontentato di un unico ritmo, quello poetico, nei cui limiti egli sapeva elasticamente bilanciare le espressioni melodiche; la Rokseth invece, in nome di esigenze pratiche di esecuzione da parte degli improvvisati cantori di queste laude, postula un doppio schema-catenaccio, una doppia coartazione, e del ritmo poetico e della melodia. Così, partendo dagli stessi principi, i due studiosi propongono, della stessa lauda, due trascrizioni ritmiche ben differenti, come si può vedere dal seguente esempio:

Cort., fo. 60 r. - v. - *Laudamo la resurrectione.*

Liuzzi:

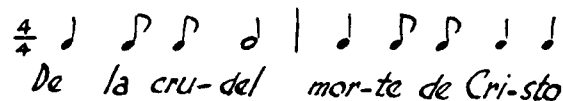


Rokseth:

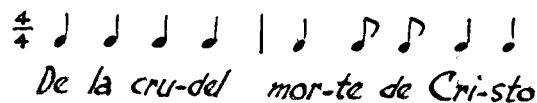


Cort., 51 r. - v. - *De la crudel:*

Liuzzi:



Rokseth:



Analogamente a quanto abbiamo fatto in casi precedenti, gli elementi sin qui raccolti ci permettono di chiedere quale attendibilità si possa concedere ad un sistema che lascia un margine tanto vasto ad interpretazioni contrastanti. Nella decifrazione di lingue morte tutt'ora a noi ignote, se uno stesso testo fornisce elementi per due traduzioni che abbiano entrambe senso comune ma siano fortemente dissimili, ciò costituisce la prova migliore che il sistema adottato per l'interpretazione di esso non va: lo stesso bisogna dire a proposito del metodo applicato dal Liuzzi e dalla Rokseth.

Ma il lavoro più organico e di maggior interesse, fra tutti quelli anteriori al nostro, è dovuto al compianto Ugo Sesini (46), che, su basi metodologicamente abbastanza organiche, pubblicò il Canzoniere G (R. 71 Sup.) della Biblioteca Ambrosiana, in facsimile (su tavole però assai poco leggibili, a causa dell'imperfetta in-

(46) In *Studi Medievali*, N. S., voll. XII, XIII, XIV, XV, XVI; e, in estratto, presso Chiantore, Torino, 1942.

cisione zincografica), e in notazione musicale moderna. La parte musicale è preceduta da un'ampia introduzione, divisa in due parti: nella prima il Sesini rivolge una serrata ed efficace critica al « modalismo », mentre nella seconda espone i principii cui ha inteso atenersi per la propria trascrizione. Proprio questa introduzione teorica presenta vari punti deboli, e che ci pare opportuno discutere, sia per completare questa rassegna dei tentativi che hanno preceduto il nostro, sia perchè il Sesini, pur essendo partito da premesse lontanissime dalle nostre, giunge a risultati pratici che sono più accettabili delle sue teorie.

Precedono alcune pagine di carattere metodologico-bibliografico: a pagg. 6-8, in nota, è dato un « preciso elenco delle canzoni edite in extenso, escluse le elaborazioni motettistiche »: preciso però sino ad un certo punto, dato che in esso non figura l'edizione completa delle melodie di Guiraut Riquier, pubblicate alla maniera modalistica da Higin Anglès già parecchi anni prima.

Un primo capitolo nell'introduzione del Sesini è dedicato prevalentemente a notizie paleografiche: e già in esso vi sono molte osservazioni che lasciano perplesso il lettore. Se sembra accettabile l'ipotesi, formulata a pag. 21, che « il Canzoniere G ripete, o traduce a suo modo, forme semeiografiche più antiche e più vicine alla caratteristica notazione aquitana, quale era innanzi l'avvento delle forme decisamente quadrate », molto meno accettabili sono le conseguenze (la tesi) che da tale ipotesi vengono fatte derivare. Non ha infatti alcun senso comune il voler deprezzare il codice R per celebrare il codice G: il primo presenterebbe spesso grafie mensurali, con *virgae* e *puncta* alternati, con gruppi a struttura franconiana, il che « non depone per l'autenticità della lezione R ». Inoltre, in tutte le lezioni melodiche comuni tra R e G messe a confronto, il Sesini dà sempre la sua predilezione a G; predilezione però puramente estetica, perchè la pregiudiziale sulla bontà di G, che si legge a pag. 25, è priva di ogni fondamento e di ogni dimostrazione (47). Ancor meno convincente è il Sesini quando, subito in queste prime pagine, dà per assiomatica la stretta

(47) « Tutti gli indizi fanno supporre una evidente antichità delle fonti musicali da cui il Canzoniere G ha attinto le sue melodie, ed anche la bontà delle lezioni riprodotte ».

parentela, o meglio, la derivazione delle melodie trobadoriche dai canti gregoriani; quindi, le lezioni di G che fanno più chiaramente sentire il ricordo di moduli melodici ecclesiastici, sono perciò stesso più antiche e autorevoli che non quelle degli altri canzonieri. La derivazione della musica trobadorica da quella gregoriana rimane in tutti gli scritti del Sesini allo stato di puro e semplice postulato, e, come tale, non può essere invocato quale punto di partenza per una serie di altre successive e troppo impegnative dimostrazioni.

Un altro capitolo dell'introduzione traccia una breve sintesi degli studi e delle interpretazioni delle melodie trobadoriche, specie modali. Il terzo capitolo è per noi assai più interessante, perchè l'autore vi espone i suoi personali punti di vista tecnici e scientifici, cui si è attenuto nel trascrivere il suo canzoniere G. Non ci soffermiamo sulle pagine che il Sesini dedica ad esporre, non comprendiamo a quale scopo, la natura dei versi quantitativi ed accentuativi: vi si trovano infatti troppe affermazioni apodittiche, non precisamente pacifiche ed indiscutibili come l'autore le presenta. « Il trimetro giambico catalettico diviene l'endecasillabo » (pag. 62); « Tutti quei tipi di versi [tripodia trocaica, dimetro trocaico, trimetro giambico catalettico, versi logaedici, falecio e saffico], avendo la penultima lunga, terminano necessariamente, per il rapporto tra prosodia ed accento latino, con parole *piane* » (pag. 62); il che serve al Sesini per osservare che già nel verso latino quantitativo si trova una accentuazione che corrisponde perfettamente a quella del verso tonico derivato (pag. 62). Sono tutte frasi, queste, scritte con precipitazione e senza la necessaria ponderazione: numerosi sono infatti gli esempi di faleci e di saffici che terminano con monosillabi:

Nobis cum semel occidit brevis lux
(Catullo, V, 5)

Verum, utrum illius an mei, quid ad me?
(Catullo, X, 31)

Cardines. Audis minus et minus iam
(Orazio, Carm., I, XXV, 6)

Per ciò che concerne la traduzione musicale in valori moderni, il Sesini rinuncia all'applicazione della « discriminazione aritmetica » tra una nota e l'altra, e preferisce attenersi al principio dell'isocronia sillabica, cui fa corrispondere una parallela isocronia delle note musicali. Procedimento non nuovo, anche se egli trascura di citare i nomi dei musicologi che prima di lui avevano adottato lo stesso criterio: nuova è — o dovrebbe essere — la citazione e l'esegesi di un passo di Aureliano di Reomé, che avrebbe il compito di legittimare e sancire « una ritmica poetica ed una ritmica musicale parallele tra loro e fondate entrambe sul tempo primo sillabico » (pag. 68). In realtà (a parte il concetto del « parallelismo », che sottintende l'impossibilità dell'incontro), l'esegesi del teorico medievale fatta dal Sesini è assai incerta e discutibile, come ha efficacemente dimostrato il Dr. E. Paganuzzi in un suo recente studio, di cui diamo cenno più avanti (48). Peggio gli esempi pratici addotti dal Sesini, che si vale di alcune sequenze vittorine. Malissimo si adatta Adamo al caso nostro; inaccettabili le affermazioni che « l'antistrofa, cantata, dovrà rinunciare alle sue sostituzioni d'accento, per uniformarsi allo schema ritmico fondamentale [ritorna sempre l'incubo dello schema, dominus incontrastato che sovrasta e regge poesia e musica ad un tempo]. La melodia si applica indifferentemente a tutte le strofe e deve di necessità assumere una unica, invariabile struttura ritmica, se non vuole defigurarsi... La cantilena doveva modellarsi sulla ritmica verbale tonica, ma assumendo schemi strettamente regolari, senza sostituzioni, in ossequio alle fondamentali esigenze della musica... » (pag. 66). Anche il Sesini finisce quindi per ricadere in un dogmatismo non dissimile da quello dei modalisti ch'egli combatte: anch'egli presuppone la costituzione preventiva di uno schema, cui compositore ed esecutori si sentano vincolati in tutto lo svolgimento delle strofe successive alla prima. È un concetto che ribadisce un poco più avanti, a pag. 71: « Verso è anzitutto un ritmo musicale, per sè stante: le parole vi si adattano ». Frase che sa di eresia, e in sede storica, e in sede estetica: le parole non si adattano al verso, ma lo creano.

L'aspetto più debole della teoria del Sesini è però costituito,

(48) Vedi R. M. I., LVII, pp. 23-47.

secondo noi, dal raggruppamento del valore primo musicale in battute ternarie: procedimento privo di giustificazione, e che lo Handschin giustamente definisce « nicht mehr als eine Reverenz vor der mittelalterlichen Musiktheorie » (49). Il Sesini così interpreta la melodia trobadorica « come appartenente senza eccezioni al *modus sextus* » (pag. 92), perchè il *Modus sextus* costituisce la base originaria del sistema modale, e « il processo di formazione del sistema modale risulterebbe svoltosi nel senso contrario all'ordine con cui viene esposta la dottrina dai teorici medievali stessi e dai musicologi » (pag. 91). Ossia: il modo più antico sarebbe il sesto, e il più recente il primo? Può anche darsi, ma bisogna dimostrarlo. Mentre invece leggiamo nella *New Oxford History of music* una seducente supposizione di A. Hughes (50) che sembra agevolmente spiegare il perchè della ternarietà del ritmo modale. Dicono i teorici dell'epoca: per il rispetto dovuto alla SS. Trinità. Argomentiamo noi moderni: l'origine del mensuralismo è determinato dall'alternanza della *Brevis* (1 tempo) e della *Longa* (2 tempi), le quali, sommate, danno un totale di 3 tempi. E siccome il primo modo (*longa* + *brevis*) o il secondo (*brevis* + *longa*) ricorrono con maggior frequenza nelle parti superiori delle composizioni motettistiche, mentre alla parte inferiore (tenor) sono affidate in prevalenza note lunghe, venne di conseguenza che, per facilitare il procedere simultaneo degli esecutori, anche le note lunghe isolate venissero computate per tre. In tal maniera, i procedimenti ritmici più arcaici sarebbero proprio quelli del I e del II modo. Ancora più strana è la seconda spiegazione che il Sesini accampa per giustificare l'adozione ad oltranza della misura ternaria: « Una misura musicale ternaria si può applicare senza difficoltà a tutti i versi. Entro di essa, come avveniva nella musica polifonica, il ritmo, più o meno aderente alla metrica verbale ed agli accenti del testo, trova la sua libera ed adeguata sistemazione senza incorrere in deformazioni » (pag. 91). È più sopra (pag. 47): « Nella misura ternaria ogni tipo di verso trova la sua sistemazione, ed in essa meglio vengono attuati gli accomodamenti necessari a ridurre entro una determinata isocronia le

(49) Nella recensione all'opera del SESINI, in *Acta Musicologica*, XX, 1948, p. 76.

(50) Vol. II, pp. 319-320.

oscillanti modulazioni binario-ternarie, peculiari al ritmo poetico. Voglio dire che è più facile far entrare un ritmo binario entro una misura ternaria che viceversa...». Sono ragionamenti reversibili, come dicono i chimici: ed a ragione l'Handschin, a questo proposito, si chiede perchè non potrebbe essere la battuta binaria che raccoglie gruppi ternari.

Ma se la parte teorica si presta a numerosi rilievi, la parte pratica è più convincente, pur mantenendo evidenti le caratteristiche del compromesso. Le trascrizioni musicali valgono soprattutto come riproduzioni diplomatiche, per l'estrema semplicità con cui si presentano e con cui rendono l'idea esteriore del ms. originale. Per poterle utilizzare praticamente, occorre tuttavia abolire la battuta ternaria, e abolire soprattutto la doppia sbarra che fa, di ogni frase-verso, altrettanti strani ed assurdi compartimentistagno. Un compromesso vuol essere questa trascrizione del Sesini, il quale combatte il modalismo ma lo scaccia dalla porta per farlo rientrare dalla finestra, mediante l'adozione del sesto modo ed il ricorso alla misura ternaria. Oltre tutto, la rigida divisione a doppia sbarra tra ogni frase-verso crea problemi non semplici di esecuzione: è essa un puro segno ortografico, valido solo per avvertire che lì finisce la frase-verso, e di essa non si deve tenere praticamente conto; oppure ha il valore di autentico punto-fermata, che spezza ogni volta la melodia, anche quando noi si sia palesemente davanti ad inequivocabili *enjambements* musicali, che richiedono ad ogni costo il fluire di una frase nella successiva? È una trascrizione che finisce quindi con l'accontentare tutti: il modalista, che vi trova tracce palesi del sistema del Beck (della seconda maniera); il fautore del ritmo « alla gregoriana », che incontra raggruppamenti di note esteriormente non troppo dissimili da quelli usati nella trascrizione in note moderne delle melodie liturgiche, ed infine anche il dilettante di cose musicali, il quale, dopo pochi minuti d'esercizio, è in grado di trascrivere, per conto proprio, una melodia trobadorica alla maniera del Sesini.

Una intelligente reazione al modalismo ed al Sesini insieme è rappresentata da un recente studio del Dr. Enrico Paganuzzi, *Sulla notazione neumatica della monodia trobadorica* (51). Il suo

(51) Nella *Rivista Musicale Italiana*, LVII, fasc. I, pp. 23-47.

saggio è diviso in tre parti: la prima contiene una critica serrata al principio dell'isosillabismo patrocinato dal Sesini; una seconda è rivolta contro il modalismo di più vecchia marca, del Beck e seguaci; e la terza è costruttivamente intesa a stabilire e a dimostrare la stretta parentela tra musica trobadorica e canto gregoriano. Se, come abbiamo già fatto rilevare, l'esegesi del Dr. Paganuzzi al passo controverso di Aureliano ci sembra assai meditata e profonda (e diremmo senz'altro accettabile nelle premesse e nelle conclusioni), i rapporti tra gregoriano e trovatori attendono ancora un più ampio discorso. Il « concorde giudizio degli studiosi » circa gli « stretti rapporti tra canti trobadorici e cantilena liturgica », è in realtà assai meno concorde ed universale di quanto l'Autore creda. E « l'inoppugnabile dato paleografico » a proposito degli « stretti legami che uniscono la cultura e l'opera dei trovatori, anche sotto l'aspetto musicale, con la cultura e la produzione delle scholae », è purtroppo tutt'altro che inoppugnabile: basta gettare uno sguardo sulla grafia di uno dei quattro mss. principali, e specialmente R, W, X. Il Dr. Paganuzzi non propone « un sistema di trascrizione, ma la riproduzione delle melodie trobadoriche nella notazione neumatica usata nei libri liturgici ». Il che può essere ovviamente solo un mezzo, e di natura grafica per di più; non certo un fine. Che è fatto consistere dallo studioso nell'adozione, anche per le melodie trobadoriche, del ritmo libero gregoriano, dato che, come egli sostiene, « ormai nessuno può con seri argomenti mettere in dubbio le trascrizioni dei Solesmensi fondate sulla isocronicità dei valori temporali e l'assenza della misura (metrica) per quel che riguarda la cantilena liturgica ». Invece i dubbi sui metodi solesmensi permangono, e direi che si accentuano, nonostante gli assiomi dogmatici sotto le cui grandi ali i solesmensi si sono rifugiati; e che esistano vie nuove ancora da tentare, lo dimostrano gli studi, che in questi mesi sono cominciati ad uscire, di un monaco belga, il P. Francis de Meeûs (52). Le due frasi-verso di una *canço* di Gaucelm Faidit, *Chant e deport* (Pillet, 167, 15) sono trascritte e interpretate dal Dr. Paganuzzi

(52) J. Vos et F. DE MEEÛS, *L'introduction de la diaphonie et la rupture de la tradition grégorienne au XI^e siècle*, Bruges 1956.

secondo tale sua concezione gregoriana; resta però da stabilire se la suggestività da lui sottolineata in quelle due frasi-verso sia inerente e propria della melodia, o se non derivi piuttosto dalla premessa fondamentale, per cui tonalità, organizzazione ritmica, mora vocis, ecc., devono essere ricondotte allo stesso ambito musicale del canto gregoriano. La documentazione pratica è troppo scarsa per poter dare un giudizio sulla validità o meno, in sede artistica, del sistema suggerito dal Dr. Paganuzzi: si ha tuttavia l'impressione (oltre al fatto che l'influenza gregoriana è più affermata che dimostrabile) che anche questo tentativo isoli eccessivamente le frasi-verso una dall'altra, impoverendo in tal modo il fluire dei periodi musicali, obbligati così a concludersi con l'esaurirsi del numero delle sillabe costituenti il verso. Non crediamo infine che la musica gregoriana possa essere presa come pietra di paragone per la musica trobadorica: « Solo riconducendo realmente la musica trobadorica nell'ambito della musica gregoriana è possibile comprendere ciò che in essa è frutto di ambiente e ciò che è veramente originale... ». Tanto più poi che l'aiuto che al trascrittore vien dato dal gregoriano è più illusorio che reale: « In realtà la musica trobadorica non si può trascrivere che per convenzione, come si fa per il canto gregoriano ». Insomma, il lavoro del Dr. Paganuzzi vale soprattutto come intelligente e misurata critica al Sesini, come ulteriore ed opportuna reazione al modalismo, e come tentativo di ricercare il « ritmo » di queste melodie al di fuori di ogni schema preconstituito: anche se l'Autore si è lasciato trasportare al di là della barricata, sino a poggiare il piede sulle sabbie mobili del « ritmo gregoriano ».

In una crepuscolare atmosfera da compromesso sembrano addegiare gli studi più recenti a proposito della ritmica musicale trobadorica e monodica medievale in genere (Trovieri e Minnesang). Si occupano prevalentemente dell'argomento due insigni studiosi, F. Gennrich e H. Husmann. Il primo è noto per avere validamente contribuito, da molti anni ormai, ad una più precisa conoscenza della configurazione e della struttura della lirica medievale: fondamentale rimane, al riguardo, il *Grundriss einer Formenlehre des Mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes* (Halle 1932); ugualmente preparato filologicamente e musicalmente, collabora all'Enciclope-

dia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, per cui ha approntato dense voci biografico-critiche sui principali musicisti medievali. Il secondo è particolarmente versato negli studi sulla ritmica modale: a lui dobbiamo la trascrizione e l'interpretazione dei più difficili monumenti polifonici di Nôtre Dame. Nei confronti della ritmica musicale trobadorica, tuttavia, nessuno dei due ha saputo sottrarsi alle lusinghe del modalismo; e per quanto l'applicazione letterale e un po' goffa dei precedenti studiosi (Beck, Aubry) sia in loro assai più temperata e ragionevole, pure permangono i due equivoci fondamentali: quello di cercare un'inesistente testimonianza paleografica del modalismo nella realtà oggettiva dei monumenti monodici esaminati, e quello di adattare alla melodia uno schema forzato e preconcetto, tolto di peso dalla struttura delle sillabe del verso.

I più recenti punti di vista dell'Husmann sono esposti in due numeri della rivista *Die Musikforschung*: uno, *Zur Rhythmik des Trouvèresgesanges* (V Jg., 1952, pagg. 110-139), e l'altro, *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters* (VI Jg., 1953, pagg. 8-23). Egli divide la produzione musicale dei trovatori in due epoche: una, la più recente, che va dal 1180 circa sino alla fine dell'età trobadorica; e un'altra, la più arcaica, anteriore al 1180. Questa data è presa come termine di divisione perchè intorno a tale anno prese consistenza quella che poi si disse « epoca di Nôtre Dame », caratterizzata dall'impiego sistematico dei modi ritmici, e particolarmente del 1°, 2°, 3° e 5°. L'Husmann applica quindi due metri e due misure per valutare la ritmica musicale medievale: per i trovieri — e, parallelamente, per i trovatori più recenti, quelli fioriti dopo il 1180 — egli ritiene valide le formule modali, il cui impiego giudica illegittimo invece nei confronti dei trovatori dell'età più arcaica. Le formule modali che l'Husmann adatta ai musicisti dell'età più recente sono però alquanto diverse da quelle proposte dall'Aubry e dal Beck. Principio fondamentale è pur sempre per l'Husmann quello « der Korrespondenz zwischen Text und Melodie », che si articola poi in alcune « regole » precise: una, ad es., dice che il settenario maschile esige una doppia battuta di primo modo (ossia, stabilendo una misura in 6/4, una successione di valori così disposta:

minima + semimin. + min. + semimin./min. + semimin. + min. + pausa di semimin.). Invece il senario femminile deve — mantenendo uguale la prima battuta — allungare la seconda in una minima puntata più minima più pausa di semimin. (pag. 115). Al settenario femminile compete ancora il primo modo, ma diversamente distribuito nei valori: anacrusi di semimin./min. + semimin. + min. + semimin./minima puntata + min. Altra combinazione ancora per l'ottonario e per il quaternario maschili (pag. 118). Insomma, non si tratta di una applicazione meccanica ed assoluta delle formule modali, secondo la maniera del Beck che sacrificava alla ritmica musicale la stessa struttura e persino la accentuazione tonica del verso; ma, caso mai, di un procedimento opposto: la ritmica modale deve rispettare le accentuazioni proprie di ciascun verso, di modo che formule musicali ed accenti tonici battono la stessa strada, e non cercano di mettersi le une contro gli altri. Questi criteri tuttavia, secondo l'Husmann, non possono essere applicati alle monodie anteriori al 1180, poichè egli revoca cartesianamente in dubbio l'esistenza stessa del ritmo modale prima dell'epoca di Nôtre Dame. Analizzando una *canço* di Marcabruno, *Bel m'es quan son li frug madur* (Pillet, 293, 13), l'Husmann giunge alla conclusione che in questo canto la ritmica modale non è « andwendbar ». Ad ogni distruzione deve corrispondere però una costruzione: così l'Husmann propone, per la trascrizione di questa come delle altre melodie pre-modali della stessa epoca, di prendere per base il valore della *longa perfecta*: la *virga* viene fatta corrispondere alla minima puntata, e le combinazioni varie di due o di tre suoni sono frazionate entro il valore primo ternario (una *ligatura* di tre suoni = tre semiminime; una *ligatura* di due = minima + semiminima; una *ligatura* di quattro suoni = due crome e due semiminime, ecc.). Si ritorna cioè, per altro verso, al principio del sillabismo: con la differenza che il valore primo è postulato ternariamente anzichè binariamente. Tra l'altro, giustamente l'Husmann osserva « non essere plausibile che una stessa frase melodica, nel corso di un medesimo componimento, possa avere due configurazioni ritmiche differenti: ciò colpirebbe la ritmica modale nell'intimo della sua essenza ». Poco

fondata ci pare la risposta del Gennrich (53): « noi conosciamo la cura dei trovatori di fare sempre del nuovo, e prima di tutto nuove melodie. Come si poteva soddisfare questo desiderio più semplicemente che col ritmizzare in modo diverso l'una o l'altra distinzione in mezzo alla strofa? » E cita al riguardo la testimonianza offerta dalle *clausolae* polifoniche, in cui la variante, ritmica o melodica, ricorre invero con una notevole frequenza, non solo in una stessa voce o parte, ma anche in parti incrociate. Senonchè nei procedimenti polifonici i mezzi per esprimere le variazioni ritmiche erano espliciti e le esecuzioni venivano preparate con cura da parte di cantori specializzati, mentre nella lirica trobadorica la variazione rimane pur sempre ad uno stadio induttivo da parte del trascrittore; ne supponiamo la presenza, non ne possiamo essere certi. Possibile tanta imprecisione nei simboli grafici, specie trattandosi di musiche spesso eseguite alla buona, estemporaneamente, da musicisti più volenterosi che tecnicamente dotati?

Nonostante tutto, dunque, gli studi dell'Husmann rappresentano un non convincente tentativo di conciliare i ferrei schemi della ritmica modale con la spontanea naturalezza del ritmo dei versi. Dall'Husmann dissente il Gennrich, più però nei particolari dell'applicazione del modalismo, che nella questione di principio. Anche il Gennrich sentè con urgenza la necessità di non limitare la ritmica modale ai pochi schemi, necessariamente angusti ed insufficienti: « La ritmica modale non si esaurisce nell'immobile applicazione dei sei schemi ritmici, ma scaturisce da questa schematica una serie di deviazioni che rendono il sistema modale un utile strumento della ritmica » (54). Ed insiste, molto opportunamente, sulla necessità di considerare prima di tutto il verso romano nella sua autonoma natura ritmica, la quale deve rimanere intatta, e non essere ricondotta allo stadio primordiale di accozzaglia di sillabe. Esigenza indubbiamente sacrosanta; ma occorre vedere come si possa conciliare tale indipendenza ritmica del verso con l'essenza stessa del ritmo modale, autoritario e dispotico come

(53) « Ist der mittelalterlichen Liedvers arhythmisch? » in *Cultura Neolatina*, XV, 1955, pp. 109-131.

(54) *Op. cit.* e *Grundsätzliches zur Rhythmik der mitteralterlichen Monodie*, in *Die Musikforschung*, VII Jg. 1954, pp. 150-176.

nessun altro. Anche gli scritti del Gennrich, nonostante il valore dello studioso, lasciano al lettore un'insanabile perplessità. Non c'è forza di ragionamento, non c'è argomentazione che valga a risollevarle le sorti di una melodia, di cui si intraveda la potenza espressiva, ma che risulti coartata e pressata da un ritmo innaturale, e perciò antimusicale, nonostante si appoggi su dichiarazioni di così autorevoli studiosi.

CAPITOLO III

MELODIA E RITMO NELLA MUSICA TROBADORICA

L'esposizione analitica dei principali tentativi sino ad oggi compiuti per dare una fisionomia ritmica precisa alle melodie trobadoriche, se sotto un aspetto si è rivelata utilissima nel farci toccar con mano le insufficienze di tutti quei sistemi che pretendono di applicare, alla mobilissima melopea occitanica, la mortificante uniformità di un ritmo comunque preconstituito, acquista però senso compiuto solo se sia fatta seguire da un ulteriore tentativo di traduzione, che, senza voler rappresentare, a tutti i costi, una novità assoluta, riesca a porre melodia e ritmo in un rapporto nuovo, accettabile in primo luogo dal musicista, e poi anche dallo « storico » di professione. Perchè questo vorremmo che non fosse mai dimenticato: le melodie dei trovatori, che a distanza di tanti secoli nulla hanno perso della loro prodigiosa attualità e freschezza, non possono e non devono essere considerate alla stregua di un *terreno di cultura* per esperimenti scientifici o per più o meno ingegnose divagazioni erudite; esse sono in primo luogo insigni monumenti musicali, autentiche opere d'arte, e come tali vanno sempre trattate, con l'amore e la passione del musicista militante, prima che con la freddezza professionale dell'erudito puro. Va da sè che il musicista deve avere anche una sicura preparazione filologica, cui deve far ricorso in ogni istante del suo lavoro; ma quando il sussidio della scienza pura sembra venir meno, allora, anzichè ostinarci in una sterile fatica di mettere insieme teorie che abbiano solo l'apparenza esteriore della fedeltà od ipotetici procedimenti in uso nel passato, allora vale assai meglio lasciare che si stabilisca una diretta corrispondenza tra la sensibilità del musicista creatore e quella del musicista interprete, pur con tutte le cautele e le limitazioni che sono ovviamente imposte dal divario di secoli e di tecniche.

Questa premessa ci è sembrata necessaria all'atto di accingerci

alla parte più delicata del lavoro. Infatti, gli studi di chi ci ha preceduto conducono ad alcune conclusioni prevalentemente negative, e cioè:

1°) Impossibilità di fare proficuamente ricorso a quel metodo di confronto o collazione delle diverse lezioni, secondo il metodo seguito nello studio e nella ricostruzione del patrimonio melurgico della Chiesa cristiana occidentale, ed anche orientale (musica gregoriana e musica bizantina). Anche quando uno stesso testo poetico si trova musicato in due, in tre o addirittura in quattro manoscritti diversi, il confronto delle varie lezioni potrà essere utile per stabilire emendazioni ed integrazioni della sola linea melodica, ma non ci serve per rintracciare, nella stessa semiografia musicale, indicazioni obbiettive che ci mettano in grado di interpretare ritmicamente la melodia. Abbiamo dimostrato infatti che, con quasi assoluta certezza, non esiste in tutti i quattro codici una sola canzone notata con segni indiscutibilmente mensurali: tutti i quattro codici si valgono o di pura e semplice notazione quadrata (e, come tale, esente da qualunque significazione ritmica proporzionale); oppure adoperano note isolate o in *ligatura* che sembrano sì ripetere esternamente l'aspetto di certi codici scritti in notazione mensurale, ma in esse è impossibile rintracciare suddivisioni precise che abbiano un loro ordine logico.

2°) Di conseguenza, qualunque tentativo sin qui effettuato di spiegare la notazione impiegata per le melodie trobadoriche con uno qualunque dei sistemi ritmici che le composizioni polifoniche lasciano più o meno chiaramente scorgere, è destinato a risolversi in motivi di profonde perplessità, che non si vede da qual parte superare o aggirare.

In contrapposizione a questi aspetti negativi, è lecito fissare sin d'ora altri elementi positivi della più alta importanza:

1°) Se il notatore di queste canzoni non ha creduto di dover impiegare segni particolari per indicare il ritmo (e ciò in un'epoca in cui la notazione musicale era giunta ormai ad un grado avanzato di sviluppo, e comunque tale da permettere facilmente l'uso delle formule ritmiche modali sotto un aspetto assai più immediato e non così astruso e latente come qualche studioso moderno ha immaginato) ciò vuol dire che: o queste melodie erano prive di ritmo, e l'ipotesi è talmente assurda che non ha bisogno di confutazione;

oppure che il ritmo musicale aveva in sé caratteri così evidenti, da non richiedere l'impiego di semiografie particolari.

2°) In tal modo, prenderebbe consistenza l'ipotesi, già del resto avanzata da altri studiosi, che il ritmo musicale di queste canzoni possa essere rivelato dal ritmo dei versi. Diciamo « possa essere rivelato » e non « si identifichi con la ritmica verbale »: la prima ipotesi lascia aperte al ritmo musicale ampie possibilità di autonomia; la seconda rischierebbe di mortificare e di costringere il libero fluire della melodia entro schemi prefissati e coartati che finirebbero per ripresentare, se pur sotto forma diversa, gli stessi inconvenienti di una ritmica modale artificiosamente fatta preesistere alla stessa invenzione libera della melodia.

3°) Da questo punto di vista, è opportuno fissare preventivamente alcuni punti fermi — che valgano come autentici postulati — allo scopo di chiarire, da un punto di vista generale, il problema dei rapporti tra ritmica musicale e ritmica verbale. Paiono concetti che tutti conoscono, e che invece, appunto per la loro stessa apparente indiscutibilità, appaiono viziati da una infinità di preconcetti che non reggono al vaglio della logica.

Quale è l'essenza, quali le prerogative del ritmo?

Non vogliamo alludere in modo particolare al ritmo musicale od al ritmo poetico, bensì al ritmo come concetto assoluto, proprio per dimostrare che non con un concetto assoluto esso può venire identificato. Il ritmo, come tale, è un'astrazione cui non corrisponde nulla di determinato: il ritmo, certo, esiste, ed è un elemento ordinatore principe della nostra esistenza e di tutto il creato, ma solo in tanto in quanto si identifichi, di volta in volta, con una *essenza* di cui è, ad ogni modo, emanazione e conseguenza diretta. Non intendiamo certo fare, di ciò, materia di speculazione astratta, oltre tutto non pertinente al nostro argomento; basteranno solo alcune osservazioni pratiche.

Prendiamo ad esempio un motore a scoppio, in funzione. La sua attività si esplica in un ciclo ben limitato, e suddiviso in tempi periodicamente ricorrenti: il susseguirsi degli scoppi dà origine ad un ritmo, diverso, naturalmente, da motore a motore, in base alle caratteristiche meccaniche (cilindrata, valvole, ecc.) secondo cui è stato costruito. Immaginiamo ora due o più motori, costruiti in serie, assolutamente identici come caratteristiche, come grado di

efficienza e come intensità del lavoro che sono chiamati a compiere, ed affidiamoli ciascuno ad una persona diversa, ognuna delle quali si proponga di chiedere alla propria macchina lo stesso livello di prestazione. Ebbene: tutti noi possiamo constatare che questi identici motori, messi in moto da persone distinte, e pur funzionando in modo apparentemente uguale, assumeranno ciascuno un proprio ritmo, emanazione diretta dei riflessi, del grado di tensione, dell'entusiasmo, in una parola della *psiche* del loro guidatore. Un ritmo a prima vista così oggettivo come quello di un motore, è destinato a divenire soggettivo secondo l'individualità di chi lo conduce.

Ancora più immutabile, ancora più assoluto, ancora più indipendente da ogni atto della nostra volontà sembra essere il ritmo del battito cardiaco, quello anzi che da molti è stato elevato alla dignità di ritmo per eccellenza, simbolo della vita e del movimento (binario in apparenza, sotto la pressione del dito sulle arterie, quaternario all'auscultazione diretta del cuore: un primo tono breve, una piccola pausa breve, un secondo tono più lungo, e poi una grande pausa prima di riprendere il ciclo); quel ritmo che lo stesso Bach non disdegnava, appunto per la sua apparente immobilità ed impassibilità, di assumere quale termine di confronto (una sorta di « metronomo » vivente) per regolare l'andamento dinamico delle proprie opere. Orbene, non occorre essere particolarmente versati in nozioni di fisiologia o di patologia per ammettere facilmente come anche questo sia non un principio, bensì una conseguenza, una emanazione di ogni singolo individuo: specchio e riflesso dell'anima. Tutti conoscono le tachicardie (costituzionali, e non solo emotive) dell'individuo particolarmente ansioso, particolarmente proteso verso l'azione, la mobilità, l'irrequietezza, e che il fisiologo classifica genericamente come ipertiroideo; viceversa, le bradicardie abituali di chi sia dotato di temperamento opposto. Tra questi due estremi, una scala infinitamente ed impercettibilmente graduata di sfumature, tanto da poter, senza altre divagazioni, giungere alla conclusione che ci interessa: non esiste un ritmo cardiaco per sé preso, ma tanti ritmi cardiaci quanti sono gli esseri che hanno un cuore, cioè una mente ed un'anima. Di più: tutta la gamma dei riflessi condizionati che influenzano ogni nostro ritmo, non solo circolatorio, bensì anche degli altri organi dipendenti dal sistema

nervoso autonomo, appare dominata da fattori estremamente mutevoli, perchè modellati sul grado di ricettività e di sensibilità proprie di ogni singolo individuo come tale, non riducibile cioè ad un comune denominatore « standardizzato ».

Se dunque noi siamo costretti ad ammettere una così marcata prevalenza dell'elemento individuale anche nelle attività che maggiormente appaiono condizionate da stimoli o riflessi più pertinenti alla vita vegetativa, tanto più valido deve ritenersi il discorso quando si passino a considerare le espressioni prime e dirette dello spirito e dell'ingegno; e qui, per evidenti ragioni di brevità, ci limiteremo a considerare l'essenza del ritmo poetico e del ritmo musicale.

Purtroppo, non solo i manuali di « metrica » italiana in uso nelle scuole, bensì molta critica letteraria è portata, per forza di una lunga tradizione storica, a considerare ritmi e metri della poesia italiana come un'immobile astrazione, come un dato di fatto indiscutibile, sempre uguale a sé medesimo, preesistente anzi al poeta che vi ha dato forma. Così si studiano i versi di Jacopone adottando gli schematicismi che si adoperano per Dante o per il Chiabrera o per il Leopardi; si sente dire che, per esempio, l'endecasillabo deve avere quel determinato numero di sillabe, ed una varia tipologia accentuativa, in cui prevalgono tre schemi fondamentali (accento in quarta, ottava, decima sillaba; oppure in sesta e decima; oppure, più raramente, in quarta, settima, e decima), oltre a varie altre combinazioni e sottospecie, come ad esempio, l'*endecasillabo a majori* (composto di settenario più quinario, con due accenti consecutivi sulla sesta e settima sillaba). Ora, allo stesso modo che nessuno, oggi, vorrebbe ancora discutere in astratto, a mo' d'esempio, di Illuminismo e di Romanticismo, in sede letteraria, per giustapporre i due « movimenti » l'uno contro l'altro armati trattandoli in astratto e non invece come successive e sempre diverse incarnazioni nell'opera personale del singolo artista, così non dovrebbe più essere lecito parlare di « endecasillabo » o « ottonario » o di quel che si vuole considerando ogni verso in una sua astratta ed irrealistica autonomia. Altrimenti, si corre davvero il rischio di parlare di « errori » negli endecasillabi di Jacopone, solo per il fatto che essi non rispondono sempre a quegli schemi scolastici che sono stati ricavati, per lo più, dagli esempi petrarcheschi. Diremo

invece, in maniera assai più conforme anche solo alla realtà storica, che gli endecasillabi di Jacopone hanno *queste* determinate caratteristiche (tra cui, ad esempio, la frequente ipermetria non eliminabile in sinalefe e dovuta, come ci attestano quelle laude composte alla maniera di Jacopone ed accompagnate dalla corrispondente melodia, allo iato reso obbligatorio da *due* note musicali distinte volute dal compositore: ipermetria dell'endecasillabo, e non certo senario doppio, che avrebbe tutt'altre caratteristiche. E non certamente errore: perchè si tratta di una pratica pienamente legittima e giustificabile in questi componimenti poetici uniti alla musica; illogica ed inspiegabile invece in un poeta del '400 e del '500, del tutto svincolato da ogni suggestione musicale). Diremo che l'endecasillabo di Dante presenta altre prerogative, che lo rendono costituzionalmente diversissimo da quello del Petrarca. Gli endecasillabi delle *satire* dell'Ariosto e quelli del *Furioso* si direbbero opera di due poeti differenti; come nuova è certa tecnica del Marino, che si diletta a scrivere più ottave di seguito, in cui ogni « endecasillabo » è formato di tre parole, ciascuna trisillabica con accento sulla terz'ultima; e così via per il Parini, per l'Alfieri, per il Foscolo, il Manzoni, il Leopardi... Lo studio dei singoli versi nei vari poeti deve dunque essere condotto con criteri di assai maggiore spregiudicatezza di quanto non si sia per lo più fatto sin qui: e ciò non solo per un elementare principio di realtà storica, bensì per poter arrivare, seguendo questa strada, a chiarire i motivi per cui ad ogni singolo poeta corrisponde una propria personalissima metrica, o addirittura per vedere sino a qual punto i procedimenti tecnici siano giustificati o corrispondano alle interiori necessità della creazione. Ed infatti, anche quando noi ci troviamo palesemente davanti a puri artifici, a combinazioni pazientemente ricercate a mente fredda, anche in questi casi noi dobbiamo pur sempre tener presente che, nello stretto ambito di un solo verso, l'endecasillabo, esistono non i pochi e semplicistici schemi che tutti crediamo di conoscere, bensì una infinita gamma di ritmi e di sfumature, diversa quanto diversi sono i poeti che di volta in volta si sono serviti di questo particolare metro (1).

(1) L'insufficienza delle nozioni sulla metrica italiana quale è pigramente tramandata sui manuali, appare in tutta la sua evidenza a proposito

Apparentemente più complesse, ma in un certo senso più chiaramente intuibili sono le osservazioni a proposito del ritmo musicale. Qui più che mai si sente la necessità di sottoporre a revisione taluni concetti che più di un trattato di teorica musicale tradizionalmente espone. « ... On doit considérer le Rythme comme antérieur aux autres éléments de la Musique; les peuples primitifs ne connaissent pour ainsi dire pas d'autre manifestation musicale... Le Rythme est, dans la genèse de l'Art, l'élément vivifiant et fécond, tel, dans la genèse de l'univers, le Fiat Lux, le Verbe de Dieu... » (2). Per convincersi che, in musica, il ritmo è un effetto e non una causa, basta far riferimento alla stessa realtà pratica musicale vissuta. Tutto sta nel non immiserire il concetto di ritmo nella sola durata proporzionale delle singole note. La lunghezza effettiva di una nota rapportata in scala geometrica ai valori superiori o inferiori è solo uno degli elementi costituenti il ritmo, ma non è il ritmo. Occorre che il musicista assegni una preponderanza effettiva a determinati suoni: e questo egli può fare attribuendo ad alcuni di essi una particolare intensità, la quale poco o nulla ha a che vedere con la durata espressa aritmeticamente sotto forma di proporzioni reciproche; o, peggio ancora, con il concetto, del tutto moderno ed approssimativo, del *tempo forte* e del *tempo debole*. Due melodie, apparentemente poco dissimili una dall'altra, possono impensatamente assumere la più diversa fisionomia, e differire sostanzialmente quanto a capacità espressiva, in forza del rispettivo andamento agogico, che in una può esigere l'accento sui tempi

delle prime forme poetiche della nostra letteratura, e specie per le Laude dugentesche. Leggiamo sul Laudario Cortonese, a c. 37 r., una interessante quartina composta di decasillabi, ciascuno dei quali ha una sua struttura metrica, apparentemente aberrante. Eccoli:

Tu fosti beata da fantina
 perché fo 'n te la gratia divina.
 Nata fosti en terra alexandrina,
 in omni scientia collaudata.

Quattro versi, quattro schemi. Non minore varietà si osserva nelle strofe che seguono, e che non riportiamo per evidenti ragioni di spazio.

(2) V. D'INDY, *Cours de composition musicale*, premier livre, pp. 20-21.

forti, nell'altra invece sui tempi deboli (3); basta un nulla, una noticina d'ornamentazione, una sfumatura dell'armonia, perchè il ritmo assuma apparenze del tutto dissimili. Come si può, dunque, sostenere, come generalmente si è fatto sin qui, che la melodia presuppone il ritmo e non saprebbe esistere senza di esso? Bisogna invece avere il coraggio di dire che, in musica, l'elemento primo, l'emanazione immediata della creazione è la melodia; la quale, nell'atto stesso in cui assume forma concreta estrinsecandosi in suoni, porta con sé ogni altro elemento accessorio, primo tra i quali il ritmo. Solo l'esatta comprensione della melodia porta con sé l'intuizione dell'andamento dinamico, del fraseggio, dell'accentuazione, di tutto ciò insomma che si deve intendere per ritmo musicale in senso lato. Come è ben noto, Bach non usava porre alcuna indicazione specifica in testa alle proprie composizioni, poichè pensava — ed aveva perfettamente ragione — che l'esecutore il quale non fosse stato in grado di comprendere l'intrinseco significato musicale della composizione, ben poco poteva essere illuminato dalle troppo vaghe e generiche indicazioni in uso, quali « andante » od « allegro ». Gli stessi valori metronometrici, cronometricamente ed aritmeticamente espressi, e di cui anche Beethoven comincia a servirsi, si sono rivelati assai poco utili ai fini della determinazione del « tempo ». E anche quando Schumann prima, Wagner poi, introdussero l'abitudine di sostituire, alle tradizionali indicazioni agogiche in lingua italiana, le corrispondenti in lingua tedesca, non per questo gli inconvenienti diminuirono: e ne sapeva qualcosa lo stesso Wagner, che più volte si lamenta (e con quanto diritto!) perchè una medesima opera, passando dall'uno all'altro direttore, poteva divenire più lunga o più corta anche di mezz'ora. Dunque, nemmeno il ritmo musicale si sottrae a quelle stesse leggi che regolano il ritmo in generale: la melodia è l'anima, il principio vitale della musica, e soltanto essa, in quanto vita, emana da sé un suo proprio ritmo, non riducibile a freddi rapporti aritmetici, nè a semplicistici accorgimenti accentuativi, nè, tanto meno, a poche indicazioni assolutamente generiche ed ambigue. (Per fare un esempio

(3) Si veda, a p. 34 dell'*op. cit.* del d'Indy, il probante riscontro tra un frammento del quintetto op. 16 di Beethoven ed un passo del *Don Giovanni* di Mozart.

solo: enormi sono le differenze fra un « allegro » di Haydn ed un « allegro » beethoveniano: come celerità di movimento prima di tutto, come fraseggio, come accentuazione, come ritmo, in una parola).

Ciò che infirma la maggior parte delle interpretazioni di musica trobadorica precedentemente discusse, è appunto il falso angolo di visuale da cui esse muovono, quando si sforzano di imporre a tutta la copiosa produzione trobadorica, fatta di una melodia liberissima ed assolutamente signora di sé, un ritmo ad essa preesistente, imposto dall'esterno, non risultante dall'intima essenza musicale per forza di derivazione spontanea. D'altronde, tali melodie non sono assolutamente autonome, ma devono la loro stessa ragion d'essere alla poesia che esse rivestono. Perchè, in linea generale, non possono esistere dubbi che il poeta fosse anche, per lo più, il musico dei suoi stessi versi: troppo numerose e troppo concordanti sono le testimonianze che ci sono giunte al riguardo (4). È ben vero che a volte lo stesso testo poetico ha avuto due o anche più melodie differenti; ma nulla impedisce di supporre, in mancanza di indicazioni contrarie, che lo stesso poeta, particolarmente fecondo di ispirazione musicale, abbia rivestito di note due o tre volte i suoi versi. Questa fondamentale identità del poeta e del musico diviene elemento importante d'indagine nel tentativo di individuare il ritmo delle melodie. E come il verso e la *cobla*, letterariamente considerati, hanno un loro ritmo preciso, di questo converrà tener conto per la determinazione del ritmo musicale.

Ma, innanzi tutto, è legittima questa nostra pretesa di voler considerare come inscindibilmente legati tra di loro i due ritmi? Una testimonianza tardiva, ma di grande peso anche per la chia-

(4) Le *vidas* di quasi tutti i trovatori contengono numerosi accenni all'abilità ed alla pratica musicale di ogni singolo poeta. Il conte di Poitou *saup ben trobar e cantar*. Jaufrè Rudel *fetz de lieis mains bons vers ab bons sons, ab paubres motz*. Bernart de Ventadorn *saup ben cantar e trobar*. E così pure di Gaucelm Faidit, di Elias de Barjols, di Elias Cariel, di Pons de Capdoill, di Peire Vidal, di Cadenet, di Ferari, e di moltissimi altri ancora, vengono ricordati i meriti o i demeriti musicali. Tutti questi erano compositori, ma non tutti erano cantori: quando la voce faceva loro difetto, si valevano di esecutori specializzati, che cantavano per loro. È il caso di Bertran de Born, di Guiraut de Borneill, e di altri ancora.

rezza con cui viene formulata, è quella di Dante, che non sembra lasciar dubbi al proposito: «... Recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerumque vocasse poetas; quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus; que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita» (5). E cioè: più volte abbiamo chiamato poeti coloro che scrivono versi in volgare; ed eravamo nel nostro pieno diritto, perchè poeti essi sono, se vogliamo considerare bene la natura della poesia. E la poesia non è altro che un'invenzione espressa in versi secondo arte retorica e musicale. Dove è da notare: 1°) La rinnovata attestazione di dignità che Dante, analogamente ad altri celebri passi del *De Vulg. eloq.* e del *Convivio*, tributa alla poesia volgare, contro l'opinione astiosa di quanti non volevano riconoscere autonomia d'arte alla poesia non latina; 2°) Il riconoscimento della natura fantastica e creativa della poesia, come è espresso con la parola « fictio », e soprattutto col verbo « poio », arditamente latinizzato dal greco ποιέω; 3°) La sostanziale affermazione circa l'unità di musica e di poesia. Sulla « armonizzazione » delle parole con la musica Dante si diffonde ancora a lungo nello stesso *De vulg. eloq.*, in tutto il cap. X del secondo libro, ove egli considera le diverse possibilità esistenti per costruire, sugli schemi metrici della canzone, i corrispondenti periodi musicali. Pur attraverso la non sempre perspicua terminologia impiegata, risulta chiaro il concetto che ad una particolare struttura strofica viene a corrispondere una parallela disposizione delle frasi melodiche. Ed effettivamente, la composizione strofica delle stanze, come è spiegata in Dante, così si trova confermata sia dalle *Leys*, sia dalle analisi che si possono agevolmente praticare sulle canzoni provenzali ed italiane d'imitazione provenzale a noi giunte; mentre anche i parallelismi dei periodi musicali (per lo più disposti secondo lo schema ABAB su primi quattro versi della còbla: tra la melodia dei primi quattro versi e quella degli altri si verifica abbastanza spesso la « diesis »), sono agevolmente visibili in un numero veramente cospicuo di melodie trobadoriche a noi giunte. Ma sarà meglio leggere il testo di Dante nella sua integrità (*op. cit.*, II, X,

(5) *De vulg. eloq.*, II, IV, 2. Ediz. a cura di A. Marigo, Firenze, 1938.

2-3): « Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi — diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam; hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur —; et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus... Quedam vero sunt diesim patientes; et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique ». Diciamo dunque che ogni stanza è internamente disposta [ma il termine « armonizzata » significa anche che già l'elemento strutturale è di per sè un'armonia, almeno potenziale] in modo da ricevere una certa melodia [è il termine greco, ᾠδή, trasportato di peso in latino]. Ma le stanze sembrano differenziarsi nella struttura melodica [*in modis*] che viene impiegata; perchè alcune rimangono sino alla fine sotto l'ambito di una sola melodia che si svolge ininterrotta, cioè senza ripetizione di alcuna frase musicale e senza distacco tra frase e frase [*diesis* - etimologicamente δι-τημι]; chiamiamo diesis lo stacco dall'uno all'altro periodo musicale, che diciamo *volta* quando parliamo agli incompetenti — ed una stanza di tal genere usò Arnaldo Daniello, ed anch'io lo seguii in ciò... Altre stanze invece ammettono tale « diesis »: nè vi può essere « diesis », secondo il significato che noi diamo a tale termine, se non si verifica la ripetizione di una frase musicale: il che può avvenire o prima, o dopo la diesis, o dovunque c'è...

Del resto, la canzone stessa, per definizione, comportava per forza di cose un rivestimento musicale; anche se effettivamente poi non veniva musicata (e tale usanza costituiva ormai la regola nei tempi in cui Dante scriveva), ciò non di meno doveva essere pur sempre suscettibile di note musicali. Si veda *De vulg. eloq.*, II, VIII, 6: « Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata... ». Tutto questo cap. VIII del secondo libro deve essere interpretato non alla luce di preconcetti aprioristici, per estrarne a tutti i costi un significato conforme alla tesi che si voglia tendenziosamente far valere, ma secondo quanto le parole vogliono effettivamente dire. Secondo il procedimento tipico della dialettica scolastica, Dante precisa che,

prima di vedere come si formi la canzone, è necessario sapere che cosa essa sia. Canzone — egli spiega — può avere significato attivo o passivo. Attivo quando si allude all'azione creativa compiuta dal poeta, passivo quando si intenda più propriamente la esecuzione: ed è chiaro che solo il primo significato è valido. Ne è prova il fatto che noi non diciamo mai *Questa è la canzone di Pietro* per il fatto che egli la cantò, ma per il fatto che egli l'ha composta. Ma anche in questo senso attivo, il termine « canzone » designa più esattamente i versi, e non la musica. La musica non si chiama infatti *cantio*, ma *sonus, tonus, nota, melos*: solo nel caso che una melodia si accompagni effettivamente alla poesia, può prendere il nome di *cantio*. Non dunque lo strumentista chiama « canzone » la sua musica (a meno che questa musica *nupta est alicui cantioni*); ma piuttosto il poeta chiama canzoni quei componimenti concepiti e scritti per essere poi rivestiti di note. In conclusione, il testo di II, VIII, 6, da noi citato per ultimo, viene ad assumere questo significato: canzone ideale, o *completa*, è quella le cui parole sono state fatte per essere armonizzate, cioè sposate con la musica. In teoria, tutte le forme liriche, ivi compresi la ballata, il sonetto, et *omnia cuiuscumque modi* (= forma strofica) *verba* sarebbero « canzoni »; ma, in pratica, canzone è solo quella particolare forma strofica che ne ha conservato il nome per antonomasia. Con tutto questo Dante non dice certo che ogni canzone debba essere accompagnata dalla musica; ma solo che ideale canzone è quella che è accompagnata dalla musica. La distinzione è importante perchè, come giustamente osserva il Marigo, Dante considera « non solo possibile.. ma consueta la composizione di canzoni senza musica, e distinto il poeta dal musicista, avendo presente il carattere preminentemente letterario della lirica d'arte italiana ». Ma tutto questo non autorizza certamente a sostenere, col Battaglia (6), che Dante tenga a precisare l'antecedenza della poesia ed insista sulla sua autonomia e sufficienza rispetto al canto e al suono: « Il trovatore si sentiva piuttosto poeta che musicista, e la sua prima ispirazione era di esigenza lirica e trovava la più diretta e necessaria espressione nel puro testo verbale e nella labo-

(6) *Canzoni di Jaufré Rudel e Bernardo di Ventadorn*, Napoli 1948.

riosa tela delle strofi » (7). Il Battaglia vuole giustamente reagire contro quei musicologi secondo cui la preliminare comprensione della melodia è condizione indispensabile per lo studio e l'interpretazione del ritmo poetico: punto di vista portato alle estreme conseguenze dal Beck, il quale ebbe il coraggio di scrivere: « La canzone medievale... presenta il vantaggio, in confronto degli antichi, di un verso emancipato, al quale soltanto l'azione del modo musicale imprime una forma ritmica definitiva... » (8). Come già osservava il Sesini, « che soltanto la musica conferisca un ritmo al verso, questo non è in nessun modo sostenibile ». Ed è ridicolo che ancora oggi letterati e musicisti si mettano a contrastare su questioni di predominio: qui non si tratta di difendere nè la poesia nè la musica, perchè entrambe, per loro fortuna, non hanno bisogno della difesa di nessuno.

Infine, che per armonizzazione delle parole col canto si dovesse intendere proprio l'intima compenetrazione dei due ritmi, Dante non dice esplicitamente, ma lascia intendere ove parla della struttura dei singoli versi, che egli distingue sì (*De vulg. eloq.*, II, V e XI) solo secondo il numero delle sillabe, senza fare riferimento diretto anche ai singoli accenti che quelle sillabe devono regolare, ma che dichiara senz'altro sottoposti al *principio* dell'accentuazione: « Parisyllaba vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro; retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus, quemadmodum materia forme, subsistunt » (II, V, 7). *Numerus* non allude solo al « numero » materiale delle sillabe, ma anche all'accentuazione di esse, secondo una comune accezione del termine (*ἀριθμός* = *numerus*) che Dante doveva ben conoscere attraverso Boezio. Così il passo dà senso soddisfacente: la « ruditatis » dei versi parisillabi è causata non tanto da una questione di conteggio aritmetico, quanto dal ricorrere costante e monotono dei loro accenti in sedi fisse, il che genera sazietà e pesantezza. Parecchi luoghi del *Convivio* confermano che, anche in Dante come in Boezio e in gran parte della musicografia medievale, « *numerus* » significa insieme numero delle sillabe e ritmo di esse. *Conv.*, I, X, 12: « la rima e lo ritmo, o *numero regolato* ». *Ibid.*, I, XIII, 6:

(7) *Op. cit.*, pp. 26 e 27.

(8) *Le melodie dei trovatori*, cit., p. 204.

« Ciascuna cosa studia naturalmente alla sua conservazione; e il Volgare... più stabilità non potrebbe avere, che legar sè con numero e con rime ». *Ibid.*, IV, 2, 12: « Perchè saper si conviene che rima si può doppiamente considerare, cioè largamente o strettamente. Strettamente, s'intende per quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba far si suole; largamente, s'intende per tutto quello parlare che con numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade ». Quest'ultima distinzione ha un'importanza che trascende di gran lunga i consueti procedimenti scolastici naturalmente portati a tali sottigliezze. Con la sua seconda spiegazione di rima, Dante dimostra di aver chiara l'intuizione del ritmo in senso lato, risultante dall'andamento agogico generale del verso nel suo complesso: allo stesso modo il ritmo musicale non risiede solo nelle singole battute musicali in cui viene di volta in volta a frazionarsi, ma scaturisce dal complesso della frase melodica unitariamente considerata.

D'altronde la testimonianza di Dante, per quanto esplicita, non può essere la sola su cui fare assegnamento in una materia così delicata. Purtroppo, i musicografi medievali tacciono quasi del tutto. Essi, come è ben noto, si diffondono con una verbosità esasperante su questioni prevalentemente speculative; e anche gli argomenti pratici si limitano per la maggior parte alla natura dei suoni, alla loro altezza sia in senso assoluto sia nei loro rapporti reciproci, alla qualità degli intervalli, ecc.: tutte nozioni che a noi sembrano ovvie, ma che non lo erano per loro, i quali dovevano pur chiarire a sè medesimi i concetti fondamentali di tono e di modo, ed insieme quello di scala: le vecchie definizioni ereditate dalla musicografia greca si rivelavano sempre di più insufficienti alla nuova pratica musicale. Certi problemi che a noi sembrano vitali, non lo erano invece affatto per loro, che scrivevano in un'epoca in cui il proporzionalismo reciproco delle note non aveva ancora creato un sistema ritmico indipendente dal testo. Per noi, il concetto di assoluta indipendenza tra testo e musica è familiare ed usuale; tanto che siamo automaticamente indotti a ricercare l'interpretazione ritmica di un pezzo di musica in segni convenzionali ed estrinseci, che ci forniscano una chiave di facile ed immediata decifrazione, risparmiandoci la fatica di ben penetrare l'opera d'arte nel suo complesso. Così, trovandoci noi davanti a queste melodie medievali in cui

tali indicazioni non esistono, ci sentiamo immediatamente perduti; senza riflettere che se la musicografia trascura quasi totalmente il problema del ritmo, vuol dire che esso non esisteva, in quanto problema; vuol dire che il ritmo rappresentava allora un elemento di ovvia appercezione, che si imparava sì per tradizione, ma che poteva venire con tutta facilità riconosciuto dopo l'analisi della metrica e della ritmica testuale. Gli scarsi accenni che si possono ritrovare nelle fonti teoriche medievali ci confermano appunto tale supposizione.

Già sufficientemente note sono le frasi che si leggono nel capitolo XV del « *Micrologus de disciplina artis musicae* » attribuito a Guido d'Arezzo (GERBERT, *Scriptores*, II, pagg. 15-16). « Come nei metri — egli dice — ci sono lettere e sillabe, parti e piedi e versi; così nella melodia ci sono suoni, che si possono adattare alla sillaba in numero di uno, due o tre... E così occorre che la melodia venga eseguita come suddivisa in piedi... E il musicista deve proporsi di rendersi conto quali intervalli adopera per la sua melodia, come il metrico deve sapere quali piedi adopera per i suoi versi; se non che il musicista non è soggetto a leggi egualmente ferree, perchè quest'arte in ogni sua espressione si muta razionalmente nel disporre le voci. [Poi Guido continua nell'illustrare i procedimenti di ordinata simmetria cui dovrebbe sottostare una melodia saggiamente composta]. E dico canti metrici, perchè spesso noi cantiamo come se stessimo scandendo un verso in piedi, come del resto avviene, quando cantiamo metri veri e propri. [E questa è la testimonianza forse più importante, la quale conferma, con notevole chiarezza, che il ritmo del verso veniva riprodotto spesso nel canto: o integralmente, quando il metro era composto di versi autentici, o a simiglianza del verso in altri casi, per es. nella eventualità di una prosa ritmica, o più semplicemente, quando ci fossero clausole, o altri artifici consimili]. Come infatti i poeti lirici adoperarono ora l'uno ora l'altro piede, così anche coloro che fanno canti mettono insieme neumi razionalmente suddivisi e diversi [e qui Guido spiega che cosa sia da intendere per tale razionalità di suddivisione]. Non piccola è infatti la simiglianza tra metri e melodie: i neumi corrispondono ai piedi, i periodi musicali corrispondono ai versi... ». Ci pare che non si possa pretendere di più dal teorico medievale, il quale è anzi di una chiarezza fuori del comune nel-

l'illustrare a noi la legittimità della coesistenza pacifica dei due ritmi, il poetico e il musicale. L'esempio che ricorre due volte in poche righe, quello degli inni ambrosiani, ribadisce in modo definitivo che il ritmo del verso era immediatamente percepito dall'esecutore, il quale riproduceva quasi per istinto l'originaria cadenza bisillabica nella cantilena musicale.

Perchè non c'è dubbio che, quando l'autore del *Micrologus* parla e di piedi e di metri, allude al ritmo degli uni e degli altri, non alla loro quantità prosodica. Ed è ancor più interessante che i metri vengano nominati appunto sulla base del piede ritmico che ne costituisce l'unità di misura, e non in base al numero complessivo delle sillabe, come invalse più tardi l'abitudine. Probabilmente nel passaggio dalla concezione e dalla pratica quantitativa a quella ritmica, il principio del piede isolatamente ed unitariamente considerato rimase a lungo nozione ed esigenza comune.

Delle tante ipotesi che si sono fatte per spiegare il passaggio da metro quantitativo a metro ritmico-accentuativo, sembra ancor oggi più largamente accreditata quella che postula una graduale e radicale trasformazione dell'accento, che da prosodico, ossia musicale, cioè atto a rappresentare solo il grado di *altezza* della sillaba su cui veniva posto, si trasforma in ritmico, valido a marcare solo il grado di *intensità* della sillaba. A parte varie considerazioni d'ordine storico, tra cui principalmente la mancata conferma di tale natura costantemente melodica dell'accento nelle lingue classiche, come sembrano attestare proprio gli scarsi monumenti di musica greca a noi giunti, tale teoria non riesce a convincere proprio per considerazioni d'ordine fisico-acustico, perchè altezza ed intensità non sono due fenomeni che si escludano reciprocamente, ma che possono benissimo coesistere l'uno accanto all'altro. I linguaggi moderni dell'Europa occidentale, che pure poggiano su una accentuazione prevalentemente tonica, posseggono tutti, in misura minore o maggiore (più sensibilmente l'inglese e il tedesco; meno l'italiano, ed ancor meno il francese) una curva melodica, che va dal grave all'acuto o viceversa. L'intensità espiratoria dell'accento viene di solito a coincidere con la parte iniziale o terminale di tale curva melodica, o anche con un punto qualunque della stessa linea; sempre però è possibile percepire (ed in misura tanto maggiore quanto più sonorizzata o declamata è la dizione) insieme con la

caduta intensiva dell'accento, anche il grado di altezza della linea melodica vocale. Tra frequenza ed intensità, quest'ultimo carattere ha la prevalenza in molti dei linguaggi moderni; ma anche il primo è tutt'altro che assorbito ed annullato. Resta ancora da dimostrare, che proprio la diversa natura assunta dall'accento sia il segno distintivo del trapasso tra la concezione ritmica dei classici e quella dei moderni.

La medesima questione è stata trattata, a dir il vero piuttosto affrettatamente, anche da Ugo Sesini, nello studio uscito postumo nel 1949, a cura di G. Vecchi e dal titolo: « Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo ». A pagg. 117-120 egli mette a riscontro un inno di Ambrogio, *Deus creator omnium*, ed uno di Sedulio, *A solis ortus cardine*. Nel primo egli nota l'estraneità dell'accento come fattore ritmico, « giacchè in esigua proporzione sono i casi in cui esso coincida con la tesi (= tempo forte) del piede... La statistica ci assicura che in 30 casi su 32 versi, l'accento della parola non corrisponde alla tesi ritmica ». Nell'inno di Sedulio egli osserva invece che « su 28 versi, 16 casi soltanto di non corrispondenza tra accento e metro si riscontrano; una intera strofa, la seconda, corre in perfetta regolarità. A confronto col precedente inno, troviamo una proporzione del 57,14 % in luogo del 93,75 % » (s'intende, di mancata corrispondenza tra accento della parola ed ictus ritmico del piede: più tale percentuale è bassa, più l'elemento ritmico-accentuativo diventa determinante contrassegno della poesia mediolatina).

Ora, a parte il fatto — come ha giustamente rettificato il Vecchi — che il carme di Sedulio è un inno abbecedario, che comprende ben 23 strofe, invece delle sette che il Sesini ha preso in esame, fidandosi della versione incompleta che figura nel Breviario Romano (*In Nativitate Domini, ad Laudes*), e che pertanto, nei 92 versi che costituiscono l'intero componimento, ricorrono 64 casi di non corrispondenza tra accento e metro, con una proporzione del 69,56 %, tutto il ragionamento del Sesini poggia su basi fittizie e tendenziose. Non ha alcun senso comune infatti stabilire un rapporto tra il numero dei versi e le sedi ritmiche (cioè, i piedi) in cui la corrispondenza tra accento e metro viene meno. Qualunque confronto va fatto tra quantità tra di loro commensurabili e che abbiano in comune l'elemento di confronto. O la proporzione si

stabilisce tra il numero complessivo dei versi di un inno e quei versi in cui l'identità tra quantità ed accento viene meno: ed allora troveremo una percentuale di irregolarità, tanto per intenderci, del 65,62 % in Ambrogio e del 56,52 % in Sedulio; oppure (e il procedimento è assai più rigoroso), tra il numero complessivo dei piedi, metrici o ritmici, di un componimento, ed il numero dei piedi in cui quantità ed ictus non coincidono. In questo caso, troviamo una percentuale di non corrispondenza del 23,43 % in Ambrogio, e del 17,93 % in Sedulio. Il Sesini voleva dimostrare che, in un inno composto a regola di prosodia, a ritmo quantitativo, l'accento non assume nessun ufficio determinante, potendo cadere sull'arsi o sulla tesi, senza pregiudizio per la struttura. Invece, in un inno storicamente più tardivo (anche se esso, come appunto il carme di Sedulio, rientra pur sempre nei moduli e negli schemi della poesia quantitativa), il poeta impiega di preferenza parole in cui l'accento cade su sillaba lunga, in modo che un verso, così concepito, soddisfa anche alle esigenze della poesia tonica. Per questo le sue statistiche, aritmeticamente mal impostate, volevano mostrare una differenza tanto spiccata tra i procedimenti ritmici dei due poeti. Un più esatto computo rivela invece che tali differenze sono assai meno sensibili, e dovute più che altro al caso. Esaminando altri componimenti, le proporzioni probabilmente potrebbero invertirsi, senza che sia possibile, per questo, trarre deduzioni sicure in un senso o in un altro. Del resto, ben noti sono quei componimenti ritmici in lingua latina del basso Medio Evo (tipici fra tutti i *carmina burana*), nei quali ardua impresa è rintracciare una precisa concomitanza tra metro e ritmo, pur trattandosi di versi composti quando la metrica classica era studiata come materia scolastica, e la sua eventuale applicazione costava all'autore uno sforzo di applicazione erudita.

Un altro ci sembra essere l'elemento decisivo che separa la metrica classica dalla ritmica medievale. L'unità di misura del verso era, per i greci e per i latini, il piede, costituito di quelle entità o « monadi » metriche che sono i tempi primi. Che gli antichi avessero ben chiara la nozione di tempo primo, da loro fatto corrispondere convenzionalmente alla sillaba breve, è ben certo: i metricologi latini e greci ne parlano diffusamente, da Aristosseno in giù. Alla nozione di tempo primo era inscindibilmente connessa quella

di arsi e di tesi, cui corrispondeva, nella pratica della lettura declamata, una particolare colorazione vocale che ci è impossibile definire nella sua esatta natura, ma che tutti, anche gli incolti di questioni metriche, erano in grado di percepire esattamente, come ci attestano le ben note osservazioni di Cicerone (9). Il principio della successione ordinata e simmetrica dei piedi, magari misurati dal lettore allo stesso modo in cui un moderno direttore d'orchestra segna i tempi della battuta con la bacchetta (10), era chiaramente percepibile nel fluire di un verso, e così rimase anche nel Medio Evo, quando la successione dei piedi veniva fatta sentire impiegando mezzi espressivi diversi. Insomma: piede metrico indica una successione di *tempi primi*, ossia di entità metriche, di varia *durata* secondo la loro *quantità*; piede ritmico una successione di *sillabe*, a valori tutti eguali (mentre una sillaba metrica poteva comprendere da due tempi primi — come nei versi narrativo-drammatici — a tre, quattro e più tempi primi, come nei versi lirico-melici), e differenziate tra di loro non solo dall'altezza melodica, ma anche, e soprattutto, dalla presenza dell'accento intensivo su quella sillaba che ha preso il posto della sede quantitativamente lunga nella metrica classica. Così, anche nella nuova poesia romanza, a lungo si continuò a sentire il verso come una successione di piedi, ritmici e non più metrici, ed ogni piede come un insieme non più di tempi *primi*, ma di tempi *isocroni*. Il dattilo della poesia quantitativa, appartenente al genere pari, era sentito come una successione di quattro tempi primi, due dei quali costituenti l'arsi, e due la tesi. Con la perdita della quantità, rimase ancora valido il concetto di un tempo primo che valesse come unità di misura del piede e del verso: solo che esso acquista un significato temporale stabile, e si identifica con la sillaba. Così, alla durata quantitativa (non tanto cronologica, quanto dinamico-musicale) del dattilo, fissata in *quattro* tempi primi, si sostituisce l'altra nozione della durata cronologica delle *tre* sillabe componenti un dattilo, con valori tutti uguali. Si potrebbe ancora aggiungere,

(9) *De oratore*, III, 196: « Quotus quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in iis si paulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant ».

(10) HORATIUS, *Ars poetica*, v. 253: « cum senos redderet ictus... ».

per chiarire meglio la questione, che tra poesia quantitativa e poesia ritmica c'è, all'incirca, lo stesso rapporto che intercorre tra una pagina di musica scritta senza e con stanghetta di divisione tra battuta e battuta. Il segno della stanghetta non è rimasto, purtroppo, solo un mezzo ortografico per facilitare la lettura, come era probabilmente nelle intenzioni di chi l'adottò le prime volte. Perché un conto è conferire, alle singole note, segni musicali dotati ciascuno di un proprio valore di durata, geometricamente rapportabili ad un'entità preconstituata, che può essere *l'integer valor notarum*, o qualunque altro simbolo adottato, lasciando però a queste note la libertà di raggrupparsi insieme secondo le esigenze, di volta in volta mutevoli, che o la frase musicale intrinseca o la compenetrazione tra melodia e testo letterario vengono via via suggerendo; e un conto è cristallizzare tali raggruppamenti di note entro schemi a durata fissa ed immutabile, mortificati per di più dal ricorrere monotono dei tempi forti obbligatoriamente assegnati su sedi fisse, senza alcun riguardo se la sede cui spetta di diritto il tempo forte non accolga, invece, o una *nuance* dell'espressione melodica, o, perchè no, una sillaba del testo che non comporti assolutamente un più vigoroso ictus ritmico. Certo, all'esecutore è sempre lasciata piena libertà di non tener conto delle singole battute, raggruppandole invece secondo un più ampio fraseggiare, quale la ritmica generale della composizione gli suggerisce, e distribuendo così secondo un criterio nuovo gli accenti forti e gli accenti deboli, disposti secondo una scala gerarchica di valori di cui solo l'interprete è giudice; il che non toglie, tuttavia, che le stanghettole, oltre a costituire sempre un noioso impaccio, possano essere fonte di grossolane confusioni, solo se l'interprete, per stanchezza o disattenzione, si abbandoni per istinto al pigro e fallace filo d'Arianna che le battute gli porgono comodamente ad ogni istante.

Di più: fin tanto che si considerò un verso come successione di piedi ritmici, ciascuno dei quali conservava la propria autonoma fisionomia ricalcata sul piede quantitativo, anche le frequenti ipometrie ed ipermetrie della più antica lirica romanza vengono a trovarsi pienamente legittimate, e non è necessario, per spiegarle, supporre l'errore del copista o l'ignoranza del poeta. Si deve invece pensare ad un persistere, in sede ritmica, dei procedimenti di

λύσις o di ἔνωσις, i quali concedono al poeta medievale licenza di sostituire un piede binario ad un ternario, senza che il poeta, pago del principio della libera sostituzione, si prendesse poi la briga di conteggiare complessivamente tutte le sillabe del verso:

$\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$ <i>Tu fosti beata da fantina</i>	(10 sillabe)
$\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$ <i>perchè fo in te la gratia divina</i>	(11 sillabe)
$\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$ <i>de li erranti gram medicina</i>	(9 sillabe)

(Laud. 91 di Cortona, fo. 36 v.-37 v.).

In questa lauda, che vorrebbe far uso di decasillabi, si notano le combinazioni più disparate: ipometrie, ipermetrie, accenti vaganti, ecc., tranne quello schema convenzionale che siamo abituati per tradizione a considerare proprio del decasillabo.

Esempi consimili si potrebbero con eguale facilità ricavare anche dagli altri versi minori, fino al trisillabo: ed in ognuno di essi si scorgerebbero facilmente i singoli piedi ritmici, conservanti ancora la propria individualità di cellula generatrice, suscettibile come tale di quei medesimi procedimenti di soluzione, di raccoglimento e di sostituzione che venivano normalmente praticati nei piedi metrici. In seguito, col diffondersi e col generalizzarsi della pratica poetica in volgare, i versi vengono sentiti non più come libera successione di piedi, ma come regolata successione di sillabe, individualmente considerate. Non un allargamento dell'orizzonte ritmico si opera, bensì un restringimento, poichè il nucleo generatore è ora la sillaba, e non più il piede, insieme di sillabe. Allora il verso si conteggia sulla base del numero delle sillabe: ogni verso deve essere isosillabico, e si indicano quelle sedi che di preferenza assumono su di sè gli accenti ritmici fondamentali. In una parola, la nuova ritmica romanza diviene oggetto di studio: i teorici hanno a disposizione una cospicua raccolta di esempi, lasciati dai più antichi trovatori e dai primi versificatori in volgare, e da quelli desumono regole, stabiliscono per analogia procedimenti-tipo, codificano insomma. Tale lavoro di assestamento cominciò in forma sistematica forse insieme con la prima poesia di

scuola che l'Italia abbia avuto. E Dante, che nel *De vulg. eloq.* è codificatore attento, sistematico e preciso, raccoglieva un insegnamento che già si veniva elevando a sistema, e nella sua stessa opera poetica appare non un innovatore, ma un compendiatore o un riordinatore di un intenso lavoro di formazione e di assestamento, in corso ormai da circa due secoli.

È bene precisare ancora che i piedi ritmici in cui è scomponibile un verso non possono venire indicati con la stessa infallibile precisione con cui si scandono i piedi metrici, per i quali esiste uno schema prosodico ben costituito. Criterio essenziale per dividere un piede ritmico dall'altro è l'accento tonico, il quale può dare origine, per uno stesso verso, a vari schemi ritmici. Ad es.:

Deus, a cui tot obezis

(Monge de Montaudou - Pillet, 305, 12 - V. 4)

ammette due scansioni ritmiche:

1°) ' ◡ ◡ ' ◡ ◡

2°) ' ◡ ' ◡ ' ◡

Quest'altro:

Be · m platz lo gais temps de pascor

(ps. Bertran de Born - Pillet, 80, 8a - V. 1)

ammette pure due scansioni:

1°) ◡ ' ◡ ' ◡ ' ◡

2°) ◡ ' ◡ ◡ ' ◡ ◡

È così pure:

Partita fece Antonio per recare

(Magliabechiano, II, I, 122, fo. 105 r.):

1°) ◡ ' ◡ ' ◡ ' ◡ ' ◡

2°) ◡ ' ◡ ◡ ◡ ' ◡ ◡ ◡

E gli esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito.

Ma anche se le scansioni ritmiche possibili fossero tre o quattro per un solo verso, il ritmo fondamentale verrebbe ad essere potenziato, non diminuito. Perché una cosa è la scansione pedestre, che tiene meccanicamente conto degli accenti tonici, dovunque essi cadano: e un'altra è la ricostruzione ritmica vera e propria, che, come si è detto a lungo più sopra, risulta solo dall'intima essenza creatrice della poesia, e che, come tale, non può vincolarsi a nessun schema prefissato. Si diano pure due o più schemi ritmici teoricamente ammissibili; tuttavia, di questi, uno solo apparirà, di volta in volta, valido: secondo le effettive capacità espressive del verso, che soltanto con *una* accentazione trova intera la sua fisionomia artistica, quella più idonea a tradurre il mondo lirico intuito dal poeta.

Il principio fondamentale dell'isocronia sillabica va tenuto presente ora che si tratta di stabilire anche per il ritmo delle melodie un eguale diritto ad evolversi con pari libertà. I canti dei trovatori possono essere raggruppati, così all'incirca, in tre gruppi distinti: canti sillabici, canti melismatici, e canti misti: ossia, melodie in cui ad ogni sillaba del testo corrisponda *una sola* nota isolata, quelle in cui ad ogni sillaba corrisponda un gruppo di note, di varia estensione (da un minimo di due ad un massimo anche di sette, o otto ed oltre, come avviene frequentemente in Guiraut Riquier); e quelle infine in cui note isolate e gruppi di note si alternano senza ordine preciso. Quest'ultimo tipo è di gran lunga il più frequente, anzi, a rigore, è l'unico che si riscontri effettivamente nella realtà pratica della tradizione ms.; più esatto è dunque parlare di melodie *prevalentemente* sillabiche o *prevalentemente* melismatiche. La distinzione, affatto priva di valore per quanto concerne l'efficacia espressiva ed il valore artistico della melodia in sé, acquista una certa importanza sotto l'aspetto puramente formale, come primo orientamento per il moderno trascrittore alla ricerca del « ritmo ».

Il principio dell'isocronia sillabica viene dunque a significare che ogni sillaba assume un valore fisso e costante, sostanzialmente sempre uguale a sé medesimo, salvo naturalmente quella indispensabile elasticità che viene conferita alle sillabe, organizzate in parole e discorsivamente concatenate, dall'andamento stesso del par-

lare ordinario, che ora esige una pronunzia concitata ed affrettata, ora un rallentamento anche sensibile, secondo le intonazioni espressive suggerite dalle necessità interpretative proprie di ogni singola dizione. A questo concetto del *tempo primo* sillabico (evidentemente diversissimo dal *tempo primo* vigente nella concezione prosodica a base quantitativa) deve pur corrispondere un analogo concetto musicale, che si può stabilire solo per convenzione, dato che nella semiografia moderna, come è ben noto, nessuno dei simboli impiegati può rappresentare un valore assoluto. A titolo di pura e semplice convenzione ottico-aritmetica, ci è parso bene elevare alla dignità di tempo primo la moderna semiminima, la quale rende sufficientemente agevole la lettura e può essere inoltre suddivisa in valori minori senza che vi sia la necessità di far ricorso ad un eccessivo frazionamento, e quindi ad un'infinità di tagli sulle stanghette delle note, come avverrebbe fatalmente assumendo invece la croma come unità di misura. Va da sè che la celerità dell'andamento agogico è determinata dall'indole stessa della melodia, la quale, nell'atto stesso in cui prende forma e compiutezza espressiva, reca automaticamente impresso anche un suo proprio « movimento », che è compito dell'interprete saper di volta in volta individuare, e che può essere « suggerito » dal trascrittore stesso mediante approssimative indicazioni metronometriche (11).

I segni semplici (punti e virghe) trovano pertanto immediata traslitterazione nel moderno simbolo della semiminima. I segni

(11) Il principio dell'isocronia dei valori musicali è già stato ripetutamente applicato in questi ultimi 50 anni di studi sulla monodia medievale, sacra o profana: raramente però, con la sola eccezione del Sesini, si sono ricercate, di tale principio, convincenti spiegazioni d'indole teorica. Ricordiamo, tra i principali studi sull'argomento: P. RUNGE, *Die Sangweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen* (Leipzig, 1896); *Die Lieder Hugo von Montforts mit den Melodien des Burk Mangolt*, pubblicato nel 1906 e seguito da *Ueber die Notation des Meistergesang*, negli Atti del III Congresso dell'*Internationalen Musikgesellschaft*, tenutosi a Vienna nel 1909 (pp. 84-90). E. BERNOULLI, *Zu Runge's Textausgaben mittelalterlichen Monodien*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Neunter Jahrgang*, 1907-1908.

H. RIEMANN, *Die Beck-Aubry'sche « modale Interpretation » der Troubadourmelodien*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Elfter Jahrgang*, 1909-1910, oltre agli scritti citati nel precedente capitolo.

composti (neumi di due, tre, quattro e più suoni) possono essere espressi mediante il frazionamento della semiminima nei suoi vari sottomultipli: i neumi di due suoni nella duina di crome, i neumi di tre nella terzina di crome, i neumi di quattro nella quartina di semicrome, e così via. Questo nelle melodie prevalentemente sillabiche. In quelle melismatiche invece (e soprattutto in quelle di Guiraut Riquier), in cui sono frequenti fioriture di sei-sette ed anche otto note, risulterebbe malagevole suddividere esattamente la semiminima in tante frazioni infinitesimali; il procedimento sarebbe aritmeticamente facile da attuarsi, ma, se venisse musicalmente attuato con esattezza matematica, condurrebbe ad una estrema rigidità di espressione, ed obbligherebbe inoltre l'esecutore ad assumere un tempo base eccessivamente lento, per avere modo di fare entrare tutti i valori minori entro gli stessi limiti cronologici accordati all'unità base di misura. Tenendo invece conto che un melisma ha bisogno di una esecuzione morbida ed aggraziata, se si vuole che tutte le note componenti possano essere udite con sufficiente chiarezza, è consigliabile di distribuire i singoli elementi ornamentali in due tempi primi, frazionando cioè i valori in modo da raggiungere l'equivalente di due semiminime. Quanto al modo migliore di distribuire nei due quarti le note brevi, è ovvio che non si possono nè dare regole, nè suggerire, in astratto, procedimenti generali; solo l'attento esame dei casi singoli può permettere di giungere a soluzioni definitive.

Altro punto da chiarire: queste melodie sono costituite solo da note, ossia da suoni, o anche da pause, ossia da silenzi? È assiomatico che una qualunque frase musicale deve alternare i silenzi ai suoni: silenzi che possono tradursi in mille maniere, e non solo col semplicistico simbolo rappresentato dalla pausa. Il respiro, lo stacco tra frase e frase, un cambiamento di ritmo, si risolvono, all'atto pratico, in altrettanti silenzi, i quali, anche se non scritti in maniera visibile, non rappresentano meno per questo una realtà musicalmente ben determinata, come ogni esecutore può facilmente confermare. Le melodie trobadoriche, tuttavia, contengono solo questi silenzi « sottintesi », proprii cioè di ogni espressione musicale, comunque essa si trovi graficamente raffigurata, o sono dotate altresì di autentiche « pause », cui corrisponda un preciso simbolo semiografico?

Che le pause si trovino scritte secondo intendimenti ben precisi dell'autore (o anche solo del compilatore delle antologie a noi giunte) non ci dovrebbero essere dubbi. I teorici del modalismo seriore parlano con sufficiente chiarezza delle « *pausationes* » (v. soprattutto Anonimo IV, in *Couss. Script.*, I, 348-351). Le « *pausationes* » hanno il compito di separare uno dall'altro gli « *ordines* » costituenti i vari modi ritmici, e il loro valore è direttamente regolato dal modo cui appartengono. Ma c'è poi un'altra categoria di pause: « *Est et alia pausatio que videtur esse pausatio et non est, et vocatur suspirium; nullum vero tempus habet de se, sed capit suum tempus ex diminutione alicuius soni ante immediate* » (*Couss. Script.*, I, 350). Il che equivale a dire che, nelle notazioni quadrate come quelle dell'Antifonario Mediceo o di taluni mss. di Wolfenbüttel o di Bamberg, quel segno espresso mediante una sbarretta, di varia lunghezza e perpendicolare al rigo, non indica sempre e necessariamente una pausa mensuralisticamente intesa, ed avente quindi un rigido significato temporale equivalente alla *brevis* nel primo modo, alla *longa* nel secondo, e così via per gli altri; ma può anche significare un « *suspirium* » ossia un libero stacco nell'andamento agogico, di durata imprecisabile aprioristicamente, e suggerito piuttosto dal libero fluire del discorso musicale stesso. I mss. musicali trobadorici attestano largamente ed insistentemente la presenza di tali sbarrette verticali, di varia lunghezza, ma per lo più tali da percorrere il rigo musicale in tutta la sua ampiezza. Nessuno però dei moderni trascrittori sembra averne tenuto conto: esse sono state costantemente ed ostinatamente ignorate; anzi, non hanno invogliato nessuno a chiedersi almeno se vi possa essere in loro qualche significato, palese o recondito. Da parte nostra, nessun dubbio sembra sussistere che tali sbarrette abbiano il significato di autentiche pause; e ciò per le seguenti considerazioni:

1) La loro disposizione non arbitraria, a casaccio, ma con l'intendimento di separare fra di loro i vari membri di frase. Le melodie trobadoriche, infatti, sono costruite secondo un disegno architettonico saldamente concepito, ed il loro periodare si presenta, sotto vari aspetti, con molte caratteristiche strutturali destinate ad evolversi nei tipici schemi della morfologia musicale se-

riore (12). Abbiamo già avuto occasione di vedere, nelle pagine precedenti, il parallelismo melodico e strofico delle frasi-verso, spesso disposte secondo l'alternanza ABAB, almeno nella prima parte della *cobla*, quella che precede la « *diesis* »; e possiamo ora aggiungere che molte frasi-verso sono separate le une dalle altre mediante la caratteristica sbarretta verticale. Essa non può servire solamente a staccare tra di loro i versi, nè può essere intesa quale semplice mezzo ortografico per avvertire il lettore che a quel punto avviene la divisione tra l'una e l'altra frase melodica; quale necessità poteva avere l'esecutore di allora di un simile avvertimento? Il trascrittore moderno, tenendo d'occhio la presenza della sbarretta, ma assai di più la configurazione espressiva della linea melodica, deve riserbarsi invece il diritto di tradurre la sbarra o come un'autentica pausa di valore, equiparandone la durata a un normale tempo primo (pausa di una semiminima), se la continuità discorsiva della frase musicale contiene a quel punto una sospensione così forte che giustifichi e renda necessaria la presenza di una così notevole interruzione; o l'equivalente di un mezzo tempo primo (pausa di croma) se l'interruzione gli sembri non così sensibile; o infine come un « *suspirium* » (nessuna pausa materialmente scritta, ma solamente punto terminale di una legatura di espressione, per staccare un membro di frase da un altro membro di frase) se egli giudichi che la sola indicazione del mutamento di fraseggio sia sufficiente a sottolineare la *nuance* sospensiva dell'elocuzione melodica.

2) Queste sbarrette non si limitano a comparire alla fine delle frasi-verso, ma si ritrovano spesso anche nel corso delle frasi-verso stesse, e nei punti apparentemente più impensati. Qualche volta, ma assai raramente, esse hanno una funzione eminentemente pratica, persino materiale: e ciò quando lo scriba ha calcolato male la distanza tra nota e nota, tanto che le sillabe del testo escono dallo spazio loro assegnato, e una sillaba viene a cadere sotto la nota successiva, ad essa non spettante. In tali casi (piutto-

(12) Cfr. soprattutto: F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle, 1932.

sto rari, del resto) si può trovare la sbarretta verticale che, con un percorso più o meno sinuoso, si preoccupa di ristabilire le legittime appartenenze di ogni nota alla sillaba che le compete. Più frequente invece il caso della sbarretta che si inserisce, senza alcuna ragione apparente, a metà della frase-verso. Anche qui, l'attento studio della frase musicale ci rivela sempre la necessità assoluta di tener conto della sbarrettina, intendendola o come *pausatia* o come *suspirium*, potendo essa costituire un elemento prezioso per la stessa comprensione del testo letterario. Ad es., nella *Lauzeta* di Bernart de Ventadorn (Pillet, 70, 43), al v. 3 della prima *cobla*, il ms. R ha una lezione che sembra addirittura insostenibile. Si legge infatti testualmente:

Can vei l'alauzeta mover
de joi sas alas contra · l rai
que s'oblida laissas chazer,

che non dà senso. Anche correggendo il *laissas* in *laisse · s*, la costruzione che ne risulta è ostica: che si oblia si lascia cadere. Mentre tutta la tradizione ms. ha concordemente una congiunzione *e* tra i due verbi, due mss. soli, R ed O, presentano a quel punto l'asindeto. Escluso O, che cambia tutto il giro sintattico di questo terzo verso in base ad un'altra lezione che qui non è il caso di analizzare, rimane la sola attestazione di R, la cui testimonianza avrebbe, dunque, ben scarso valore (*testis unus, testis nullus*), se non ci fosse la notazione musicale a recare ad essa un apporto notevole. La melodia è chiaramente organizzata in ampi periodi musicali, corrispondenti ciascuno ad un verso; dopo la prima frase-verso, ove il periodo musicale si piega ad una prima parziale conclusione, troviamo il « tractulus »; altro « tractulus » dopo la seconda frase-verso; la terza frase-verso, quella che ci interessa, reca chiaramente visibile il tractulus anche a metà di esso, e cioè proprio in un punto in cui il terzo periodo musicale esige un attimo di sospensione, in corrispondenza alla pausa tra le due semifrase musicali in cui tale periodo è suddiviso, ed in corrispondenza altresì alla pausa che pure il testo, proprio così come è attestato da R, lascia intendere senza grave difficoltà:

che si oblia: si lascia cadere.

Non ci sembra troppo arrischiato supporre che un poeta sensibile come Bernardo a tante raffinatezze e sfumature, possa avere coscientemente intuito la brevissima sospensione a metà verso, allo scopo di aggiungere nuova evidenza sensibile all'immagine dell'oblio. E che, parallelamente, tale pausa egli abbia voluto ribadire nel disegno della linea melodica. E che il solo ms. R, alla cui tradizione melodica non abbiamo nessun motivo per non prestare, in questo luogo, fede, abbia tramandato tale sfumatura, mentre gli altri manoscritti, privi dell'appoggio e dell'apporto della musica, non abbiano ritenuto giustificabile la pausa ed abbiano corretto, introducendo come variante la congiunzione « e »: la quale restituisce al periodo un andamento sintattico e discorsivo più immediato e chiaro, ma anche più ovvio e snervato.

In un altro caso la sbarretta verticale si rivela elemento assai importante per la valutazione e la valorizzazione del testo letterario. In *Be · m pac d'ivern* di Peire Vidal (Pillet, 364, 11) la *cobla* non ha « *diesis* » musicale, ossia ripetizione a rima alterna delle quattro frasi-verso. I mss. G ed R presentano i versi cinque e sei con alcune differenze lessicali; si legge in G:

q'en aissi · m ten effortiu
e gais iovenz e valors:

due versi che il Sesini (13) traduce giustamente:

ché così mi tiene animoso gaia gioventù e valore.

La lezione di R ha invece:

may aisi · m ten efforsieu
e gai ioven[s] e valors,

la cui traduzione viene ad essere: ma così mi tiene animoso e gaio gioventù e valore. Lezione più soddisfacente quanto alla struttura sintattica della frase: animoso mi tiene il valore, e gaio mi tiene giovinezza. C'è però da tener conto dell'*enjambement* tra quinto e sesto verso, che, per verità, è del tutto eccezionale nella poesia provenzale. La semiografia musicale interviene tuttavia a chiarire

(13) Peire Vidal e la sua opera musicale, in *La Rassegna Musicale*, XVI, 1943.

in maniera decisiva. Tra il quinto e il sesto verso manca il consueto tractulus, che si trova invece spostato proprio dopo l'aggettivo « c'o »: l'evidenza del procedimento ci risparmia ogni altra osservazione.

Se questi sono due casi caratteristici, molti altri potrebbero però essere citati, ad ulteriore dimostrazione di questi punti che ci sembrano potersi ormai ritenere acquisiti:

1) La presenza, nella linea melodica delle canzoni trobadoriche, di una cosciente voluta suddivisione in « frasi » o periodi musicali, che l'autore ha intuito ed ha espresso mediante le sbarrette verticali;

2) il valore effettivo di tali sbarrette, che non sono mai indifferenti alle esigenze della melodia in cui esse si trovano incastonate. Il tractulus può corrispondere ad una pausa effettiva o semplicemente ad un attimo di respiro della voce cantante: la scelta tra l'una o l'altra trascrizione può essere determinata solo da un'attenta e sensibile valutazione dello stacco che la melodia fa trapelare tra un periodo e l'altro;

3) l'effettiva, stretta compenetrazione tra espressione poetica ed espressione musicale, esigenza tante volte riaffermata, anche in tempi recentissimi, ma rimasta sostanzialmente al livello di un postulato, mentre in queste melodie non solo i due ritmi si compenetrano in uno solo, ma anche il valore semantico e persino lessicografico di poesia e di musica possono chiarirsi attraverso le loro relazioni reciproche.

Una volta individuati ed isolati i vari periodi musicali, la loro organizzazione interna non presenta più difficoltà gravi. Si è già detto più sopra dell'opportunità di traslitterare le note semplici mediante il moderno valore della semiminima, e di ridurre i gruppi di note (melismi) entro la stessa unità di misura, o al massimo entro due unità di misura, quando il numero eccessivo di tali note brevi ridurrebbe il frazionamento ad un assurdo procedimento di aritmetica, privo di consistenza pratica, data l'impossibilità di eseguire con la voce rapidissimi raggruppamenti di note. Osserviamo inoltre di sfuggita che tale raggruppamento di melismi entro l'unità di misura del *tempo primo* è non solo giustificato dalla struttura propria della prosodia neolatina, fatta di sillabe di durata sempre uguale, come si è già illustrato: tale rag-

gruppamento non è forse del tutto estraneo ad una conquista nella organizzazione del mensuralismo avvenuta in epoca poco più tardiva, e precisamente per opera di Petrus de Cruce. Come è noto, questo teorico, fiorito probabilmente nell'ultimo quarto del secolo XIII, trovò la maniera di dare un significato ed un valore stabili ai più piccoli valori allora praticati, le semibrevis, che egli raggruppò in modo da formare con esse sempre il corrispettivo di una *brevis*, indipendentemente dal loro numero. Con questo non vogliamo certo dire che una simile pratica, tipicamente mensuralistica, abbia potuto avere la sua prima germinazione nei procedimenti musicali usati dai trovatori, dopo tutto quanto si è detto per staccare nettamente il linguaggio dei musicisti provenzali da quello degli autori della seriore polifonia; si voleva qui solo notare che la pratica del raggruppamento isocrono di valori brevi entro un tempo-unità di misura non fu estranea all'arte musicale del Medio Evo.

I tempi primi musicali — rappresentati dunque dalla semiminima — trovano immediata possibilità di raggrupparsi insieme seguendo la traccia offerta dai corrispondenti piedi ritmici. Ad un piede costituito da due tempi — uno arscico, o tonico ascendente, ed uno tetrico, o tonico discendente (non vorremmo chiamarlo atono) — può corrispondere una battuta musicale di due quarti, col primo tempo forte ed il secondo tempo debole. Ad un piede costituito di tre tempi — arscico o tonico ascendente il primo, tetrici o tonici discendenti gli altri due — può corrispondere una battuta musicale di tre quarti; e così via per gli altri piedi. E come il piede ritmico è il nucleo primordiale che costituisce il verso accentuativo, così la battuta come oggi siamo soliti concepirla, fatta di tempi forti e di tempi deboli secondo una elementare grammatica che tutti i dilettanti di musica conoscono, è la formula di struttura in cui si organizza la frase melodica. Sia però ben chiaro che le battute moderne rappresentano un ripiego tutto esteriore, escogitato solo per facilitare la lettura all'interprete che, per difetto di sensibilità propria, o anche solamente per pigrizia, non riesca a scorgere da solo la portata espressiva della linea melodica e a ricavare da essa anche il ritmo che vi s'accompagna strettamente. È ovvio che il trascrittore avrà cura di far coincidere i tempi forti della battuta con l'accento intensivo predominante in ogni singolo piede; in

modo che vi sia una corrispondenza immediata, anche se esteriore ed occasionale, tra le due scansioni (non è ancora il momento di parlare di *ritmi*). Tuttavia, anche questo primo lavoro, che può sembrare, ed è in gran parte, meccanico, non può essere compiuto con assoluto ed indifferente automatismo. Non è sempre facile la suddivisione di un verso accentuativo in piedi con quella stessa logica concatenazione che poteva servire per i versi a base quantitativa. Spesso un verso « ritmico » presenta due o più scansioni possibili; dovendo per forza scegliere l'una o l'altra di esse, solo un'attentissima valutazione delle diverse sfumature espressive che ne risultano (e quindi una valutazione estetica assai più che filologica) può suggerire una opzione soddisfacente. Le stesse incertezze si presentano a proposito delle battute musicali. Davanti a una serie di due trochei (accentuativi) si dovranno usare due battute di due quarti l'una, o una sola di quattro quarti? In pratica, oltre che in teoria, non è la stessa cosa, perchè le due battute di due quarti l'una fanno sentire due vigorosi tempi forti, all'incirca di eguale intensità; mentre l'unica misura in quattro presenta un solo accento vigorosamente forte, il primo, poichè il terzo movimento (secondo tempo forte) è, a confronto col primo, ben più smorzato ed attenuato. Le stesse incertezze possono presentarsi a proposito dell'opportunità di adottare una sola battuta di cinque quarti al posto di due battute, una di tre e l'altra di due quarti; la seconda soluzione mette in primo piano una successione di due accenti vigorosi, che con la prima soluzione risulterebbero invece assai più sfumati e come perduti in quella indeterminata ritmica che è propria della misura a cinque movimenti.

I motivi di perplessità sono, come si vede, numerosissimi; anche qui, bisognerà che il musicista prenda la mano al paleografo e lo induca a scegliere badando non al particolare della singola battuta, ma all'espressione ritmico-melodica di tutto l'insieme. Con tutto questo, anche dopo aver attentamente valutato le varie soluzioni, ed essersi orientati verso quella che sembra dare il risultato musicalmente migliore, è accaduto spesso a noi, nel riprendere in esame a distanza di mesi la stessa melodia e nel ricantarla per l'ennesima volta, di scoprire improvvisamente una alternativa diversa da tutte quelle intuite sin lì, e che, d'un subito, appare di gran lunga preferibile ad ogni altra. Ebbene: proprio questo fatto che potrebbe

essere visto come una prova della eccessiva soggettività del metodo, e quindi della sua non validità scientifica, ci dà invece la più convincente conferma di essere sulla strada giusta. Ad ogni musicista, che si sforzi però di interpretare la musica che gli sta davanti agli occhi, è capitato innumerevoli volte di scoprire un giorno, improvvisamente, un nuovo fraseggio, una diversa accentuazione di una pagina, poniamo, di Beethoven o di Schubert, che pure è scritta in modo da far sembrare a prima vista impossibile ogni ambiguità. Solo l'arte ha l'immensa prerogativa di apparire sempre più completa, sempre più ricca di possibilità espressive, a colui che si sforzi di trasformarla in parte integrante del proprio spirito, e di compenetrarsi intimamente con essa.

Dopo aver così stabilito, mediante la concomitanza degli accenti dei piedi metrici con i tempi forti delle singole battute, il « piccolo ritmo », cessa l'opera del trascrittore in senso letterale, e comincia l'interpretazione del musicista, il quale deve scoprire, al di là e al di sopra delle piccole accentuazioni e delle modeste suddivisioni proprie di ogni singola battuta, il « grande ritmo », risultante dal raggruppamento delle battute isolate in frasi e in periodi di varia ampiezza. Per fare questo, egli deve badare soprattutto a lasciarsi guidare dalla melodia, che diviene da questo momento la signora incontrastata, a cui ogni altra considerazione deve cedere, perchè ormai solo la comprensione della melodia deve suggerire lo stacco del tempo, la celerità dell'andamento, la distribuzione degli accenti, la suddivisione delle frasi, le legature, i respiri, il « ritmo », il vero ritmo, in una parola. Per raggiungere simile scopo è impossibile suggerire regole precise, che valgano solo per la musica dei trovatori: l'arte è unica nella sua essenza, e non esiste un'interpretazione speciale per i trovatori, ed un'altra per Palestrina, ed un'altra ancora per Beethoven.

Ancora ad un'altra obiezione bisogna rispondere. Una volta che sia stato stabilito il ritmo complessivo di una *cobla*, rimangono ancora le successive *coblas* da organizzare. E siccome, in queste poesie, non vige di sicuro la legge della « corresponsione strofica », in base alla quale tutte le *coblas* debbano avere la stessa accentuazione della prima, il trascrittore si trova davanti a due alternative: o applicare alle strofe successive la stessa organizzazione musicale trovata la prima volta (il che equivale evidentemente ad imporre

forzosamente, dall'alto, una accentuazione rigida e prestabilita, ricadendo così per altra strada nello stesso errore prospettico dei «modalisti»); oppure rifare per ogni successiva *cobla* lo stesso lavoro di analisi e di sintesi, alla ricerca del ritmo più pertinente ad ogni singola espressione ritmico-poetica. In tal modo, per forza risulta una melodia che è numericamente scritta in maniera sempre differente. Ad es., alla *pastorella* di Marcabruno: *L'autrier just'una sebissa* (Pillet, 293, 30), si adatta, per il primo verso della prima *cobla*, la seguente divisione metrica musicale:

$$\begin{array}{c|c|c} L'au & trier just' & una se & bisssa. \\ \hline 2/4 & 3/4 & & \end{array}$$

Per il primo verso della seconda *cobla*, conviene invece questa altra scansione:

$$\begin{array}{c|c|c} Ves lieys & vau per la pla & nissa. \\ \hline 2/4 & 4/4 & 2/4 \end{array}$$

Per il primo verso della terza *cobla*, la scansione sembra essere:

$$\begin{array}{c|c|c} Toza, fi'm & ieu, cauza & pia. \\ \hline 3/4 & & \end{array}$$

E così di seguito: ogni verso iniziale delle strofe successive può presentare una suddivisione sempre differente. Ma si tratta pur sempre di differenze esteriori, che possono impressionare solo il professore di solfeggio, o il lettore a tavolino. La melodia è unica, e rimane sempre uguale a sè medesima; anzi, quelle varianti interne di spostamento d'accento che si ripercuotono sulla mutevole disposizione intrinseca delle battute, vengono a conferire al discorso musicale quel tanto di impreveduto, per cui esso discorso è sempre il medesimo e sempre nuovo. Anche in una sinfonia di Beethoven si può ripresentare più volte una stessa frase, ma quasi mai essa ritorna in maniera assolutamente identica alla precedente: ora è una variazione di tonalità, ora muta un raggruppamento ritmico, ora si trasforma l'andamento agogico. La stessa cosa avviene in queste melodie trobadoriche: la frase sgorga recando seco, stretta-

mente connaturato, il «suo» ritmo; e questa frase incontra piccole modificazioni interne suggerite dalla ritmica testuale, rimanendo però sempre unica nella sua molteplicità. La meccanicità della nostra scrittura musicale ci obbliga a costringere entro esteriori sbarre di divisione questo ritmo, che agli esecutori dell'epoca doveva invece risultare evidente solo leggendo il testo letterario e la frase musicale.

Sarebbe stata nostra intenzione, a questo punto, presentare qui di seguito la trascrizione completa, in notazione moderna, dell'intero Canzoniere R: lavoro che abbiamo già da tempo attuato in gran parte, con la collaborazione validissima, per i problemi connessi con la filologia testuale, dell'amico Aurelio Roncaglia, e che è stato ripetutamente sottoposto al più valido dei controlli e dei collaudi: l'esecuzione musicale pratica. Ragioni varie ci hanno indotto a rimandare, sia pur di poco, il proposito originario. A puro titolo esemplificativo, presentiamo qui di seguito la trascrizione di alcune strofe di una delle più indovinate melodie provenzali: la più volte citata *Pastorella* di Marcabruno. Il lettore veda, ascolti soprattutto, e poi... giudichi.

Marcabruno: L'autrier, just'una sebissa....

I

L'au-trier, just' - u - na se bis - sa tro - bey pa - sto - ra me -
 stis - sa, de joi e de sen mas - sis - sa e fon filha de ri -
 lai - na: ca - pe go - ne - la pe - lis - sa vest e ca -
 ni sa tres - lis - sa, so - ttais e causas de lai - na

II

Vés liys ran per la pla - nis - sa: "To - za, fi'm ieu, tes fay -
 tis - sa, dol ay gran del ren que us fis - sa": "Se - nher, so
 dis la ri - lay - na, mer - ce Dieu e na noi - ris - sa, pauc m'o -
 pres si'l ren m'e - ris - sa, cia le - gie ta soi e say - na

III

"To - za, fi'm ieu, cau za pi - a, des - touti me soy de la ri - a per
 far a vos com pa - nhi - a, car ay tal to za ri -
 lay - na non pot, ses pa - relh pa - ri - a, pastor - jar tanta fe -
 sti - a en ay - tal loc, tan sol - day - na"

L'altr'ieri, all'ombra di una siepe, trovai una pastora bastarda, di gioia e di senno tutta piena, ed era figlia di contadini: cappa e gonna di pelli, veste e camicia di tela grezza, sandali, e calze di lana.

Verso lei vado per la piana: « Ragazza, — le dissi — creatura bella; molto mi duole del vento che vi punge ». « Signore — così rispose la contadina — grazie a Dio e a mia madre, poco m'importa se il vento mi scompiglia, chè allegra sono e sana ».

« Ragazza, — le dissi — creatura dolce; dilungato mi sono dalla strada per tenere a voi compagnia, chè una contadina ragazza come voi non può, senza adatta compagnia, pasturare tanto bestiame in un luogo come questo, così sola ».

(Testo e traduzione di AURELIO RONCAGLIA)

CAPITOLO I	
La tradizione manoscritta delle melodie trobadoriche	Pag. I
CAPITOLO II	
Studi e interpretazioni della monodia profana medievale	II
CAPITOLO III	
Melodia e ritmo nella musica trobadorica	85

