

obbligati ad introdurre una *fermata* alla fine di ciascuna frase, cosa che però interromperebbe naturalmente il fluire della melodia. Proprio per questa ragione l'altro metodo viene generalmente preferito.

Ma come siamo lontani da una soluzione di questo problema è dimostrato da due trascrizioni, pubblicate quasi contemporaneamente, del Kyrie *Cunctipotens genitor* notato nel facsimile 45 in basso. Una si trova in H. Husmann *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit (Das Musikwerk; 1936?)*, p. 15, l'altra in E. Jammers *Anfänge des abendländischen Musik (1955)*, p. 27. Nella versione di Husmann la correlazione prosegue strettamente sulla base delle consonanze ed ha come conseguenza una divisione molto irregolare delle note del Tenor. Al contrario nella trascrizione di Jammers viene preferito apertamente il principio della regolare durata delle note del Tenor.

### III Notazione quadrata

#### 1. Osservazioni generali

La svolta dal sec. XII al sec. XIII è uno dei periodi più decisivi nella storia della musica polifonica. La nuova Cattedrale di Notre-Dame di Parigi or ora fondata divenne il centro di una attività musicale di forza prorompente e di intensità molto più grande di prima. Se la musica polifonica si era trasformata fino a quel punto soltanto con estrema lentezza, ora inizia un periodo di agitato progresso e di incalzanti cambiamenti. Un passo determinante per l'importanza del periodo è che qui per la prima volta la creazione musicale, dal buio dell'anonimato e dell'attività collettiva esce nella chiara luce che emana da personalità conosciute per nome e operanti individualmente. Dal famoso resoconto dell'Anonimo inglese ricaviamo che Magister Leoninus e Magister Perotinus erano i maestri principali della Scuola di Notre-Dame. Il primo lo indica come *optimus organista* (il più grande compositore di Organa), il secondo come *optimus discantor et melior quam Leoninus* (il più grande maestro di Discanto ed ancor più importante di Leoninus<sup>1</sup>). Leoninus fu il creatore del *Magnus liber organi*, un completo ciclo di Organa a due voci (*organa dupla*) per l'anno ecclesiastico. Il suo successore Perotinus (prima e dopo il 1200) rielaborò ed ampliò questa raccolta con l'uso di nuovi metodi compositivi che si distinguono per una maggiore precisione ritmica come anche per un aumento del numero delle voci da due a tre e talvolta quattro (*organa tripla*, *quadrupla*). Egli scrisse anche un grande numero di brevi composizioni, le cosiddette *clausulae* (Clausulae di sostituzione), che erano intese e venivano usate come ricambio per certe sezioni degli Organa completi. Ci sono così p. es. per l'Organum *Audi filia (et vide et inclina aurem tuam quia concupivit rex)*, la cui versione Leonina è contenuta in  $W_1$ , c. 19<sup>2</sup>, Clausulae per le sezioni *fili-*

<sup>1</sup> *Couss. V I*, 342.

<sup>2</sup> Usiamo sempre la numerazione delle carte più recente per  $W_1$ .

*filia, et inclina e concupivit rex* (F, c. 168; riprodotto in *SchT*, p. 14). Naturalmente sia l'Organum come anche le Clausulae, usano per i loro Tenores la melodia liturgica di *Audi filia*, che è il Verso del Graduale *Propter Veritatem* per la festività dell'Assunzione (cfr. *Grad. Rom.*, p. 561). Il facsimile 51 (p. 279) mostra numerose Clausulae, appartenenti a diversi Organa.

Accanto agli Organa e alle Clausulae un terzo tipo di composizione gioca un ruolo importante nel repertorio di Notre-Dame, cioè il Conductus. Un Conductus non ha alcun rapporto con il Corale gregoriano, né testuale né musicale, ma rappresenta comunemente una composizione libera di una poesia latina.

I testi sono generalmente di contenuto religioso o edificante, tuttavia se ne trovano anche certi che si riferiscono ad avvenimenti politici o si occupano di condizioni sociali (per lo più sconvenienti). Una parte dell'eccezionalmente ampio repertorio di Conductus è ad una voce. Qui ci interessano soltanto le composizioni a due, tre e quattro voci (*conductus duplex, triplex, quadruplex*).

Per ciò che riguarda ora lo stile musicale di queste forme, ne risulta una differenza fondamentale dal fatto che un testo può essere trattato in due modi: o sillabicamente, cioè con una nota per ogni sillaba, o melismaticamente, cioè con gruppi di note più o meno ampi per sillaba. Questa differenza esiste già naturalmente nel canto gregoriano, dove p. es. i toni salmodici presentano un semplice stile sillabico, mentre i Graduali, gli Alleluja ecc. si sviluppano in gruppi melodici più ricchi, che in certi passi si ampliano in estesi melismi. La musica polifonica si muove nei suoi inizi esclusivamente nell'ambito di uno stretto sillabismo fino a raggiungere un complesso sviluppo negli Organa di S. Marziale (anche in quelli un po' più antichi di Chartres). Così il *Viderunt Hemanuel* (facsimile 44, p. 228) nella sezione *hominem...pala-* mostra uno stile puramente sillabico, mentre il *-nitum* finale della prima sezione e il *-cio* della seconda portano un ampio melisma in tutte e due le voci e con circa lo stesso numero di note in entrambe. Ancora diverso è il trattamento dell'inizio, dove la voce superiore si abbandona a gruppi di note più brevi o più lunghi, contro una sola nota della voce inferiore, specialmente sulla sillaba *-nu-*. Questo è un tipo di trattamento che comunemente è indicato con l'espressione «stile melismatico» quando si tratta di musica a più voci. L'*Alleluja vocavit Ihesus* (facsimile 45, p. 232) è tenuto del tutto in stile melismatico fino a un doppio melisma (nota contro nota) sulla sillaba finale *-ges*.

Nella Scuola di Notre-Dame queste aggiunte si sviluppano in modo significativo e in altra direzione. Il metodo caratteristico per S. Marziale, far corrispondere nota contro nota ad un melisma del Tenor uno ugualmente lungo della voce superiore — questo venne indicato dai teorici del sec. XII come *discantus* —, praticamente sparisce. Al suo posto si sviluppa un nuovo procedimento nel quale a ciascuna nota del melisma del Tenor si contrappongono due o tre note del Duplum e precisamente in modo che le due voci procedano nei valori rigidamente misurati della ritmica modale. Questo è quello che i teorici del sec. XIII intendevano per *discantus* e che oggi in

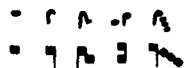
generale viene indicato come stile discanto. Esso ha nelle opere di Notre-Dame un ruolo altrettanto importante dello stile sillabico e di quello melismatico. I tre stili si possono riconoscere a prima vista dall'aspetto delle note, p. es. lo stile sillabico nel facsimile 53 (p. 286), quello melismatico nella prima parte del facsimile 49 (p. 271), lo stile discanto negli ultimi due sistemi della stessa tavola.

Mentre nelle opere di S. Marziale tutti e tre gli stili vennero usati fianco a fianco, ora i loro ruoli vengono divisi e ben definiti. Lo stile sillabico viene assegnato al Conductus, lo stile discanto alle Clausulae, mentre gli Organa sono scritti principalmente in stile melismatico (che viene nominato anche stile organale o, a causa delle ampie note del Tenor, stile pedale). Questi ultimi contengono tuttavia anche regolari sezioni in stile discanto, specialmente in precisi passi stabiliti dal carattere della melodia gregoriana del Tenor. Fintanto che queste melodie (si tratta di Graduali, Alleluja, Responsorii e anche del *Benedicamus Domino* cantato alla fine del Vespro) presentano il testo a note singole o in gruppi di note più brevi (circa da tre a cinque note per sillaba), viene usato lo stile melismatico, cosicché la melodia gregoriana si trasforma qui in una serie di suoni tenuti a lungo ciascuno dei quali serve come una specie di pedale per un esteso gruppo di suoni della voce superiore. Dove al contrario lo stesso Corale presenta già un melisma (circa da dieci a trenta note) un simile procedimento porterebbe ad una lunghezza insopportabile. Questi punti vengono perciò trattati in stile discanto nel quale il Tenor procede in movimento più continuo e con valori misurati (circa semiminime). Una buona rappresentazione grafica di questo metodo la offre il *Benedicamus Domino* riprodotto al facsimile 49 (p. 271). La melodia gregoriana (si tratta del *Benedicamus I*; cfr. *Ant. Rom.*, p. 59\*) consiste di una sezione *Benedicamus* in stile semplice con solo una o due note per sillaba, alla quale poi segue su *Domino* un lungo melisma di 23 note (nell'Organum raddoppiate a 46 da un ritornello). Quindi questo Organum consiste in una sezione iniziale in stile melismatico ed in una seconda sezione in stile discanto<sup>3</sup>. Che quest'ultimo sia anche sempre usato per le Clausulae, ha naturalmente la sua ragione nel fatto che queste erano intese come brani di ricambio per simili sezioni.

Mentre lo stile sillabico sparì quasi completamente dalle composizioni liturgiche, esso venne innalzato a principio guida per la composizione del Conductus. La ragione di questo trattamento differente è sufficientemente chiara da capire. Nella vera musica liturgica — gregoriana o polifonica — il testo ha un significato mistico che lo eleva notevolmente sopra criteri come «pronuncia chiara» o simili esigenze dell'odierna arte del canto. La sua esistenza, simile a quella di Dio, è eterna e indipendente dalla comprensione umana. Ciò è diverso nel Conductus e nei vari testi extraliturghi o liturgici tardi (Tropi, Sequenze). Qui i testi esprimono nuovi pensieri e interpretazioni

<sup>3</sup> F. Ludwig indica le sezioni in stile discanto come «melismi».

e devono trasmettere agli ascoltatori un nuovo contenuto. Qui perciò chiarezza e comprensibilità sono effettivamente di determinata importanza. La composizione sillabica è quindi l'unica adatta. Allo sviluppo ora descritto di forme e di stili corrisponde uno sviluppo nel campo dei segni e dei metodi di notazione. Un confronto tra le fonti di Notre-Dame (specialmente i Mss. *W*<sub>1</sub>, *F*, *W*<sub>2</sub>, *Ma* esposti nell'indice delle fonti, p. 217; cfr. i facsimili 46-50 ecc.) con quelle del precedente periodo (facsimili 44, p. 228, 45, p. 232), mostra in primo luogo una differenza dei simboli delle note che salta subito all'occhio. Verso la metà del sec. XII si sviluppò nel nord della Francia una scrittura neumatica che è caratterizzata dall'uso di quadratini al posto dei primitivi punti o tratti. Questa scrittura (che tra l'altro si è conservata nei libri liturgici fino ai nostri giorni) venne usata verso la fine del secolo dalla scuola parigina per la notazione della musica polifonica mensurata. Qui il *punctum* e la *virga* assunsero il significato di *brevis e longa*<sup>4</sup>, mentre le indicazioni dei gruppi — *clivis*, *podatus*, *climacus* ecc. — vennero indicate come ligature:



Sulla base dell'uso di queste nuove forme, la notazione in questione viene indicata come notazione quadrata<sup>5</sup>.

In rapporto immediato con la differenza fondamentale tra due stili — sillabico e melismatico —, sulla quale abbiamo richiamato l'attenzione all'inizio, si svilupparono due diversi metodi di notazione, che noi adeguatamente possiamo indicare come notazione sillabica e melismatica. In quella i suoni vengono rappresentati principalmente da singoli segni, in questa da gruppi di segni, cioè da ligature. I teorici del sec. XIII rinviavano spesso a questi due tipi di notazione con i nomi *notatio cum litera* e *notatio sine litera*. L'Anonimo IV dà una spiegazione particolarmente chiara (*Couss* S I, 343):

*Notandum est quod differentia est dicendo cum litera et sine litera quoniam sine litera fiat ligatio punctorum... quantum plus potuerit... Cum litera vero quandoque fit ligatio quandoque non; sed in maiore parte plus distrahuntur quam ligatur.*

Si deve osservare che c'è una differenza tra cantare con o senza testo. Se il testo non è presente, le note devono essere raggruppate nei limiti del possibile in ligature. Se però esiste un testo, esse vengono in parte legate e in parte no; tuttavia esse vengono più spesso separate in note singole che raggruppate in ligature.

<sup>4</sup> Una successiva diversificazione avverrà solo in un periodo posteriore di circa mezzo secolo: cfr. p. 317 [N.d.T.].

<sup>5</sup> Secondo il procedimento di Ludwig. Spesso viene usata per questa l'espressione notazione modale, che noi tuttavia riserviamo preferibilmente per quel settore della notazione quadrata, che senza dubbio è dominata dal ritmo modale (cfr. p. 240).

Uno sguardo ai nostri facsimili mostra subito la differenza tra la *notatio sine litera* e la *notatio cum litera*. La prima viene usata per gli Organa (facsimile 47, p. 255) e le Clausulae (facsimile 46, p. 254), l'altra per i Conductus (facsimile 53, p. 286). L'osservazione dell'Anonimo che in presenza di un testo continuo in parte si può anche legare, si riferisce o all'occasionale uso di due o tre note al posto di una singola, o alle *caudae* che si trovano in molti Conductus, cioè ampliamenti melismatici di singole sillabe (cfr. la fine del Conductus nel facsimile 53).

All'interno dello stile melismatico e della notazione melismatica devono ancora essere fatte ulteriori distinzioni. Una novità del tardo sec. XII ricca di conseguenze fu l'introduzione di valori misurati con esattezza sulla base della ritmica modale. Le lunghe serie di note del Duplum che al tempo di S. Marziale vennero cantate liberamente, per così dire in ritmo gregoriano, vengono ora sottoposte ad una ritmizzazione rigidamente misurata che è caratterizzata dal regolare alternarsi di note lunghe e brevi. Mentre prima il coordinamento tra Tenor e Duplum si basava su un tacito accordo tra i due cantori, esso viene ora regolato automaticamente da valori di tempo misurati. Questo è quello che i teorici del sec. XIII indicano come *discantus*, p. es. Joh. de Garlandia (*Couss* S I, 106):

*Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia secundum modum et secundum equipollentis equipollentiam.*

Discantus è il rapporto consonante di diverse melodie sulla base del Modus (ritmico) e sulla base dell'equivalenza di valori equivalenti.

Questo stile discanto si mostra più chiaramente nelle opere che sono da attribuire a Perotinus — indicato espressamente dall'Anonimo IV come *optimus discantor* — ed ai suoi contemporanei, cioè negli Organa a tre o quattro voci come anche nelle innumerevoli Clausulae. Tuttavia il passaggio dal ritmo libero e fluente dello stile di S. Marziale alle rigide formule dei Modi del tempo di Perotinus non avvenne certamente del tutto all'improvviso e immediatamente. In realtà i più antichi Organa del repertorio di Notre-Dame dimostrano — specialmente quelli che si possono attribuire a Leoninus — sezioni ampliate, nelle quali l'uso della ritmica modale si scontra con grosse difficoltà e perciò deve essere visto per lo meno come problematico. Si tratta degli *organa dupla* e cioè di quei passi nei quali il Duplum forma un lungo melisma sopra i suoni tenuti del Tenor, come all'inizio del *Benedicamus Domino* nel facsimile 49 (p. 271). Il problema non si presenta per le sezioni in discanto di questi Organa, e nemmeno per gli *organa tripla* e *quadrupla*, nei quali era possibile l'aggiunta di ulteriori voci ritmicamente simili al Duplum soltanto sulla base di valori misurati, cioè di una ritmica modale.

Dobbiamo dunque distinguere tra due tipi di polifonia melismatica: una più antica, certamente in collegamento con Leoninus, sempre a due voci e che presenta chiari riferimenti allo stile libero di S. Marziale, ed una più tarda,

introdotta da Perotinus e che può essere a due, tre o quattro voci tutte sottoposte alla ritmica modale. Questa distinzione stilistica porta ad una corrispondente divisione in due parti nel campo della notazione, per le quali noi useremo la denominazione notazione per Duplum e notazione modale.

Nell'ultimo periodo della Scuola di Notre-Dame, probabilmente verso il 1225, entra in scena una delle più importanti forme musicali, il Motetto. Come noto, i primi Motetti sono una precisa imitazione delle Clausulae, con la sola differenza che la voce superiore — originariamente un melisma *sine litera* (cioè un vocalizzo) — viene provvista di un testo completo. Così alla fine dello sviluppo i due stili, che prima erano chiaramente separati l'uno dall'altro, vengono tra loro uniti in una nuova forma. Questa novità ebbe necessariamente come conseguenza un cambiamento della notazione, cioè il passaggio dalla notazione melismatica a quella sillabica nelle voci superiori.

La nostra trattazione della notazione quadrata si scinde dunque in quattro sezioni: a) notazione sillabica (semplice Conductus); b) notazione per Duplum (passi organali degli *organa dupla*); c) notazione modale (sezioni di Discanto degli *organa dupla*, Clausulae, *organa tripla* e *quadrupla*) e d) notazione per Motetti (i Motetti più antichi). Come illustrazione seguono qui quattro brevi esempi di questi quattro tipi dello stile polifonico:

Tratti da: a) p. 291; b) facsimile 49, p. 271; c) facsimile 46, p. 254; d) facsimile 55a, p. 306.

## 2. Notazione modale

Dedichiamoci dapprima allo studio della notazione modale, alla quale, nel quadro della notazione quadrata in generale, spetta una posizione centrale<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Le seguenti spiegazioni rappresentano il primo tentativo di trattare la materia dettagliatamente e in stretto rapporto con le fonti. I primi studi in questo campo come *Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts* (1871) di G. Jacobsthal e *Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit*

### a) I Modi ritmici

Il ritmo modale si riferisce a due valori di tempo, uno breve e uno lungo, che vengono indicati come *brevis* e *longa*. Questi compaiono in determinati rapporti stabiliti con precisione che sono chiamati Modi. Il sistema ritmico del sec. XIII completamente sviluppato, come per lo più viene spiegato negli scritti teorici del tempo (*Discantus positio vulgaris*, Joh. de Garlandia, Odington e altri), comprende sei Modi, cioè:

primo modus:	Formula base L B
secondo modus:	Formula base B L
terzo modus:	Formula base L B B
quarto modus:	Formula base B B L
quinto modus:	Formula base L L
sesto modus:	Formula base B B B

Vale il principio che ciascuna voce di una composizione (o in ogni caso di una sezione più grande) è scritta in un determinato modus, cioè la rispettiva formula base ripetuta continuamente. Una melodia in primo modus avrebbe dunque il seguente ritmo L B L B L B...

Il primo modus era senza dubbio il più antico, come anche di gran lunga il più usato. La sua formula L B L B...o, scritto modernamente, ..., porta a quel metro ternario sul quale si basa tutto il sistema e perciò anche tutta la musica del sec. XIII. Il secondo modus mostra l'ordine inverso dei due valori fondamentali. Questa serie non significa però, almeno in linea di massima, una variante in anacrusi del primo modus ..., ma un nuovo ritmo nel quale la breve sta all'inizio della battuta, cioè: ... Tuttavia potrebbe certo capitare sporadicamente che la serie B L B L... sia da interpretare come variante in anacrusi del primo modus<sup>7</sup>.

Il terzo modus, L B B L B B..., sulla base degli stessi valori potrebbe condurre ad un ritmo binario: ... Tuttavia però, per poter essere contrappuntisticamente collegato con gli altri due, esso dovette essere adattato al metro ternario. Per raggiungere questo la L venne interpretata come valore tripartito ed il valore della seconda B raddoppiato:

vor Johannes de Garlandia (1902) di W. Niemann, riguardano esclusivamente gli scritti teorici. Le spiegazioni in HdN I, 202-237, si limitano ai fondamenti della notazione modale, in particolare la notazione dei sei Modi. Molto più approfondito è il compendio «Exkurs II: Über Quadratnotation und modale Rhythmik» nel *Repertorium organorum recentioris et motorum vetustissimi stili* (1910) del Ludwig dal quale abbiamo estratto diverse osservazioni fondamentali.

<sup>7</sup> Così dice Francone, con riferimento però ad uno stadio più tardo della notazione: *Si vero secundus (modus) post longam notam pausam brevem assumat, ut hic patet* (segue un frammento di un Motetto), *variatur in primum* (Cous. S I, 127a).



(pausa di croma), nel secondo di una *L* imperfetta, nel terzo di una *L* perfetta e così via<sup>9</sup>. Nel primo, secondo e sesto modus gli *ordines* pari (*secundus, quartus* ecc.) danno una lunghezza di frasi che vanno oltre la struttura di 6/8. Essi sono perciò molto più rari degli *ordines* dispari (*primus, tertius* ecc.).

Alcuni teorici del sec. XIII ampliano notevolmente il sistema dei Modi, indicando i sopra citati Modi come *modi perfecti* e ad essi associando una corrispondente serie di *modi imperfecti*. Specialmente Joh. de Garlandia e l'Anonimo IV trattano i Modi imperfetti con grande ampiezza (cfr. *Couss S I*, 102 sgg., 329 sgg.). Nella prassi i Modi imperfetti non si presentano quasi mai e potrebbero quindi essere qui trascurati. Dato però che essi nella letteratura più recente non sono stati rappresentati del tutto esattamente (*HdN I*, 232; G. Reese, *Music in the Middle Ages*, p. 280), si possono qui spiegare brevemente.

I Modi perfetti sono caratterizzati dal fatto che terminano con la stessa nota con la quale iniziano: *perfectus dicitur quando terminatur per eandem quantitatem qua incipit* — un passo che tuttavia non risulta vero per il quarto modus. Nei Modi imperfetti vale l'inverso: *modus imperfectus... terminatur per aliam quam illam in qua incipit* (Garlandia; *Couss S I*, 97). Come si pensò di realizzare praticamente questo principio, emerge sufficientemente dai seguenti esempi (cfr. Anonimo IV; *Couss S I*, 329 sgg.):


#### *Primus modus imperfectus*


*Primus ordo:* 

*Secundus ordo:* 

*Tertius ordo:* 

#### *Secundus modus imperfectus*

*Primus ordo:* 

*Secundus ordo:* 

Nei monumenti musicali del sec. XIII ho trovato soltanto un esempio

<sup>9</sup> I teorici del sec. XIII danno regole sintetiche a riguardo delle pause, che però generalmente non risultano vere. Garlandia dice così: «*quanta est penultima, tanta est pausatio*» (*Couss S I*, 98), cosa che però non avviene nel terzo e nel quarto modus. Stranamente Garlandia fa un'eccezione per il quinto modus, che secondo lui può terminare o con una pausa di *L* o con una pausa di *B*. Di validità più generale è la regola del Garlandia per la quale ciascun modus termina con la stessa nota con la quale inizia (... *desinit per talem quantitatem sicuti per illam qua incipit*; *Couss S I*, 176a), da cui risulta il valore della pausa finale. La regola risulta vera per tutti i Modi, escluso il quarto.



di questo tipo, cioè il Tenor del Motetto *Se je suis - Jolient - Omnes* (*Mo*, n. 316),



che tuttavia secondo la teoria dovrebbe avere nella terza battuta una semiminima (*B*) e una pausa di minima.

Poniamoci ora la domanda come questi Modi siano stati usati nella musica e come essi siano stati notati. Qui c'è da dire per prima cosa che il sistema teorico non corrisponde completamente alla realtà. Se ciò si esamina dal punto di vista dei monumenti musicali, esso si dimostra in certe particolarità come inutilmente complicato, d'altra parte però anche come un'astrazione fortemente semplificata. Come si dimostri effettivamente vera l'ultima constatazione si può vedere sufficientemente dalle spiegazioni della *fractio modi* e della *extensio modi* che saranno date più oltre. Qui diciamo soltanto che dei sei Modi nella prassi, di fatto se ne presentano soltanto quattro, cioè il primo, il secondo, il terzo ed il quinto. A riguardo del quarto modus, un teorico del tardo sec. XIII osserva già: *sed non est in usu*<sup>10</sup>, cosa che rispecchia anche lo stato delle cose. Il sesto modus è anche molto raro. Soltanto nei Motetti più tardi esso compare spesso nelle voci superiori. Tra i quattro Modi fondamentali il primo non è soltanto il più largamente usato, ma quasi anche l'unico, nel quale si trovano tutte le modificazioni e varianti che fanno della notazione modale un problema<sup>11</sup>.

#### b) Le ligature

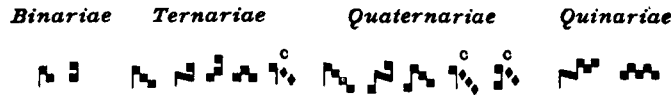
Nelle spiegazioni suddette abbiamo rappresentato intenzionalmente i valori metrici dei Modi con note moderne evitando le forme antiche per la *L* e la *B*:  e . La ragione di questo è che la notazione modale, anche se essa consiste essenzialmente di questi valori, non usa le figure ad essi corrispondenti. La notazione prende le mosse molto di più da certi raggruppamenti di questi valori (soprattutto quelli che stanno alla base delle diverse formule ritmiche) e restituisce questi gruppi di valori come ligature. Anche se questo fatto a prima vista sembra sorprendente, esso si spiega tuttavia senza difficoltà per il fatto che la notazione modale è una notazione melismatica o, come si diceva nel sec. XIII, una *notatio sine litera*. D'altronde per le ligature si tratta fondamentalmente degli stessi simboli che vennero già usati negli Organa di S. Marziale e di Compostela; la novità è soltanto il loro significato ritmico.

<sup>10</sup> Dietricus; cfr. H. Müller, *Eine Abhandlung über Mensuralmusik* (1886).

<sup>11</sup> Due esempi di libera modificazione del secondo modus sono trattati a pp. 283, 285.

D'altra parte le ligature mensurali della notazione quadrata stanno alla base dell'intero ulteriore sviluppo di questi simboli, che giunge fino al sec. XVI inoltrato e la cui fase finale ci è già nota dallo studio della notazione bianca. Gli stadi più importanti di questo sviluppo si possono caratterizzare facilmente con i concetti di *proprietate* e *perfectio*. Nella notazione modale tutte le ligature sono *cum proprietate* e *cum perfectione*; nella notazione prefranconiana vengono aggiunte ligature *sine proprietate* e *cum opposita proprietate*, talvolta anche *sine perfectione*; nell'epoca franconiana tutte le forme vengono usate con la stessa regolarità, ed i loro valori ritmici vengono fissati con chiarezza e senza dubbi da regole che restano in seguito immutevolmente valide. L'intero sviluppo della teoria delle ligature si completa così in uno spazio di tempo di quasi cent'anni (da circa il 1170 fino al 1250 o 1260) — un chiaro segno di rapido progresso in quell'epoca su tutte le questioni riguardanti il ritmo e la notazione.

Il seguente quadro mostra le più comuni ligature della notazione modale e cioè tutte le *binariae* e le *ternariae*, come anche alcune con quattro o cinque note. Inoltre sono anche riprodotte alcune di quelle forme conosciute come *conjunctura* (indicate con *c*), che vengono spesso usate per gruppi in movimento discendente, specialmente se si tratta di serie più lunghe:



Accanto alle ligature vengono anche usate singole note, ma molto raramente e soltanto quando particolari circostanze lo richiedono. Comunemente esse hanno la forma di un quadrato con un breve gambo il quale però può anche spesso mancare. Un'evidente differenza tra le due forme, nel senso delle più tarde *L* e *B*, non esiste ancora. Il valore della nota singola, sia *L* o *B* oppure ancora più piccola, viene stabilito esclusivamente dalla concatenazione, come è anche vero d'altronde per le ligature. Talvolta si trova una forma con una testa all'incirca doppiamente più lunga. Questa è la *duplex longa* (*D*), che nel sec. XIV diventò *maxima*.

Per avere a portata di mano una breve indicazione di questi simboli di notazione, Ludwig nell'«Exkurs II» del suo *Repertorium* ha introdotto le seguenti abbreviazioni: 2 li, per una *ligatura binaria*; 3 li, per una *ligatura ternaria* e così via; 1 si (*simplex*), per una nota singola; 2 si, per una serie di due note isolate e così via. Per i nostri scopi si consiglia un modo più semplice di indicazione, cioè: 1 per una nota singola; 2 per una *binaria*; 3 per una *ternaria* e così via. Perciò 1333 significa una nota singola e tre *ligaturae ternariae*.

La caratteristica della notazione modale è ora che ciascun *modus* viene rappresentato da una precisa combinazione di ligature e note singole e che

perciò da questa combinazione esso può essere riconosciuto. La seguente tabella indica per ciascun *modus* la corrispondente combinazione, un esempio pratico e la sua trascrizione:

Combinazione	Esempio	Trascrizione
1. 3 2 2 2 2		
2. 2 2 2 2 3		
3. 1 3 3 3		
4. 3 3 3 1		
5. 3 3 3		
6. 4 3 3		

I piccoli trattini verticali indicano la fine di un *ordo*, e rappresentano allo stesso tempo una pausa. Essi vengono indicati come *divisio modi*.

Da questa tavola emerge che il valore delle note in una ligatura è assolutamente immutabile, ma dipende sostanzialmente dal *modus* (in altre parole: dalla combinazione con altre ligature). Così p. es. la *ternaria* nel primo *modus* ha il valore , nel secondo *modus* essa è , nel terzo e nel quinto . La *binaria* è sempre *BL* (o o ). Tuttavia vedremo tra poco che anch'essa in certe circostanze può assumere valori diversi.

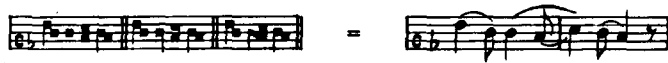
c) Parigrado melodico

Per ragioni immediatamente comprensibili due suoni successivi della stessa altezza (unisono) non possono mai essere scritti in ligatura. Se compare quindi in una melodia una ripetizione di suono che cadrebbe all'interno di una ligatura, essa deve essere ridotta a note singole o in ligature più piccole (cfr. su ciò p. 99). Simili parigrado melodici costituiscono una causa molto comune di deviazione dalla regolare scrittura delle ligature. I seguenti esempi indicano alcune simili varianti di unisono per il primo *modus*.

LA NOTAZIONE NERA



Regole fisse per la scrittura di questi passi non esistono. Nelle fonti si trova non raramente una medesima frase notata in diversi modi, p. es.:



Si osserva che in queste varianti della scrittura delle ligature, la *binaria* compare in un nuovo significato metrico, cioè come *LB*.

d) La Plica

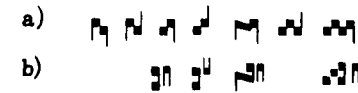
La Plica (letteralmente: piega) è un importante segno ausiliario della notazione quadrata. Si tratta di un trattino discendente o ascendente che viene aggiunto ad una nota. Questi trattini si trovano in una nota singola (*nota plicata*) come anche nell'ultima nota di ligature (*ligatura plicata*). La particolare forma della *nota plicata* si spiega come la variazione quadrata dei neumi liquescenti *epiphonus* e *cephalicus*, dai quali si sviluppò la Plica.

∨ (*epiphonus*) = ▮ (*plica ascendens*)

∩ (*cephalicus*) = ▯ (*plica descendens*)

Mentre la *nota plicata* trova il suo principale uso nella notazione sillabica (cfr. p. 285), nella notazione modale la Plica compare principalmente come *ligatura plicata*. Queste forme sono riconoscibili dal fatto che nella parte destra della *finalis* è aggiunto un trattino diretto verso il basso o verso l'alto. Se la *finalis* è scritta verticalmente sopra la nota precedente (come è sempre il caso in movimento finale ascendente nelle antiche forme), l'aggiunta di un trattino di Plica è difficile, se non impossibile. Questa difficoltà venne risolta in due modi: al posto del trattino di Plica si scriveva una *nota plicata* strettamente vicina alla *finalis*, oppure la testa della nota per la *finalis* veniva rivolta verso destra, cosicché ora il trattino di Plica poteva essere facilmente aggiunto. La seguente figurazione indica tutte le forme della *binaria plicata* ed alcuni esempi per la *ternaria* e *quaternaria plicata*:

NOTAZIONE QUADRATA



Le forme date sotto b) sono le più antiche; in  $W_1$  esse sono usate del tutto esclusivamente. In  $F$  viene usata anche l'altra scrittura (che si conservò nel successivo sviluppo), forse anche preferita.

A riguardo del significato di questi simboli è molto chiaro che attraverso la Plica viene indicato un suono supplementare, che segue il suono principale e che secondo la direzione del trattino è più basso o più alto di quello. Per quanto riguarda ulteriori particolarità p. es. l'altezza precisa ed il valore metrico di questo suono, si può dedurre qualche cosa dai teorici, anche se non tutte le questioni vengono completamente chiarite. P. es. Magister Lambert (Pseudo-Aristotele; *Cours S I*, 273a) dice:

*Unde notandum est quod plica nihil aliud est quam signum dividens sonum in sono diverso per diversas vocum distantias, tam ascendendo quam descendendo, videlicet per semitonium et tonum, per semiditonum et ditonum, et per diatessaron et diapente... Fit autem plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa.*

La Plica non è altro che un segno attraverso il quale un suono viene suddiviso in un altro suono, e cioè a diversi intervalli, sia ascendente come anche discendente, come semitono e tono, terza minore o maggiore, quarta e quinta... La Plica viene eseguita con la voce attraverso una chiusura parziale dell'epiglottide, collegata con una leggera ripercussione della gola.

Per ciò che riguarda l'esecuzione vocale della Plica (una questione che d'altronde dal punto di vista delle nostre ricerche è irrilevante), ci dobbiamo accontentare delle spiegazioni necessariamente un po' vaghe di Lambert e altri. Importante è per noi la questione dell'altezza e del valore del suono contrassegnato dalla Plica. Per amore di chiarezza distingueremo scrupolosamente tra nota della Plica e suono della Plica. La prima espressione si riferisce alla nota scritta per esteso (nota singola o *finalis* di una ligatura), alla quale è attaccato il trattino di Plica, l'altra al suono supplementare che viene richiesto dal trattino. Per ciò che riguarda l'altezza del suono di Plica esso cade in generale sulla seconda superiore o inferiore della nota di Plica, secondo la direzione del trattino. Questo vale costantemente, quando, come è spesso il caso, la nota di Plica è in rapporto di unisono o di terza con la seguente nota scritta per esteso. Negli altri casi si ha abitualmente la scelta tra diverse possibilità — i teorici non danno qui alcuna chiara indicazione o in ogni modo nessuna che sia concorde. Se p. es. ad un trattino di Plica rivolto in basso segue la seconda inferiore rispetto alla nota Plicata (p. es. *fa* dopo *sol*), per il suono di Plica entra in questione sia la seconda inferiore (*sol-fa fa*)



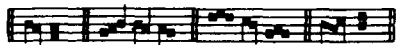
come anche la terza inferiore (*sol-mi fa*). Allo stesso modo nel caso di una quarta discendente (ed un trattino di Plica discendente) ci si può chiedere se il suono di Plica cada sulla seconda inferiore (*sol-fa re*) o sulla terza inferiore (*sol-mi re*). È evidente che la decisione dipende principalmente dalla concatenazione melodica, la quale anche in realtà lascia soltanto raramente spazio a dubbi.

Per ciò che riguarda la questione della durata, vale per primo come principio fondamentale che il suono di Plica sottragga il suo valore da quello della nota di Plica, di modo che le due insieme abbiano lo stesso valore di quello che spetterebbe alla nota principale scritta senza Plica. Nella maggior parte dei casi questa nota ha il valore di una *L*, nella quale è da distinguere se questa *L* sia perfetta o imperfetta. Nel primo caso il suono di Plica riceve un terzo del valore pieno, nel secondo caso la metà. Su ciò Magister Lambert si pronuncia molto chiaramente, per il fatto che egli distingue tra una *plica perfecta* e una *plica imperfetta* (*Couss S I*, 273)

(*Plica perfecta*)... *habet autem omnem potestatem, regulam et naturam quam habet perfecta longa, nisi quod in corpore duo tempora tenet et unum in membris...* *Plica imperfecta...* *continet unum tempus in corpore et reliquum in membris.*

La Plica perfetta ha la stessa funzione, regole e natura che la *longa* perfetta, solo che essa contiene due *tempora* nella nota (*corpus*) e uno nel suono di Plica (*membrum*). La Plica imperfetta contiene un *tempus* nella nota ed il resto nel suono di Plica<sup>12</sup>.

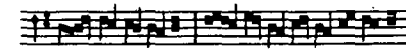
Da questo emerge chiaramente che il suono di Plica non era una nota di abbellimento molto breve, ma aveva un valore metrico stabilito come tutte le altre note, dalle quali essa si differenzia soltanto attraverso il particolare modo esecutivo. Trascrizioni nelle quali il suono di Plica viene rappresentato dal segno moderno ♯ (cfr. *HdN I*, 225), traggono di conseguenza in inganno, ma naturalmente non è nemmeno possibile renderla come una nota comune senza alcuna diversificazione. Ci sembra senz'altro più semplice evidenziarla con la testa della nota più piccola, come nei seguenti esempi:



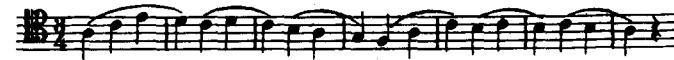
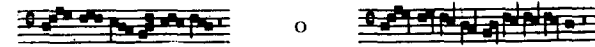
Che il suono di Plica abbia il valore intero di una *B*, viene tra l'altro confermato da una osservazione di diversi teorici, che le ligature di Plica

<sup>12</sup> *Tempus* significa nel sec. XIII la durata della *B*. Dalle precedenti spiegazioni si può concludere che anche nel secondo modus la *plica perfecta* sia da sciogliere come detto sopra, cioè come una serie ritmica del primo modus?

potevano essere usate per la rappresentazione del sesto modus. Johannes de Garlandia dà un interessante esempio che noi riportiamo qui insieme con la sua trascrizione (cfr. *Couss S I*, 101)<sup>13</sup>:



D'altra parte, questo modo di notare il sesto modus, è stato malinteso da Niemann e Wolf<sup>14</sup>. In *HdN I*, 232, Wolf dà i seguenti esempi e la seguente trascrizione per illustrare il sesto modus:



Ambedue gli esempi in notazione modale non significano tuttavia, come sostiene Wolf, la stessa cosa. La trascrizione aggiunta è giusta solo per il primo esempio, mentre il secondo dà la seguente melodia notevolmente più lunga (ci atteniamo alla scala di riduzione di Wolf):



Accanto alla *plica longa* esiste anche una *plica brevis*. Come forma di nota indipendente (cioè come singola nota plicata) essa compare soltanto in un periodo più tardo (v. p. 333). Tuttavia essa appare talvolta immanente nella notazione modale, cioè, quando sulla base della concatenazione, la *finalis* di una ligatura è da leggere come *B*, come si verifica spesso nella *fractio modi* (da trattare più avanti). Anche qui naturalmente nota di Plica e suono di Plica si suddividono tra loro il valore che sta a disposizione. Nella trascrizione ciascuna è perciò da rappresentare come semicroma.

All'inizio di una composizione o di una sezione si trova spesso una nota isolata seguita immediatamente da una nota di Plica della stessa altezza: ♯ ♯. Questa combinazione indica comunemente una *plica duplex longa*. Nell'apparenza esterna questa forma ricorda molto le più antiche forme delle *ligaturae*

<sup>13</sup> Garlandia considera anche la rappresentazione plicata del sesto modus come quella giusta. Delle altre (4 3 3 3...) egli dice: *non probatur per istam artem sed bene probatur per exemplum quod invenitur in Alleluja Posui adjutorium in triplo.*

<sup>14</sup> Cfr. A. Michalitschke, *Theorie des Modus* (1923), p. 62.

*plicatae* che sono date nella seconda riga (b) della nostra illustrazione a p. 249. Tuttavia si può ancora una volta ricordare che qui l'aggiunta di una *nota plicata* separata rappresenta soltanto una via d'uscita da un dilemma e perciò, almeno nella regola, non indica nessuna *duplex longa*<sup>15</sup>. Ma si può accettare come probabile che si incontrino eccezioni a questa regola.

### e) Esempi

Mostreremo ora in alcuni esempi relativamente facili, come i principi della notazione modale sopra descritti vennero usati nella prassi.

1. Il facsimile 46 mostra una Clausula a tre voci *Go*, il cui Tenor è tratto dal Verso *Vir-go Dei* del Graduale *Benedicta es et venerabilis* (*Grad. Rom.*, p. [99])<sup>16</sup>. La melodia liturgica compare due volte, la ripetizione inizia con l'undicesima ligatura (si noti che la prima ligatura è un po' più a sinistra rispetto alla lettera iniziale *G*). Ambedue le voci superiori sono in primo modus e contengono diversi casi di spaccatura di parigrado e di ligature plicate. Oltre a ciò nei primi tre *ordines* la finale *binaria* è sostituita da una nota singola. Questo è un semplice caso, che si presenta molto spesso, della cosiddetta *extensio modi*: per rafforzare l'effetto finale, l'ultima breve (*B*) viene omessa. Il Tenor evidentemente è in quinto modus. Ad ogni due *ordines* del Tenor corrisponde un *ordo* della voce superiore:



<sup>15</sup> Devo a M. F. Bukofzer l'indicazione dell'esatto significato di queste forme di *ligatura plicata*. Come già accennato prima, le forme (b) (possiamo certamente chiamarle così in riferimento all'illustrazione data) sono le più antiche, dato che esse in *W*<sub>1</sub> sono le sole usate. In *F* e *W*<sub>2</sub> si trovano le due forme, la forma (b) preferibilmente quando la *finalis* è una *L*, la forma (a) quando la *finalis* è una *B*. Cfr. p. es. facsimile 46, sistema 7, fine del 4 *ordo* e sistema 8, metà del 6 *ordo*; facsimile 47, sistema 2 della pagina destra, penultimo *ordo*.

<sup>16</sup> Vorremmo qui far notare in modo particolare l'importanza del compito di risalire ai Tenores liturgici degli Organa, delle Clausulae e dei Motetti nelle loro fonti originali, cioè nelle melodie gregoriane. Per facilitare questo scopo si rimanda in primo luogo al *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* di F. Ludwig, un'opera, che rappresenta soprattutto un indispensabile aiuto in tutte le ricerche sulla scuola di Notre-Dame. È un catalogo delle fonti redatto in una rigorosa forma scientifica, che a causa del suo complicato sistema di abbreviazioni e delle sue spesso intricate formulazioni sintattiche non

Il quarto, settimo e nono *ordo* delle voci superiori mostrano irregolarità nella scrittura delle ligature, che indicano *extensio* e *fractio modi* (cfr. p. 258 sgg., particolarmente 260).

2. Il facsimile 47 mostra una composizione più lunga, l'Organum a tre voci *Descendit de celis* (da *W*<sub>2</sub>). Come accade comunemente negli Organa si cambiano i rapporti ritmici con l'inizio di una nuova sezione che per lo più coincide con l'entrata di un nuovo suono tenuto nel Tenor. Nella maggior parte di queste sezioni (per facilitare l'orientamento esse sono contrassegnate da lettere), le ligature compaiono nelle combinazioni normali sopra descritte. Si riconosce facilmente, che le parti a, f e h sono in primo modus (3 2 2 2...), d in secondo (2 2 2...3; cfr. la voce del Duplum), b ed e in terzo (1 3 3...). Della sezione i (3 3 3...) parleremo più sotto.

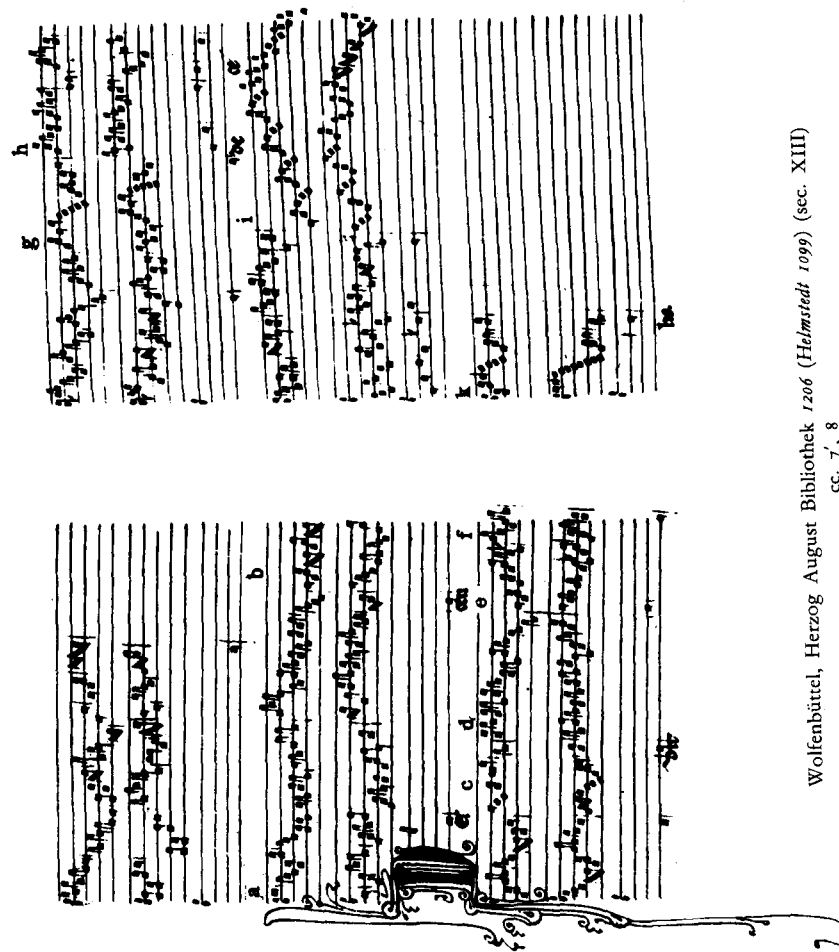
I piccoli tratti verticali sono per lo più indicazioni di *divisio modi* e quindi significano pause, la cui durata, come già detto, dipende dal modus. Alcuni di essi hanno tuttavia un altro significato, cioè richiamare l'attenzione del cantore su una nuova sillaba del testo. F. Ludwig, che per primo li fece notare, li chiamò «Silbenstriche» (trattini di sillabazione) (*Repertorium*, p. 49) e sottolineò con ragione che essi rappresentano una prova dell'esecuzione vocale di tutte le voci degli Organa. In particolare si possono riconoscere facilmente nel Tenor, dove essi stanno immediatamente prima di ciascuna nota provvista di una nuova sillaba (cfr. *-cen-*, *-dit-*, *-lis*)<sup>17</sup>. Contemporaneamente essi si trovano anche nelle voci superiori. Perciò il sesto trattino del primo sistema e il secondo del seguente non sono indicazioni di *divisio modi*, ma «trattini di sillabazione» che indicano il passaggio da *Des-* a *-cen-* e da *-cen-* a *-dit-*. In diversi casi l'interpretazione del trattino come *divisio modi* viene impedita dal fatto che esso è preceduto da una Plica, la quale perciò con la sua presenza richiede subito dopo una nota. Il risultato pratico di queste raffigurazioni è che la *quaternaria* alla fine di a) non va preceduta da pausa, ma che essa segue immediatamente alla *binaria plicata*, e cioè in ritmo *BBBL* (*fractio modi*). Un caso simile si trova nel primo sistema della pagina destra, dove il penultimo trattino non è *divisio modi*, ma un trattino di sillabazione che

è facile da leggere. La succitata Clausula *Go* è riportata a p. 61 con l'indicazione M 32 che rimanda al catalogo completo del *Magnus liber organi de Gradali et de Antiphonario*, dato alle pp. 65-75. Gli Organa de *Antiphonario* sono indicati come O 1—O 32 (O = Offizium), quelli de *Gradali* come M 1—M 59 (M = Messa). Sotto M 32 (p. 72) si trova il Graduale (Gr) *Benedicta* con il Verso (V) *Vir-go dei genitrix*, che è la fonte del Tenor della Clausula in questione. I testi completi e le melodie dei Graduali, Alleluia ecc. si trovano naturalmente nel *Graduale* e nell'*Antiphonale Romanum* o molto più comodamente nel *Liber usualis*. Speciali cataloghi dei Tenores dei Motetti (e quindi spesso anche di quelli delle Clausulae) con le loro fonti si trovano in P. Aubry, *Recherches sur les « Tenors » latins* (1907; secondo il Codex Bamberg) e in Y. Rokseth, *Polyphonies du treizième siècle*, fasc. IV (1939; secondo il Codex Montpellier).

<sup>17</sup> Il trattino posto prima della seconda nota di *-dit* è certo scritto erroneamente. Esso non si trova in *F* (cfr. il facsimile in *OH*, p. 208). I trattini che si trovano dopo le note singole corrispondono ai trattini di *divisio* delle voci superiori.



Firenze, Bibl. Laurenziana *plut.* 29. I (sec. XIII)  
Dalle cc. 11, 11'



Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1206 (*Helmstedt* 1099) (sec. XIII)  
cc. 7, 8

indica il passaggio da *de* a *ce*. Nella trascrizione si può certo giustificare l'omissione totale di questi trattini nel Tenor, dato che la loro funzione viene completamente assunta dal testo sottoposto. Nelle voci superiori tuttavia essi si devono indicare.

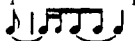
Non è di poco interesse l'insolitamente chiara descrizione che l'Anonimo IV dà dei diversi significati di *pausatio*. Dopo la spiegazione delle vere pause egli prosegue (*Couss S I*, 350b):

Esiste ancora un altro tipo di *pausatio*, che sembra una pausa, ma che in realtà non è, e questo viene chiamato *suspirium*. Questo non ha un proprio valore, ma prende il suo tempo dalla diminuzione di una nota immediatamente precedente. Tra l'altro questo *suspirium* viene spesso introdotto dai cantori, indifferentemente che il trattino (*tractus*) sia o non sia scritto... Poi c'è anche un altro tipo di trattino che si trova nella voce superiore. Esso è tracciato a volte più lungo a volte più breve e non ha alcun significato di tempo (*nullum tempus signat*). Viene posto per la sillabazione (*divisio syllabarum*).

Il *suspirium* qui ricordato lo incontreremo ancora ripetutamente.

Nella sezione d il Duplum indica la normale serie di ligature del secondo modus, 2 2 2... 3, mentre il Triplum conclude con una *binaria*. Qui siamo di fronte ad un caso di *extensio modi*: la prima nota della *binaria* deve essere allungata da una *B* a una *L*. Un po' più problematica è la sezione i. Essa è notata completamente in *ternariae* e potrebbe quindi essere interpretata come un quarto modus, nel quale la *longa* finale viene soppressa. Più giusto è però certamente supporre qui un sesto modus, nel quale la *quaternaria* iniziale (*B B B B*) è sostituita da una *ternaria* (*L B B*). Il movimento scorrevole del sesto modus si adatta alla linea melodica del passo, composto completamente da brevi gruppi in successione, senza dubbio meglio dell'esitante ritmo del quarto modus, del quale noi tra l'altro abbiamo già osservato che praticamente non si presenta quasi mai.

Una volta raggiunta la giusta impostazione, la trascrizione dell'Organum — almeno delle citate sezioni principali — non presenta alcuna difficoltà. Per facilitare il compito facciamo qui seguire alcuni dei passi più importanti:

In F, una seconda fonte per *Descendit de celis* (cfr. il facsimile in OH, p. 208), la seconda nota del Tenor per la sillaba *-cen-* compare subito dopo la prima, cioè all'inizio della seconda sezione e non, come in *W*<sub>2</sub>, alla fine. Per una decisione a favore dell'una o dell'altra versione, non vi sono sufficienti punti d'appoggio. Tuttavia qui si può osservare, che il preciso piazzamento delle note del Tenor nelle sezioni organali è spesso incerto. P. es. l'entrata della sillaba *-cen-* potrebbe essere spostata sulla seconda metà della battuta, in coincidenza con la nota finale delle voci superiori. Le stesse intraprenderebbero quindi il cambio di sillaba un po' prima del Tenor, una licenza, che malgrado il trattino di sillabazione non può certamente essere ritenuta inaccettabile. Infine si ricordi che H. Husmann in una recensione del mio libro (*MF VI*, 372), — egli si riferisce, traendo un po' in inganno, all'«esempio e» della trascrizione data sopra (cfr. 374b della sua critica) — consiglia di leggere la sezione d non in secondo modus, ma in primo modus con anacrusi (la *ternaria* alla fine del Duplum sarebbe quindi da interpretare come *fractio modi*, perciò la precedente Plica diverrebbe una *brevis plicata*: ). Ricordo questo principalmente per rendere chiaro al lettore che anche i concetti fondamentali della notazione modale permettono ancora diverse interpretazioni.

Le spiegazioni precedenti riguardano tutto l'Organum *Descendit*, a prescindere dalle sezioni c, g e k. A colpo d'occhio si riconosce che queste si differenziano dalle altre per la loro brevità, per il raggruppamento molto irregolare delle ligature e per il comparire di estese *conjuncturae*. Oltre a ciò esse stanno tutte immediatamente prima di un cambio di sillaba, cioè alla fine della sezione principale. Qui abbiamo a che fare con le cosiddette *copulae*, che da diversi teorici del sec. XIII vengono descritte come un particolare genere della polifonia, accanto all'*organum* e al *discantus* (p. es. Garlandia; *Couss S I*, 175a). Garlandia dice anche (*Couss S I*, 114a), che il *discantus* non può essere visto come completo senza le *copulae* di congiunzione (*nisi mediante copula*) e che «*copula est inter discantum et organum*», dove è difficile pronunciarsi se *est inter* abbia il senso di «collegamento» o di «posizione intermedia di natura stilistica». Ambedue le interpretazioni collimano pienamente con la realtà. Malgrado la loro brevità, questi passi offrono notevole resistenza alla trascrizione (cfr. p. 266).

Se i normali metodi di notazione dei Modi ritmici fossero sempre seguiti con precisione nelle composizioni — come capita sempre nei casi esaminati — l'interpretazione e la trascrizione delle opere della Scuola di Notre-Dame non creerebbero alcuna grande difficoltà. In realtà, però, esempi di questo tipo allo stato puro sono relativamente rari e non caratteristici. Le formule modali di base sono comunemente modificate o dall'omissione o dall'aggiunta di suoni, e questi cambiamenti vengono riprodotti nella notazione da scrittura irregolare delle ligature. In queste anomalie sta la principale difficoltà della notazione modale. L'arricchimento ritmico delle formule modali viene indicato dai teorici come *fractio modi* (cfr. Anonimo IV; *Couss S I*, 336-339), mentre il procedimento contrario, che nella prassi si presenta un po' meno spesso, non viene da loro menzionato. Lo indicheremo come *extensio modi*.

f) Extensio modi

In questo procedimento si tratta quasi sempre del fatto che il gruppo *LB* del primo modus o il gruppo *BL* del secondo vengono sostituiti da una *L* perfetta. Particolarmente spesso una simile semplificazione dello schema ritmico compare alla fine di un *ordo*. Seguono qui alcuni esempi che indicano quali cambiamenti subisca di conseguenza la notazione:



a) e b) sono in primo modus; c) e d) in secondo.

Come è già stato detto sopra, la maggior parte degli *ordines* della Clausula *Go* (facsimile 46, p. 254) mostra questo tipo di *extensio*. I seguenti esempi illustrano l'omissione della *B* nel mezzo di un *ordo*:

1. *F*, c. 7', Clausula a quattro voci *Mors* (inizio della voce superiore):

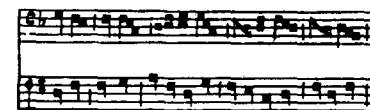


2. *W*<sub>1</sub>, c. 50, Clausula *Ta* (dall'Alleluja *Ascendens Christus [in altum captivam duxit captivi-ta-tem...]*):



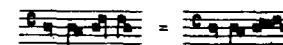
g) Fractio modi<sup>18</sup>

Questa espressione significa la scomposizione di note normali di una formula modale in valori più piccoli, principalmente la sostituzione della *L* con due *B*. Il seguente esempio (*W*<sub>1</sub>, c. 22, sistema 3) illustra questo procedimento:



Si vede come qui la scrittura delle ligature si allontani fortemente dal normale 3 2 2...

Un mezzo a noi già noto per l'introduzione della *fractio modi* è la Plica. In realtà vi sono molti esempi i quali indicano che note supplementari potevano essere rappresentate ugualmente bene dalla Plica come da ligature ampliate. Così p. es. un confronto del *Descendit de celis* in *W*<sub>2</sub> (cfr. facsimile 47, p. 255) e in *F* (cfr. *OH I*, 209) dà le seguenti varianti di notazione (4. *ordo* dall'inizio):



Il seguente passo da *W*<sub>1</sub>, c. 162 (metà del sistema 5) mostra l'uso contemporaneo dei due metodi:



Eventualmente la disgregazione delle formule modali può condurre ancora fino a valori più piccoli, che corrispondono alla semicroma della trascrizione, p. es. (*W*<sub>1</sub>, c. 21, *Notum fecit*):

<sup>18</sup> Cfr. Anonimo IV in *Couss S I*, 336-339.



Un confronto degli esempi della *fractio modi* dati sopra con quelli della *extensio modi* indica che una chiara differenza nella notazione di queste due modificazioni contrarie non è evidente. Questa circostanza è forse la causa principale per le molte difficoltà che presenta la notazione modale. La stessa combinazione di ligature può, almeno *a priori*, rappresentare due o anche più ritmi diversi, dove ogni volta si hanno frasi di diversa lunghezza, p. es.:

$$3 \ 2 \ 3 = \begin{cases} \text{a) } | \text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \cdot \text{P} \text{P} \text{P} \ \gamma \\ \text{b) } | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \ \gamma | \end{cases}$$

$$3 \ 2 \ 3 \ 3 \ 2 \ 2 = \begin{cases} \text{a) } | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \cdot \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \ \gamma \\ \text{b) } | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \cdot | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \ \gamma | \\ \text{c) } | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} \ \gamma \end{cases}$$

In tutti i casi simili di libertà di scelta, il ritmo del Tenor che comunemente si può stabilire offre naturalmente l'inevitabile base per la lettura del Duplum. Nello stesso tempo è fondamentale l'osservazione dei principi di consonanza e dissonanza validi per il sec. XIII (cfr. p. 268). In composizioni con due (o tre) voci superiori si ha spesso una indicazione del giusto coordinamento da un principio che si potrebbe indicare come la «regola delle ligature concordi»<sup>19</sup>. Si vede cioè che le ligature nel Duplum e nel Triplum si corrispondono spesso nella loro posizione, a prescindere da quelle eccezioni che sono causate da parigrado melodico, *extensio modi* ecc. Anche se la regola non è strettamente applicabile, essa si mostra spesso utile.

Siamo ora in condizione di poter completare la trascrizione della Clausula *Go* (facsimile 46, p. 254). Il quarto *ordo* ha *fractio modi* nel Triplum, mentre il finale del Duplum sembra alludere all'*extensio modi* [cfr. la seguente trascrizione a)]. Tuttavia la versione b) è probabilmente da preferire, già dal punto di vista delle «ligature concordi»:

<sup>19</sup> Devo questa indicazione a M. F. Bukofzer.



Alla fine del settimo *ordo* si trovano nelle due voci superiori tre note singole, ciascuna delle quali ha il valore di una *L* (perfetta). Di particolare interesse è la tendenza, che si può osservare in questo *ordo*, a distinguere tra due forme di nota singola, l'una con un breve gambo, l'altra un semplice quadrato, come la più tarda *brevis*. La prima compare alla fine dell'*ordo* per rappresentare l'*extensio modi*, la seconda all'inizio del Duplum per rappresentare il normale ritmo in suono ripetuto:

$$\square \square \square = \text{P} \cdot \text{P} \cdot \text{P} \quad \square \square \square = \text{P} \text{P} \text{P}$$

Alla fine della Clausula la trascrizione offre difficoltà a causa del grande numero di note nelle voci superiori. La seguente versione dovrebbe essere giusta, malgrado la dissonanza con il *mi* del Tenor. Le voci superiori chiudono con una *copula* (coda) notata in ligature del secondo modus. Anche se il modus all'interno di una Clausula non varia, non vediamo tuttavia alcuna ragione per respingere come impossibile un cambiamento di modus nella coda finale<sup>20</sup>. Tra l'altro è interessante da osservare che la *copula* in questione ritorna diversamente come formula fissa, p. es. nella sezione *Domino* del facsimile 49 (p. 271) e un po' abbreviata nelle Clausulae *Sanctus* e *Sancte Domine* del facsimile 51 (p. 279):



Il facsimile 46, p. 254 contiene anche una Clausula a tre voci *Flos filius e(st)*, che analizzeremo più tardi (p. 280).

<sup>20</sup> Husmann (*Die drei- und vierstimmigen... Organa* [1940], p. 145), la trascrive in sesto modus, come indicato dalle note piccole. Altri ricercatori preferiscono non cambiare il modus.

Rivolgiamoci ora al facsimile 48 tratto dal Ms. *Harl. 987* del British Museum, che risale alla fine del sec. XIII. Contiene una quantità di brani senza testo che si annunciano come danze strumentali a due voci. Le due voci sono indicate come *cantus superior* e *cantus inferior*. Le prime tre righe sono occupate dal *cantus inferior* di un brano, la cui altra voce è scritta separata nella pagina precedente (cioè in un tipo di ordinamento nuovo per questo periodo). L'intero brano è riprodotto e trascritto in *HdN I*, 224. Qui basti osservare che il *cantus inferior*, che evidentemente è in primo modus, contiene un paio di semplici esempi di *fractio modi*, p. es. nell'ultimo *ordo* del primo sistema:



Seguono due ulteriori brani di danza, che al contrario del precedente sono ordinati in partitura. Nel primo, che analizziamo subito, il primo modus si può difficilmente riconoscere, anche se nessun singolo *ordo* (ve ne sono otto in ciascuna voce) è scritto regolarmente. Alcune divergenze, p. es. 12 all'inizio del primo e del secondo *ordo* della voce inferiore, si spiegano senz'altro come spaccature di parigrado. Altre combinazioni come la serie 32322 all'inizio della voce superiore sono *a priori* ambigue, a seconda che si pensi a *fractio* o a *extensio modi*. Nel primo caso si avrebbero sette perfezioni, nel secondo otto. Il carattere di danza del brano lascia però concludere con sicurezza che qui alla base c'è uno schema a quattro battute del tutto regolare, cioè che la seconda interpretazione è giusta:

32322 = |L̄B̄L̄B̄|L̄.L̄B̄|L̄B̄L̄B̄|L̄.-|. Dalla stessa osservazione consegue che la serie 322232 (*superior*, 3. *ordo*) è da leggere con *fractio modi*: |L̄B̄L̄B̄|L̄B̄L̄B̄|B̄B̄B̄L̄B̄|L̄.-|. Più problematico è il corrispondente *ordo* della voce inferiore: 32331. Tuttavia si deve certamente ammettere che esso si adegui in generale al ritmo della voce superiore, per cui si ha la soluzione: |L̄B̄L̄B̄|L̄.L̄B̄|B̄B̄B̄L̄|L̄.-| che anche dal punto di vista delle consonanze è ineccepibile.

Questo brano, come anche le altre danze, appartiene al genere delle *ductia* (o anche *estampie*), una forma di danza medievale che consiste in quattro o più sezioni (*punctus*), ciascuna delle quali è ripetuta: aa bb cc dd. In realtà esso indica una struttura ancora più facile, perché il primo ed il secondo *punctus* della voce inferiore vengono usati come terzo e quarto *punctus* della voce superiore, trasportati soltanto alla quinta superiore. Perciò la presente *ductia* si può schematizzare come segue:

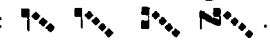
*cantus superior*: Contrappunto a a b b  
*cantus inferior*: a a b b Contrappunto

I primi tre *ordines* della voce superiore sono trascritti in Appendice al n. 32. Il secondo brano verrà discusso più tardi (p. 266).

## FACSIMILE 48

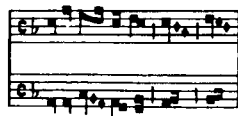
London, British Museum *Harleian 978* (sec. XIII)

h) *Conjuncturae*

Simboli particolarmente ambigui della notazione modale sono le *conjuncturae*, una speciale categoria di ligature composte da una *longa* (o anche da una ligatura *binaria*, *ternaria*) e una serie costituita da tre fino a sette o anche più singole note, che formano sempre una scala discendente e che sono raffigurate come piccoli rombi, simili alle più tarde *semibreves*: . Questi simboli, o almeno le loro singole note romboidali, vengono anche indicati come *currentes*.

Già questo nome, che deriva dal latino *currere* (correre), indica che qui ci troviamo di fronte a valori veloci. Ma per quel che riguarda la loro precisa valutazione ritmica, c'era già confusione nella seconda metà del sec. XIII, perché si ritenne la prima nota una vera *longa* ed i segni romboidali vere *semibreves*, che in questo periodo erano già riconosciute come valori indipendenti. Originariamente queste forme non avevano nulla a che fare con *longa* o *semibreves*; esse non sono altro che trasformazioni del *climacus*, neuma composto da un trattino e da una serie di punti:

La *conjunctura* più semplice, la *conjunctura ternaria*, è generalmente identica alla *ligatura ternaria*, significa cioè solo un altro modo di scrivere la sua forma discendente. Molto istruttiva a questo riguardo è la sezione i) di *Descendit in celum* (facsimile 47, p. 255). Come ulteriore esempio facciamo qui seguire un passo da Madrid *Hb 167 (Ma)*:



La valutazione delle *conjuncturae* con quattro, cinque o più note è molto più insicura e variabile. Come punto di partenza può essere valida la seguente regola (Garlandia, *Couss S I*, 99 sg.; cfr. anche Anonimo IV e Anonimo VII, *Couss S I*, 341, 381):

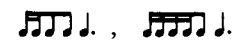
*Omnis figura ligata cum proprietate posita et perfecta, penultima dicitur esse brevis, et ultima longa; si sint precedentes, tunc omnes ponuntur pro longa.*

In ciascuna ligatura con *proprietas* e *perfectio* la penultima nota è B, l'ultima L e tutte le precedenti insieme valgono una L.

Da questo emerge che tutte le ligature con molti suoni sono da ricondurre alla forma fondamentale della *ternaria*, LBL. Perciò in una forma di quattro, cinque o sei suoni, le prime due, tre o quattro note hanno insieme il valore di una L. Come esse siano da valutare singolarmente, ce ne offre una indicazione la seguente spiegazione dell'Anonimo VII (*Couss S I*, 378b):

*Quinta regula est quocienscumque tres notule in primo modo ponuntur pro una longa, prime due valent unam brevem, et ultima valet tunc sicut due precedentes.*

La quinta regola è: Se nel primo modus vi sono tre piccole note al posto di una L, le prime due valgono una B e l'ultima vale come le due precedenti.

Perciò risultano valutazioni come .

Che gli stessi principi siano applicabili anche alle *conjuncturae*, non ci può essere certamente alcun dubbio. Tuttavia la concatenazione richiede qui (come anche nelle ligature) spesso adattamenti, come nelle seguenti tabelle sotto b, c e d:

a) 

b) 

c) 

d) 

Per ciò che riguarda i simboli composti da ligature e *currentes* insieme, i seguenti esempi possono servire da filo conduttore:

a) 

b) 

Studiosi più recenti sono stati spesso fuorviati dalle indicazioni di tipo *semibrevis* delle *conjuncturae*. Come esempio riportiamo qui un passo da *Ma* come è stato interpretato da Aubry (*Iter hispanicum*, 1908, p. 11) e come esso (almeno approssimativamente) è da trascrivere in modo giusto:








Soltanto più tardi, intorno al 1250, le *conjuncturae* assunsero il significato che più si confà alla loro forma, cioè una *L* con successive *S* (v. p. 278, nota 28)<sup>21</sup>.

Il carattere altamente ambiguo delle *conjuncturae* a molte note risulta dalle sezioni in cadenza (*copulae*) c, g e k dell'*Organum Descendit* (facsimile 47, p. 255). Il lettore può cimentarsi in questi brevi passi e confrontare i suoi risultati con quelli dati in Appendice al n. 33. Intenzionalmente vengono là indicate diverse varianti; esse devono chiarire che in problemi di questo tipo non vi è certamente quasi da aspettarsi una soluzione «corretta». È interessante anche da osservare, che proprio in queste sezioni, le diverse fonti divergono sensibilmente e perciò danno adito a diverse versioni. Si confronti il nostro facsimile (da *W*<sub>2</sub>) con la riproduzione da *F* data in *OH*, p. 209 sgg. come anche con l'edizione completa di *W*<sub>1</sub> del Baxter (*An Old St. Andrews Music Book*, c. 76'). Una quarta fonte per questo *Organum* è il Ms. *Egerton 2615* del British Museum (*LoA*, c. 82'), dal quale abbiamo tratto la seguente versione dell'ultima *copula* k:



Una trascrizione basata su questa si trova anche in Appendice al n. 33.

La *copula* g mostra inconfondibilmente nelle due voci superiori una imitazione melodica che sicuramente si deve estendere anche a quella ritmica. Un lungo passo in imitazione, poco comune per questo tempo, si trova tra l'altro nella sezione b.

Un tipo speciale di *conjunctura*, che appare in alcune fonti più tarde della notazione modale, è la seguente, caratterizzata da una nota iniziale a rombo con un gambo obliquo attaccato a sinistra: . Questo segno indica valori più brevi di quelli della normale *conjunctura ternaria*; infatti ha lo stesso significato della più tarda *ligatura cum opposita proprietate et cum perfectione: S S L*. Compare ripetutamente nell'ultimo brano di danza del facsimile 48, p. 263, il cui inizio è qui trascritto:



<sup>21</sup> Anche Wooldridge (*OH*, 242 sgg.) dà interpretazioni della *conjunctura*, che per lo meno non sono appropriate al periodo da lui analizzato.

La trascrizione del brano completo non presenta alcuna grande difficoltà, dato che (come il precedente) è diviso in frasi regolari di otto perfezioni o di quattro battute da 6/8 della notazione moderna. La forma ascendente della *binaria plicata* è regolarmente scritta nel modo più antico (con l'aggiunta di una *nota plicata*) come alla fine della sesta riga di note. In diversi punti (p. es. alla fine del primo *ordo* del *cantus inferior*) la nota finale della *binaria plicata*, deve essere raddoppiata in valore (*B + D pl.*). Il trattino che segue non ha qui naturalmente il significato di una vera *divisio modi*, ma di un *suspirium* (respiro; cfr. p. 256). Nella trascrizione si può riprodurre con un apice:



Un'ulteriore caratteristica di particolare interesse è l'uso di singole note romboidali che somigliano ad una *semibrevis* (cfr. alla fine delle ultime due righe). Che qui non vi sia alcuna *S* risulta dal fatto che queste note compaiono isolate (non a gruppi di due o di tre). In realtà si tratta di una particolare scrittura della *B* che si trova in numerose fonti inglesi. Il primo che richiamò l'attenzione su questa caratteristica, fu H. E. Wooldridge nella sua dettagliata analisi del *Sumer is icumen in*, alla quale rinviamo caldamente il lettore<sup>22</sup>. La stessa forma compare anche nell'ultimo fascicolo di *W*<sub>1</sub> (cfr. c. 191' e altre dell'edizione in facsimile), per la cui origine inglese J. Handschin ha addotto una serie di ragioni<sup>23</sup>. Segue qui una trascrizione della sezione finale del nostro brano di danza (voce superiore):



Al lettore, al quale nella prima parte di questo libro vennero offerte istruzioni e regole precise, le nostre spiegazioni sulla notazione modale, prolisse e così spesso introdotte con riserva, sembreranno senza dubbio insoddisfacenti. Questa sensazione crescerà ancor più quando egli proverà a fare trascrizioni da solo e si imbatte quindi in molte questioni ancora senza risposta. Purtroppo in questa situazione non c'è molto da cambiare, dato che una certa confusione e ambiguità sono essenzialmente proprie della notazione modale. Di questa realtà si era già pienamente coscienti nel tardo sec. XIII.

<sup>22</sup> *OH*, 326 sgg. Cfr. anche M. F. Bukofzer, *Sumer is icumen in* (1944), p. 83 sgg.

<sup>23</sup> Cfr. *ZfMw* XIV (1931), p. 54. Anche manoscritti inglesi più tardi mostrano ancora questa forma; cfr. tav. 10 (p. 55) in A. Hughes, *Worcester, Medieval Harmony* (1928).

Perciò, intorno al 1275, l'Anonimo IV caratterizza la situazione, centrandola in pieno, con le seguenti parole (*Couss S I*, 344; le argomentazioni si riferiscono in modo specifico alle ligature *cum proprietate* e *sine perfectione*, hanno però certamente validità generale):

*... in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia, sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem, et nimio tempore laborabant antequam scirent bene aliquid quod nunc ex levi ab omnibus laborantibus circa talia percipitur mediantibus predictorum, ita quod quilibet proficerit in una hora quam in septem ante quoad longum ire.*

*Maxima pars cognitionis antiquorum fuit in predictis sine materiali significatione... prout habebant respectum superioris ad cantum inferiorem, et docebant alios dicendo: audiatu vos et retineatis hoc canendo. Sed materialem significationem parvam habebant, et dicebant: punctus ille superior concordat cum puncto inferiori, et sufficiebat eis.*

Nei libri antichi i segni erano molto ambigui, perché le forme semplici (B e L?) erano uguali. Molto di più si lavorava solo con l'intelletto, dicendo: questa nota la intendo come una lunga, quella come una breve. E così faticavano a lungo, prima di capire qualche cosa; oggi questo, per chi vi si applica, è facilmente compreso con l'aiuto di regole (?), cosicché si può fare in un'ora, quello che prima si faceva in sette.

La conoscenza degli antichi riguardava soprattutto le norme senza (sufficiente) determinazione delle forme delle note. Essi riferivano la voce superiore a quella inferiore ed insegnavano agli altri, dicendo: ascoltate e imparate col canto. Forme di note determinate ne avevano ben poche e dicevano solo: questa nota superiore sta bene insieme a quella più sotto e questo era per loro sufficiente.

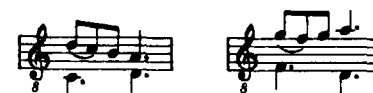
Se si riflette su queste osservazioni (che probabilmente sono coniate su uno stadio ancora più antico della notazione, ma che sicuramente possono essere estese anche alla notazione modale), si vede che un dominio di questo campo si potrà soltanto raggiungere attraverso un paziente esercizio ed una pluriennale esperienza. Per maggiore aiuto in questo cammino facciamo ancora seguire alcune più o meno empiriche spiegazioni come anche un paio di esempi più difficili.

#### i) Consonanza e dissonanza

Come l'Anonimo fa capire con la parola *concordat*, una conoscenza della teoria delle consonanze e delle dissonanze del sec. XIII è di importanza fondamentale. La teoria riconosce come consonanze solo l'unisono, l'ottava, la quinta e la quarta (quest'ultima con limitazioni). Nella prassi musicale

compaiono come consonanze anche la terza e la quinta diminuita (*mi-sib*), anche se più raramente delle altre. La sesta vale in teoria e in pratica come dissonanza.

L'uso di queste consonanze avviene secondo il principio che i tempi forti (inizio della perfezione) devono essere consonanti, mentre tra di loro sono permesse dissonanze. Tuttavia è anche permessa una dissonanza sul tempo forte quando essa viene immediatamente risolta in una consonanza, p. es.:



Diversi casi di questo tipo si trovano nella Clausula *Go*, p. es. nella seconda battuta del Duplum (v. p. 252). Garlandia per queste specie di abbellimenti dà una spiegazione degna di nota (*Couss S I*, 107a):

*Sed duo puncti sumuntur hic pro uno, et aliquando unus eorum ponitur in discordantiam, propter colorem musicae. Et hic primus sive secundus; et hoc bene permittitur ab auctoribus primis et licenciatu. Hoc autem invenitur in organo in pluribus locis et precipue in motetis.*

Possono qui tuttavia apparire due note al posto di una e talvolta una di queste viene trattata come dissonanza a causa del colore musicale (cioè fioritura, abbellimento). Questa nota può essere la prima o la seconda. Questo metodo viene permesso ed avallato dai primi autori. Si trova anche spesso negli Organa e specialmente nei Motetti.

In brani a tre voci il principio di consonanza viene usato in un modo essenzialmente divergente dalla più tarda teoria basata sulla triade. Non è assolutamente necessario che tutte e tre le voci siano consonanti tra loro, ma soltanto che esse formino una consonanza tra due di loro, cioè il Duplum con il Tenor e il Triplum (aggiunto più tardi) con il Tenor o con il Duplum. Con ciò si giustificano simili combinazioni come *re-mi-la* (quinta *re-la* e quarta *mi-la*), *re-sol-do'* (quarta *re-sol* e quarta *sol-do'*) o *re-mi-sol* (quarta *re-sol* e terza *mi-sol*). La Clausula *Go* contiene varie «concordanze dissonanti» di questo genere, che però restano sempre in grande minoranza di fronte alle «concordanze consonanti» (1-1-5, 1-5-8 ecc.).

L'osservazione delle consonanze è spesso l'unico appiglio sicuro nella trascrizione di brani in notazione modale, nei quali non è sempre chiaro ricavare il ritmo dalle sole ligature. Consigliamo lo studioso di non darsi mai assolutamente soddisfatto di una trascrizione, se essa non è conforme ai principi di consonanza e dissonanza. Del resto l'osservazione delle consonanze è anche di utilità per determinare l'altezza delle note nelle ligature spesso scritte in modo impreciso.







Paris, Bibliothèque Nationale Lat. 11139 (sec. XIII)  
Dalle cc. 285', 283'

Sono interessanti nel Duplum le numerose deviazioni dalla normale serie di ligature, 1333, p. es. alla fine del primo e del secondo *ordo* come anche all'interno del terzo, dove 3 viene sostituito dappertutto con 21. Come si riconosce facilmente queste deviazioni sono causate dal cambio di sillaba del testo sottostante. Nel passo sopra *depositum* probabilmente c'è la serie BBBL B L B L in cui le due note isolate all'inizio sono plicate alla vecchia maniera<sup>27</sup>. Per ciò che riguarda le pause alla fine dei diversi *ordines*, l'uso comune di pause di B (cfr. p. 270, c) ci sembra senz'altro adeguato tanto al carattere vivace del movimento come anche al testo ininterrotto. Forse si tratta soprattutto non di *pausationes*, ma di *suspiria*.

Il facsimile 50b mostra un *Alleluja* dalla stessa fonte. Il Tenor presenta, a partire dalla seconda nota, il raggruppamento alquanto raro in *ordines* di quattro note ciascuno, che qui sono certamente da leggere come L in opposizione alle forme allungate che si trovano alla fine. La voce superiore qui si muove ancor più nel senso di un movimento veloce e rappresenta in ogni caso un interessante tentativo di usare i mezzi limitati della notazione modale per la rappresentazione di una ritmica animata. Alcune particolarità, specialmente nella *copula* di chiusura, restano incerte (cfr. in Appendice al n. 34).

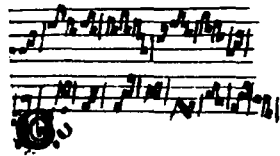
c) Molto spesso il Tenor è scritto in *ternariae*: 3/3/3/..., o nella serie 11/3/11/3/..., che compare anche come 3/11/3/11/... Comunemente queste formule sono da leggere in quinto modus, come è indicato nella seguente figura sotto c); nella seconda formula (IIc) la nota iniziale diventa quindi in realtà una D. Tuttavia capita anche non raramente che siano da intendere in primo modus a) o in secondo b):

I.  $3|3|3|$   $\left\{ \begin{array}{l} \text{Ia} | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \\ \text{Ib} | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \\ \text{Ic} | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \end{array} \right.$

II.  $11|3|11|3|$   $\left\{ \begin{array}{l} \text{IIa} | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \\ \text{IIb} | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \\ \text{IIc} | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \text{d} \cdot \text{d} \cdot | \end{array} \right.$

Un esempio di Ic lo abbiamo già trovato nel Tenor della Clausula *Go* (facsimile 46, p. 254). Qui segue l'inizio di un'altra Clausula *Go* (F, c. 165), nel quale è da usare l'interpretazione Ib:

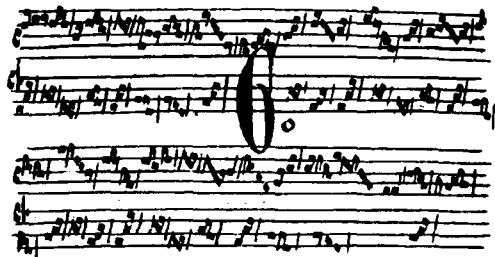
<sup>27</sup> La penultima ligatura di questo *ordo* è certamente *sib-re'* (non *sib-do'*).



Ciò risulta dalle ligature della voce superiore, che indicano chiaramente il secondo modus; questo è quindi da usare anche per il Tenor. Nella trascrizione risulta una particolarità ritmica che nelle composizioni di questo periodo c'è più spesso di quanto ci si aspetterebbe, cioè coincidenza delle frasi:



Ancora più costantemente la coincidenza delle frasi appare nella seguente Clausula sullo stesso tema (F, c. 165') il cui Tenor è da trascrivere nel ritmo Ia, dato che il Duplum è evidentemente in primo modus:



Nella trascrizione della voce superiore (l'ordo scritto sopra la lettera G appartiene al brano precedente) ci si deve continuamente lasciar guidare dal principio della consonanza. La scrittura delle ligature è spesso irregolare ed anche un altro e spesso utile riferimento, cioè l'allineamento verticale (almeno approssimato) dei suoni simultanei, qui ci abbandona. Specialmente all'inizio del secondo sistema le ligature del Tenor restano molto indietro rispetto a quelle del Duplum. Verso la fine la trascrizione non è senza difficoltà e resta fino ad un certo grado dubbiosa. Tuttavia si può osservare che qui, come anche in alcuni altri casi, la giusta soluzione si ha da un Motetto derivato e scritto mensuralmente (n. 194 del Codex Montpellier). Naturalmente un simile aiuto deve servire soltanto come confronto e non come mezzo (cfr. in Appendice al n. 35).

La seguente Clausula *Regnat* (F, c. 167) mostra nel Tenor la combinazione II. Dato che il Duplum presenta all'incirca lo stesso numero di note del Tenor, per quest'ultimo la lettura IIc con le sue note lunghe non si pone neppure in questione. Per ciò che riguarda la decisione tra le altre due possibilità, la scrittura delle ligature del Duplum indica chiaramente il secondo modus (IIb). Il Tenor, che risale ad un melisma dell'*Alleluja Hodie Maria*, esegue la melodia gregoriana due volte. Nel secondo *cursus* vengono omessi per sbaglio due *ordines*, cioè quelli che corrispondono ai due ultimi *ordines* della prima riga del Tenor:



Trascrizione dell'inizio:



Nell'ultima riga della figura inizia un altro *Regnat* il cui Tenor si muove continuamente nel *primus ordo* del terzo modus. Il Duplum indica con la stessa regolarità il *secundus ordo* (133 o 43) dello stesso modus, per cui risultano rapporti di struttura degni di nota.

Il seguente *Regnat* (F, c. 167) ha precisamente lo stesso Tenor di quello citato prima, però dal numero di note largamente più grande del Duplum, risulta che qui si deve leggere la combinazione II in quinto modus:



## m) Esempi

Per finire devono essere trattati numerosi esempi di tipo un po' più difficile nei quali devono venire ancora analizzate varie questioni speciali. Cominciamo con il facsimile 51 che contiene una raccolta di Clausulae per lo più brevi dal Codice di Firenze.

1. *Et occurrens*. Il Tenor mostra i sopraddetti gruppi irregolari di note isolate. Dalla voce superiore in primo modus (inizia con la *ternaria* fa-mi-re) si vede senza difficoltà che ciascuna singola nota del Tenor è una *L*. Per ciò che riguarda la questione delle pause finali, è da osservare in primo luogo che almeno i primi due *tractus* sono soltanto trattini di sillabazione. Probabilmente anche i trattini successivi sono soltanto brevi pause di respiro (*suspiria*). Tuttavia sarebbe inopportuno insistere nello schema di 6/8, attaccando alla fine del gruppo composto da cinque note una pausa di *L*.

2. *Et gaudebit*. Il Tenor è completamente scritto nel raggruppamento 11/3, che è da leggere nel quinto modus (IIc). Il Duplum è in primo modus, e in diversi *ordines* la *ternaria* iniziale è spaccata in 1 + 2 a causa del parigrado. All'inizio del Duplum c'è una nota singola (fa) seguita da una *nota plicata* della stessa altezza — un ulteriore esempio di *plica duplex longa*. Alcuni *ordines* (fine del secondo sistema, metà del terzo) mostrano la serie 1333... che sembra indicare il terzo modus. In realtà rappresentano varianti di *extensio* del primo modus, e sono perciò da leggere  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , e non  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Questo risulta già dal principio fondamentale che all'interno di una Clausula non può esserci cambiamento di modus (cfr. p. 261). Una conferma di questa interpretazione si trova in un Motetto derivato, *Quant florist - Non orphanum - Et gaudebit*, che è scritto negli inequivocabili simboli della notazione prefranconiana<sup>28</sup>.

Qui si vede di nuovo che le ligature sono spesso scritte senza riguardo al principio dell'allineamento verticale delle note simultanee. Anche intere righe non terminano sempre con note simultanee. P. es. l'ultima nota del Tenor nel terzo sistema non suona contemporaneamente con l'ultima nota del Duplum, ma con la prima nota del sistema seguente. Sta di fatto che qui non esiste altra via d'uscita dato che gli *ordines* si intersecano. Alcune battute della Clausula sono trascritte in Appendice al n. 36a.

3. *Revolvit*. Questa breve Clausula (dall' *Alleluja Angelus Domini*) ha *duplex longae* nel Tenor. La voce superiore inizia con due *L*.



4. *Ta (captivi-ta-tem; cfr. p. 258)*. Il Tenor nel primo *cursus* ha la

<sup>28</sup> *Mo*, n. 42 e *Ba* n. 67. È interessante osservare che in queste due fonti la *conjunctura quaternaria* nel secondo *ordo* del quinto sistema non è resa come *B B B L*, ma come *L B B B* (in *Ba*: *L S S B B*) (cfr. Rokseth, *Polyphonies* I, p. 77, sistema 1; Aubry, *Cent Motets* I, p. 43, sistema 1: «*cum iero*»). Questo è uno dei molti esempi che al tempo della composizione di questo Motetto (intorno al 1250) la *conjunctura* aveva perduto il suo significato originario e veniva interpretata secondo il suo aspetto esteriore.

## FACSIMILE 51





leggere in quinto modus (IIc), risulta dal grande numero di note nel Duplum come anche da altre particolarità (scioglimento della prima *ternaria* del Tenor in tre note singole). Il Duplum non è in realtà difficile da trascrivere è però interessante a causa di diverse particolarità della notazione, p. es. l'abbondante uso di note singole che sono da interpretare sempre come *L*. In connessione con questo ritmo graduale sta il fatto che le ligature rappresentano sempre varianti di *extensio* del primo modus. Particolarmente vistosa a questo riguardo è la *conjunctura* di sei suoni subito dopo l'inizio, che comunemente sarebbe da leggere all'incirca  ma che qui ha il significato di . Dopo il primo tratto di *divisio* del secondo sistema si trova la serie 133..., che è propria del terzo modus. Tuttavia siamo di fronte alla stessa situazione del già trattato *Et gaudebit* del facsimile 51 (v. p. 278, n. 2); la *ternaria* è da leggere in primo modus, cioè *L B L*. Il primo *cursus* termina nel Tenor con tre note singole scritte come *L* (terzo *ordo* della seconda riga), che però sono da leggere come *D*. Segue qui la trascrizione dell'inizio del secondo sistema:



Una irregolarità particolarmente interessante (e a quanto pare singolare) della notazione compare all'inizio dell'ultimo sistema. Il sistema di ligature del Duplum indica chiaramente il primo modus, cioè un'alternanza di *L* e *B*. Tuttavia per portarlo in consonanza con il Tenor, tutte le note devono essere lette come *L*, proprio come le note singole dell'*ordo* precedente. Di conseguenza ne risulta la seguente lettura (le frecce indicano le note iniziali delle due righe, le quali, come capita spesso, non suonano contemporaneamente):



Infine si osservi ancora, che la penultima nota del Tenor (su *b*) deve essere prolungata su due battute, cioè deve essere letta come una *D* raddoppiata.

Sarebbe naturalmente possibile interpretare il passaggio in questione in primo modus, cambiando, nella corrispondente sezione del Tenor, il quinto modus (IIc) con il ritmo doppiamente più veloce del primo (IIa). Il dubbio in questo è però che l'animazione ritmica non si estenderebbe a tutto il secondo *cursus* — un fenomeno del tutto consueto — ma soltanto alla sua parte finale. L'applicazione di questo a tutto il secondo *cursus* viene però impedita dalle numerose *L* della precedente sezione del Duplum. Del resto avremo più avanti ancora una prova diretta che l'interpretazione data sopra è quella giusta (cfr. p. 316).

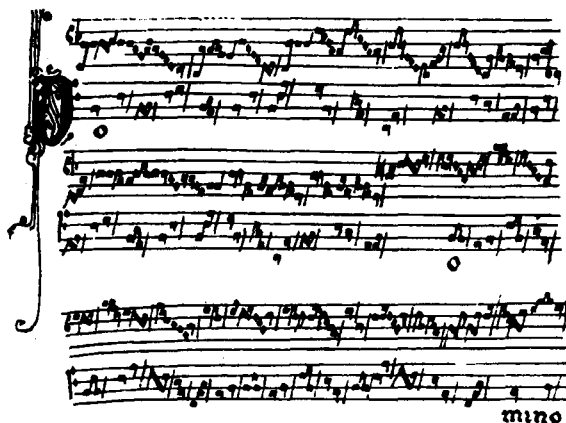
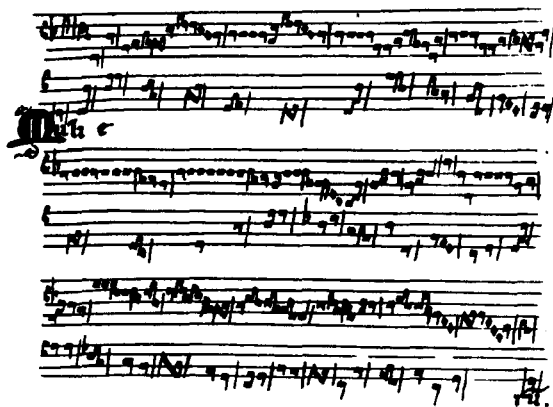
Chiudiamo il nostro studio della notazione modale con l'analisi delle *clausulae* indicate al facsimile 52, le quali mostrano i metodi di questa notazione all'apice del suo sviluppo — ma anche della sua problematica. Nella *Clausula Mulierum* il tema tratto dall'*Alleluja Inter natos* è presentato due volte (il *re* che sta sopra la sillaba iniziale *Mu-* è nel secondo *cursus* intenzionalmente tralasciato), prima in *ternariae*, quindi nel raggruppamento /11/3/. È da notare che alla fine del primo sistema due *ordines* completi (Duplum e Tenor; le note del Tenor sono /*fa mi fa re mi do*/), sono tralasciati erroneamente. Essi possono essere completati da *W*<sub>1</sub>, c. 45 (cfr. la riproduzione a p. 281, i due sistemi più in basso).

Dalla grande quantità di note nel Duplum si può facilmente concludere che tutto il Tenor è in quinto modus (Ic e IIc). Nel Duplum è appariscente l'uso esteso di suoni ripetuti, nello stesso tempo anche la realtà che una differenza tra note singole con o senza gambo — diciamo cioè tra *L* e *B* — non è riconoscibile. In *W*<sub>1</sub> questa differenza compare ancora più evidente per il fatto che le *B* sono scritte in forma romboidale. Ripetutamente compare il gruppo *L B B L* che si avvicina ad una interpretazione in secondo modus con l'alterazione della seconda *B*. Verso la fine del Duplum (metà del terzo sistema) si riconoscono le ligature caratteristiche del terzo modus (1333...), il cui ritmo è in stretto rapporto con il secondo modus.

Nell'ultimo *ordo* del primo sistema probabilmente è da aggiungere un'altra *B* tra la prima e la seconda *L*, corrispondentemente al precedente *ordo* (cfr. anche la versione in *W*<sub>1</sub>). Nel secondo *ordo* del terzo sistema la nota iniziale è da leggere come *L*. L'*ordo* è evidentemente notato in terzo modus con separazioni di parigrado. Diverse parti sono trascritte in Appendice al n. 38.

Il facsimile 52b mostra due *Clausulae Domino* (dal *Benedicamus Domino*; cfr. il facsimile 49, p. 271), la prima delle quali, indicata soltanto con *Do*, presenta eccezionali difficoltà di interpretazione. La chiave per la trascrizione è che, malgrado le numerose note della voce superiore, il Tenor non è in quinto ma in secondo modus (IIb) e che il Duplum è altrettanto notato in secondo modus con molte varianti di *fractio* (sedicesimi). A parte questo restano ancora molte particolarità incerte e difficili da stabilire. Per fortuna possiamo ricorrere all'aiuto e al consiglio di un Motetto derivato, *Ne m'oubliez mie* -

Clym.



Firenze, Biblioteca Laurenziana, *plut.* 29. I (sec. XIII)  
a) dalla c. 164; b) dalle cc. 88', 89

*Domino*, contenuto nel Codex Montpellier (n. 236). Il lettore può provare a trascrivere la Clausula sulla base delle indicazioni date e confrontare il risultato con la trascrizione del Motetto (Ediz. Rokseth, III, 60).

Il secondo *Domino* (la *D* è tralasciata) è sì molto meno difficile, però presenta tuttavia ancora alcuni enigmi. La questione principale è se il Duplum, e di conseguenza anche il Tenor, siano da leggere in primo o in secondo modus. Ambedue le soluzioni si possono sostenere e realizzare. Mentre prima mi ero pronunciato per il primo modus, desidero tuttavia ora presentare l'altra soluzione dato che essa spiega meglio certe particolarità della notazione. Particolarmente il terzultimo *ordo* è notato chiaramente in secondo modus. L'*ordo* che segue contiene più note di quante possano essere adattate alla *ternaria* simultanea del Tenor, *La-do-re*. In un certo qual modo il Tenor deve essere allungato, o leggendo la *ternaria* come *L L L* (al posto di *B B L*), oppure ancora meglio, allungando la nota finale, cioè leggendo *B B D*. La *copula* che chiude il Duplum è certamente da interpretare come sesto modus, nel quale la serie normale *4 3 3* a causa del parigrado viene cambiata in *3 3 4*.

### 3. Notazione sillabica

Le basi di questo sistema di notazione si possono spiegare meglio con un esempio. Il facsimile 53 ne mostra uno: il Conductus *Hac in anni janua*. Sopra un testo ininterrotto sono notate tre voci apparentemente su un unico sistema di molte linee, che però in realtà rappresenta tre sistemi avvicinati tra loro, ciascuno con la sua propria chiave *c* (cfr. p. 10, nota 9). Se si trattasse di un unico sistema le voci si muoverebbero ad una considerevole distanza l'una dall'altra; in realtà esse hanno tutte all'incirca la stessa estensione.

Le melodie sono notate essenzialmente in note singole, una per ciascuna sillaba del testo. Talvolta compaiono note plicate (p. es. nella voce di mezzo sulla terza sillaba dall'inizio), e spesso compaiono ligature (*binarie* e *ternarie*) al posto delle note singole.

Si riconosce facilmente che in ciascuna voce il numero dei segni (note singole o ligature) corrisponde precisamente al numero delle sillabe del testo, ogni sette delle quali formano un verso:

<i>Hac in anni janua</i>		<i>Gaudia sunt mutua</i>
<i>hoc in januario</i>		<i>muto facto vitio</i>
<i>tendamus ad ardua</i>		<i>reproborum fatua</i>
<i>virtutum subsidio</i>		<i>reprobatur actio</i>

In questa porta dell'anno, in questo gennaio, aspiriamo ad alte mete, sostenuti dalla virtù. Reciproche sono le gioie, quando il vizio è spento. L'azione stolta dei malvagi è infame.

Hac in anni janua hoc in ianuario condimus ad  
dua iuratum subsidio gaudia sunt mutua  
mura facta iuris reproborum fita reproborum

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 677 [Helmstedt 628] (sec. XIII)

c. 71

Segue qui la trascrizione dell'inizio:

Hac in anni janua hoc in januario

In concordanza con il metro del verso, abbiamo posto la corona sull'ultima nota di ciascuna riga, il cui effetto d'altronde viene richiesto anche dalla *plica duplex longa* alla fine della voce inferiore. Il Conductus chiude con un vocalizzo a tre voci (*cauda*) sopra la sillaba finale -o. La notazione passa subito alla scrittura in ligature del sistema modale<sup>30</sup>.

A giudicare da queste spiegazioni, la notazione sillabica è un puro gioco da bambini in confronto con la notazione modale. Però questa semplicità inganna. Una trascrizione come la precedente non rappresenta un risultato inappellabile, ma il punto di partenza per ulteriori questioni che fino ad oggi non sono ancora definitivamente risolte.

La prima questione che si solleva riguarda la valutazione dei valori parziali delle singole note rappresentati dalle ligature. Molti Conductus mostrano gruppi di due o tre note in quantità considerevole, e spesso un gruppo di due note in una voce viene contrapposto ad uno di tre nell'altra voce come succede anche ripetutamente in *Hac in anni janua*. Deve essere ritenuto molto improbabile, che formazioni di terzine o quartine, che risulterebbero dall'apparizione contemporanea di due, tre o quattro note,

<sup>30</sup> La notazione mostra una mescolanza di terzo modus (1 3 3) e di secondo (2 2 2):

Esiste una quantità di Conductus, nei quali le *caudae* sono di una straordinaria estensione, cosicché le sezioni sillabiche intermedie, spariscono completamente. Due simili Conductus riccamente ornati, *Pater noster commiserans* e *Salvatoris bodie* (questo di Perotinus, secondo l'Anonimo IV; cfr. *Couss* I, 342a), sono riprodotti in *OH* (pp. 252, 259; le trascrizioni sono molto erronee, specialmente nelle sezioni melismatiche).

fossero ammesse in un periodo che emerge più di qualsiasi altro per la sua rigida rappresentazione ritmica. A prescindere dal presupposto che ciascuna nota singola della notazione sillabica rappresenti una *L* (ciò che in realtà è l'argomento principale di tutte le controversie; cfr. p. 290), è evidente che le ligature vanno interpretate nel senso della ritmica modale, cioè sulla base della ternarietà della *L*. Perciò una *ternaria* rappresenterebbe tre *B* della stessa lunghezza. In caso di *binaria* deve essere raddoppiata la prima o la seconda nota in corrispondenza al ritmo del primo o del secondo *modus*. Dato che il primo *modus* è quello largamente più usato, si dà ad esso la precedenza. Per gruppi con più di tre note possono servire da modello le formule date a p. 265 sotto a) (naturalmente con l'omissione della semiminima puntata alla fine, che nella notazione sillabica sarebbe stata rappresentata da una particolare nota). Con l'impiego dei principi sopra esposti il *Conductus* verrebbe ad essere reso nel modo seguente:

Hac in anni janna

Il collocamento delle stanghette è condizionato dalla struttura metrica della poesia, naturalmente secondo il principio che la sillaba accentuata del testo cade sul tempo forte. La grande maggioranza dei testi dei *Conductus* hanno la stessa struttura metrica come *Hac in anni janna*, cioè quattro piedi trocaici, l'ultimo catalettico. Se si presentassero piedi giambici la prima sillaba cadrebbe naturalmente in levare. Un esempio è il *Conductus Luto carens et latere* (*W*<sub>1</sub>, c. 73<sup>r</sup>)<sup>31</sup>.

Talvolta all'interno della poesia cambia il metro, cioè da trocaico a giambico. Un esempio è il *Conductus Roma gaudens jubila* (*W*<sub>1</sub>, c. 107<sup>v</sup>). Segue qui la prima strofa (la seconda ha la stessa struttura), ordinata in battute:

Ro... ma / gau- dens / ju- bi / la /  
 Men- tis / pro- cul / nu- bi- / la Splen- /  
 dor ex- / pel- lat / nu- bi- / la Splen- /  
 dor pa- / cis et / glo- ri / e Fi- /  
 de- li- / bus Lu- / gen- ti- / bus Or- ... /  
 tus de / tu- o / prin- ci- / pe.

I punti indicano la posizione di due passaggi melismatici che qui compaiono all'inizio di riga<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> L. Ellinwood ha dato una trascrizione di questo *Conductus* («The *Conductus*» in *MQ* XXVII, 191) nella quale le stanghette non sono state aggiunte in corrispondenza del metro.

<sup>32</sup> Cfr. la trascrizione in A. T. Davison e W. Apel, *Historical Anthology of Music* I (1946), n. 38. Una versione un po' divergente si trova in G. Reese, *Music in the Middle Ages* (1940), p. 309; [v. anche l'ediz. italiana *La Musica nel Medioevo*, Firenze, 1980, p. 382 (N.D.T.)].

Da queste spiegazioni emerge che la struttura dei versi gioca un ruolo essenziale nella trascrizione dei *Conductus*<sup>33</sup>. Se si presentano metri trocaici o giambici si hanno battute di 6/8 senza o con anacrusi; in ritmi dattilici o anapestici, battute di 9/8.

Il II fascicolo di *W*<sub>1</sub> (cc. 176-197) contiene una singolare raccolta di Sequenze e Tropi per l'*Ordinarium Missae*, composti per la maggior parte in uno stile del tipo *Conductus*. Dato però che si tratta di testi in prosa è meglio dimenticarsi totalmente delle stanghette. Per chiarimento è qui riprodotto il *Kyrie super celos* (c. 177<sup>v</sup>):

Kyrie super celos matrem qui locasti et laetam.

Ritorniamo ora al nostro problema principale. L'interpretazione data sopra dei valori piccoli è soltanto una delle tante possibilità. Altri metodi diversi sono stati usati per la loro trascrizione come mostra la seguente tabella (tutti i valori sono portati alla stessa scala di riduzione: *L* = semiminima):

	<i>binaria</i>	<i>ternaria</i>	<i>quaternaria</i>
a) Coussemaker			
b) Wooldridge			
c) Riemann			
d) Handschin			
e) Handschin			
f) Ellinwood			

- a) *Histoire de l'harmonie*, Traduction n. 23  
 b) p. es. OH 254 sg., *commiserans... considerans*  
 c) *Handbuch der Musikgeschichte* I.2, 211  
 d) in *Musikgeschichte* (1948), p. 169  
 e) in *ZfMw* VI, 554  
 f) in *MQ* XXVII, 189 sgg.

<sup>33</sup> Molti testi in questione sono stampati in G. M. Dreves e C. Blume, *Analecta Hymnica*, voll. XX, XXI o in G. Milchsack, *Hymni et sequentiae* (1886). Un elenco quasi completo si trova in U. Chevalier, *Repertorium hymnologicum* (1892 sgg.). Per i *Conductus* in *W*<sub>1</sub> sono di utilità le indicazioni date in A. Hughes, *Index to the Facsimile Edition of MS. Wolfenbüttel 677* (1939).

L'interpretazione della *binaria*, usata da Wooldridge, Handschin e Ellinwood, come una formula giambica (secondo modus) si basa sul significato fondamentale di questa ligatura, cioè *BL*. In molti casi si consiglia questa versione perché essa conduce ad una più veloce risoluzione delle dissonanze, p. es. *mi'* - *re'* contro un *re* nel Tenor. Tuttavia vi sono anche altri casi (forse molto meno frequenti), nei quali la seconda nota provoca la dissonanza, p. es. *re'* - *mi'* contro *re*, e perciò il ritmo *LB* darebbe un risultato migliore dal punto di vista della consonanza. Naturalmente si potrebbe anche scegliere di caso in caso tra le due possibilità, però questo significherebbe un cambio del ritmo modale all'interno di una stessa composizione —, sicuramente una soluzione poco soddisfacente<sup>34</sup>. Escludendo il cambio di modus, ci si deve certamente decidere per il primo modus, anche a causa della comparsa molto frequente di note plicate che si lasciano interpretare solo con molta difficoltà in ritmo *BL*. Subito all'inizio di *Hac in anni janua* viene usata una nota plicata contemporaneamente con una *binaria* (su *an*).

Le spiegazioni precedenti potrebbero servire a chiarire quale dubbio esista sulla questione della valutazione delle note parziali rappresentate dalle ligature. Del resto non ci si può nascondere che qui si tratta in fondo solo di un dettaglio al quale forse noi diamo un significato maggiore di quello che gli spetta. Molto più importante tuttavia e più decisivo è un problema che non si riferisce alle ligature ma alle note singole della notazione sillabica. Le spiegazioni precedenti si basavano senza eccezione sulla supposizione che queste singole note indicassero valori della stessa lunghezza, o, in altre parole, che fossero da leggere in quinto modus. In opposizione a questo c'è una teoria sostenuta da diversi studiosi (Ludwig, Aubry, Gennrich, Bukofzer e altri) che queste note in realtà varino tra valori lunghi e brevi, specialmente nel ritmo del primo modus. In quest'occasione quindi il ritmo modale viene introdotto dalle note singole, non dalle ligature che ora fanno soltanto le veci di varianti di *fractio*. Segue qui una versione modale di *Hac in anni janua*<sup>35</sup>:



<sup>34</sup> Tuttavia è consigliabile non perdersi troppo in questo problema. Un esempio particolarmente interessante è il Conductus *Dic Christi veritas* (F, c. 203). In tre passi del Tenor, ciascuna volta per la prima sillaba di un verso (*dic, dic e u*) si trova una *binaria* con una testa prolungata per la prima nota, una forma che senza dubbio serve a indicare il ritmo *LB*. Ma forse questo modo di scrivere indica anche, *ex contrario*, che le *binariae* scritte normalmente sono da leggere in ritmo *BL*, ciò che è anche reso evidente dalla concatenazione contrappuntistica.

Infine resta ancora un'ulteriore possibilità da menzionare e da considerare, cioè che la *binaria* nello schema del primo modus abbia il valore *BL* perciò con la *B* in anacrusi. Stranamente questo metodo, che spesso porta a risultati molto evidenti, non è stato ancora quasi preso in considerazione nella letteratura.

<sup>35</sup> Per ragioni di comodità i due metodi di interpretazione possono essere differenziati come «isocrono» e «modale» benché il primo naturalmente cada anche nell'ambito della teoria modale (quinto modus). Modale significa perciò qui un modus con alternanza di *L* e *B*.

Quali ragioni parlano a favore di questa interpretazione? L'argomento più evidente è la struttura poetica del testo, che cambia tra sillabe accentuate e atone e perciò lascia apparire come adeguato un corrispondente cambio di note lunghe e brevi. Un altro punto di appoggio lo offre il fatto che la lettura modale senza alcun dubbio è necessaria per le voci superiori dei primi Motetti e che queste voci sono notate nello stesso preciso modo dei Conductus (cfr. le spiegazioni sulla notazione dei Motetti; anche il facsimile 54, p. 303). Particolarmente convincenti su questo punto sono i cosiddetti Motetti-Conductus, composizioni a tre voci (talvolta anche quattro), le cui voci superiori praticamente non si differenziano da un Conductus a due o tre voci (cfr. i facsimili 55 a, b, pp. 306 e 307)<sup>36</sup>. Questi esempi mostrano chiaramente che nella pratica musicale di quel tempo era assolutamente consuetudine scrivere ritmi modali in simboli identici a quelli della notazione sillabica, quindi di leggere come modale anche una simile notazione<sup>37</sup>.

Sostenitori dell'interpretazione modale hanno anche fatto notare che alcuni Conductus dell'epoca di Notre-Dame compaiono di nuovo in fonti più tarde, dove essi sono notati in una notazione più sviluppata (prefranconiana) con evidente differenza tra *L* e *B*. Come illustrazione diamo qui l'inizio del Conductus *Crucifigat omnes* in due versioni: a tre voci da *W*<sub>1</sub> (c. 71) e a due voci dal *Codice di Las Huelgas* (c. 97):



<sup>36</sup> *W*<sub>1</sub> contiene diversi «Conductus» (p. es. *Serena virginum*, c. 9<sup>a</sup>), che in realtà sono Motetti, il cui Tenor (in questo caso *Manere*) è omissso, però è dato in altre fonti (p. es. F, c. 235<sup>a</sup>). Cfr. *Repertorium*, p. 35 (*Serena virginum*), 39 (*Latex silice*), 40 (*Deo confitemini, Laudes referat, Gaudeat devotio*) e 41 (*Qui servare*).

<sup>37</sup> A questo proposito si può ricordare che la ritmica modale venne applicata anche ai canti (monofonici) dei Trovatori e dei Trovieri (cfr. p. es. P. Aubry, *La Rythmique musicale des troubadours et des trouvères* (1907); inoltre *HdN* I, 201 sgg. e *AHdM* I, 189 sgg.), ugualmente anche ai Conductus ad una voce (*AHdM* I, 187), alle Cantigas (ibid., 213), e ai canti dei Minnesänger (ibid., 204). Nuovi studi hanno tuttavia portato a dubitare della generale validità di questa teoria (cfr. H. Anglès, *La Musica de las Cantigas...* [1943] e A. Machabey, *Notations musicales non modales* [1958]).



Infine ricerche più recenti hanno dimostrato che in una quantità di Conductus esistono rapporti musicali e analogie tra le sezioni sillabiche e quelle melismatiche, e cioè che le ultime usano in parte la stessa musica che compare in altri passi in notazione sillabica. Dato che a riguardo dell'interpretazione modale dei melismi (*candae*) non vi può essere alcun dubbio, così si può concludere evidentemente che le parti sillabiche si possono leggere ugualmente in ritmo modale<sup>38</sup>.

Esistono quindi una serie di argomenti e di considerazioni che in modo impressionante si pronunciano a favore della lettura dei Conductus. Infatti questa teoria viene sostenuta generalmente nella più recente letteratura in modo tale da assumere quasi il carattere di una «realtà dimostrata». Tuttavia resta un argomento contrario, cioè la realtà che in molti casi la lettura modale porta a versioni che a causa delle loro complicate formazioni ritmiche male si adeguano al quadro stilistico del sec. XIII. Queste versioni si hanno quasi sempre quando le note singole sono sostituite in gran quantità da ligature, particolarmente quando queste ligature rappresentano gruppi di tre o più note. Mentre i Conductus scritti a note singole si adattano molto bene per l'interpretazione modale (si confronti *Crucifigat omnes*, particolarmente le due voci più basse), questo metodo dà già risultati meno soddisfacenti quando si applica ad un Conductus come *Hac in anni*. Qui si trovano spesso gruppi di tre note che cadono per la maggioranza dei casi perfino sulle sillabe atone del testo, quindi sulla nota breve della formula modale, cosicché la composizione completa si muove in un brusco cambiamento di valori allungati e incalzanti.

Ancor più insoddisfacente è il risultato in casi di esempi nei quali si trovano gruppi di quattro, cinque o più note come nel Conductus a tre voci *Relegentur ab aera* (F, c. 202'), il cui inizio riproduciamo in facsimile e in due trascrizioni a p. 293: a) isocrono (quinto modus) e b) modale (primo modus).

<sup>38</sup> Cfr. M. F. Bukofzer, «Rhythm and Meter in the Notre-Dame-Conductus» (*Bulletin of the American Musicological Association*, 1948, p. 3) e «Interrelations between Conductus and Clausula» (*Annales musicologiques* I, 64); H. Husmann, «Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes» (*AfMw* IX, 3).



a)

[Re] - le - gen - tur ab a - re - a Fi - de - lis con - sci - en - ti - ae

b)

[Re] - le - gen - tur ab a - re - a Fi - de - lis con - sci - en - ti - ae

La versione b) contiene, per evidenziare soltanto le più vistose particolarità, un gruppo di biscrome e anche un gruppo di sestine di biscrome: non ci si può tuttavia di certo immaginare che ciò venisse veramente cantato nel sec. XIII. Nella versione a) al contrario si hanno movimenti molto più lenti i quali restano senz'altro nei limiti delle possibilità di canto. Tuttavia è da osservare che in questa versione i contrasti ritmici si attenuano in misura ancora

maggiore, quando — cosa che sembra assolutamente ammissibile e perfino necessaria — ci si serve di una interpretazione un po' libera, cioè si allungano le sillabe con gruppi di note più lunghi. D'altra parte il ritmo modale, per sua natura, è inconciliabile con un'interpretazione libera del tempo.

Naturalmente verrebbe dato un forte argomento a favore della teoria modale se risultasse che i gruppi di note cadono sempre o almeno preferibilmente sulla sillaba tonica e quindi sulla nota con il valore più lungo. Ci si convince però facilmente che questo non succede. Qualche volta si possono raggiungere risultati migliori usando un altro modus al posto di quello che sembra dato in un primo momento. Si ha così una versione in generale migliore, se si trascrive *Hac in anni janua* in secondo modus. Nel *Relegentur* però questo espediente non porta a niente, dato che un gruppo di sei note compare sia su una sillaba debole come su una forte (cfr. *ab* nella prima battuta e *-en-* nella quarta).

Se si ponderano tutti gli argomenti *pro e contra*, si giungerà probabilmente alla conclusione che in primo luogo si deve fare una distinzione tra quei Conductus che sono scritti esclusivamente o quasi in note isolate e quelli che sono costituiti in misura più rilevante da gruppi di note. Nei primi l'interpretazione modale è senz'altro non soltanto possibile, ma probabilmente rappresenta anche la giusta soluzione storica. A questo proposito è interessante l'osservazione che la sovrastruttura di tipo Conductus di Motetti come *Laus Domino - Eius* o *Homo quo vigeas - Et gaudebit* (facsimili 55 a, b, pp. 306-307) consiste quasi soltanto di note singole (come è certo il caso anche in tutti gli altri Motetti-Conductus) e che nella versione più tarda e chiaramente modale del *Crucifigat omnes* la voce superiore che mostra maggiormente il carattere di gruppi, è omessa. Tuttavia in caso di accettazione di questo principio resta ancora assolutamente aperta la questione di quale modus sia da scegliere in un dato caso. Quindi nella maggioranza dei casi viene ad essere difficile se non impossibile prendere una sicura decisione tra il primo e il secondo modus. Ultimamente è stato preso in considerazione anche l'impiego del primo modus in anacrusi (notazione come nel secondo modus), la possibilità di un trattamento libero delle formule modali e infine anche il cambiamento di modus all'interno di un Conductus (con l'inclusione del quinto modus). Detto brevemente, più si cerca di penetrare in questo problema, più le difficoltà si accumulano maggiormente<sup>39</sup>.

Per ciò che riguarda il Conductus riccamente infiorato, una esecuzione isocrona (quinto modus) sembra adeguata, sempre che si possa trovare una formula modale che porti ad una divisione in un certo qual modo regolare

<sup>39</sup> Cfr. H. Husmann, «Das System der modalen Rhythmik» (*AfMw* XI, 1). Che la situazione sia tutt'ora problematica risulta dal fatto che due trascrizioni date da L. Schrade («Political Compositions in French Music» in *Annales musicologiques* I, 56, 57) sono state indicate da Husmann (*MF* IX, 203) come «capovolgenti tutti i principi fondamentali di trascrizione».

delle note raggruppate. Per concludere desideriamo dire soltanto che in ogni caso il metodo di trascrizione isocrono ha almeno il vantaggio della neutralità: con ciò non è affatto stabilito che non si possa interpretare facilmente in modo diverso se fosse necessario. È evidente che ad un libro come questo è adeguato un atteggiamento neutrale (si potrebbe anche dire, il più obiettivo).

#### 4. Notazione degli Organa Dupla

Gli *organa dupla* rappresentano il repertorio più antico della Scuola di Notre-Dame. Il loro sviluppo, che è da attribuire a Leoninus — l'*optimus organista* —, forma lo stadio intermedio tra gli Organa di S. Marziale e gli *organa tripla e quadrupla* dell'*optimus discantor* Perotinus.

La notazione degli *organa dupla* offre ancora problemi molto più grandi di quelli del Conductus. Mentre nella notazione sillabica ci si presenta certamente un fondamento indiscusso e sicuro, nella ritmica della notazione del Duplum ci troviamo su un terreno molto più insicuro. Questo non è sorprendente se a tale riguardo evidentemente già nel sec. XIII la conoscenza di questo sistema di notazione (se poi era un «sistema») era andata perduta. I teorici di questo periodo parlano spesso di *organum duplum* (chiamato anche *organum purum*, *organum speciale*, *organum per se*) come una grande arte del passato, lo decantano come il tipo di musica<sup>40</sup> più bella e più nobile e tentano invano di cogliere e descrivere le sue particolarità tecniche. In diversi modi essi esprimono tutti la stessa cosa: che nell'*organum duplum* esiste un ritmo irregolare che in un certo qual modo non è adeguato alla sistematica teoria dei Modi. Così dice Johannes de Garlandia (*Couss* S I, 114a):

*Organum per se dicitur id esse quidquid profertur secundum aliquem modum rectum, aut non rectum.*

Tutto ciò che viene interpretato secondo un *modus rectus* o un *modus non rectus* viene detto *organum per se*.

Walter Odington (*Couss* S I, 245 b):

*Est autem unum genus cantus organici in quo tantum attenditur coherentia vocum immensurabilium, et organum purum appellatur. Et hoc genus antiquissimum est, et duorum tantum.*

Esiste però un tipo di canto d'*Organum* nel quale si bada soltanto all'accordo di voci non misurabili, e questo è chiamato *organum purum*. E questo è il tipo più antico e consiste soltanto di due (voci).

Anonimus St. Emmeram (Ed. Sowa, p. 127):

<sup>40</sup> Così dice l'Anonimus St. Emmeram dell'*organum speciale*: «omnia cantuum genera superat et excludit delicata dulcedine melodie» (cfr. H. Sowa, *Ein glossierter Mensuraltraktat 1279* [1930], p. 128).

*In hoc autem capitulo de speciali organo quod et duplex dicitur vult actor facere mentionem, quod si per se positum sit repertum, more suo gradiens, regularum metas sub certa figurarum ac temporum serie distributas transcendere aut interrumpere non veretur, ex quo resultat irregularitas subtiliter intelligenti.*

In questo capitolo però l'autore (propriamente l'oratore) vuole trattare dell'*organum speciale*, che viene chiamato anche *duplex*, e che, quando è posto per sé e procede alla sua maniera, non ha timore di oltrepassare e di interrompere i limiti (*metas*) regolari suddivisi secondo un ordine fisso di note e di valori, da cui si ha una irregolarità per chi osserva con precisione.

*Speculum musicae* (Cousse II, 385b):

*... Dico autem incerta propter organum duplum quod ubique non est certa temporis mensura, ut in florituris in penultimis ubi supra vocem unam tenoris in discantu multe sonantur voces.*

Io dico però «incerta (misura del tempo)» per l'*organum duplum*, perché là non c'è dappertutto una misura di tempo precisa, p. es. nelle «fioriture» sopra le penultime note (sillabe?), dove sopra una singola nota del Tenor risuonano molte note nel Discanto.

Le seguenti osservazioni di Simon Tunstede (Cousse III, 363) mostrano che ancora 150 anni dopo la fioritura dell'*organum duplum* era ancora vivo il ricordo della particolare ritmica di questo genere artistico:

*Cantans vero organum super tenorem tunc modo modulari habet ut quemdiu organum purum durat, discurrere per notas oportet sine mensura usque ad concordiam, sed cum ad concordiam perfectam venerit moram, ibidem trahet et specialiter super penultimam ut hic* (segue un esempio).

Quello però, che canta l'Organum sopra il Tenor, deve cantare in modo tale che, fintanto che predomina l'*organum purum*, faccia scorrere le note senza misura di tempo fino ad una concordanza; quando egli però giunge ad una perfetta e tenuta concordanza, deve trattenervisi e particolarmente sopra una penultima.

Certamente non si può ricavare nulla di concreto da queste asserzioni sul ritmo degli *organa dupla*, ma è pure comprensibile che un comportamento irregolare non si possa descrivere con precisione. Anche se proviamo a prendere questo problema dal punto di vista della storia del suo sviluppo, ci troviamo su un terreno molto incerto. Tuttavia gli *organa dupla* di Leoninus storicamente stanno tra due concezioni ritmiche così diverse come ci si può appena immaginare: il libero ritmo «gregoriano» dell'epoca di S. Marziale e il sistema rigido e del tutto stereotipato dei Modi ritmici. Raramente un mezzo secolo ha messo in evidenza un cambiamento — diciamo pure progresso — così profondo, e appunto il «dislivello» eccezionale tra l'inizio e la fine della linea è quello che rende così difficile l'identificazione della posizione che

occupano gli *organa dupla* di Leoninus. Quanto stanno vicino al libero trasporto dello stile musicale più antico, quanto vicino alla rigidità stereotipata di quello più tardo?

Per una più precisa impostazione del problema può servire il *Benedicamus Domino* riprodotto nel facsimile 49 (p. 271). Si divide in una sezione più lunga *Benedicamus* in stile organale con lunghe note tenute nel Tenor, e in una sezione in stile Discanto (*clausula*) sopra il melisma di *Domino*. Quest'ultimo è scritto naturalmente in notazione modale ed è anche già stato trattato da noi (p. 272) come esempio di questo tipo. Qui abbiamo a che fare con la sezione iniziale che mostra i passaggi caratteristici della notazione del Duplum: cioè *ligaturae* e *conjuncturae* più lunghe, che per lo più compaiono in rapporti così irregolari che si può appena trovare in essi un accenno ad un ritmo modale, per non parlare del tutto di indicazioni precise. La difficoltà di stabilire il significato ritmico di questi segni viene ancor più ingrandita dal fatto che il Tenor consiste di lunghe note singole tenute, ciascuna delle quali serve da pedale per una grande quantità di note del Duplum. Con ciò viene a mancare uno dei più importanti aiuti per l'interpretazione della notazione modale, cioè il ritmo semplice, e per lo più facile da riconoscere, del Tenor. Che la notazione di questa sezione organale si diversifichi radicalmente dalla notazione modale delle *Clausulae*, è evidente. Altrettanto inconfondibile è però anche una certa parentela con la notazione dell'*Alleluja Vocavit Ihesus* dal Codex Calixtinus (facsimile 45, p. 232), come si deduce p. es. da un confronto del secondo *ordo*, sistema 2 del *Benedicamus* con la terza battuta, sistema 2 dell'*Alleluja*. Per cui la domanda è se la sezione organale del *Benedicamus* sia da interpretare in uno stile liberamente ritmico, simile a quello degli *Organa* di S. Marziale e Compostela, o in un ritmo più progredito che si avvicini più o meno alle rigide forme modali.

Studiosi di musica moderni propendono in generale per interpretare la notazione del Duplum nel senso di un libero ritmo modale, cioè in battuta ternaria, senza però stretta osservanza delle formule modali fondamentali. In realtà si trova in diversi teorici una indicazione sull'uso di *longae* e *breves* nell'*organum duplum* particolarmente chiara in Garlandia (Cousse I, 114b; dopo la citazione presentata a p. 295):

*Rectus modus sumitur hic ille per quem discantus profertur... In non recto vero sumitur longa et brevis in primo modo, sed ex contingenti.*

Per *rectus modus* si intende quello che viene presentato nel *discantus*... Al contrario nel *non rectus* viene presa la *longa* e la *brevis* in primo modus, ma occasionalmente (per caso?).

All'interno di questo quadro resta però ancora molto di incerto e perciò anche le trascrizioni si diversificano tra loro in particolarità spesso notevoli. Per chiarire la situazione facciamo seguire alcune trascrizioni dell'inizio di *Judea et Hierusalem*:





a) Wooldridge, *OH* 189 (secondo F); b) Sowa, *Ein anonymer Mensuraltraktat*, p. XXXVIII (secondo F); c) Handschin, in *ZfMw* X, 15 (secondo  $W_1$ ); d) W. G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony* (1954), Transcription, p. 1 (secondo  $W_1$ )<sup>41</sup>.

Nella trascrizione di Wooldridge la *binaria* e la *ternaria* sono interpretate continuamente nel ritmo del secondo modus. Handschin trascrive il passo del tutto in primo modus, introduce però, nel corso più inoltrato della composizione, per diversi passaggi il secondo modus. Sowa al contrario usa esclusivamente il primo modus, altrettanto Waite. Tuttavia si mostrano anche qui alcune divergenze nei particolari. Il metodo usato da Waite ha sempre la preoccupazione di far risultare frasi regolari di quattro battute — un risultato sul cui diritto estetico si può pensarla molto diversamente.

In quale estensione, anche limitatamente al primo modus, perdurino libertà di scelta e insicurezza, si riconosce in un tentativo di trascrizione del *Benedicamus Domino* (facsimile 49, p. 271). Facciamo qui seguire l'inizio in una versione nella quale sono interpretate la *binaria* come *BL*, e la *ternaria* come *LBL* e le ligature a più suoni come varianti della *fractio modi* della *ternaria*,

<sup>41</sup> Tutte le trascrizioni sono ridotte agli stessi valori e, nelle particolarità del tipo di scrittura (p. es. la Plica), adattate al nostro metodo.

Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, contiene una trascrizione di tutti gli *organa dupla* di  $W_1$ . Altre trascrizioni sono: *Hec dies*: Ludwig in *AHdM* I, 217; A. T. Davison e W. Apel, *Historical Anthology of Music* I (1946), n. 29; H. Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit* (1955), p. 19. — *Alleluia Pascha nostrum*: Ludwig in *ZfMw* V, 448. — *Crucifixum in carne*: Handschin in *AfMw* VII, 161. — *Propter veritatem*: Anglès in *El Codex musical de las Huelgas* II (1931), n. 47. — *Tanquam sponsus*: Wooldridge in *OH*, 195. — *Virgo Dei genitrix*: Wooldridge in *OH*, 201. — *Benedicamus Domino*: Davison-Apel, *Anthology*, n. 28 c.

Analisi particolari dell'*organum duplum* si trovano in *OH*, 175-187; Sowa, *Ein...Mensuraltraktat*, XXVII-XXXIX; Waite, *The Rhythm...*, 106-127.

tutte in primo modus. Le note piccole indicano altre versioni che sembrano altrettanto ammissibili:



Evidentemente questo metodo di trascrizione — se soprattutto si può parlare di un metodo — è molto insoddisfacente perché esso lascia troppo spazio all'arbitrio o alla scelta personale. Quanto sia ancora lontana la ricerca musicale da una soluzione di questo problema, risulta da un tentativo di trascrizione che E. Jammers ha dato nel suo libro *Anfänge der abendländischen Musik* (1955) e che si differenzia da quanto detto finora non solo in particolarità, ma nelle sue fondamentali premesse. A p. 37 egli dà la seguente trascrizione del *Confitemini Domino* (Verso del Graduale *Haec dies*), alla quale noi aggiungiamo per un confronto quella data da Bessler in *Musik des Mittelalters und der Renaissance* a p. 99:

## Bessler



## Jammers



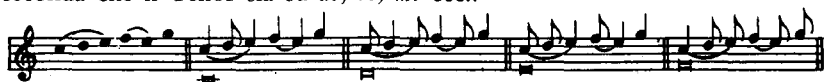
Jammers, tra l'altro, esce dal principio di un regolare ordine di battuta, con la conseguenza che le note del Tenor ricevono un'unità di durata di due o quattro battute (otto o sedici semiminime). Oltre a ciò interpreta le sezioni organali in una ritmica del tutto amodale. Non vogliamo identificarci in nessun modo con questa interpretazione; vogliamo però indicarla per rendere chiaro come anche oggi i punti di vista degli studiosi siano ancora diametralmente opposti.

Infine dobbiamo menzionare ancora una possibilità, di nuovo completamente diversa, di soluzione del nostro problema, che si basa su certe osservazioni, finora tenute in poca considerazione, di diversi teorici del sec. XIII. In queste osservazioni si mette in rilievo il significato della consonanza e della dissonanza come principio regolatore negli *organa dupla*. Così dice Garlandia (dopo le osservazioni citate a p. 297 sul *modus rectus* e *modus non rectus*):

*Longe et breves in organo tali modo dinoscuntur, scilicet per consonantiam, per figuram, per penultimam. Unde regula: Omne id quod accidit in aliquo secundum virtutem consonantiarum, dicitur longum.*

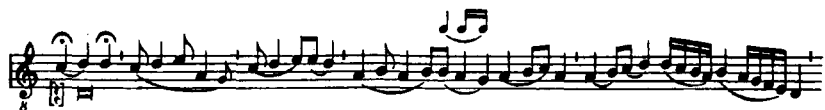
Le *longae* e le *breves* vengono riconosciute nell'Organum nel modo seguente, cioè attraverso la consonanza, la figura (della nota) e la penultima. Quindi la regola: Tutto ciò che compare in qualche cosa (Organum?) seguendo le norme delle consonanze, viene indicato come *longa*.

Una affermazione simile si trova in Francone (*Couss S I, 135a*). Le spiegazioni di gran lunga più chiare e più approfondite le dà però l'Anonimo IV (*Couss S I, 362b-363a*). Dopo un elenco delle consonanze — unisono, ottava, quarta, quinta, terza maggiore e minore — egli dice, per farla breve, che in ciascuna ligatura quelle note che formano una consonanza con quelle (tenute) del Tenor, sono lunghe, le altre brevi. Secondo questo principio una e la stessa combinazione di ligature sarebbe da leggere in diversi ritmi a seconda che il Tenor sia su *do, re, mi* ecc.:



Regole supplementari sono, che ciascuna penultima davanti a una pausa è lunga e che le *currentes* discendono sempre in movimento veloce, quando però sono precedute da una nota lunga<sup>42</sup>.

Come risulta dall'esempio dato sopra e ancor più dall'uso pratico di queste regole, non si può qui più parlare di ritmo modale o anche soltanto di battute ternarie rigidamente eseguite. Note lunghe e brevi si succedono liberamente in uno stile ritmico non dissimile da quello che è stato visto già da lungo tempo da molti studiosi come il vero ritmo del canto gregoriano<sup>43</sup>. Segue qui una trascrizione del *Benedicamus* secondo il «principio di consonanza» dell'Anonimo IV:



Sicuramente il principio di consonanza non sarebbe da applicare a passi scritti in regolari gruppi di ligature, come l'*ordo* all'inizio della sillaba *-ne-* o il passaggio sequenziale alla fine del terzo e all'inizio del quarto sistema. Questi passi insieme con le sezioni di *Discanto*, rappresenterebbero quindi la prima

<sup>42</sup> Per ulteriori particolarità cfr. W. Apel, «From St. Martial to Notre-Dame» (*JAMS* II, 145).

<sup>43</sup> I cosiddetti mensuralisti: Dechevrens, Wagner, Jeannin, Bonvin, Jammers e altri.

infiltrazione della ritmica modale nella polifonia e di conseguenza farebbero degli organa *dupla* di Leoninus realmente uno stadio intermedio nello sviluppo del ritmo tra gli Organum di S. Marziale e quelli di Perotinus.

Se l'interpretazione sopra descritta rappresenti la soluzione definitiva del problema della notazione del Duplum, non mi azzardo a deciderlo. Molti sono i pro, molti i contro. Essa può aver diritto all'attenzione, principalmente perché, in opposizione ad altre teorie, si basa esclusivamente sulle chiare affermazioni di uno dei più importanti scrittori del sec. XIII. Se si respinge, resta ancora come ultima soluzione soltanto rinunciare a qualsiasi lettura ritmica ed eseguire la voce superiore semplicemente alla maniera «gregoriana» con valori uguali (o approssimativamente uguali). Questa strada (o dobbiamo dire, via d'uscita) è già stata percorsa una volta molti anni or sono da Peter Wagner, tuttavia non senza obiezione dall'altra parte<sup>44</sup>. Anche recentemente A. Hughes ha preso questo metodo e lo ha designato come «*method followed by the more cautious transcribers*» (il metodo seguito dai trascrittori più prudenti)<sup>45</sup>. Ci dichiariamo con piacere solidali con questo gruppo, almeno come autore di questo libro.

##### 5. Notazione dei Motetti

Come è stato già detto nella breve visione d'insieme sulle forme del primo sec. XIII, il Motetto ebbe origine intorno al 1225 (forse già un po' prima) dalle *Clausulae*, per la ragione che alla voce superiore venne sottoposto un testo continuo. Come fenomeno concomitante di questi passi significativi si ebbero due importanti novità nel campo della notazione: il passaggio dalla notazione melismatica a quella sillabica nelle voci con il testo, e l'abbandono dell'ordinamento in partitura a favore di quello in voci separate, che si sarebbe mantenuto nel campo della musica d'insieme ininterrottamente ed esclusivamente fino in pieno sec. XVII<sup>46</sup>.

Le fonti principali per i primi Motetti sono il Codice Fiorentino (*F*) ed il secondo Ms. Wolfenbüttel (*W<sub>2</sub>*), che contengono ambedue numerosi Motetti in fascicoli separati. Altre fonti sono i Mss. München, Stb. *gall. 42* (*MüA*, purtroppo solo un frammento); London, Brit. Mus. *Eg. 2615* (*LoA*); Paris, B. N. *frç. 844* (*Chansonnier Roy, R*) e Paris, B. N. *frç. 12615* (*Chansonnier Noailles, N*)<sup>47</sup>. Viste dal lato della notazione, queste fonti si separano dalle più tarde

<sup>44</sup> Cfr. *AfMw* VI, p. 405 (Wagner) e VII, p. 157 (Handschin).

<sup>45</sup> Cfr. *New Oxford History of Music* II (1954), p. 344. Anche nella prima tiratura dell'edizione originale di questo libro (1942), avevo consigliato una simile interpretazione (p. 270 sg.). Nella quarta edizione riveduta dovetto tralasciare queste esposizioni, per far posto ad altre.

<sup>46</sup> Le uniche eccezioni riguardanti gli ultimi punti sono vari brani di tipo *Conductus* in Mss. inglesi dei sec. XIV e XV. Cfr. H. E. Wooldridge, *Early English Harmony* I, tav. XVI, LVII e p. 408 del presente libro.

<sup>47</sup> Ambedue le fonti citate per ultime contengono principalmente canzoni ad una voce dei Trovieri.

ben note raccolte (Codici di Montpellier, Bamberg ecc.), per la ragione che — come principalmente nella notazione quadrata — c'è soltanto un unico simbolo per le note isolate, in altre parole che non vi sono ancora forme particolari per la *L* e la *B*.

Il facsimile 54 mostra una pagina della raccolta di Motetti del *Chansonnier Roy*. La musica è ordinata su due colonne. Nella colonna di sinistra si trova innanzitutto, la fine di un Motetto che inizia alla pagina precedente. Sopra inizia un Duplum con testo (Motetus) *Hui main au dolz mois de mai*, che richiede sedici righe e mezza, seguito nella seconda metà della diciassettesima riga dal Tenor *Hec dies*. La differenza sorprendente nella lunghezza delle due voci spiega a sufficienza perché sia stato abbandonato l'ordinamento in partitura. Sarebbe stato un vero spreco di preziosa pergamena riservare per il così poco spazio richiesto dalle note del Tenor sei o sette righe complete di tetragramma, per non parlare delle difficoltà — o meglio, impossibilità — di stabilire un ordine verticale tra le compatte ligature del Tenor e le note del Motetus lontane una dall'altra. A questo Motetto a due voci segue una voce con testo *Quant revient et foille et flors*, poi un *L'autre jor m'en alai par un destor* come anche il Tenor *Flos filius*. Insieme essi formano un Motetto a tre voci che qui analizzeremo per primo.

Il Tenor mostra i tratti ben noti della notazione modale. A due note singole seguono undici *ordines* in  $/32/$ , cioè evidentemente in primo modus. Dato che ciascun *ordo* contiene tre perfezioni (*secundus ordo*), il Tenor è da trascrivere in  $9/8$  a prescindere da una battuta di  $6/8$  all'inizio.

La notazione delle voci superiori (si consiglia di analizzare per primo il Motetus *L'autre jor* quindi il Triplum *Hui main*) non si differenzia in nessun modo dalla notazione sillabica del Conductus. Sopra ciascuna sillaba del testo si trova una nota singola (talvolta anche una ligatura) che qualche volta presenta un gambo più breve, qualche volta uno un po' più lungo, qualche volta nessuno. Non si deve, come risulta subito dai primi tentativi, attribuire a queste forme alcun significato, nel senso cioè che il gambo più o meno lungo indichi una *L* in contrapposizione della *B* senza gambo. L'unico gambo al quale va attribuito un significato è quello che talvolta compare verso l'alto e che indica una *plica* (cfr. *L'autre jor*, 4. sistema).

Questo non significa ora che le voci superiori siano prive dell'alternanza di *L* e *B*. La presenza di un Tenor modale richiede naturalmente che le voci superiori si muovano in un ritmo corrispondente, cioè, in questo caso, in primo modus. In realtà la trascrizione riesce senza difficoltà se si interpretano i segni di notazione alternativamente come *L* e *B*, per cui il valore dei segni di gruppo dipende dal fatto che essi rappresentino una *L* o una *B*. Il ritmo si collega strettamente alla misura trocaica dei versi del testo<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Sarebbe interessante sapere se i principi di versificazione realizzati nelle successive poesie — che spesso contraddicono gli accenti naturali, però emergono inconfondibili dalla musica — siano stati approvati dagli studiosi di filologia del francese antico o se a loro siano per lo meno conosciuti.

ne li filli - de nra amera - lu nraos do  
 ma volente - maisege de mes doloz - moir  
 que - cele qui ma crepa - Et remuerunt -  
 en venir biens et honoz deire a son gre -  
 vi nra au delz mois de mai -  
 deure un men alai par un  
 deure - en un jarden men en  
 denant le soleil levant  
 verser men curra - deure un pin ver  
 tina par creter floz - dour plaisir un  
 dolour - une puelle trouva - refel creill un  
 tui - qe come dour - creer or gen - si chan  
 loz me trahit nra - de sine a - moir li pas  
 jour en grant esmai - amoz a quel ferat  
 de me respou - amoz nrauchere nra li cre  
 Cest la fleur que que nra die - amera -  
 Floz filius -  
 Li nraour ami - l'her Dief -  
 vour reuenc et foille et flors  
 que La dour deure - dey adoz  
 nra souerz amoz - qui ma nra nra cre  
 nra creter dour - dey par con l'ain taur -  
 et deure cre - moir au son foz - qua  
 que nra nra nra nra - nra nra nra nra

L'aútre jór m'en alai  
 par ún destór.  
 Èn un jàrdin m'en entrai  
 por cueillir flór.  
 Dáme plàisant i trovai  
 cointé d'atór.  
 Cuér ot gai.  
 Si chantoit en gránt esmai:  
 Amors ai qué ferai?  
 C'est la fins, que qué nus die:  
 J'ámerai.

Una deviazione dallo schema regolare dei versi si trova nella prima riga dove dopo *for* manca una sillaba atona; nella musica questa ellissi viene compensata dal fatto che la stessa nota viene ripetuta due volte. D'altra parte nell'ultima riga la regolare misura del verso viene trattata un po' più liberamente, perché qui sono presenti più note che sillabe. Probabilmente l'ultima parola *j'ámerai* deve essere allungata e perciò anche accentata.

Il Triplum presenta qualche difficoltà più grande, che si può tuttavia superare se si prende in aiuto il testo e vi si aggiunge (o si pensa aggiunto) in corrispondenza qualche tratto di divisione che manca nell'originale. Così all'inizio si ha:

Quánt revient et foille et flór  
 Cóntré lá doucór d'esté,

la *binaria* alla fine della prima riga (sopra *flór*) riempie un'intera perfezione, cioè qui termina un *ordo* e quindi inizia un nuovo *ordo* nella riga successiva. Nelle due righe seguenti sembra presentarsi la seguente versificazione un po' irregolare:

Déx adonc / mé souvient d'amórs  
 Qui m'a tórz / jórs cortoise et douce esté.

Su *adonc* sono certamente da leggere due note singole al posto della ligatura. Segue la trascrizione dell'inizio:

Quant re-vient et foille et flor con-tre la dou-cor d'es-té,  
 L'au-tre jor m'en a-lai par un des-tor; en un jar-din

FLOS FILIUS

Da quello che è stato detto risulta che nella trascrizione di Motetti di questo tipo il testo rappresenta un sussidio importante, direi indispensabile. Tuttavia non è sempre sufficientemente decisivo in passi dubbi, e i punti di vista veramente musicali, principalmente le consonanze, devono essere tenuti in non poca considerazione. Che simile aiuto sia necessario sta appunto nel fatto che la notazione come tale non offre alcun punto d'appoggio per il ritmo. In realtà tra gli antichi Motetti se ne trovano non pochi che oppongono alla trascrizione grandi difficoltà, e molti non si potrebbero leggere con assoluta sicurezza, se non si presentassero anche in una forma notata più chiaramente, cioè o come Clausula notata in modale o in una fonte più tarda in notazione prefranciana o franciana. Anche se non è difficile nel presente Motetto una trascrizione indipendente, si fa tuttavia osservare che il suo modello lo abbiamo a disposizione nella Clausula *Flos Filius* già trattata precedentemente (facsimile 46, p. 254). A prescindere da varianti insignificanti la musica è la stessa in ambedue i casi.

Un altro esempio per spiegare la notazione dei Motetti è il Motetto a tre voci *Laus Domino - Eius* riprodotto nel facsimile 55a. Esso appartiene a quella speciale categoria di Motetti la cui sovrastruttura è composta da due (talvolta anche da tre) voci con uguale testo, in contrapposizione ai comuni Motetti nei quali ciascuna voce ha un testo differente. Le voci superiori sono scritte in partitura come un Conductus, mentre il Tenor segue separatamente in fondo<sup>49</sup>. La scelta del ritmo per il Tenor, come anche per le voci superiori, qui è un po' più difficile che nel precedente esempio. Un primo punto di partenza si può acquisire attraverso un conteggio approssimativo delle note contenute nelle voci. Si trovano circa 30 note nel Tenor contro 80 del Duplum (e Triplum), cioè quasi un rapporto di 1:3, per cui risulta che in media corrispondono tre note della voce superiore a una del Tenor. Si è propensi perciò a considerare le singole note del Tenor come *duplex longae* e a leggere le voci superiori in terzo modus. Quest'ultima interpretazione viene sostenuta dal testo, i cui versi dattilici si adattano perfettamente al terzo modus:

Láus Dominó resonét omnium jubilo  
 Qui condolens homini perditó  
 Natus ex Mariá virginis uteró.  
 Ó mira res digna préconió  
 Sól rutilans ocitúr de suó  
 Syderé fulgidó.  
 Hinc igitúr homini  
 Héc contió tam pió Dominó.

<sup>49</sup> Dato che simili Motetti-Conductus sono rappresentati nelle fonti di Notre-Dame (*F, Ma, W<sub>2</sub>*), ma non nei Mss. più tardi (*Montpellier, Bamberg*), sono considerati comunemente come il tipo più antico di Motetti. Anche *W<sub>1</sub>* contiene simili Motetti però senza il Tenor (v. p. 291, nota 36). Cfr. F. Ludwig in *AHdM* 1, p. 236.

nio tui rugiant ante teho spore fulgore  
 que sperat homini hoc confite tam pio dno  
**I**us quo vigetis met fieri adoretis  
 usque gaudeat et in fide iuratus adest fecit

rum hostis malicia rebatur meos pia  
 mine  
**I**us domino referat omnia iudicio  
 qui confitent homini perduto natus et nos  
 ris unq unis iudicis mema res digna paco

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1206 (Helmstedt 1099) (sec. XIII)  
cc. 126', 127

se reberit epi comitum que si non fecerit  
 dampnabitur hoc in iura militum suare  
 et prima cogit pax et sic rursus cor  
 impetuum gaudeat. Et gaude  
 bre.

lucas eorum remissionis et adflectit miter  
 ma uerbo una eis uocare de cordis pietatis  
 cunctis saluum saluum inferre sole in dno  
 per hoc corripere penose ualeat uerum  
 saluum omnium studeat uigilat delictis

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1206 (Helmstedt 1099) (sec. XIII)  
cc. 127', 128

D'altra parte è interessante osservare che alla base di questa poesia (che per la rigida assonanza<sup>50</sup> in -o si mostra come uno dei molti Tropi del *Benedicamus Domino*) non c'è né prosodia né metrica, ma unicamente il principio dell'accentazione dell'ultima sillaba in parole di tre sillabe.

Acquisito pertanto questo fondamento, la trascrizione non presenta alcuna sostanziale difficoltà. Il tratto di divisione nel Triplum dopo *virginis* (terzo sistema) è certo messo erroneamente. La nota finale (*re'*) del Triplum manca. Nella penultima battuta è previsto evidentemente un prolungamento. Si confronti la trascrizione della fine in Appendice al n. 39<sup>51</sup>.

Rivolgiamoci ora ad alcuni esempi nei quali emerge chiaramente la problematica della notazione dei Motetti, e cioè in primo luogo due Motetti del Ms. *gall. 42* della Münchener Staatsbibliothek (*Mü.A.*), che purtroppo è composto soltanto di due *folia* (otto pagine)<sup>52</sup>. Il facsimile 56 mostra i Motetti *Maniere esgarder - Manere* e *En doce dolor - Manere*. Nel primo il Tenor (preso dal Graduale *Exiit sermo*) è scritto in *ternariae*. L'indicazione *Item* alla fine significa che esso è da cantare due volte cosicché vi sono in totale 24 gruppi ternari. Dal numero delle note nel Motetus (circa 90) si ricava che cadono circa quattro note (o sillabe) su ciascuna *ternaria*. Il Tenor perciò non è in quinto modus ma in primo o in secondo, quindi almeno per ora ci si deve decidere per il ritmo più vicino al primo modus. La trascrizione del Motetus inizialmente procede liscia finché non ci si imbatte in difficoltà nella terza riga. In primo luogo si deve qui osservare che la terza nota di questa riga ha il valore di una *L* perfetta, e perciò con la nota successiva inizia una nuova serie *L B L B...* Già lo indica l'uso di una doppia Plica (si confrontino le due forme semplici alla fine della riga), ma ancor più chiaramente lo indica il testo (iniziamo dalla fine della seconda riga):



La versione indicata in note piccole sembra senz'altro lecita (musicalmente essa è certo più adeguata) anche se essa coinvolge la teoria per un cambio «proibito» dal primo al secondo modus. Che d'altra parte il Motetto sia fondamentalmente in primo modus, si può dedurre con maggior sicurezza da questo, che le due note sopra *chant, fa-mi*, darebbero con le corrispondenti note del Tenor, *mi-re*, seconde parallele se il Tenor fosse in secondo modus. Con l'applicazione del primo modus risulta soltanto un effetto di seconda, che senz'altro è tollerabile.

<sup>50</sup> «Rima» nell'edizione tedesca [N.d.T.].

<sup>51</sup> Certo sarebbe anche possibile una interpretazione in sesto modus (con *L* al posto di *D* nel Tenor) per lo meno come risultato di una *transmutatio*.

<sup>52</sup> L'indicazione usata spesso *gallo-rom. 42* (p. es. Ludwig in *Repertorium*, p. 279) è inesatta. Un altro foglio di *Mü.A.* (biblioteca privata J. Wolf) è stato pubblicato in *SchT*, p. 3.





La penultima nota del Tenor è da leggere come  $D^{53}$ .

In tutti i precedenti esempi abbiamo iniziato dal Tenor, perché era facile da interpretare e perciò forniva una base sicura per la trascrizione delle voci superiori. Questo non avviene sempre. Nel primo Motetto del facsimile 54 (p. 303), *Hui main - Hec dies*, il Tenor è notato in ligature molto irregolari che escludono qualsiasi interpretazione nel senso di una delle formule modali fisse. Si può quasi supporre di avere qui presente un Tenor del tipo di Leonino, le cui note singole — probabilmente per risparmiare spazio — vennero in qualche modo qui raggruppate in ligature. Per provare questa supposizione si trascrive l'inizio del Motetus, il cui testo suggerisce il primo modus:



Il rapporto delle due voci dimostra la validità delle asserzioni fatte sopra:



Pur su questa base l'ulteriore trascrizione tuttavia cozza ancora contro notevoli difficoltà. Nell'edizione inglese di questo libro avevo consigliato certi emendamenti del Tenor (sulla base di un confronto con *Haec dies* del Graduale romano), attraverso i quali era possibile collegarlo «*satisfactorily*» con la voce superiore. Oggi tuttavia molte particolarità della trascrizione mi sembrano contestabili, in particolare le pause di semiminima nel Tenor (che riguardano la realizzazione della battuta di 6/8), come pure le pause di semiminima introdotte espressamente nel Motetus dopo *cueillant*. Qui di seguito provo una nuova soluzione, anche se solo per dimostrare come sia problematica la situazione.

Il Tenor composto da due *cursus* può essere ritenuto scritto correttamente, a prescindere dal fatto che è da integrare alla fine con un gruppo di tre suoni (*la-sol-la*), come risulta da un confronto con il primo *cursus*. Esso è da trascrivere secondo i principi sviluppati prima per il tipo  $\sigma\gamma$  (v. p. 270 sgg.), dove in ciascun *cursus* la penultima nota (*sol*) è da allungare in una *D*. Segue la fine del primo *cursus* e l'inizio del secondo:

<sup>53</sup> Il Motetto si trova anche nel Codex Montpellier. Cfr. Y. Rokseth, *Polyphonies du XIII<sup>me</sup> siècle*, n. 247.



Per ciò che riguarda il Duplum, la sua seconda metà si adatta bene al Tenor (si cominci con la quinta riga, *lors me*; le note *fafa* cadono sul *sib* del passaggio del Tenor prima trascritto). Più problematica è la prima metà. Si giunge ad una soluzione utilizzabile se si legge il testo come segue:

*Hui main au dolz mois de mai*  
*Dévant le soleil levánt*  
*En vérgier m'en entráí*  
*De jóúste un pin vérdóíant.*  
*Úne púcele í trouáí*  
*Rosés cueillánt.*

La serie regolare *L B L B...* viene interrotta dunque solo in tre punti (*L* perfetta e rispettivamente tratto di divisione): alla fine della prima e della quarta riga e a metà della quarta riga su *pin*. L'unica difficoltà è che in due punti si ha una dissonanza di seconda col Tenor (*la-sol*), e cioè sulla sillaba finale della quarta e della sesta riga. Cfr. Appendice al n. 40.

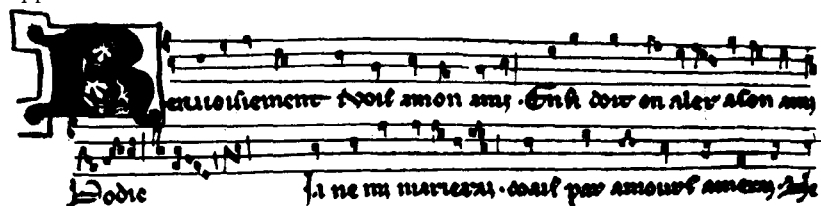
È interessante osservare che nel Codex Montpellier, al n. 184 (c. 234' dell'originale) si trova un'altra versione di questo Motetto, molto più chiara, in notazione prefranconiana, cioè con la distinzione di *L* e *B* nel Motetus e con singole *L* nel Tenor. Un confronto mostra che le due voci superiori hanno sostanzialmente la stessa melodia, anche se in parte diversamente ritmizzata. Nel Tenor tuttavia la melodia liturgica è cambiata in modo strano, dal momento che essa viene divisa in due parti *A* e *B* (*A* comprende le prime otto note, *B* le altre otto con l'omissione di un *do'*; le due note finali non sono usate), che compaiono in una forma ripetuta somigliante al Rondeau medievale: *A A B A*. Stranamente si collega molto più facilmente con il Duplum questo Tenor «secolarizzato» che non l'autentico Tenor del nostro Motetto, cosicché si potrebbe giungere al sospetto che quest'ultimo sia da attribuire solo ad un malinteso del copista. A sfavore di ciò tuttavia parla il fatto che il Tenor del *Chansonnier Roy*, con la sua semplice ripetizione del melisma gregoriano, segue una prassi generalmente corrente nel primo sec. XIII, mentre la trasformazione artificiosa nel Codex Montpellier può far pensare ad una data che probabilmente è troppo tarda per la nostra fonte. Tuttavia dal confronto delle due versioni si ha un esempio interessante dello scambio di materiale proprio della tecnica compositiva del sec. XIII<sup>54</sup>.

Ancor più irregolare e incerta è la notazione di alcuni Motetti nel *Chansonnier Noailles*. Un breve esempio, *Renovissement - Hodie*, può essere qui

<sup>54</sup> Un'altra versione si trova in  $W_2$ , cc. 234'/235'. Di nuovo il Motetus è quasi lo stesso (le due frasi iniziali *Hui...levant* e *En...verdoyant* sono tra di loro del tutto simili, mentre in *R* iniziano diversamente), il Tenor al contrario è di nuovo diverso, perché ripete tre volte la melodia privata delle ultime due note (*sol, la*). Non sono riuscito a collegarlo con il Motetus considerevolmente più breve.



sufficiente<sup>55</sup>. La voce superiore consiste unicamente di due Refrains: *Renvoisement i vois a mon amis* e *Ensi doit on aler a son ami*, che probabilmente rappresentano solo la forma abbreviata di un Rondeau.



Malgrado la sua brevità l'interpretazione ritmica è straordinariamente difficile. Nell'edizione inglese avevo dato «with due reservation» una mia trascrizione confrontandola con una pubblicata da Gennrich. Faccio seguire qui le due versioni, insieme con una che ho ricevuto più tardi da Bukofzer e che mi sembra essere la migliore:

a)

b)

c)

Orig.: fa

a) Apel; b) Gennrich (*Rondeaux, Virelais und Balladen* II, 21); c) Bukofzer.

<sup>55</sup> Nell'edizione inglese avevo trattato questa fonte un po' più esaurientemente, tuttavia mi sono associato al pensiero di alcuni colleghi che mi consigliavano, al posto di questi brani rari, di prendere in considerazione i Motetti di *Mü.A.* Per l'indice, cfr. *Repertorium*, pp. 285-287 (N).

Come ultimo esempio serva il Motetto-Conductus *Homo quo vigeas - Et gaudebit* da *W<sub>2</sub>*<sup>56</sup>. Esso inizia nel facsimile 55a (p. 306) e continua nel facsimile 55b (p. 307). Anche se segue direttamente il Motetto *Laus Domino - Eius* e a questo è molto simile nell'aspetto esteriore, la sua trascrizione presenta difficoltà notevolmente più grandi. Con relativa semplicità si risolve la questione del modus del Tenor. Un confronto numerico tra il Duplum e il Tenor, come si è dimostrato utile in altre occasioni, è qui appena necessario per riconoscere che si ha di fronte un quinto modus (cfr. IIc della tabella a p. 275) (il Tenor inizia nel facsimile 55b, a destra, settima riga di note, con *fa-sol*, e prosegue sull'ottava e sulla nona riga). Il particolare problema del brano sta nell'allineamento delle due voci superiori col Tenor. Consigliamo caldamente al lettore di cimentarvisi, sia anche soltanto per l'esperienza che da ciò verrebbe ad acquisire; perché si potrebbe prevedere che anche i più continui tentativi non avrebbero successo. La cosa sarebbe in realtà senza speranza, se dipendessimo soltanto da questo originale. Fortunatamente però esiste un brano strettamente simile, il cui ritmo è chiaramente riconoscibile dalla notazione, cioè la Clausula derivata dal Motetto in questione. Si tratta della Clausula a due voci *Et gaudebit* che noi abbiamo già analizzato prima (p. 281). Uno sguardo è sufficiente per riconoscere che le sue due voci sono identiche al Tenor e al Duplum del Motetto. Non si ha perciò altro da fare che sottoporvi il testo ed aggiungervi il Triplum con lo stesso ritmo<sup>57</sup>.

Naturalmente ambedue i Dupla portano alcune varianti. La maggior parte di queste non serve che siano qui menzionate, dato che esse sono a portata di mano e di secondaria importanza. Soltanto verso la fine il Duplum del Motetto devia notevolmente da quello della Clausula, perché qui compaiono due note al posto di una:

Clausula

Motetto

<sup>56</sup> Per la lettura del testo cfr. *Anal. hymn.* vol. 21, p. 199 (secondo F).

<sup>57</sup> Qui si evidenzia di nuovo che la notazione modale indica il ritmo più chiaramente che la notazione dei Motetti, anche se questi ultimi son di data più recente. Se non esiste alcuna Clausula si deve più o meno procedere per tentativi. Su ciò si confronti il *Repertorium*, di Ludwig, p. 52 sgg.

Il passo finale del Motetto, che comincia con le parole *Hac in via militans*, fornisce la prova sulla quale abbiamo già richiamato l'attenzione prima (cfr. p. 283), che cioè qui il Duplum della Clausula, malgrado sia notato in primo modus, è da leggere in quinto.

Il Motetto a tre voci che si è formato con l'aggiunta del Triplum è, dal punto di vista stilistico, degno di nota, dato che esso contiene diversi esempi per la singolare teoria delle consonanze del sec. XIII, sulla quale abbiamo richiamato brevemente l'attenzione già da prima (p. 269). «Concordanze dissonanti» come *fa-dò'-mì'*, *sib-fa'-dò'*, *sol-ré'-la* (i suoni sono nominati nell'ordine Tenor - Duplum - Triplum) compaiono più volte sul tempo forte della battuta. Notevole è pure il fatto che la quinta diminuita (o quarta aumentata) compare come consonanza, p. es. nell'accordo *la-mì'-sib* (cfr. facsimile 55b, a sinistra, sistema 2, terza e settima nota), che si compone della quinta *la-mì'* e della quarta aumentata (capovolta) *mì'-sib*.

## IV Notazione prefranconiana

Già in una precedente occasione abbiamo richiamato l'attenzione sul fatto che la notazione nera non rappresenta un sistema a struttura fissa ma un continuo processo di sviluppo. Certo lo sviluppo non è stato in nessun secolo così veloce e insieme tuttavia così incisivo come nel sec. XIII. Ogni venti o trent'anni si imponevano, nel campo della forma, dello stile o del ritmo, nuove idee che richiedevano e provocavano corrispondenti novità nel campo della notazione. Così seguì subito alla notazione quadrata un altro sistema che chiameremo notazione prefranconiana. Si può supporre che ciò sia avvenuto all'incirca nel periodo dal 1240 al 1260.

Il passaggio dalla notazione quadrata alla prefranconiana può essere caratterizzato brevemente dal fatto che il numero dei simboli della notazione si amplia e che di conseguenza l'ambiguità dei segni si restringe. I Modi ritmici restano in seguito il fondamento della musica e della notazione, tuttavia essi vengono scritti più comprensibili e più chiaramente differenziati l'uno dall'altro. Appare anche la tendenza ad usare nella pratica tutti i Modi (escluso il quarto), mentre nelle fonti della notazione quadrata due largamente prevalgono: il primo nelle voci superiori ed il quinto nel Tenor.

Queste sono le caratteristiche fondamentali del nuovo sistema:

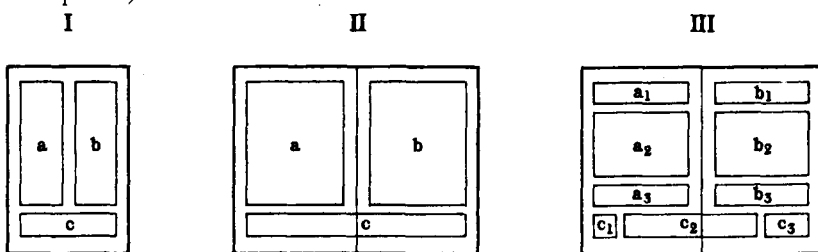
1. Diversificazione nella notazione tra *longa* e *brevis*.
2. Introduzione della *semibrevis*.
3. Introduzione di ligature *sine proprietate*, *sine perfectione* e *cum opposita proprietate*.
4. Uso di pause di diversa lunghezza al posto della *divisio modi*.
5. La *brevis* diventa unità di misura del tempo musicale.

I primi quattro punti saranno discussi più avanti in collegamento con l'analisi delle più importanti fonti della notazione prefranconiana. Per ciò che riguarda l'ultimo punto, si tratta del primo di quei passi che nel corso di quattro secoli portarono all'introduzione di valori musicali sempre più piccoli (*S*, *M*, *Sm*, *F*, *Sf*) e perciò ad un corrispondente prolungamento di quelli già

esistenti. Per la trascrizione questo significa che le note non devono più essere ridotte in rapporto 1:16 ma 1:8, cioè che la *B* diventa semiminima. Forse sarebbe più logico e storicamente più giusto effettuare questo passo soltanto in un punto un po' più tardo, cioè in rapporto con i Motetti franconiani, dove per la prima volta la *S* singola compare come portatrice di una sillaba del testo (anche se compare sempre ancora in gruppi di due o di tre). Dato che tuttavia le trattazioni della notazione prefranconiana e di quella franconiana sono in stretta relazione tra loro, ci è sembrato meglio, per ragioni pratiche, effettuarne il cambio a questo punto. Per la durata di tempo della *B* venne introdotta<sup>1</sup> nel sec. XIII l'espressione *tempus*, un concetto questo che restò sempre associato con la *B* durante lo sviluppo più tardo della notazione mensurale, anche se si cambiò il suo significato da temporale in mensurale (*tempus perfectum*, *tempus imperfectum*).

La notazione prefranconiana — e quindi tutti i sistemi più tardi — si sviluppò dalla notazione dei Motetti del precedente periodo, cosa che si spiega facilmente perché di tutte le forme della Scuola di Notre-Dame sopravvisse soltanto il Motetto. Mentre — a prescindere dal caso particolare dei primi Motetti-Conductus — i Motetti di Notre-Dame erano per lo più a due voci, ora quello a tre voci diventa il tipo normale. Ciascuna delle sue voci ha il suo proprio testo ed il suo proprio ritmo a differenza dei Motetti-Conductus a tre voci, nei quali le voci superiori sono identiche ritmicamente e nel testo.

Rivolgiamoci ora alla questione della notazione dove è da osservare in primo luogo che si formano nuovi metodi per dividere le tre voci su una pagina del manoscritto. I seguenti schizzi mostrano il tipico ordinamento o su un'unica pagina (I: Codex Bamberg) o su due pagine di fronte (II, III: Codex Montpellier):



a) Triplum; b) Duplum (Motetus); c) Tenor

Il vantaggio di queste disposizioni (si confrontino con quelle seguite nel facsimile 54, p. 303) è che con ciò viene reso sempre possibile ai tre cantori di

seguire contemporaneamente le loro voci sulla stessa pagina. Se un Motetto richiede più voci, vengono sempre divise in modo che i cantori giungano allo stesso tempo alla fine della pagina e inizino contemporaneamente quella successiva. In Motetti più brevi si trovano le voci divise come indica lo schema III. Una simile pagina contiene la fine di un Motetto n. 1 ( $a_1, b_1, c_1$ ), un Motetto completo n. 2 ( $a_2, b_2, c_2$ ) e l'inizio di un terzo ( $a_3, b_3, c_3$ ).

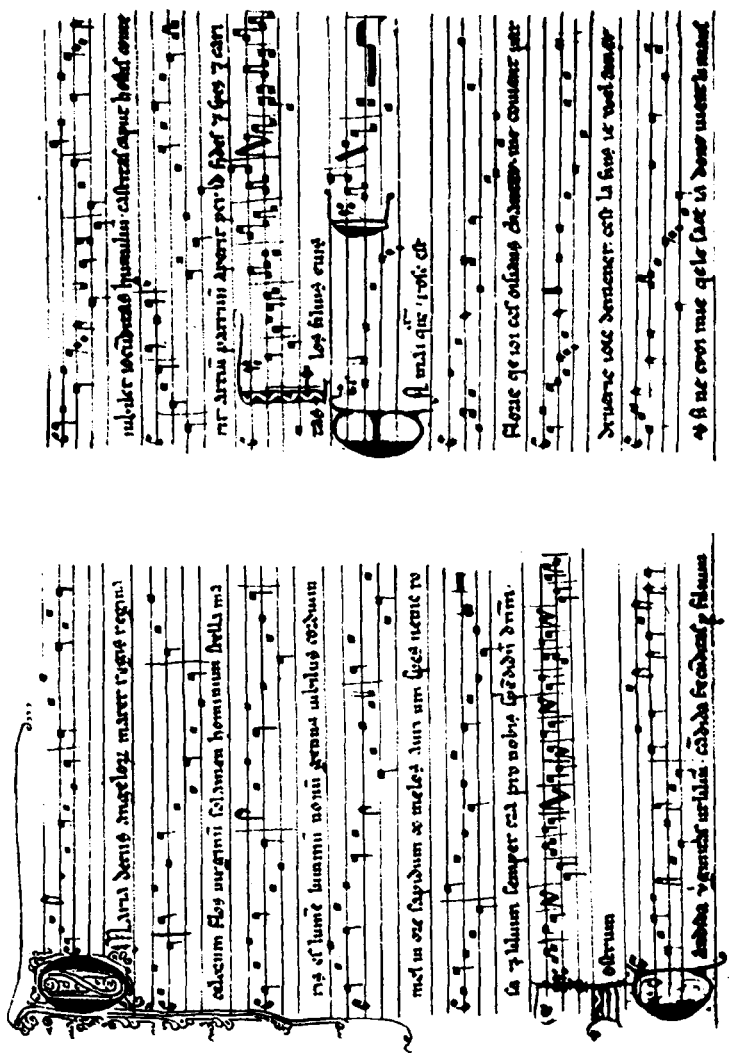
Prima di rivolgerci ad ambedue le fonti principali della notazione prefranconiana, il Codex Montpellier e il Codex Bamberg, trattiamo un esempio di una fonte meno conosciuta, che però è importante a causa della sua data un po' più antica (ca. 1275?), e perché rappresenta una specie di stadio preliminare del sistema sopra descritto. Si tratta del Ms. *Add. 30091* del British Museum dal quale vengono mostrate nel facsimile 57 due facciate, cioè il *recto* e il *verso* della prima carta. Qui non viene ancora usato il nuovo metodo d'ordine che rende possibile l'uso del manoscritto per l'esecuzione pratica. Perciò nella prima facciata si trova, dopo un Motetto completo, *O Maria - Nostrum*, l'inizio della voce superiore di un altro Motetto, *Candida virginitas - Flos filius*, mentre il seguito di questa voce superiore e l'intero Tenor si trovano nel retro (c. 1').

Anche se l'aspetto esterno della scrittura del manoscritto ricorda le fonti dei Motetti più antiche, esiste tuttavia la differenza determinante nel fatto che il ritmo della voce superiore nella notazione si manifesta chiaro ed essenziale attraverso l'uso di segni particolari per la *L* e per la *B*. Nel primo Motetto non c'è bisogno né della valutazione né della precisa conoscenza del testo per riconoscere che il Motetus è in terzo modus ed il Tenor in quinto. Particolarmente chiaro risulta il progresso raggiunto se si confronta la seconda composizione *Candida virginitas - Flos filius* con il Duplum e il Tenor del Motetto *Quant revient - L'autre jour - Flos filius* dal *Chansonnier Roy* (facsimile 54, p. 303), perché qui si presentano le stesse melodie in notazioni diverse. Ci si ricorderà che quest'ultimo Motetto da parte sua è derivato dalla Clausula a tre voci *Flos filius* del Codice Fiorentino (facsimile 46, p. 254). Perciò questi esempi mostrano la stessa composizione in tre diversi stadi di rielaborazione e di notazione.

#### 1. Il Codice di Montpellier (fascicoli II-VI)

Il Codice di Montpellier (Università di Montpellier, Bibl. della facoltà di Medicina *H 196*; abbreviato *Mo*) è di gran lunga la più ampia e la più importante fonte per i Motetti del sec. XIII. Questo splendido manoscritto ha suscitato attenzione già relativamente presto ed è stato fatto più volte oggetto di studio. Il primo musicologo che vi si dedicò fu E. de Coussemaker nel suo libro *L'Art harmonique aux XII<sup>me</sup> et XIII<sup>me</sup> siècle* (1865), che contiene riproduzioni e trascrizioni di 50 brani. Questa pubblicazione servì come fondamento per ulteriori studi di O. Koller («Der Liedercodex von Montpel-

<sup>1</sup> Così p. es. Garlandia (*Couss S I*, 97): *Recta brevis est que unum tempus continet.*



London, British Museum Add. 30091 (sec. XIII)  
cc. 1, 1'

lier», *VfMw* IV) e di F. Ludwig («Studien über die Geschichte der mehrstimmige Musik», *SIM* V). Quest'ultimo studio fu particolarmente importante, perché esso contribuì essenzialmente al miglioramento dei metodi di trascrizione e ad un più giusto riconoscimento dei gradi di sviluppo che si presentano nei vari fascicoli. Infine poi il Codice completo venne pubblicato in facsimile con trascrizione completa e con dettagliato commento da Y. Rokseth con il titolo *Polyphonies du XIII<sup>me</sup> siècle* (4 voll., 1936-1939).

Il Codice contiene 354 composizioni, ordinate in otto fascicoli secondo i tipi. I: contiene Organa e Conductus del periodo di Notre-Dame; II: 17 Motetti a quattro voci; III: 11 Motetti a tre voci con Motetus latino e Triplum francese, e 4 Motetti latini a due voci; IV: 22 Motetti latini a tre voci; V: 9 Hocheti e 104 Motetti a tre voci, per lo più con doppio testo in francese; VI: 75 Motetti francesi a due voci; VII: 39 Motetti a tre voci di diverso tipo; VIII: 1 Conductus e 42 Motetti a tre voci di diverso tipo.

Il primo fascicolo non è il caso che qui sia preso in considerazione, perché si riallaccia, sia nel repertorio sia nella notazione, al periodo di Notre-Dame. I fascicoli dal II al VI appartengono strettamente allo stesso tipo e rappresentano la raccolta più significativa di Motetti della metà del sec. XIII, e tutti in notazione prefranconiana. Gli ultimi due fascicoli sono stati evidentemente aggiunti più tardi come risulta dai fatti seguenti: (1) la scrittura è un'altra, più decorativa; (2) il sistematico ordinamento per tipi che si trova nei fascicoli precedenti non è più seguito; (3) la notazione è franconiana, talvolta con l'inclusione di particolarità più tarde che si richiamano a Petrus de Cruce.

Qui ci occupiamo dei fascicoli dal II al VI, e cioè analizzeremo prima la notazione dei Tenores quindi le voci con i testi.

a) Notazione dei Tenores

La notazione delle voci di Tenor in *Mo II-VI* non mostra alcun progresso essenziale in confronto ai metodi usati nelle fonti più antiche. Le stesse ligature vengono usate all'incirca nelle stesse combinazioni, nelle quali i raggruppamenti /3/ e /11/3/ (cfr. la tabella a p. 275) sono ancora i più frequenti. L'unica differenza sta nella scrittura più chiara delle note singole, per le quali ora si hanno a disposizione tre forme: ■ *brevis* (B), □ *longa* (L), e □ *duplex longa* (D).

La forma più frequente è naturalmente quella della L.

Simbolo	Esempio	Frequenza
I.   3		69
II.   1 1   3		59
III.   3 2 . . . 2		21
IV.   2 2 . . . 3		16
V.   1 3 . . . 3		2
VI.   1 1 1		10
VII.   1 1 . . . 1		11

La precedente tabella dà un quadro generale sui tipi più importanti della notazione del Tenor<sup>2</sup>. La colonna a destra indica quante volte compare il tipo corrispondente nei fascicoli II-VI, sono presi in considerazione solo quei casi nei quali la rispettiva combinazione è utilizzata sempre uguale per tutto il brano (o soltanto con minime varianti).

Ci si domanda ora quali ritmi vengono rappresentati da questi tipi. Nei casi dal III fino al VII la situazione è chiara ed evidente: il III rappresenta il primo modus, il IV il secondo, il V il terzo, il VI ed il VII il quinto in gruppi regolari e irregolari. I tipi I e II offrono maggiori difficoltà, perché possono rappresentare diversi Modi come accadeva già anche nella notazione quadrata (cfr. p. 275). I 69 esempi del I tipo si dividono dunque come segue:

Tipo I

Modus	Frequenza
Ia. Primo:	15 (p. es. n. 58, 101, 221, 226)
Ib. Secondo:	17 (p. es. n. 37, 59, 102, 220)
Ic. Quinto:	37 (p. es. n. 41, 57, 107, 227)

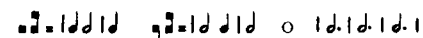
Analogamente con il II tipo, come mostra la seguente tabella:

Tipo II

Modus	Frequenza
IIa. Primo:	22 (p. es. n. 24, 43, 141, 240)
IIb. Secondo:	20 (p. es. n. 64, 94, 142, 239)
IIc. Quinto:	17 (p. es. n. 23, 42, 135, 241)

<sup>2</sup> Un indice completo si trova in *Polyphonies* IV, p. 144 sgg.

Nell'ambiguità di questi tipi si pone la domanda come si possa trovare in un dato caso la giusta interpretazione. Per decidere la questione si possono prendere in considerazione diversi altri punti di vista. Spesso si trova un'indicazione nella forma delle note isolate che compaiono nei parigrado e quindi nella conseguente spaccatura delle ligature. In un caso simile se viene cambiata una *ternaria* con una *B* seguita da una *binaria*, siamo di fronte al secondo modus; se però viene scritta una *L* seguita da una *binaria*, questo indica il primo o il quinto modus:



Nei fascicoli più tardi (IV, V ecc.) il quinto modus viene d'altra parte indicato comunemente dall'uso di una *D*:



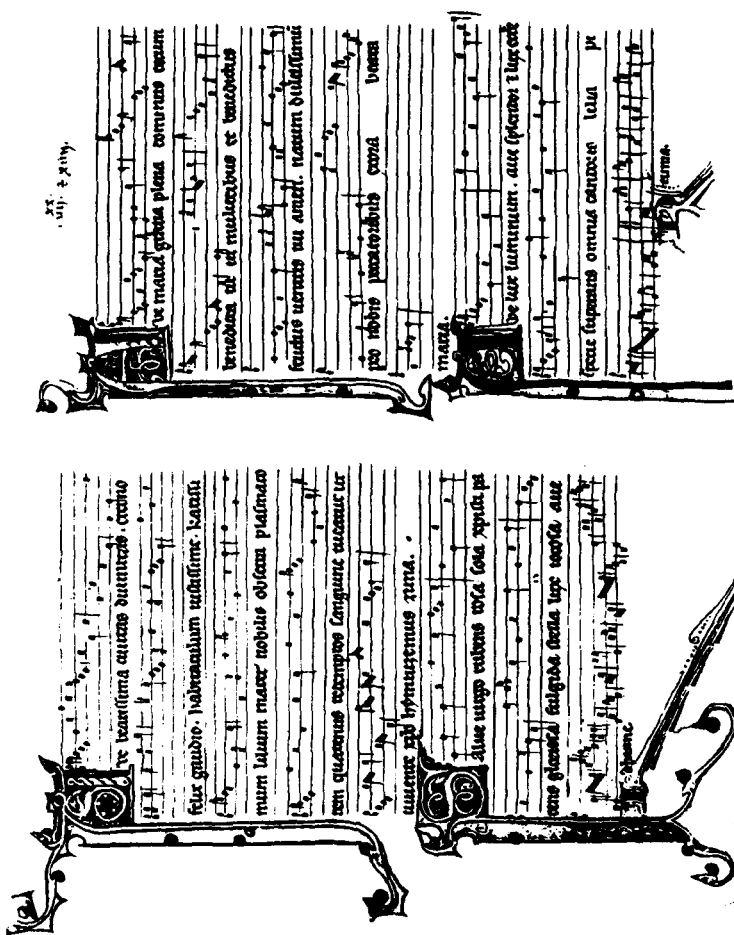
Altre indicazioni utili si hanno dall'analisi delle voci superiori, dalla loro lunghezza e dal loro ritmo. Dato che il quinto modus dà un numero di battute esattamente doppio di quelle del primo o del secondo, spesso, attraverso un semplice calcolo della quantità di battute (perfezioni) in una delle voci superiori, si può decidere se nel Tenor si ha davanti il quinto modus o no. Anche il ritmo delle voci superiori — che certamente ora appare chiaramente attraverso l'uso di *L* e *B* — dà spesso suggerimenti sul ritmo del Tenor. Particolarmente il Motetus e il Tenor sono in uno stretto rapporto ritmico, che viene indicato dall'Anonimo VII come *convenientia modorum* (*Cous* S I, 379). Quindi si adattano molto bene il primo e il quinto modus, altrettanto bene il secondo e il terzo o il terzo e il quinto:

Modus 1 e 5	Modus 2 e 3	Modus 3 e 5

Incompatibile è, al contrario, il ritmo trocaico *LB* del primo modus con quello giambico *BL* del secondo o del terzo. Se quindi in una delle voci superiori è riconoscibile il secondo o il terzo modus, il Tenor non può essere in primo modus.

b) Esempi

I precedenti commenti possono essere ora spiegati sulla scorta di alcuni esempi. Il facsimile 58 contiene un Motetto a tre voci: *Ave beatissima - Ave*



Montpellier, Faculté des Médecins H 196 (sec. XIII)  
cc. 93<sup>v</sup>, 94

Maria - Johanne e l'inizio di un altro: *Salve virgo - Ave lux - Neuma*<sup>3</sup>. Il Tenor *Neuma* (nel tratto che appare su questa facciata) è composto da sei *ternariae* e una *binaria*. Nel primo o nel secondo modus esso darebbe  $6 \times 2 + 1 = 13$  perfezioni o battute ternarie, in quinto modus invece un numero doppio. Un'analisi superficiale delle altre voci mostra subito che qui vi sono molto più di tredici perfezioni, dato p. es. che il Triplum mostra già da solo quattordici *L* perfette a prescindere dalle molte *B*. Il Tenor deve quindi essere in quinto modus.

Nel primo Motetto l'uso di questo metodo potrebbe dare al principiante difficoltà più grandi. Si può tuttavia basare la valutazione sul fatto che di regola una singola riga del Triplum o del Duplum contiene circa sette o otto perfezioni. Quindi risulterebbero un totale di circa quaranta perfezioni. Visto che il Tenor contiene 22 gruppi di *ternariae*, si prende soltanto in considerazione il primo o il secondo modus. D'altronde in questo caso la valutazione non sarebbe addirittura necessaria, perchè diverse volte una *ternaria* è spaccata in una *B* con una successiva *binaria* (cfr. il primo *ordo*, a sinistra della lettera iniziale: *re-re-la*; altrettanto gli *ordines* 9 e 15), ciò che inequivocabilmente indica il secondo modus.

Un confronto dei due Tenores mostra che i tratti di divisione in *Neuma* sono un po' più lunghi che in *Johanne*, cosa che probabilmente è in relazione con il fatto che le pause del quinto modus sono più lunghe di quelle del secondo. Peccato che questa diversificazione, che darebbe una chiave molto semplice per la determinazione del modus, sia solo accennata ma non regolarmente applicata nel Codice di Montpellier. Ciò si verifica solo nel Codice di Bamberg.

Come ulteriore esempio della notazione del Tenor serve il Motetto *Diex je - Amors qui m'a prist - Et super* riprodotto nel facsimile 59. Le prime tre *L* dell'ultima riga appartengono al Motetto precedente insieme con le note finali del Triplum e del Motetus scritte nelle prime righe. Qui segue il Tenor *Et super*, il cui tema (tratto dall'*Alleluja Domine in virtute*) viene eseguito due volte, prima in dieci *ternariae*, poi (sulla c. 142) in formazioni di gruppi irregolari. Tra gli altri compaiono qui due *ordines* consistenti ciascuno di tre *L*, e che potrebbero avallare la supposizione che tutto il Tenor sia in quinto modus. In questo caso sarebbe però difficile da spiegare perchè questi due *ordines* non siano stati scritti in *ternariae* come gli altri. Questi due *ordines* mostrano, al contrario, che qui c'è una deviazione dal ritmo normale. Visto che il secondo modus, a causa della spaccatura del parigrado *L + binaria*, è da scartare, il Tenor è in primo modus, come d'altro canto si può anche riconoscere dalla combinazione  $\frac{3}{2}$  nel primo e nel quarto *ordo* della pagina destra.

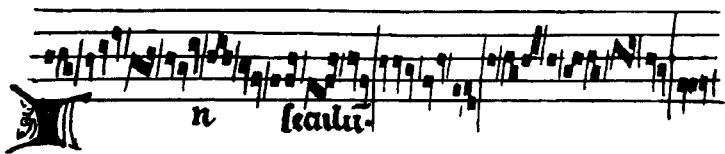
Segue qui la trascrizione dell'inizio della seconda realizzazione:

<sup>3</sup> L'originale numero della pagina significa:  $4 \times 20 + 14 = 94$ .



Accanto ai molti Tenores che con maggiore o minore regolarità si possono ordinare sotto uno dei tipi sopra descritti, ne esiste anche una non piccola quantità che presenta un ritmo libero, p. es. il seguente:

*In seculum* (c. 231)



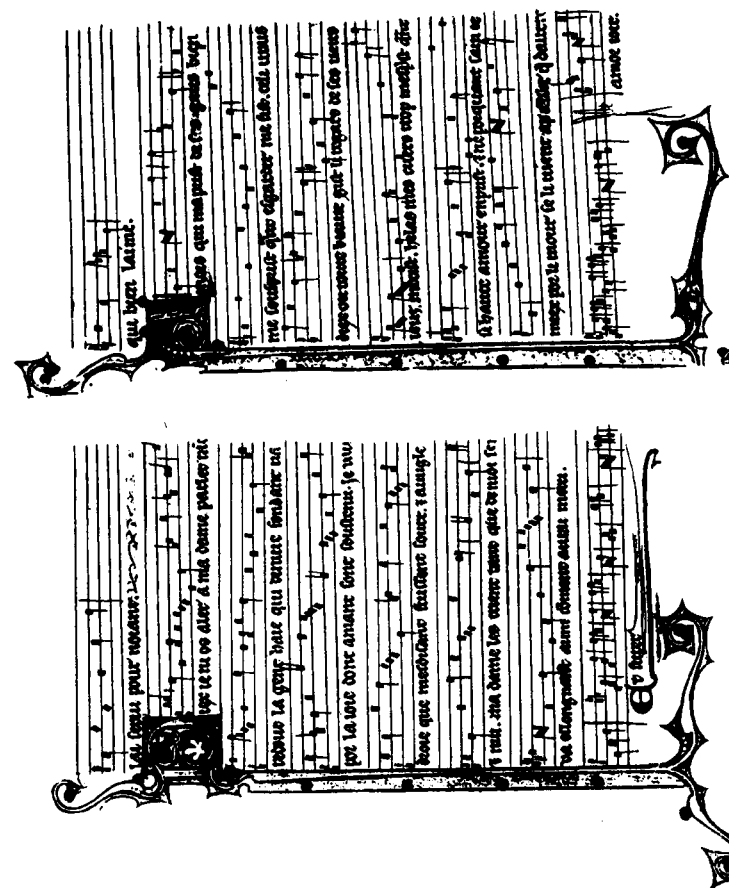
Che qui si tratti del secondo modus si riconosce dalla spaccatura di parigrado *B + binaria*, inoltre dalla combinazione che compare verso la fine  $/2\ 3/4$ . Come nel Tenor *Et super* anche qui vi sono gruppi sparsi di tre *L* che si devono considerare come passaggi al quinto modus. Come qui si sia proceduto liberamente con il concetto di modus si vede anche dal fatto che alla fine compare un gruppo in primo modus. La libertà della formazione ritmica si ripercuote anche sull'interpretazione dei tratti della *divisio-modi*. Mentre i tratti che seguono una formazione del secondo modus hanno il valore di due *tempora*, i gruppi di tre *L* possono essere soltanto chiusi da una pausa di un *tempus*, perché altrimenti il valore reale dell'ultima *L* sarebbe ridotto a quello di una *B*. A questo proposito si faccia attenzione che verso la fine compare due volte una singola *B* che naturalmente richiede a completamente una pausa di due *tempora*. Oltre ai tratti brevi il Tenor ne mostra anche tre più lunghi che si estendono su tutto il sistema. Questo è il cosiddetto *finis punctorum*, cioè una pausa del valore di una *L* perfetta, quindi di tre *tempora*. Facciamo seguire una trascrizione dell'inizio e della fine:



c) Battuta binaria

Un unicum assai degno di nota è il Tenor del Motetto n. 164, *Je ne puis - Flor de lis - Douce Dame*, la cui formula base consiste di sei *B* con una *L* finale:

<sup>4</sup> Nel quart'ultimo *ordo* la prima *binaria* è scritta in una forma variata che fu usata più tardi come *ligatura sine perfectione* per la rappresentazione della serie *B B* (v. p. 345). Qui essa ha lo stesso valore (*B L*) come la *binaria* seguente.



Montpellier, Faculté des Médecins H 196 (sec. XIII)  
cc. 141', 142



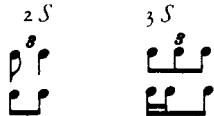


Il piccolo tratto che compare negli ultimi due esempi, non ha più il significato di una pausa (*divisio modi*), ma serve per separare le perfezioni. Più tardi venne sostituito da un punto, il *punctus divisionis*.

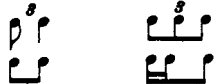
Sull'uso pratico di queste regole ci sarebbe ora da dire che spesso la prima non viene seguita rigorosamente, perché il terzo *modus* viene scritto molte volte come segue:  $\text{q} \cdot \text{q} \cdot \text{q} \cdot \text{q} \cdot \text{q}$ . Tuttavia compare anche la scrittura corretta  $\text{q} \cdot \text{q} \cdot \text{q} \cdot \text{q}$ .

Accanto alla *L* e alla *B* compare come forma nuova la *S*. Essa non viene tuttavia mai usata come nota singola, ma sempre soltanto in gruppi di due o tre che hanno insieme il valore di una *B*. Allo stesso modo come per le ligature del *Conductus* sorge la questione come sia da dividere il valore complessivo — là la *L*, qui la *B*. Anche qui la soluzione più semplice sarebbe di trascrivere un gruppo di due *S* come crome:  $\bullet \bullet \bullet \text{♪}$ , ed uno di tre *S* come terzina di crome:  $\bullet \bullet \bullet \text{♪♪}$ . Questo metodo è stato usato in effetti in alcune pubblicazioni più recenti, p. es. nell'edizione di Rokseth del Codice di Montpellier. Tuttavia si può dubitare (come anche già per il *Conductus*), se oscillazioni ritmiche, come risultano da questa interpretazione, si possano conciliare con il rigido mensuralismo di questo periodo<sup>6</sup>. Scartando questa interpretazione resta ora soltanto la scelta tra due tipi di lettura uno dei quali prende le mosse dalla tripartizione della *B*, l'altro dalla sua bipartizione:

*B* tripartita (*tempus perfectum*):



*B* bipartita (*tempus imperfectum*):



Il fatto che gruppi di due *S* prevalgano fortemente (specialmente se si includono i casi dove essi sono rappresentati da una *ligatura cum opposita proprietate*), fa sembrare il tipo di lettura binaria come la più probabile. Oltre a ciò anche il nome *semi-brevis* indica già che si tratta della metà di una *B*<sup>7</sup>. Se si accetta questa interpretazione, la pretesa ripetutamente avanzata da Francone, che la *B* è tripartita (v. p. 343), sarebbe da comprendere non come conferma della tradizione ma come novità intenzionale; quindi anche la maggior parte delle sue regole e prescrizioni portano il carattere della novità e sono perciò destinate a fondare una nuova prassi. Come ulteriore argomento a favore della

<sup>6</sup> Non raramente compaiono gruppi di due o tre *S* contemporaneamente in diverse voci, p. es. all'inizio del Motetto *Portare da Ba* (facsimile 60, p. 340).

<sup>7</sup> Sia Francone (*Couss S I*, 136) come anche l'Anonimo VII (*Couss S I*, 381a) spiegano *semis* come *quod est dimidium* (in rapporto con *semidionus*, *semitonus*), e Dietricus dice: *semibreve, quia duo talia cum tanta celeritate proferuntur sicut unum breve recte scriptum (semibrevis, perché due di loro vengono eseguite altrettanto velocemente come una brevis scritta come tale)*. Al contrario Magister Lambert spiega (*Couss S I*, 270) *semis* come sinonimo di imperfezione: *semis, sema, semum, quod est imperfectum*. Questa deduzione sembra però filologicamente insostenibile e non dà anche nessuna particolare spiegazione del concetto *semibrevis*.

divisione binaria si potrebbe addurre che nelle fonti prefranconiane gruppi di tre *S* compaiono quasi esclusivamente nella forma di *currentes*  $\text{♩}$  (sopra una singola sillaba). Il tipo di lettura binaria concorderebbe con il principio che in simili formazioni del tipo di *conjunctura* l'ultima nota è la più lunga. Naturalmente tutti questi argomenti non rappresentano alcuna prova completamente valida. Non soltanto nel periodo della notazione prefranconiana, ma ancora più oltre durante il sec. XIII, certo ancora nel primo sec. XIV, il valore della *S* restò soggetto a oscillazioni e controversie, e certamente non c'era altro da attendersi, perché le *S* in questo periodo non rappresentavano una particolare categoria di note indipendenti, ma soltanto una parte di valore più breve<sup>8</sup>.

#### e) Ligature

Mentre nei Tenores dei Motetti che verranno analizzati le forme delle ligature della notazione modale sono per la maggior parte conservate, le voci superiori si comportano in modo evoluto anche a questo riguardo. Qui compaiono per la prima volta quelle varietà di ligature che sono note come *sine proprietate*, *sine perfectione* e *cum opposita proprietate*, e con il cui aiuto è possibile rappresentare i rapporti ritmici più chiaramente. Per ciò che riguarda la valutazione delle diverse forme si vede che ci troviamo in uno stadio intermedio tra la completa ambiguità delle ligature nella notazione quadrata e la loro assoluta chiarezza in quella franconiana. Stabilire precise regole per il significato ritmico delle molteplici forme, non è ancora possibile. La visione più chiara nei rapporti predominanti si ha dalla tabella data a p. 332. Il valore di una *ligatura* o di una *conjunctura* dipende ancora completamente dalle note vicine, in altre parole dal fatto che essa prenda il posto di una *L* perfetta (3 *tempora*), di una *L* imperfetta (2 *tempora*) o di una *B* (1 *tempus*).








Per poter rinviare brevemente alle diverse forme, vengono usate le seguenti abbreviazioni:

2, 3 : *lig. cum proprietate et cum perfectione*  
<sup>2</sup>2, <sup>3</sup>3 : *lig. cum proprietate et sine perfectione*  
<sup>2</sup>2, <sup>3</sup>3 : *lig. sine proprietate et cum perfectione*  
<sup>0</sup>2, <sup>0</sup>3 : *lig. cum opposita proprietate*

Dalla tabella a p. 332 si ha che le diverse forme di *binaria* sono già ampiamente distinte tra loro a seconda del loro significato ritmico, mentre questo succede molto meno nelle *ternariae*. Interessante è la forma particolare della <sup>2</sup>2. Essa compare soltanto nel Codice di Montpellier e più tardi venne

<sup>8</sup> Cfr. pp. 353 sgg., 368 sgg.

Tipo	Forme	Valore		
		1 <i>tp.</i>	2 <i>tp.</i>	3 <i>tp.</i>
2		-		
2 <sup>a</sup>		-		-
2 <sup>b</sup>		-	-	
2 <sup>c</sup>			-	-
3		-		
3 <sup>a</sup>		-		
3 <sup>b</sup>		-		-
4		-		

sostituita da un'altra (cfr. la forma franconiana a p. 346). Per la *ternaria* in movimento discendente viene spesso usata la forma , che si può facilmente confondere con la formazione di *currentes* , perché il quadrato iniziale molte volte non è chiaramente riconoscibile come tale. La prima forma rappresenta il ritmo  (o uno simile), l'ultima quello doppiamente più veloce: . In ugual modo la seguente forma molto comune  deve essere differenziata dalla *quaternaria* discendente; essa rappresenta il collegamento di una *L* con una *ternaria* discendente ed ha il seguente valore: |  |  | (cfr. *Mo*, n. 119; *Polyphonies* III, p. 163 sg.).

#### f) La Plica





Anche la Plica subisce un cambiamento degno di nota, sia nella forma sia nel significato. Le ligature plicate che hanno un ruolo così grande nella notazione quadrata, vengono usate ancora soltanto occasionalmente. Al loro posto compaiono però singole note plicate in grande quantità e formano da ora fino all'età dell'*ars nova* un importante segno di notazione. I teorici le



considerano come un elemento essenziale del sistema e le pongono, insieme con le forme delle note singole, subito all'inizio delle loro spiegazioni. Così dice Joh. de Garlandia (*Cous. S I*, 177b):

*Longarum triplex est modus: quia quedam est longa recta, quedam duplex longa, quedam plica longa... Similiter brevium triplex est modus. Quedam dicitur recta brevis, quedam semibrevis, quedam plica brevis.*

Vi sono tre tipi di *longa*: la *longa* vera e propria, la *duplex longa* e la *plica longa*. Allo stesso modo vi sono tre tipi di *brevis*: la *brevis* vera e propria, la *semibrevis* e la *plica brevis*.

Mentre prima vi era soltanto un unico tipo di *nota plicata*, ora c'è una differenza tra una *plica longa* e una *plica brevis* che anche nella notazione vengono espresse chiaramente. Le forme della *plica longa* hanno un breve gambo alla sinistra del quadrato ed uno lungo alla destra; nella forma ascendente il breve gambo a sinistra può anche mancare del tutto. Le forme della *plica brevis* hanno il gambo più lungo alla sinistra oppure due gambi della stessa lunghezza:

	discendente	ascendente
<i>plica longa</i>		
<i>plica brevis</i>		

Le regole di Magister Lambert già espone in una precedente occasione (v. p. 250) sono valide per la *plica longa*. Questa è quindi da trascrivere come  o come , a seconda se si tratta di una *L* perfetta o imperfetta. Sulla valutazione della *plica brevis*, cioè sulla suddivisione del valore tra la nota principale e quella secondaria, non si trova nei teorici alcuna indicazione. Se si accettano le precedenti spiegazioni riguardanti i gruppi di *semibreves*, si pone naturalmente alla base anche qui la divisione binaria della *B*, cioè si trascrivono nota e suono come due valori identici (come). Perciò la *plica brevis* si diversifica da due *S* scritte o da un <sup>2</sup>/<sub>2</sub> soltanto attraverso quel particolare tipo di esecuzione di canto che viene descritta dal Lambert come *compositio epiglottis cum repercussione gutturis*.

#### g) Esempi

Ci rivolgiamo ora ad alcuni esempi dalla cui analisi si giungerà alla spiegazione di ulteriori particolarità, e cioè in primo luogo il Motetto *Salve virgo - Ave lux - Neuma* (facsimile 58, p. 324). Abbiamo già constatato che il Tenor è in quinto modus. Nelle voci superiori è facilmente riconoscibile il terzo modus al posto del quale talvolta compare il suo parente prossimo



Un po' più difficile è il Motetto *Diex je - Amors qui - Et super* del facsimile 59 (p. 327). Il Tenor è, come abbiamo visto, in primo modus con l'inserimento di due gruppi in quinto modus (v. p. 325). Nelle voci superiori è meglio che si cominci con il Motetus (pagina di destra), il cui ritmo è più chiaro che quello del Triplum. La *ternaria* subito all'inizio, sopra *qui*, deve essere letta come  $^{\circ}3$ , dato che essa deve formare evidentemente una perfezione insieme con la *B* seguente. La nota iniziale dell'*ordo* seguente è una *plica longa*, che viene resa imperfetta dal successivo  $^{\circ}2$ . Perciò si ha la seguente trascrizione dell'inizio:



Il quinto segno della terza riga è di nuovo una *plica longa (imperfecta)*, mentre il segno alla fine rappresenta una *plica brevis*. L'*ordo* che inizia a metà della quinta riga termina (certo per errore) con una *B* al posto di una *L*. Verso la fine della riga 6 si trova ancora una volta una *ternaria* con il significato di  $^{\circ}3$ . La fine del Motetus è notata all'estremità sinistra dell'ultima riga destinata al Tenor.

Il Triplum inizia con una formazione di *plica*, composta da una *B* e da una *plica longa*, e la stessa formazione si trova alla fine del primo *ordo*. Nei due casi il trattino di pausa seguente può soltanto avere il significato di un *susprium* che si può riprodurre all'incirca con una pausa di croma:



L'ultima nota della riga (inizio dell'*ordo* successivo) è una *plica longa* che viene resa imperfetta dalla *B* all'inizio della riga seguente. La *quaternaria* su (*re*)*dout* deve quindi essere ristretta a due *tempora*, per cui si ha una versione che soddisfa anche testualmente:



Allo stesso modo è certamente da leggere anche il passo che inizia con la stessa melodia *dont amant sont soustenu* (riga 3), anche se questo comincia con una *plica brevis*, che però è da correggere in una *plica longa* con l'accorciamento del gambo a sinistra. Anche nei due segni di *plica* della quinta riga il gambo a sinistra è riuscito troppo lungo: si tratta in ambedue i casi di una *plica longa*.

La *ternaria* sulla sesta riga, su *es(longnant)* è nuovamente da leggere come  $^{\circ}3$ . La fine presenta un ulteriore esempio di *ritardando* scritto per intero, che si può di nuovo riprodurre nel modo migliore in 4/4:



In Appendice al n. 43 si trova una trascrizione di una sezione centrale (Triplum: 3. riga, inizio; Motetus: 3. riga, *li regars*; Tenor: ottava *ternaria*). Degne di osservazione sono le concordanze dissonanti *sib - mib' - fa'*, *la - re' - mi'* e *fa - do' - sol'*. Malgrado ogni evidenza contraria si è tentati di leggere la penultima nota del Tenor come *sol* (al posto di *la*).

## 2. Il Codice di Bamberg

Il Codice di Bamberg (Staatl. Bibl. Bamberg, *Ed. in. 6*; abbreviato *Ba*) contiene 100 Motetti nella sua parte principale, che con una eccezione (n. 92, un Motetto a quattro voci con due Tenores), sono tutti a tre voci. Un'appendice con scrittura della stessa mano contiene tre ulteriori brani del tipo Motetto come anche alcune composizioni senza testo (*In seculum longum*, *In seculum viellatoris* ecc.), che sono scritte in partitura alla maniera antica. Una nuova edizione composta da facsimile, trascrizione e commento è in P. Aubry, *Cent Motets du XIII<sup>me</sup> siècle* (1908).

Le voci dei Motetti sono ordinate come mostra il primo schema dato a p. 318: cioè sempre tutte su una stessa pagina. Tre Motetti (n. 52, 53, 54; cc. 31'-34) mostrano un ordinamento divergente, cioè su una facciata in tre colonne parallele della stessa lunghezza. La ragione di questo è che in questi brani anche il Tenor ha un testo, cosicché ciascuna voce richiede all'incirca lo stesso spazio.

La notazione di *Ba* è in principio la stessa di quella di *Mo II-VI*. Tuttavia si nota, in una serie di particolarità, un considerevole sviluppo nel senso della chiarezza e della precisione. Per questa ragione i Motetti di *Ba* sono largamente più facili da trascrivere di quelli di *Mo*. La novità più determinante consiste nel fatto che si fissarono graficamente i diversi valori della *divisio modi* o, come possiamo anche dire d'ora in poi, delle pause. Questo segno non compare più a lungo in forma di un tratto, di indefinibile lunghezza, scritto senza preoccupazione, ma ora viene tracciato con precisione in quattro diverse lunghezze, ciascuna delle quali indica una diversa durata, cioè:



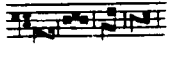
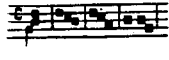
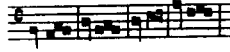
Un buon esempio è il seguente (*In seculum breve*, c. 64):



Questo modo di notare le pause concorda con la teoria di Magister Lambert (*Couss S I*, 278), mentre Garlandia, anche se probabilmente un po' prima, usa già il sistema franconiano, nel quale la pausa di *B* si estende solo sopra uno spazio, la pausa di *L* imperfetta su due e la pausa di *L* perfetta su tre (*Couss S I*, 104a). Del resto la notazione di *Ba* corrisponde in quasi tutte le particolarità (specialmente a riguardo delle ligature) al sistema che è descritto nel trattato poco noto ma molto importante di Dietricus<sup>11</sup>.

#### a) Notazione dei Tenores

Anche se i Tenores in *Ba* presentano le stesse ligature e combinazioni come in *Mo II-VI*, qui sono tuttavia più facili da riconoscere i rapporti ritmici dato che di volta in volta il *modus* predominante risulta senz'altro dalle pause: la pausa per 1 *tempus* indica il primo *modus*, quella per 2 *tempora* il secondo, quella per 3 *tempora* il terzo o il quinto. I seguenti esempi possono essere di chiarimento:

- a) *Victime* (c. 46)<sup>12</sup> 
- b) *Pro patribus* (c. 56) 
- c) *Brumans est mors* (c. 20') 

Il primo esempio è /L B L/..., il secondo /B L B/..., il terzo /L B B L/...

Uno scambio del quinto *modus* con un altro è perciò già escluso dato che questo viene scritto regolarmente in *L* singole, cioè senza ligature. Il secondo *modus* si differenzia dagli altri non solo attraverso l'uso di pause di 2 *tempora*, ma anche dall'uso costante di ligature <sup>s</sup>; nel significato B L B (cfr. il

<sup>11</sup> L'esposizione di Dietricus si evidenzia per chiarezza e semplicità non comuni. Cfr. la pubblicazione di H. Müller (v. p. 245).

<sup>12</sup> Il numero di pagina si riferisce al volume dei facsimili (vol. I) dei *Cent Motets* di Aubry.

Tenor *Pro patribus*). Il Tenor *Optatur* (c. 57')<sup>13</sup> riprodotto qui sotto mostra l'utilizzazione di <sup>s</sup>2 nel significato L B (cioè l'opposto di 2) come anche di 2<sup>s</sup> nel significato B B (nel terzo *ordo*) e di 3<sup>s</sup> nel significato B B B (*ibid.*). Anche in *Ba* viene usata per <sup>s</sup>2 la forma franconiana (che venne mantenuta anche in seguito), in contrasto con la forma speciale che si trova in *Mo* (cfr. la tabella a p. 332).

#### Optatur



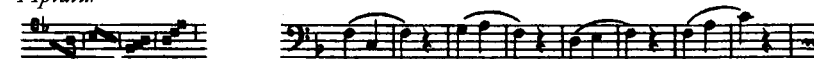
Una sistematica trattazione delle ligature che si trovano in *Ba* dovrebbe essere superflua, dato che da un lato il loro significato risulta senza difficoltà dalla concatenazione, e dall'altro lato i principi che stanno alla loro base saranno presto sostituiti da quelli franconiani. Tuttavia si presenterà ancora più avanti l'occasione per alcune osservazioni generali (v. p. 346).

Per curiosità si ricordi che la grafia delle pause e delle ligature di *Ba* viene già usata anche per la riproduzione chiara del *modus imperfectus* e cioè nei Tenores *Prob dolor* (c. 19, n. 35) e *Aptatur* (c. 54', n. 86):

#### Prob dolor



#### Aptatur



#### b) Notazione delle voci superiori

La *notatio cum litera* del Codice di Bamberg si differenzia appena da quella di *Mo II-VI*. Tuttavia la scrittura più chiara contribuisce molto a facilitare la trascrizione ed ancor più la circostanza che ambedue le voci superiori si corrispondono non soltanto pagina per pagina, ma riga per riga. Ciascuna riga del Triplum contiene lo stesso numero di perfezioni e *tempora* come le righe corrispondenti del Motetus, cosicché le loro note iniziali e finali suonano sempre contemporaneamente. Visto che le righe sono molto corte si ha così una grande quantità di sicuri punti di riferimento per la trascrizione.

<sup>13</sup> *Optatur* è errore di scrittura per *Aptatur*. Cfr. il terzo Tenor qui sopra.

**M**our me grief decourant de  
 niamere la voie au cler uir qui  
 ce blanc et vermeillec come rose  
 hardit sus face me d'aus des et  
 doulz rit mi duc fremar et si uarou  
 hant languir le dieu cum mal  
 la lausai blanchec ome fleur de  
 hont uesru d'anne de ualour p'neli:  
 me uesru p' uoulu et si g'at doulour  
**R**obins m'aimme et  
 dunt ma robins ma ce  
 mande si ma a  
 robins ma d'eten courto  
 e a amoflere ce  
 loie et pour quoi ne lame  
 roie aieurua robins ma u  
 me robins ma robins  
 ma demante si ma a

Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6 (sec. XIII)  
c. 52'

Come in *Mo* anche qui la *S* non compare mai singola, ma solo in gruppi di due o di tre. I primi si trovano spesso (come anche già in *Mo*) divisi su diverse sillabe, mentre gli ultimi vengono cantati sempre solo su una sillaba e quindi vengono scritti come *currentes*. Per le ragioni spiegate prima (p. 330) preferiamo interpretare entrambi i gruppi come suddivisioni binarie della *B*, cioè:  $\dots \text{♪} \text{♩}$  ;  $\text{♩} \text{♩}$  <sup>14</sup>.

La forma *conjunctura*  $\text{♩} \text{♩}$ , che in *Mo* compare così spesso, non si trova in *Ba*. Qui al suo posto viene usata la forma  $\text{♩} \text{♩}$  (cfr. facsimile 60, colonna di destra, inizio della riga 5), nello stesso significato di  $\text{♩} \text{♩}$ . Questo tipo di scrittura è interessante dato che in essa si mostra la tendenza ad esprimere la serie di valori *SSB* anche nella forma esteriore. Si faccia attenzione che il segno in questione ha proprio il valore doppio di  $\text{♩} \text{♩}$ .

Il facsimile 60 mostra un Motetto *Mou(l)t me fu grief - Robins m'aimme - Portare*. Malgrado la sua provenienza liturgica (dall'*Alleluia Dulce lignum* <sup>15</sup>) il Tenor ha la struttura di un canto profano. È composto da due brevi melodie, A (primo *ordo*) e B (secondo *ordo* con successive note singole) che vengono ripetute secondo lo schema A B A' A B A B (A' indica la prima metà di A) che si può certamente considerare come una variante incompleta del Rondeau medievale A B A A B A B. Tali Tenores *ad modum rondelli* non sono rari nella letteratura del tardo sec. XIII <sup>16</sup>. Il Motetus segue lo stesso preciso schema, mentre il Triplum si muove liberamente. Inoltre sarebbe almeno da osservare che in tutte le voci sono presenti libere variazioni del secondo *modus* e che i diversi  $\flat$  che compaiono hanno il significato di *diesis*.

<sup>14</sup> Aubry usa la raffigurazione franconiana  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .

<sup>15</sup> Cfr. *Grad. Rom.* 491, dove *portare* è sostituito da *sutinere*.

<sup>16</sup> Cfr. p. 313 per un rinvio a un Tenor simile in *Mo*.