

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 ⁷.

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:

⁷ 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 motetorum vetustissimi stili* (1910) del Ludwig dal quale abbiamo estratto diverse osservazioni fondamentali.

⁷ 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* (Couss S I, 127a).

 ...⁸. Qui ci troviamo alla radice di quei concetti di perfezione, alterazione e imperfezione, a noi già noti dalla notazione mensurale bianca. Nel completo sistema dei Modi la L tripartita del terzo modus venne vista come il valore normale e chiamata *longa perfecta*, mentre la L bipartita del primo e del secondo modus divenne *longa imperfecta*. Allo stesso modo vennero distinti due tipi di *brevis*, la *brevis recta* e la *brevis altera* (letteralmente: seconda *brevis*), la seconda lunga il doppio della prima. È evidente che la formula ritmica del terzo modus è da interpretare come uno schema in 6/8 (o due volte 3/8), non — come talvolta è stato supposto — come uno schema in 3/4. Questo risulta già dal fatto che il terzo modus entra spesso in rapporto contrappuntistico con il secondo modus, il cui ritmo corrisponde evidentemente ad uno schema in 3/8.

I tre rimanenti Modi non portano sostanziali novità. Il quarto modus rappresenta una specie di capovolgimento del terzo. Il quinto consta da una semplice successione di L, ciascuna delle quali è da intendere naturalmente tripartita (perfetta). Il sesto è formato da una serie di B, che devono sempre comparire in gruppi di tre. Presentiamo ancora una volta i sei Modi insieme in trascrizione moderna:

1.  2.  3. 
 4.  5.  6. 

Come oggi è generalmente in uso, abbiamo riprodotto tutti i Modi in battute di 6/8, cioè due perfezioni (3/8) raggruppate in una battuta. Per il terzo e quarto modus questo procedimento si giustifica dal fatto che la stessa formula base è composta da due perfezioni; per gli altri, da ragioni pratiche, perché si può constatare che la formula base compare comunemente in un numero pari di ripetizioni. Le frasi musicali per lo più entrano facilmente nella battuta di 6/8, e spesso con l'uso di questa battuta vengono superate facilmente certe difficoltà di trascrizione. Tuttavia bisogna sempre ricordarsi che la battuta di 6/8 non è fondata sull'essenza della teoria modale. In realtà vi sono casi nei quali non può essere usata (cfr. p. 270 sgg., 280).

In correlazione con la precedente raffigurazione dei sei Modi accenniamo ancora brevemente alla questione dei valori da scegliere per la trascrizione.

⁸ Diversi teorici del sec. XIII ricordano che in tempi antichi la L non era uguale a tre B ma a due B, p. es. Walter Odington: *Longa apud priores organistas duo tantum habuit tempora* (Couss S I, 235b). H. Riemann e altri hanno supposto, in riferimento a simili osservazioni, uno stadio premodale della ritmica, nel quale dominava la battuta pari. Tuttavia la conclusione di L binarie su battute binarie non è convincente, dato che nel primo e nel secondo modus l'unione di una L binaria con una B dà una battuta ternaria. L'osservazione di Odington può dunque essere anche interpretata in modo che, presso gli antichi *organistas* erano in uso soltanto il primo e il secondo modus.

Che una riduzione dei valori originali sia necessaria, è evidente. Gli stessi editori «più conservatori» non sono mai arrivati al punto da tradurre brani musicali del sec. XIII in lunghe e brevi (☩ ☩). In libri più antichi (Coussemaker, Wooldridge) si riduce in rapporto 1:4 ($L = \circ$, $B = \text{♩}$), mentre editori più recenti praticano una riduzione 1:8 ($L = \text{♩}$, $B = \text{♪}$; Ludwig, Handschin, Husmann) oppure 1:16 ($L = \text{♩}$, $B = \text{♫}$; Gastoué, Rokseth). Noi preferiamo l'ultima, perché essa corrisponde al nostro principio generale della trascrizione-tempo, di conseguenza la nota, che rappresenta il battito moderato della musica — qui senza dubbio la L —, è da riprodurre come seminima.

Infine dobbiamo ancora richiamare l'attenzione su una terminologia che identifica i sei Modi con certi piedi di versi dell'antica poesia greca e quindi vengono chiamati come segue: (1) Trocheo — \cup ; (2) Giambo $\cup -$; (3) Dattilo — $\cup \cup$; (4) Anapesto $\cup \cup -$; (5) Molosso — — — ; (6) Tribraco $\cup \cup \cup$. Anche se questi nomi in scritti più recenti sono stati occasionalmente usati essi hanno tuttavia appena qualche significato e legittimità storica. L'unico teorico medievale che li usa è Walter Odington, che del resto alle sei formule fondamentali ne aggiunge ancora altre con nomi così poco usati come *proceleumaticus* e *pyrrichius* (Cousse S I, 240 sg.). Già da questo si dimostra chiaramente che i suoi riferimenti ai piedi dei versi greci sono il risultato di studi filologici personali. In contrapposizione ad una opinione una volta molto diffusa (cfr. HdN I, p. 202) si deve sottolineare, che queste denominazioni non danno nessun diritto alla congettura che i Modi ritmici si siano sviluppati dai piedi dei versi dell'antica poesia greca.

Sull'uso dei Modi su melodie di diversa lunghezza si formulò un altro concetto fondamentale della teoria modale, cioè l'*ordo* (pl. *ordines*). L'*ordo* indica quante volte la formula fondamentale di un modus viene ripetuta, prima che si giunga ad una pausa:

<i>Primus ordo</i>	<i>Secundus ordo</i>	<i>Tertius ordo</i>
1.		
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		

A ciascun *ordo* segue necessariamente una pausa, la cui lunghezza dipende dallo schema ritmico del modus: nel primo modus essa ha il valore di una B

(pausa di croma), nel secondo di una L imperfetta, nel terzo di una L perfetta e così via⁹. 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 tralasciati. 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:

⁹ 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.