

Il Medioevo II. Musica profana prima del 1400

La poesia dei trovatori e la nascita del mottetto nella scuola di Notre-Dame

Se la musica costituisce un ingrediente importantissimo del rito sacro, è pur vero che è sempre esistita come espressione dell'uomo anche fuori dal culto e come mezzo di intrattenimento. Molti documenti musicali ci fanno cogliere bene come i due generi, la musica sacra e quella profana, si siano permeati a vicenda. Ciò vale per le opere di Ambrogio vescovo di Milano (339-397), che, ispirandosi ai ritmi accentuativi e alla prassi antifonale dei canti di Efrem il Siro,¹ ha plasmato nuovi inni in lingua latina basati su melodie di antichi canti latini, persino canti popolari, come si evince dalla disarmante semplicità dei dimetri giambici, ad esempio dell'inno *Deus creator omnium*; ma vale anche per il 'dialogo' tra musica sacra e musica profana del sec. XIII, uno dei campi di ricerca più affascinanti della musicologia moderna. Quest'ultima epoca fu arricchita da molteplici influenze culturali, a cominciare da quella araba, dalla quale l'*occidente*² ha ereditato, oltre ai testi filosofici dell'antichità, numerosi strumenti musicali e la relativa prassi esecutiva: gli strumenti ad arco, la tromba diritta, dalla fine dell'antichità praticamente dimenticata in Europa, il liuto (*al-oud*) e le nacchere. La convivenza delle culture araba, ebraica e cristiana in Spagna sotto il Califfato di Cordova aveva creato una cultura che può essere considerata l'*alma mater* dell'epoca scolastica. Non desta quindi stupore che anche nell'Occitania, questa 'nazione senza Stato' tra i Pirenei, l'oceano atlantico, il 46° parallelo e il mar Mediterraneo, si sviluppasse la prima alta cultura dell'Europa moderna, quella di lingua d'oc, con le raffinate forme musico-poetiche dei 'trovatori' che celebravano l'amor cortese, la *fin'amor*, come la *cansó*, l'*alba*, il *planh*, il lamento sulla morte dell'amata o dell'amico, e il *tenso*, il dibattito sulla natura dell'amore e dell'etica in generale, composto e cantato alternatamente da due poeti. Le culture poetiche francese, italiana e persino tedesca hanno preso i primi spunti dalla cultura occitanica, che fu annientata nel corso della crociata contro gli albigesi e dello sterminio dei catari tra il 1209 e il 1244 (capitolazione di *Monségur*). Uno dei primi programmi musicali elaborati da Musica Ricercata ricordava i trovatori in fuga, ospiti in Italia. La loro opera ha contribuito alla nascita della poesia italiana nell'ambito della corte dello svevo Federico II, anche se i componimenti di alcuni poeti italiani del tempo, quali Lanfranco Cigala e Sordello da Goito, sono ancora scritti in lingua occitanica. Il trovatore Raimbaut de Vacqueiras fu ospite di Bonifacio I di Monferrato, alla cui sorella Beatrice dedicò la famosa istampida *Kalenda maya* ispirata alla musica di due giullari suonatori di vielle. L'istampida, la forma dominante nella musica da danza due e trecentesca, costituisce una forma imitativa, per così dire 'antifonale', che riproduce l'antico *parallelismus membrorum*, in quanto ogni frase melodica viene ripetuta. Questa prassi è ben descritta in un romanzo tedesco dell'epoca, che sostiene che tra i suonatori di viella "uno non perdeva i suoni dell'altro."³ Johannes de Grocheo a cavallo tra il Due e Trecento asserisce che nei versi di un poema epico "*cantus debet in omnibus (versiculis) reiterari.*"⁴

In quei tempi, come accennato nel capitolo sulla *Musica sacra prima del 1400* (cf. esempio 9), i maestri della scuola di Notre-Dame introdussero nel *cantus planus*, il canto sacro recitato dal coro all'unisono, nuove parti polifoniche da due a quattro voci. Quando questi brani si trovavano vicino all'interpunzione del testo sacro interpretando la chiusura di una frase, venivano chiamati *clausulae*. La *clausula* sulla parola *mors* dell'*Alleluia Christus resurgens* composta da Perotino rappresenta un vocalizzo piuttosto lungo della vocale 'o' di *mors*. Più tardi, con la sostituzione dei vocalizzi con nuovi testi, testi diversi per ogni voce, ebbe inizio la storia del *mottetto* (dal francese *mot*, parola). La prassi è paragonabile alla creazione dei *tropi* 300 anni prima e si divulgò presto anche nella musica non liturgica, in cui nel frattempo era fiorita la raffinata, sebbene monodica arte dei trovatori. Il mottetto profano manteneva la struttura musicale del mottetto sacro e spesso si cantavano testi sia sacri che profani con le stesse melodie. La base di ogni composizione era data dal *tenor*, una breve citazione del tradizionale canto sacro adattata a nuovi ritmi



BNF fr. 9221, 105r

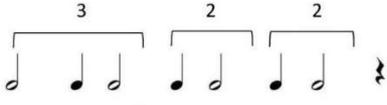
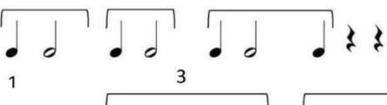
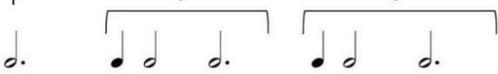
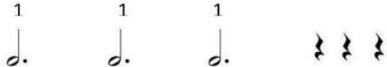
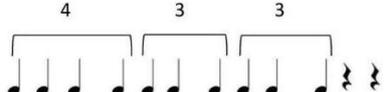
(cf. la terza voce del Kyrie di esempio 10 nel capitolo sulla *Musica sacra prima del 1400*). Al *tenor* venne aggiunto il *motetus* (denominato anche *duplum*) e, con un passo ulteriore, una terza voce, il *triplum*. *Motetus* e *triplum* cantavano testi diversi e gli incipit delle diverse voci servono come titolo del mottetto. Se il *tenor* è formato dalle note iniziali del graduale di Pasca *Haec dies*, mentre il *motetus* celebra la Santa vergine con le parole *Virgo virginum* e il *triplum* inneggia alla madre di Dio con le parole *O mitissima*, il mottetto viene identificato come “O mitissima – Virgo virginum – HEC DIES”. Questo particolare mottetto si è tramandato anche come “Quant voi remirant (d’esté la saison) – Virgo virginum – HEC DIES”, sostituendo il *triplum* “*Virgo virginum*” con una poesia d’amore in lingua francese. La musica polifonica quindi si emancipò ben presto dal mondo ecclesiastico, e così fecero i cantori, impiegati nelle cappelle delle cattedrali. Ora sorsero gruppi di artisti e letterati che suonavano e cantavano tra loro, quasi una *sapientium societas*.

Tutti i mottetti della prima metà del secolo XIII sono anonimi e si configurano come musica piuttosto popolare, anche in quanto venivano composti e modificati per le diverse occasioni della vita. Dalla metà del secolo in poi alcuni nomi di compositori divennero famosi: fra questi Petrus de Cruce, che compose mottetti caratterizzati da grande libertà ritmica e da una personalissima espressività musicale. Ma quali sono i criteri che ci mettono in grado di supporre che una composizione musicale del Duecento goda di grande libertà ritmica?

La notazione mensurale del Duecento

Nel sec. XIII si compie la transizione dalla notazione modale alla notazione cosiddetta mensurale, senza tuttavia abbandonare la supremazia del ritmo ternario. Le entità metriche, i ‘piedi metrici’ per così dire, rimangono di tre more. La tabella 1 riporta i modi della scuola di Notre-Dame (a sinistra) trascritti in una prima notazione mensurale (a destra) come tramandata da Franco da Colonia (*Ars cantus mensurabilis*, 1260 ca.).

Tabella 1
Dalla notazione modale alla notazione mensurale

	Trascrizione della notazione modale (<i>longae e breves</i>)	Notazione mensurale di Franco (<i>longae e breves</i>)
Primo modo		
Secondo modo		
Terzo modo		
Quarto modo		
Quinto modo		
Sesto modo		

La notazione mensurale distingue la *longa* dalla *brevis* proprio attraverso la forma della nota stessa, che ora serve come indicatore del valore (della durata). Non è più necessario dedurlo dal contesto modale, del quale tuttavia ci si ricorda in caso di ambiguità (ed è per questo che la teoria dell'epoca insiste sul ritmo ternario). La *longa* () ad esempio rappresenta la nota di tre more nel ritmo del terzo modo, e pure quella di due more del primo modo. La seconda *brevis* del terzo modo () invece veniva notata diversamente dalla *longa* del primo modo (), benché sia della stessa durata. Per muoversi più sicuri in tale ambiguità semiotica Franco da Colonia introduceva le seguenti regole:

1. la *longa* () che precede un'altra *longa* è ternaria: .
2. due *breves* tra due *longae* (   ) formano un metro ternario completo. La seconda *brevis* ha durata doppia della prima:



3. anche tre *breves* consecutive tra due *longae* (    ) formano un metro ternario completo:



4. il punto di divisione (*divisio modi*) crea nuovi raggruppamenti, sconosciuti nella musica modale:

a)   .   :  (contrariamente a 2.)

b)   .    :  (contrariamente a 3.)

c)  .   : 

d)   .  : 

La notazione mensurale permetteva quindi di definire cambiamenti ritmici in ogni istante.

Anche la notazione di Franco fa uso delle legature a scopi ritmici. Le regole sono piuttosto complesse, dipendono inoltre dalle *caudae*, i gambi attaccati a destra o a sinistra di una legatura, puntando in alto o in basso. Come nelle legature della musica modale che finivano con la nota lunga, ora si parlava di *perfectio* nel caso della nota finale lunga, di *proprietas* nel caso della nota iniziale corta. L'ascendenza e la discendenza dei motivi melodici rappresentate dai già menzionati neumi del *pes* e della *flexa* (anche denominata *clivis*), se indicate con le seguenti legature, erano *cum proprietate et cum perfectione*:

Pes:  =  ( )

Clivis:  =  ( )

Aggiungendo un gambo al *pes* e togliendolo dalla *clivis*, entrambe le note si trasformavano in *longae* ternarie (*sine proprietate et cum perfectione*):

Pes:  =  ( )

Clivis:  =  ( )

L'inversione *cum proprietate et sine perfectione* portava a due *breves*  :

Pes:  =  con la nota superiore girata a destra,

Clivis:  =  *cauda e ligatura obliqua*,

Infine *sine proprietate et sine perfectione* con la longa seguita dalla breve  :

Pes:  =  (nota superiore girata); *Clivis*:  =  (*ligatura obliqua senza cauda*).

La letteratura specializzata offre dettagliate tabelle per la trascrizione delle legature che rimasero valide fino al sec. XVI. Sarà utile ricordare anche il caso della *cauda* a sinistra che punta in alto (*ligatura cum opposita proprietate*) trasformando due *breves* in *semibreves* (◆ = ♫):



L'esempio 1 presenta gli incipit di tre mottetti che bene illustrano la generale tendenza verso il rallentamento del tempo. La melodia di *Hui main, au doz mois de mai* ('Questa mattina nel dolce mese di maggio') ci ricorda il primo modo della musica modale e viene accompagnata dal *tenor* con il motivo del *Haec dies* in semplici *longae* (quinto modo). Potrebbe trattarsi di una canzonetta da danza, perfettamente realizzabile in 'tempo di valzer'.

Esempio 1

Tre mottetti del sec. XIII

I triangoli raggruppano i 'piedi metrici' secondo i vecchi ritmi modali: *Hui main* (primo modo), *A Paris* (terzo modo), il triplum *On parole* (secondo modo?), *Lonc tens* (primo modo). Nella melodia *Aucun on trouvé* le note raggruppate dal *punctus divisionis* occupano il tempo di una *brevis* (e tre *breves* equivalgono a una *longa*). Tutti e tre i mottetti sono tramandati dal Ms. Montpellier H196.

Il *tenor* di *On parole de batre* ('Si parla della trebbiatura..., ma il lavoro non mi piace') non cita il solito pezzo di canto gregoriano, ma il grido di un venditore sul mercato di Parigi: *Frese nouvelle* ('Fragole fresche!'). *Tenor* e *duplum* iniziano nel ritmo del vecchio terzo modo, che dopo solo due *metra* viene frantumato in *semibreves*. Il *triplum* canta una sillaba per *brevis*, spesso anche due, quindi fino a quattro sillabe per unità ternaria (*Hui main* presentava due sillabe per ogni *longa* del tenor). L'esecuzione di tante parole richiede, per essere comprensibile a chi ascolta, un tempo più rallentato. Se questo chiacchiericcio ricorda ancora il sesto

dei vecchi modi, il *triplum* del mottetto di Petrus de Cruce, famoso rappresentante dell'ultima fase del secolo e uno dei primi compositori di mottetti di cui sia noto il nome, non permette più un'assegnazione modale. Il *duplum* 'Lonc tens' di questo mottetto evolve nei ritmi del primo modo, suddividendo spesso la *brevis* del *metrum* in quattro *semibreves*. Si tratta di abbellimenti melodici di un'unica sillaba, mentre il *triplum*, nella stessa durata di una sola *brevis*, canta fino a cinque *semibreves*, ognuna su una sillaba separata, fino a nove sillabe per unità ternaria. In questa situazione il tempo non solo rallenta ancora di più, ma il vecchio *modo*, ben visibile nelle note del *duplum*, non viene più percepito come tale. Si è trasformato in un'ingrediente strutturale. Tutto ciò fa pensare alla trasformazione delle singole note di un melisma del canto sacro in lunghe note da bordone negli organa di Santiago e Parigi, 200 e 100 anni prima (cf. esempio 8 del capitolo *Musica sacra prima del 1400*). Ora si assiste nuovamente al rallentamento di un canto tradizionale, al quale vengono aggiunte nuove melodie di note più brevi, con nuovi ritmi e una nuova libertà ritmica, di cui si parlava prima. Questo effetto di rallentamento attraverso l'ampliamento della durata delle note originali, paragonabili agli anelli di accrescimento degli alberi, si sarebbe manifestato anche nell'evoluzione musicale dei secoli seguenti, tanto da far diventare la *semibrevis*, la nota più corta nel Duecento (♠ = ♪), quella più lunga della musica di oggi. Forse l'ambiguità dell'indicazione 'Andante' rispecchia questo sviluppo dal passo 'camminato' a quello più frenato.

Il rallentamento delle composizioni alla fine del Duecento, la diminuita importanza dei modi e la divisione della *brevis* in frazioni da due a sei note (cosiddette *semibreves*) richiedevano un nuovo ordinamento ritmico, soprattutto nello spazio del *cantus* (o *triplum*), che si definisce proprio attraverso l'uso di *breves* e *semibreves* e il loro rapporto. Il rapporto tra *longa* e *brevis*, ora chiamato proprio *modus*, si manifesta nello spazio del *tenor* e del *duplum*, a differenza di quello della voce superiore, che con le sue *breves* e *semibreves* costituiva il *tempus*. D'ora in poi l'unità metrica di orientamento per il cantore non sarà più quella ternaria del vecchio *modus*, ma quella della *brevis* 'misurata' dalle rispettive *semibreves*. Questa divisione di 'spazi' ritmici diversi, chiamati *modus* e *tempus*, contraddistingue la notazione mensurale del Trecento da quella del Duecento. Ad essi si aggiungerà presto un nuovo spazio, quello della divisione delle *semibreves* in note di durata minima. Prima di trattare questo nuovo sistema legato ai nomi di Johannes Muris e Philippe de Vitry occorre un breve accenno all'evoluzione delle forme vocali che si sono evolute durante il Duecento accanto al mottetto.

Le formes fixes

La creatività dei trovatori provenzali con le loro poesie in lingua d'oc, e dei trovieri della Francia del nord, con i loro componimenti nella lingua d'oïl, aveva portato a una grande differenziazione di forme musico-poetiche, non solo per quanto riguarda il contenuto poetico riferito all'amore o all'amicizia, alla morale o alla protesta sociale, al congedo o alla crociata ecc., ma anche dal punto di vista puramente formale. Sulla base di un'analisi di melodia, versi e rime, oggi le forme vengono divise in diversi tipi, quali litania, inno, ritornello, sequenza, con molteplici forme subordinate. A coronamento di questo sviluppo, verso la fine del sec. XIII appaiono le cosiddette *formes fixes* francesi, tre longeve forme poetico-musicali bipartite con ritornelli: il *rondeau* (ad esempio: A B a A a b A B), la *ballade* (a a b C) e il *virelai* (A – b – b – a – A) [le lettere maiuscole indicano il ritornello]; il *virelai* francese corrisponde alla *ballata* italiana]. All'inizio del Trecento queste forme appaiono completamente evolute nell'opera del parigino Jehan de Lescurel: 15 *ballades*, 11 *rondeaux*, 5 *virelais* e 2 *diz entrez*, quest'ultime lunghe poesie in strofe con ritornelli musicati. L'opera di Jehan de Lescurel viene quindi riconosciuta come vera e propria transizione dalla musica del Duecento all'*ars nova* del Trecento. Jacobus di Liegi (*Speculum musicae*) sosteneva alquanto polemicamente che i 'compositori moderni' dell'*ars nova* conoscevano poco altro che mottetti e canzoni: "moderni... quasi solis utuntur motetis et cantilenis..."

Ars nova: la notazione mensurale del Trecento

Nella musica del Duecento documentata per mezzo della notazione modale prima, e di una prima forma di notazione mensurale poi, l'unità metrica era la *longa* della durata di tre *breves*, che praticamente 'contavano il tempo'. Con il rallentamento delle *longae* e l'inserzione di sempre più numerose *semibreves*, questo rapporto tra *metrum* (*modus*) e 'unità di base' (contatore del tempo) si spostava dal rapporto *longa-brevis* al rapporto *brevis-semibrevis*. Il *modus*, la durata della *longa* che continuava a costituire il fondamento della composizione (il *tenor*), non serviva più come indicatore del ritmo. La *brevis* diventava unità metrica e il rispettivo gruppo di *semibreves* definiva la natura di tale *metrum*. La metrica musicale del Duecento (la *longa* 'misurata' da *breves*) era di ritmi esclusivamente ternari. Senza il presupposto della 'perfezione' la notazione mensurale antica sarebbe stata difficilmente decifrabile e l'esclusività del ritmo ternario veniva difesa persino con il riferimento alla trinità divina. Con l'entrata in scena di Johannes de Muris (1290 ca. – dopo il 1351) e Philippe de Vitry (1291 – 1361) i rapporti mutavano.

Johannes de Muris fu grande matematico e famoso docente delle *artes liberales* presso l'Università di Parigi. Venne persino consultato da Papa Clemente VI quando questi sentì la necessità di riformare il calendario, riforma realizzata solo oltre due secoli dopo con il calendario gregoriano. I suoi trattati di matematica e di musica vennero studiati nelle Università inglesi, tedesche e italiane fino alla metà del Cinquecento. Era un appassionato di musica e forse anche compositore di mottetti. Si unì al musicista e poeta Philippe de Vitry, autore del trattato *Ars nova*, nella ricerca di un nuovo modo di strutturare la musica e, dato che i fenomeni musicali si svolgono nel tempo, partì dal presupposto che "il tempo è un continuum che può essere diviso in parti uguali di qualsiasi durata" (*tempus est de genere continuorum, ergo potest dividi in quotlibet partes equales*). Insieme inventarono un nuovo sistema ritmico e una notazione ad esso corrispondente, che attribuisce nuovi valori alle note e indica nuovi modi per suddividerle. Partendo nuovamente dall'antico modo, il *modus* o piede metrico composto da *longae* e *breves*, l'*ars nova* trecentesca oltre alle misure ternarie del Duecento riconosce anche metri binari. Il *modus* può essere *perfectus* o *imperfectus*, vale a dire della durata di tre e di due *breves*. La *brevis* a sua volta può essere suddivisa in tre o due *semibreves* e definisce il *tempus* che può quindi essere *tempus perfectum* o *imperfectum*. Inoltre, si apre un nuovo, terzo ordine con la *prolatio* che divide la *semibrevis* in due o tre *minime* (*prolatio minor* – *prolatio maior*). Dato che le melodie dell'*ars nova* si muovono nel campo di note tanto corte, le trascrizioni moderne indicano la *semibrevis* come una semiminima moderna: $\blacklozenge = \text{♩}$. I codici che tramandano i brani musicali presentano quattro indicazioni del giusto *metrum*: il cerchio per il tempo ternario (*tempus perfectum*); il semicerchio per il tempo binario (*tempus imperfectum*); la presenza o meno di un punto al centro indica il tipo della *prolatio* (tabella 2).

Tabella 2

Le misure ritmiche della notazione mensurale francese

<i>modus perfectus</i> :		=							
<i>modus imperfectus</i> :		=							
<i>tempus perfectum – prolatio maior</i> :			=		=				
<i>tempus imperfectum – prolatio maior</i> :			=		=				
<i>tempus perfectum – prolatio minor</i> :			=		=				
<i>tempus imperfectum – prolatio minor</i> :			=		=				

Esempio 2a

Philippe de Vitry: mottetto *Douce playsence - Garison selon nature* (notazione mensurale)

Dou - ce play - sence est d'a - mer lo - yal - ment

Ga - - - - ri - - - son se -

Modus perfectus - tempus perfectum - prolatio major

Dou - ce play - sence est d'a - mer lo - yal - ment

Ga - - - - ri - - - son se -

3

qar au - tre - ment ne por - roit bo - ne - ment a - mans suf - frir ce - le do - lour ar - dent

lon na - tu - - - -

qar au - tre - ment ne por - roit bo - ne - ment a - mans suf - frir ce - le do - lour ar - dent

lon na - - - tu - - - -

5

qui d'a - mor naist, quant ces...

re de - si - - - ree...

Modus imperfectus - tempus imperfectum - prolatio major

qui d'a - mor naist, quant ces...

Modus perfectus - tempus imperfectum - prolatio major

8

re de - si - - - ree...

Modus imperfectus - tempus imperfectum - prolatio major

L'esempio 2a presenta i primi sei metra nel *modus perfectus* del mottetto *Douce playsence – Garison selon nature* – NEUMA di Philippe de Vitry. Con le parole del *tripulum* “*qui d’amor naist*” viene introdotto un cambiamento dal *tempus perfectum cum prolatione majori* al *tempus imperfectum cum prolatione majori*. Il

tenor cambia dal *modus perfectus* (longa = 3 breves) al *modus imperfectus* (longa = 2 breves); solo il *duplum* rimane nel *modus perfectus* (il *tempus* cambia anche qui in *perfectum*). La durata della *semibrevis* (♠ = ♪) rimane invariata. L'esempio riporta le note originali e una trascrizione che comunque usa note della stessa forma sia nel valore perfetto che imperfetto. Una trascrizione davvero moderna porterebbe forse alla versione dell'esempio 2b.

Esempio 2b

Philippe de Vitry: mottetto *Douce playence* - *Garison selon nature* (trascrizione moderna)

Neuma quinti toni, Tenor

(♩ = ♩)

La notazione mensurale trecentesca in Italia

Anche la notazione della musica italiana trecentesca divide la *breve* (■) in due e tre *semibreves* (♠), a loro volta divise in *minime* (♣). Nella divisione binaria (■ = ♠♠) quattro o sei minime corrispondono ad una *breve* (indicate come *q* 'quaternaria' e *si* 'senaria imperfecta'); nella divisione ternaria (■ = ♠♠♠) sei o nove minime (indicate come *sp* 'senaria perfecta' e *n* 'novenaria'). Contrariamente alla prassi francese la durata della minima rimane costante. Alternando un ritmo con un altro cambiano la durata della *brevis* e quella della *semibrevis*.

Alla divisione binaria appartiene inoltre il raggruppamento di otto minime (*o* 'octonaria') che corrisponde alla lunghezza della *senaria imperfecta*. Analogamente appartiene alla divisione ternaria il raggruppamento di dodici minime (*d* 'duodenaria') che corrisponde alla *senaria perfecta*. In questi ultimi raggruppamenti cambiava la durata della minima (tabella 3).

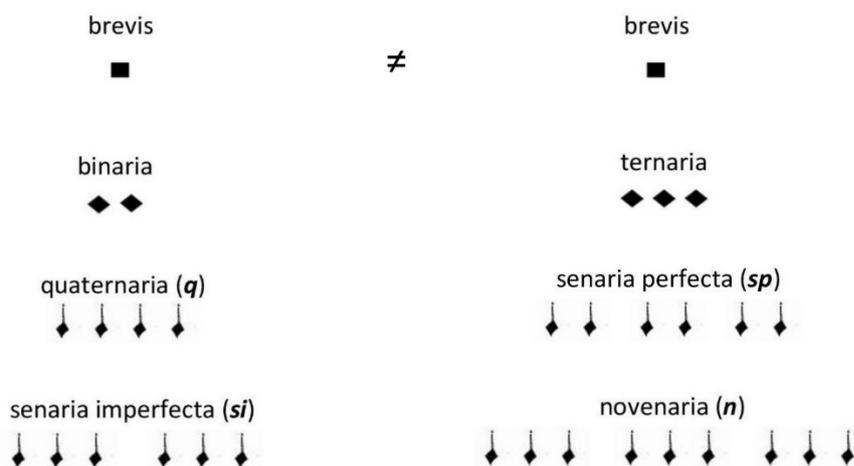
I gruppi di note nell'ambito di una *brevis* vengono regolarmente indicati con il *punctus divisionis*. Se in un gruppo si trovano meno *semibreves* di quanto previste, l'ultima nota viene allungata (*via naturae*):

$$sp \spadesuit \spadesuit = \text{♪} \text{♪}$$

Per allargare un'altra nota del gruppo si aggiungeva un gambo in basso: ♠↑.

Tabella 3

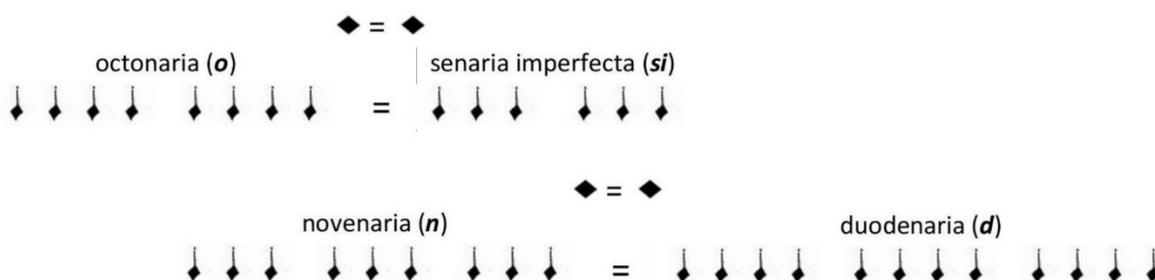
Le misure ritmiche della notazione mensurale italiana



Alla divisione binaria appartiene inoltre il gruppo di otto minime (*o* 'octonaria'), a quella ternaria il gruppo di dodici minime (*d* 'duodenaria'):



L'*octonaria* in toto ha la durata della *senaria imperfecta*, la *duodenaria* quella della *novenaria*. La durata delle minime varia quindi:



La minima poteva essere sostituita da due semiminime: . La terzina al posto di due minime si scriveva: , la *semibrevis* puntata aveva la forma di .

Johannes Wolf nella *Notationskunde Teil I* ('Manuale della notazione', prima parte) del 1913 a p. 374 conclude il capitolo sulla notazione italiana del Trecento, aggiungendo un semplice esempio di trascrizione dalla notazione mensurale: a quella moderna: . Le poche regole che abbiamo introdotto illuminano la plausibilità di questa trascrizione. In casi più complessi non possiamo che fidarci delle trascrizioni offerteci dagli esperti!

La conquista della musica a tre voci.

La transizione dall'organum parallelo ad una polifonia vera e propria di voci indipendenti è documentata da molti trattati del periodo tra il sec. XI e il sec XIV. Le prime regole, alla cui definizione aveva partecipato Guidone Aretino, riguardavano l'*occursus* in conclusione di una frase (si parla anche di *clausula* o di *cadenza*). I cantori delle cappelle delle grandi cattedrali erano perfettamente in grado di improvvisare tali cadenze. L'introduzione della conduzione delle voci in moto contrario per l'intera durata di un brano apriva invece, passo per passo, diverse possibilità di condurre la *vox organalis*, e le scelte da fare richiedevano un compositore. Nella prima fase del Duecento l'arte mottettistica, con i suoi contenuti pii, goliardici e amorosi produceva ancora forme piuttosto popolari e leggere che sembrano composte per ogni evenienza. Spesso la melodia di una preghiera ritorna come canzone d'amore. Le opere di Petrus de Cruce, Philippe de Virty e Guillaume de Machaut invece si presentano come capolavori e messaggi di grandi artisti ed eruditi, opere autonome, scritte per se stesse. Preparano uno sviluppo musicale europeo che culminerà nel culto del genio ottocentesco.

Questa nuova arte, oltre all'ordine ritmico come veniva definito dalla notazione mensurale, richiedeva regole armoniche per la congiunzione delle diverse voci. Per stabilire regole per il giusto contrappunto, gli autori dei suddetti trattati partivano sempre da una *vox principalis* (*cantus*, *tenor*) già esistente, alla quale veniva aggiunta una seconda voce (*vox organalis*, *discantus*, *duplum* o *motetus*). La regola principale per la conduzione di tale controcanto richiedeva all'inizio di ogni metro, binario o ternario che fosse, l'intervallo di consonanza perfetta: l'unisono, l'ottava, la quinta. Raramente veniva ammessa anche la quarta. Tra questi accordi di consonanza perfetta venivano interpolate consonanze imperfette di terza o sesta, in modo da far ponte tra una consonanza perfetta accentuata e la successiva. Le seste maggiori conducevano all'ottava, quelle minori alla quinta; anche le terze maggiori conducevano alla quinta, quelle minori invece all'unisono (ill. 1):

Illustrazione 1

Consonanze perfette e imperfette nel contrappunto del Due e Trecento



Il *cantus prius factor* naturalmente non si muoveva solo per intervalli di seconda, come suggerisce l'illustrazione 1, e molte altre regole vennero stabilite in caso di un andamento del *tenor* per intervalli maggiori. Erano pure permessi intervalli di terza o sesta successivi, a patto che l'ultimo intervallo di queste catene di consonanze imperfette portasse secondo le regole ad un intervallo di consonanza perfetta. Il fatto che gli intervalli di terza e di sesta facessero da ponte e si muovessero tra una consonanza perfetta e la successiva dava una certa linearità alla conduzione delle voci, come dimostreremo con i due primi versi di una ballata del maestro fiorentino Francesco Landini (1325/35 – 1397), uno dei più apprezzati compositori italiani del Trecento, di cui Giovanni Gherardi da Prato scrisse:

Fioriva ancora in que tempo Francesco delli Organi, musico teorico e pratico, mirabil cosa a ridire; il quale, cieco quasi a natività, si mostrò di tanto intelletto divino che in ogni parte più astratta mostrava le sottilissime proporzioni de' suoi musicabili numeri, e quelle con tanta dolcezza col suo organo praticava ch'è cosa non credibile pure a udilla; e non istante questo, elli con ogni artista e filosofo già disputando non tanto della sua musica, ma in tutte l'arti liberali, perché di tutte quelle in buona parte erudito si n'era.

(*Il paradiso degli Alberti*, III, 10)

Esempio 3

Francesco Landini, ballata *Donna 'l tuo partimento*

Don - na 'l tuo par - ti - men - to la - scia tan - to smar -
ri - ta l'a - ni ma...

8 6 3 1 5 6 8 8 5 3 8 10 = 3 3 1 3 5 6 8

L'esempio 3 presenta l'incipit "Donna 'l tuo partimento lascia tanto smarrita l'anima...", una cadenza a tre voci, e sotto questa gli intervalli di consonanza formati dall'andamento del *cantus* e del *tenor* (la ballata è stata tramandata sia nella versione a due che in quella a tre voci).

Quando la predilezione per le armonie più ricche e per accordi più 'pieni' portava i musicisti a comporre brani a tre voci, dovevano affrontare un problema che risultava dalle regole che guidavano il contrappunto a due voci. Come appena illustrato, le terze maggiori miravano verso l'intervallo di quinta (ill. 1 e 2a), le terze minori verso l'unisono (ill. 1 e 2b). La progressione dalla triade composta da una terza maggiore e una terza minore avrebbe quindi portato a quinte parallele (illustrazione 2c), offuscando nel contempo il concetto di tre voci distinte. Sacrificando la regola dell'obbligo di procedere dalla terza minore all'unisono e facendo seguire alla triade di partenza l'accordo formato da tonica, quinta e ottava si mantenevano invece le tre voci separate (ill. 2d).

Illustrazione 2

Le progressioni degli accordi

L'introduzione di questa progressione fu fondamentale per lo sviluppo del contrappunto. Philippe de Vitry l'applica nel suo mottetto *Hugo princeps – Cum structura Nabucodonasor* (ill. 2e). Francesco Landini la abbellì con un movimento melodico che dalla sensibile scendeva regolarmente alla sopradominante, prima di arrivare alla *finalis* (ill. 2f e esempio 3). Questa *clausula*, molto amata dai compositori italiani del Trecento, è stata soprannominata 'cadenza di Landini'. Nei casi in cui il penultimo accordo costituirebbe una triade minore (*re – fa – la*) lo si trasforma tacitamente in una triade maggiore (*re – fa# – la* in ill. 2f). Ne risulta una duplice sensibile (*fa# – si*) di grande espressività. Nelle opere di Landini questa *clausula* appare in molti

Esempio 4 Cadenze di Landini

Ballata *Non do la colpa a te*



Ballata *Selvaggia fera*



Madrigale *Debba l'anima altero*



travestimenti, alcuni dei quali presentati in esempio 4. Il *tenor* della ballata *Selvaggia fera*, di cui l'esempio 4 riporta due misure, percorre la scala discendente *re – do – si bem. – la – sol – fa*, imitata dal *cantus* con *la – sol – fa – mi – re*. La voce intermedia si muove ora sotto il *tenor*, ora sopra, e non sembra che sia nata dalla logica del *duplum* mottettistico, che di solito appare nel registro sopra il *tenor*. Infatti, qui non si parla di *duplum*, ma di *contratenor*, una invenzione di Guillaume de Machaut. Richard H. Hoppin scrive in merito: "... Machaut non ha solo creato un nuovo stile, ma ha sviluppato un nuovo processo di composizione. Sembra che invece di partire dal *tenor*, come si faceva nel caso del mottetto, egli compose prima la melodia del *cantus* per aggiungere in seguito le altre voci... Stabilita la struttura di *cantus* e *tenor*, Machaut continuava a sperimentare nuovi sviluppi della canzone polifonica... La soluzione di due voci superiori sembrava meno soddisfacente di quella che dava enfasi allo stretto rapporto tra *tenor* e *cantus* aggiungendo un *contratenor*. La tessitura che ne risultava, molto diversa da quella del mottetto, prestava un supporto più solido al *cantus* che non fu costretto a competere con una seconda voce superiore. Le qualità acustiche soddisfacenti senza dubbio stanno alla base della predilezione di Machaut per la combinazione *cantus*, *tenor*, *contratenor* e del successo di cui questa scelta godeva anche tra i compositori delle future generazioni" (*Medieval Music*, p. 421-422).

Note

1. Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien, I Ursprung und Entstehung der liturgischen Gesangsformen*, Hildesheim 1970, p. 44.
2. Comunque, anche la parola semitica *arab* significa 'ovest'.
3. "der deheiner dem andern nie / einen grif übersach" (Wirnt von Gravenberg, *Wigalois*, v. 7425 seg.).
4. Johannes Grocheo, *Ars musicae*.

Bibliografia

- Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien, I Ursprung und Entstehung der liturgischen Gesangsformen*, Hildesheim 1970.
- Fred Büttner, *Das Klauselrepertoire der Handschrift Saint-Victor (Paris, BN, lat. 15139)*, Lecce 2011.
- Joseph Vecchi (ed.), *Marcheti de Padua Pomerium in arte musicae mensuratae, (Corpus Scriptorum de Musica 6, American Institute of Musicology, 1961)*.
- Carl Parrish, *The Notation of Medieval Music*, London 1958.
- Ernst Rohloff (ed.), *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig 1967.
- Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, London, 1978.
- Ernst Apfel, *Diskant und Kontrapunkt in der Musik des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Locarno, Amsterdam 1982.
- Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde, Teil I. Choral und Mensuralnotation*, Leipzig 1913
- Heinrich Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln 1961.
- Heinrich Besseler, *Ars antiqua*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart I*, 1989, p. 679-679.
- Heinrich Besseler, *Ars nova*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart I*, 1989, p. 702-729.
- Giovanni Gherardi da Prato, *Il paradiso degli Alberti* (a cura di Antonio Lanza), Salerno, Roma, 1975.