



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione

STUDI MUSICALI

Digital repository

Titolo L'imbarazzo della monodia medievale: il caso editoriale delle laudi.

Autore(i) / Daolmi, Davide.

Studi Musicali

anno XIII - nuova serie - 2022, n.1, p.7-42

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000992>

Accessed: 26/12/2022

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

L'imbarazzo della monodia medievale: il caso editoriale delle laudi

Davide Daolmi

La restituzione moderna dei due principali manoscritti laudistici ha occupato, da meno di un secolo, un'enorme quantità di carta e inchiostro. Come mostra la Tab. 1, limitata alle sole pubblicazioni integrali, 9 sono le edizioni per il Cortonese (*Corti*) e 4 quelle per il Fiorentino (*BR18*).¹ Si tratta del corpus editoriale di gran lunga più ingombrante e insieme più insoddisfacente generato da due soli codici musicali. In un precedente articolo ho discusso i termini teorici dei problemi che si legano alla restituzione editoriale delle laudi, difficoltà non diverse da quelle che ricadono più in generale sulla monodia medievale.² Ritengo ora opportuno vagliare da vicino le strategie di volta in volta adottate nelle edizioni laudistiche che si sono succedute. La disamina non vuole evidenziare il fallimento, semmai mettere in luce le difficoltà e a volte i pregiudizi che la filologia musicale ha affrontato (e sta ancora affrontando) rispetto al difficile problema del rapporto testo-musica nella specifica relazione di metro e ritmo.³

Origine delle teorie metrico-ritmiche

La prima attenzione alla musica delle laudi risale alla fine del Settecento, in anticipo di un secolo rispetto all'elaborazione delle prime teorie ritmiche sulla monodia.

1 Cortona, Bibl. Comunale, cod. 91; Firenze, Bibl. Nazionale, Banco Rari 18.

2 DAVIDE DAOLMI, *Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese*, «Il Saggiatore musicale», 26/2, 2019, pp. 159-189.

3 Come in DAOLMI, *Identità*, userò le parole 'metro' e 'ritmo' in forma convenzionale, cioè solo per distinguere le strutture accentuative che pertengono rispettivamente al testo e alla musica.

Tab. 1. Edizioni integrali di *Cort* e *BR18*

| | | <i>Cort</i> |
|------|----|--|
| 1935 | 1. | FERDINANDO LIUZZI, <i>La lauda e i primordi della melodia italiana</i> , 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1935. |
| 1935 | 2. | [NICOLA GARZI,] GILBERTO BRUNACCI, <i>Le laude del laudario Cortonese secondo la trascrizione in musica figurata dell'acc. can. don Nicola Garzi + Testo letterario della II parte del Laudario cortonese Codice 91 Accademia Etrusca</i> , «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», II, 1935, pp. 13-84. |
| 1957 | 3. | [ANTONIO G. CANUTO], <i>42 Laudi francescane dal Laudario cortonese, XIII secolo, trascritte da G. Canuto e armonizzate da N. Praglia</i> , Roma, Praglia, 1957. — Ristampa, senza armonizzazione: Cortona, Padri Redentoristi, 1977. |
| 1965 | 4. | CYRILLA M. BARR, <i>The laude francescane and the Disciplinati of thirteenth century Umbria and Tuscany: A Critical Study of the Cortona Codex 91</i> , PhD, The Catholic University of America, 1965. |
| 1980 | 5. | <i>Il laudario cortonese n. 91</i> , a c. di Pellegrino M. Ernetti e Laura Rossi Leidi, Roma, Edi-Pan, 1980. |
| 1987 | 6. | <i>Il laudario di Cortona</i> , a c. di Luigi Lucchi, Vicenza, Lief, 1987 [con i facsimili di Liuzzi, <i>Lauda</i> , e i testi tratti da <i>Lauda cortonesi dal secolo XIII al XV</i> , ed. Giorgio Varanini et al., 5 voll., Firenze, Olschki, 1981-1985]. — prima edizione parziale: <i>Lauda cortonesi</i> , a c. di Luigi Lucchi [testi di Giorgio Varanini, illustrazioni di Marco Cantagalli], Verona, Fiorini, 1974. |
| 1992 | 7. | <i>Il laudario di Cortona: Testi musicali e poetici contenuti nel cod. n. 91 della Biblioteca comunale di Cortona: Anonimi del sec. XIII</i> , a c. di Clemente Terni, Perugia, Regione dell'Umbria, Scandicci, La nuova Italia, 1988 [pref. di Gianfranco Contini, ed. testi Anna Maria Guarnieri, poi pubbl. come <i>Laudario di Cortona</i> , a c. di A. M. Guarnieri, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1991]. |
| 1996 | 8. | <i>Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz</i> , a c. di Martin Dürer, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1996. |
| 2002 | 9. | HANS TISCHLER, <i>The earliest laude: The Cortona hymnal</i> , Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2002. |
| | | <i>BR18</i> |
| 1935 | 1. | LIUZZI, <i>Lauda</i> . |
| 1979 | 2. | HENRY J. GROSSI, <i>The fourteenth century Florentine laudario Magliabechiano II.1.122 (B.R. 18)</i> , PhD, The Catholic University of America, 1979. |
| 1995 | 3. | <i>The Florence Laudario: An edition of Florence</i> , Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari 18, a c. di Blake Wilson e Nello Barbieri, Madison, A-R Editions, 1995. |
| 1996 | 4. | DÜRER, <i>Laudenmelodien</i> . |

Nel secondo volume della sua celebre *General history of music* (1782) Charles Burney propone contemporaneamente il facsimile e l'edizione della lauda *Alta Trinità beata*.⁴

La riproduzione della notazione neumatica antica, espediente pur complesso ma utile a superare le incertezze di trascrizione, era stato proposto per la prima volta da Giovan Mario Crescimbeni (1702),⁵ e in seguito da Pierre-Alexandre Levesque de La Ravallière che nel 1742 aveva pubblicato *Les poësies du roi de Navarre*, il primo libro interamente dedicato alle liriche di un autore medievale.⁶

I tentativi di edizione in notazione moderna precedono invece di soli pochi mesi l'uscita della *General history* di Burney. Nel secondo tomo del suo monumentale *Essai sur la musique* (1780) Jean-Benjamin de La Borde dedica un ampio capitolo allo Chastelain de Couci con la riproduzione facsimilare di quattro *chansons* affiancate da trascrizione.⁷ Se l'edizione di La Borde sembra indifferente alle discrepanze accentuative,⁸ Burney, al contrario, pubblica la lauda con sillabazione isocrona e con l'accento metrico corrispondente a quello melodico: l'ottonario del verso è distribuito in 4 battute binarie, cui aggiunge un basso (Es. 1).⁹ La volontà consapevole di gestire l'ottonario in quattro accenti si nota ad esempio nel prolungare la sillaba *-tà* al terzo verso ipometro (*Trinità gloriosa...*).¹⁰ Burney non argomenta le scelte ritmiche, forse indotte da un metro molto regolare, ma sembra voler insinuare una spontanea semplicità della ritmica medievale, idea che scaturiva da quella *naïveté* che era una delle prerogative che il Settecento attribuiva al Medioevo.¹¹

4 CHARLES BURNEY, *A general history of music from the earliest ages to the present period*, 4 voll., London, «for the author», 1776-1789, II, p. 328.

5 La musica di *Je me cuidois partir* (Rs 1440) attribuita a Thibaut de Champagne (Re di Navarra) apparve in GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Comentari*, 6 voll., Roma, Antonio de' Rossi, 1702-1711, I, p. 238; cfr. JOHN HAINES, *Eight centuries of troubadours and trouveres: The changing identity of Medieval music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 109-110.

6 PIERRE ALEXANDRE LÉVESQUE DE LA RAVALLIÈRE, *Les poësies du roy de Navarre, avec des notes & un glossaire françois*, 2 voll., Paris, Hippolyte-Louis Guerin & Jacques Guerin, 1742.

7 JEAN-BENJAMIN DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 voll., Paris, Philippe-Denys Pierres et Eugène Onfroy, 1780-81, II, pp. 235-308 (ch. 6).

8 HAINES, *Eight centuries*, pp. 114-118; e DAOLMI, *Trovatore amante spia*, Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 2015, pp. 140-143.

9 La lezione *Alla* (invece di *Alta* dei testimoni noti) è probabilmente derivata dal cod. usato da Burney, il perduto Magl. xxxvi.28; cfr. BIANCA BECHERINI, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel, Bärenreiter, 1959, pp. 89-90.

10 Anche in altre occasioni Burney aveva 'corretto' gli accenti sbagliati di La Borde riproducendo alcuni esempi apparsi nell'*Essai*; cfr. DAOLMI, *Trovatore*, p. 140.

11 DAOLMI, *Trovatore*, p. 299 e segg.

Es. 1. Edizione di *Alla [sic] Trinità beata* in BURNEX, *General history*, II, p. 328

Al - la Tri - ni - tà be - a - ta Da noi sem - pre a - do - ra - ta

Tri - ni - tà glo - ri - o - sa U - ni - tà me - ra - vi - gli - o - sa

Tu sei man - na sa - po - ro - sa E tut - t'or de - si - de - ro - sa

L'armonizzazione di *Alta trinità* è l'unico esempio musicale laudistico a circolare per gran parte del XIX secolo.¹² Intorno all'anno 1800 la casa Schlesinger di Berlino pubblica nella collana *Musica sacra* la melodia di Burney semplificata, tradotta in tedesco, diversamente armonizzata, ma sempre a quattro parti.¹³ Questa

12 La necessità di completare le melodie con un basso sarà una delle esigenze ribadite fino al primo Ottocento. Già La Borde aveva aggiunto al secondo tomo del suo *Essai* un'appendice di 180 incisioni di antiche canzoni francesi «mises à quatre parties» (livre IV, ch. XII) fra cui alcune dichiarate medievali. Tali brani usciti dalla penna di La Borde – straordinari 'falsi d'epoca' – sono oggi per noi l'esempio più concreto dell'idea di canzone trobadorica che poteva avere un intellettuale di oltre due secoli fa. Il modello polifonico era probabilmente mutuato dalle più antiche stampe musicali note a La Borde, ovvero *chansons* parigine e villanelle italiane, musiche sufficientemente antiche per essere sovrapponibili alle canzoni medievali. In realtà la stampa cinquecentesca aveva trascurato la ben più diffusa monodia accompagnata estemporaneamente – formalmente più vicina alla canzone cortese – in quanto genere non abbastanza 'colto' per interessare l'elitaria editoria musicale cinquecentesca. In rapporto a tale modello i canzonieri notati, in un Settecento in cui le ragioni dell'armonia erano imprescindibili, dovevano apparire il canovaccio di canzoni di cui rimaneva la sola voce superiore. L'idea di canzone medievale settecentesca non sembra tuttavia meno artificiale delle teorie che oggi vogliono la lirica cortese cantata senza accompagnamento.

13 *Alla Trinità. Coro celebre nel secolo XV*, in *Musica sacra. Sammlung kirchlicher Musik der berühmtesten Componisten*, 59 voll., Berlin, Schlesinger, 1800, vol. 56, p. 3.

stessa armonizzazione viene poi eseguita nell'ambito dei concerti di musica antica promossi da François Fétis a Parigi negli anni Quaranta.¹⁴ In quegli stessi anni (ca 1845) Novello pubblica una nuova armonizzazione di Henry R. Bishop (con riduzione pianistica) in cui si riconduce la composizione della lauda all'anno 1545.¹⁵ Evidentemente il clima era più maturo per escludere l'ipotesi che, così confezionato, il brano potesse essere medievale. Entrambe le versioni (Schlesinger e Novello) sono tutt'oggi eseguite da formazioni corali dilettantesche.

Questa prima fase editoriale mostra un'apprezzabile spontaneità d'approccio, che malgrado la fortuna popolare, sarà scalzata dalle urgenze teoriche tardo-ottocentesche di stampo accademico. Di fatto il XIX secolo, fucina di sperimentazioni per la restituzione di codici medievali e l'applicazione di tecniche filologiche elaborate negli elitari ambiti intellettuali, produrrà una cesura profonda fra cultura alta e bassa, fra ricerca scientifica e fruizione culturale. La musicologia moderna, nata in questi anni nell'alveo della filologia allo scopo d'indagare la musica dei testi antichi – quindi come disciplina eminentemente medievistica – s'inserirà nella ricerca scientifica con esibito rigorismo teorico allo scopo di affrancarsi dal disimpegno proprio dell'intrattenimento musicale.

L'interesse per la lauda rimarrà sopito fino alla fine del secolo, ma nel frattempo, in relazione *a)* alla lirica cortese, *b)* al canto gregoriano e *c)* alla polifonia, cominceranno a elaborarsi le prime teorie ritmiche. La lauda, a partire dal primo Dopoguerra, trarrà spunto da ciascuna di queste teorie adottando di volta in volta nuove soluzioni, diverse da edizione a edizione.

a) Teorie ritmiche per la lirica cortese

Nell'ambito dell'intensa opera di restituzione ottocentesca della lirica medievale prende piede la teoria dei quattro accenti promossa negli anni Trenta da un'autorità

¹⁴ *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique, fondée à Paris en 1843*, a c. di François Joseph Fétis, 12 voll., Paris, Pacini, 1843-1845, II, p. 248.

¹⁵ Non conosco i motivi che giustificano la scelta precisa di quest'anno (forse s'è voluto creare il 'trecentesimo' della riscoperta). Il brano fu pubblicato come *Alla Trinità Beata*, London, Novello, ca 1845; poi ristampato in «The Musical Times», 2/3, 1847, pp. 101-102. Bishop, pur lasciando l'erroneo *tutta* introdotto da Schlesinger (al posto di *tutt'or*), corregge *desiderosa* in *desiderata* in base, evidentemente, alla conoscenza della struttura rimica della lauda.

come Karl Lachmann.¹⁶ Detta in seguito *Vierhebigkeit*,¹⁷ fu adottata con convinzione da Hugo Riemann che l'applicherà estensivamente, anche al canto liturgico¹⁸ e, in una enunciazione ormai matura, alle sonate di Beethoven.¹⁹

La definizione manualista della *Vierhebigkeit* può sembrare eccessivamente vincolante, dal momento che ogni verso o frase melodica deve esser riconducibile a quattro accenti. In realtà le sue ragioni sono meno banali. Lachmann si era limitato ad osservare la natura trocaica del verso altotedesco che, a partire dal piede incrementato per duplicazione come in latino (piede > metro > dimetro), veniva a stabilizzarsi preferibilmente nella forma tipica dell'emistichio di 8 sillabe con 4 accenti in posizione dispari. Fino a Riemann l'applicazione della teoria non era diventata sistema. Ma già la prima raccolta musicale di Minnesang in trascrizione moderna pubblicata da Rochus von Liliencron nel 1854, oltre a riproporre un impianto polifonico a quattro voci (come in *Alta Trinità*), adottava esclusivamente battute in $\frac{4}{4}$ seppur con 14 casi su 24 in cui l'andamento giambico del verso obbligava a un levare sulla prima sillaba.²⁰

16 Cfr. JOHN HAINES, *The footnote quarrels of the modal theory: A remarkable episode in the reception of medieval music*, «Early music history», 20, 2001, pp. 87-120: 91.

17 Il primo uso di questo termine apparve in relazione alla versificazione inglese; cfr. JAKOB SCHIPPER, *Englische Metrik in historischer und systematischer Entwicklung*, 3 voll., Bonn, Emil Strauss, 1881-1888, I, p. 411; e ARNOLD SCHRÖER, *A comedy concernynge thre lawes' von Johan Bale*, «Anglia. Zeitschrift für englische Philologie», 5, 1882, pp. 137-264: 238 e segg.

18 HUGO RIEMANN, *Das Problem des Choralrhythmus*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», 12, 1905, pp. 13-35: § 26-27; cfr. WILLI APEL, *Gregorian chant*, Bloomington, Indiana University Press, 1958 (tr. it. Lucca, LIM-Libreria Musicale Italiana, 1998), § II.2; e JOHN RAYBURN, *Gregorian chant: A history of the controversy concerning its rhythm*, New York, s.e., 1964, p. 36.

19 La teoria generale del ritmo riemanniana, che si nutre del formalismo di Hanslik, aveva avuto una prima formulazione in *Musikalische Agogik* (1884), la sua definizione teorica in *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903) e la sua applicazione pratica nella monumentale analisi delle sonate beethoveniane (*Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*, 3 voll., Berlin 1919).

20 In merito al Minnesang è precedente a Liliencron la monumentale edizione di Hagen (1838) che, pur proponendo quasi 90 pagine di facsimili (IV, pp. 765-852) si limita a editare solo tre brani (a cura di Gottfried Emil Fischer), il primo in $\frac{3}{4}$ (*Loibere risen*) e gli altri due in $\frac{4}{4}$, entrambi in levare (*De Erde ist untsozen*, *Der kunine Rodolp*). Di quegli anni è anche il lavoro di Wolf (1841), le cui poche trascrizioni sono sempre in $\frac{4}{4}$. Anche Runge (1896) proporrà di adattare l'accento del verso a una ritmica binaria, senza tuttavia elaborare una teoria specifica. Cfr. FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN, *Minnesinger Deutsche Liederdichterdes zwolften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus alten bekannten Handschriften*, 4 voll., Leipzig, Barth, 1838; FERDINAND WOLF, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche: Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter*, Heidelberg, Akademische Verlagsbuchhandlung, 1841; *Lieder und Sprüche aus der letzten Zeit des Minnesanges*, a c. di Rochus von Liliencron e

Nei suoi giovanili *Studien* sulla storia della notazione, Riemann aveva anch'egli proposto un paio di trascrizioni di liriche francesi in cui adottava liberamente il ritmo binario,²¹ ma è con il più mirato studio sulla lirica tedesca (1897) che Riemann fa proprio il principio della *Vierhebigkeit*, sia trocaico che giambico, per poi applicarlo anche alle laudi e ai carmi latini.²²

La teoria di Riemann ha più di un motivo d'interesse: dichiara infatti che la pulsazione ritmica giustappone tempi deboli e forti percepiti come alternanza di movimento e stasi (*Agogik*), che il ritmo muove da debole a forte in ragione della staticità del tempo forte (*Auftaktigkeit*) e che la frase scaturisce dalla duplicazione di tale binarietà generando periodi di otto pulsazioni (*Achttaktigkeit*).²³ Per Riemann questi sono principi universali, ma nel clima di profonda trasformazione che apre il xx secolo, ogni sistema generale era motivo di diffidenza e non mancarono i detrattori.²⁴

Oggi è possibile riconoscere che le differenze d'intensità che diventano differenze agogiche (debole-forte > *brevis-longa*) trovano più di una conferma già nelle teorie ritmiche prefranconiane, segnatamente in quella modale.²⁵ L'apparente esclusione della ternarietà poi, sempre ricondotta al dualismo debole/forte, privilegiava di fatto le differenze dinamiche degli impulsi sul numero delle scansioni,

Wilhelm Stade, Weimar, Hermann Böhlau, 1854; *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen*, a c. di Paul Runge, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1896.

21 HUGO RIEMANN, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1878, pp. 217-219.

22 HUGO RIEMANN, *Die Melodik der Minnesanger*, «Musikalisches Wochenblatt», xxviii, 1896-97, pp. 1, 17, 33, 45, 61 (+ suppl.), 389, 401, 413, 425, 437, 449, 465, 481, 497, 513; xxxiii, 1902, pp. 429, 441, 457, 469. L'attenzione alla lauda italiana e latina è in Id., *Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters*, «Musikalisches Wochenblatt», xxxi, 1900, pp. 285, 309, 321, 333, 345, 429, 441 (cfr. anche RIEMANN, *Choralrhythmus*). Il suo *Handbuch* dedica al ritmo della monodia medievale una sessantina di pagine: *Handbuch der Musikgeschichte*, 5 voll. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904-1913, II (1905), pp. 224-293.

23 Per una sintesi bibliografica in merito alla teoria ritmica di Riemann cfr. WILLIAM E. CAPLIN, *Theories of musical rhythm in the eighteenth and nineteenth centuries*, in *The Cambridge history of Western music theory*, ed. by Thomas Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 657-694: 686 (nota 92).

24 Di cui fa cenno per esempio IVAN F. WALDBAUER, *Riemann's periodization revisited and revised*, «Journal of Music Theory», 33/2, 1989, pp. 333-391.

25 Cfr. DAVIDE DAOLMI, *I vestiti nuovi di Notre Dame*, «Trans. Revista Transcultural de Música», 18, 2014, pp. 1-26: 15. Curiosamente, ma per motivi ideologici e nazionalistici, la teoria modale, come dirò, si contrapporrà a quella di Riemann.

al punto da equiparare binario e ternario.²⁶ Non ultimo, l'organizzazione in otto battute, che la critica riconduceva al gusto 'classico' di Riemann, assume consistenza come ideale comparativo e non esclusivo: ogn'altra struttura è legittima e praticata, ma la fisiologia umana la percepisce come alterazione al modello più semplice a base binaria.²⁷

La ternarietà era invece giudicata dai francesi, spesso con arroccamenti antitedeschi, il punto di forza della ritmica antica.²⁸ La raccolta di musiche che François-Louis Perne aveva affiancato alla prestigiosa edizione delle liriche dello Chastelain a cura di Francisque Michel (1830), segna una svolta rispetto al precedente di La Borde.²⁹ Le *chansons* con accompagnamento pianistico proposte da Perne non sono, come potrebbe apparire, una libera interpretazione da salotto, ma tentano di seguire gli scritti di Francone, i più antichi che si conoscessero sul ritmo musicale, seppur di un secolo successivo allo Chastelain e relativi al trattamento della polifonia.³⁰ Perne fa corrispondere la *longa* perfetta franconiana alla battuta di $\frac{3}{4}$, la breve al quarto (unità sillabica) e la semibreve all'ottavo di terzina. La coincidenza dell'accento metrico con quello musicale è però in gran parte disattesa (come in La Borde).³¹

Malgrado le critiche rivolte da più parti alla soluzione di Perne,³² il valore scientifico della ternarietà musicale venne però ribadito con la pubblicazione dell'opera di Adam de la Halle (1872) da parte di Edmond de Coussemaker.³³ Il lavoro apparve dopo tre dei quattro volumi dei suoi *Scriptorum* (1876), la silloge di trattatistica mensurale che assegnerà allo studioso francese il ruolo di massimo esperto di pro-

26 Anche la prassi antica scandiva i tempi perfetti, quindi ternari, in un *tactus* binario dove il tempo forte era semplicemente più lungo di quello debole (cfr. CAPLIN, *Theories*, p. 659).

27 Una prima riabilitazione dei principi fondanti la teoria ritmica di Riemann è in WALDBAUER, *Riemann's periodization*.

28 Sulla disputa franco-tedesca in merito alla restituzione della musica medievale cfr. JOHN HAINES, *Généalogies musicologiques. Aux origines d'une science de la musique vers 1900*, «Acta Musicologica», 73/1, 2001, pp. 21-44; e soprattutto LIVIO GIULIANO, *Far cantare il medioevo: Tra accademici e trotskisti*, «Trans. Revista Transcultural de Música», 18, 2014, pp. 2-22.

29 FRANCISQUE MICHEL, *Chansons du Châtelain de Coucy ... mise en notation moderne ... par M. Perne*, Paris, Imprimerie du Crapelet, 1830.

30 Perne legge Francone nella silloge settecentesca di MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 3 voll., St. Blasien, tipis San Blasianis, 1784, III, pp. 2-15.

31 HAINES, *Eight centuries*, p. 162, e DAOLMI, *Trovatore*, p. 141.

32 LIUZZI, *Lauda*, I, p. 179.

33 EDMOND DE COUSSEMAKER, *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (poésies et musique)*, Paris, A. Durand & Pédone-Lauriel, 1872.

blemi di notazione medievale.³⁴ Benché l'opera di Adam sia trasmessa in notazione priva d'indicazioni ritmiche, come quella di qualunque altro troviero, Coussemaker la trascrisse secondo i principi del mensuralismo franconiano.³⁵

Di lì a poco sarà possibile delineare una teoria mensurale precedente a Francone, detta 'modale', che si riterrà potersi meglio applicare alla monodia coeva (riprenderò il discorso al paragrafo c).

Di tutt'altra natura, e indifferente alle proposte straniere, è invece il modello ritmico adottato dall'italiano Antonio Restori (1895) che, pur rapportando la sillaba alla semiminima (come Perne e Riemann), giustapponeva battute di $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ o $\frac{4}{4}$ per assecondare l'accento tonico delle parole del verso.³⁶ Restori, come tutti, si limitava a restituire la prima strofa e, se è evidente dai suoi esempi che le ripetizioni melodiche conservavano la posizione degli accenti musicali, non sappiamo come si sarebbe comportato nel caso di anticipazioni o ritardi dell'accento testuale nelle strofe successive alla prima.

b) *Teorie gregoriane fin de siècle*

In opposizione a una pratica della musica sacra che troppo si confondeva con quella profana, l'Ottocento postrivoluzionario elaborò un desiderio di riabilitazione della liturgia attraverso un'ideale ritorno all'antico che, a partire dalla Germania, prese il nome di movimento Ceciliano. Il suo atto più clamoroso fu una nuova edizione del *Graduale Romano* (1871) che ricalcava l'*Editio Medicea* post-tridentina (1614).³⁷ L'edizione, detta di Ratisbona – dove i valori delle note, distinti in *longae*, brevi e semibrevis, suggerivano una esecuzione mensurale – fu subito riconosciuta da Pio IX quale testo ufficiale della Chiesa Romana.

34 EDMOND DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi*, 4 voll., Parisiis, A. Durand, 1864-1876.

35 Le posizioni di Coussemaker erano condivise anche oltre confine: August Wilhelm Ambros, nel terzo volume della sua *Geschichte der Musik* (1868, p. 232), crea una sorta di separazione fra trovieri (battuta binaria) e Adam de la Halle (ternaria), e considera quest'ultimo anticipatore della tradizione arsnovistica di Machaut. Ancor oggi molti manuali di storia della musica trattano Adam de la Halle distintamente dalla tradizione trovierica.

36 ANTONIO RESTORI, *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*, «Rivista musicale italiana», 2, 1895, pp. 1-22; 3, 1896, pp. 231-260, 407-451.

37 *Graduale de tempore et de sanctis juxta ritum sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, Regensburg, Pustet, 1871.

L'idea che il graduale cui aveva messo mano lo stesso Palestrina si giovasse di notazione mensurale, diede forza, in un contesto dove il canto liturgico era diffusamente ritmico,³⁸ alle proliferazioni di nuove teorie sul ritmo del gregoriano. Se ne identifica il precursore in Antoine Dechevrens che fin dal 1861 aveva ideato un sistema ritmico per il canto piano.³⁹ Sono numerose le teorie che si affastelleranno fra Otto e Novecento,⁴⁰ ma tutte saranno spazzate via dalla campagna 'anti-mensuralista' promossa dalla congregazione benedettina di Solesmes che si faceva forte di una lunga tradizione di studi filologici sulla notazione liturgica.

In risposta al 'seicentismo tedesco' di Friedrich Pustet, il solesmense Joseph Pothier, grande esperto di manoscritti medievali, pubblicò un nuovo *Liber gradualis* (1883)⁴¹ che, pur apprezzato, non distrasse il favore del papa dalla 'ratisbonense' (ex *Medicea*). Con l'intenzione di sostenere l'edizione di Pothier, il più giovane confratello André Mocquereau promosse allora la monumentale pubblicazione dei facsimili della *Paléographie musicale* (1889), primo esempio di stampa fotografica in scala di grigi. La pubblicazione però, in quanto riproduzione documentaria, venne a contrapporsi alla ricostruzione editoriale del *Liber* di Pothier, e la diversità d'approccio fu aggravata da divergenze dei due studiosi sulle proprietà ritmiche del canto.

Una legge del governo francese del 1901, che richiedeva l'approvazione di Stato per la costituzione di congregazioni religiose, obbligò i Solesmensi a trasferirsi in Inghilterra nel 1903 (torneranno in Francia solo nel 1922), ma l'umiliazione dell'esilio indurrà nel 1904 il neo eletto Pio X a risarcire la congregazione e incaricare Pothier (poi sostituito da Mocquereau) a predisporre quella che sarà la nuova *Editio Vaticana* (1908). Da quel momento i Solesmensi diventeranno l'espressione degli indirizzi estetici della liturgia cattolica, validi ancor oggi.

I monaci di Solesmes, in opposizione alle teorie mensurali applicate al gregoriano, promossero la tesi che ogni nota avesse valore pressoché uguale, accogliendo in

38 Cfr. per esempio la lettera di Mendelssohn a Zelter scritta da Roma il primo dicembre 1830; in *Sämtliche Briefe*, II, a c. di Anja Morgenstern e Uta Wald, Kassel, Bärenreiter, 2009; trad. it. in *Lettere dall'Italia*, a c. di Raul Meloncelli, Torino, Fogola, 1983, pp. 111-116.

39 Cfr. DOMINICUS JOHNER, *Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges*, Regensburg, Pustet, 1906; trad. ingl. *Ibidem* 1906, p. 238; e RAYBURN, *Gregorian chant*, p. II.

40 Una sintesi è in APEL, *Gregorian chant*, § II.2, e RAYBURN, *Gregorian chant*, pp. 3-14.

41 *Liber gradualis a S. Gregorio Magno olim ordinatus postea summorum pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus*, a c. di J. Pothier, Tournay, Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée, Lefebvre, 1883.

gran parte le teorie esposte nella *Méthode* di Augustine Gontier (1859).⁴² Il termine 'equalista', che dovrebbe coincidere con la tradizione solesmense, in realtà ha senso se contrapposto a 'mensuralista'. Pothier, che non esclude la possibilità di variazioni di durata fra le note, si affida alla tonica del testo latino cui adegua quella musicale (da qui la più appropriata definizione di teoria 'accentualista').⁴³ Al contrario la proposta di Mocquereau, entrata nell'uso diffuso del canto gregoriano perché confluita nel *Liber Usualis*, è più 'equalista' di quella di Pothier, ma soprattutto si disinteressa degli accenti del testo, e usa segni diacritici per allungare i valori (punto ed episema orizzontale) e per scandire raggruppamenti ritmici in due o tre note (*ictus* o episema verticale). La teoria di Mocquereau – una formulazione non rintracciabile nella trattatistica medievale,⁴⁴ ripetutamente aggiornata⁴⁵ e con soluzioni che a volte si contraddicono⁴⁶ – elimina gli accenti della musica per sostituirvi una successione di lanci e riposi (similmente alla teoria agogica di Riemann) spesso raffigurata da un segno ondulato che ricorda il gesto chironomico del direttore di coro (Fig. 1).

Pur rivolte a una produzione in prosa e non strofica, le teorie ritmiche sorte in ambito solesmense, per il ruolo ufficiale acquisito, influenzeranno profondamente i modi di cantare la lauda.⁴⁷ Il *sound* equalista 'costruito' sulla base di queste teorie, generate in gran parte dall'opposizione al mensuralismo tedesco, non investirà solo l'ambito religioso perché, nella convinzione che Solesmes avesse riscoperto la vera purezza medievale, e addirittura il suono stesso del Medioevo, condizionerà anche altri generi, non ultima la lirica cortese.⁴⁸

42 AUGUSTIN GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant. Le plain-chant considéré dans son rythme, sa tonalité et ses modes*, Paris, V. Palmé, 1859; trad. it. Roma, Torre d'Orfeo, 1993.

43 JOSEPH POTHIER, *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournay, Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Evangeliste, 1880; nuova ed. a c. di Jacques Chailley, Paris, Stock, 1980.

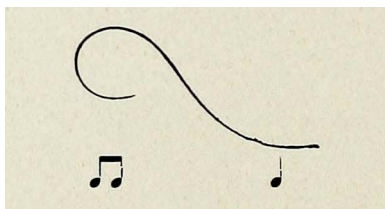
44 È l'accusa più evidente fra le molte avanzate; cfr. MAURICE EMMANUEL e AMÉDÉE GASTOUÉ, recensione a ANDRÉ MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne: Théorie et pratique* (Tournay 1908), «La Tribune de Saint-Gervais», 14, 1908, pp. 258-264.

45 Si possono registrare almeno tre tappe dell'evoluzione della teoria: il testo di Moquereau (1908) citato alla nota precedente fu seguito, a vent'anni di distanza, da una seconda parte (*ibidem* 1927); ma in origine era apparso un contributo con teorie non interamente sovrapponibili: *Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien*, in *Paléographie musicale. VII*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1901.

46 Si veda l'ampia discussione in APEL, *Gregorian chant* (da p. 361 dell'ed. it.).

47 L'aspetto curioso è che lo stesso Mocquereau aveva previsto un andamento semi-ritmato per le forme metriche liturgiche (inni), le più vicine alla lauda, ma il modo 'solesmense' di cantare le laudi preferisce applicare le regole concepite per la prosa non strofica.

48 Penso ad esempio alle *chansons* francesi presenti in alcune incisioni dei Gothic Voices di Christopher Page: *Music for the Lion-Hearted King* (1988) o *The Marriage of Heaven and Hell* (1990). Page non

Fig. 1. Il segno del gesto chironomico in MOCQUEREAU, *Du rôle*, p. 304

c) *Il ritmo dedotto dalla polifonia*

Oltre alle indagini su monodia e gregoriano il secondo Ottocento si dedicò con passione alle regole che organizzavano il ritmo della notazione polifonica precedente al sistema moderno. La pubblicazione sistematica della trattatistica mensurale antica – a partire dagli *Scriptorum* di Coussemaker (1864-1876) – permise al venticinquenne Gustav Jacobsthal, colui che sarebbe stato il maestro di Friedrich Ludwig, di pubblicare un'importante sintesi teorica in tedesco (1871) dove si delineavano i principi di una teoria pre-franconiana detta 'modale', cioè basata sui modi rimici.⁴⁹

Benché tali principi appaiano inutilmente complicati e spesso non facilmente applicabili nemmeno al repertorio polifonico di Notre Dame,⁵⁰ Johann Baptist

intende certo rifarsi alla scuola solesmense, ma l'ideale di semplicità perseguito rimanda comunque, almeno per l'ascoltatore moderno, al modo con cui oggi percepiamo il gregoriano; cfr. BERNARD D. SHERMAN, *Inside early music: Conversations with performers*, New York, Oxford University Press, 1997; trad. it. (parziale) Torino, EdT, 2002, § 4.

49 Jacobsthal parla dei modi (1871) sulla base di alcuni teorici della seconda metà del XIII secolo: Lambertus [ps-Aristotele] (9 modi), Francone (5 modi) e Odington (6 modi). I modi diverranno definitivamente sei con Niemann (1902) che integrerà anche i contributi di Joh. de Garlandia e dell'Anonimo IV. Come principio teorico compiuto, applicabile già alla Scuola di Notre Dame, sarà rilanciato da Ludwig, allievo di Jacobsthal, che poi, come rilevato da Busse Berger, si arrogherà il ruolo di primo interprete della teoria ritmica modale. Cfr. GUSTAV JACOBSTHAL, *Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin, Julius Springer, 1871, p. 72; WALTER NIEMANN, *Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902; FRIEDRICH LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle, Niemeyer, 1910, pp. 42-57; ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, Berkeley, University of California Press, 2005; trad. it. Subiaco, Fogli Volanti, 2008, p. 26 (nota 12).

50 Una sintesi dei dubbi sull'applicabilità della teoria modale e la scarsa propensione a risolverli sono in DAOLMI, *Vestiti nuovi*.

Beck, un allievo di Ludwig, pretese estenderli alla monodia profana.⁵¹ Già molti anni prima Pierre Aubry, ignaro della teoria modale, aveva ipotizzato, fin dalla sua tesi discussa all'École de chartes (1898),⁵² che il modello mensurale da applicare alla lirica cortese fosse quello franconiano. La teoria, che gestiva nuclei semplici (levare/battere) sempre su base ternaria (breve/lunga), sembrava la risposta 'francese' al binarismo di Riemann. In sostanza la tradizione francese, cominciata con Perne, trovava conferma nella trattatistica restituita da Coussemaker e ora, con Aubry, risolveva le incertezze ritmiche della monodia profana.

Collaborando con Mocquereau alla pubblicazione della *Paléographie musicale*,⁵³ Aubry volle usare la stessa strategia di Solesmes: avvalorò la sua proposta col peso della tecnologia, ponendo trascrizioni a base ternaria a fianco di riproduzioni fotografiche di *monumenta* musicali medioevali (1905).⁵⁴ In questa fase Aubry non aveva ancora sposato le teorie modali e si era limitato a rendere 'francese' il sistema di Riemann adattando la ternarietà franconiana al ritmo interno dell'unità sillabica, ma la cui scansione rimaneva isocrona. In pratica dai $\frac{4}{4}$ prediletti nel 1896, nel 1905 era passato a $\frac{12}{8}$ (Ess. 2-3).

Fu solo dopo aver conosciuto Beck, e quindi aver messo mano alla teoria modale, che Aubry scelse di adattare al verso la ripetizione di un piede metrico (in genere giambo o trocheo) per uniformarlo a uno dei modi ritmici. La nuova trascrizione in primo modo, proposta nel 1909, adotta la battuta di $\frac{3}{4}$ (Es. 4).

Beck accusò Aubry di plagio e lo scontro, nutrito di forte nazionalismo, portò il caso a costituire un gran giuri che riconobbe in Beck il primo ideatore del sistema. La morte prematura di Aubry (1910), dovuta a un incidente sportivo, creò il mito: ci fu chi disse che i due si sfidarono a duello e che Beck uccise il collega, altri che Aubry si suicidò per l'umiliazione. Certo è che l'improvviso trasferimento di Beck negli Stati Uniti ebbe un ruolo non secondario nell'alimentare le voci sorte in seguito.⁵⁵

51 JOHANN BAPTIST BECK, *Die Melodien der Troubadours. Nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet*, Strassburg, Karl J. Trubner, 1908; trad. it. di Gaetano Cesari, Milano, Hoepli, 1939.

52 Cfr. HAINES, *Eight centuries*, p. 189.

53 PATRICK HALA, *Solesmes et les musiciens au tournant du 20^{ème} siècle*, «Études grégoriennes», 38, 2011, pp. 245-262: 258.

54 PIERRE AUBRY, *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, H. Welter, 1905.

55 Su tutta la vicenda è ripetutamente tornato Haines; cfr. JOHN HAINES, *The 'modal theory', fencing, and the death of Aubry*, «Plainsong and Medieval Music», 6/2, 1997, pp. 143-150; ID., *The first musical edition of the troubadours: On applying the critical method to medieval monophony*, «Music & Letters», 83/3, 2002, pp. 351-370; nonché i già citati *Généalogies*; *The footnote*; e *Eight centuries*, cap. 4-5.

Es. 2. *Chanterai por mon courage* (Rs 21) in *Huit chants héroïques de l'ancienne France, XII-XVIII^e siècles, poèmes et musique*, a c. di Pierre Aubry, Paris, Union pour l'action morale, 1896, p. 1 (musica)

Sans lenteur

1° Chan - te - rai pour mon cou - ra - ge Que je veux ré - con - for - ter;

Es. 3. Lo stesso brano in PIERRE AUBRY, *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, H. Welter, 1905, p. 13 (facs. IX)



(♩. = M. 120.)

Chan - te - rai por mon co - ra - ge Que je vueill re - con - for - ter

Es. 4. Lo stesso brano in JOSEPH BÉDIER, PIERRE AUBRY, *Les chansons de croisade*, Paris, Honoré Champion, 1909, pp. 308-309

Chan - te - rai por mon co - ra - ge Que je vueill re - con - for - ter,

La teoria della ritmica modale, applicata alla monodia,⁵⁶ tentava di organizzare il pulsare isocrono della melodia, in origine sorto forse per meglio coordinare i cantori che partecipavano estemporaneamente alla polifonia. Gli andamenti ritmici che alla fine i sei modi riescono a gestire sono in pratica due:

- a) trocaico (I modo) 
- b) giambico (II, III e IV modo) 

⁵⁶ Cfr. HAINES, *Modal theory*, p. 144 (nota 6), cui va tuttavia aggiunto, quale fonte di tutta la bibliografia nota, il riferimento in LUDWIG, *Repertorium*, p. 56.

Es. 5. *Chanterai por mon courage in Chanter m'estuet. Songs of the troubères*, a c. di Samuel N. Rosenberg (testo), Hans Tischler (musica), Bloomington, Indiana University, 1981; rist. Paris, Librairie generale francaise, 1995, p. 504



In ambito polifonico l'andamento trocaico, dove il tempo lungo è coerentemente forte (alla Riemann), è di gran lunga il più praticato. Quello giambico, più artificioso, forse rappresentazione di una pulsività più marcata, o forse pura astrazione teorica, verrà privilegiato proprio per le moderne edizioni di monodia perché capace di gestire versi con toniche su tempi deboli.⁵⁷ Tuttavia la scelta fra un ritmo trocaico o giambico rimane incerta, al punto che Hans Tischler – grande paladino del sistema modale, curatore dell'edizione musicale dell'intero *corpus* oitanico (1997)⁵⁸ – ha preferito per *Chanterai* il II modo, contro il I adottato nell'ultima edizione di Aubry (Es. 5).

A prescindere dalla sua effettiva applicabilità, gli argomenti che hanno permesso di estendere il sistema modale anche alla monodia sono soprattutto tre:

1. La notazione antica, in qualche sporadico caso, riporta segni riconducibili a una notazione mensurale che vanno nella direzione di confermare l'uso dei modi ritmici.⁵⁹

57 BECK, *Melodien*, pp. 130-131. L'anomalia dell'andamento giambico, unita alla mancanza di un modello in levare, ha fatto occasionalmente supporre che anche il II modo prevedesse l'appoggio sulla *longa*: in effetti la distinzione fra suono accentato e atono sarebbe legata, almeno secondo i teorici, all'allungamento del valore della nota. Niemann (*Ligaturen*, p. 12) contempla un II modo sia in battere che in levare (oltre a suggerire l'andamento binario per il III e il IV); Aubry (*Monuments*, p. 11 e *Chansons de croisade*, p. 194) e Beck (*Melodien*, p. 128) si opporranno a quest'ipotesi.

58 *Trouvère lyrics with melodies: Complete and comparative edition*, a c. di Hans Tischler, 15 voll., Roma, American Institute of Musicology, 1997 (CMM, 107).

59 Era uno degli argomenti addotti da Aubry che riconosceva nei segni mensurali di due codici francesi (MT) legami prima con la teoria franconiana (AUBRY, *Monuments*, p. 11) e poi con quella modale (AUBRY, *Chansons de croisade*, p. 191). Sarà BECK, *Melodien*, pp. 83-95, a escludere Francone e interpretare quei segni in chiave modale, discutendo caso per caso tutte le testimonianze con segni mensurali. Non stupisce che, in manoscritti compilati al tempo di Francone, alcuni brani rechino occasionalmente segni di mensura per intervento estemporaneo del copista, né che in questi si registri

2. La teoria ritmica di Francone (fine Duecento) è un perfezionamento del precedente sistema modale, quindi l'applicazione di quest'ultimo deve essere più antico e coincidere con il fiorire della lirica cortese.⁶⁰
3. La metrica classica gestisce il verso in modi molto simile alla ritmica modale, ovvero giustapponendo successione di piedi che, nell'evoluzione in accento dal latino al volgare, si trasformano in alternanza di tempi forti e deboli. Da qui prende piede l'idea che non vi sia corrispondenza fra accenti musicali e testuali, esattamente come le lunghe della metrica classica non si relazionano necessariamente alle toniche del verso.⁶¹

L'unico aspetto interessante della teoria ritmica modale applicata alla monodia è la gestione di raggruppamenti sillabici di due (I/II modo) o tre unità (III/IV modo): di fatto il sistema più semplice con cui l'orecchio umano elabora il ritmo.⁶² D'altra parte, ciò che si rivela meno efficace – la rigidità di una successione accentuativa sempre uguale

alternanza fra *longa* e *brevis* (LB o LBB): si tratta delle forme più semplici per segnalare un'isocronia ritmica. Tuttavia fuori da questi casi, non è detto che l'uniformità del piede sia regola.

60 È di fatto la tesi di Beck e dei modalisti. Negarne il principio significa ammettere che monodia e polifonia adottassero comportamenti musicali diversi, il che potrebbe aver senso dal momento che uno 'stile' differente è concesso al gregoriano. Tuttavia anche ammettendo, come credo, che monodia e polifonia seguissero gli stessi fondamentali ritmici, non è detto che questi coincidano con la teoria modale. Tale teoria, come ho già avuto modo di dire (DAOLMI, *Vestiti nuovi*), è elaborazione tarda dei teorici d'inizio Trecento, e come tale una proiezione di quello che essi credevano fosse la teoria del passato, elaborazione poi ulteriormente compromessa dalla 'sistematizzazione' di Jacobsthal, Niemann e Ludwig (cfr. sopra nota 49).

61 BECK, *Melodien*, p. 123. L'iter teorico di questo principio – postulato fin dal Rinascimento almeno in Francia e ribadito da metricisti quali Tobler (1880), Meyer (1898) e Saran (1904) – è ben sintetizzato in HAINES, *Eight centuries*, pp. 213-214. Questo era in effetti l'argomento più forte, anche se quello meno dibattuto, e che ha di fatto tacitamente permesso in modo sistematico di trascurare la corrispondenza fra accento testuale e musicale. Anche immaginando che la lirica in volgare mutui da quella latina, l'obiezione più ovvia è che il latino medievale da secoli aveva introdotto la ritmica accentuativa in sostituzione di quella quantitativa.

62 È il principio espresso nel terzo MWFR (*metrical well-formedness rule*) da Lerdahl e Jackendoff (per una disamina della teoria cfr. DAOLMI, *Identità*, pp. 164-165). Ma già Cooper e Meyer prevedevano cinque modelli ritmici base che di fatto combinavano moduli di sole due o tre pulsazioni per ogni accento. Lo stesso Ludwig per il Minnesang propone una doppia trascrizione, sia ternaria che binaria (in GUIDO ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924, pp. 204-205). Cfr. GROSVENOR W. COOPER, LEONARD B. MEYER, *The rhythmic structure of music*, Chicago-Toronto, University Press, 1960, p. 6; FRED LERDAHL, RAY JACKENDOFF, *A generative theory of tonal music*, Cambridge (MA), The MIT press, 1983, p. 69.

contro l'irregolarità degli accenti testuali – è alla fine un tentativo di ottenere quell'isocronia ritmica che è l'elemento indispensabile alla costruzione di una melodia.⁶³

Mi sono soffermato sulla teoria modale, benché non abbia ricadute nelle edizioni delle laudi,⁶⁴ perché da qui si sono affermati gli usi con cui oggi si edita la monodia profana. Sono soprattutto due gli aspetti irrisolti o fraintesi della teoria ritmica modale che, anche quando definitivamente dismessa, tenderanno a prevalere nelle moderne edizioni: il disinteresse nella relazione fra accento musicale e testuale; e l'ambigua soluzione, spesso semplicemente non affrontata, di come rendere la musica delle strofe successive alla prima. L'esito del fallimento della teoria modale, cioè l'attuale eliminazione di ogni informazione di tipo metrico-ritmico (soluzione proposta da Karl Appel fin dal primo dopoguerra e poi avallata da Hendrick van der Werf)⁶⁵ è la conseguenza di tale teoria: invece d'indirizzare gli studiosi a proporre altre ipotesi ha definitivamente ipotecato il successo di ogni nuova soluzione interpretativa, inducendo gli epigoni di Appel e Van der Werf, cioè l'intera musicologia, ad adottare edizioni senza ritmo, cioè edizioni disinteressate all'aspetto musicalmente più significativo della lirica antica.

Un secolo (breve) di edizioni

La storia editoriale delle laudi, interamente novecentesca, è uno spaccato interessante dell'accanimento con cui teorie impraticabili siano diventate prassi. Accanto alla parabola musicologica – che va dagli entusiasmi mensuralistici di Liuzzi fino all'asettica espunzione del ritmo di Dürer – si affiancano prepotenti le prescrizioni 'gregorianiste': un ossequio alle astrazioni speculative della tradizione solesmense. La conseguenza più imbarazzante, segnatamente nelle laudi, è che l'apporto 'scientifico' dei musicologi, quando diventa interamente amensurale, appare sovrapponibile – benché involontariamente – alle edizioni 'devote' che esaltano la *pietas* dell'equalismo, suono della liturgia e sinonimo di rigore e spiritualità.

63 DAOLMI, *Identità*, p. 166; ID., *Il ruolo del ritmo nella monodia medievale. Il caso di 'Fortz cauza es', «Textus et musica», 2, 2020, on line, § II e segg.*

64 Anche gli esempi proposti da Jack A. Westrup – nel secondo volume della *New Oxford History of Music*, London, Oxford University Press, 1954, pp. 268-269 – citati da Cattin come esempio di sistema modale, in realtà adottano una libera trascrizione su base ternaria; cfr. GIULIO CATTIN, *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in VARANINI, *Laude*, II/2, pp. 481-516: 485.

65 CARL APPEL, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, nach den Handschriften mitgeteilt*, Halle, Niemeyer, 1934, pp. 3-4. In merito a Van der Werf cfr. oltre nota 87.

Per seguire il succedersi delle varie edizioni userò come termine di confronto la lauda *Fami cantar l'amor di la beata*, che gode di una forma meno comune: secondo un modello litanico la strofa ripete due volte la stessa melodia della ripresa, *Cort* pertanto riproduce la melodia tre volte. Come mostrano i trattini in alto nell'esempio, la struttura accentuativa, scaturita dalle toniche del testo della ripresa ed estesa alle due successive ripetizioni (strofa), rivela una corrispondenza metro-ritmo non sempre coincidente (Es. 6).

Se s'immagina cioè che gli accenti musicali debbano corrispondere a quelli del testo e che la ripetizione della melodia conservi quegli stessi accenti, ai versi 2-3 della strofa si evidenziano 4 incongruenze ritmiche (indicate dalle frecce). È evidente che il notatore ripete la melodia in modo meccanico, copiandola dalla prima stesura, senza attenzione alle oscillazioni prosodiche. Al secondo verso della strofa, ignorando la sinalefe a cavallo di verso (*l'amore_Et*), il copista si ritrova a dover aggiungere un *fa* per completare *fiamba*. Se invece si fossero adeguatamente posizionate le prime sei sillabe del verso agganciando gli accenti ai tempi forti, non ci sarebbe stato bisogno del *fa* inutilmente aggiunto dopo il melisma (Es. 7).

Anche gli accenti spostati al terzo verso possono essere imputati alla ripetizione acritica della melodia della ripresa/prima strofa, dove il secondo *re*, ripetuto per necessità nei due casi precedenti, è qui superfluo e va eliminato in modo da far coincidere i tempi forti alle medesime altezze della frase precedente (Es. 8).

Il caso mostra come il notatore faccia riferimento a un canovaccio melodico, forse stenografico (dove cioè la melodia compare una sola volta), e tenda a riprodurla adattandosi al nuovo verso: il comportamento è tipico sia in *Cort* che in *BRr8* e tipici sono anche gli errori che ne conseguono. Potendo ipotizzare il modello melodico di riferimento, è facile intuire i fraintendimenti introdotti dal copista.⁶⁶

La restituzione unitaria di una melodia non intende uniformare o appiattare varianti e differenze – del resto poco significative all'interno di una singola strofa – lo scopo è produrre una griglia melodica, pur ideale ma coerente, su cui poi l'interprete potrà prendersi le sue libertà. Con gli opportuni interventi su *Fami cantar* è quindi possibile adattare tutti gli endecasillabi della lauda (5 accenti per verso). Benché la metrica laudistica sia in genere instabile, qui al contrario presenta endecasillabi sostanzialmente integri (Es. 9).⁶⁷

66 Ovviamente, in condizioni di 'oda continua' (peraltro rara nelle laudi), riconoscere gli slittamenti non è sempre immediato: in questi casi l'intervento editoriale non potrà che limitarsi a fare ipotesi.

67 A parte le ipometrie apparenti (che con dieresi o dialefi smettono di esser tali) registro solo l'ipermetria del v. 2 della quinta strofa (*Sença carnal amore se' dilectosa*).

Es. 6. *Fami cantar l'amor di la beata*, da Cort, f. 19v-20r

RIPRESA

Fa-mican-tar'l'a-mor di la__be - a - ta Quella ke de Cri - sto __ stagau-den - te

STROFA

Da-micon-for-to ma-dre de __l'a-mo-re Et met-te fuo-co et fiamba nel mio co - re

K'i'l'amas-se tan-to a tut - te l'o-re K'io ne transmor-tis - se __ spes-sa - men-te

Es. 7. Correzione del primo verso della strofa, adeguato al modello musicale della ripresa

Da-mi con-for-to ma-dre de __l'a-mo-re Et met-te fuoco et fiamba __ nel mio co-re

Es. 8. Correzione del secondo verso della strofa con le sillabe toniche ricondotte agli accenti musicali della ripresa

K'i' t'a-mas-se tan-to a tut - te l'o-re K'io ne transmor-tis-se __ spes-sa - men-te

L'esempio permette inoltre di comprendere come fosse possibile cantare anche versi lunghi come l'endecasillabo, quindi accentuativamente instabili, su una melodia ritmicamente regolare. Ovviamente alcune soluzioni possono essere opzionali: *Un - d'ogne core sta 'llegro e iocundo* (3.3) potrebbe disporre i 5 accenti altrimenti: *Un d'ogne core sta 'llegro - e iocundo*, oppure *Un d'ogne core sta allegro e iocundo*. Non ho indicato quale altezza adottare per intonare il levare dei versi pari della strofa perché in alcuni casi può essere *sol*, volendosi agganciare al verso precedente, in altri *fa*, anticipando il successivo.

Es. 9. Distribuzione delle sillabe toniche secondo gli accenti musicali, esplicitando il principio di immediatezza melodica che il cantore applica spontaneamente nell'adattare strofe diverse alla stessa melodia



8

1. Fami cantar l'amor di la beata **Quella che** de Cristo **sta** gaudente
 Dami conforto madre **de** l'amore Et **mette fuoco_et fiamba** nel mio **core**
K'i' t'amasse tanto_a tutte l'ore **K'io** ne transmortisse **spessa-mente**

2. Femi-**na** gloriosa **si** benigna Null'altra **se** ne trova **tanto degna**
 Come se' tu madonna **c'hai** la'nsegna **Del** creatore altissi-**mo** vivente

3. **Splendi-ente** luce **d'ogne** mondo Diffin lo **cielo** di sopra_et **in** profundo
Un d'ogne core sta'llegro_e_iocundo Di **quel' c'hanno** la mente_a **Dio** intendente

4. Conforta-**mi** di te madonna **mia** Et **giorno_et nocte_a** l'ora **de** la dia
 Come se' dolçe a chiamar Maria Ke **par** ke rimbal-**-disca** **tutta gente**

5. **Vergine bella fior** sovr'ogni **rosa** **Sença** carnal amore **se'** dilectosa
 Amata **fosti_et se'** sovr'ogni **cosa** Nel para-**-diso se'** la **più** piacente

6. Per **voi** ne piangon molti **so-** -spirando Kiedendo lo tuo amore **van** gridando
 Levan li **occhi_in** alto ami-**-rando** **Or** ti ci **dona** **gaudio** **della gente**

7. **Cominciamento** fosti madre **bella** Di **stari** casta **virge-** -ne donçella
Per voi fiore sc'il **mondo_et** rino-**-vella** Reina **sovr** li **angeli** **resplen-dente**

8. **Poma** col dolçe **fructu** savo-**-rita** **L'anima** ke t'asaggia **par** smarita
Non cura mai d'esta presente **vita** Per **ciò** ke'l tuo **savor** suave **sente**

9. **Vergene** piena di **tutto** l'amore Kui **fe'** si'n voi la **gloria** **cum** dolçore
 Sospiri **si** ti mando **col** mio core Ke tu d'amor mi **facci** **stare_ardente**

10. **Voi** ke vivete **col** carnale_a-**-more** Captivi **ke** dormite in ama-**-rore**
Non cognoscete **Dio** nostro **signore** **Quei** ke dolç'è **sovr** dolçor **potente**

11. **Or** vi confor-tate_in ale-**-grança** **Voi** k'avete_in **Dio** la **gran** sperança
 Madonna **cum** Iesù nostra baldança **Tuttor** a lo **patre** **sonno** presente

12. **Madre** de Cristo **pie-** -na di **scientia** In voi è **soლაço** **gioi'** e sapiença
Per pietà ci **dona** **cogno-** -scença Ke **sempre** teco **sia** la **nostra** mente

La plica invece, come giustamente aveva già rilevato Gozzi,⁶⁸ più che una lique-scenza, restituisce un «indugio ritmico» che si spiega proprio in ragione dell'assenza di distinzione di durata fra *breves* e *longae* del sistema notazionale e offre informazioni in merito alla distribuzione dei valori all'interno della pulsazione (battuta).

68 MARCO GOZZI, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, «Philomusica on-line», 9/2, 2010, pp. 114-174: 121-124. Rinunciataria la posizione di LIUZZI, *Lauda*, I, 190: «mera varietà grafica della nota semplice, senza un valore a sé».

La *plica* (su *dî*) suggerisce cioè di evitare scansioni tipo | ♩ ♩ | a favore di | ♩ ♩ |. Anche la plicatura del *porrectus* suggerisce un appoggio sulla terza nota, ovvero un trattamento ad abbellimento delle prime due (♩ ♩).⁶⁹

Liuzzi 1935

Il lavoro di Liuzzi, apparso fra le due Guerre, stupisce per mole e importanza.⁷⁰ Oltre a editare entrambi i codici notati, offre la riproduzione fotografica di ogni melodia. Benché Liuzzi mostri di conoscere tutta la letteratura che lo ha preceduto, il suo riferimento culturale rimane la Germania e la teoria dei quattro accenti. Oltre a Riemann, Liuzzi rievoca però anche Ludwig che, padre della teoria modale, sembrerebbe portarlo su altri fronti ermeneutici. In realtà Ludwig, che aveva applicato occasionalmente il sistema modale in alcune trascrizioni di *chansons*, non teorizzò mai l'estensione del sistema alla monodia, forse mal tollerando la mancata corrispondenza fra accento testuale e musicale.⁷¹ Del resto uno dei suoi ultimi allievi, Friedrich Stichtenoth, adottò il principio dei quattro accenti per trascrivere gli esempi musicali della sua tesi di dottorato sulle laudi (1923).⁷²

Liuzzi, pur applicando la *Vierhebigkeit*, si guarda bene dal dichiararsene fautore e rimanda le ragioni delle sue trascrizioni alla frequenza dell'ottonario, modello metrico ideale della lauda. Il metro si rende agevolmente in quattro tempi binari; soluzione che va a confermare la teoria per cui la lauda sarebbe derivata dalle forme semplici di danza.⁷³

69 In molti canzonieri, soprattutto francesi (ad es. il gruppo KNPX), la plica al contrario ha il significato liquescente di slittamento della voce, ma questi testimoni adottano occasionalmente neumi strofici per l'appoggio di un suono (in sede tonica) o il suo allungamento (in sede atona). Si può immaginare che la plica – simile alla *longa* – attesti una fase della trasformazione della *longa* da suono accentato a suono lungo (cfr. DAOLMI, *Vestiti nuovi*, p. 15).

70 LIUZZI, *Lauda*. Un contributo preliminare era in ID., *Melodie italiane inedite del Duecento*, «Archivum Romanicum», 14, 1930, pp. 527-560.

71 HAINES, *Eight centuries*, p. 227. Anche quando Ludwig propose trascrizioni di liriche cortesi (in ADLER, *Handbuch*, p. 183-200) scelse comunque casi in cui il ritmo modale e le toniche del testo *grosso modo* potevano coincidere.

72 Anche le sole due laudi trascritte da Ludwig (in ADLER, *Handbuch*, pp. 211-212) sembrano applicare la *Vierhebigkeit*.

73 «... se non tutte, buona parte delle intonazioni di ballata, e segnatamente le più antiche, dovevan provenire da prete arie vocali o strumentali di danza, o almeno esser modellate in analogia a queste» (LIUZZI, *Lauda*, I, pp. 194-195). Su questi aspetti argomenta più diffusamente FRANCESCO

Sarà uno degli aspetti più discutibili, verso cui non mancarono critiche accese.⁷⁴ Lo sforzo meritorio di Liuzzi è però quello di far corrispondere il metro alla battuta:

Guai, d'altronde, se la quadratura della melodia subisse il contraccolpo delle frequentissime irregolarità dei versi: ne risulterebbe lo sfiancamento ritmico di ciascun pezzo, poesia e musica insieme. La melodia ha invece funzione equilibratrice del ritmo poetico.⁷⁵

La trascrizione di *Fami cantar* si presenta in Liuzzi come nell'Es. 10 (elimino la punteggiatura, ripropongo le maiuscole a inizio verso e vado a capo ad ogni ripresa).

Ovviamente Liuzzi non se la sente di operare i correttivi sopra suggeriti e pertanto si ritrova, per conservare la metrica del testo, a produrre melodie con accenti sfalsati, negando di fatto quella «quadratura della melodia» che aveva auspicato. L'esigenza poi di 'schiacciare' l'endecasillabo in quattro battute doppie lo obbliga a prevedere per la prima battuta una sillabazione all'ottavo che rende ancor più evidente lo spostamento dell'accento musicale (e soprattutto gli impedisce di porre tre sillabe in un solo quarto, obbligandolo ad avere improbabili accenti su *Fami* e *Dami*). Inoltre questa soluzione ritmica diventa pressoché impraticabile sulle altre strofe e non è chiaro se Liuzzi immaginasse, strofa per strofa, un costante adattamento degli accenti lasciato all'interprete o se semplicemente non si sia posto il problema.

L'opportuna recensione di Yvonne Rokseth metterà in luce – caso abbastanza unico – la necessità di avere nei ritorni strofici la stessa melodia, anche giocando su occasionali riposizionamenti delle sillabe.⁷⁶ L'eresia di voler 'manomettere' le fonti, unitamente al favore della Rokseth per la *Vierhebigkeit*, e a una gestione non felicissima della metrica italiana, fece naufragare le sue pur legittime critiche.⁷⁷ Do-

ZIMEI, «*Tucti vanno ad una danza per amor del Salvatore*». *Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, «Studi musicali», n.s., 1, 2010, pp. 313-343.

74 JACQUES HANDSCHIN, *Über die Laude 'à propos d'un livre récent'*, «Acta Musicologica», 10/1-2, 1938, pp. 14-31.

75 LIUZZI, *Lauda*, 1, pp. 203.

76 YVONNE ROKSETH, *Les laude et leur édition par M. Liuzzi*, «Romania», 45, 1939, pp. 383-394.

77 Fra i più feroci detrattori della Rokseth si annovera RAFFAELLO MONTEROSSO, *Musica e ritmica dei trovatori*, Milano, Giuffrè, 1956, pp. 71-72. Anche CATTIN (*Melodie cortonesi*, p. 489) commenterà: «è difficile dire se [...] chi interviene più arbitrariamente nella propria versione sia il Liuzzi o la Rokseth». Solo una studiosa attenta alla prassi come Livia Caffagni ha riconosciuto l'importanza delle sue intuizioni; cfr. LIVIA CAFFAGNI, *L'interpretazione ritmica della lauda monodica: status quaestionis*, «Musica antica», 12/1, 1998, pp. 5-22: 12.

Es. 10. *Fami cantar l'amor* in LIUZZI, *Lauda*, 1, pp. 288-291; il tratteggio per scandire la battuta è di Liuzzi

Allegretto mosso

Fa-mi can-tar l'a-mor di la³-be-a-ta Quel-la ke de Cri-sto sta gau-den-te

Da-mi con-for-to ma-dre de³-l'a-mo-re Et met-te fuo-co et fiam-ba nel mio co-re

K'i t'a-mas-se tan-to a tu³-tè l'o-re K'io ne trans-mor-tis-se spes-sa-men-te

Es. 11. Soluzione per *De la crudel morte de Cristo* proposta in ROKSETH, *Les laude*, p. 392

Ripresa. *Cort XXIII.*

De la cru-del mor-te de Cri-sto On'hom pianga a-mara-mente.

vette infatti apparire sospetto, ad esempio, che nella ripresa di *De la crudel morte* sopra discussa, la soluzione di Rokseth ignorasse l'accento tutt'altro che secondario di *crudel* (Es. 11). Le sue giuste ragioni e le soluzioni suggerite non produssero apprezzamenti, anche perché, nella sostanza, la sua tesi apportava acqua alla coincidenza della lauda con una spontaneità del ritmo propria della musica popolare, sminuendo agli occhi della cultura devota la sacralità del repertorio.

Garzi 1935

L'edizione Garzi, benché rechi la stessa data di Liuzzi è in realtà successiva, come attesta la nota introduttiva. Nicola Garzi fu un prete di Arezzo salito agli onori della cronaca per l'invenzione di una specie di macchina da scrivere musicale, detta

Es. 12. *Fami cantar* nell'edizione di GARZI, *Laude*, p. 18 (mio adattamento per evidenziare il parallelismo delle tre frasi, ma gli slittamenti sillabici sono nell'originale)

Supplichevole

Fa-mi can-tar l'a - mor di la be-a - ta Quel-la ke de Cri-sto sta ga-u-den-te
 Da-mi con-for-to ma-dre de l'a-mo - re Et met-te fuo-co et fiam - ba nel mio co-re
 K'i' t'a-mas-se tan-to a tut - te l'o-re K'io ne trans-mor-tis-se ___ spes-sa-men-te

'dattilomusicale' che non ebbe successo alcuno.⁷⁸ Né la macchina fu usata per editare la trascrizione del 1935 che riproduce anastaticamente l'edizione manoscritta di Garzi (Es. 12).

L'oscillazione dei valori, dalla croma di terzina al quarto, suggerisce la ritmica morbida dell'accentualismo di Pothier, che è poi il modo con cui molti oggi cantano le laudi. I melismi sono dilatati in relazione al numero di note e le ripetizioni melodiche non conservano gli accenti.⁷⁹ Ma in generale le infedeltà al testo, in molti casi semplici errori (riprodotti nell'esempio), rivelano la non sistematicità dei criteri adottati.

Canuto 1957

Sempre con forti connotazioni ecclesiastiche, ma riferendosi al più ufficiale dettato di Mocquereau, il padre redentorista Antonio Canuto propose dopo la Seconda Guerra un'edizione dove, con l'ausilio degli episemi solesmensi e dello sdoppiamento di qualche croma, si scandisce la melodia per quarti regolari. Tuttavia le ripetizioni melodiche, come mostra l'esempio, posto l'episema all'inizio di ogni

⁷⁸ Comunicazione in «Musica d'oggi», 1-2, 1919, p. 55.

⁷⁹ Simili critiche sono in CATTIN, *Melodie cortonesi*, pp. 487-488: «vi si introducono semiminime, crome e terzine allo scopo precipuo di differenziare le sillabe atone dalle toniche, procedimento questo che non si presta alla intonazione delle strofe successive alla prima».

Es. 13. Fami cantar da CANUTO, 42 *Laude*, p. 5

I. Soli poi Tutti *Fine*



Fammi cantar l'amor del la Bea - tache sul cordi Cristo tanto è possente.

Soli



Dammiconfortoo Madre del l'amo re emettifuo co e fiammenel mio cuore;
O Madre pia, sul mio cor deh! regna, che non si trova un'al - tra tantodegna
O Santa Vergine fiord'o_gni fiore, sempre terremo amor grande nel co.re;

D.C. Fine



Facheate soltanto vadall mio amore e so spiro ognor per te so_a_vemente.
Come Tu Madonna ch'hallalta insegnadel Cre_a_tore - terno onnipossente.
Fosti Tu amata e sei sovra ogniosa: nel bel paradiso - sei la più piacente.

neuma melismatico (secondo le prescrizioni di Mocquerau), generano sfasamenti ritmici. Canuto sembra cioè seguire l'accento del testo, spostando gli episemi in posizioni diverse su melodie uguali, e contraddicendo la teoria solesmense che distribuiva gli episemi solo in relazione a ragioni musicali (Es. 13).

Lo scopo di Canuto, con la regolarità dell'episema binario, corrispondente al quarto, sembra tuttavia un modo pratico per permettere al compositore Nicolao Praglia⁸⁰ di realizzare un accompagnamento alla stregua dei bassi che in quegli anni sostenevano il canto gregoriano.⁸¹

Intermezzo

Il secondo Dopoguerra produce un altro paio di teorie attorno alla restituzione ritmica della lauda. Mi riferisco agli scritti del sacerdote Iginio Anglès e ai contributi

80 Su di lui si veda *Panorama bibliografico degli italiani d'oggi*, a c. di Gennaro Vaccaro, 2 voll., Roma, Curcio, 1956, *ad vocem*.

81 L'edizione sarà ripubblicata, ma senza accompagnamento, nel 1977 (Cortona, Edizioni Padri Redentoristi).

di Raffaello Monterosso.⁸² Entrambi ripropongono la giustapposizione di battute di metro diverso (come Restori), assegnando alla sillaba il valore di semiminima. Se Anglès tende però a distendere le fioriture per valori non più piccoli di una terzina di croma (assecondando un 'equalismo' tipicamente liturgico), Monterosso, che tuttavia non offre alcun esempio pratico, colloca fino a quattro note di melisma all'interno dell'unità sillabica.⁸³ L'interesse di queste proposte, benché indifferenti alla conservazione dell'accento fra melodie simili, è nella rinnovata attenzione alla metrica del testo, pur limitata alla sola prima strofa.

Barr 1965

La tesi dottorale di Cyrilla Barr, malgrado segua di trent'anni l'edizione di Liuzzi, da cui si dice di prendere le distanze, ripropone nella sostanza gli stessi principi, con pochi opinabili cambiamenti. I valori ora sono raddoppiati (l'unità sillabica è la minima), i melismi in semiminime non hanno durata espressa, e le battute oscillano fra 2 e 4 minime anche all'interno della stessa lauda. Di fatto è una soluzione ibrida che pretende di dare una scansione isocrona solo alla sillaba non melismatica per poi lasciare libertà in tutti gli altri casi. Non c'è corrispondenza ritmica fra le stesse melodie, né viene affrontato il problema della riproposizione strofica. L'edizione, la prima con la traduzione inglese dei testi laudistici, accoglie l'utile trascrizione del neuma sopra il rigo. La forma del neuma, segnatamente le pliche, può infatti suggerire come gestire il ritmo interno, mentre appare ridondante riprodurre neumi isolati, distinguendo fra virga e punto quando di fatto tale distinzione non esiste.⁸⁴

82 HIGINO ANGLÈS, *Las laudi italianas de los siglos XII y XIV: Su notacion y su ritmo*, in ID., *La musica de las cantigas de Santa Maria. Estudio crítico*. III/2, Barcelona, Diputacion provincial de Barcelona Biblioteca central, 1958, pp. 483-516. Oltre a MONTEROSSO, *Musica e ritmica*, si veda ID., *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario del suo inizio (Perugia 1960)*, Citta di Castello, Unione arti grafiche, 1962, pp. 476-494.

83 Cfr. l'edizione di *Lautrier* di Marcabru in MONTEROSSO, *Musica e ritmica*; il sistema è applicato anche alle laudi nel contributo del suo allievo PIERO DAMILANO, *Musica religiosa popolare agli albori della letteratura italiana*, «Musica Sacra», ser. II, 2, 1957, pp. 99-III.

84 MONTEROSSO (*Musica e ritmica*, p. 17) riconduce la presa di coscienza dell'indistinguibilità metrica fra *punctum* e *virga* al contributo di Gottfried Emil Fischer (1791-1841) in FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGEN, *Minnesinger Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus alten bekannten Handschriften*, 4 voll., Leipzig, Barth, 1838, IV, p. 853-862.

Lucchi 1974-1987

L'edizione di Lucchi è probabilmente uno dei contributi più interessanti nel panorama editoriale laudistico, almeno nelle intenzioni. All'inizio Lucchi propose solo una decina di trascrizioni, all'interno di un libro strenna (1974, con disegni di Marco Cantagalli) dove non si argomentavano le ragioni delle scelte ritmiche adottate. Nel 1987 vennero editate tutte le laudi, accompagnate dalle immagini del codice Cortonese, traendole da Liuzzi, ovvero limitatamente alle sole porzioni della musica. In quest'occasione i testi saranno ripresi dall'edizione di Varanini apparsa due anni prima, e soprattutto il lavoro produrrà spiegazioni assai dettagliate, per non dire prolisse.⁸⁵

La tesi di partenza è che sia preferibile non separare accento metrico (testo) e ritmico (musica). La successione degli accenti nel verso si alterna in genere a una o due sillabe atone che Lucchi restituisce sempre su base ternaria ($\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$) organizzando le successioni binarie (trocheo o giambo) con soluzioni ritmiche che sembrano echeggiare la teoria dei modi (♩♩ o ♩♩). I melismi sono distribuiti in modo da aggiustarsi in una o due unità ternarie.

Lucchi è attento agli accenti metrici ma la scansione in $\frac{3}{8}$ immancabilmente adottata, oltre a essere un criterio poco difendibile, a volte lo obbliga a trascurare le ragioni accentuative. Nell'esempio che segue si è obbligati a cantare *frate* – non un inconveniente grave, ma il confronto con gli altri versi conferma che l'accento melodico cade sul *fa*, non sul *sol* (Es. 14).

Quando, proprio in conseguenza del vincolo dell'unità di $\frac{3}{8}$, Lucchi non riesce a trovare una soluzione soddisfacente, allora gestisce il testo in forma 'equilista', come appunto per *Fami cantar* (Es. 15). Qui Lucchi opera solo uno dei due correttivi che ho proposto sopra. Cioè sposta la sillabazione di *Et mette foco et fiamba* (secondo verso) raddoppiando il primo *fa* ed eliminandolo la nota aggiunta dopo la fioritura. E tuttavia sceglie di lasciare inalterato lo spostamento d'accento nel terzo verso (*K'i' r'amasse ...*), modificando in questo modo la ritmica della melodia.⁸⁶

85 Per i riferimenti bibliografici si veda, come sempre, la Tab. 1 all'inizio di questo contributo.

86 LUCCHI (*Laudario*, p. 58) si limita a rilevare con disagio l'incongruenza, che tuttavia rimane irrisolta; cfr. in merito anche AGOSTINO ZIINO, *Ritmo musicale, anisosillabismo e tradizione orale nella laude italiana del Trecento*, in *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a c. di Maurizio Agamennone e Francesco Giannattasio, Padova, Il Poligrafo, 2002, pp. 69-88: 82-85.

Es. 14. *Laudar vollo* (prima frase) da LUCCHI, *Laudario*, p. 229

Lau-dar vol - lio per a - mo - re lo pri - mer fra - te mi - uo - re!

Es. 15. *Fami cantar* da LUCCHI, *Laudario*, p. 120

Fa-mi can-tar l'a - mor di la__be - a - ta Quel-la ke de Cri-sto__sta gau-den-te
Da-mi con-for-to ma-dre de__l'a - mo - re Et met-te fuo-co,et fiam-ba__nel mio co-re
K'i t'a-mas-se tan-to a tut - te l'o - re K'io ne trans-mor - tis-se__spes-sa - men-te

Grossi 1979

Henry Grossi, allievo di Cyrlla Barr, si addottora 14 anni dopo il suo tutor nella stessa Catholic University di Washington, con l'edizione integrale di *BR18*. Diversamente da Liuzzi, Grossi rifiuta ogni restituzione ritmica ed è contrario all'utilizzo della moderna battuta, sulla scia dei principi sostenuti da Van der Werf;⁸⁷ aggiungendo però il neuma corrispondente (secondo il sistema proposto da Barr) e dispone i versi su righe distinti. Purtroppo Grossi non si accorse che il manoscritto *BR18*, subendo un creativo restauro fra il XVI e il XVII secolo di numerose porzioni marginali tagliate, patì l'aggiunta di frammenti melodici interamente inventati e privi di rapporto con l'originale. La sua edizione rimane pertanto inutilizzabile.⁸⁸

87 Hendrik van der Werf fu il paladino di una trascrizione non mensurale fin dal suo PhD (1964), tesi poi ribadita nelle sue importanti edizioni di trovatori e trovieri (1972, 1979 e 1984). Negli ultimi anni affrontò il problema anche da una prospettiva performativa (1988). Per una critica all'edizione 'amensurale' di Van der Werf cfr. DAOLMI, *Ruolo del ritmo*, nota 2.

88 I tagli restaurati in *BR18* furono riconosciuti da Wilson e Dürer (*v. infra*). Liuzzi aveva riconosciuto solo quelli che fu in grado di collazionare con *Cort* (cfr. per es. *Lauda*, II, pp. 317 e 323).

Ernetti 1980

Il benedettino Pellegrino Ernetti fu un curioso personaggio, noto e chiacchierato esorcista, salì agli onori della cronaca per aver inventato, a suo dire, una macchina del tempo visiva chiamata Cronovisore.⁸⁹ Successivamente al clamore creatosi attorno a lui, Ernetti in seguito si dedicò solo alla musicologia, tentando nel 1980 di dare dignità scientifica alla soluzione 'gregoriana' delle laudi. Fino a questo momento la restituzione accentualista di Garzi e quella solesmense di Canuto si erano collocate in un ambito di amatori. In profonda polemica con ogni sorta di mensuralismo, in particolare con Liuzzi e Lucchi,⁹⁰ l'edizione di Ernetti potrebbe essere pubblicata con solo la testa delle note, dal momento che la cromatica adottata serve solamente per identificare l'unità neumatica attraverso le travature (nell'Es. 16 riprodotta solo la parte conclusiva della strofa).

Nel fare lo sforzo di aggiungere anche il testo di altre due strofe (sempre e solo due) si palesa il criterio di casualità con cui il testo è distribuito sotto la musica: manca la corrispondenza accentuativa, si forzano dialefi immotivate (*fosti et*), si sillabano i neumi melismatici.⁹¹

Ernetti, volendo riportare le laudi nell'alveo del canto liturgico, non riconosce il ruolo delle note plicate,⁹² e auspica un'esecuzione in «ritmo libero» secondo le indicazioni riportate nel suo *Trattato generale di canto gregoriano* (1961).

Terni 1988

Un passo ulteriore nella direzione del rigore scientifico, ma solo apparente, è l'edizione di Clemente Terni che per l'edizione dei testi fa affidamento alla nuova edizione di Anna Maria Guarnieri (pubblicata solo nel 1991). Terni, pur rifacendo

89 Oltre ai numerosi scritti di Ernetti su Satana e l'esorcismo, sul Cronovisore fu pubblicato PETER KRASSA, *Father Ernetti's Chronovisor*, Boca Raton (FL), New Paradigm Books, 2000; FRANÇOIS BRUNNE, *Le nouveau mystère du Vaticain*, Paris, Albin Michel, 2002 (tradotto in italiano come *Cronovisore*); MASSIMO TEODORANI, *Il cronovisore*, Diegaro di Cesena, Macro, 2006; MASSIMO COLANGELO, *Sulle tracce di Ettore Majorana e del cronovisore di Padre Ernetti*, Mesagne, Giordano, 2012.

90 Di quest'ultimo Ernetti nel 1980 conosceva solo l'edizione strenna del 1974.

91 Sempre nel 1980 il gruppo vocale I prepolifonisti, sotto la direzione di Ernetti, incise tutte le laudi cortonesi in un cofanetto di 4 Lp (mai riversato su Cd) per l'etichetta Edi-Pan (Pan PFR 205-8).

92 ERNETTI, *Laudario*, p. 17, ritiene non si debbano nemmeno chiamare 'pliche' ma 'liquescenze' perché 'plica' è termine usato nell'ambito della musica mensurale.

Es. 16. *Fammi cantar* (sezione conclusiva) da ERNETTI, *Laudario*, p. 28



1. ki t'a-mas-se tan-to a tut - te l'o - re
 2. co - me se' dol - ce a chia-mar, Ma - ri - a,
 3. a - ma - ta fo - sti et se' so - vr'o - gni co - sa,

k'io ne tran-smor-tis - se spes-sa - men - te.
 ke par ke rim-bal-di - sca tut - ta gen - te.
 nel pa - ra - di - so se' la più pia - cen - te.

dosi, nella sostanza, ai principi di Ernetti, introduce due nuovi elementi: l'edizione diplomatica della strofa intonata⁹³ e la riproposizione della melodia tante volte quante sono le strofe. Se ai fini esecutivi questa soluzione sembra ottimale, in realtà l'evitare il modello strofico di Ernetti (una melodia con più testi sottostanti) annulla la ripetizione melodica al fine di valorizzare il *continuum* proprio del canto piano.

Non solo Terni non considera significativo il rapporto fra l'accento testuale e musicale, ma prevede un andamento 'solesmense' che esplicita (peraltro nella sola prima lauda) attraverso episeми verticali. Per Terni non solo la ripetizione melodica non è legata a corrispondenti posizioni dell'accento, ma gli accenti che la musica impone al testo sono solo occasionalmente condizionati dalla metrica. Per sua ammissione l'esecuzione solesmense, cioè «organizzata liberamente secondo gruppi ternari e binari», segue Mocquereau, ma può eventualmente essere integrata con quella accentualista di Pothier: quando e perché operare tale sintesi è taciuto.⁹⁴ L'indeterminatezza con cui questa fusione si attua rimane tale anche dopo l'ascolto

93 In realtà la trascrizione non è rigorosissima, e non per la presenza di errori, ma più spesso per 'correzioni' nella direzione dell'uniformità metrica. Per esempio *De la crudel morte de Cristo* è reso *De la crudele morte de Cristo | on'homo pianga amaramente*, dove l'integrazione dell'ultima sillaba di *crudele* è riconosciuta come intervento editoriale, ma quella di *homo* no.

94 TERNI, *Laudario*, p. xvii. Sono invece prive di fondamento, per non dire sconcertanti, le considerazioni del capitolo *Il problema ritmico del verso* (pp. xxvii-lxii), già apparse come *Musica e versificazione delle lingue romanze*, «Studi Medievali», ser. III, 16, 1975, pp. 1-41.

del ciclo cortonese inciso da Terni nel 1965, dove dalla sostanziale uniformità vocale è veramente difficile estrarre una teoria ritmica unitaria. È curioso che l'unico editore che abbia riportato la musica di ogni strofa (seppur con criteri discutibili), abbia poi scelto d'incidere tutte le laudi cortonesi intonando la sola prima strofa incorniciata in una doppia ripresa. Oltre a non risolvere 'sul campo' il problema della stroficità inconsistente (almeno secondo i criteri della sua edizione), Terni ha evitato di confrontarsi con quello che è l'aspetto più interessante della lirica medioevale, ovvero la 'narratività' che scaturisce dalla reiterazione strofica.⁹⁵

Wilson 1995, Dürrer 1996

A sessant'anni da Liuzzi vede finalmente la luce una nuova edizione di *BR18* a cura di Blake Wilson. L'anno successivo anche Martin Dürrer, apparentemente ignaro di Wilson, ripubblica il codice, unitamente all'ottava edizione integrale del cortonese. Entrambi accolgono la trascrizione amensurale (teste di nota senza gambo) ormai uso indiscusso nelle edizioni di monodia medioevale.

Le due edizioni, più diverse di quanto non potrebbe sembrare, apportano un sostanziale miglioramento alla restituzione melodica. Apparentemente in modo indipendente, Wilson e Dürrer rilevano la mutilazione della parte alta di *BR18*, il cui restauro in epoca più tarda ha introdotto melodie di fantasia. In merito poi a *Cort*, Dürrer può giovare delle osservazioni di Theodor Karp sui frequenti errori (perlopiù legati allo slittamento della chiave) ignorati nelle precedenti edizioni.⁹⁶ Pur non adottando alcuna formula interpretativa del ritmo e trascurando gli adattamenti delle strofe successive alla prima, entrambe le edizioni hanno l'accortezza di disporre i versi su righe diversi, soluzione utile al confronto melodico.

L'edizione di Wilson, che vanta la traduzione inglese e l'edizione dei testi di tutte le 88 laudi di *BR18* a cura di Nello Barbieri, non evidenzia relazioni metriche

95 L'apparente improponibilità, per l'esecutore moderno, di un gran numero di strofe, pena la noia (o l'ipnosi) dell'ascoltatore, obbliga a riconoscere la straordinaria importanza del contenuto testuale di questi canti, contenuto che le moderne esecuzioni, segnatamente nel repertorio in altre lingue, trascurano del tutto per privilegiare il fatto musicale che, se svincolato dal testo, rimane invece scarsamente significativo. Le dieci strofe della *Ballata dell'amore cieco* di De André, non solo non fanno mai cadere l'interesse, ma sono persino poche (per conoscere i retroscena se ne vorrebbero ascoltare altrettante) proprio perché il racconto è incalzante. Diversamente l'interesse per il temino strofico della canzone e per la (scarsa) qualità poetica dei versi, sarebbe assai modesto.

96 THEODOR KARP, *Editing the Cortona Laudario*, «Journal of Musicology», II, 1993, pp. 73-105.

all'interno della strofa. Nel caso ad esempio della celeberrima *Voi ch'amate lo Creatore*, pur riconoscendo la classica struttura a ballata $\beta|\alpha\alpha\beta|[\beta]$,⁹⁷ non evidenzia la relazione fra le sillabe (Es. 17).

Dürrer invece riconosce il doppio quinario e tenta una corrispondenza sillabica incolonnando le sedi metriche (Es. 18), ma non opera sempre i correttivi necessari a far corrispondere gli accenti testuali a quelli musicali. In questo caso l'intervento, adottando una qualunque strategia che non occultasse lo stato originale, avrebbe permesso di restituire al *sol* il ruolo di nota accentata (primo verso):



o eventualmente



Wilson sceglie, come si vede, di modificare le parti integrate da mano cinquecentesca, mentre Dürrer si limita a riprodurre l'episodio in note retinate (corrispondente a *per figliol Cristo | la speme*). Questa seconda opzione permette di non disperdere l'intervento restaurativo tardo, che conserva almeno un suo interesse storico. Dal momento poi che la restituzione dell'originale trecentesco non è sempre possibile, si evita così il rischio di confondere la parte editata modernamente con l'intervento cinquecentesco (ma certo, la ricostruzione, quando possibile, sarebbe stata utile).

Il lavoro di Dürrer, 'critico' nel miglior senso del termine, trascura però di editare i testi poetici. Inoltre la ricostruzione della struttura metrico-ritmica della strofa non è sistematica: ad esempio in *De la crudel morte di Cristo* non vengono riconosciuti i doppi quinari: la strofa è resa da novenari con iper/ipometrie. Malgrado l'apprezzabile strutturazione a 'sedi' ritmiche, il mancato riconoscimento di quelle accentate non permette un adattamento spontaneo delle altre strofe. L'esempio di *Fami cantar* (solo la strofa) mostra che malgrado l'incolonnamento, senza i correttivi sopra suggeriti, alcuni accenti metrici (nell'Es. 19 indicati con >) non corrispondono a quelli ritmici delle frasi corrispondenti.

97 Inverto l'uso solito delle lettere per evidenziare il nucleo generativo in Barform della strofa ($\alpha\alpha\beta$) come più diffusamente spiegato in DAVIDE DAOLMI, *Storia della musica. Dalle origini al Seicento*, Firenze, Le Monnier, 2019, p. 137.

Es. 17. *Voi chiamate lo Creatore* da WILSON, *Florence Laudario*, p. 22 (la struttura in Barform è aggiunta)

Refrain

1. Voi ch'a- ma- te lo Cri- a- to- re } β (ripresa)

2. po- ne- te men- te al me- o do- lo- re.

Strophe 1

3. Ch'i- o son Ma- ri- a co lo cor tri- sto } α (piede)

4. la qua- le a- ve- a per fi- gliuol Cri- sto: } α (piede)

5. la spe- me mi- a et dol- ce a- qui- sto } β (volta)

6. fu- e cro- ci- fi- xo per li pec- ca- to- ri.

Es. 18. *Voi chiamate lo Creatore* da DÜRRER, *Laudenmelodien*, p. 81

Refrain

Voi ch'a- ma- te lo cri- a- to- re } β (ripresa)

Po- ne- te men- te a lo meo do- lo- re

Strophe

Ch'i-o son Ma- ri- a co lo cor tri- sto } α (piede)

La qua- le a- ve- a per fi- gliu-ol Cri- sto } α (piede)

La spe- me mi- a et dol- ce a- qui- sto } β (volta)

Fu- e cro- ci- fi- xo per li pec- ca- to- ri

Es. 19. *Fami cantar* (strofa) da DÜRRER, *Laudenmelodien*, p. 14

Strophe

Da- mi con- for- to ma- dre de l'a- mo- re
Et met- te fuo- co et fiam- ba nel mio co- re
K'i' t'a- mas- se tan- to a tut- te l'o- re
K'io ne trans- mor- tis- se spes- sa- men- te

Tischler 2002

L'edizione di Tischler si segnala per ritornare a una trascrizione mensurale dove, sulla base degli accenti del testo si accorpano in genere due sillabe (battute di $\frac{2}{4}$ e assai raramente di $\frac{3}{4}$) e si costringono i melismi all'interno del quarto (la soluzione ricorda quella proposta da Monterosso). Malgrado ogni verso corrisponda a un rigo, non v'è alcuna attenzione alle corrispondenze melodiche, né si spiega come adattare le altre strofe (Es. 20).

Soprattutto stupisce che dopo i 15 volumi del *corpus* oitanico trascritti in forma modale per le laudi italiane Tischler abbia adottato nuovi criteri senza argomentare il cambio di rotta. Se ne deduce che aree geografiche diverse (o forse generi lirici diversi) gestiscano sistemi ritmici non solo diversi ma propri del contesto culturale (sempre tempi composti per l'*oïl*, sempre semplici per la lauda italiana).⁹⁸ In questo modo si sottintende però una frammentazione della prassi rispetto alle aree geografiche poco credibile. D'altra parte i tempi composti adottati dell'*oïl* ($\frac{6}{8}$ o $\frac{9}{8}$) collocano nell'unità ritmica ($\frac{3}{8}$) sempre una o due

⁹⁸ Curiosamente Tischler crea una contrapposizione binario-ternario fra Italia-Francia come un secolo prima simile contrapposizione si operava fra le teorie tedesche e francesi.

Es. 20. *Fami cantar* da TISCHLER, *Earliest Laude*, n. 8

ripresa

1. Fa - mi can - tar l'a - mor di la be - a - ta.

2. quel - la ke de Cri - sto sta gua - den - te

stanza

3. Da mi con - for - to, ma - dre de l'a - mo - re

4. et met - te fuo - co et fiam - ba nel mio co - re,

5. k'i t'a - mas - se tan - to a tut - te l'o - re,

6. k'io ,ne trans - mor - tis - se spes - sa - men - te.²⁾

sillabe, esattamente come fanno i tempi semplici delle laudi, ciò rivela come il tempo composto altro non faccia che formalizzare lo *swing* ternario del Nord della Francia poi assunto a sistema da Francone.⁹⁹

Una nuova edizione?

A otto anni da Tischler, Gozzi ha auspicato una nuova edizione per il corpus laudistico.¹⁰⁰ Dal percorso qui tracciato non si potrebbe che dargli ragione. Tuttavia

⁹⁹ Cfr. DAOLMI, *Vestiti nuovi*, p. 17.

¹⁰⁰ GOZZI, *Necessità*; concetti poi ribaditi ed ampliati in un successivo contributo del 2018 che accoglie alcune delle tesi proposte in DAOLMI, *Identità*. Gozzi ebbe modo di leggere il mio articolo in

l'edizione è la conseguenza di un modo di pensare la musica, e l'indagine sulla monodia medievale non sembra aver assunto posizioni chiare né, al momento, essere in grado di dare risposte significative alle molte difficoltà che oppone la prassi. In quanto repertorio eminentemente orale, la monodia medievale obbliga lo studioso a una presa di coscienza più complessa di quanto non abbia fatto finora la filologia romanza per la restituzione dei testi. La musicologia, che aveva ragioni forti per uscire dall'*impasse*, si è ritrovata a inseguire a fatica le regole costruite sul verso, regole che funzionavano male proprio perché hanno preferito trascurare l'oralità alla base della trasmissione testuale. Il contributo musicale, invece di rilanciare nuove prospettive di approccio, ha giocato al ribasso.

Prima di un'edizione, pertanto, è forse necessario ripensare radicalmente un'epoca in cui la scrittura apparteneva solo a specifiche occasioni. E se anche resta solo la tradizione testuale, non per questo dobbiamo dimenticare che quella è il residuo di un contesto in cui i modi di creazione e trasmissione, in una parola la natura stessa della poesia, è nella fisicità del suono e dell'ascolto, non nella pergamena. Ripensare la poesia medievale significa, in un'ottica di valorizzazione dell'oralità, porre la musica alla base della costruzione poetica; e riconoscere pertanto che il metro testuale altro non è che la razionalizzazione della complessità ritmica della musica, sorta di 'espediente' per costruire versi da parte di poeti che non sono compositori. In questi termini gli accenti e non le sillabe diverranno la griglia portante del verso e la metrica sarà solo un epifenomeno di una struttura rimico accentuativa che deve ancora essere seriamente investigata e conosciuta.

una provvisoria stesura in inglese rimasta inedita che comprendeva anche una parte storiografica che corrisponde più o meno all'articolo qui pubblicato. Cfr. MARCO GOZZI, *Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico*, in *Una musica est universalis: l'eredità culturale di Giulio Cattin*, a c. di Antonio Lovato, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, 2018, pp. 65-96.