

DANIELE SABAINO

OSSERVAZIONI SULL'ORGANIZZAZIONE DELLO SPAZIO SONORO DUE-TRECENTESCO *

ABSTRACT

Il saggio definisce innanzitutto il concetto di organizzazione dello spazio sonoro e, tramite l'analisi di selezionati esempi, ne osserva quindi le condotte in diversi generi monodici e polifonici dei secoli XI-XIII. A riguardo della polifonia avanza inoltre una nuova possibile lettura conciliativa delle opinioni al riguardo di Johannes de Grocheo e dell'Anonimo di Berkeley finora ritenute antitetiche e inconciliabili.

PAROLE CHIAVE Organizzazione dello spazio sonoro, Johannes de Grocheo, Anonimo di Berkeley, teoria musicale medievale

SUMMARY

The essay first defines the concept of tonal space organisation, and then, through the analysis of selected examples, observes its conduct in various monodic and polyphonic genres from the 11th to the 13th centuries. With regard to polyphony, it also proposes a possible new conciliatory reading of Johannes de Grocheo's and the Berkeley Anonymous' opinions on the matter hitherto considered antithetical and irreconcilable.

KEYWORDS Tonal space organisation, Johannes de Grocheo, Berkeley Anonimus, medieval musical theory

* La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).



1. Gli studi e le riflessioni di dantisti, filologi e musicologi hanno da tempo messo in rilievo la trama musicale che percorre l'opera di Dante,¹ e massimamente la *Commedia*: e se siamo tuttora ben lungi dall'aver, sul tema, una concordanza generale su singoli termini, specifici concetti o riferimenti puntuali, possiamo tuttavia osservare un consenso di massima su una certa qual progressione di 'musicalità', per così dire, che dalla rumorosità (anche strumentale) dell'*Inferno* muove ai rimandi musico-liturgici monodici del *Purgatorio* e culmina nel godimento del *Paradiso* (in cui la musica, se forse – un avverbio che deve essere sottolineato molte volte, stante la discordia che regna al riguardo tra gli studiosi – presenta qualche tratto di polifonia, si arresta però dinanzi alla perfezione divina, di fronte alla quale anch'essa si traduce in silenzio, sebbene non in un silenzio 'vuoto', ma in quello che la liturgia cattolica di allora e di oggi definisce 'sacrum silentium', il silenzio aperto e pregno di ascolto).² In certo modo, la musica della *Commedia* procede per così dire parallela alla sostanza dell'amore che sostiene le diverse cantiche: la negazione dell'*Inferno*, la sofferta tensione verso di esso del *Purgatorio*, l'affermazione della sua assolutezza nel *Paradiso*.³

Non è su questi cammini già battuti – anche se ancora tutt'altro che esauriti – che vorrei tuttavia orientare queste pagine. In accordo con i miei correnti interessi di ricerca, intendo piuttosto proporre qualche riflessione sull'organizzazione dello spazio sonoro della musica con la quale Dante ebbe o poté aver a che fare (o, più prudentemente ancora: con cui nulla realmente osta abbia potuto avere a che fare) durante la sua vita e le sue peregrinazioni;⁴ su quelle relazioni, cioè, tra strutture musicali e modalità di ascolto e di introiezione della musica che anche per Dante, al pari di ogni altro ascoltatore dell'epoca, hanno contribuito a sedimentare quei ricordi e quelle suggestioni che sono state poi in vario modo riespresse e trasfigurate nel grande poema. Non pretendo, naturalmente, di entrare nelle maniere con cui Dante ha effettivamente ascoltato e fruito della musica (una pretesa del genere sarebbe tanto ingenua quanto velleitaria nell'attualità persino da parte di un neuroscienziato, ed è certamente fuor di luogo da parte di un musicologo in una trattazione storica); mi propongo di affrontare semmai le condizioni di possibilità di quell'ascolto e di quella fruizione procedendo *ex parte musicae*, osservando l'organizzazione dello spazio sonoro di alcuni brani esemplificativi dei repertori con cui Dante avrebbe potuto avere familiarità o almeno conoscenza: non per inferire alcunché su quel che Dante realmente conobbe e ascoltò, ma in relazione agli orizzonti e ai repertori con cui è plausibile (o, forse meglio, non implausibile) possa aver avuto contatto.

1. Cfr. – senza alcuna pretesa di esaustività – almeno SALVETTI, *La componente musicale*; SCHURR, *Dante e la musica*; PERSICO, *Le parole e la musica*; LANNUTTI, *Tradizione e innovazione*.
2. Sulle possibili relazioni tra i riferimenti musicali danteschi e la polifonia, cfr. CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony* di contro a DRUSI, *Musica polifonica nella "Commedia"*; sull'influenza della musica liturgica, ARDISSINO, *I testi liturgici nel "Purgatorio" dantesco*; PHILLIPS-ROBINS, *Liturgical Song*.
3. COSÌ, *Poesia e musica nella Commedia*; DE BENEDICTIS, *Ordine e struttura musicale*.
4. CUTHBERT, *Music*.

2. Per procedere in quella direzione, conviene perciò chiarire innanzitutto con qualche precisione l'espressione che ho appena utilizzato: 'organizzazione dello spazio sonoro'.⁵

Con essa intendo definire formalmente l'insieme delle strategie e delle tecniche messe in opera da un compositore (sia esso un individuo precisamente determinabile o l'ipotesi ideale di uno stadio di elaborazione più collettiva che individuale, come per esempio nella gran parte del repertorio liturgico monodico) per rendere discreto il *continuum* del flusso sonoro oltre il livello della segmentazione scalare, e provvedere così l'esecutore e l'ascoltatore di articolazioni strutturali utili a cogliere tanto la conduzione del brano quanto la sua tensione verso una meta più o meno predeterminata e/o conseguente la serie delle articolazioni interne.

Prima di inoltrarmi nella direzione dei diversi generi musicali, mi permetto qualche rapido commento su alcuni aspetti specifici della definizione formale (che è di ordine generale, non ristretta all'ambito medievale sul quale mi concentrerò in seguito):

- l'espressione *l'insieme delle strategie e delle tecniche messe in opera in una composizione* segnala che un'organizzazione dello spazio sonoro è, di norma (e salvo la notevole eccezione di cui a breve), un fattore pre-compositivo: un fattore, cioè, di cui un compositore ha di norma contezza *prima* di accingersi a comporre – il che è come dire che egli, all'atto della composizione, compie di norma scelte consapevoli entro il sistema nel quale si muove, anche allorché quelle scelte abbiano l'effetto di indebolire, travalicare o superare il sistema stesso;
- tale insieme assume ovviamente come presupposto la maniera in cui una specifica cultura o, all'interno di essa, un determinato sistema musicale suddivide l'ottava in toni e semitoni (o altri intervalli di base), e dispone i suoni che risultano da questa suddivisione in una maniera peculiare (per lo più – ma non necessariamente – scalare);
- una organizzazione sonoriale, inoltre, suppone di norma e determina un orizzonte condiviso, quantomeno in termini generali, tra 'produttori della musica' (compositori ed esecutori) e fruitori di essa (ascoltatori); ciò è indispensabile affinché la musica possa essere significativa e signficante; quel che *non* è necessario, invece, è che questa condizione, sul versante dei fruitori, sia 'alfabetizzata', conosciuta in termini grammaticali: è sufficiente sia interiorizzata, vissuta in termini esperienziali (allo stesso modo in cui i bambini comprendono e maneggiano la lingua materna ben prima di conoscerne, metalinguisticamente, le regole). Nell'opera di Dante, *en passant*, ciò potrebbe rendere ragione di alcune allusioni che non reggono l'acribia dello scavo specialistico in quanto comprese nell'orizzonte di quella che con Gino Stefani potremmo chiamare la 'competenza musicale comune'⁶ dell'e-

5. Ampio qui quanto sinteticamente enunciato in MANGANI – SABAINO, *Diffrazioni e dicotomie*, p. 4.

6. STEFANI, *Una teoria della competenza musicale*.

poca, per ovvie ragioni perduta all'orecchio moderno e dunque in sé irricostruibile;

- l'organizzazione dello spazio sonoro – per lo meno nella nostra musica occidentale – è legata a doppio filo alla logica formale delle composizioni; e questa, specularmente, è di norma determinata dalla maniera in cui gli elementi musicali sono presentati e combinati, la quale a sua volta lascia presagire o intravedere un cammino e, il più delle volte, guida l'ascoltatore a prefigurarsi 'cosa avverrà dopo', 'dove si andrà a finire'. L'organizzazione dello spazio sonoro, detto altrimenti, ha a che fare con ciò che regola e sovrintende alla dialettica tra le attese e le previsioni dell'ascoltatore e il loro soddisfacimento o la loro frustrazione: le prime dipendono essenzialmente dalla sua competenza interiorizzata, e sono tanto maggiori quanto maggiore è la familiarità con un determinato stile o una determinata grammatica musicale; i secondi sono invece affare del compositore, e la loro combinazione uno dei tratti fondamentali del processo artistico, che di norma si muove (salvo casi peculiari in particolare novecenteschi) tenendosi lontana tanto dal continuo soddisfacimento delle attese di chi ascolta (che porta alla noia) quanto dalla loro continua frustrazione (che finisce per rendere l'ascolto complesso e – appunto – frustrante al punto tale da demotivare l'ascoltatore stesso e indurlo a ritenere 'incomprensibile', e perciò 'inascoltabile', quella stessa musica).

Da tutto quanto sopra si evince facilmente che le logiche sottese a un processo organizzativo dello spazio sonoro possono essere molto diverse tra loro, non solo lungo l'asse cronologico, ma, nel medesimo tempo e ambiente, anche in relazione a diversi generi musicali o a preferenze idiosincratice di un compositore, e risultare di conseguenza in livelli diversi di assetto gerarchico, coerenza o coesione interna del materiale sonoro impiegato. Si possono dunque avere (e di fatto, nella musica occidentale si sono avuti) quanto meno sistemi di organizzazione sonoriale entro cui gli svolgimenti orizzontali e verticali rispondono a una logica di successioni altamente gerarchizzate e tese a una meta predeterminata e prevedibile, come la tonalità armonica della *common practice*;⁷ sistemi a strutturazione elevatissima ma de-gerarchizzata, come la dodecafonìa della seconda scuola di Vienna;⁸ sistemi a gerarchia e strutturazione interna debole ma a direzionalità terminale comunque generalmente presagibile, come Marco Mangani e chi scrive continuiamo a credere, oltre le perplessità di Harold Powers, sia il caso della modalità della polifonia rinascimentale;⁹ o, ancora, sistemi poco strutturati e a gerarchizzazione debolis-

7. Cfr. LESTER, *Rameau and eighteenth-century harmonic theory*; BERNSTEIN, *Nineteenth-century harmonic theory*.

8. Cfr. COVACH, *Twelve-tone theory*.

9. La radice della critica powersiana in POWERS, *Tonal Types and Modal Categories*; una prima esposizione delle nostre controdeduzioni in MANGANI – SABAINO, *Tonal types and modal attribution*. Ulteriori riferimenti bibliografici a riguardo di entrambi i fronti in MANGANI – SABAINO, *Diffrazioni e dicotomie*, nota 2 e p. 23 rispettivamente.

sima in cui la meta finale sembra conseguire più dallo sviluppo del processo dinamico di composizione che dall'aderenza a categorie pre-compositive organiche. I generi della musica polifonica con cui Dante potrebbe aver avuto un qualche tipo di consuetudine (indipendentemente dal fatto che essa sia poi riflessa in questo o quel verso della *Commedia*), a mio modo di vedere, si collocano pressoché interamente entro quest'ultima categoria. Essa, pertanto, pone problemi assolutamente peculiari rispetto agli altri sistemi che ho sommariamente elencato: in un'organizzazione sonora del genere, infatti, le scelte compositive che governano il fluire della musica potrebbero esser state poste (e andrebbero dunque comprese) in sé e per sé e nella loro successione piuttosto che in relazione a pre-comprensioni sovraordinate e onnicomprensive, con tutto ciò che ne consegue sui piani sia dell'organicità che della prevedibilità.¹⁰ Le medesime peculiarità di un tale sistema, fra le altre cose, escludono inoltre che in esso possa o debba esservi ricercato un qualsiasi tipo di 'coerenza sonora', giacché il concetto stesso di 'coerenza' – come ha scritto giustamente Peter Lefferts – è più un giudizio di valore post-analitico che una necessità della musica del tempo.¹¹

3. Nell'orizzonte temporale della vita di Dante (o, più largamente, dei due secoli che questa attraversò), il problema che sto ponendo si può sintetizzare in pochi interrogativi. Il primo e primordiale pone la questione del se e quanto le categorie modali che la musicografia medievale aveva preso a discutere sin dall'epoca carolingia in relazione alla monodia liturgica¹² abbiano parte nell'organizzazione dello spazio sonoro della musica monodica non destinata alla liturgia e della musica polifonica in genere – sacra e profana. Da esso discendono quindi altri due interrogativi conseguenti: (1) se l'ombra dei modi si allunga su uno o entrambi quei repertori, come avviene – se avviene – la trasformazione di essi da strutture classificatorie post-compositive a strutture organizzative pre-compositive? (2) E se invece l'organizzazione sonora di quelle musiche non si affida alla modalità dell'*octoechos*, quali dispositivi strutturali vi sostituisce?

La domanda-corollario (1) è necessaria in quanto – com'è noto – la classificazione modale della monodia liturgica avvenne *ex post*, successivamente alla composizione e alla rifinitura musicale dei brani,¹³ in ragione della necessità

10. In ciò concordo sostanzialmente con la prospettiva analitico-storiografica di BAIN, *Fourteenth-Century French Secular Polyphony*, allorché ella scrive (a proposito di Machaut) che «tonal structure is something that unfolds for the listener as a song is performed» e che dunque la maniera per indagarla non possa essere che studiare «the ways in which individual pitches and sonorities are emphasized for the listener in particular songs, and then compare strategies between songs»; «to determine syntactical norms and understand relationships between song», insomma, significa «continually negotiate a path between the particular and the global» (p. 18).

11. LEFFERTS, *Tonal Organization in Polyphony, 1150-1400*, p. 748.

12. Si vedano i riepiloghi di ROSA BAREZZANI, *Modalità*; POWERS – WIERING, *Mode, § II Medieval Music Theory*, e COHEN, *Notes, scales and modes*.

13. HILEY, *Western Plainchant*, p. 454.

pratica di coordinare ripetizioni antifoniche e recitazione salmodica).¹⁴ E sulla base di criteri meramente empirico-osservativi, non speculativo-analitici (tant'è che la regola fondamentale espressa agli albori della teorizzazione modale, ripresa infinite volte nei secoli successivi, è quella espressa dall'adagio *omnis modus in fine dignoscitur*: l'unico elemento essenziale ai fini dell'attribuzione di un brano a uno specifico modo è il suono su cui esso termina).¹⁵ Come spesso succede tuttavia in tutti i campi e tutte le epoche (basti pensare alla teorizzazione della forma-sonata), lo sviluppo della teoria – e nel nostro caso la progressiva diffusione della considerazione di ciascun modo della tradizione carolingia secondo la prospettiva che Bernhard Meier ha felicemente definito 'pseudo-classica', ossia come combinazione di una specie di quinta e una specie di quarta risultante in una specie di ottava¹⁶ – influisce sulla fattura musicale delle composizioni nate dopo di essa. Si confronti, a riprova, l'offertorio *Exulta satis* del fondo gregoriano antico per il sabato delle quattro tempora d'Avvento (Esempio 1a)¹⁷ col più tardo responsorio *Stirps Jesse* del primo undicesimo secolo, forse di Fulberto di Chartres (Esempio 1b)¹⁸ o con la sequenza vittorina *Laudes crucis attollamus* (Esempio 1c).¹⁹ Nel primo caso l'attribuzione al terzo modo si fonda palesemente non su una considerazione complessiva della fattura/struttura musicale, bensì sulla presa d'atto della sola nota *finalis* (in termini meramente strutturali, una conclusione su Fa o Sol non sarebbe stata per nulla impertinente); nel secondo e nel terzo caso è invece altrettanto palese che il melografo abbia tradotto in pratica sonora quel che gli scrittori andavano enunciando nella teoria e predicando nella didattica, organizzando volute melodiche perfettamente corrispondenti alle descrizioni teoriche dei modi plagali rispettivamente di Re e di Sol e dunque conformandosi (per imitazione o per apprendimento) a un criterio organizzativo che, a quel punto, era evidentemente divenuto pre-compositivo.²⁰

Circa l'interrogativo (2) – quali dispositivi strutturali tengano, nel caso, il luogo dei modi ove questi risultassero estranei al fluire della composizione –, non essendo ovviamente possibile fornire risposte che prescindano da singole e concrete composizioni, mi limito ad affermare che tra essi ritengo *non* si debba contare l'esacordo, il quale a mio avviso è sempre rimasto un attrezzo

14. FALCONER, *The Modes Before the Modes*.

15. La prima attestazione, nella forma «Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat», si legge nel *Dialogus de musica* (GERBERT, ed., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, vol. 1, p. 257; DE NARDO, ed., *Il "Dialogus de musica"*, p. 100). Cfr. WIERING, *Internal and External Views*, p. 91.

16. Cfr. MEIER, *I modi*, pp. 23-33.

17. L'esempio riprende le lezioni melodiche, sostanzialmente concordanti, dei codici I-BV 34 (BN) e F-Pn lat. 903 (Y) così come trascritte in *Antiphonale Synopticum – Graduale Synopticum*, <http://gregorianik.uni-regensburg.de/gr/#id/533> (accesso del 5 aprile 2023).

18. Trascrizione di ROTHENBERG, *The Flower of Paradise*, p. 29, dal ms. F-Pn lat. 15182, c. 304r.

19. Trascrizione adattata da FASSLER, *Gothic Song*, p. 416 (che trascrive dal ms. F-Pn lat. 14829, cc. 74r-76v), strofe 1-5 (ometto le str. 6-11, tutte terminanti con l'inflessione melodica Fa-Sol-Sol).

20. Sulla questione dell'attribuzione modale della monodia, cfr. anche MCALPINE, *Beginnings and Endings*.

Esempio 1a. Offertorium *Exsulta satis*

BM34

Y

Ex-sul - ta sa - tis fi - li - a Si - on

38

BN34

Y

prae-di - ca fi - li - a le - ru - sa - lem ec - ce rex

77

BN34

Y

tu - - - us ve - nit ti - bi sanc - tus et sal - va - tor.

Esempio 1b. Responsorio *Stirps Iesse* (dossologia omessa)

8 Stirps les - se vir -

33

8 - gam pro - du - xit vir - - -

67

8 ga - que flo - rem. Et su - per hunc flo - rem

98

8 re - qui - e scit spi - ri - tus al - - -

128

8 - - - - - mus.

159

8 Y Vir - go De - i ge - ni - trix vir - ga est flos fi - li - us

187

8 e - - - - - ius

Esempio 1c. Sequenza *Laudes crucis attollamus* (str. 1-5)

1. Lau-des cru-cis at-tol-la-mus nos qui cru-cis e-xul-ta-mus spe-ci-a-li-gra-ti-a.

2a. Dul-ce me-los tan-gat ce-los dul-ce li-gnum dul-ci-di-gnum cre-di-mus me-lo-di-a.
2b. Vo-ce vi-ta non di-scor-det cium vox vi-ta non re-mor-det dul-cis est sim-pho-ni-a.

3a. Ser-vi cru-cis cru-cem lau-dant qui per cru-cem si-bi gau-dent vi-te da-ri mu-ne-ra.
3b. O quam fe-lix quam pre-cla-ra fu-it hec sa-lu-tis a-ra ru-bens a-gni san-gui-ne.

Di-cant om-nes et di-cant sin-gu-li a-ve sa-lus to-ti-us se-cu-li ar-bor sa-lu-ti-fe-ra.
A-gni si-ne ma-cu-la qui mun-da-vit sac-cu-la ab-an-ti-quo cri-mi-na.

4a. Hec est sca-la pec-ca-to-rum per quem chri-stus rex ce-lo-rum ad se tra-xit om-ni-a.
4b. For-ma cu-ius hec o-sten-dit que ter-ra-rum com-pre-hen-dit qua-tu-or con-fi-ni-a.

5a. Non sunt no-va sa-cra-men-ta nec re-cen-ter est in-ven-ta cru-cis hec re-li-gi-o.
5b. I-sta dul-cis a-quas fe-cit per hanc si-lex a-qua ie-cit mo-y-si of-fi-ci-o.

didattico-mnemonico immerso in una concezione scalare epta/octacordale senza mai assurgere al ruolo di mappa di multiple organizzazioni sonoriali alternative.²¹

Quanto ho rammentato finora per sommi capi, a mio modo di vedere, evidenza come, almeno dal principio del secondo millennio, le categorie modali raggruppate nel sistema complessivo dell'*octoechos* siano a disposizione non solo della classificazione di un repertorio già allora venerando, ma anche di ogni nuova invenzione melodica. Studiare l'organizzazione dello spazio sonoro della musica medievale diviene così tutt'uno con l'osservare se e fino a che punto le strutture teoriche dei modi si riflettano nella sostanza sonora delle composizioni e, in caso di risposta negativa, se e in che misura sia possibile determinare quali altri criteri organizzativi siano stati di volta in volta messi in opera. (Ritengo tale passaggio affatto ineliminabile anche allorché, alla prova dei fatti, si scoprisse, non importa quante volte, che l'organizzazione sonoriale della musica dei primi secoli del nuovo millennio non ha nulla a che fare con la modalità ecclesiastica: e ciò in quanto quest'ultima era all'epoca l'unico criterio organizzativo dello spazio sonoro formulato, studiato e assimilato da ogni musicista almeno in una parte non trascurabile della propria attività com'era quella della conoscenza/esecuzione del canto liturgico).

21. Si vedano le convincenti tesi esposte al riguardo da MENGOZZI, *Renaissance Reform*.

Esempio 2a. Marcabru, *L'autrier jost' una sebissa*

1. L'au-trier jost' - u - na se - bis - sa 2. Tro - bi pas - to - ra - mes - tis - sa,
 3. De joi e de sen mas - sis - sa, 4. Si cum fil - la de vi - la - na,
 5. Cap' e go - n' e pe - lis - sa 6. Vst e ca - mi - za tres - lis - sa,
 7. Sot-lars e caus-sas de la - la na.

4. Tra le maniere di far musica certamente note a Dante, oltre a quel canto che per convenzione continuiamo a chiamare gregoriano, va senz'altro annoverata l'intonazione della lirica cortese alla maniera dei trovatori e dei trovieri. Ovvio quindi domandarsi a quale parametro organizzativo facciamo riferimento i diversi generi di quella. L'opinione dei non molti studiosi che si sono dedicati alla specifica questione inclina generalmente alla modalità dell'*octoechos*, in un quadro tuttavia di numerose cautele e *distinguo*. Per la centesca *pastorela* di Marcabru *L'autrier jost'una sebissa* (che l'Esempio 2a riproduce nella trascrizione di Margaret Switten),²² ad esempio, Ian Parker invocava a suo tempo un modo di Do (già di per sé propriamente estraneo all'*octoechos*, ma che nel caso si potrebbe facilmente intendere come una trasposizione di un modo di Fa), ma allo stesso tempo annotava altresì che la conclusione su La, in termini di *omnis cantus*, ne fa un brano in modo di Re trasposto, e concludeva pertanto che il brano sia sì da intendere 'in Do', ma «with a strong bi-tonal element».²³

In ragione della fattura complessiva del brano, il medesimo studioso si premurava d'altro canto di chiosare che una conclusione sul medesimo Do sarebbe stata egualmente possibile e consona (Esempio 2b) – il che, in termini astratti (o, se si preferisce, entro uno schema rigorosamente modale) è certamente vero: difficilmente, infatti, un ascoltatore assuefatto alle strutture modali (quello stesso, per esempio, che si sarebbe trovato a proprio agio nel figurarsi le articolazioni interne e, sulla base di queste, la conclusione di *Stirps Jesse*), uditi i primi sei versi avrebbe potuto prevedere la meta a cui Marcabru conduce il settimo, e soprattutto considerarla una *finalis* in senso non solo fenomenologico ma anche ontologico.²⁴

22. SWITTEN, ed., *The Medieval Lyric Anthology*, vol. I, p. 51.

23. PARKER, *Troubadour and Trouvère Song*, p. 24.

24. Ossia una conclusione non solo fattuale (*finalis* fenomenologica) ma necessitata dalla

Esempio 2b. Marcabru, *L'autrier jost' una sebissa*. Ipotesi di conclusione alternativa

1. L'au-trier jost' - u - na se - bis - sa 2. Tro - bi pas - to - ra - mes - tis - sa,
3. De joi e de sen mas - sis - sa, 4. Si cum fil - la de vi - la - na,
5. Cap' e go - n' e pe - lis - sa 6. Vst e ca - mi - za tres - lis - sa,
7. Sot-lars e caus-sas de la - na.

Esempio 2c. Marcabru, *L'autrier jost' una sebissa*. Diagramma sintetico del possibile tragitto sonoriale

Per rendere pieno conto dell'organizzazione dello spazio sonoro della *pastorela* mi parrebbe quindi più produttivo abbandonare la presupposizione che essa si fondi su un *modo*, e provare – se non altro come pista di possibile indagine – a verificare la possibilità che la struttura soggiacente possa essere, nel caso concreto, la ripetuta espansione prima all'acuto e poi al grave di una corda di recita (Do) che in conclusione si flette sulla terza inferiore (Esempio 2c).

Detto in termini più generali, proverei cioè a verificare se anche in questo periodo, come sappiamo per certo avverrà secoli dopo, possano essere state generatrici di organizzazione sonoriale non tanto (o non solo) le astrattezze dei *modi*, quanto (anche) le concretezze sonore di qualcosa di simile, se non proprio di identico, ai *toni salmodici* o agli ancora più asciutti toni recitativi di preci e lezioni, all'epoca tutti egualmente diffusi e vitali.²⁵

Un secondo e ultimo esempio monodico utile a dimostrare come la mo-

precedente conduzione melodica (*finalis* ontologica). La distinzione si deve a MANGANI, *L'organizzazione dello spazio sonoro*, p. 602.

25. Sulla possibilità che l'organizzazione dello spazio sonoro di una composizione ruoti intorno ai toni delle lezioni (in particolare evangeliche), cfr., seppur in relazione a repertori assai più tardi, COLLINS JUDD, *Josquin's Gospel Motets*; per un esempio di analisi modale di composizioni esplicitamente basate sui toni salmodici cfr. per esempio ROIG-FRANCOLÍ, *Tonal Structure in the Magnificats*, pp. 151-156; per una considerazione delle relazioni che un compositore instaura tra modi e toni salmodici, SABAINO – MANGANI, *Condotte modali di Monteverdi*.

Esempio 3. Adam De La Halle, *Merveille est quel talent*

1. Mer - veille est quel ta - lent j'ai 2. de chan - ter,
 3. car je ne puis ne ne sai 4. tant pen - ser
 5. que puis - se voi - e trou - ver 6. c'om e - ust de moi mer - chi.
 7. On a par faus - ser go - i, 8. mais an - chois mor - roi - e
 9. que je vau - sisse a - voir joi - e 10. pour a - voir men - ti.

dalità dell'*octoechos* sia, con buona pace di Tischler,²⁶ di fatto inadeguata – o, volendo essere più prudenti, insieme eccedente e non esaustiva – al rendiconto dell'organizzazione dello spazio sonoro di queste composizioni, viene dall'osservazione di un brano più vicino ai tempi di Dante, la *chanson* di Adam de la Halle *Merveille est quel talent* (Esempio 3).²⁷

Per poter inquadrare il brano nelle usuali categorie modali, che ritiene espressamente essere alla radice anche di queste musiche, Tischler è costretto a ipotizzare «an instance of mixtures and alternations» di *protus*, *tritus* e *tetrardus*.²⁸ I primi tre versi sarebbero impiantati in quinto modo, il quarto in primo, dal quinto al settimo ancora in primo ma nella trasposizione alla quinta superiore, l'ottavo e il nono in ottavo modo e l'ultimo infine di nuovo in quinto ma con una conclusione del tutto inedita sul terzo grado sopra l'ipotetica *finalis* Fa. Al di là di considerazioni di dettaglio – il quinto e il sesto verso, per esempio, data la loro insistenza sulle note-perno Mi, La e Do potrebbero reclamare con eguale probabilità un'appartenenza alla qualità modale del *deuterus* –, mi pare evidente che ritenere che un'unica linea melodica di così

26. TISCHLER, *Mode, Modulation, and Transposition*, p. 278: «In monophonic songs mode offered the only organizing factor for molding a melody, for the pleasing and logical-sounding shape of phrases, such as what may be called cadencing, the employment of melodic turns characterizing certain modes, such as 'triad motives' or 'leading-tone' formulae, or stress on certain intervals related to the modal 'tonic'».

27. Edita in TISCHLER, ed., *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. I, n. 36 nella idiosincratica interpretazione metrica di Tischer. Per questo ritrascrivo per l'occasione direttamente dal ms. F-Pn fonds français 25566, c. 17r.

28. TISCHLER, *On Modality in Trouvère Melodies*, p. 79.

contenuta estensione chiami in causa a tre o quattro modi differenti (uno dei quali, per soprammercato, in trasposizione) equivale a dichiarare che di fatto non è organizzata intorno a nessuno. Personalmente, se lettura modale ha da esservi, mi pare che la sequenza delle terminazioni versali Fa-La-(Fa)-Re-La-La-Re-Sol-Re-La non possa che restituire la *maneries* di un *protus* che conclude non sulla *finalis* ma sulla *confinalis* La; ma una lettura dell'organizzazione sonoriale del brano che prescindia dal riferimento ai modi dell'*octoechos* e si concentri piuttosto su elementi quali le traiettorie melodiche e le ripetizioni/replicazioni di segmenti scalari mi pare abbia eguali, e con tutta probabilità maggiori, probabilità di cogliere nel segno.

La brevissima esemplificazione che ho appena offerto dovrebbe essere pertanto sufficiente a consentire di avanzare quanto meno qualche parola di cautela circa l'organizzazione sonoriale della monodia secolare medievale: anche per essa, come per il suo ritmo, dobbiamo ammettere di non averne ancora afferrato l'effettiva chiave di decrittazione. A riguardo di quella organizzazione, le categorie modali del canto liturgico, come dicevo poco sopra, sono infatti al contempo eccedenti e non esaustive. Eccedenti, perché (come notava già Tischler)²⁹ la terminazione³⁰ Mi è pressoché assente dal panorama, e anche la terminazione Fa cede di gran lunga nei confronti delle terminazioni Re e di Sol.³¹ Non esaustive, perché la ricorrenza di Do e di La come nota conclusiva è tale da suggerire di considerarle, fino a prova contraria, terminazioni autonome piuttosto che esiti di trasposizioni alla quinta.³² Che l'organizzazione sonoriale di una qualunque monodia trobadorica o trovierica si fondi su uno dei modi dell'*octoechos*, per dirla in breve, mi pare dunque assunto da dimostrare volta per volta più che da presupporre una volta per tutte: tale fondazione, come dicevo, non può d'altra parte neppure essere esclusa *a priori*; le usuali categorie modali, nel concreto di una composizione, potrebbero infatti assumere fattezze tali da essere poco o punto riconoscibili e da imporre di conseguenza all'analista contemporaneo di collocarle tra parentesi in modo da ritrovarle semmai al termine, e non al principio, dell'osservazione di ogni singolo processo musicale.³³

5. Venendo poi alla polifonia – senza entrare nel dibattito se essa sia o meno ravvisabile in alcune allusioni musicali dantesche³⁴ –, prima ancora di vol-

29. TISCHLER, *On Modality in Trouvère Melodies*, p. 76.

30. Evito di proposito il ricorso al termine *finalis*, dato l'intrinseco valore modale che esso assume in un discorso sull'organizzazione dello spazio sonoro di una qualsiasi composizione anteriore alla stabilizzazione della tonalità armonica.

31. TISCHLER, *On Modality in Trouvère Melodies*, p. 76.

32. Così ad esempio aveva intuito già Ioannes Gallicus nel *Ritus canendus vetustissimus et novus*, pars II, liber I, cap. *De planis cantibus in A vel h̄ vel etiam in acuto C finientibus*. Cfr. PIRANI, *Il Ritus canendi*, pp. 224-232.

33. Il principio è in certo modo analogo ai *caveat* che Harold Powers pone nei confronti della possibilità di considerare i modi come fattori precompositivi della polifonia cinquecentesca (una realtà che le analisi che Marco Mangani e io stiamo portando avanti da molti anni sembrano tuttavia decisamente confermare piuttosto che smentire).

34. Cfr. sopra, nota 2.

gerci alla musica trādita dai testimoni superstiti è bene fare i conti con le contraddittorie testimonianze teoriche riguardanti la possibilità o meno che in essa si possa ravvisare la presenza dei modi ecclesiastici. I due testi classici al riguardo sono noti, ma conviene egualmente richiamarli anche in questa sede per aggiungerci, al termine della lettura, una chiosa.

Johannes de Grocheo, come sappiamo, esclude categoricamente che i modi abbiano a che fare con la polifonia, così come del resto con tutto ciò che non è repertorio liturgico. In una prima testimonianza egli afferma infatti che

Describunt autem tonum quidam dicentes eum esse reglam, quae de omni cantu in fine iudicat. Sed isti videntur multipliciter peccare. Cum enim dicunt de omni cantu, videntur cantum civilem et mensuratum includere. Cantus autem iste per toni regulas non forte vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc si per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo faciunt mentionem.³⁵

In un secondo passo sul tema, reitera e precisa la convinzione scrivendo:

Temptemus igitur aliter describere et dicamus, quod tonus est regula, per quam quis potest omnem cantum ecclesiasticum cognoscere et de eo iudicare inspiciendo ad initium, medium vel ad finem. Dico autem hic regula, per quam et caetera, quemadmodum in grammatica et in aliis artibus regulae inveniuntur generales propter cognitionem et facilem apprehensionem illorum, quae sub eis continentur. Dico etiam cantum ecclesiasticum, ut excludantur cantus publicus et praecise mensuratus, qui tonis non subiciuntur. Sed dico inspiciendo et caetera, quoniam per hoc toni ad invicem distinguuntur.³⁶

Nel primo passo Grocheo registra innanzitutto l'opinione tradizionale che vede nella nota conclusiva di un brano l'unico criterio di attribuzione modale; a essa oppone quindi un'obiezione di principio (è tutt'altro che certo che il modo abbia peso o si possa applicare al di fuori del suo repertorio di origine)

35. WOLF, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, p. 114 («Alcuni descrivono il modo dicendo che questo è la regola che giudica ogni canto dalla fine. Costoro però sembrano peccare in molte maniere. Nel momento in cui dicono 'ogni canto' appaiono includervi anche il canto popolare e misurato. Questo canto, però, forse non procede secondo le regole di un modo né è misurato per mezzo di quelle regole. E inoltre, anche se fosse misurato da esse, costoro non dicono la maniera con cui [ciò avverrebbe], e neppure ne fanno menzione»).
36. ROHLOFF, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, p. 60 («Tentiamo quindi di descrivere altrimenti e diciamo che il modo è la regola per mezzo della quale ciascuno può comprendere un canto ecclesiastico e giudicare di esso esaminandolo all'inizio, nel mezzo e alla fine. Con 'la regola per mezzo della quale eccetera', intendo dire allo stesso modo in cui in grammatica e nelle altre arti si ritrovano le regole generali della conoscenza e del facile apprendimento di tutto ciò che dipende da loro. Dico inoltre 'il canto ecclesiastico', perché sia escluso il canto popolare ed esattamente misurato, che non è soggetto ai modi. E dico infine 'esaminando eccetera' perché è tramite ciò che i modi si distinguono l'uno dall'altro»).

e in secondo luogo una contestazione di sostanza tipica di uno studioso formato alla scuola della scolastica e della logica aristotelica (la regola dell'*omnis cantus* è un criterio meramente classificatorio che non dice nulla sulla fattura complessiva di un brano – ‘costoro non dicono la maniera con cui ciò avverrebbe, e neppure ne fanno menzione’). Quest’ultima contestazione regge interamente il secondo passo citato, che Grocheo avvia affermando precisamente, in contrasto con la regola vulgata, che il modo di una composizione dovrebbe essere determinato ‘esaminandolo all’inizio, nel mezzo e alla fine’, ossia tenendo debito conto della sua fattura complessiva, e non solo della sua nota conclusiva.

L’anonimo autore del primo dei cinque opuscoli noti collettivamente come ‘Trattato di Berkeley’, cinquantaquattro anni dopo la morte di Dante propugna invece, com’è altrettanto risaputo, la tesi opposta:

Restat et nunc quidem de cantibus aliis, puta motetis, baladis, et huiusmodi, de quibus tonis sive modis iudicandi fuerint aliqua declarare. Sit igitur finale iudicium omnium tonorum seu modorum cuiuslibet cantus, videlicet motetorum, baladarum, rondellorum, vireletorum, et huiusmodi istud.

Primo quod omnis cantus huiusmodi finiens in re quocumque, aut finiens in sol B quadrati, aut in la naturale, aut in sol vel in la B mollis, est primi vel secundi toni. Item omnis cantus huiusmodi finiens in mi quocumque, aut finiens in la B quadrati, est tercii vel quarti toni. Item omnis cantus huiusmodi finiens in fa naturale, aut finiens in fa vel in ut B mollis, est quinti vel sexti toni. Item omnis cantus finiens in sol vel in ut naturale, aut finiens in fa vel in ut B quadrati, est septimi vel octavi toni.³⁷

L’elencazione delle terminazioni sulle differenti *voces* esacordali, coniugata con la premessa *Sia dunque questo il giudizio finale di tutti i toni ossia modi di qualsivoglia canto, ossia dei mottetti, delle ballades, dei rondeau, dei virelai e simili*, per quanto sia tutt’altro che perspicua nei dettagli,³⁸ lascia dunque così intendere che l’anonimo autore del trattato doveva non solo aver consuetudine, ma anche ritenere determinante per le questioni modali la regola dell’*omnis cantus*.³⁹

37. ELLSWORTH, ed., *The Berkeley Manuscript*, p. 84.

38. Cfr. il commento di *ibid.*, p. 85-85, nota 29. Il passo nel suo complesso si potrebbe parafrasare come segue: «Resta ora da dire qualcosa a riguardo degli altri canti (per esempio i mottetti, le *ballades* e simili) in relazione [alla maniera di formulare] un giudizio dei loro toni o modi. Sia dunque questo il giudizio finale relativo a tutti i toni o modi di qualsivoglia canto ossia dei mottetti, delle *ballades*, dei *rondeau*, dei *virelai* e simili. In primo luogo, ogni canto di quel tipo che termina su *Re* di qualunque esacordo, o su *Sol* o *La* dell’esacordo duro è del primo o del secondo modo. Egualmente ogni canto di quel tipo che termina su *Mi* di qualunque esacordo o su *La* dell’esacordo duro è del terzo o del quarto modo. Egualmente, ogni canto di quel tipo che termina su *Fa* dell’esacordo naturale o su *Fa* o *Ut* dell’esacordo molle è del quinto o del sesto tono. Egualmente qualunque canto che termina su *Sol* o *Ut* dell’esacordo di natura o su *Fa* o *Ut* dell’esacordo duro è del settimo o dell’ottavo tono».

39. La mancata considerazione dell’ambito vocale, e dunque la mancata distinzione tra modi autentici e plagali, lungi dall’essere un’aporia del sistema dell’autore, potrebbe essere inte-

Ciò ha sempre condotto a ritenere che le visioni dei due teorici siano opposte e inconciliabili, ferme rispettivamente nel negare e nell'affermare la pertinenza della modalità ecclesiastica all'organizzazione della musica polifonica delle rispettive epoche (e dunque, per estensione, della musica polifonica dell'intero Medio Evo). A ben vedere, tuttavia, le due prospettive potrebbero non essere così contraddittorie come appaiono a tutta prima. Se infatti guardiamo al metodo con cui i due autori ritengono si debba determinare il modo d'impianto di una composizione, notiamo che Grocheo giudica necessario esaminare il brano nella sua interezza, tenendo conto di *tutta* la sua condotta melodica («tonus est regula, per quam quis potest omnem cantum ecclesiasticum cognoscere et de eo iudicare inspiciendo ad initium, medium vel ad finem»);⁴⁰ l'anonimo di Berkeley si attiene invece alla teoria più antica secondo la quale il modo è determinato unicamente dalla nota conclusiva del brano. Secondo quest'ultima prospettiva, è quindi evidente che per nessun brano, monodico o polifonico che sia, si pongano mai problemi di collocazione modale; se invece ci si pone dal punto di vista di Grocheo e si risolve di determinare *analiticamente* il modo di una composizione osservandone le movenze complessive (*initium, medium e finis*), dal momento che nel repertorio polifonico queste, per forza di cose, non possono che essere diverse da quelle della monodia liturgica, la prospettiva si complica: per '*iudicare inspiciendo ad initium, medium vel ad finem*' occorre infatti determinare criteri specifici atti allo scopo, eventualmente andando anche oltre le consuetudini e la teorizzazione della monodia liturgica – ciò a cui l'autore parigino potrebbero alludere con l'espressione «Et adhuc si per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo faciunt mentionem», che, sommata al *forte* del periodo precedente, potrebbe significare non tanto che la polifonia non si fonda, al pari del canto gregoriano, sui modi della tradizione ecclesiastica, ma che in quel momento storico non erano state ancora elaborate specifiche procedure per determinarli con la stessa precisione con la quale era possibile determinarli nella monodia liturgica. Più che concludere per un'opposizione polare tra le due posizioni e proclamare che Grocheo esclude che al di fuori del canto liturgico non esista alcuna possibilità di organizzazione sonora basata sui modi, mentre per l'Anonimo di Berkeley questa sarebbe al contrario sempre e dovunque sottintesa, varrebbe dunque la pena considerare una differente sensibilità al riguardo tra i due autori derivante dai diversi punti di osservazioni e della diversa convinzione di quel che occorra per attribuire una composizione a un modo dell'*octoechos*: una differente sensibilità, potremmo dire, che

sa come un'attenta considerazione precisamente della situazione propria della polifonia, nella quale l'assegnazione all'una o all'altra classe sulla base dell'ambito del *tenor* che si affermerà con Tinctoris discenderà dall'applicazione di un principio analitico d'ordine costruttivo e non dalla mera osservazione fattuale tipica dell'*omnis cantus*.

40. La lettura di Grocheo, *en passant*, mi porta a non consentire del tutto con la recente affermazione di LEFFERTS, *Tonal Organization*, p. 747 per cui «To ask about tonal organization is to ask a modern question»: a modo loro e nel loro vocabolario, mi pare, anche i teorici antichi si interrogavano sulle modalità organizzative dello spazio sonoro della musica di loro interesse, ossia sulla sua 'tonal organization'.

anticipa quella dicotomia che Frans Wiering ha ritenuto di poter individuare nella teoria cinquecentesca,⁴¹ ossia la compresenza di una ‘visione esterna dei modi’ (per la quale la nota terminale di una composizione è ragione unica e sufficiente di attribuzione) e una ‘visione interna’ degli stessi (per cui l’assegnazione modale di brano a un modo è il risultato di un processo analitico basato sulla convergenza di differenti parametri). Ammettere la possibilità di una dicotomia del genere, com’è ovvio, non equivale a dichiarare che un’organizzazione modale dello spazio sonoro della polifonia medievale sia sempre (o anche solo talvolta) all’opera, anche perché il peso dell’eredità della modalità ecclesiastica potrebbe essere diverso tanto in senso diacronico quanto in relazione a generi differenti e storicamente compresenti; costringe, tuttavia, a prendere sul serio, alla stessa maniera con cui, per determinare la logica delle combinazioni verticali, prendiamo sul serio i coevi trattati di contrappunto, un sistema che all’epoca era normalmente insegnato e appreso, e nel caso a dismetterlo per via analitica e non per via pregiudiziale o impressionistica.

6. Quanto ai principali generi polifonici dell’*ars antiqua* (limite a essi il discorso sia per coerenza cronologica con le coordinate dantesche di quest’occasione sia per non ripercorrere integralmente quanto Marco Mangani e io abbiamo già avuto occasione di discutere in altra sede),⁴² conviene distinguere le composizioni che incorporano (frammenti di) un *cantus prius factus* da quelle che vi prescindono e che con tutta probabilità comportavano un processo compositivo di differente natura.

Per il genere del *conductus* – e complessivamente per tutta la polifonia che Peter Lefferts ha definito ‘*top-down*’, composta probabilmente a partire dalla voce più acuta⁴³ – i contorni delle melodie, la differenza di ambito in relazione a ogni *finalis*, la frequenza delle coincidenze verticali intorno a quella stessa nota lasciano intendere (come ho già avuto modo di rilevare con maggior ampiezza analitica altrove)⁴⁴ che la musica germi in qualche maniera da una sostanza modale, seppur non del tutto coincidente con le abitudini del canto liturgico (dal momento che, ad esempio, ambiti autentici e plagali sono spesso usati in combinazione e in una sola voce). Ciò che vi appare invece incerto è il ruolo strutturale di tale sostanza nel dipanarsi temporale della musica: un’incertezza che, a mio parere, rende in definitiva i modi elementari strutturali molto deboli del genere. Il materiale di base impiegato, in altri termini, possiede effettivamente tratti modalici, ma le condotte con cui esso viene ma-

41. WIERING, *Internal and External Views*.

42. MANGANI – SABAINO, *L’organizzazione dello spazio sonoro nell’opera di Niccolò del Preposito*.

43. «A standard and useful threefold division of medieval vocal polyphony – one that is of the greatest importance for issues of tonal organization – sorts multi-voice works into those composed in ‘simultaneous style’, those composed from the bottom up in ‘tenor style’ and those composed from the top-down in ‘song style’. The boundary between these three categories is permeable, but the distinction is usually clear enough for our purposes here»: LEFFERTS, *Tonal Organization*, p. 751.

44. SABAINO, *The Repertoire of Parisian Conductus*.

nipolato sono assai meno influenzate da qualsiasi considerazione modale di quanto non lo siano dal contrappunto, che rimane l'elemento strutturante più forte e attivo: cosicché nell'edificio polifonico costitutivo del *conductus* i modi esistono in quanto i singoli blocchi hanno qualche caratteristica modale lineare, e non in quanto un orientamento preordinato centrato su di essi governi la disposizione complessiva. Si osservi nell'Esempio 4, a riprova, il *conductus Deus in adiutorium* nella versione del ms. Vari 42 della Biblioteca Reale di Torino (un manoscritto che tramanda un repertorio che nulla a che fare con gli ambienti di Dante ma che fu compilato pressappoco nello stesso *mezzo del cammin di nostra vita*).⁴⁵

In esso, le conclusioni frasali instaurano una gerarchia tra la sonorità di Fa iniziale, intermedia e finale raggiunta tramite il movimento sesta maggiore → ottava (ossia consonanza imperfetta → consonanza perfetta, il movimento che Sarah Fuller ha definito «directed progression»)⁴⁶ e le sonorità intermedie di Sol e Do raggiunte invece tramite una concatenazione consonanza perfetta → consonanza perfetta (con movimento contrappuntistico di quinte parallele);⁴⁷ gli ambiti delle due voci inferiori percorrono per intero l'ottava di Fa autentica, mentre la voce superiore occupa, al di sopra, il corrispondente ambito plagale. In tal maniera, non soltanto la composizione risulta facilmente inquadrabile entro il modo lidio/ipolidio (a seconda di quale voce si prenda come termine di riferimento), con le progressioni dirette che fungono da snodi strutturali *ad initium, medium vel ad finem*, ma la conclusione su Fa risulta affatto prevedibile all'ascoltatore che abbia consuetudine con quella grammatica sonoriale: e non tanto (o non soltanto) in ragione della ricorrenza periodica della sonorità, ma soprattutto per via della gerarchia che le progressioni direzionate istituiscono.

Diverso appare invece l'atteggiamento compositivo nei brani nel cui Tenor è posto un frammento di canto liturgico (e la cui elaborazione, secondo Leferts, procede quindi *bottom up*). Esempio ricorrendo ancora al ms. Vari 42, e precisamente al mottetto n. 6 *Dame de valur / Hei Diex! / Amoris* (Esempio 5a).⁴⁸

45. I-Tr, ms. Vari 42 c. Dv; edizione facsimile in AUDA, *Les Motets Wallons*, vol. I, c. Dv; trascrizione di chi scrive.

46. FULLER, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony*. Della stessa autrice sono rilevanti al nostro assunto anche i saggi: *Line, 'Contrapunctus' and Structure*; *Guillaume de Machaut: "De toutes flours; Tendancies and Resolutions; Exploring Tonal Structure; Modal Discourse and Fourteenth-Century Song*; *"Delectabatur in hoc auris*.

47. Che l'organizzazione sonoriale di una composizione medievale (seppur più tarda rispetto a quanto andiamo discutendo al momento) proceda non solo tramite *directed progressions* è già stato notato almeno da SABAINO, *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini* e da BAIN, *Theorizing the Cadence in the Music of Machaut*.

48. I-Tr, ms. Vari 42 cc. 6v-7v; edizione facsimile in AUDA, *Les Motets Wallons*, vol. I, cc. 6v-7; trascrizione di chi scrive. Il mottetto trova concordanza con i codici di Montpellier (F-MO H 196, cc. 118r-v) e di Bamberg (D-BAs Lit. 115, c. 22r).

Esempio 4. Conductus *Deus in adiutorium* (I-Tr, ms. Vari 42 c. Dv)

The musical score is written in 8/8 time and consists of three staves. The lyrics are in Latin and are aligned with the notes on each staff. The score is divided into systems, with measure numbers 8, 13, 20, and 27 indicating the start of new sections. Dynamic markings such as *I→P*, *P→P*, and *i→P* are placed above the staves to indicate changes in volume or articulation. The lyrics are: "De - us, De - us, De - us, in ad - iu - to - ri - um in ad - iu - to - ri - um in ad - iu - to - ri - um, In - ten - de la - bo - ran - ti - um, In - ten - de la - bo - ran - ti - um, In - ten - de la - bo - ran - ti - um, Ad do - lo - ris re - me - di - um Ad do - lo - ris re - me - di - um Ad do - lo - ris re - me - di - um, Fe - sti - na in au - xi - li - um. Fe - sti - na in au - xi - li - um. Fe - sti - na in au - xi - li - um."

Esempio 5a. Mottetto *Dame de valur / Hei Diex! / Amoris* (I-Tr, ms Vari 42, cc. 6v-7v)

(segue)

Il Tenor del mottetto proviene dall'*Alleluia Veni Sancte Spiritus* della solennità di Pentecoste,⁴⁹ un brano classificato in secondo modo (Esempio 5b);⁵⁰ la selezione operata per il mottetto, tuttavia (Esempio 5c), conclude i primi tre *cursus* sulla nota Sol e l'ultimo su Do, obliando così la *finalis* modale anche laddove sarebbe stato assai facile mantenerla (concludendo per esempio sulla

49. M27 nella classificazione di Ludwig. Per un'elenco della costellazione di *clausolae* e mottetti connessi al brano, cfr. VAN DER WERF, *Integrated Directory*, pp. 53-54.

50. Trascrizione da EVERIST, éd., *Les organa à deux voix pour la Messe*, vol. III, p. 230.

Esempio 5a. (cont.)

rai . Hei, Diex! tres dous Diex! Ai! Bien sai K'en mor -
che ri - ant, Diex! ains si bel - le n'es - gar - dai!
rai! Mais sa de-bo-nai - re teis Tient mun cuer en vi-e Dou - ce -
Hei Diex! li - tres dous Diex! En - co - res l'a - me -
ment, Car je fai ser - vi - e Loi - au - ment.
rai, C'au - tre de li tant ne mi plaist.

nota precedente al Do, dal momento che questo non è l'ultimo suono del *cur-sus* ed è stato quindi deliberatamente eletto a conclusione).

La successione delle coincidenze contrappuntistiche terminali di unità (irregolarmente distanziate in ragione dell'imbricazione delle frasi melodiche di Duplum e Triplum: Esempio 5d) appare egualmente erratica, allineando in successione le sonorità di Fa, Mi, Sol, Sol, Fa, Fa, Mi, Sol, Do, ossia praticamente tutte le sonorità possibili del *gamut* tranne Re e La, le più ovvie in un contesto di *protus*.

L'organizzazione sonora delle tre voci, insomma, sembra ignorare (quasi volutamente) ogni possibile sistematicità modale e lasciarsi guidare solamente dal gioco dalle combinazioni e delle esplorazioni contrappuntistiche.⁵¹

51. Linguisticamente differente ma sostanzialmente concordante mi pare quindi essere la conclusione a riguardo dell'organizzazione sonora del genere dell'*organum* (*purum*) a cui perviene l'articolata analisi di YAMPOLSKY, *Melodic Mode*, vol. 1, p. 246: «the results of analyzing whole organa should be discarded. Whether organum phrases are modal is the remaining question. I believe that the answer is mostly "yes". Mode degrees had primacy

Esempio 5b. Alleluia *Veni Sancte Spiritus*

Al - le - lu - ia.

Ve - nu sanc - te Spi - ri - tus,

re - ple tu - o - rum cor - da fi - de - li - um,

et tu - i a - mo -

- - - ris in e - is i - gnem ac - cen - de.

Esempio 5c. Tenor del mottetto *Dame de valor / Hei Diex! / Amoris*

Conclusione ultimo *cursus*

a - mo - (ris)

Esempio 5d. Mottetto *Dame de valor / Hei Diex! / Amoris*. Principali articolazioni strutturali

Fa
 Mi
 Sol
 Sol
 Fa
 Fa
 Mi
 Sol
Do

Ne consegue – giacché le due situazioni che ho presentato sono abbastanza tipiche e illustrative dei rispettivi generi – una sorta di paradosso incrociato: le composizioni che per statuto non hanno alcun rapporto con una melodia preesistente paiono rammentarsi più direttamente delle categorie modali della tradizione ecclesiastica che non i mottetti, i quali affondano invece le proprie radici su melodie indiscutibilmente modali.

Di fronte a tale paradosso, (come ho già avuto modo di scrivere),⁵² non mi sovviene che un'unica interpretazione logicamente argomentabile: ossia che le menti musicali dei compositori dell'*ars antiqua* fossero così radicate nella tradizione modale del canto liturgico da far sì che produrre nuova musica completamente dimentica di quella tradizione risultasse, per un certo lasso di tempo, di fatto impraticabile; lavorare su materiale preesistente, al contrario, poteva consentire di concentrare l'attenzione sull'esplorazione di relazioni varie e differenziate tra melodia data e contrappunti possibili senza bisogno di ancorarsi alla conferma di una sostanza modale ovvia in partenza (anche se non sempre all'arrivo).

Questa seconda linea – l'esplorazione libera di relazioni diadiche e triadiche accostate ora tramite collegamenti neutri ora tramite collegamenti direzionati – sembra essere la più foriera di nuovi sviluppi per l'organizzazione dello spazio sonoro dell'*Ars Nova*, seppur con contaminazioni derivate dalla prima linea. Nella maggior parte dei brani 'liberi' del Trecento, infatti – secondo l'opinione di Marco Mangani e di chi scrive⁵³ – la procedura compositiva *top down* prevale, con conseguente preminenza della voce superiore in funzione non solo di guida contrappuntistica, ma anche di strutturante dell'articolazione di un fluire melodico fondamentalmente libero e non imbrigliato in tensioni verso mete predeterminate. L'articolazione di tale fluire melodico, dal canto suo, si appoggia alle articolazioni testuali, e particolarmente (seppur non esclusivamente) alla conclusione delle macro-unità costituite dai singoli versi;⁵⁴ ne risulta perciò una sostanziale imprevedibilità sonora sia nei confronti delle arcate strutturali seguenti, sia soprattutto nei riguardi della conclusione del brano.

Col trascorrere del tempo, e limitandoci all'Italia – ma in misura disomogenea a seconda dei generi – si sviluppa quindi un certo qual disciplinamento sonoro, sia nelle cadenze interne sia nelle relazioni strutturali tra una sezione e l'altra, fino ad arrivare (ma siamo ormai a Landini, quindi ben oltre il tempo di Dante entro cui abbiamo stabilito di contenerci) ad associazioni relativamente stabili tra *ouvert* e *clos*, ovvero tra elementi che definiscono tanto nella struttura quanto nella percezione una 'instabilità' relativa opposta a una 'stabilità' altrettanto relativa. Tali tendenze al disciplinamento non giungo-

in Mode Profiles in such a way that they emphasized mode and not consonance, but the prevailing mode degree pattern did not match that of the plainchant repertoires. I have argued that the results were nevertheless modal, but in a new way distinct from plainchant».

52. SABAINO, *Tonal Organisation*, p. 98.

53. MANGANI – SABAINO, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Niccolò del Preposito*, pp. 283-284.

54. *Ibid.*

no però mai a far realmente 'sistema', a definire linee propriamente evolutive dell'organizzazione dello spazio sonoro né all'interno dei singoli generi né entro la produzione musicale di un autore, e lasciano così intendere che, almeno per tutto il Trecento, il peso specifico della modalità ecclesiastica non sia centrale nell'organizzazione dello spazio sonoro di quei repertori (pur dovendo – come dicevo al principio – essere vagliata di volta in volta per non correre il rischio di sopravvalutarla ma neppure di dismetterla con troppa precipitosa confidenza): organizzazione sonoriale, perciò, che si può certamente definire come sistema poco strutturato e a gerarchizzazione debolissima in cui la meta finale consegue più dallo sviluppo del processo dinamico di composizione che dall'aderenza a categorie pre-compositive organiche.

Di tale processo compositivo i modi della tradizione ecclesiastica sono parte marginale e sostanzialmente ininfluente; sporadiche tracce di essi, tuttavia – oltre che naturalmente la loro conoscenza e il loro apprendimento da parte di tutti coloro che avevano a che fare con la musica –, rimangono sottotraccia, e non è impossibile che l'organizzazione dello spazio sonoro di quei secoli fosse in qualche modo concepita o interpretata in relazione a essi. Ciò potrebbe spiegare (seppur in via di ipotesi che un diverso tipo di indagine dovrebbe incaricarsi di suffragare) la ragione per la quale, da Tinctoris in poi, anche la polifonia torni a essere interpretata – e sempre più concepita – in relazione a essi: non dunque per immissione nel circolo ermeneutico di una possibilità sino ad allora inconcepita e inconcepibile, ma per progressiva focalizzazione di ragioni che permisero finalmente di guardare a tutta la musica del tempo *inspiciendo ad initium, medium vel ad finem* – a dire cioè la maniera con la quale i modi interagiscono con l'organizzazione di quello spazio sonoro così come Johannes de Grocheo avrebbe voluto facessero, nel caso, i musicografi della sua epoca.

BIBLIOGRAFIA

- ARDISSINO, Emilia, *I testi liturgici nel "Purgatorio" dantesco*, «Dantes Studies with the Annual Report of the Dante Society», 108 (1990), pp. 39-65.
- AUDA, Antoine *Les Motets Wallons du manuscrit de Turin : Vari 42*, chez l'auteur, Bruxelles [1953].
- BAIN, Jennifer, *Fourteenth-Century French Secular Polyphony and the Problem of Tonal Structure*, Ph.D. Diss., State University of New York at Stony Brook, 2001.
- , *Theorizing the Cadence in the Music of Machaut*, «Journal of Music Theory», 47 (2003), pp. 325-362.
- BERNSTEIN, David W., *Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-Ger-*

- man legacy*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Christensen, pp. 778-811.
- CHRISTENSEN, Thomas, ed., *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- CIABATTONI, Francesco, *Dante's Journey to Polyphony*, University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2010.
- COHEN, David E., *Notes, scales and modes in the earlier Middle Ages*, in CHRISTENSEN, ed., *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 307-363
- COLLINS JUDD, Christle, *Josquin's Gospel Motets and Chant-Based Tonality*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. Collins Judd, pp. 109-154.
- , ed., *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York and London 1998.
- COSI, Alessandro, *Poesia e musica nella Commedia*, Edizioni del Grifo, Bari 1996.
- COVACH, John, *Twelve-tone theory*, in CHRISTENSEN, ed., *The Cambridge History of Western Music Theory*, pp. 603-627.
- CUTHBERT, Michael Scott, *Music*, in *Dante in Context*, eds. Zigmunt G. Barański and Lino Pertile, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 448-458.
- DE BENEDICTIS, Raffaele, *Ordine e struttura musicale nella "Divina Commedia"*, European Press Academic Publishing, Fucecchio 2000.
- DE NARDO, Lucia Ludovica, a cura di, *Il "Dialogus de musica"*, edizione critica, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine 2007.
- DRUSI, Riccardo, *Musica polifonica nella "Commedia": indizi storici e miti storiografici (a proposito di alcuni saggi passati e di un libro recente)*, «L'Alighieri. Rassegna Dantesca», 42 (2013), pp. 5-58.
- ELLSWORTH, Oliver B., ed. and trans., *The Berkeley Manuscript*, University of Nebraska Press, Lincoln 1984.
- EVERIST, Mark, éd., *Les organa à deux voix pour la Messe (de Noël à la fête de Saint-Pierre et Saint-Paul) du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1*, Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco 2001 (*Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris*, publié sous la direction de Edward H. Roesner, vol. 3).
- FALCONER, Keith, *The Modes Before the Modes: Antiphon and Differentia in Western Chant*, in *The Study of Medieval Chant: Paths and Bridges, East and West. In Honor of Kenneth Levy*, ed. Peter Jeffery, The Boydell Press, Cambridge 2001, pp. 131-145.

- FASSLER, Margot, *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- FULLER, Sarah, *On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony: Some Preliminary Reflections*, «Journal of Music Theory», 30/1 (1986), pp. 35-70.
- , *Line, 'Contrapunctus' and Structure in a Machaut Song*, «Music Analysis», 6/1-2 (1987), pp. 37-58.
- , *Guillaume de Machaut: "De toutes fleurs"*, in *Models of Musical Analysis. Music before 1600*, ed. Cristle Collins Judd, Garland, New York and London 1998, pp. 41-65.
- , *Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in "Ars Nova" Music*, «Journal of Music Theory», 36/2 (1992), pp. 229-258.
- , *Exploring Tonal Structure in French Polyphonic Song of the Fourteenth Century*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. Collins Judd, pp. 61-86.
- , *Modal Discourse and Fourteenth-Century Song. A 'Medieval' Perspective Recovered?*, «Early Music History», 17 (1998), pp. 61-108.
- , *"Delectabatur in hoc auris": Some Fourteenth-Century Perspectives on Aural Perception*, «The Musical Quarterly», 82 (1998), pp. 466-481.
- GERBERT, Martin, ed., *Dialogus de musica*, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Typis San-Blasianis, St. Blaise 1784, pp. 251-254.
- HILEY, David, *Western Plainchant. A Handbook*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- LANNUTTI, Maria Sofia, *Tradizione e innovazione nel pensiero musicale di Dante*, in *La biblioteca di Dante*, a cura di Roberto Antonelli e Lorenzo Mainini, Bardi Edizioni, Roma 2022, pp. 743-761.
- LEFFERTS, Peter, *Tonal Organization in Polyphony, 1150-1400*, in *The Cambridge History of Medieval Music*, eds. Mark Everist and Thomas Forrest Kelly, Cambridge University Press, Cambridge 2019, vol. II, pp. 747-773.
- LESTER, Joel, *Rameau and eighteenth-century harmonic theory*, *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Christensen, pp. 753-777.
- MANGANI, Marco, *L'organizzazione dello spazio sonoro nelle "Canzonette a tre voci. ... Libro secondo" di Giuliano Paratico*, «Philomusica on-line», 15/1 (2016), pp. 600-620.
- MANGANI, Marco – SABAINO, Daniele, *Diffrazioni e dicotomie nella teoria modale del Rinascimento*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 2019/2, pp. 3-31.
- , *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Niccolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione*

critica dell'«Ars Nova», a cura di Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti, SISMELE – Edizioni del Galluzzo – Fondazione Franceschini, Firenze 2015, pp. 237-286.

—————, *Tonal types and modal attribution in late Renaissance polyphony. New observations*, «Acta Musicologica», 80 (2008), pp. 231-250.

MCALPINE, Fiona, *Beginnings and Endings: Defining the Mode in a Medieval Chant*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 45 (2004) (17th International Congress of the International Musicological Society IMS Study Group Cantus Planus, 2004), pp. 165-177.

MEIER, Bernhard, *I modi della polifonia vocale classica descritti secondo le fonti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2015 (ed. or. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht 1974; English translation revised by the author: *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, Broude Brothers, New York 1988).

MENGOZZI, Stefano, *Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

PARKER, Ian R., *Troubadour and Trouvère Song: Problems in Modal Analysis*, «Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», 31 (1977), pp. 20-37.

PERSICO, Thomas, *Le parole e la musica. Poesia ed esecuzione dalla “Vita nuova” alla “Divina Commedia”*, Aracne, Roma 2019.

PHILLIPS-ROBINS, Helena, *Liturgical Song and Practice in Dantes’ “Commedia”*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2021.

PIRANI, Giacomo, *Il “Ritus canendi vetustissimus et novus” di Giovanni Gallico da Namur. Introduzione, testo e commento*, Tesi di dottorato di ricerca, Università di Pavia, 2023.

POWERS, Harold S. – WIERING, Frans, *ad vocem «Mode»*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, Macmillan 2001, vol. 16, pp. 796-823.

POWERS, Harold S., *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 14, 1981, pp. 428-470.

ROHLOFF, Ernst, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Reinecke, Leipzig 1943.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A., *Tonal Structure in the Magnificats, Psalms and Motets by Tomás Luis de Victoria*, in *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Stu-*

dies, eds. Javier Suárez-Pajares and Manuel del Sol, Edición de ICCMU, Madrid 2013, pp. 145-162.

ROSA BAREZZANI, Maria Teresa, *ad vocem* «Modalità», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, sez. I Il Lessico, vol. III, U.T.E.T. Torino 1984, pp. 156-162.

ROTHENBERG, David J., *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford University Press, Oxford – New York 2011.

SABAINO, Daniele, *Per un'analisi delle strutture compositive nella musica di Francesco Landini: il caso della ballata "Contemplant le gran cose" (3¹)*, in *"Col dolce suon che da te piove". Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta*, a cura di Antonio Delfino e Maria Teresa Rosa Barezzani, Sismel – Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, pp. 259-321.

—————, *The Repertoire of Parisian Conductus as Case-Study in the Tonal Organization of Gothic Polyphony*, «Musica Disciplina», 48 (2013), pp. 287-325.

—————, *Tonal Organisation in Some F-MS Two-Voice Motets*, «Philomusica on-line», 15/2 (2016), pp. 71-100.

SABAINO, Daniele – MANGANI, Marco, *Condotte modali di Monteverdi: il "Vespéro della beata vergine" (1610)*, «Philomusica on-line», 17/1 (2018), pp. 161-213.

SALVETTI, Guido, *La componente musicale nel mondo poetico di Dante*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1988.

SCHURR, Claudia Elisabetta, *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale nella "Divina Commedia"*, Università di Perugia, Perugia 1994.

STEFANI, Gino, *Una teoria della competenza musicale*, in ID., *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna 1982, pp. 9-32 (poi in *Il segno in musica. Saggi di semiotica musicale*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 15-35).

SWITTEN, Margaret, ed., *The Medieval Lyric Anthology, vol. I Monastic Song, Troubadour Song, German Song, Trouvère Song*, The National Endowment for the Humanities and Mount Holyoke College, South Hadley, (Mass.) 1987, 2001².

TISCHLER, Hans, *Mode, Modulation, and Transposition in Medieval Songs*, «The Journal of Musicology», 13 (1995), pp. 277-283.

—————, *On Modality in Trouvère Melodies*, «Acta Musicologica», 71 (1999), pp. 76-81.

- , ed., *Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition / Tropatorum septemtrionalium poemata cum suis melodiis. Opera Omnia*, American Institute of Musicology – Hanssler, [Rome] – Neuhausen 1997 (Corpus Mensurabilis Musicae 107).
- WERF, Hendrik Van Der, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motes*, Published by the Author, Rochester 1989.
- WIERING, Frans, *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. Collins Judd, pp. 87-107 (trad. it. *La concezione interna ed esterna dei modi*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 10/1 [2004], pp. 95-116).
- WOLF, Johannes, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1 (1899-1900), pp. 69-120: 114.
- YAMPOLSKY, Asher Vijay, *Melodic Mode in Notre Dame “Organum Duplum”*, Ph.D. Diss. University of Southampton, Faculty of Humanities, Department of Music 2020.

RISORSE ONLINE

Antiphonale synopticum – Graduale synopticum. Die Offiziumsantiphonen und das Messproprium des Gregorianischen Chorals. Ein Projekt von Universität Regensburg gefördert von Fritz Tyssen Stiftung, <http://gregorianik.uni-regensburg.de/> (accesso del 5 aprile 2023).



NOTA BIOGRAFICA Daniele Sabaino è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica. Le sue ricerche si concentrano su aspetti storici, filologici e analitici della musica dal Medioevo al XVII secolo, sull'enciclopedista seicentesco Juan Caramuel Lobkowitz e sui rapporti passati e presenti tra musica e liturgia.

BIOGRAPHICAL NOTE Daniele Sabaino is full professor of Musicology and History of Music. His researches are focused on historical, philological and analytical aspects of music from the Middle Ages to the 17th century, on the polymath Juan Caramuel Lobkowitz, and on past and present relationships between music and liturgy.