



IV,3
2004

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO
CENTRO STUDI GUIDONIANI

Storia e teoria della corality

ELERIO AMOSTI

POLIFONIE

IV,3 2004



POLIFONIE

History and theory of choral music

Fondazione Guido d'Arezzo

Fondatori

Regione Toscana

Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo

Amici della Musica di Arezzo

Presidente

Francesco Luisi

Centro Studi Guidoniani

Istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millennio della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Giunta esecutiva

Provincia di Arezzo

Provincia di Ferrara

Comune di Arezzo

Comune di Codigoro

Banca Etruria

Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara

Azienda di Promozione Turistica di Arezzo

Presidente del Comitato Nazionale

Luigi Lucherini, *Sindaco di Arezzo*

Presidente della Giunta esecutiva

Enea Pandolfi, *Sindaco di Codigoro*

Responsabile scientifico

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani



IV, 3
2004

Fondazione Guido d'Arezzo
Centro Studi Guidoniani

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

Comitato scientifico / Scientific board

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

Direttore / Editor

Francesco Luisi

Redattori / Review editors

Antonio Addamiano, Rodobaldo Tibaldi

Assistente alla redazione / Editorial assistant

Cecilia Luzzi

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

News from the Guido d'Arezzo Foundation

Maria Cristina Cangelli

Consulente per la lingua inglese / English language consultant

Hugh Ward-Perkins

Sito internet / Web master

Silvia Babucci

Direzione e redazione / Editorial office

Fondazione Guido d'Arezzo
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)
tel. 0575-356203
fax 0575-324735
e-mail: fondguid@polifonico.org
www.polifonico.org

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2004

Polifonie, periodico quadrimestrale - IV, n. 3, 2004

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

Tariffa Associazioni Senza Fini di Lucro: Poste Italiane S.p.A.

Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003

(conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 2, DCB/115/2004 – Arezzo

POLIFONIE

IV, 3 - 2004

Saggi / Articles

MARCO GOZZI

- Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso del madrigale petrarchesco *Non al so amante* intonato da Jacopo da Bologna Pag. 165
- On the text-music relationship in the Italian Trecento: the case of the Petrarchan madrigal Non al so amante set by Jacopo da Bologna* ” 197

FRANCO MUSARRA – FRANCESCO LUISI

- «Zephiro torna»: il sonetto CCCX del Petrarca e l'intonazione musicale madrigalistica di Luca Marenzio. Analisi e raffronto della costruzione poetica e musicale ” 223
- “Zephiro torna”: Petrarch's Sonnet CCCX and Marenzio's madrigal setting. Anaysis and comparison of the poetical and musical structure* ” 265

Libri, musica e siti internet / Books, music and web

- I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi ” 283
- The monodic and polyphonic repertories in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information draw up by Cecilia Luzzi* ” 287

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo

- News from the Guido d'Arezzo Foundation* ” 297

- Norme per gli autori / *Instructions for contributors* ” 307

- Indice del volume IV, 2004 ” 309

MARCO GOZZI

Sul rapporto testo-musica nel Trecento italiano: il caso
del madrigale petrarchesco *Non al so amante* intonato
da Jacopo da Bologna*

Uno degli aspetti che colpisce maggiormente chiunque si accosti al repertorio dell'*ars nova* italiana è lo stretto legame che si osserva fra le strutture del testo e la costruzione musicale. Un legame che sembra scomparire nel Quattrocento, per riemergere, sorretto da nuove istanze e da nuove convinzioni estetiche, nel tardo Cinquecento. Il felice connubio tra musica e poesia è d'altra parte elemento essenziale e costitutivo anche delle primissime forme note di musica profana europea: la straordinaria esperienza trobadorica trova in questo legame inscindibile e perfettamente compiuto il segreto principale del suo successo. Gli autori del Trecento italiano mostrano dunque, come i loro predecessori nel campo monofonico, un'attenzione non usuale nei confronti del testo letterario. Qui come là il testo nasce prima, ed è sul senso, sul suono e sulla struttura (ritmica e formale) del testo che si modellano le raffinate costruzioni melodiche. L'attenzione del compositore medievale è quasi esclusivamente rivolta al dominio della forma nel momento della 'traduzione' musicale del testo. Ma non si può dimenticare che ciò che schematicamente ancora si attribuisce agli aspetti formali di un testo è permeato dal significato del testo stesso, e viceversa; si pensi solo alle considerazioni ritmiche: il peso ritmico di un accento all'interno di un verso è direttamente proporzionale al peso semantico della parola o del sintagma a cui l'accento appartiene, come sanno bene gli studiosi di metrica.

Questo contributo intende esemplificare, attraverso un'analisi-tipo di un madrigale di Jacopo da Bologna, un percorso metodologico possibile nell'indagine del rapporto testo-musica: un ambito ancora poco battuto per quanto riguarda il medioevo, ma degno di grande considerazione.

* Il presente contributo rappresenta la riedizione aggiornata del saggio *Il rapporto testo-musica nel madrigale di Petrarca 'Non al so amante' musicato da Jacopo da Bologna*, apparso in «Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia dell'Università di Lecce», III, 2001, pp. 19-44. Ringrazio il direttore del Dipartimento, Prof. Lucio Galante, per aver consentito la riproposizione del lavoro. Sigle utilizzate:

FA Faenza, Biblioteca Comunale, ms. 117

FP Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. panciatichiano 26

Per Perugia, Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia, inc. Inv. 15755 N. F.

Pit Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds italien* 568

PR Paris, Bibliothèque Nationale, *fonds nouv.* acq. fr. 6771 (codice Reina)

SL Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Archivio Capitolare di San Lorenzo, 2211

Sq Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87 (codice Squarcialupi)

Il rapporto tra testo letterario e musica di una qualsiasi composizione musicale (e la considerazione non vale solo per il periodo medievale) può essere studiato a tre diversi livelli principali:

1) A livello sintattico-strutturale (si indaga il rispetto delle micro e macrostrutture poetiche e sintattiche da parte del linguaggio musicale, ossia la traduzione di parole, sintagmi, versi e strofe in incisi, semifrasi, frasi, periodi musicali conclusi da cadenze o da pause più o meno lunghe; si osserva dunque se il compositore ha cura di rispettare, ad esempio, l'unità della parola o se invece la spezza con pause, o ancora si studia il grado di attenzione che il musicista possiede nei confronti delle figure metriche);

2) A livello ritmico (si verifica la coincidenza o meno fra accenti del testo e accenti musicali, fra ritmo poetico e ritmo musicale);

3) A livello semantico-espressivo (banalizzando: un testo triste è tradotto con una musica lenta e dal timbro cupo; un testo allegro riceve una intonazione sonora, dal ritmo vivace e dal timbro chiaro, ma vi sono altri aspetti che riguardano questo livello, come ad esempio l'enfasi di parole importanti, la ripetizione di parole o frasi, l'uso di cromatismi – o di altri espedienti armonico-timbrico-intervallari – in funzione espressiva; l'uso di una melodia sillabica o melismatica – i melismi oscurano la comprensibilità del testo –; l'uso di convenzioni 'retoriche', eccetera).

Per quanto riguarda il terzo livello (quello dell'espressione musicale degli 'affetti' contenuti nel testo) si ritiene normalmente che esso sia estraneo alla sensibilità medievale e non sia mai ricercato intenzionalmente dai compositori¹, almeno non nel modo che sarà poi attuato nel repertorio musicale dal tardo Cinquecento in poi. Un solo esempio che riguarda le ripetizioni testuali: in altri contesti e in altri secoli le ripetizioni sono usate per enfatizzare parole o frasi, nel medioevo non sono operate in funzione espressiva, bensì per semplici esigenze formali (lunghezza adeguata delle frasi, eccetera)².

In realtà in tempi recenti si è cominciato a studiare e ad evidenziare un possibile sottile nesso tra musica e contenuti espressivi del testo anche nel repertorio medievale³.

¹ F. ALBERTO GALLO, *Musica e storia tra medio evo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 24, scrive: «La musica medievale è assolutamente indifferente ai significati concettuali e sentimentali del testo poetico che intona».

² Cfr. AGOSTINO ZIINO, *Ripetizioni di sillabe e parole nella musica profana italiana del Trecento e del primo Quattrocento: proposte di classificazione e prime riflessioni*, in *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, herausgegeben von Ursula Günther und Ludwig Finscher, Kassel [etc.], Bärenreiter, 1984 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, 10), pp. 93-119.

³ Si veda ad esempio WULF ARLT, *Musica e testo nel canto francese: dai primi trovatori al mutamento stilistico intorno al 1300*, in *La musica nel tempo di Dante*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Unicopli, 1988, pp. 175-197 e relativa discussione alle pp. 306-321 (è necessario talvolta 'interpretare' faticosamente il testo, gravemente corrotto dalla pessima traduzione dal tedesco).

Certamente nel repertorio arsnovistico emergono qua e là onomatopee (gli squilli di corno nel melisma finale del ritornello della caccia *Tosto che l'alba* di Gherardello, sulle parole «e suo corno sonava») o ‘madrigalismi’ ante litteram come i tremoli di note ribattute in *oquetus* sulla parola ‘tremando’ nel verso conclusivo del madrigale *Tanto soavemente* di Jacopo.

Il testo letterario

Di tutte le composizioni profane appartenenti al repertorio dell’ars nova italiana, l’unico brano il cui testo può essere attribuito con certezza al maggior poeta lirico del Trecento, Francesco Petrarca, è il madrigale *Non al so amante più Diana piacque*, musicato da Jacopo da Bologna. Il poeta incluse il testo del madrigale nei *Rerum vulgarium fragmenta*, al cinquantesimo posto, tuttavia le lezioni contenute codice Vaticano Latino 3195 – versione considerata definitiva da Petrarca⁴ – presentano numerose e significative varianti testuali rispetto alle lezioni tramandate nei codici musicali, come ha mostrato Pierluigi Petrobelli⁵.

Il madrigale *Non al so amante* è contenuto in cinque manoscritti con notazione: il codice Squarcialupi (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 87, cc. 10v-11r)⁶, il Panciatichiano 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze (c. 71r)⁷, il codice *fonds italien 568* della Bibliothèque Nationale di Parigi (cc. 4v-5r), il *codex Reina* (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. Acq. Fr. 6771, c. 3v) e nella forma di intavolatura per tastiera (priva di testo), il manoscritto n. 117 della Biblioteca Comunale di Faenza (cc. 78v-79r)⁸. I primi tre codici sono di provenienza toscana, gli ultimi due di provenienza settentrionale. La sola voce di *tenor* del madrigale è poi presente nel palinsesto Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Archivio Capitolare di San Lorenzo, 2211 (c. 45r) e sei frammenti relativi alla voce di *superius* si trovano in sottili stri-

⁴ ETTORE MODIGLIANI, *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni*, Roma, Società Filologica Romana, 1904. Il testo critico è ora in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1974.

⁵ Cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, “Un leggiadretto velo” ed altre cose petrarchesche, «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 32-45.

⁶ Facsimile a colori in *Il codice Squarcialupi, Ms. Mediceo Palatino 87, Biblioteca medicea laurenziana di Firenze*, a cura di F. Alberto Gallo, Firenze, Giunti Barbèra - Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992.

⁷ Facsimile in bianco e nero in *Il Codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, riproduzione in facsimile a cura di F. Alberto Gallo, Firenze, Olschki, 1981 (Studi e testi per la storia della musica, 3).

⁸ Facsimile in bianco e nero a cura di Armen Carapetyan in *An early fifteenth-century italian source of keyboard music: the codex Faenza, Biblioteca Comunale, 117*. A facsimile edition, s. l., American Institute of Musicology, 1961 (Musicological Studies and Documents, 10).

sce pergamenacee utilizzate come rinforzo dell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia⁹.

Una puntuale registrazione delle varianti dei maggiori codici musicali rispetto al testo critico stabilito da Gianfranco Contini sul manoscritto vaticano è fornita da Pierluigi Petrobelli unitamente a considerazioni sulla data di composizione del madrigale e sul possibile incontro fra Petrarca e Jacopo¹⁰.

Qui sembra più produttivo rivolgersi all'analisi delle varianti fra le lezioni dei quattro testimoni musicali che tramandano il testo letterario in entrambe le voci; l'analisi rivela alcune importanti *lectiones singulares* nel codice Reina, che isolano il manoscritto dal resto della tradizione:

so amante (verso 1), gli altri *su*
c'a mi (verso 4), gli altri *me*
cun il sole (verso 6, Reina), al posto di *che 'l sole*
mi fici / tenor: *me fici* (verso 7) gli altri *mi fece*
quando guard'el cello (verso 7), gli altri *quando egli arde 'l celo* (o simili).

La lezione «so» per «suo» (verso 1) è forma settentrionale e certo più rispondente all'ambiente in cui il madrigale fu creato (sia per quanto riguarda il testo sia per quanto riguarda la musica); la versione accolta da Contini («suo amante») provoca una sinalefe che fonde ben tre vocali in una stessa posizione, fenomeno che abbruttisce il verso e lo rende meno adatto al canto.

La lezione del verso 6 è semplicemente un errore che crea ipermetria (derivato da un esemplare che forse aveva *chi il sole*), mentre nel verso successivo vi è una *lectio facilior* derivata anch'essa dall'incomprensione del senso e della scrittura dell'antigrafo, che probabilmente aveva le aste alte assai poco rilevate («quandegiarde» trascritto con «quandoguarde»).

Le altre *lectiones singulares* sono meno significative varianti sonore («mi» al posto di «me», «fici» al posto di «fece»), con sostituzione della «i» alla «e».

Nel codice Reina si osserva poi un uso molto diverso (quasi sempre opposto) delle doppie rispetto ai codici toscani (*tuta* anziché *tutta*, *pasturela* anziché *pasturella*, *vello* al posto di *velo*, *cello* al posto di *celo*, *tuto* al posto di *tutto*, *çello* anziché *çelo*) e un minore ricorso ai raddoppiamenti fonosintattici (presenti invece con abbondanza ad esempio nel 568 della Nazionale di Parigi). Evidentemente la patina linguistica settentrionale del copista ha influenzato molto la versione del codice Reina. Qui di seguito si

⁹ Lo studio *Frammenti musicali del Trecento nell'incunabolo Inv. 15755 N. F. della Biblioteca del Dottorato dell'Università degli Studi di Perugia*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Ciliberti, Firenze, Olschki, 2004, indica la presenza di parti del madrigale *Non al so amante* in tre sole strisciole anziché sei. Ringrazio il dott. Gianfranco Cialini e la collega Biancamaria Brumana per aver gentilmente permesso la consultazione dei frammenti.

¹⁰ PETROBELLI, "Un leggiadretto velo", pp. 33-40.

propone un confronto integrale parallelo delle lezioni dei testimoni (in tutti i manoscritti la prima terzina e il distico finale sono sottoposti alle note rispettivamente della prima sezione e del ritornello in entrambe le voci, mentre la seconda terzina rappresenta il *residuum*, scritto di seguito alla fine di una delle voci; la versione di SL concorda perfettamente con il *tenor* di *Sq*, per quanto permette la lettura del palinsesto)¹¹; le lezioni singolari sono evidenziate in grassetto.

FP

Non al su amante più Diana piauqe (T: piacque)
Quando per tal ventura tutta nuda
La vid'in meço delle gelid'acque
Ch'a me la pasturella alpestra et cruda
Post' a bagnare 'l suo candido velo
Che 'l sole e l'aura **il** vago chapel chiuda.
Tal che mi fece quand'egl'arde 'l celo (T: cielo)
Tutto tremar d'un amoroso gelo.

Pit

Nonn al su amante più Diana piacque
Quando per tal ventura tutta nuda
La vidi **nel** meço delle gelid'acque [verso ipermetro]
C'a mme la pasturella alpestra et cruda
fixa a bagnare un legiadretto velo
Che 'l sole all'aura el vago chapel chiuda.
Tal che mi fece quando egli arde 'l celo
Tutto tremar d'un amoroso celo.

Sq (superius)

Non al su amante più Diana piacque
Quando per tal ventura tutta **inuda**
La **vide** in meço delle gelid'acque,
Tal che mi fece quando egli arde 'l cielo
Tutto tremar d'un amoroso **gielo**.

PR

Non al **so** amante più Diana piauqe
Quando per tal ventura tuta nuda
La vidi in meço delle gelid'aque
C'a **mi** la pasturella alpestra e cruda
Fix'a bagnare el suo candido vello
Cun il sole a l'aura el vago chapel chiuda. [ipermetro]
Tal che mi **fici** quando **guard'**el cello (T: me fici)
Tuto tremar d'un amoroso celo.

Sq (tenor)

Non al su amante più Diana piacque
Quando per tal ventura tutta **innuda**
La vidi **nel** meço delle gelid'acque, [ipermetro]
Come la pasturella alpestra et cruda
Fissa **al** bagnare un legiadretto velo
Che 'l sole all'aura el vago chapel chiuda.
Tal che mi fece quando egli arde 'l celo
Tutto tremar d'un amoroso celo.

Per (superius)

Non al [] amante più **Dianna** piauqe
Quan[do per tal ventura tutta nu]da
La [...]
Ch'amai la pasturella alpestra

Ed ecco l'elenco delle lezioni singolari dei codici diversi da Reina, derivato dalla collazione tra i testimoni appena presentati (non si contano le doppie/scempie, le *h* mute e la grafia *cq* al posto di *q*):

tutta inuda (2, *Sq*), gli altri nuda

la vide (3, *Sq superius*), gli altri vidi

Come la pasturella (4, *Sq*), gli altri: Ch'a me; *Per* (errore): Ch'amay

post'a bagnare (5, *FP*), gli altri fissa al bagnare (*Sq*) o fixa a bagnare (*PR* e *Pit*)

e l'aura il (6, *FP*), gli altri a l'aura el o all'aura el

gielo (8, *Sq superius*), gli altri: celo

¹¹ Devo la notizia ad Oliver Huck, che qui ringrazio.

Come si può vedere le tre *lectiones singulares* di *FP* sono confinate nei versi del *residuum* (la porzione di testo non sottoposta alla notazione), che è anche il luogo di maggior discrepanza fra i codici musicali e il codice petrarchesco Vaticano Latino 3195 (che recita: *Ch'a me la pastorella alpestra e cruda / posta a bagnar un leggiadretto velo, / ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda*). Più numerose e importanti sono le lezioni singolari di *Sq*, che avvicinano il testo del bel codice fiorentino alla versione considerata definitiva dal poeta nel codice Vaticano (con *ignuda*, *la vide* e il *gielo* finale); la *lectio facilior* all'inizio del *residuum* deriva quasi certamente da un'errata lettura di un antigrafo assai simile a *Pit* (*Come la pastorella* mostra sopra la *o* un segno di abbreviatura in *Sq*; *Pit* legge *Came la pastorella*, e reca ugualmente il segno di abbreviatura sopra la terza lettera, probabilmente ad indicare il raddoppiamento fonosintattico della *m*). A questo proposito è da segnalare anche l'errore della lezione di *Per*, che deriva forse da un antigrafo settentrionale con lezione *Cami* con il solito segno di abbreviatutra generico, interpretato come «a» da porre dopo la «m», con totale fraintendimento del significato del verso. Ma altri fatti rendono interessanti le lezioni di *Sq*: ad una analisi superficiale può sembrare che le lezioni testuali delle due voci derivino da antigrافي diversi o da un antigrafo già contaminato, proveniente da esemplari diversi per ciascuna delle voci. In realtà simili oscillazioni tra le grafie e le lezioni testuali delle due o tre voci di uno stesso componimento nei manoscritti del Trecento italiano sono assai frequenti. Le lezioni del testo del *tenor* (e solo quelle del *tenor*) sono sorprendentemente vicine a quelle del codice *Pit* (errori compresi); si osservino in particolare i due casi seguenti:

nel mezo (verso 3, *Pit* e *tenor* di *Sq*) anziché *in mezo*, che crea ipermetria nel verso; *celo* (verso 7, *Pit* e *tenor* di *Sq*), gli altri *celo* (*FP*), *cello* (*PR*) o *cielo* (*Sq*).

Un altro forte elemento di parentela fra i testi di *Sq* (in particolare la voce di *tenor*) e *Pit* – oltre alla loro generale somiglianza – è rappresentato dal verso centrale del secondo terzetto (posto al centro del *residuum*, che in *Pit* appare alla fine del *superius*, mentre in *Sq* è ricopiato al termine del *tenor*, nella posizione probabilmente originale dell'antigrafo), che *FP* e *PR* leggono *el* [o 'l] *suo candido velo*, mentre *Sq* e *Pit* riportano la diversa lezione (presente anche nel Vaticano 3195 e accolta nell'edizione di Contini)¹²: *un leggiadretto velo*.

Il *superius* di *Sq* sembra invece possedere una tradizione indipendente, testimoniata dalle importanti lezioni «inuda», «vide» e «gielo», non presenti in alcun testimone musicale concordante, ma offerte dalla versione approvata da Petrarca nel Vaticano Latino 3195. Queste lezioni mostrano una partico-

¹² PETRARCA, *Canzoniere*, p. 71.

lare attenzione per il significato del testo letterario, assente negli altri testimoni musicali: quel «vide» alla terza persona è più chiaro e corretto di «vidi», che nasce forse da una assimilazione della vocale con l'«in» che segue immediatamente (favorita dalle tendenze dell'intonazione musicale che predilige l'elisione rispetto alla sinalefe); lo stesso si può dire della differenziazione fra «cielo» e «gelo», che in *Pit* e nel *tenor* di *Sq* sono parole-rima identiche («çelo»), meno significative della contrapposizione anche grafica di «cielo» e «gielo». Del resto il «gelo amoroso» è cosa diversa – e semanticamente distante – dallo «zelo amoroso».

La stretta parentela tra le lezioni di *Pit* e quelle di *Sq* è osservabile in quasi tutte le composizioni che i due codici fiorentini hanno in comune, e si estende anche alle lezioni musicali (senza peraltro mai mostrare dipendenze dirette di *Sq* da *Pit*); è lo studio delle varianti musicali fra i due codici che permetterà di confermare o smentire l'ipotesi di una contaminazione di *Sq*, ossia della copiatura (successiva alla stesura originale) della voce di *superius* da un antografo diverso rispetto a quello dal quale è stata copiata la voce di *tenor*.

Lo scavo nelle varianti testuali può evidenziare, come in questo caso, interessanti aspetti della tradizione, ed essere di grande aiuto non solo nella restituzione del testo, ma anche nella comprensione dei diversi atteggiamenti dei copisti e dell'autorevolezza dei testimoni, sino ad arrivare all'ipotesi di contaminazioni. Tutte queste indagini necessitano di un analogo lavoro sulle varianti del testo musicale, che possono apportare nuovi elementi e confermare o smentire le ipotesi e le valutazioni emerse nello studio delle varianti testuali.

Dal punto di vista metrico si tratta di un tipico madrigale trecentesco, con lo schema: ABA BCB CC; schema molto simile all'ottava rima (se non fosse per il quinto verso) e che non compare in alcun altro madrigale del *Canzoniere* petrarchesco e neppure in altri madrigali musicati da Jacopo da Bologna¹³.

L'*aura* del sesto verso cela il consueto *senhal* di Laura, come spessissimo accade nei testi petrarcheschi.

Dal punto di vista semantico si osserva il marcato parallelismo di senso fra i due terzetti: i protagonisti sono Atteone nel primo terzetto e l'io narrante nel secondo (*al so amante / a me*), come anche Diana e Laura (la *pasturella alpestra e cruda*). Il distico conclusivo, come in quasi tutti i madrigali dell'epoca, riassume icasticamente la situazione.

Per quanto riguarda il rapporto fra la struttura sintattica e il limite di verso c'è da osservare la fortissima coesione di senso fra tutti i versi dei due terzetti e gli *enjambements* che si creano tra i primi sei versi.

Nel tessuto fonico si possono rilevare solo poche allitterazioni: *ventura/tutta/nuda; pastorella / alpestra* (quasi anagramma).

¹³ Cfr. GIUSEPPE CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, pp. 29-59.

La regolare prevalenza del ritmo giambico negli endecasillabi (soprattutto negli emistichi conclusivi di ciascun verso) e l'assoluta rarità degli scontri di arsi (l'unico caso di *ictus* contigui si verifica alla fine del sesto verso), conferiscono al madrigale un andamento scorrevole e piacevolmente ritmato, lontano dalle non inconsuete asprezze ritmiche della versificazione petrarchesca, come risulta dal seguente schema delle scansioni, derivato dalle lezioni del codice vaticano. Il segno + indica la posizione in arsi o gravata da *ictus*, il segno - la posizione in tesi. Si ricorda che il concetto di posizione non coincide con quello di sillaba, e che il concetto di *ictus* non coincide con quello di accento, tuttavia - volgarizzando - si potrebbe parlare di sillabe toniche, o accentate (+) e di sillabe atone (-).

-	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
-	+	-	+	-	-	-	+	-	+	-
-	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-
-	+	-	+	-	+	-	-	+	+	-
+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-

I versi centrali dei terzetti e quelli del distico finale mostrano l'inversione del primo 'piede' (l'incipit da giambico è trasformato in trocaico), con l'attacco 'in battere' e gli accenti in prima e quarta sede; il ritmo prevalente è comunque quello giambico (*ictus* in 4a, 6a e 8a sede, talvolta solo 4a e 8a). Si noti che il poeta rivela una certa attenzione nel conferire un ritmo assai simile ai due terzetti, che devono essere cantati sulla stessa melodia ed abbisognano perciò di una struttura ritmica il più possibile corrispondente.

La variante testuale nell'attacco del *residuum* (secondo terzetto) in *Sq* (*come* al posto di *ch'a me*) introduce anche una variante ritmica, spostando l'accento nella prima sede. Questa partenza 'in battere' del verso non ha comunque rilevanti effetti sulla traduzione musicale, data la presenza del lungo melisma che stempera gli accenti testuali.

Il secondo verso del secondo terzetto, nella versione dei codici *FP* e *PR*: «Post'a bagnare 'l suo candido velo» (*FP*) e «Fix'a bagnare el suo candido vello» (*PR*), presenta un ritmo dattilico (con accenti in 1a, 4a e 7a sede), al contrario di quanto avviene nel resto della tradizione (*fissa a bagnare un legiadretto velo*, con regolari accenti in 1a, 4a e 8a sede). Il ritmo dattilico non corrisponde probabilmente al desiderio originale di Petrarca, dato che crea una forte asimmetria ritmica tra i due terzetti.

Lo studio della struttura ritmica del testo, che è il materiale sul quale il musicista innesta la ritmica dell'intonazione, è importante per cogliere il grado di attenzione che il compositore pone nell'assestare o meno la costruzione sintattica e il ritmo dei versi che mette in musica.

È difficile stabilire se Jacopo abbia lavorato su un testo letterario vicino alla versione voluta dall'autore (come quello tramandato dal codice vaticano) oppure su un testo piuttosto corrotto come le versioni di *PR* e di *FP*, tuttavia almeno le lezioni del *superius* di *Sq* (che peraltro rappresentano le versioni più recenti dell'intera tradizione dei codici musicali!) e il *residuum* di *Pit* (assai simile a quello del *tenor* di *Sq*) ci autorizzano a pensare che il testo utilizzato da Jacopo non fosse molto distante da quello che compare nel codice Vaticano 3195, dato che una somiglianza forte affiora addirittura nei testimoni recenziati.

Nell'edizione moderna qui proposta in appendice, derivata per le ragioni che si diranno dal codice *Pit*, la grafia del codice fiorentino è stata solo lievemente ammodernata ($\zeta = z$, $x = ss$, $c'a me = ch'a me$), sono state accolte a testo, provenienti dagli altri codici, le più corrette lezioni *so amante* (anziché *su' amante*), *vide* (per *vidi*), *cielo* e *gelo* (al posto dell'indifferenziato *çelo*) ed è stata corretta l'ipermetria del terzo verso (*la vide nel mezo delle gelid'acque* corretto in *la vide in mezo delle gelid'acque*).

Il testo musicale e la notazione

I problemi filologici e semiologici (ossia riguardanti la critica del testo musicale e il significato dei segni notazionali con cui sono tramandati i singoli componimenti) relativi al repertorio dei più antichi maestri dell'ars nova italiana non sono ancora stati affrontati in uno studio esaustivo e i madrigali e le cacce di Piero, di Jacopo e di Giovanni attendono ancora un'edizione critica degna di questo nome¹⁴. Delle opere di Jacopo esistono ben tre edizioni complete in trascrizione moderna¹⁵, ma nessuna soddisfacente: sono tutte pre-

¹⁴ È in stampa la nuova edizione dell'intero corpus di composizioni con concordanze: *Die mehrfach überlieferten Kompositionen des frühen Trecento*, herausg. von Oliver Huck und Sandra Dieckmann unter Mitarbeit von Evelyn Arnrich und Julia Gehring in Verbindung mit Marco Gozzi, Hildesheim, Zürich und New York, Olms (Musica mensurabilis, 2).

¹⁵ W. THOMAS MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954 (University of California publications in music, 5); NINO PIRROTTA, *The music of fourteenth-century Italy*, vol. 4: *Jacobus de Bononia; Vincentius de Arimino*, Roma, American Institute of Musicology, 1963 (Corpus Mensurabilis Musicae, 8/4); W. THOMAS MARROCCO, *Polyphonic music of the fourteenth century*, vol. 6: *Italian secular music by Magister Piero, Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna*, Monaco, Oiseau-lyre, 1967. Il lavoro inedito di MARTA SENATORE, *Il corpus di Jacopo da Bologna: edizione critica*, tesi di laurea, Cremona: Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, a.a. 1996-1997, pur essendo impostato su più solide basi critiche, mostra numerosi errori nella grafia e nella posizione delle sillabe dei testi letterari e alcune bizzarrie nella scelta del metro (la *senaria perfecta*, ad esempio, è tradotta con battute da 3/4, che inglobano ciascuna due divisioni originarie). Del madrigale *Non al so amante* esistono anche le trascrizioni a cura di JOHANNES WOLF, *Der Squarcialupi Codex Pal. 87*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1955 (da *Sq*) e di DRAGAN PLAMENAC (da *FA* e da *FP*), *Keyboard music of the late middle ages in Codex Faenza 117*, s. I., American Institute of Musicology, 1972 (Corpus mensurabilis musicae, 57).

cedenti agli studi approfonditi sui testimoni trecenteschi¹⁶. In queste condizioni diventa difficile operare qualsiasi tipo di analisi, dato che non esiste un testo musicale affidabile dal punto di vista critico (e un *corpus* altrettanto affidabile con cui confrontarlo) ed è perciò necessario allestirne uno.

Il lavoro filologico sul testo musicale non può fermarsi alla *registrazione* delle varianti, ma deve giungere alla loro attenta *valutazione*. In questo breve saggio l'edizione di riferimento (cfr. Appendice) serve essenzialmente a condurre l'analisi del rapporto testo-musica e non occorre perciò proporre l'apparato completo (che di solito registra banalmente le varianti, senza distinguerle dagli errori); l'apparato sarà però qui sostituito da un'essenziale discussione e valutazione delle principali varianti e degli errori riscontrati attraverso la collazione.

Bisogna anzitutto osservare che le lezioni dei quattro codici considerati (ma l'affermazione può essere estesa anche ai *tenores* concordanti dei codici *SL* e *FA* e al frammento *Per*) sono sorprendentemente vicine, considerando che il madrigale era vecchio di circa mezzo secolo quando fu copiato nei codici giunti sino a noi.

Le maggiori differenze fra le quattro versioni sono riscontrabili in *FP*, che, oltre a mostrare numerose *lectiones singulares*, utilizza un tipo di notazione diverso dagli altri codici: la cosiddetta *Longanotation* (*quaternaria* con *modus*). *Sq*, *Pit* e *PR* usano infatti la notazione italiana con regolari *pontelli*; il codice Squarcialupi indica anche chiaramente al *superius* le *mensurae octonaria* e *duodenaria* con le lettere di *divisio o* e *d*. L'ESEMPIO 1 mostra schematicamente i tipi notazionali delle due sezioni del madrigale nella versione di *FP* e di *Sq*, *Pit*, *PR*, *SL* e *FA* usano lo stesso tipo di notazione di Squarcialupi, ma non possiedono gli indicatori di *mensura* (le lettere di *divisio* sono solo in *Sq* e *Per*).

Le numerose varianti di *FP* rispetto a tutto il resto della tradizione sono essenzialmente di tipo ritmico (nel *tenor* le due note finali dei gruppi di batt. 41 e 52 hanno i valori invertiti, nel *superius* nota-pausa al posto di nota intera alle bb. 43 e 49), ornamentale (terzine al posto di coppie di minima o viceversa alle battute 2, 29, 46, oppure la semibreve *mi* al posto delle minime *mi-fa* prima della longa finale al *superius*) e puramente notazionale (molte *ligaturae* in più sia nel *tenor* sia nel *superius*). *FP* è anche l'unico manoscritto dove compaiono segni di alterazione: un bemolle al *si* nella seconda nota del *superius* (che rappresenta anche una variante melodica) e un diesis al *sol* che inizia il ritrnello (batt. 40). Vi sono, infine, tre varianti musicali nel *tenor* cau-

¹⁶ Iniziati con lo studio di JOHN NÁDAS, *The transmission of Trecento secular polyphony: manuscript production and scribal practices in Italy at the end of the Middle-ages*, Ph.D. diss., New York University, 1985.

sate da un diverso testo letterario, due delle quali sono condivise anche da *PR* (cfr. ESEMPIO 2).

Si è già visto come *PR* si discosti dai codici fiorentini nella grafia del testo letterario, ed anche nel testo musicale si notano otto *lectiones singulares* (quattro ritmiche e quattro melodiche) spesso riguardanti singole note, e che intaccano solo in minima parte la sostanza musicale del pezzo¹⁷.

La notazione contenuta nelle striscioline del frammento *Per*, del tutto trascurata dai curatori del facsimile, copre la quasi totalità del superius di *Non al so amante*. Il nucleo principale dei frammenti perugini (ossia tutte le testimonianze, escluse le striscioline I e IX), vergato dalla stessa mano, è databile circa 1390 (non dal 1349 al 1354 come proposto da Ciliberti). Le lezioni di *Non al so amante*, presenti nelle striscioline III, IV, V, VI, VII e VIII (secondo la numerazione di Ciliberti), derivano probabilmente da un anti-grafo settentrionale, data la presenza di banderuole per le terzine rivolte verso destra¹⁸. Le varianti del testo musicale accomunano spesso *Per* a *PR*, tranne che in due punti della cadenza del secondo verso e in un passaggio del melisma iniziale del terzo verso, dove la concordanza è con il codice toscano *FP*. In mancanza del *tenor* e di una buona porzione del testo letterario non si può dire molto di più, ma il frammento merita certamente ulteriori approfondimenti.

Più interessante si rivela il comportamento dei codici *Pit* e *Sq*, nei quali la voce di *tenor* è quasi identica (coincide addirittura anche l'a capo della prima riga). L'unica divergenza notazionale si trova sulla sillaba *pia-* di *piacque* dove *Pit* mostra la *ligatura* parigrado fra la *semibrevis maior* e la semibreve successiva¹⁹, mentre il copista di *Sq* scioglie (come avviene in tutto il codice) le due note; la variante è quasi ininfluenza dal punto di vista dell'esecuzione. Si nota poi nel *tenor* (ma questa non è variante del testo musicale) una differente disposizione del testo all'inizio del ritornello: le sillabe *che mi* in tutti i codici sono poste sulle due coppie di minima discendenti alla fine della *divisio* (batt. 42) tranne che in *Sq*, dove *che* si trova all'inizio della *divisio* e *mi* sulla quartina di minime discendenti.

Il *superius* di *Sq* si comporta in modo assai differente dal *tenor*: possiede ben quattro *lectiones singulares* che lo distaccano da tutto il resto della tradizione (compreso *Pit*), avvalorando l'ipotesi emersa nell'analisi delle varianti

¹⁷ La trascrizione di Pirrotta in CMM 8/4, pp. 15-16 è basata su *PR* ed è facilmente confrontabile con la versione di *Pit* qui pubblicata.

¹⁸ Sulla direzione delle banderuole delle terzine si veda KURT VON FISCHER, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, 2 voll., Bern, Haupt, 1965 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, 5), p. 119: «Als besonders aufschlussreich für die Herkunft der verschiedenen MSS erweist sich die Triolennotierung ...».

¹⁹ Un'analogia *ligatura* parigrado si trova nel *superius* di *Pit* all'inizio del secondo verso.

testuali, ossia che la voce provenga da un antigrafo diverso dal codice dal quale è stato copiato il *tenor*.

L'ESEMPIO 3 mostra le quattro varianti in trascrizione moderna, unitamente ai frammenti della voce di *tenor*, per comprendere il contesto armonico.

La prima è una banale variante ritmica, ma la figura puntata che apre la *divisio* non compare in nessun altro momento del madrigale e probabilmente non è originale. La seconda e la terza variante potrebbero essere semplici sviste del copista: nel primo caso la terzina è stata erroneamente alzata di un tono, nel secondo è stata abbassata di una terza. Anche le minime conclusive della terzultima *divisio* (*la fa* anziché *fa sol*) sono sospette perché non appartengono alle normali figurazioni ornamentali di Jacopo.

Per l'edizione moderna di riferimento (cfr. Appendice), sulla quale sarà condotta l'analisi del rapporto testo-musica, si è scelto dunque di privilegiare le lezioni del codice *Pit*, emendandole dagli errori attraverso la collazione con gli altri testimoni, dato che *Pit* si presenta come il codice meno corrotto dell'intera tradizione e le sue lezioni derivano forse da un antigrafo più antico di quello usato dai copisti di *FP*. In questo modo il lettore possiede almeno una versione completa del pezzo che ha qualche probabilità di essere stata eseguita nei primi anni del Quattrocento. *FP* è certamente il testimone più antico, ma mostra delle lezioni (sia musicali, sia testuali) sulle quali i competenti scribi del codice (o quelli del suo antigrafo) sono intervenuti pesantemente all'atto della copiatura e in modo non sempre criticamente avveduto, come sembra sia successo anche per molti altri componimenti dei maestri più antichi contenuti in questo manoscritto. *Sq*, più recente di *Pit*, ha il problema di possedere un testo contaminato: una voce (il *tenor*) deriva da un esemplare vicinissimo a *Pit*, l'altra da un (presumibilmente più antico) antigrafo privo di comunanze con il resto della tradizione, ottimo nel testo letterario, ma con quattro dubbie varianti nel testo musicale. Le lezioni di *PR* (codice settentrionale) sono probabilmente derivate da un antigrafo settentrionale, ma sono mescolate a tratti fortemente 'dialettali' che le corrompono. Di *SL*, infine, possediamo purtroppo solo la voce di *tenor*, che mostra una quasi perfetta identità con le lezioni di *Sq* e di *Pit*.²⁰ La trascrizione da *Pit* si trova alla fine del presente saggio.

²⁰ *SL* è notato con una chiave diversa da *Sq* (*c3* invece di *c4* – una differenza che si trova spesso fra *Sq* e *SL* e che dipende forse da un antigrafo con solo cinque linee); gli 'a capo' corrispondono esattamente a quelli di *Sq*. Delle varianti significative sono leggibili soltanto: bb. 12 e 22: *ligatura cum opposita proprietate* obliqua; b. 36 *SL* come *Sq*. Comunicazione di Oliver Huck.

Il *corpus* delle composizioni di Jacopo (si veda la TAVOLA 1 per l'elenco completo delle opere profane giunte sino a noi) si rivela piuttosto compatto stilisticamente (soprattutto in relazione alla struttura ritmica delle sue composizioni) e per quanto riguarda l'*ordo mensuralis* utilizzato c'è da osservare un uso raro della *senaria imperfecta* e rarissimo della *novenaria*, tanto da far ritenere che il madrigale *Lucida petra* non sia di Jacopo.

Con ogni probabilità le composizioni di Jacopo non sono pervenute a noi nella loro veste notazionale originaria, ma in versioni ammodernate²¹. Le 'moderne' *divisiones octonaria* e *duodenaria* rappresentano una nuova veste notazionale di un'originaria struttura mensurale in *tempus imperfectum* con modo imperfetto nel primo caso e modo perfetto nel secondo. La possibile veste originaria del primo verso del madrigale è dunque quella mostrata nel secondo rigo dell'ESEMPIO 4.

Le lettere *G* e *Y* indicano rispettivamente il sistema francese (*Gallicum*) e quello italiano (*Ytalicum*) di suddivisione del tempo imperfetto, come indica Marchetto da Padova nel paragrafo dedicato al «cantus de divisione temporis imperfecti secundum Gallicam et Italicam divisionem mixte» alla fine del *Liber secundus* del *Pomerium*:²² si tratta della distinzione che con il linguaggio della teoria successiva (quella, ad esempio, delle *Rubricae breves*)²³ può essere indicata come alternanza tra *senaria gallica* (o *imperfecta*) e *quaternaria* (o *octonaria*). In questa prospettiva la versione di *FP* in *quaternaria* con *modus* non è una traduzione di un ipotetico originale in *octonaria* e *duodenaria*, ma la diretta trascrizione ammodernata (con l'eliminazione dei *pontelli*) delle lezioni originarie in *tempus imperfectum*.

La produzione di Jacopo, essendo numericamente consistente e abbastanza varia dal punto di vista delle *mensurae*, permette di studiare in modo ottimale il rapporto fra notazione e pensiero ritmico meglio di quanto si possa fare attraverso i pezzi di Piero e di Giovanni.

La concezione ritmica di Jacopo, nonostante la molto diversa tradizione delle sue composizioni, si riduce a tre *mensurae* principali (si veda la TAVOLA 1). Due fanno capo al sistema marchettiano: il tempo perfetto ('Tp') e imperfetto ('Ti'), con le tre possibilità di *modus cantandi* solo per il tempo imperfetto, che può essere *italicum*, *gallicum* o *mixtum* ('Ti', 'Tig' or 'Tim'). Poi c'è il *tempus perfectum minus* ('P'), ossia un tempo perfetto battuto veloce,

²¹ Sul problema si veda ora MARCO GOZZI, *New light on Italian Trecento notation – Part I*, «Recercare», XIII, 2001, pp. 5-78.

²² Edizione del trattato a cura di GIUSEPPE VECCHI, *Pomerium Marcheti de Padua*, [Roma], American Institute of Musicology, 1961 (Corpus scriptorum de musica, 6). Il suggerimento sull'uso delle lettere è a p. 180 dell'edizione di Vecchi.

²³ Cfr. GIUSEPPE VECCHI, *Anonimi Rubricae breves*, «Quadrivium», X 1969, pp. 125-134.

con la minima corrispondente a quella del tempo imperfetto diviso in otto e con la breve che vale metà della breve del tempo perfetto²⁴.

Jacopo non utilizza mai il *Tempus perfectum mixtum* (ossia l'alternanza duodenaria-novenaria, secondo la terminologia usata nelle *Rubricae breves*) e nemmeno il *Tempus perfectum* diviso in nove (*novenaria*): il madrigale *Lucida petra* è un *unicum* di *Sq* e compare alla fine della sezione dedicata a Jacopo (c. 19v), privo di *residuum*; probabilmente si trattava di un pezzo di dubbia attribuzione anche per il copista di *Sq*.

Fra i testimoni concordanti si nota spesso, nelle composizioni dei più antichi maestri, l'oscillazione tra terzina (più due minime) e il gruppo formato da due semiminime e minima (più due minime). Questi due possibili schemi ritmici non sono altro, probabilmente, che traduzioni del medesimo gruppo di cinque *semibreves aequales* nell'originaria notazione in tempo imperfetto che si rifà alla teoria di Marchetto da Padova²⁵.

Non al so amante appartiene dunque a quel gruppo di madrigali di Jacopo scritti originariamente in *tempus imperfectum* con alternanza delle due suddivisioni italiana (di impianto binario) e francese (di impianto ternario, fino a sei semibrevis per *divisio*). La prima sezione del madrigale è con *modus imperfectus*, la seconda con *modus perfectus*. Il *cantus italicus* non raggiunge però mai le otto semibrevis minime, ma ne contiene al massimo cinque; in questo caso solo le prime due note del gruppo di cinque *semibreves aequales* originarie sono da considerare minime, come spiega Marchetto, le altre sono semibrevis minori.

L'identico *ordo mensuralis* di *Non al so amante* si incontra nei madrigali *O dolz'appresso*, *Sotto l'imperio* e *Tanto che siat*, come pure nella caccia *Oselletto* dello stesso Jacopo. Il medesimo *tempus imperfectum* con *modus imperfectus* è poi la *mensura* originaria del madrigale *Prima vertute*, della lauda *Nel mio parlar* e delle sezioni iniziali di *Con gran furor* e di *Un bel sparver*. Il rapporto matematico più utilizzato fra i gruppi di minime in questi pezzi non è la *proportio sesquitertia* (quattro minime al posto di tre), frequentissima in Giovanni da Cascia, ma la *proportio sesquialtera* (tre minime al posto di due).

È probabile che la veste notazionale originaria di queste composizioni fosse conforme alla descrizione che traccia Marchetto da Padova nel suo *Pomerium* (con le *semibreves* indifferenziate e *sine filo aliquo* e le lettere *G* e *Y*), come si vede nell'ESEMPIO 4: la breve del tempo imperfetto con *modus* varrebbe in questo caso all'incirca MM 54.

²⁴ Cfr. GOZZI, *New light*, p. 39

²⁵ VECCHI, *Pomerium*, p. 176.

Altri madrigali di Jacopo (come *Aquila altera*, *Di novo è giunto*, *Entrava Febo*, ecc., elencati nella TAVOLA 1 come Gruppo C) mostrano invece un diverso riferimento teorico-strutturale con *mensurae* battute alla semibreve; il quadro teorico che descrive meglio questo sistema è quello espresso nel già citato trattato anonimo del 1350 circa, conosciuto col nome di *Rubricae breves*.

Con ogni probabilità i copisti di *FP*, di *Pit*, di *Sq* e di *PR* si rifanno invece ad un quadro normativo ancora diverso, che non troviamo espresso in alcun trattato teorico del XIV o del XV secolo, e che è stato ricavato dallo studio delle densità dei *tenores* di Landini²⁶:

<i>Tempus imperfectum cum prolatione perfecta</i> (i)	SB = MM 104
<i>Tempus perfectum cum prolatione perfecta</i> (n)	SB = MM 104
<i>Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta</i> (p)	SB = MM 104
<i>Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta</i> (q)	SB = MM 104
<i>Quaternaria con modus (Longanotation)</i>	SB = MM 72
<i>Octonaria</i>	SB = MM 72
<i>Duodenaria</i>	SB = MM 72

Il significato dei segni notazionali in oltre cinquant'anni è dunque mutato profondamente e il compito del filologo è quello di cercare di ricostruire lo stacco del tempo originale, voluto dal compositore. Ecco perché si è scelto di fornire anche una indicazione metronomica nella trascrizione, che cerca di suggerire all'esecutore un valore, presumibilmente corretto, dello stacco del tempo originario (semiminima = MM 54). È comunque probabile che nei primi anni del Quattrocento il madrigale di Jacopo fosse staccato più velocemente, con una *mensura* base (la *semibrevis maior* dell'*ottonaria* e della *duodenaria*, che corrisponde alla semiminima della trascrizione) di 72 battiti al minuto e non di 54 come era originariamente.

Dopo aver affrontato le considerazioni mensurali, è necessario rivolgere qualche attenzione al testo musicale vero e proprio. Il madrigale mostra alcune caratteristiche costruttive degne di rilievo: anzitutto l'attacco a voce sola del *superius* per tre misure di breve, una situazione assai simile si osserva nei madrigali di Jacopo *Di novo è giunto*, *Fenice fu*, *O dolz'appress'un bel perlaro* e *Tanto che siat*, ma non si trova mai né nei madrigali di Piero, né in quelli di Giovanni da Cascia né in quelli tramandati dal codice Rossi e si dimostra perciò una caratteristica compositiva propria dello stile di Jacopo (nel codice Rossi il madrigale *Cum altre ucele* ha un simile inizio a voce sola ma nel *tenor* ed anche il madrigale di Gherardello *Intrando ad abitar* inizia con la

²⁶ Cfr. GOZZI, *New light*, cap. II.

sola voce di *tenor*, non di *superius*). Questo tipo di scrittura si accompagna a una particolare densità del *tenor*, che ricevendo una qualche autonomia melodica e caricandosi di momenti sillabici in evidenza, non corrispondenti alla voce superiore, assume una vivacità ritmica anomala.

In *Non al so amante* la melodia dell'attacco a solo del *superius* trova eco all'inizio del ritornello, dove però il *tenor* parte subito, insieme alla voce superiore.

Nel tessuto musicale si osservano alcuni schemi ritmici ricorrenti; nel *tenor* si notano ben sette ritorni della figura 'quarto, ottavo, pausa di ottavo' (cfr. la trascrizione alle bb. 4, 16, 19, 21, 30, 34, 45); in corrispondenza di queste figurazioni del *tenor* il *superius* ha quasi sempre 'quarto, pausa di un ottavo, due sedicesimi' o lievi variazioni di questa figura. La funzione di questi momenti, che nel secondo quarto delle battute mostrano un procedimento ochetistico, è quella di rilanciare il discorso musicale dopo un momento importante (di solito alla fine delle sezioni con testo sillabico o dei melismi iniziali del verso), o di dare respiro al melisma (bb. 21 e 30), in modo che non vi siano più di due battute senza interruzioni. In altri due casi (bb. 37 e 47) lo stesso disegno è invertito fra le due voci, ma la funzione è identica.

Il rapporto testo-musica

La struttura melodica del tipico madrigale trecentesco, formata da due sezioni (A e B, dove B prende il nome di 'ritornello', anche se non possiede ripetizioni, mentre la parte A è destinata all'intonazione dei terzetti) trova una significativa descrizione nel cosiddetto *Capitulum de vocibus applicatis verbis* del 1320 circa:

Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis, et hic appellatur tenor. Alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando. Volunt etiam esse de tempore perfecto et aere italico. Si quis aliquando miscetur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset; si vero in fine partium, esset melius. Partes verborum possunt esse de undecim et de septem sicut desiderio placet, sed vult retro unam partem omnibus aliis similem, quae fit tamquam rescinda(?), cuius verba volunt esse de villanellis, de floribus, arbustis, sertis, ubere et similibus, dummodo sit bona sententia, loquela et sermo²⁷.

²⁷ THORSTEN BURKARD - OLIVER HUCK, *Voces applicatae verbis. Ein musikologischer und poetologischer Traktat aus dem 14. Jahrhundert (I-Vnm Lat. Cl. XII.97 [4125]).* Enleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar, «Acta Musicologica», LXXIV, 2002, pp. 1-24: 18.

I madrigali sono parole unite a più voci, delle quali una deve essere di sole note lunghe e si chiama *tenor*, l'altra o le altre sogliono essere di sole minime e una voce specialmente sale di solito alla dodicesima o alla quindicesima e va melodizzando. Normalmente poi queste voci sono in tempo perfetto e nel sistema italiano; se talvolta si mescola una qualche *mensura* del sistema francese è buona cosa, se poi accade alla fine del verso è ancora meglio. I versi del testo possono essere di undici o di sette sillabe, come si desidera, ma debbono avere alla fine un verso simile agli altri che faccia da elemento di conclusione. I testi dei madrigali possono trattare di pastorelle, di fiori, di arbusti, di ghirlande, di campi, purché siano in buona forma letteraria²⁸.

Qualche aspetto tra quelli descritti nel breve *Capitulum*, come la commistione del sistema francese con quello italiano, è ancora riconoscibile in *Non al so amante*, ma il *tenor* di sole lunghe e il *superius* di sole minime sono fenomeni che non si incontrano nei madrigali trecenteschi giunti sino a noi. È tuttavia assai probabile che le locuzioni «de puris longis» e «de puris minimis» non si riferiscano unicamente ai valori mensurali di *longa* e di *minima*, ma vogliano più genericamente indicare l'uso di 'suoni lunghi' e di 'suoni piccoli, brevi'; in questo caso la descrizione combacerebbe perfettamente con la realtà dei pezzi conservati.

I circa centocinquanta madrigali con notazione tramandati dai manoscritti e dai frammenti arsnovistici italiani mostrano quasi tutti una struttura testuale e musicale assai simile a quella di *Non al so amante*, dimostrando una canonizzazione piuttosto rigida della forma.

Per quanto riguarda la macrostruttura del madrigale *Non al so amante* si osserva un rispetto assoluto, nel testo musicale, della fine dei singoli versi, come accade nella quasi totalità dei madrigali trecenteschi a noi giunti. Al termine di ciascun endecasillabo si incontra una cadenza conclusiva, anche in presenza di *enjambement* (si vedano le parole *piacque, inuda, acque, cielo, gielo* nella trascrizione), tuttavia nei casi di *enjambements* il *tenor* si incarica di rilanciare il discorso con una frase di raccordo (si vedano soprattutto le battute 12 e 23-24), il cui scopo principale è proprio quello di creare una continuità musicale tra i versi, rispettando la continuità semantica. La segmentazione formale del testo musicale operata attraverso le cadenze si riscontra anche in altri punti del madrigale; il testo letterario sottoposto alla notazione viene così ad essere frazionato secondo lo schema simmetrico che segue (le

²⁸ La traduzione deriva dalla versione di F. ALBERTO GALLO, *Il Medioevo II*, Torino, E.D.T., 1977 (Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, 2), p. 121, con qualche variante.

lezioni considerate sono quelle del codice *Pit* e le suddivisioni sono segnalate dalla doppia barra obliqua):

Terzetti:

Non al [cad. a *re*, batt. 6] // su amante più Diana piacque [importante cad. a *re*, batt. 11] //

Quando [cad. a *mi*, batt. 16] // per tal ventura tutta inuda [cad. non conclusiva a *re*, batt. 23] //

La [cad. a *re*, batt. 32] // vide in meço delle gelid'acque [importante cad. a *do*, batt. 39] //

Ritornello:

Tal che mi fece quando egli arde 'l cielo [importante cad. a *la*, batt. 47] //

Tutto tremar d'un amoroso gielo. [cad. finale a *re*, batt. 53].

Si tratta di una segmentazione stereotipata che si osserva in molti madrigali dei primi maestri dell'ars nova (lo stesso accade anche nelle ballate): la sillaba iniziale reclama la presenza di un melisma, melisma che deve trovare conclusione sulla sillaba finale della prima parola, se bisillabica (*Quan-do*), oppure sulla seconda sillaba (*Non al*; *La vidi*).

I codici musicali più curati possiedono sempre, nel testo letterario, dei segni che indicano con precisione la fine dei versi (*Sq* e *Pit* hanno dei punti, *FP* delle barre oblique); queste indicazioni sono preziose soprattutto per la corretta suddivisione in versi dei testi delle caccie, spesso problematica, ma i moderni editori di testi per musica del Trecento pare non vi abbiano posto la dovuta attenzione.

Nel ritornello di *Non al so amante* il secondo verso non comincia una nuova *divisio*, come accade sempre nei madrigali del contemporaneo Giovanni da Cascia, ma segue immediatamente la cadenza del primo verso, con un espediente utilizzato anche altrove da Jacopo, espediente che permette di salvare la grande compattezza semantica del distico. Jacopo dunque non si sottrae alla tradizione, ma la innova con piccole ma significative variazioni.

Il secondo aspetto che deve essere indagato per quanto riguarda il rapporto testo-musica in una composizione del Trecento italiano è il rapporto fra accenti testuali e accenti musicali. Non esiste ancora un'indagine complessiva a questo riguardo, ma da una ricerca per campioni si constata una notevole attenzione e una ricca fantasia nel trattamento musicale dei testi, e in special modo un particolare riguardo nei confronti della corretta traduzione musicale del ritmo dei versi (prevalentemente endecasillabi). Lo studio del rispetto degli accenti testuali da parte della musica deve essere necessariamente

limitato alla porzione di testo che nei codici è sottoposta alla notazione. Poiché quasi tutte le forme di poesia per musica trecentesche prevedono sezioni musicali che si ripetono con testi diversi, se le porzioni di testo residue non coincidono ritmicamente con quelle sottoposte alle note, avvengono delle discrepanze; in questo caso la scarsa coincidenza degli accenti non dovrà essere attribuita al compositore, bensì all'autore del testo.

Nel nostro madrigale, tuttavia, il fenomeno è evidentemente ben controllato, data l'alta qualità del testo letterario: i due terzetti mostrano una struttura ritmica sufficientemente simile, con i versi a prevalente ritmo giambico. I due versi centrali dei terzetti mostrano entrambi l'attacco con accento in prima sede (anziché in seconda), assicurando un parallelismo ancora più stretto.

Negli altri madrigali musicati da Jacopo non si osserva una tale simmetria ritmica nei terzetti, a riprova della perizia di Pertrarca rispetto agli altri rimatori coevi.

Il problema della stroficità dei terzetti è un problema centrale nella considerazione del rapporto testo-musica. Il compositore lavora ovviamente sul primo terzetto, e costruisce il testo musicale sulla struttura fonica, ritmica e sintattica dei primi tre versi. La congruità sintattica e ritmica del *residuum* rispetto ai primi tre endecasillabi non interessa il musicista, ma è compito dell'autore del testo. Se il poeta è bravo e attento alla risoluzione del problema, il madrigale acquista coerenza e compattezza e non trova intoppi nell'intonazione del secondo terzetto. Alcuni poeti, come ad esempio Dante Alighieri, dimostrano una grande sensibilità rispetto alla questione. Dante, nel *De vulgari eloquentia*, tratta più volte di ciò che egli chiama nel Convivio «lo numero che a la nota è necessario»²⁹ (naturalmente non in riferimento al madrigale, ma per quel che concerne la canzone), ossia è conscio di questo stretto legame fra poesia e musica che deve esserci nelle forme strofiche. Sin dalla definizione di poesia egli chiama in causa la musica:

*... si poesim recte consideramus, que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita*³⁰.

... se consideriamo nel suo vero significato il termine 'poesia', la quale null'altro è se non invenzione espressa secondo arte retorica e musicale.

Ma assai più pertinenti sono i due passi riferiti alla melodia della canzone e alla definizione e descrizione della 'stanza' (o strofa):

Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum

²⁹ *Convivio*, trattato II, cap. IX. Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Firenze, Sansoni, 1965, p. 133.

³⁰ *De vulgari eloquentia*, libro II, cap. IV. Cfr. DANTE, *Tutte le opere*, p. 230.

armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel tonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant; et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus, et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus³¹.

Si deve inoltre spiegare se si intenda con il termine ‘canzone’ la composizione di parole per il canto o il canto stesso. A tal proposito diciamo che il canto non si chiama mai ‘canzone’, ma ‘suono’, ‘tono’, ‘nota’ o ‘melodia’. Infatti nessun suonatore di cialamello, di ghironda o di liuto chiama ‘canzone’ la sua melodia se non in quanto è disposta per essere cantata su testo di canzone; ma coloro che compongono parole per essere musicate chiamano le loro opere ‘canzoni’, ed anche tali parole, scritte in piccoli fogli, senza chi le proferisca, si chiamano ‘canzoni’. E perciò appare chiaro che ‘canzone’ null’altro è se non opera compiuta di chi compone con arte parole armonizzate per ricevere una melodia; tanto le canzoni dunque, di cui ora si tratta, quanto le ballate, i sonetti e le parole tutte che in qualsiasi forma metrica siano armonizzate in lingua volgare e regolare, potremo dire essere canzoni.

Quare [...] dicere possumus stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitatam carminum et sillabarum compagem. [...] Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur; quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi (diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam; hanc ‘voltam’ vocamus, cum vulgus alloquitur) [...] Quedam vero sunt diesim patientes; et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique. Si ante diesim repetitio fiat, stantiam dicimus habere pedes; et duos habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen. Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus.

³¹ DANTE, *Tutte le opere*, p. 237.

Pertanto possiamo dire che la stanza è una compagine di versi e di sillabe nei limiti di una determinata melodia e di una corrispondente disposizione. Diciamo dunque che ogni stanza è costruita in modo da ricevere una certa melodia. Ma le stanze si diversificano nelle loro linee melodiche, poiché alcune restano sotto un'unica melodia continua fino alla fine, cioè senza la ripetizione di alcuna frase musicale e senza 'diesis' (si chiama 'diesis' il passaggio da una melodia all'altra, ed è detto volgarmente 'volta'). Alcune invece comportano la 'diesis'; e non può esserci 'diesis', secondo il senso che si dà alla parola, se non si verifici la ripetizione di una frase melodica o prima della 'diesis', o dopo, o in entrambe le parti. Quando la ripetizione si faccia prima della 'diesis', si dice che la stanza ha i 'piedi', e conviene ne abbia due, benché talora se ne facciano tre, per quanto molto raramente. Quando la ripetizione si faccia dopo la 'diesis', allora si dice che la stanza ha le 'volte'.

Per Dante canzoni, ballate e sonetti devono essere composti con grande attenzione nei confronti della melodia che il musicista attribuirà loro. In verità il poeta deve scrivere in modo che la canzone sia potenzialmente atta a ricevere una melodia strofica, a prescindere dall'effettiva intonazione della stessa. Nella descrizione della stanza di canzone (che è forma per l'appunto strofica) l'accento è posto proprio sulla necessità del rispetto della stessa struttura ritmico-metrica in modo da consentire il perfetto adattamento ad una stessa melodia che si ripete. Quando poi la stanza possiede al suo interno articolazioni strofiche (come i piedi o le volte) il richiamo è ancora al rispetto della struttura metrica in modo che la ripetizione melodica avvenga senza problemi. Purtroppo il secondo Libro del *De vulgari eloquentia* è rimasto incompiuto proprio nel punto che riguardava il numero dei versi e delle sillabe e il loro rapporto con il canto, ma nell'opera dantesca affiorano qua e là altri riferimenti al problema. Uno si trova nel *Convivio* (Trattato II, cap. XI), laddove il Poeta discute della «tornata», ossia dei versi di congedo della canzone:

E acciò che questa parte più pienamente sia intesa, dico che generalmente si chiama in ciascuna canzone 'tornata', però che li dicitori che prima usaro di farla, fenno quella perché, cantata la canzone, con certa parte del canto ad essa si ritornasse. Ma io rade volte a quella intenzione la feci, e, acciò che altri se n'accorgesse, rade volte la puosi con l'ordine de la canzone, quanto è a lo numero che a la nota è necessario, ma fecila quando alcuna cosa in adornamento de la canzone era mestiero a dire, fuori de la sua sentenza³².

³² DANTE, *Tutte le opere*, p. 133.

L'inciso «ma io rade volte a quella intenzione la feci» testimonia che Dante compose sì alcune (rare) tornate perché parte della melodia sulla quale erano intonate le stanze della canzone fosse riproposta nei versi finali, ma più spesso egli utilizzò l'espedito di variare il metro della tornata rispetto alle stanze in modo che i cantori si accorgessero che non si doveva cantare.

Questi brevi estratti dall'opera dantesca testimoniano comunque l'accesa sensibilità di un grande poeta per le esigenze della musica, ancor prima della fioritura arsnovistica, e fanno ritenere che il presunto divorzio tra musica e poesia³³ non sia ancora avvenuto nei primi anni del Trecento.

Per l'esecutore, e prima ancora per l'editore di musica trecentesca, il problema è adattare correttamente il testo del *residuum* alla musica scritta sopra il primo terzetto. Alcuni editori, come Pirrotta, hanno eluso il problema evitando di porre sotto le note il testo del secondo terzetto, altri l'hanno fatto, ma non sempre con risultati encomiabili. L'editore deve essere molto attento a tradurre correttamente anche le sfumature dell'originario rapporto fra testo e musica nella trascrizione. Tali sfumature possono sembrare marginali, ma sommate insieme concorrono grandemente a formare il corretto quadro sonoro al momento dell'esecuzione. Le edizioni moderne (e di conseguenza anche le esecuzioni) di musica trecentesca sono purtroppo zeppe di errori rispetto alla posizione delle sillabe e alla corretta traduzione delle figure metriche. Un solo esempio: i copisti del Trecento e del primo Quattrocento sono abituati a tradurre le sinalefi con due note distinte, o talvolta con una *ligatura* parigrado (note ravvicinate a significare la fusione dei due valori). Questo stesso fenomeno si osserva con regolarità anche nel repertorio della lauda monofonica (il codice cortonese e il Banco Rari 18 della Nazionale di Firenze sono zeppi di sinalefi tradotte con due note di uguale altezza), ma in un'edizione moderna è opportuno fondere i due valori. Un buon esecutore saprà certamente tradurre in modo corretto la sinalefe. Si osservi a questo proposito l'ESEMPIO 5, che mostra l'attacco del nostro madrigale nei due modi. Se si privilegia la scrittura dei codici (ESEMPIO 5A), che a battuta 6 sottolineano la sinalefe del primo verso con la nota ribattuta («al so a - mante»), è sconsigliabile aggiungere il testo del *residuum* come seconda strofa (dato che in quel punto il *residuum* non ha sinalefe e l'esecutore sarebbe portato a ribattere inutilmente le note parigrado), ma allora bisognerebbe trascrivere per intero il secondo terzetto ripetendo la musica, oppure si obbliga l'esecutore ad operare da se stesso

³³ AURELIO RONCAGLIA, *Sul "Divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'ars nova italiana del Trecento Vol. 4 : Atti del 3° Congresso internazionale sul tema "La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"*, a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Comune di Certaldo, 1978, pp. 365-397.

l'adattamento corretto (spesso di non facile attuazione); la soluzione migliore è invece quella di proporre nell'edizione moderna anche il testo del secondo terzetto (ESEMPIO 5B) uniformando il ritmo musicale della trascrizione, cioè fondendo le due note in un unico suono, e permettendo comunque una corretta esecuzione della sinalefe. L'attenzione degli scribi medievali per il fenomeno della sinalefe (segnalata graficamente con le note parigrado ribattute) non deve far pensare che nel Trecento le sinalefi si cantassero in modo rigorosamente misurato e che le due vocali fossero eseguite con 'staccato' o fossero distinte in modo netto; la consuetudine dello sdoppiamento è un puro fatto grafico, correttamente traducibile in tutti i casi con la fusione delle due vocali in un'unica nota, come si vede nell'esempio 5B.

Nella sezione A del madrigale *Non al so amante* Jacopo sceglie, per i passi sillabici posti al centro dei versi, il criterio di attribuire normalmente ad ogni sillaba il valore di un quarto di *divisio* nelle misure del tempo imperfetto, questo significa che di solito le sillabe sono intonate su una *semibrevis minor* in *octonaria* (una croma della trascrizione moderna). Nel primo verso questa regola è abbastanza chiara (batt. 6-8), ma nel secondo verso le quattro sillabe di batt. 18 (-tu-ra tut-ta) sono precedute da due misure di breve in cui le sillabe valgono esattamente il doppio (una sillaba per ogni *semibrevis maior*), almeno al *superius*. Nel terzo verso si assiste ad una progressiva accelerazione: due sillabe che valgono una *semibrevis maior* (*vi-de_in*, batt. 32), poi due che valgono una *semibrevis minor* (*mez-zo*, batt. 33) e infine quattro che sono musicate con quattro minime (*de le ge-lid-*). L'uso di porre le sillabe sulle minime è riservato in Jacopo a quei pezzi che possiedono uno stacco del tempo più largo del consueto, ossia nati in tempo imperfetto con *modus* (indicati nella TAVOLA 1 nei gruppi A e B); nelle composizioni prive di *modus* (gruppo C della TAVOLA 1) questo non avviene.

Jacopo mette in atto due espedienti musicali per sottolineare i principali momenti di declamazione del testo: l'omioritmia e il procedere per terze o seste parallele (si vedano le bb. 6, 32-33, 44, 49); l'unico verso che si sottrae a questa regola è il secondo dei terzetti, che tuttavia mostra al *tenor* (b. 17) l'altra costante dei momenti di accumulazione del testo: le coppie di sedicesimi discendenti (che si ritrovano anche a b. 7 e 33 del *superius* e, in entrambe le voci per seste, alle battute 33 e 49).

Nel ritornello l'accumulazione del testo (cinque sillabe nello spazio di tre o quattro quarti) avviene alle battute 44-45 e 49 rispettivamente per il secondo emistichio del primo verso e per il primo emistichio del secondo; il resto delle sillabe è disposto a coppie nelle due battute precedenti a battuta 44 (*che mi fe-ce*) e nelle due seguenti a battuta 49 (*a-mo-ro-so*). L'ubicazione normale delle sillabe in *duodenaria* è nei primi due quarti della battuta; questo fatto spiega le varianti che si osservano nel *tenor* riguardo alla diversa collocazione del testo attuata dai copisti alle battute 42 e 51. Il *superius* possiede un

disegno ritmico quasi identico e tutti i codici collocano la prima sillaba sulla prima nota e la seconda dopo la pausa; nel *tenor* invece a b. 42 tutti i codici tranne *Sq* pongono le due sillabe sulla quartina finale di minime in modo da cambiare sillaba sulla breve nota ribattuta (come a b. 17), *Sq* ha le sillabe sul primo e sul terzo quarto. A b. 51 *FP* e *PR* ribattono il *re* iniziale in modo da avere le due sillabe sui primi due quarti, mentre *Sq* (coerente con se stesso) pone le sillabe sul primo e terzo quarto e concorda con *Pit*.

Questo tipo di varianti deve essere studiato in relazione a tutto il resto della tradizione arsnovistica (o almeno rispetto al *corpus* di composizioni dello stesso autore), in modo da valutarne la pertinenza stilistica. Solo discriminando gli interventi dei copisti dalla volontà dell'autore si può arrivare ad avere un testo soddisfacente sul quale condurre un'efficace analisi stilistica³⁴.

Un chiaro esempio di volontà dell'autore rispetto alle figure metriche del madrigale si ha a batt. 32, laddove il testo petrarchesco prevedeva una sinalefe («la vide_in mezzo») il compositore ha invece voluto la dialefe, prevedendo due note distinte su valori piuttosto larghi («la vide / in mezzo»), tanto che i copisti – ad un certo momento della tradizione – sono intervenuti inserendo una nuova sillaba («la vide nel mezzo») per rendere più chiaro il senso, dato che il contesto musicale lo permetteva. È sorprendente osservare come il fenomeno si ripresenti con assoluta congruità nel secondo terzetto («che 'l sole_all'aura» musicato come «che 'l sole / all'aura»). L'edizione in appendice ripristina forse il pensiero originario del compositore, ed è importante sottolineare come simili sottigliezze non siano rare nella produzione profana del Trecento.

A questo proposito si deve sottolineare anche il rispetto, da parte del compositore, dell'importante dieresi nella parola *Diana* (tre sillabe anziché due), figura metrica evidenziata in entrambe le voci con l'uso delle coppie di sedicesimi discendenti (*superius* batt. 6, *tenor* batt. 7). Il codice più chiaro nel posizionamento corretto delle sillabe di testo (*Di-a-na*) è *FP*, mentre gli altri manoscritti (e in particolar modo *Sq*: vedi l'ESEMPIO 4) potrebbero far pensare ad una sineresi (*Dia-na*), introdotta dai copisti, ma smentita dalla chiara strutturazione del ritmo musicale. Con ogni probabilità Jacopo intese musicare correttamente la dieresi distinguendo le tre distinte posizioni del verso della parola *Diana*.

Nei manoscritti trecenteschi italiani, quando il *tenor* possiede il testo è di solito una guida sicura per l'apposizione delle sillabe nella corretta successione sotto alle note, e aiuta anche la disposizione delle sillabe sotto le note del *superius*, poiché le voci procedono spesso omoritmicamente. Nel madrigale in esame, invece, il principio dell'omoritmia – generalmente rispettato anche nell'opera di Jacopo – presenta deroghe significative (cfr. le bb. 7-8, 17-18 della trascrizione).

³⁴ Cfr. OLIVER HUCK, *Comporre nel primo Trecento. Lo stile nei madrigali di magister Piero, di Giovanni da Firenze e di Jacopo da Bologna*, «Kronos», 2, 2002, pp. 71-86.

L'analisi del rapporto testo-musica di un componimento del Trecento italiano evidenzia sempre soluzioni interessanti e non casuali e una particolare attenzione alla ritmica e alla sintassi del testo, caratteristiche – queste – sconosciute agli autori del Quattrocento. Il vasto repertorio arsnovistico attende ancora un'indagine sistematica e complessiva a questo riguardo.

TAVOLA 1 <i>Ordo mensuralis</i> delle opere di Jacopo da Bologna			
<i>Titolo</i>	<i>Divisio</i>	<i>Mensura originale</i>	<i>Note</i>
Gruppo A			
Non al so amante	o / d	Tim / Tim	Sezione A con <i>modus imperfectus</i> ; B con <i>perfectus</i> : 2 Tim = o; 3 Tim = d.
Sotto l'imperio	o / d	Tim / Tim	2 Tim = o; 3 Tim = d. <i>Modus imperfectus</i> nella sez. A, <i>perfectus</i> nel Rit.
Tanto che siat	o / d	Tim / Tim	2 Tim = o; 3 Tim = d. <i>Modus imperfectus</i> nella sez. A, <i>perfectus</i> nel Rit.
O dolz'apress (<i>FP</i>)	o / d	Tim / Ti	2 Tim = o; 3 Ti = d. <i>Modus</i> in entrambe le sezioni. <i>Fc</i> e <i>Lo</i> hanno .o. nel Rit.
Oselletto (Caccia)	o / d	Ti / Ti	2 Ti = o; 3 Ti = d. <i>Modus imperfectus</i> nella sez. A, <i>perfectus</i> nel Rit.
Giunge'1 bel (caccia <i>unicum FP</i>)	i	Tig / Tig	Sez. A con <i>modus imperfectus</i> , B con <i>perfectus</i> . Senza <i>tenor</i> (come <i>Ogni diletto</i> di Piero)
Nel mio parlar (lauda, <i>unic. FP</i>)	o	Tim	2 Tim = o
Prima vertute	o	Tim	Con <i>modus imperfectus</i> . 2 Tim = o
Gruppo B			
Con gran furor (<i>unicum Sq</i>)	o / d	Tim / Tp	2 Tim = o. Section A con <i>modus imperfectus</i>
Un bel sparver	o / p	Tim / Tp	2 Tim = o. Section A con <i>modus imperfectus</i>
O in Italia	o / p	Ti / Tp	2 Ti = o. Section A con <i>modus imperfectus</i>
I' mi son un che	i / d	Tig / Tp	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
In verde prato	i / d	Tig / Tp	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Quando veg'io	i / d	Tig / Tp	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Si come al canto	i / d	Tig / Tp	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Lo lume vostro	P	Tp	
Gruppo C			
Di novo è giunto	o / d	Ti / Tp	Ti = o
Entrava Febo (<i>unicum Sq</i>)	o / d	Ti / Tp	Ti = o
Gridavan tutti (<i>unicum PR</i>)	o / p	Ti / Tp	Ti = o. Attribuzione di Von Fischer, 1958
Nel bel giardin	o / d	Ti / Tp	Ti = o
O cieco	o / d	Ti / Tp	Ti = o
Per sparverare (Caccia <i>Lo, FP</i>)	o / d	Ti / Tp	Ti = o. FP ha il rit. in .d. (3q), poi .p. (3.2).
Un bel pelaro (<i>unicum Lo</i>)	o / d	Ti / Tp	Ti = o
Vola el bel sparver (<i>unicum Sq</i>)	o / d	Ti / Tp	Ti = o
In su' be' fiori (<i>unicum FP</i>)	2q / i	Ti / Tig	Ti = 2q. Sez. B con <i>modus imperfectus</i>
Straccias' i panni	o	Ti	Ti = o
Tanto soavemente (<i>unicum Sq</i>)	o	Ti	Ti = o
Aquila / Uccel	o / p	Ti / P	Ti = o. Rit. con <i>modus imperfectus</i>
Fenice fu' e vissi	o / p	Ti / P	Ti = o. Rit. con <i>modus imperfectus</i>
I' senti' zà	p / d	P / Tp	Sezione A con <i>modus imperfectus</i>
Vestise la cornachia	p / o	P / Ti	Sezione A con <i>modus imperfectus</i> . Ti = o
Oselletto	p	P	Con <i>modus imperfectus</i>
Posando	p	P	Con <i>modus imperfectus</i>
Composizione dubbia			
Lucida petra (<i>unicum Sq</i>)	d / n	Tp / Tp gallicum	Probabilmente non di Jacopo

Ti (*Tempus imperfectum modi italici divisum*) B = MM 54

Tig (*Tempus imperfectum gallicum*) B = MM 54

Tim (*Tempus imperfectum mixtum: gallicum/italicum*) B = MM 54


Tp (*Tempus perfectum ytalicum*) B = MM 36

P (*Tempus perfectum minus*) B = MM 72

Es. 1a / Ex. 1a Sezione A:

FP [2*q*] ■ ■ ◆◆ ◆◆◆◆ ◆◆◆◆◆◆


Sq .*o*. ■ · ◆ ◆◆ · ◆◆◆◆ · ◆◆◆◆◆◆ · ◆◆◆◆◆◆ ·

trascr. $\frac{2}{4}$ 

Es. 1b / Ex. 1b Ritornello:

FP [3*q*] ■ · ■■ ◆◆ ◆◆◆◆◆◆ ◆◆◆◆◆◆ ◆◆◆◆◆◆

Sq .*d*. ■ · ◆ ◆◆ · ◆◆◆◆◆◆ · ◆◆◆◆◆◆ ◆◆◆◆◆◆ ◆◆◆◆◆◆ ·

trascr. $\frac{3}{4}$ 

Es. 2 / Ex. 2

FP:  al su_a-man - te

Pit, Sq, PR:  al su' a-man - te

FP e PR:  vi - d'in me-ço

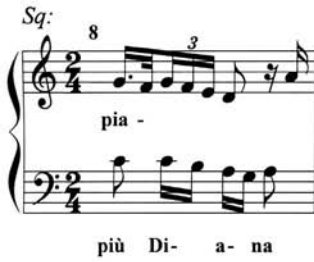
Pit e Sq:  vi - di nel me-ço

FP e PR:  a - mo - ro - so

Pit e Sq:  a - mo - ro - so

Es. 3 / Ex. 3

Sq: 8



pia -
più Di- a- na

FP, Pit:



pia -
più Di- a- na

PR:



pia -
più Di- a na

Sq: 18



- tu - ra tut - ta i
tut - ta

Pit:



tu - ra tut - ta i
tut - ta

FP, PR:



tu - ra tut - ta
tut - ta

Sq: 31



ro - so

FP, Pit, PR:



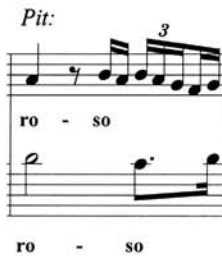
ro - so

Sq: 51



ro - so
ro - so

Pit:



ro - so
ro - so

FP, PR:



ro - so
ro - so

Es. 4 / Ex. 4

Sq:

nal sua man te piu oia na piac que.

Ipotetico originale:

nal sua man te piu oia na piac que.

Es. 5a / Ex. 5a

al so a-man - te piu Di - a - na pia - -

Es. 5b / Ex. 5b

al so a-man - te piu Di - a - na pia -
me la pa - stu - rel - la al - pe - stra e cru -

Appendice / Appendix

JACOPO DA BOLOGNA

Non al so amante (*Pit*, c. 4v)

Trascrizione di Marco Gozzi

$\text{♩} = 54$

Non
Ch'a

Non
Ch'a

6
al so a-man-te più Di-a-na piac
me la pa-stu-rel-la al-pe-stra e cru

11
que da quan-fis do per
ba-

17
tal ven-tu-ra tut-ta nu-
gna-re un-le-gia-dret-to ve-

23
da lo la che'l'

30

vi - de in me - zo del - le ge - li - d'ac -
so - le al - l'au - ra el va - go ca - pel chiu -

35

que,
da,
que,
da,

40

Tal che mi fe - ce

tal che mi fe - ce

44

quan - do e - gli ar - de 'l cie -

quan - do e - gli ar - de 'l cie -

47

lo tut - to tre - mar d'un

lo tut - to tre - mar d'un

50

a - mo - ro - so ge - lo.

a - mo - ro - so ge - lo.