

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME V-1978

NAPOLI GAETANO MACCHIAROLI EDITORE

ISORITMIA MUSICALE E TRADIZIONE METRICA MEDIOLATINA NEI MOTTETTI DI GUILLAUME DE MACHAUT

I testi dei mottetti di Guillaume de Machaut¹, sia del *Triplum* che del *Motetus*, dal punto di vista metrico non sono in alcun modo assimilabili alle cosiddette *formes fixes* né seguono modelli comunque precostituiti². Si tratta pur sempre, tuttavia, di testi

¹ Sui mottetti di Guillaume de Machaut si vedano in generale: A. Machabey, *Guillaume de Machaut 130?-1377. La vie et l'oeuvre musicale*, Paris, 1955, pp. 58-112; G. Reichert, *Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts*, in « Archiv für Musikwissenschaft », XIII (1956), pp. 197-216; U. Günther, *The 14th-Century Motet and its Development*, in « Musica Disciplina », XII (1958), pp. 27-58; U. Günther, *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts*, in « Acta Musicologica », XXXV (1963), pp. 96-114; N. Pirrotta, *Ars Nova*, s.v., in « La Musica », Parte prima: Enciclopedia storica, Torino, UTET, 1966, vol. I, pp. 189-197 (specialmente le pp. 191-192); H. H. Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*, in « Archiv für Musikwissenschaft », XIX-XX (1962-1963), pp. 281-293, e XXV (1968), pp. 173-195; G. Reaney, *Guillaume de Machaut*, London, Oxford University Press, 1971, pp. 50-59 (« Oxford Studies of Composers », 9); E. H. Sanders, *The Medieval Motet*, nel vol. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, a cura di W. Arlt, Bern-München, Francke Verlag, 1973; H. Kühn, *Die Harmonik der Ars Nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette*, München, Katzschler, 1973 (« Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten », V); Elizabeth A. Keitel, *A Chronology of the Compositions of Guillaume de Machaut*, Diss. Ph. D., Cornell University, 1976; A. Wernly, *La percettibilità delle strutture isoritmiche. Osservazioni sui mottetti di Guillaume de Machaut*, in « Studi Musicali », VI (1977), pp. 13-25.

² Fanno eccezione i mottetti 11, 16 e 20 che non sono isoritmici. Il mottetto n° 11 (*Dame, je sui cilz - Fins cuers doulz - Fins cuers doulz*) ha un *Tenor* al quale « liegt offenbar ein weltliches Lied zu Grunde, dessen Form eine Abwandlung des Virelai-Baus zeigt » (cfr. Guillaume De Machaut, *Musikalische Werke*, herausgegeben von Friedrich Ludwig, Leipzig und Wiesbaden, 1926-1954, vol. III, p. 43). Il mottetto n° 16 (*Laisse! comment oublieray - Se j'aim mon loyal ami - Pour quoy me bat mes maris?*) ha un *Tenor* (*Pour quoy me bat mes maris?*) la cui fonte melodica e testuale è « ein weltliches Lied, das wiederum eine unregelmässige Virelai-Form aufweist » (cfr. F. Ludwig, *ed. cit.*, vol. III, p. 61). Il mottetto n° 20 (*Trop plus est bele - Biauté parée de valour - Je ne sui mie certains*) ha un *tenor* che, come avverte il ms. A, « dicitur ad modum ron-

generalmente « strofici », nel senso che combinando insieme elementi derivanti dall'ordine delle rime, dalla sticomelia e dalla struttura musicale è possibile nella maggior parte dei casi individuare chiaramente al loro interno sezioni uguali tra loro o quanto meno articolate in modo organico e coerente. Georg Reichert osserva a tale proposito che «'in den Tripla überwiegen somit weitaus die Texte mit klaren Strophenbildungen, in den Moteti dagegen sind dieselben in der Minderzahl gegenüber mehr indifferenten Zeilenfolgen»³. In taluni casi, però, l'ordine regolare delle rime permette di distinguere tra loro coppie di versetti (cioè di strofe) uguali e simmetrici, che sembrano strutturate sui modelli delle sequenze postvittorine. Questo fatto era stato già osservato, almeno in parte, da Georg Reichert allorché affermava che « Paralleleime bewirken manchmal Zusammenschluss zur Doppelstrophe »⁴.

I testi poetici in forma di sequenza, o quantomeno organizzati a mio avviso secondo la medesima tecnica strofica e compositiva, sono otto.

Ecco, nell'ordine, l'elenco dei testi in questione, con i relativi schemi metrici e strofici⁵:

delli ». Così scrive F. Ludwig (*ed. cit.*, p. 72): « Die Tenor-Quelle bildet, wie die Hss. richtig angeben, ein Rondeau, von dessen Text sie leider nur den Refrain überliefern. [...] Der Tenor ist aus dem allein aufgezeichneten Refrain: *a* (7 Takte) und *b* (4 Takte und 1 Takt Pause) nach der Rondeauform auszugestalten: *a b a a b a b* (7, 5, 7, 7, 7, 5, 7, 4 Takte). Der Refrain ist anderweitig bisher nicht bekannt geworden, ebensowenig die Textfortsetzung ».

³ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 200. Precedentemente lo stesso Reichert aveva illustrato la differente funzione ed il diverso significato del *Triplum* e del *Motetus* all'interno dei mottetti di Machaut: « Zunächst ist festzustellen, dass *Triplum* und *Motetus* sich bezüglich der Formung ihrer Texte deutlich unterscheiden. Das erklärt sich ungezwungen aus der verschiedenen Funktion der beiden Stimmen im Gesamtsatz, indem das *Triplum* seiner Tendenz zu grösserer Beweglichkeit nun bekanntlich bis in ein parlandohaftes Extrem gefolgt war, der *Motetus* aber in der Regel eine ruhigere Haltung bewahrt hatte. Diesem Verhältnis entspricht die Tatsache, dass der *Motetus* gewöhnlich einen wesentlich kürzeren Text trägt als das *Triplum*, und dass gerade letztere Stimme den Ort für jene obengenannten 'kunstvollen Vers- und Strophenbauten' abgibt » (cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 198).

⁴ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 199.

⁵ Per l'analisi metrica e strofica dei mottetti di Machaut mi sono basato

- mottetto n° 7 - *Triplum (J'ai tant mon cuer et mon orgueil creu)*:
 a a a b / a a a b // b b b a / b b b a // c c c d /
 10 4
 c c c d // c c c // ⁶
 10
- mottetto n° 9 - *Motetus (O livoris feritas)*: a a b / a a b // b b a /
 7
 b b a //
- mottetto n° 12 - *Motetus (Corde mesto)*: a b a b / a b a b // c d c d /
 4 6 4 6
 c d c d // e f e f / e f e f //
- mottetto n° 19 - *Motetus (Diligenter inquiramus)*: a b / a b // c b /
 8 7
 c b // d c / d c // e f / e f //
- mottetto n° 21 - *Triplum (Christe qui lux es et dies)*: a a b / a a b //
 8 4
 b b c / b b c // c c d / c c d // d d e / d d e //
 e e f / e e f // f f g / f f g //
 8
- mottetto n° 22 - *Motetus (Plange regni respublica)*: a a b / a a b //
 8 4
 b b c / b b c // c c d / c c d //
 8

sull'edizione curata da Vladimir Chichmaref (cfr. G. De Machaut, *Poésies lyriques*, édition complète [...] par Vladimir Chichmaref, Paris, 1909, Tome II, pp. 483-533) e sull'edizione, già citata, curata da Friedrich Ludwig. Anche per la numerazione dei singoli mottetti, seguo quella adottata da Chichmaref e da Ludwig. Per quanto concerne i testi latini, con il numero arabo posto sotto il simbolo della rima indico soltanto il numero delle sillabe per ciascun verso, indipendentemente dal fatto che si tratti di versi parossitoni o proparossitoni, la cui alternanza è comunque per lo più regolare e significativa ai fini della struttura strofica. Per quanto concerne i testi in francese, indico con il numero arabo i versi a terminazione maschile (10 vuol dire *décasyllabe* maschile) e con il numero arabo seguito da un apice superiore la variante femminile (10' indica il *décasyllabe* femminile). Tratta soltanto delle *Ballades*, dei *Rondeaux* e dei *Virelais* (e non dei Mottetti) l'articolo di G. Reaney, *The Poetical Form of Machaut's Musical Works - I*, in «Musica Disciplina», XIII (1959), pp. 25-41.

⁶ Su queste «code» asimmetriche, presenti anche nel *Triplum* dei mottetti 2, 3, 5, 7 e nel *Motetus* del mottetto n° 13, che il Reichert chiama «*Schlussstörungen*», si veda quanto scrive il Reichert, *art. cit.*, pp. 206-210.

delli mediolatini, riconducendoci alla pratica metrica e ritmica che sorregge tutta la tradizione innodica, fino ad arrivare alle sequenze vittorine e postvittorine. Mi riferisco, ad esempio, al *Motetus* del mottetto n° 19, i cui primi versi (8p, 7pp, 8p, 7pp):

Diligenter inquiramus
 Quintini preconia
 Congaudenter impendamus
 Domini suffragia

derivano dalla scomposizione del settenario trocaico, vale a dire del tetrametro trocaico catalettico, in due emistichi, sul modello dell'inno *Apparebit repentina / dies magna domini*. Com'è noto, il *versus caudatus triperitus*, che non è altro che la strofe della sequenza vittorina, è ottenuto attraverso la scomposizione del settenario trocaico in due emistichi ed il relativo raddoppiamento del primo emistichio (ad es.: *Stabat mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa / dum pendebat filius*)⁹. Infine, anche le strutture impiegate nei mottetti 21, 22, 23, come si è già visto, e nei mottetti 9 (*Triplum*) e 18 (*Motetus*)¹⁰ sono molto frequenti nella tradizione paraliturgica delle sequenze^{10 bis}. Edith Brayer nel suo *Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux*, pubblicato nel sesto volume del *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, afferma che « un des types latins qui a le plus de faveur est le tercet, rimé *aab*, et ses dérivés. Il est composé soit de vers égaux, soit de deux vers longs, rimé *aa*, suivis d'un vers court, soit au contraire de deux vers courts suivis d'un vers long ». Per il primo caso, composto di tre versi uguali, la Brayer porta come esempio la sequenza *Veni sancte spiritus* (« *Veni sancte spiritus / et emitte caelitus / lucis tuae radium* »); per il secondo, con due versi lunghi seguiti da uno corto, la sequenza

⁹ Per quanto concerne i rapporti tra strofe vittorina e strofe cosiddetta « zagialesca » cfr. A. Ziino, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, Certaldo 1978, pp. 449-451.

¹⁰ Pur con qualche variante e con qualche differenza nella successione degli accenti. Ma quel che più conta è probabilmente il numero complessivo delle sillabe per ciascun verso.

^{10 bis} Queste strutture strofiche constano di due o più versi ottsillabi seguiti da un quadrisillabo finale.

Stabat mater dolorosa; per il terzo, infine, indica un esempio nella sequenza *Verbo mater* (« Verbo mater / scripto pater / nomen indit parvulo »). La Brayer continua affermando che questa terzina « se prête à des variantes nombreuses. L'addition de deux tercets de mêmes rimes donne le sixain *a a b a a b*; avec des rimes différentes, mais la rime *b* étant fixe, il donne le sixain *a a b c c b* »^{10 ter}. Passando ora ai testi di Machaut si osserverà che il *motetus* del mottetto n° 9 (*O livoris feritas*) corrisponde esattamente alla prima sestina indicata dalla Brayer, per quanto concerne l'ordine delle rime, ed alla struttura di *Veni sancte spiritus* per quanto si riferisce all'aspetto ritmico. Difatti tutte le strofe del *motetus* suddetto sono formate da versi eptasillabi proparossitoni (7pp), esattamente come la sequenza *Veni sancte spiritus*:

- | | |
|--|---|
| 1a. O livoris feritas,
que superna rogitas
et jaces inferius. | 1b. Cur inter nos habitas?
Tua cum garrulitas
nos affatur dulcius |
| 2a. Retro pungit sevious,
ut veneno scorpius
Scariothis falsitas | 2b. latitat interius.
Det mercedes Filius
Dei tibi debitas. |

Anche i mottetti 6 (*Triplum*; schema: *a a b / c c b // d d b / e e b // f f b / g g b*), 21 (*Triplum*), 22 (*Motetus*) e 23 (*Motetus*) presentano schemi strofici simili a quelli indicati dalla Brayer, sempre per quanto riguarda l'ordine delle rime. Il *Triplum* del mottetto n° 9 (*Fons totius superbie*) presenta uno schema strofico, anch'esso a rime « incatenate », che potrebbe essere assimilato a quello del *Triplum* del mottetto n° 23, con l'unica differenza, però, che i versetti non procedono a coppie per quanto concerne l'ordine delle rime, tranne gli ultimi due (schema delle rime: *a a a b / b b b c / c c c d / d d d e / e e e f / f f f g / g g g f / f f f h / h h h i / h h h i*)¹¹.

^{10 ter} Cfr. E. Brayer, *Catalogue des textes liturgiques et des petits genres religieux*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Band VI. *La littérature didactique, allegorique et satirique*, ed. H. R. Jauss, Tome 1, Heidelberg, 1968, p. 6.

¹¹ La stessa struttura strofica si riscontra anche nel *Triplum* del mottetto n° 3 (*He! Mors com tu es haie*) e nel *Triplum* del mottetto n° 16 (*Lasse! com-*

Ma i rapporti formali con la tradizione mediolatina non si esauriscono nella direzione della sequenza: essi vanno più oltre, investendo anche il repertorio innodico medievale. In tal senso, i testi dei mottetti 21 (*Motetus*) e 22 (*Triplum*) sembrerebbero essere riconducibili, per quanto concerne la forma, a quella che è la struttura strofica più diffusa nell'innografia: a a b b / c c d d / etc. etc. Si tratta difatti di componimenti in ottosillabi (parossitoni e proparossitoni) a rima baciata, raggruppabili in quartine, secondo lo schema: a a b b / c c d d / e e f f / g g h h / i i l l /. Anche il contenuto e la struttura sintattica legittimano la suddivisione tetrastica, con due sole eccezioni nel *Motetus* del mottetto n° 21¹². Inoltre, sempre a proposito di quest'ultimo, c'è da notare anche che il testo poetico si chiude con una terzina, che fa seguito a cinque quartine¹³.

Altri testi ancora, a mio avviso, sembrano richiamarsi alla tradizione metrica mediolatina, e segnatamente alla tecnica strofica e poetica della sequenza. Difatti una rigorosa regolarità metrica ed il ricorrere costante sempre della medesima rima alla fine di ogni versetto consentono di assimilare alla struttura della sequenza anche gli schemi metrici e strofici dei mottetti 5, 6, 10, 13, 15, 17 e 18¹⁴. Probabilmente intendeva riferirsi anche a que-

ment oublieray). Questo schema strofico ricorda molto da vicino quello del sirventese italiano.

¹² Difatti l'ultimo verso della seconda quartina non chiude il periodo, che continua invece nel verso successivo (il primo della terza quartina). Nella quarta strofe, inoltre, il periodo termina con il terzo verso, mentre il quarto, ed ultimo, verso della quartina inizia un periodo che prosegue nella strofe successiva. Si tratta insomma di una sorta di *enjambement*.

¹³ Anche il *Triplum* dei mottetti 4 e 11 presenta la medesima particolarità, vale a dire un tristico finale dopo una serie di versi a rima baciata (organizzati anch'essi in quartine?). Faccio notare che il *Triplum* del mottetto n° 19 (*Martyrum gemma latria*), formato da ottosillabi monoassonzati (terminano tutti in *-ia*), è costruito secondo una tecnica poetica ed uno stile derivati molto probabilmente da modelli litaniali — le litanie mariane —. La medesima tecnica, imitata sempre dalle litanie mariane, si osserva anche in molti tropi ed in varie sequenze. Si veda anche, a tale proposito, il *Triplum* del mottetto n° 21 (*Christe qui lux es et dies*).

¹⁴ Ciò che manca agli schemi che citerò più avanti — e che li differenzia dalla struttura classica della sequenza — è l'uguaglianza di tutte le rime all'interno di ogni coppia di versetti. Ciò significa che i due versetti appartenenti

st'ultima particolarità Georg Reichert allorché scriveva che « die Künstlichkeit der Strophen äussert sich sowohl in grösserer Zeilenzahl als auch in der Komplikation ihrer Reimordnung, wobei die Einheit des Textes gern durch Beibehaltung irgendeines Reim-elements alle Strophen hindurch betont wird »¹⁵. Ecco gli schemi metrici dei mottetti ora elencati:

mottetto n° 5 - *Triplum* (*Aucune gent m'ont demandé que j'ay*):
 a a b / a a b // c c b / c c b // d d b / d d b //
 10
 e e b / e e b // f f / g g //

mottetto n° 6 - *Triplum* (*S'il estoit nuls que pleindre se deust*):
 a a b / c c b // d d b / e e b // f f b / g g b //
 10

mottetto n° 10 - *Triplum* (*Hareu! hareu! le feu, le feu, le feu*): a a a
 a b b / c c c c b b // d d d d b b / e e e e b b //
 10

mottetto n° 13 - *Triplum* (*Tant doucement m'ont attirat*): a a b a a a
 b b / c c b c c c b b // d d b d d d b b / e e b e e e
 7 5'7
 5'7
 b b //

mottetto n° 15 - *Triplum* (*Amours qui a le povoir*): a a b a a b c c c b c
 c b c b c c c b // d d b d d b e e e b e e b e e e e b //
 7 5'7 5'7 5'7
 5'7 5'7

mottetto n° 15 - *Motetus* (*Faus Samblant m'a deceu*): a b c a b c /
 a b c a b c //
 7 7'7

ad una medesima coppia non sono perfettamente simmetrici tra loro per quanto concerne le rime. Una tale distribuzione si può riscontrare però in molte sequenze di Adam de Saint Victor; si vedano ad esempio le sequenze *In natale Salvatoris* (schema: a a b / c c b // d d e / etc.) e *In excelsis canitur* (versetti 3a-3b: a b a b / c b c b //). Devo aggiungere inoltre che, specialmente per i testi francesi, si tratta di suddivisioni strofiche del tutto astratte, dal momento che non trovano conferma né corrispondenza nella struttura sintattica e contenutistica dei testi stessi.

¹⁵ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 198.

mottetto n° 17 - *Triplum (Quant vraie amour enflamée)*: a a b a b /
7 6'76'

a a b a b // a a b a b / a a b a b // a a b a b / a a
b a b //

mottetto n° 18 - *Triplum (Bone pastor Guillerme)*: a a b / c c b //

7 6
d d e / f f e // g g h / i i h // k k l / m m l //
n n o n o / p p o p o // q q r q r / s s r s r //
7 6 7 4

mottetto n° 18 - *Motetus (Bone pastor qui pastores)*: a a b / c c b //

8 4
d d e / f f e // g h / g h // i l / i l //
8 4

C'è da aggiungere che i testi dei primi tre mottetti (5, 6 e 10) — limitatamente al *Triplum*, come si è visto — sono caratterizzati da una precisa, ma non regolare, alternanza di *décasyllabes* maschili e femminili.

Passando ora agli aspetti musicali di questi mottetti con testi in forma di sequenza viene subito spontaneo chiedersi se l'adozione, da parte di Machaut, della struttura metrica e strofica della sequenza ha comportato parallelamente anche l'impiego della tecnica musicale, tutta particolare, di quest'ultima. La risposta è assolutamente negativa. Difatti in nessuno dei mottetti esaminati si riscontrano ripetizioni rigorosamente sistematiche e regolari di intere sezioni musicali in coincidenza di versetti paralleli. Tuttavia potrebbe essere interessante indagare se, ed eventualmente in quale misura e secondo quali modalità, l'influsso della tradizione metrica mediolatina e l'impiego della tecnica poetica della sequenza hanno fornito al Machaut musicista suggerimenti ed indicazioni per quanto concerne l'organizzazione e la strutturazione musicale dei suoi mottetti.

Si potrebbe ipotizzare in primo luogo che il ricorso ad una sorta di « rima musicale » alla fine di alcune *talee* sia stato suggerito a Machaut proprio dalla presenza di testi poetici in forma di sequenza. Anche Georg Reichert aveva notato « die Verwendung melodischer Parallelen zur Betonung des Periodenbaues », specificando che nel caso di Machaut è « besonders die gleichbleibende

Melodieformel am Taleae, die alle Perioden in ohrenfälliger Weise zusammenfasst»¹⁶. Una « rima musicale », difatti, si può osservare nel *Triplum* del mottetto n° 7, nel *Motetus* del mottetto n° 13 e nel *Triplum* del mottetto n° 17. Nel primo caso, la « rima musicale » interessa le ultime quattro misure delle tre *talee* del primo *color*¹⁷; nel secondo caso si presenta sull'ultima misura di ogni *talea*; nel mottetto n° 17, infine, essa interessa le ultime tre misure di ciascuna *talea*¹⁸. D'altra parte, però, una elementare « rima musicale » è presente anche nel *Triplum* del mottetto n° 8 (ultima misura di ogni *talea*)¹⁹, il cui testo non è affatto strutturato in forma di sequenza (schema delle rime: a b a b b / b b b b b / b b b b b / b b b b b). A mio avviso è, quindi, alquanto difficile accertare se la « rima musicale » possa essere stata effettivamente suggerita e sollecitata dal particolare schema metrico del testo poetico, o se non sia piuttosto il risultato di un incrocio, di giustapposizione di tradizioni musicali diverse. Difatti « rime musicali » ricorrono qua e là, oltre che nel repertorio delle sequenze²⁰, anche in quello « gregoriano », in quello laudistico e nella tradizione della musica monodica profana.

Vediamo ora in che misura quella che è certamente la caratteristica musicale più vistosa ed individualizzante della sequenza

¹⁶ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 212.

¹⁷ Una « rima musicale » si riscontra però anche nel *Motetus* del mottetto n° 7; cfr. G. Reichert *art. cit.*, p. 212: « Die in anderem Zusammenhang besprochene Motette Nr. 7 dehnt den musikalischen Perioden-Refrain im Triplum sogar auf zwei Textzeilen des Strophenschlusses aus und bezieht überdies die Schlusszeile der Motetusstrophe in denselben mit ein ». Per la numerazione delle misure mi riferisco sempre, da qui in avanti, alla citata edizione di Ludwig. Avverto che, nella terminologia del mottetto isoritmico, il termine *talea* indica la ripetizione di una struttura ritmica, mentre *color* indica la ripetizione di una intera frase melodica.

¹⁸ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 212: « Im Triplum der Motette Nr. 17 bleibt die ganze Schlusszeile musikalisch gleich, und ihre besondere tektonische Funktion wird gegenüber ihrer Umgebung durch Pausen und eine quasi-solistische Situation mit Nachdruck betont ».

¹⁹ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 212: « In der Motette Nr. 8 dient dafür ein kleines gleichbleibendes Melisma, das die Überleitung von einer Talea zur anderen bildet und zugleich die neue Strophe mit ihrer Anfangssilbe einführt ».

²⁰ Sulla presenza della « rima musicale » in alcune sequenze si veda A. Ziino, *art. cit.*, pp. 455-456.

— vale a dire il fatto che i due versetti simmetrici e paralleli, appartenenti alla medesima coppia, sono cantati sulla stessa musica — può aver suggerito soluzioni musicali consimili al Machaut musicista.

Una certa somiglianza melodica, anche se solo parziale, si può osservare soltanto nel *Triplum* del mottetto n° 21 in coincidenza dell'ultima coppia di versetti, vale a dire tra il versetto 6a ed il versetto 6b (cfr. le misure 173-186 e 188-202). Anche l'isoritmia, cioè la corrispondenza e l'uguaglianza ritmica tra i due periodi musicali corrispondenti a questi due versetti — eccezion fatta per le ultime due misure di cadenza finale — è in certo modo completa²¹. Tale somiglianza melodica è tanto più interessante proprio in quanto i due versetti non coincidono con le *talee*: difatti il versetto 6a del *Triplum* si inizia sulla penultima misura della seconda *talea* del secondo *color* e termina sulla quart'ultima misura della terza *talea*; il versetto 6b si inizia ovviamente in corrispondenza con la penultima misura della terza *talea* e termina alla fine della quarta *talea*. L'isoritmia è comunque più estesa ed interessa un numero maggiore di misure: considerando l'intera estensione di una *talea* del *Tenor* (a partire dalla misura 145), risulta evidente che l'isoritmia in generale è parziale, sia nel *Triplum* che nel *Motetus*, per tutte e quattro le *talee* del secondo *color*; è invece totale solo a partire dall'ottava misura di ciascuna *talea* (vedi l'esempio musicale n° 1).

Georg Reichert, che aveva collegato anch'egli la presenza della « rima musicale » con la fine della *talea* — come si è già visto —, ritiene che « viel seltener sind derartige periodische Melodieübereinstimmungen im Binnenverlauf der Talea »²². Machaut, inoltre, — prosegue Reichert — « hat das Verfahren dieser melodischen Angleichung der Perioden im echten Strophensinn ebensowenig erfunden, wie die Lösung der mit Phasendifferenzen zusammenhängenden Probleme »²³. Il ricorrere di incisi melodici uguali, o quantomeno simili, all'interno delle varie *talee* è chiaramente os-

²¹ Perfetta isoritmia, comunque, presenta anche il *Motetus* nelle due sezioni musicali corrispondenti agli ultimi due versetti del *Triplum* (cfr. le misure 172-186 e 187-202).

²² Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 212.

²³ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, pp. 212-213.

servabile nel *Motetus* del mottetto n° 4 (*Puis qu'en la douce rousée*) — come fa notare Reichert²⁴ — in coincidenza delle rime « la douce rousée » (verso 1, misure 5-11), « (mer)cis que tant desir » (v. 4, miss. 39-45), « (a)moureux desir » (v. 7, miss. 73-79), e delle rime « ma dame désirée » (v. 10, miss. 107-111), « y ont fait venir » (v. 12, miss. 124-128). Reichert, tuttavia, è del parere che « es sind damit periodisch korrespondierende Melodieführungen gemeint, die zwar parallel gerichtete Verläufe, jedoch (dem jeweils verschiedenen Cantus-firmus-Ton zufolge!) verschiedene Tonhöhenlagerung aufweisen »²⁵. Come esempi di questi parallelismi melodici su differenti gradi della scala Reichert indica i mottetti 7, 13 e 15. Nel *Motetus* del mottetto n° 7 (*Lasse! je sui en aventure*) le frasi melodiche simili sono sulle parole « Lasse » (v. 1, miss. 1-5), « reçut mort » (v. 9, miss. 79-81) e sulle rime « mort ainsi dure » (v. 2, miss. 16-20), « creature » (v. 6, miss. 53-58), « d'amour seure » (v. 10, miss. 92-96). Nel *Motetus* del mottetto n° 13 (*Eins que ma dame d'onnour*) gli incisi melodici simili si trovano all'inizio di ciascuna strofe, sui versi 1, 5, 9 e 13 (miss. 4-5, 33-34, 61-62, 89-90), sul secondo verso delle prime due strofe (miss. 14-16 e 42-44), ed all'inizio dei versi 3, 7 e 11 (miss. 20-21, 58-59 e 76-77). Nel *Motetus* del mottetto n° 15 (*Faus Samblant m'a deceu*) un andamento melodico simile si può riscontrare all'inizio di ogni terzina (vedi l'esempio musicale n. 3: miss. 1-3, 31-32, 61-62, 91-92; ogni terzina corrisponde ad una *talea*) ed alla fine di ogni *talea*, ovverosia di ogni terzina (cfr. l'es. mus. 3).

Perfettamente isoritmiche tra loro sono anche la prima e la seconda *talea* del quarto *color* nel *Triplum* del mottetto n° 18, corrispondenti ai versetti 6a e 6b (cfr. le misure 121-130 e 133-142), e la prima e la seconda *talea* del terzo e quarto *color* del *Motetus* del medesimo mottetto, corrispondenti ai versetti 3a-3b e 4a-4b (cfr. le misure 97-106, 108-118 e 120-130, 132-142; si veda l'esempio musicale n° 2). In questo mottetto versetto e *talea* coincidono, tranne che nel *Motetus*, dove c'è lo scarto di una sillaba tra versetto e *talea*.

Del tutto isoritmici, tranne tre isolate eccezioni, sono anche

²⁴ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 212.

²⁵ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 213.

il *Triplum* ed il *Motetus* dei mottetti 13 e 15. Questi sono gli unici due mottetti nei quali, oltre ovviamente al *Tenor*, anche il *Triplum* ed il *Motetus* sono completamente isoritmici dall'inizio alla fine²⁶. Il mottetto n° 13 è composto di quattro *talee*; ogni *talea* inoltre corrisponde ad un versetto del *Triplum*.

Il *Tenor* del mottetto n° 15 (cfr. es. mus. 3) consta di quattro *talee*, come giustamente è stato messo in evidenza da Friedrich Ludwig; il *Triplum* ed il *Motetus* invece, a mio avviso, sono costituiti da due sole *talee* e non da quattro, come risulta sempre dall'edizione di Ludwig (e da quella di Leo Schrade)²⁷. Difatti delle quattro *talee* suggerite da Ludwig, la prima procede isoritmicamente con la terza *talea*, la seconda con la quarta. Di conseguenza mi sembra più logica una suddivisione in due sezioni, vale a dire in due sole *talee*, perfettamente isoritmiche tra loro, e comprendenti ciascuna due *talee* del *Tenor*²⁸. Una tale organizzazione, inoltre, si accorda meglio anche con la struttura del testo poetico del *Triplum*, testo che è perfettamente scomponibile in due lunghi versetti di diciannove versi ciascuno, del tutto simmetrici e paralleli tra loro per quanto concerne l'ordine delle rime e la sticomètria. Ogni *talea*, in sostanza, viene a coincidere con un versetto del *Triplum* e del *Motetus* (nel *Triplum*, però, la prima *talea* comprende anche la prima sillaba del versetto seguente).

Georg Reichert ravvisa in certi procedimenti di *hoquetus* collegati ad un frazionamento del testo poetico e musicale in piccole sezioni corrispondenti ciascuna, di solito, ad una parola di poche sillabe e separate tra loro da pause un « Kunstgriff, der schon den mittellateinischen Dichtern und Dichtermusikern der Notker-Epoche bekannt war »²⁹. Egli così si esprime a tale proposito: « Es handelt sich um Hoquetuspartien, deren intrikate Rhythmik und Gliederung offensichtlich durch die sprachliche Struktur der zugehörigen Textpartien veranlasst ist, indem z. B. einsilbigen Wörtern durch Pausen isolierte Einzeltöne entsprechen, mehrsil-

²⁶ Cfr. anche G. Reaney, *op. cit.*, p. 53.

²⁷ Cfr. L. Schrade, *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, voll. II-III, Monaco 1956, Editions de l'Oiseau-Lyre.

²⁸ Cfr. anche G. Reichert, *art. cit.*, p. 202.

²⁹ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 212.

bighe Wörter (z.B. Daktylen) oder Wortgruppen aber eine durch ihre besondere Akzentsituation bestimmte Rhythmisierung finden. Das Auffallende an dem Phänomen ist, dass nicht nur die Musik wie üblich isorhythmisch in der Talea festgelegt ist, sondern auch die zugrunde liegende Wortstruktur streng periodisch wiederkehrt, also ihre Verankerung in der Strophe besitzt »³⁰. Come esempi di questo caratteristico modo di procedere poetico-musicale Reichert indica il primo verso di ogni quartina del *Triplum* del mottetto n° 9 (*Fons totius superbie*) e le ultime quattro strofe del *Triplum* del mottetto n° 18 (*Bone pastor Guillerme*; cfr. l'es. mus. n. 2, corrispondente proprio a queste quattro strofe, miss. 97-142)³¹.

Queste poche osservazioni sul modo più rigoroso di trattare l'isoritmia musicale quando essa venga applicata a testi poetici esemplati sul modello della sequenza non devono essere, però, in alcun modo generalizzate, nel senso che la presenza di testi in forma di sequenza comporti o solleciti necessariamente esatti procedimenti isoritmici. Difatti tra i mottetti di Machaut con testi modellati sugli schemi della sequenza ce ne sono molti nei quali l'isoritmia è solo parziale — applicata cioè non sistematicamente ed in modo non rigoroso — e la corrispondenza tra *talea* e versetto non è affatto precisa. Si vedano ad esempio il *Triplum* del mottetto n° 5 e quello del mottetto n° 23: in quest'ultimo la coincidenza tra *talea* e versetti è riscontrabile solo nella seconda e terza *talea*, comprendenti rispettivamente i versetti 2a-2b e 3a-3b. L'isoritmia inoltre è più rigorosa solo tra le *talee* del secondo *color*.

Tuttavia, sulla base di quanto ho cercato di illustrare, ritengo si possa affermare che in generale nei mottetti con testi in forma di sequenza l'isoritmia, pur sempre parziale, è trattata in modo più rigoroso e sistematico e che la corrispondenza tra *talea* e versetto è più precisa e puntuale che in tutti gli altri mottetti.

AGOSTINO ZIINO
Università di Siena

³⁰ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, p. 211.

³¹ Cfr. G. Reichert, *art. cit.*, pp. 211-212.

APPENDICE

MOTTETTI CON TESTI LATINI IN FORMA DI SEQUENZA

Mottetto n° 9 - *Triplum*

- | | |
|--|---|
| 1a. Fons totius superbie,
Lucifer, et nequicie
qui mirabili specie
Decoratus, | 1b. Eras in summis locatus,
Super thronos sublimatus,
Draco ferus antiquatus
Qui dicere |
| 2a. Ausus es sedem ponere
Aquilone et genere
Te similem in opere
Altissimo. | 2b. Tuo sed est in proximo
Fastui ferocissimo
A iudice justissimo
Obviam. |
| 3a. Tuum nam auffert primatum;
Ad abyssos cito stratum
Te vidisti per peccatum
De supernis. | 3b. Ymis nunc regnas infernis;
In speluncis et cavernis
Penis jaces et eternis
Agonibus. |
| 4a. Dolus et fraus in actibus
Tuis et bonis omnibus
Obviare missilibus
Tu niteris; | 4b. Auges quod nephas sceleris
Adam penis in asperis
Tenuit Stigos carceris.
Sed Maria |
| 5a. Virgo, que plena gratia,
Sua per puerperia
Illum ab hac miseria
Liberavit | 5b. Precor elanguis tedia
Augeat et supplicia
Et nos ducat ad gaudia
Quos creavit. |

Mottetto n° 9 - *Motetus*

- | | |
|--|--|
| 1a. O livoris feritas,
Que superna rogitas
Et jaces inferius. | 1b. Cur inter nos habitas?
Tua cum garrulitas
Nos affatur dulcius. |
| 2a. Retro pungit seivius,
Ut veneno scorpius:
Scariotis falsitas | 2b. Latitat interius.
Det mercedes Filius
Dei tibi debitas. |

Mottetto n° 12 - *Motetus*

- | | |
|---|--|
| <p>1a. Corde mesto
Cantando conqueor,
Semper presto
Serviens maceror,</p> | <p>1b. Sub honesto
Gestu totus teror
Et infesto
Casu remuneror.</p> |
| <p>2a. In derisum
Fortuna te ponis
Das arrisum
Expers rationis,</p> | <p>2b. Et obrisum
Malis; sed a bonis
Tollis risum
Et abis cum donis.</p> |
| <p>3a. Spernens cece
Fortune tedia,
Utor prece
Cum penitentia,</p> | <p>3b. Culpe fece
Ut lauto venia
Michi nece
Promatur gloria.</p> |

Mottetto n° 18 - *Triplum*

- | | |
|---|--|
| <p>1a. Bone pastor Guillerme,
Pectus quidem inerme
Non est tibi datum;</p> | <p>1b. Favente sed Minerva
Virtutum est caterva
Fortiter armatum.</p> |
| <p>2a. Portas urbis et postes
Tue munis, ne hostes
Urbem populentur</p> | <p>2b. Mundus, demon et caro
Morsu quorum amaro
Plurimi mordentur.</p> |
| <p>3a. Mitra que caput cingit
Bino cornu depingit
Duo testamenta,</p> | <p>3b. Que mitrifer habere
Debet tanquam sincere
Mentis ornamenta.</p> |
| <p>4a. Et quoniam imbutus
Et totus involutus
Es imprelibatis,</p> | <p>4b. Ferre mitram est digna
Tua cervix, ut signa
Sint qua signatis.</p> |
| <p>5a. Curam gerens populi,
Vis ut queant singuli
Vagos proficere
Prima parte baculi
Attrahere;</p> | <p>5b. Parte quidem alia,
Que est intermedia,
Morbidos regere;
Lentos parte tercia
Scis pungere.</p> |
| <p>6a. Oves predicamine
Et cum conversamine
Pascis laudabili,
Demum erogamine
Sensibili.</p> | <p>6b. Det post hoc exilium
Huic rex actor omnium,
Qui parcit humili,
Stabile dominium
Pro labili.</p> |

Mottetto n° 18 - *Motetus*

- | | |
|---|--|
| 1a. Bone pastor, qui pastores
Ceteros vincis per mores
Et per genus | 1b. Et per fructum studiorum
Tollentem mentes ymorum
Celo tenus. |
| 2a. O Guillerme te decenter
Ornatum rex, qui potenter
Cuncta regit, | 2b. Sue domus ad decorem
Remensium in pastorem
Preelegit. |
| 3a. Elegit te, vas honestum,
Vas insigne, | 3b. De quo nichil sit egestum
Nisi digne. |
| 4a. Dedit te, vas speciale
Sibi regi; | 4b. Dedit te, vas generale
Suo regi. |

Mottetto n° 19 - *Motetus*

- | | |
|---|---|
| 1a. Diligenter inquiramus
Quintini preconia; | 1b. Congaudenter impendamus
Numini suffragia. |
| 2a. Fuit vite mirabilis,
Despuit obnoxia; | 2b. Fuit Deo laudabilis
Meruit suppedia. |
| 3a. Illimis bucca fons erat
Bargueries nobilis | 3b. Animis Deo venerat
Mollicies fragilis. |
| 4a. Colentes hunc karissime
Exultabunt suaviter; | 4b. Canentes nobilissime
Dabunt laudes dulciter. |

Mottetto n° 21 - *Triplum*

- | | |
|---|--|
| 1a. Christe, qui lux es et dies
Fideliumque requies
Nos visita. | 1b. Tu furoris temperies
Tu dulcoris planities
Nunc excita. |
| 2a. Posse tuum precipita
Depredantes qui nos ita
Vituperant. | 2b. Sicut per te fuit vita
Patribus nostris reddita
qui tunc erant. |
| 3a. Nec tueri se poterant
Sed ad te reclamaverant
Deus fortis, | 3b. Sic cave, ne nos atterant
Qui nos in guerris lacerant
Nunc subortis, |
| 4a. Et a dire nexu mortis, | 4b. Gentem serves tue sortis, |

Cuius sumus jam in portis,
Nos protegas.

Tui fratris ac consortis
Causam regas.

5a. Qui malos a te segregas
Nec justis opem denegas,
Legislator.

5b. Proditores nunc detegas
Horumque visum contegas,
Consolator.

6a. Danielis visitator
Puerorumque salvator
In fornace,

6b. Per Habacuc confortator
Sis pro nobis preliator
Et dimittas nos in pace.

Mottetto n° 22 - *Motetus*

1a. Plange regni respublica
Tua gens ut scismatica
Desolatur;

1b. Nam pars eius est iniqua
Et altera sophistica
Reputatur.

2a. De te modo non curatur,
Inimicis locus datur
Fraudulenter,

2b. Tui status deturpatur,
Sua virtus augmentatur
Nunc potenter.

3a. Te rexerunt imprudenter,
Licet forte innocenter
Tui cari.

3b. Sed amodo congaudenter
Te facient et potenter,
Deo dante, dominari.

Mottetto n° 23 - *Triplum*

1a. Felix virgo mater Christi,
Que gaudium mundo tristi
Ortu tui contulisti,
Dulcissima.

1b. Sic hereses peremisti,
Dum angelo credidisti
Filiumque genuisti,
Castissima.

2a. Roga natum, piissima,
Ut pellat mala plurima
Tormenta que gravissima,
Que patimur;

2b. Nam a gente ditissima
Lux lucis splendidissima
De sublimi ad infima
Deducimur.

3a. Cunctis bonis exuimur,
Ab impiis persequimur
Per quos jugo subicimur
Servitutis;

3b. Nam sicut ceci gradimur
Nec directorem sequimur,
Sed a viis retrahimur
Nobis tutis.

4a. Gracie fons et virtutis,
Sola nostre spes salutis,
Miserere destitutis
Auxilio,

4b. Ut a culpis absolutis
Et ad rectum iter ductis
Inimicisque destructis
Pax sit nobis cum gaudio.

Mottetto n° 23 - *Motetus*

- | | |
|---|--|
| 1a. Inviolata genitrix,
Superbie grata victrix
Expers paris, | 1b. Celestis aule janitrix,
Miserorum exauditrix,
Stella maris, |
| 2a. Que ut mater consolaris
Et pro lapsis deprecaris
Humiliter, | 2b. Gracie fons singularis,
Que angelis dominaris,
Celeriter |
| 3a. Para nobis tutum iter
Juvaque nos viriliter;
Nam perimus, | 3b. Invadimur hostiliter,
Sed tuimur debiliter
Neque scimus |
| 4a. Quo tendere nos possimus
Nec per quem salvi erimus
Nisi per te. | 4b. Eya ergo poscimus,
Ut sub alis tuis simus
Et versus nos te converte. |

Es. 1

Mottetto n° 21 (miss. 145-202) (ed. Fr. Ludwig)

The image displays a musical score for a motet, consisting of three systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano and alto parts) and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the music features complex rhythmic patterns, including triplets and isorhythmic structures. The systems are numbered 145-150, 155, and 160-165.

System 1 (Measures 145-150):

Vocal 1: te se-gre-gas | nec ju-stis o - - - - - pem

Vocal 2: nes: | le - - - - o - - - - - par-di et le-o - nes, | lu-

System 2 (Measures 155):

Vocal 1: de negas, | le-gis - la - tor, | pro-di - to-res nunc de-te-

Vocal 2: - - - - pi, mil - - vi et a - qui -

System 3 (Measures 160-165):

Vocal 1: gas | horum-que vi - - sum con-te - - - gas, |

Vocal 2: le | ra - pi - unt o - - - - mne re - pti - - -

170

Con - - so - la - tor, | Da - ni - e - lis vi - si - ta -
- - - - - te. | Con su - munt nos car - bun - cu -

4 5

175 180

tor | pu - e - - - - - ro - rum que sal - va - - - tor |
li. | Ad te no - - - - - stri sunt - cu - li; | Per - -

1 2 3

185

in for - na - ce, | per A - ba - cuc confor - ta -
de gen - - tem hanc ra - pa -

4 5

190 3 3 3 3 3 3 195 3 3 3 3

tor, l sis pro no - - - - - bis

cem, l Jhe-su, re - - - - - demptor se-cu-li, et da

3 3 200 3 3 202

pre-li-a-tor et di-mit-tas nos in pa-ce.

no-bis tu-am pa-cem.

Es. 2

Mottetto n° 18 (miss. 97-142) (ed. Fr. Ludwig)

3 3 3 3 3 3 100 3 3 3 3

Cu-ram ge-rens po-pu-li, l vis ut que-ant sin-gu-li l va-gos pro-

E - - - le - - - git te, vas ho - ne - stum, l

105

fi-ce-re | pri-ma parte ba-cu-lil at-tra-he-re; |
 vas in - - - si - - - gne, | de

110

par-te qui-dem a-li-a, | que est in-ter-me-di-a, | mor-bi-dos
 quo ni - - - chil sit e-ge- - - stum |

115

re-ge-re; | len-tos par-te ter-ci-a | scis pun-ge-re. |
 ni - - - si di - - - gne. | De - - -

125

O - ves pre-di - - - ca-mi-ne | et cum con-ver-sa-mi-ne | pa-scis lau-
 dit te vas spe-ci- - a - - le |

da-bi-li, de-mum e-ro-ga-mi-ne l sen-si-bi-li, si - - - bi re - - - gi; l de - - -

Det post hoc ex - - - i-li-um l huic rex ac-tor o-mni-um, l qui par - - cit - - - - dit te vas ge-ne - ra - le l

-hu-mi-li, sta-bi-le do-mi-ni-um l pro la-bi-li, su - - - o gre - - - gi.

Es. 3

Mottetto n° 15

(ed. Fr. Ludwig)

A - mours qui ha le pou-oir l de moy fai-re re- ce - voir l joie ou mort ob-
Faus Sam - - blant m'a de - - ce - -

Tenor: VIDI DOMINUM

scu - re, l ne fait par sa grace a-voir la ma da-me tel vo-loir l qu'He-ri-tien
u l et te-nu en e - spe - - ren - -

cu - re, l Du-rer ne puis longuement, car pour a-mer l'oy-l'aument l pour
cel de joie et

ser - - - vir li-e-ment, sans pen - - ser lai - du-re, l ne -
mer - - - ci a - - - voir, l

pour ce - ler sai gement l'ay confort n'a-li - ge - ment ! de ma douleur
 et je l'ay com folz cre - ul'

du - re, l einsois com plus humblement l la suef fre et en - - - -
 et mis tou - - - te ma fi - - - an - - -

du - re, l de tant est plus du - rement l traities mes cuers que brièvement l morray
 ce l en li d'a - - - -

do - - - - le - reu - sement l de dueil et d'ar - du - re, l et
 mou - - - - reus vo - - - - loir, l'

tant sui plus es - longies | de mer - ci et e - strain - gnes | de ma - da - me

Las! or m'a - des - - - con - - - ghe - -

pu - re, | Mais a - veuc tous ces meschies | sueffre Amours qui est meschies, | que Rai - son, Droi -

u, | quant de moy faire a - li - gen - - - -

tu - re, | Doucour, Debon - nai - re - te, | Franchi - se, Grace et Pi - tein'ont pou -

cel ha he - u

oir a' Cru - au - te, | eins - sois regne et du - rel en

temps et po - - - - - oir, |

