Image not found
https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/sites/all/themes/business/logo.png

Esecuzione a cura del Laboratorio LMR

Nota sull'esecuzione della melodia (ms. O) [1]
Ascolta altre esecuzioni [2]

Esecuzioni musicali:

- letto 5022 volte

Image not found
https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/sites/all/modules/file_icons/audio_generic.png
Audio icon Riccardo Cuor di Leone - Ja nuns hons pris ne dira sa raison (ms. O) (voce: Fabiano Pietrosanti)[3]
Image not found
https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/sites/all/modules/file_icons/audio_generic.png
Audio icon Riccardo Cuor di Leone - Ja nuns hons pris ne dira sa raison (mss. KNX) (voce: Fabiano Pietrosanti)[4]

Nota sull'esecuzione della melodia

Ja nuns hons pris ne dira sa raison (ms.O) - Trascrizione dell'esecuzione [5]

Ogni esecuzione è un'interpretazione: la trascrizione musicale della nella registrazione è uno strumento di lavoro e non un'edizione con ambizione scientifica. L'unica trascrizione di autorevolezza filologica consiste nella trascrizione semi-diplomatica [6], dove sono notate semplicemente le altezze dei suoni, senza nessun riferimento ritmico. Non appena la teoria diventa atto, il lavoro filologico perde buona parte del suo rigore. Dal momento che il canto nasce ed assume significato quando si iscrive in un contesto estetico, è a questo criterio che si attiene la scelta esecutiva. Gli sforzi dei grandi esperti di filologia musicale che hanno studiato il componimento di Riccardo Cuor di Leone non sono stati considerati vani ed è sulla base delle conoscenze apprese dai loro scritti che si fonda questa interpretazione, che pur non rispettando rigidamente la lettura in chiave modale ne condivide l?ossatura. L'esecuzione si basa sulla lezione dello *Chansonnier Cangé*: sull'insegnamento di Tischler e Gennrich l'andamento principale è quello scandito dal III modo[1]. Innanzi tutto si è privilegiato l'uso di una grafia agevole per il musicista, senza varianti né segni che non siano ordinariamente utilizzati nella notazione moderna. La suddivisione in 3/4 mi è parsa la più congeniale per dividere in tre la battuta, ma senza costringere la melodia in un andamento ternario.
Un elemento importante, che è passato inosservato ed è secondo me fondamentale, è la ripetitività dei patterns ritmico-melodici sulla quale si struttura la melodia. Se si considerano le legature costituite da due note e la nota che segue come due parti di un'unica cellula ritmica avremo a che fare solo con gruppi melodici ternari. Infatti queste *cellule* di tre note e due sillabe avrebbero lo stesso valore dei *climacus*, cioè le legature costituite da tre note cantate su una sola sillaba. Lo stesso schema ritmico è però rintracciabile, basandosi sulle ripetizioni melodiche, anche in tre note cantate ognuna sulla propria sillaba[2]. Sia questi gruppi di tre note, sia i *climacus*, sia i gruppi *clivis + punctum*, sono stati trascritti con due crome legate ad una semiminima, eventualmente allungata in finale di verso. Ho rifiutato l'impiego della terzina, poiché romperebbe bruscamente l'andamento scandito dal III modo.
Osservando lo spartito è possibile notare come si configuri un sistema di *patterns* ritmici di tre note, che,

all'interno del verso, si assemblano in diverse combinazioni: ad esempio il primo verso è composto da due *patterns* formati da un 1/4 puntato + 1/8 + 1/4 ? *pattern a* ? e due *patterns* composti da 1/8+1/8+1/4 (o 2/4 per allungamento in finale di verso) ? *pattern b* ?. Queste cellule ritmiche hanno anche un riscontro melodico: il *pattern a* si mantiene principalmente su una nota o un *range* ristretto di note e compone una sorta di *arsi* nello sviluppo del verso. Il *pattern b* invece può paragonarsi alla *tesi* del verso; predilige le discese diatoniche[3].
Il verso 2 presenta un secondo tipo di configurazione ritmico-melodica: *pattern a ? pattern b ? pattern a ? pattern b.* I versi 3 e 4 ripropongono il medesimo schema: *a ? a ? b ? b / a ? b ? a ? b.*
Salta all'occhio che i due *patterns* non hanno uguale durata e non entreranno, secondo lo schema moderno, ognuno perfettamente in una battuta: il *pattern a* dura 3/4, ma il *pattern b* dura solamente 2/4. Ai versi 2 e 4 otterremo uno squilibrio, ma solo in apparenza, quando il terzo *pattern*[4], che è di tipo *a*, segue ad un *pattern* di tipo *b,* e comincia quindi sul terzo quarto della seconda battuta, comportando lo scavalcamento della linea di ?battuta. È forse questo il pregio di questa esecuzione: non bisogna infatti inquadrare le monodie medievali in schemi che non appartengono loro, costringendole in un paradigma di rigide alternanze tra tempi ?forti? e tempi ?deboli?. Anche Beck quando asserisce che la ternarietà assoluta non è altro che frutto dell'ingegno aritmetico dei mensuralisti, invita a ricordare che il rigore teorico può allontanare dalla realtà pragmatica.
I versi 5 e 6 sono problematici e non pretendo di decifrarli compiutamente, ma ho cercato di dare una veste esteticamente convincente, basandomi su due convizioni: il primo è che il verso 5 rappresenta il preludio al *refrain*, il momento di massima enfasi; il secondo è che in corrispondenza del tratto verticale, che nel manoscritto separa le note dei due versi, va rispettata una pausa, che consenta di recepire con la giusta chiarezza entrambe le frasi, le quali accorpate creerebbero una lunga e dispersiva catena di note. I primi due *patterns* del v. 5 non pongono problemi. Ma dalla sillaba *ma* le incertezze crescono, è infatti il punto di maggiore divergenza fra gli editori. In maniera simile alla scelta fatta da Gennrich, si preferisce lasciare che la sillaba successiva (*re-*) venga cantata sul terzo quarto della battuta, ma facendo appoggiare la sillaba *-an-* alla battuta successiva, mantenendo integro il parallelismo melodico con il *climacus* che chiude il verso. Anche la pausa dunque slitterà alla battuta successiva: i due *punctus* si trovano quindi "sospesi", dove l'elemento di *arsi* da cui partono è il silenzio. Non si sarà costretti quindi ad allungare eccessivamente la sillaba *y-* del v. 6, conferendo la dovuta fluidità alla conclusione.

[1] Cfr. *Le edizioni musicali: Gennrich* [7].
[2] V. 4, sillabe *sont li don (do ? si ? la)*
[3] Ex: v. 2 sillaba *-ment* (do si la), sillabe *-te ? ment non* (do ? si ? la); ma può presentare intervalli diversi: v1: sillabe *rai ? son (si sol ? sol)*
[4] v. 2 sillabe *se do ? lan (si ? re ? si)*

- letto 3964 volte

Credits | Contatti | © Sapienza Università di Roma - Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma T (+39) 06 49911 CF 80209930587 PI 02133771002

Source URL: https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/esecuzione-cura-del-laboratorio-lmr

Links:
[1] https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/nota-sullesecuzione-della-melodia
[2] http://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=content/riccardo-cuor-di-leone-ja-nuns-hons-pris-ne-dira-sa-raison#
[3] https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/sites/default/files/JA%20nus%20Fabiano%20-%20O.mp3
[4] https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/sites/default/files/Ja%20nus%20Fabiano%20KXN%20FINALE%20-%2018%3A06%3A18%2C%2018.20.mp3
[5] https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/sites/default/files/ja%20nus%20hons%20pris%20ne%20dira%20sa%20raiso

[6] https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/edizione-diplomatico-interpretativa-delle-melodie
[7] https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/?q=laboratorio/le-edizioni-musicali#friedrichGennrich