

Il Contrafactum dei trovatori e trovieri

Il Contrafactum dei trovatori e trovieri di Carlotta Travaglini 17-08-2019

Uno dei procedimenti compositivi più frequenti della tradizione musicale medievale è il *contrafactum*: l'uso, tipico di trovatori e trovieri, di adattare ad un nuovo testo una melodia preesistente¹, recuperata, in particolare, dal repertorio sacro. Il termine indica generalmente «l'imitazione strutturale complessiva» ed «ha, come è noto, immediate implicazioni musicali»².



Gerard van Honthorst, Gruppo musicale su un balcone (particolare).

Negli studi in materia abbiamo due diverse tendenze: una, più estensiva, che include nel perimetro del *contrafactum* la ripresa di elementi metrico-ritmici, pur in assenza di prove che obbligano ad imputare una ripresa melodica; l'altra, più limitativa, che considera *contrafactum* un componimento solo se la sua tradizione manoscritta dimostri, accanto al riutilizzo di schemi metrico-ritmici, la ripresa della melodia come modello. In base ad esse, possiamo considerare o meno la presenza di legami tra testo che imita e modello, o i casi in cui il primo continua a conservare parti della struttura o singoli elementi del secondo, pur acquisendo proprietà e significati artistici diversi. Oppure, siamo in grado di trovare un certo tipo di connessione tra i due, come per il caso di una parodia che il primo fa del secondo (imitando o riprendendo elementi del modello testuale, stravolgendoli o riscrivendoli in un altro contesto). In ogni caso, anche se il collegamento tra modello e imitazione non venisse trovato, questo non minerebbe il valore artistico che il *contrafactum* ha di per sé.

Nonostante l'uso vulgato del termine, la parola *contrafactum* non compare in

alcun passo della trattatistica musicale dal IX al XVII secolo . La prima attestazione, nella variante *contrafact*, si trova nelle rubriche di un canzoniere della seconda metà del XV secolo, il Pfullingen Liederehandschrift, ed indica la parodia di un componimento sacro, senza alcun accenno alla musica. In quest'ambito, infatti, il termine "parodia" alluderebbe ad una tecnica compositiva, che consiste nel rielaborare materiali presi da un'altra opera per la creazione di una composizione autonoma, avente col modello un rapporto ben manifesto; nell'accezione comune, lo si fa risalire, invece, alla semplice imitazione, in chiave caricaturale, di un'opera o di un linguaggio letterario, musicale o artistico, oppure di un personaggio reale o fittizio.

Si può attribuire il trasferimento del termine in ambito musicologico a Friedrich Gennrich (1883 - 1967)³, che lo assume nei suoi primi lavori, ovvero «lo declina alla latina e gli conferisce un significato anche musicale, estraneo al suo impiego originario», senza far cenno alla comparsa del termine nel canzoniere tedesco .

Un'altra comparsa del termine è quella del tedesco *Kontrafaktor*, usato da Kurt Henning e dallo stesso Gennrich per indicare «diversi tipi di ripresa musicale, dall'intera intonazione a frasi e incisi melodici». Hans Spanke (1884 - 1944), nei suoi studi sul rapporto tra testo e musica nella lirica oitonica, lo utilizza limitatamente ai casi di imitazione metrica per cui la tradizione manoscritta attesti che la melodia sia stata utilizzata come modello, «anche in considerazione del fatto che lo stesso autore della *Kontrafaktor* abbia potuto scegliere una melodia diversa o che la sostituzione sia potuta avvenire nel corso della tradizione manoscritta».

Psalm 37, 5.
Bei Bartholomäus Gesius 1603. 218

Be=fiehl du dei=ne We=ge und was dein Her=ze
der al=ler=treusten Pfl=ge des, der den Himmel

fränkt
lenkt. Der Wol=ken, Luft und Win=den gibt We=ge, Lauf und

Bahn. der wird auch We=ge fin=den. da dein Fuß ae=hen kann.

Maria Sofia Lannutti, in un suo articolo, passando in rassegna i suoi diversi impieghi, conclude sottolineando che la mancanza di una definizione esaustiva del termine *contrafactum*, specie in ambito musicale, sia dovuta *in primis* alla sua «inconsistenza storica». Non è chiaro infatti se con esso si voglia definire una tecnica compositiva o il suo risultato, «un genere con possibili sottogeneri», o se sia legittimo adottare la nozione restrittiva di Spanke; non comprendiamo se sia il

caso di servirsene in riferimento a componimenti con affinità metrica ma privi di melodia piuttosto che per altri con stessa melodia ma diversa struttura metrica; oppure, infine, una volta attestata l'intenzionalità imitativa dell'autore, quale sia il grado di affinità in base al quale sia giusto parlare di *contrafactum*.

John H. Marshall (1954), con il suo articolo *Pour l'étude des "contrafacta" dans la poésie des troubadours*, pone le basi metodologiche per i successivi studi sulle imitazioni metriche nei trovatori. Dalle sue conclusioni, si evince che per la maggior parte dei casi di ipotesi di un *contrafactum* le nostre deduzioni dipendono da argomenti testuali che permettono di attestarne una certezza soltanto relativa⁴, e per questo motivo siamo obbligati a cercare di stabilire criteri che escludano, per quanto possibile, una semplice coincidenza⁵. Consideriamo anche che spesso la melodia di un testo trobadorico non è tramandata da alcun manoscritto. L'uso dello schema metrico ed allo stesso tempo di quello rimico, o anche l'uso del solo schema metrico, indica che il prestito musicale è possibile. Affinché questa possibilità diventi una probabilità o una quasi certezza, altri fatti devono confermare il prestito. Quando un testo riprende lo schema rimico e quello metrico di un modello plausibile, allora il prestito musicale è possibile; quando ad uno schema metrico particolare si assommano, ad esempio, uno schema rimico inedito, o un'identità parziale o totale di timbri delle rime, o la riproduzione di specifiche caratteristiche metriche, il prestito musicale diventa certo. Un altro indizio per avvalorare un caso di *contrafactum* è, secondo Marshall, il fatto che il modello ipotetico ed il *contrafactum* ipotetico appartengano a generi poetici imparentati: è normale che da una *canço* o da un *vers* derivino un *sirventes*, una *tenso* o una *cobla esparsa*. Il contrario sarebbe un caso anomalo che dovrebbe essere provato con assoluta certezza. Abbastanza raro, nella poesia provenzale, è che una canzone cortese sia *contrafactum* di un'altra *canço*. In sostanza Marshall pone il componimento poetico e la sua intonazione sullo stesso piano, e ritiene ammissibile che l'affinità metrica, nel caso in cui la si possa considerare imitazione, sia «determinata dall'assunzione dell'intonazione del modello ed implichi pertanto in primo luogo una corrispondenza melodica».

Il *contrafactum* può presentarsi in varie gradazioni. La melodia del modello può essere utilizzata senza alcuna modifica, insieme, dunque, alla sua struttura metrica; oppure, essere ripresa in forma alterata, cosa che comporta variazioni nella struttura metrica, che viene abbreviata o estesa, e la ricreazione alterata di tutti gli altri elementi formali (es.: schema rimico, timbri delle rime); in questo

caso si parla più di “adattamento” del modello che di “riproduzione”.

Un primo esempio potrebbe essere quello del trovatore Bertran de Born, che afferma, al v. 25 del suo sirventese *D'un sirventes no·m cal far lonhor ganda* (BdT, 80,13), di aver composto il testo sulla base del «so de n'Alamanda», ovvero della melodia (sonnet) della tenso fittizia tra Guiraut de Bornelh e *Alamanda Si·us quer conselh, bel'ami Alamanda* (BdT, 242,69). Il tema cortese di quest'ultima, dove il poeta chiede consigli all'amico su come comportarsi di fronte all'improvviso rifiuto della propria donna, è mutato in fervore politico: Bertran incita il re Enrico II a far valere i propri diritti contro il fratello Riccardo. Inoltre, nel suo repertorio poetico troviamo frequenti casi di composizioni su strutture metrico-ritmiche di altri autori. Tuttavia, soltanto del secondo testo possediamo la notazione musicale, tradita dal manoscritto R (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543), e non abbiamo dunque possibilità di avvalorare la contraffattura.



Bertran de Born (1140 - 1215) era un barone del Limosino in Francia e uno dei maggiori trovatori occitani del XII secolo. Nell'Icona: Bertran come un cavaliere, da un chansonnier del 13 ° secolo.

Come si nota, la ricerca nel campo dell'imitazione musicale ha sempre un impianto nettamente probabilistico e delle basi sostanzialmente ipotetiche, come già sottolineava Marshall. La tradizione trobadorica, infatti, a differenza di quella oitanica, o galego-portoghese o mediolatina, dove ciò accade con una certa frequenza, spesso manca dei riscontri più evidenti per avvalorare la tesi di una contraffattura, vale a dire la presenza di manoscritti che tramandino melodia e modello del derivato⁶.

Può accadere che melodie differenti siano associate a componimenti che presentano la stessa struttura metrica, oppure ad uno stesso componimento, lasciandoci supporre che le musiche trascritte fossero delle modalità d'esecuzione di un testo⁶.

Se quest'ultimo è sicuramente stato scritto e pensato da un autore, lo stesso non

può dirsi della melodia. Sono pochi i casi in cui un poeta si dichiara autore del sonnet: ad esempio, Marcabruno, in *Pax in nomine Domini!* scrive che «Fetz Marcabru los motz e·l so» (fece Marcabruno parole e melodia). Inoltre, consideriamo che i manoscritti che recano la notazione musicale nella tradizione provenzale sono G (Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.), R (vd. supra), X (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050) e W (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844), e che questi sono tutti imparentati fra di loro. Nel caso concreto in cui per uno stesso componimento sopravvivano più melodie, non notiamo divergenze tali da far pensare ad una pluralità di intonazioni: dunque se supponiamo legami fra i testi di tipo verbale, possiamo fare lo stesso per le melodie. Infatti, sono comunque attinte, in fase di trasmissione, dallo stesso bacino da cui sono ripresi i testi, che probabilmente coincide con i loro centri scrittori.

L'omogeneità del tessuto musicale è relativa, nel senso che esistono variazioni sostanziali, che riguardano cioè l'andamento della melodia, oltre a quelle meno rilevanti (disegni neumatici più complessi, liquescenze⁷); tuttavia, ogni "versione" può essere considerata una diversa esecuzione dello stesso testo, e proprio questa natura di modalità esecutiva la rende più predisposta a processi di riscrittura.

Dunque, riportando la conclusione di Lannutti, «l'imitazione è in primo luogo imitazione metrica, riguarda cioè il testo verbale e la sua struttura, mentre l'imitazione melodica è componente accessoria, e si può pensare che in molti casi essa sia frutto dell'iniziativa dei copisti, che probabilmente tendevano a sottolineare le affinità metriche con modalità esecutive comuni».

Prendiamo un esempio più complesso: la dipendenza di *De l'estoile, mere au soleil*, di un anonimo troviero, dalla *canso Ara no vei luzir solelh* di Bernart de Ventadorn, ravvisata da Marshall . La particolare scelta dell'autore oitanico testimonia la notorietà del modello adottato: la *canso* di Bernart de Ventadorn è tradita, infatti, da ben 18 manoscritti, uno dei quali è W, di tradizione francese, e ben 3 ne tramandano la melodia (G, R e W). Inoltre, come vedremo, il suo testo è un perfetto esempio di alterazione di una complicata forma metrica .



Bernart de Ventadorn, fu un importante trovatore dell'età classica della poesia trovata. Nacque nel 1135 e morì nel 1194. Ora pensato come "il maestro cantante", sviluppò i cançon in uno stile più formalizzato che consentiva curve improvvise. È ricordato per la sua padronanza e per la divulgazione dello stile trobar leu e per i suoi prolifici cançon, che hanno contribuito a definire il genere e stabilire la forma "classica" della poesia amorevole cortese, da imitare e riprodurre in tutto il resto secolo e mezzo di attività trovatore.

Riporto di seguito la prima strofa di ciascun componimento: «De l'estoile, mere au soleil/Dont parmenable sont li rai,/Toute ma vie chanterai,/Et li raisons me conseil/Que de sa valour veraie/Aucune chose retraie,/Que nus ne la sert bonnement/Que gent guerredon n'en traie./Ara no vei luzir solelh/Tan me son escurzit li rai;/e ges per aisso no·m esmai/c'una clardatz me solelha/d'amor, qu'ins el cor me raya;/e, can outra gens s'esmaya,/eu melhur enans que sordei,/per que mos chans no sordeya».

Il primo consta di tre *coblas unissonans*, il secondo di dieci *coblas unissonans* più due *tornadas* finali, con una complessa disposizione di *rims derivatius* che intercollegano i vv. 1 e 4, 2 e 5, 3 e 6 e 7 ed 8.

Marshall afferma che l'anonimo autore abbia ripreso, in forma semplificata, la sapiente struttura metrica del modello: nella sua lingua troviamo riprodotto il timbro delle rime e le stesse parole di Bernart nei vv. 1-2, e una debole eco del sistema di *rims derivatius* nelle parole «pareil» e «s'apareille» ai v. 9 e 12, e «brai» e «braie» ai v. 19 e 22.

Per stabilire dei rimandi fra testi dobbiamo, dunque, soffermarci sull'imitazione metrica, l'unica a poter essere stata intenzionale: la rispondenza melodica ha seguito senz'altro percorsi più complessi.

Per approfondimenti:

¹ Si veda in proposito Surian 2012, p. 87: «costume poetico che consiste nell'adattare ad un nuovo testo una melodia preesistente - orientamento laico della cultura medievale che si manifesta in un versante della poesia medievale», e p. 89: «il lato spirituale dell'amor cortese ebbe forse origine cristiana [...] in linea con lo scambio tra le sfere del sacro e del profano che caratterizza una buona parte della cultura medievale e che si realizza anche nella produzione trobadorica mediante il procedimento dei *contrafacta*» e ancora a p. 92, sui *contrafacta* dei trovieri: «si utilizza una melodia per testi diversi e viceversa». Lannutti 2008, p. 175.

² *Ibid.*, p. 176. «Invano lo si cercherà, infatti, nella banca dati della trattatistica musicale in latino dal IX al XVII secolo reperibile in internet (Thesaurus musicarum latinarum, www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html)». 4 *Ibid.*, p. 176.

³ Gennrich(a) 1918, p. 333 e Gennrich(b) 1918, p.4: «Es ist allgemein bekannt, daß es in der Liedliteratur sog. *Contrafacta*, d. h. Lieder gibt, die in bewußter Anlehnung an irgend ein berühmtes oder bekanntes Vorblides als Hauptfaktor für das Entstehen eines *Contrafactums* ansieht», in nota a testo a Lannutti 2008, p. 176.

⁴ Canettieri - Pulsoni 2003, pp. 115: «In assenza della notazione gli elementi accessori sono [...] di aiuto nell'accertamento della ripresa melodica, anche se ovviamente nessuno può escludere a priori che anche in presenza di quegli elementi la melodia sia del tutto differente da testo a testo».

⁵ Marshall 1980, p. 290: «La plupart du temps, nos conclusions dépendent d'arguments textuels qui ne permettent d'atteindre qu'à une certitude relative. On est obligé de chercher à établir des critères qui excluent, dans la mesure du possible, la coïncidence».

⁶ Lannutti 2008, P. 179: «nella tradizione manoscritta melodie differenti sono associate non solo a componimenti che presentino la stessa struttura metrica [...] ma anche ad uno stesso componimento, dimostrando che le intonazioni possono non risalire allo stesso autore del testo ma essere una pura e semplice modalità esecutiva, uno dei modi di eseguire il componimento poetico, e al limite un portato della tradizione manoscritta».

⁷ Le *liquescenze* sono quei neumi scritti nell'ultima nota di un gruppo posto sopra una sillaba la cui articolazione con la successiva si attua per mezzo di una consonante liquida, nasale o di una semiconsonante, e sono caratterizzati da una grafia più minuta o corsiva. Dato che la pronuncia prevede che il passaggio sonoro si attui con fluidità, questa figurazione prende, appunto, il nome di '*liquescenza*'.