



**TRANS 18 (2014)**

**DOSSIER: VOCAL PERFORMANCE: NEW PERSPECTIVES IN THE STUDY OF VOCAL MUSIC**

## **I vestiti nuovi di Notre Dame**

Daide Daolmi (Università degli Studi di Milano)

<b>Resumen</b> Sulla base delle numerose contraddizioni che caratterizzano quanto sappiamo delle pratiche vocali di Notre Dame (ca 1200), lo studio riconosce la volontà del Novecento di ricondurre le prime testimonianze mensurali nell'alveo del 'gotico' speculativo, in quanto 'origine' di un presunto processo di evoluzione polifonica. Al contrario, restituendo alla vocalità di Notre Dame il ruolo di pratica prevalentemente estemporanea, non scritta e, soprattutto, espressione ultima di un' enfasi liturgica 'romanica', è possibile sanare alcuni fraintendimenti storiografici e offrire una chiave di lettura alternativa alle notazioni superstiti del <i>corpus</i> polifonico parigino. Il contributo si completa con quello di Livio Giuliano in questa stessa rivista.	<b>Abstract</b> Starting from the numerous contradictions that characterize what we know about vocal practices of Notre Dame (ca 1200), the article acknowledges the Twentieth century the will to interpret the mensural sources as a Gothic speculative product, that is the 'origin' of a supposed evolution process of Western polyphony. The study attempts to give back to the Notre Dame chant the role of extemporaneous unwritten practice and, above all, try to re-read the last production as the result of a redundant Romanesque liturgy. In this way, it attempts to heal some historiographical misunderstandings and offer an alternative reading to the surviving notations of polyphonic Paris <i>corpus</i> . This contribution is complemented by Livio Giuliano's article in this journal.
<b>Palabras clave</b> Modal notation, sources: Notre Dame, Friedrich Ludwig	<b>Keywords</b> Modal notation, sources: Notre Dame, Friedrich Ludwig
<b>Fecha de recepción:</b> octubre 2013 <b>Fecha de aceptación:</b> mayo 2014 <b>Fecha de publicación:</b> octubre 2014	<b>Received:</b> October 2013 <b>Acceptance Date:</b> May 2014 <b>Release Date:</b> October 2014

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## I vestiti nuovi di Notre Dame

Davide Daolmi (Università degli Studi di Milano)

---

Spiego subito il titolo, ma prima mi preme esporre l'idea che muove queste pagine. Ovvero: la scuola di Notre Dame merita di essere separata dal legame che la vincola all'origine della grande stagione della polifonia occidentale, altrimenti il rischio è di continuare a intendere la vocalità della liturgia parigina fra XII e XIII secolo come qualcosa che probabilmente non è.<sup>1</sup>

Lo dico meglio: le pratiche polifoniche di Notre Dame si caricano di senso – proprio a partire dal corpo sonoro – se riconosciute manifestazione raffinata della fine di un'epoca che molto ha sperimentato sulla voce, mentre diventano espressioni inafferrabili se considerate forme primitive di un processo di sviluppo che darà origine alla fortuna arsnovistica.

Una fra le numerose possibili obiezioni – ad esempio: nessuno pensa più che Notre Dame sia il punto di partenza della polifonia occidentale – mi permette di chiarire il senso del titolo. Sì, è vero che ormai gli studiosi non si relazionano più alla storia della musica in chiave evolucionista come ancora faceva Heggebrecht,<sup>2</sup> ma di fatto il principio rimane innestato nell'immaginario comune. I più diffusi manuali scolastici non temono di mettere in relazione la 'nascita della polifonia' con la scuola di Notre Dame, né quest'imbarazzo sembra trapelare da contributi più meditati.<sup>3</sup> Ma se anche fosse un'ovvietà negare a Notre Dame la primogenitura polifonica – almeno lo è per me – è proprio di quest'ovvietà che mi voglio occupare. Perché forse provare a dire "il re è nudo", come nella storia dei *Vestiti nuovi dell'imperatore*, potrebbe riattivare ingranaggi storiografici inceppati e restituire fisicità al suono di quell'epoca.

Il rimosso teleologico che pesa sulla polifonia medioevale si conserva, inconsapevolmente, nelle chiavi di lettura che tentano di restituire la vocalità di Notre Dame: la musicologia non ha mai

---

<sup>1</sup> Ringrazio Eugenio Refini (Johns Hopkins University) e Daniele Sabaino (Università di Pavia) per le osservazioni e i suggerimenti seguiti alla stesura di questo contributo. L'uso della parola 'scuola' è qui accolto perché condiviso, credo tuttavia che la pratica polifonica parigina intorno al 1200 si limitasse a cantori impegnati a rendere sontuose le feste più solenni. La scuola, come la s'intende oggi, si svilupperà più probabilmente in seguito, non prima cioè della metà del XIII secolo, circolando le prime teorie mensurali, forse correlate all'attività universitaria. Per una visione d'insieme cfr. Wright (1989) e, con un approccio molto vicino a questo contributo, Grass (2007).

<sup>2</sup> Ho in mente un libro, peraltro pieno di sollecitazioni, come *Musica in occidente* (Eggebrecht 1991), dove non si riesce a fare a meno di quella fiducia nel progresso artistico che fin dalle teorie di Darwin aveva contagiato anche la critica musicale (cfr. Parry 1893), a partire cioè dagli anni del positivismo, e della prima documentata e autorevole restituzione del passato.

<sup>3</sup> È uso dedicare un capitoletto sbrigativo ai precedenti teorici (che al contrario parlano di polifonia come pratica possibile, ignari della novità) per poi concedere a Notre Dame gli onori del primo ballo: così Hoppin 1978 della Norton, o i nostrani 12 volumi della Società italiana di Musicologia (Storia 1982); ma anche un contributo competente come quello di Everist 2004 sui primi manoscritti polifonici, produce l'involontaria identificazione fra Notre Dame e la nascita della polifonia. Bisogna far riferimento alla ricerca etnomusicologica per restituire alla pratica polifonica un'esistenza pre-mensurale (anche la voce "Polyphony" dell'*Oxford Music Online*, parla di polifonia prima del 1200 solo nella sezione *Non-Western*).

veramente aggiornato l'interpretazione moderna del mensuralismo duecentesco, né chi fa musica antica oggi, come mostra il contributo di Livio Giuliano che affianca queste pagine, sembra elaborare un approccio consapevole e indipendente verso quello che poteva essere il *sound* parigino della liturgia ai tempi di Filippo Augusto.

## Disagi

Dal momento che queste righe, prima ancora di offrire soluzioni, vogliono porre un problema, parto da qui, dai motivi d'imbarazzo che ogni volta produce in me il confronto con la polifonia di Notre Dame.

1. *La droga del tempo binario composto* · Non capita spesso di assistere a un concerto interamente dedicato a Perotinus e compagni. Nella mia carriera d'ascoltatore ne posso annoverare un paio, entrambi faticosissimi. Dopo un primo entusiasmo per un suono senza tempo, ricordo l'incapacità di distinguere un pezzo da un altro, la noia per la reiterazione, e la sensazione finale di aver patito per un'ora e mezza lo stesso modulo giambico all'infinito. So che su altri ascoltatori le reazioni non sono così negative. Un mio coinquilino dei tempi dell'università era solito fumare erba ascoltando *Sederunt principes* o qualunque altro *organum* che trovava nella mia discoteca.

Ora, posto che usare Perotinus come alternativa agli allucinogeni non lascia residue fumigazioni (ma non so dire se dia dipendenza), bisognerà comunque cominciare a chiedersi come sia possibile che oltre un secolo di storia della musica sia interamente scritto in 6/8. Perché sebbene i paleografi più accorti ammettano che la moderna battuta è solo una convenzione, rimane un fatto che la pratica musicale dell'ultimo secolo s'è affidata devotamente a tale convenzione, identificandola con la pasta sonora del Duecento polifonico.

2. *Schizofrenia del canto* · La forma di un *organum* è semplice: solo alcune porzioni dell'intonazione liturgica proprie del celebrante diventano polifoniche. Dove il canto piano, preso il nome di *tenor*, si trasforma in supporto alle voci aggiunte, qui si dilata per sostenere il ritmo d'una fitta polifonia melismatica. Quando, tacendo le altre parti, dismette i panni di *tenor*, torna come un *chewingum* ad essere un comune canto piano. Il risultato produce due superfici sonore contrastanti, quella polifonica, ritmica e reiterativa (attorno al *tenor* rallentato), e quella monodica cantilenante.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Un'esemplificazione a fini didattici, è in *Temporum stirpis musica* ([www.examenapium.it/meri](http://www.examenapium.it/meri) → Thesaurus → Viderunt omnes).

Ma se le mutazioni anamorfiche che subisce il canto liturgico recano traccia nel segno, non altrettanto si può dire delle differenze radicali che si registrano fra polifonia mensurale e monodia, curiosamente annotate con forme identiche. Domanda: perché le *currentes* godono, per esempio, di un ruolo metrico nel *duplum* (per quanto non univoco) ma non assumono alcun significato a voce sola? O ancora: perché alle *ligaturae* del gregoriano non viene riconosciuto valore metrico, dal momento che i segni sono sovrapponibili a quelli mensurali?

Contestualmente alle ricerche operate a Solesmes<sup>5</sup> vi fu una discussione in merito alla potenzialità ritmica della notazione gregoriana, ma il tema, esauritosi senza risposte, ha perso presto d'interesse a favore di soluzioni ideologiche che sono andate a interferire con l'indagine sulla polifonia parigina.<sup>6</sup> E tuttavia costruire la storia su lacune irrisolte non aiuta a fornire risposte efficaci.

3. *L'incomunicabilità fra etnie sonore coeve* · L'epoca moderna ha elaborato l'idea di medioevo – almeno quella più comune, legata a dame e cavalieri, castelli, draghi e fattucchiere – elevando un momento circoscritto, l'epoca della Crociate, a sineddoche dell'intero millennio medioevale. I trovatori sono l'emblema della musica medioevale perché la loro stagione è quella delle Crociate.<sup>7</sup> Di conseguenza, seppur la monodia profana rimane fenomeno in gran parte sconosciuto, riusciamo comunque a mettere insieme, anche nell'immaginario popolare, le battaglie del Saladino con le *chansons* cortesi.<sup>8</sup>

Ma l'epoca delle Crociate corrisponde anche al pieno fiorire della Scuola di Notre Dame che, tuttavia, in nessun caso siamo disposti a far diventare *soundtrack* del medioevo cavalleresco. I

<sup>5</sup> La congregazione benedettina di Solesmes fu fondata nel 1833 da Prosper Guéranger e, elevata ad abazia nel 1837, divenne casa madre francese dell'ordine e fulcro propulsivo dell'interesse che l'Ottocento rivolse al canto liturgico. Qui, sulla base di studi paleografici, si definirono le forme della vocalità gregoriana ancor oggi praticate. Forte del *Méthode* di un confratello (Gontier 1859) la congregazione pose al Congresso musicale di Parigi del 1860 la necessità di un recupero del gregoriano delle origini, ripulito dalle forme ritmate e armonizzate della pratica di quegli anni. Dopo un ventennio di ricerche dom Joseph Pothier (1835-1923) pubblicò *Les mélodies grégoriennes* (Pothier 1880), testo celebrato al Congresso di Arezzo (1882) in un clima convintamente ceciliano. L'anno successivo apparve la nuova edizione del *Liber gradualis* (Pothier 1883), ma Roma non accordò il privilegio – già rinnovato fino al 1898 al *Graduale romanum* di Ratisbona (Pustet 1871). Con l'intenzione di avvalorare l'edizione di Pothier il giovane André Mocquereau (1849-1930) promosse quindi la monumentale pubblicazione dei facsimili della *Paléographie musicale* (1889), primo esempio di stampa fotografica in scala di grigi. La pubblicazione, in quanto riproduzione documentaria, venne a contrapporsi alla rigidità della ricostruzione editoriale del *Liber*, e la diversità d'approccio fu aggravata da divergenze sulle proprietà ritmiche del canto (Pothier più orientato a valorizzare il testo, Mocquereau la morfologia neumatica). L'applicazione di una legge del governo francese del 1901 che richiedeva l'approvazione di Stato per la costituzione di congregazioni religiose obbligò i solesmensi a trasferirsi nel 1903 in Inghilterra (torneranno in Francia solo nel 1922). Le difficoltà politiche produssero però una ritrovata unità interna, nonché il sostegno del neo eletto Pio X che nel 1904 incaricò Pothier di predisporre quella che sarà l'*Editio Vaticana* (1908). La scuola di canto istituita presso l'abazia promosse numerose incisioni fra cui, nel 1930, una collezione di 12 dischi (78 giri) della His Master's Voice che fece epoca. Cfr. Bergeron (1998) ed Ellis (2013).

<sup>6</sup> In opposizione alla teoria *equalista* di Pothier, oggi comunemente praticata, Mocquereau dedicò l'intero VII volume della *Paléographie musicale* per esporre la sua idea di ritmica gregoriana non meno artificiosa di quella del collega. Sulla controversia: Kosch (1927), Caite (1995), Ostrowski (2008), Waddle (2010).

<sup>7</sup> L'indagine sul cosiddetto "medievalismo", ovvero la rilettura che la modernità offre del passato ha un suo testo di riferimento in Cantor 1991 (e ruolo importante continua ad avere il periodico *Studies in Medievalism* fondato nel 1979). In ambito musicologico, accanto all'approccio più generale di Leech-Wilkinson (2002), una brillante ricostruzione della restituzione del *corpus* trobadorico è quella di Haines (2004).

<sup>8</sup> Il film *Le crociate* di Ridley Scott (*Kingdom of Heaven*, 2005), pur adottando una colonna sonora scritta *ex novo* da Harry Gregson-Williams, rielabora melodie originali della tradizione trobadorica e, nella scena finale, inserisce *Chansoneta farai vencut* di Raimon de Miraval eseguita dai Convivencia, gruppo specializzato in musica medioevale.

rari casi in cui gli *organa* di Perotinus escono dalla fruizione degli addetti ai lavori vengono semmai ricollocati in un immaginario più tardo, nutrendo soprattutto inquietudini neogotiche.<sup>9</sup>

Come è possibile che vocalità fra loro contemporanee, non solo suonino così diverse, ma possano oggi appartenere a luoghi culturali tanto lontani? Ricorrere alle differenze stilistiche che contrappone il sacro al profano è una scorciatoia. Il quotidiano e il rito si divaricano soprattutto nella modernità. E d'altra parte, se anche fosse, tentativi di riavvicinare il gregoriano alle *chansons* francesi sono stati fatti,<sup>10</sup> mentre ci si è guardati bene dal riconoscere punti di contatto fra i trovieri del nord Europa e gli *organa* polifonici di quelle stesse regioni. Eppure è noto che le melodie di molte *chansons* erano in origine mottetti derivati dalle *clausulae* polifoniche.<sup>11</sup> E non è improbabile che il termine 'trovatore' o 'tropatore' derivi da 'tropo', il nome generico che assumono tutte le composizioni di sostituzione (fra cui appunto le *clausulae*).<sup>12</sup> La stessa polifonia, come amplificatio della sonorità liturgica, si dimostra essere essa stessa una forma di tropo.<sup>13</sup>

4. *Testimoni in crisi d'identità* · Non credo che il confronto con le fonti sia sufficiente a garantire la qualità dell'indagine: i documenti, oltre a conoscerli, bisogna farli parlare. Ma certo non ci si può accontentare delle restituzioni acquisite, come vorrebbero certe mode culturali.<sup>14</sup> La descrizione dei testimoni superstiti di Notre Dame fu fatta nella convinzione che fossero copie, seppur parziali, di un originario *magnus liber organi*. Ma ammettere che il fondamentale *liber* non era un codice ma una collezione di musiche, cambia radicalmente la prospettiva.<sup>15</sup>

<sup>9</sup> La cattedrale parigina in cui, fin dal gobbo di Victor Hugo, spontaneamente diamo casa a Perotinus, è *location* privilegiata per trame alla Dottor Phibes. Britten si rifarà agli *organa* modali per far cantare i fantasmi di *Turn of the screw* (cfr. Giuliano in questa rivista), e anche Umberto Eco nel *Nome della rosa* (1980), giallo 'monastico' ambientato nel primo Trecento, fa cantare al coro dei confratelli *Sederunt principes* 130 anni dopo la presunta morte di Perotinus. Sovrapporre il 'gotico' architettonico della cattedrale di Notre Dame a quello polifonico degli *organa* è gioco che ha sedotto più di uno studioso (fra i più recenti Duhamel 2002); ma Murray 1998 ha opportunamente dimostrato che l'entusiasmo modernista di Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) ha voluto rintracciare in Notre Dame l'inizio del gotico, quando invece l'edificio, in costante adeguamento, doveva avere intorno al 1200 un aspetto più tipicamente romanico.

<sup>10</sup> Penso alle sillogi musicali prodotte negli ultimi anni da Jordi Savall (come *Jérusalem* 2008 e *Le Royaume oublié*, 2009 per Alia Vox); ma penso anche al rapporto fra "folk songs" e liturgia proposto in Jefferey 1992; o ancora al tentativo di Christopher Page, musicologo e interprete, di far derivare gregoriano e *chansons* da una stessa estetica musicale, benché il modello estetico di riferimento rimanga alla fine quello solesmense.

<sup>11</sup> Il *Repertorium* di Ludwig 1910 (la cui pubblicazione si completò postuma solo nel 1978), seppur non particolarmente interessato alla produzione di *chansons*, mette in relazione alcune di queste con il modello liturgico. Ad esempio fra le 17 *clausulae* "Go", tropate su un frammento del *tenor* del versetto del graduale *Benedicta et venerabilis*, la seconda produce un mottetto a due voci (chiamato 'b' da Ludwig) con un primo testo latino ("Crescens incredulitas") e un secondo francese ("Por conforter mon corage"); il *duplum* di questo mottetto, perso il *tenor*, è poi copiato fra i brani raccolti nel celebre *Chansonier du Roi* (F-Pn, Fr. 844, f. 102v) con due nuove strofe aggiunte. Il codice attribuisce questa *pastourelle* al troviero Ernoul le Vielle de Gastinois che forse ha solo scritto il testo.

<sup>12</sup> L'ipotesi di una relazione fra 'tropo' e 'trovatore' è stata avanzata sulla base di somiglianze morfologiche fra alcune *cansos* e tropi aquitani di San Marziale (Fernandez 1986). La tesi trova ulteriore conferma nelle relazioni fra mottetti e canzonieri (del resto i mottetti anonimi sono in genere attribuiti a trovieri).

<sup>13</sup> In quanto elemento aggiunto al testo liturgico, l'idea di tropo può essere estesa a qualunque forma di *amplificatio*. La stessa *vox organalis* è un tropo e lo è, estensivamente, tutta la produzione mottettistica. Pertanto anche la polifonia su *tenor* liturgico è un tropo, e così l'intero *corpus* di Notre Dame.

<sup>14</sup> Il disinteresse documentario dei *cultural studies*, almeno nelle sue forme più superficiali, fu la reazione alla critica, peraltro legittima, rivolta a una filologia troppo attenta alla destinazione editoriale (Kerman 1985) che, inoltre, diventava propaganda pericolosa di uno statuto d'autore velleitario (come argomentato in Taruskin 1995). Invece di riproporsi in chiave ermeneutica la filologia accademica sta suscitando sempre più diffidenza (eliminando gli insegnamenti medievistici dai dipartimenti musicologici), anche in ragione del radicalizzarsi di approcci feticistici sul documento (penso alle edizioni critiche dei grandi operisti italiani o, in relazione al medioevo, alle proposte della *new philology* di cui scrive Caraci 2009, II, cap. VII).

<sup>15</sup> La descrizione monumentale di tutti i manoscritti di Notre Dame e di quelli correlati (Ludwig 1910) fu operazione tanto clamorosa da non

S'è pensato per lungo tempo che quei testimoni, copie tarde di almeno un secolo, fossero gli ultimi superstiti di una più antica tradizione manoscritta. Ma l'ipotesi, persino ovvia, che non vi fossero stesure precedenti perché la tradizione polifonica parigina era stata fino a quel momento quasi esclusivamente orale, getta una nuova luce sulle fonti note. Stesure di una musica che non si faceva più, scritte in una forma notazionale dismessa da decenni, diventano quindi un'operazione di antiquariato, se non addirittura un 'falso' – in entrambi i casi qualcosa di profondamente diverso da quello che ci siamo immaginati.<sup>16</sup>

5. *Autismo della teoria* · Chiunque abbia infine tentato di trascrivere il mensuralismo duecentesco si sarà reso conto che le regole fornite dai teorici improvvisamente comparsi un secolo dopo non sono solo complicate e inutilmente ridondanti,<sup>17</sup> ma soprattutto non si riescono ad applicare sempre allo stesso modo. Diversi sono i criteri se si trascrive il *tenor* o le voci superiori, se la polifonia investe il corpo della frase o le sezioni cadenzanti, se si è di fronte a *clausulae* o polifonie a bordone (queste ultime addirittura sembra smettano di essere mensurali quando passano da tre a due voci),<sup>18</sup> e appena si affronta la scrittura sillabica (mottetto, *conductus*) è la giungla: tante sono le soluzioni quante le edizioni pubblicate. Il dibattito in merito si è esaurito per stanchezza, non per aver apportato soluzioni convincenti.<sup>19</sup>

Stupisce che un sistema così farraginoso sia poi diventato modello di riferimento per la polifonia in Europa. O i cantori medievali erano mostri del calcolo, con una non trascurabile propensione al masochismo teoretico, o noi *non abbiamo capito* come funzionava il sistema.

I teorici, da parte loro, se va bene ripetono principi acquisiti ma non praticati; nei casi peggiori sembra parlino di tutto tranne che di musica (Cullin 1995). I paleografi stessi vivono la 'teoria ritmica modale' come un mondo a sé, muto e silenzioso, in cui il buon senso è sospeso e si

---

concedere spazio a obiezioni (almeno fino a Busse Berger 2005, cap. I). In realtà tanto sforzo aveva l'inconveniente di essere elaborato sulla convinzione che il "magnus liber organi" citato dall'Anonimo IV fosse realmente il codice-archetipo da cui derivarono i quattro principali mss. superstiti (W1, F, Ma e W2). L'organizzazione del cod. F, il testimone più voluminoso, fu alla base di una classificazione delle musiche a dir poco caotica. Le difficoltà d'approccio al *Repertorium* di Ludwig, oltre a creare ad arte un'aura iniziatica attorno agli studi musicologici, produsse nei fatti un fruizione marginale dell'enorme massa documentaria raccolta (segnatamente in riferimento all'evoluzione *organa-mottetti-chansons*). Una guida on line alla lettura del *Repertorium* è in *Temporum stirpis musica* ([www.examenapium.it/meri](http://www.examenapium.it/meri) → Thesaurus → Scuola di Notre Dame).

<sup>16</sup> Non insisto sulla sopravvivenza quasi esclusivamente orale della produzione coeva di Notre Dame perché ampiamente affrontata nel bel libro di Busse Berger (2005) e fatta propria da Grass (2007) (in realtà le resistenze permangono, cfr. la recensione di Saint-Cricq 2010).

<sup>17</sup> I sei 'modi ritmici', su cui concordano trattati antichi e la moderna 'teoria modale', si rivelano una griglia ipertrofica che alla fine spiega solo un procedere metrico in cui s'alternano tempi forti e deboli oggi resi ♩ ♪ ♪ ♪ ovvero ♩ ♪ ♪ ♪ – già Apel (1942) riconosceva l'inconveniente; cfr. la parte conclusiva del paragrafo *Rhythmic modes* (p. 223 dell'ed. 1953, ovvero p. 245 della trad. it.).

<sup>18</sup> L'edizione recentemente completata degli *organa* di Notre Dame (7 voll. sotto la direzione di Roesner 2009<sup>a</sup>) applica la teoria modale per i *tripla* e i *quadrupla* (I vol.) ma lascia all'iniziativa del singolo curatore tutti i *dupla* (gli altri 6 voll.) che, soprattutto nelle *copulae*, possono essere interamente amensurali (Everist), ovvero seguire la teoria modale (Baltzer, Payne), o suggerire ipotesi modali su una restituzione non mensurale (Roesner). Di un secolo di discussioni infinite in merito alla ritmica del *duplum* melismatico (comunemente detto *organum purum*) offre una sintesi brillante Yudkin (1983), a cui si aggiunge Crocker (1990) con una soluzioni alternative (cfr. *infra* nota 46).

<sup>19</sup> Il *corpus*, ripetutamente repertoriato (Gröninger, 1939; Anderson, 1975; Falck 1981), è stato (quasi) integralmente pubblicato in Anderson 1988. Dopo i contributi filo-modalità del Dopoguerra (Bukofzer, 1949 e 1953; Handschin, 1952; Husmann, 1952; Schrade 1953) il dibattito riprese vita in concomitanza con l'edizione di Anderson (argomentata in Anderson 1972, 1973 e 1978). Da qui, sulla base del quinto modo, è stata in genere preferita l'isocronia sillabica (Knapp 1979, Sanders 1985) o più di recente un approccio non misurato (Everist 1989 e 2011, p. 69).

gode del privilegio di appartenere a un *club* per pochi dove la musica non è più tale ma solo catene mensurali ipnotiche, un mondo in cui uno più uno non fa mai due.<sup>20</sup>

Che ci sia una colpevole omertà di fronte a tutto ciò lo dichiara l'assenza di una moderna edizione comparativa del *corpus* musicale di Notre Dame,<sup>21</sup> malgrado da oltre un secolo l'intera tradizione sia stata descritta pressoché integralmente, identificando derivazioni e relazioni fra *organa*, *clausulae* e mottetti.

### **Ipotesi (primo approccio)**

I malesseri qui mostrati mi hanno indotto a mettere da parte quanto conoscevo su Notre Dame per riconsiderare le testimonianze dell'epoca con la stessa 'incompetenza' con cui potevano esser lette nell'Ottocento, ma con un bagaglio di pregiudizi profondamente rinnovato (perché è ipocrisia credere nella verginità della ricerca), tuttavia consapevole delle forzature di chi mi ha preceduto. Il momento più proficuo è stato il lavoro di decostruzione<sup>22</sup> del processo storiografico, che mi ha permesso di cogliere fraintendimenti e formulare interpretazioni alternative. La riconsiderazione delle testimonianze, teoriche e codicologiche, ha suggerito nuove ipotesi apparentemente più coerenti.

Mi sono convinto che la polifonia parigina, come probabilmente da sempre avveniva, era in gran parte improvvisata su formule preesistenti, e che le musiche superstiti altro non furono che tentativi tardi di fermare su pergamena (inducendo i teorici a stabilire delle regole) una qualunque di queste improvvisazioni, se non addirittura una ricostruzione ideale.<sup>23</sup>

Le ragioni per cui *organa* e trattati siano scritti fuori tempo, ovvero quando la tradizione di Notre Dame si era ormai esaurita, si lega probabilmente al mutamento che caratterizza la metà del XIII secolo, in cui ragione e speculazione cominciano con più evidenza ad essere posti al centro dello sforzo creativo. E non è improbabile che l'urgenza di fermare su pergamena una pratica ormai esaurita sia volontà tipicamente 'gotica' di conservare la memoria, e insieme sfruttare i possibili

<sup>20</sup> Sconcerta che invece di ammettere l'inefficacia del sistema si riescano ad affiancare, nella stessa pagina, affermazioni come: "L'osservazione delle consonanze è spesso l'unico appiglio sicuro nella trascrizione dei brani in notazione modale, nei quali non è sempre chiaro ricavare il ritmo"; e appena sopra: "Non è assolutamente necessario che tutte e tre le voci siano consonanti tra loro, ma soltanto che essi formino una consonanza tra due di loro ... con ciò si giustificano combinazioni come *re-mi-la ... re-sol-do ... o re-mi-sol*" (Apel 1942, p. 269 della tr. it.).

<sup>21</sup> Roesner (2009<sup>9</sup>) (come accennato *supra* a nota 18) restituisce i *dupla* sulla base dei soli tre codici principali pubblicati peraltro in volumi separati (il cod. F nei voll. II-V, il W<sub>2</sub> nel VI e il W<sub>1</sub> nel VII) e soprattutto non prende in considerazione i mottetti correlati (seppur citati in apparato).

<sup>22</sup> Non attribuisco al termine risvolti linguistici alla Derrida: smantellare, per quanto possibile, l'idea che oggi si ha di Notre Dame non serve in sé a comprendere meglio quegli anni, permette semmai di capire perché il Novecento ha generato e conservato chiavi interpretative inadeguate.

<sup>23</sup> Non escludo nemmeno l'ipotesi che la compilazione del *corpus* di *organa* e *clausulae* fosse finalizzato alla composizione di mottetti.

risvolti didattici dell'operazione.<sup>24</sup>

Per semplificare (poi avrò modo di argomentare): è nella contrapposizione fra la cultura 'romanica' dell'agire e quella 'gotica' della progettualità che oggi si perde il senso del ruolo di Notre Dame. La Parigi 'romanica' del 1200 era giunta a trasformare il suono del rito – quello che noi chiamiamo canto piano, ma che in realtà nasce come 'stato della parola' – in un canto fisico, corporeo, emotivo, così palpabile da trasformarsi nel corpo tridimensionale delle riverberazioni polifoniche.<sup>25</sup> Non c'è costruzione in questa azione del suono, non c'è calcolo in una vocalità che diventa fisica, figlia di uomini che non si sono ancora rassegnati ad abbandonare i ritmi fisiologici del corpo, di fedeli che hanno prodotto un rito ipertrofico che stordisce il corpo per convincere la mente. Al contrario l'astrazione intellettuale 'gotica' introdotta alla fine del XIII secolo, intimorita dalla carne e che diffida dei sensi, apparterrà alla fase 'tomisitica' della storia liturgica, una fase sorretta cioè da una vocalità ascetica che vede nella polifonia il vertice del compiacimento intellettuale, controllato, razionale: è la polifonia teorizzata da Francone prima e poi da Vitry e che, dopo la stagione arsonivistica, si esaurirà coi fiamminghi.

I primi teorici del mensuralismo hanno guardato a Notre Dame forse per generosità, forse perché il confronto meglio esaltava il progresso raggiunto dopo tanti anni di pratiche. Certo non si è trattato di un omaggio ai padri, anzi il disagio per un passato che evidentemente non comprendevano più è molto forte.<sup>26</sup> Ma soprattutto è evidente come per questi teorici esordienti le verità affermate siano estensibili a qualunque epoca. Questa espansione retroattiva delle teorie trecentesche ha prodotto un appiattimento delle differenze che ha confuso le idee agli studiosi del Novecento.

### **Come ci siamo arrivati**

L'interesse che l'Ottocento rivolge al Medioevo nasce da una rivalsa identitaria del Nord Europa su un meridione greco-latino il cui 'rinascimento' aveva nutrito le culture di antico regime. I romantici post-rivoluzionari, che aspiravano a una nobiltà dell'azione, non di titolo, volevano sentirsi figli di quell'Europa in espansione che combatteva i musulmani e che creava la propria epopea sui

<sup>24</sup> Il fenomeno di conservazione, che riguarda tutta la cultura europea, è stato studiato soprattutto nell'ambito letterario; fra i contributi più recenti Witt (2000).

<sup>25</sup> Va in questa direzione la considerazione iniziale del contributo di Sanders 1980 che spiega come la polifonia non sia qualcosa di diverso rispetto al canto piano, ma semplicemente un canto 'organizzato' (da cui il termine *organum*).

<sup>26</sup> A parte l'*unicum* dell'Anonimo IV che sembra mettere insieme fonti eterogenee (la memoria di un passato mitico con i più tardi codici musicali), è probabile che la trattatistica mensurale non si riferisca alle pratiche di Notre Dame, ma contempli semmai un momento successivo, seppur precedente ai principi di Francone. In sostanza è probabile che i sei modi valgano solo a partire dai codici di Bamberg (Ba) e Montpellier (Mo).

*romances* cavallereschi.<sup>27</sup>

In questo clima di rinnovamento s'inserisce la restituzione del 'vero' gregoriano promossa con forza dai monaci di Solesmes. Pur affermando l'immutabilità del canto liturgico (l'evoluzione è giudicata una forma di decadenza), gli eruditi benedettini pretesero ricostruirne la 'monumentalità' guardando alle origini. L'idea però che una tradizione vocale abbia una sua condizione ideale è già pretesa astratta, ma che tale si affermi al suo esordio è approccio quantomeno ingenuo.

Il *wishful thinking* solesmense non va in ogni caso a pescare questa presunta 'originarietà' nel primo Cristianesimo, ma in quell'epoca di mezzo che le Crociate hanno reso gloriosa. La stessa moderna notazione gregoriana, inventata a Solesmes, recupera le forme aquitane più evolute e predilige i codici redatti nel XII-XIII secolo – ovvero quella stessa epoca aggredita dall'euforia filologica ottocentesca. Certo quelli erano i primi secoli che restituivano codici musicali più facilmente decifrabili, ma riconoscere quel contesto come 'ideale antico' è una scorciatoia: ricorda la storiella dell'ubriaco che, avendo perso la chiave chissà dove, la cerca sotto il lampione perché lì c'è più luce.

Sul versante della polifonia segna una svolta la fondamentale pubblicazione in quattro tomi di *Scriptorum de musica* (1864-76) di Edmond de Coussemaker, silloge di trattati medioevali che raccoglie pressoché tutte le teorie mensurali antiche: un primo segnale di parzialità ideologica che prima della musica restituisce il pensiero teorico.

L'episodio successivo è l'uscita del primo volume del *Repertorium* (1910) di Friedrich Ludwig, un'ampia descrizione dei codici in notazione polifonica precedenti il 1300, che segue di pochi anni il primo manuale di notazione compilato da Johannes Wolf.<sup>28</sup> La cosiddetta 'teoria ritmica modale' era cominciata a circolare negli ambienti accademici proprio a Strasburgo, dove nel 1905 Ludwig aveva sostituito il suo maestro Gustav Jacobsthal, e si stava imponendo quale *auctoritas* della polifonia medioevale, influenzando con grande clamore anche gli studi sulla monodia profana.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> L'attenzione che il Romanticismo rivolge alle tradizioni nordiche (materia bretone, carolingia, nibelunghi) non è semplicemente nazionalistica ma pesca in una ricerca identitaria capace di superare il razionalismo classicista. Figure assai diverse come Novalis (1772-1801) o Chateaubriand (1768-1848), percepite come reazionarie dalla critica marxista, in realtà incarnano il vero spirito di rinnovamento dell'epoca. Il romanzo *Enrico d'Ofterdingen* (incompiuto), in cui l'autore s'identifica con un *Minnesänger*, propone una ricerca di sé che sarà la stessa riproposta da Wagner; *Il genio del Cristianesimo* (1802) di Chateaubriand diventa il fondamento di una rinnovata religiosità delle origini che alimenterà le ricerche di Solesmes.

<sup>28</sup> Wolf 1904. Coussemaker, pur avendo pubblicato trattatistica mensurale, non aveva offerto una teoria per la trascrizione. Nella sua *Art harmonique* (Coussemaker 1865) si era limitato ad affermare i principi della teoria franconiana e le trascrizioni degli *organa* di Notre Dame mostrano l'insicurezza all'approccio. Pur battendo sul tempo Ludwig, il manuale di Wolf non si occupò, se non marginalmente, della notazione precedente Francone. Ludwig, che accusò Wolf di non conoscere adeguatamente le fonti (Ludwig 1905), potrà elaborare la teoria sulla 'ritmica modale' nel secondo dei due *Excursus* del suo *Repertorium* (Ludwig 1910, I, p. 42-57); sarà tuttavia Apel 1942 il primo a parlare espressamente dei 'sei modi ritmici' (da Johannes de Garlandia).

<sup>29</sup> La paternità della teoria modale applicata alla monodia profana fu contesa a colpi di gran giurì fra Pierre Aubry (1874-1910) e Jean Beck (1881-1943), fino a diventare contrapposizione nazionalistica (Haines 2001). Ma ancora una volta la paternità risaliva alle teorie di Ludwig (Chailley 1953)

Ludwig non sembra preoccuparsi del fatto che tutta la trattatistica a cui fa riferimento – compresi i testimoni musicali – si collochi sul finire del XIII secolo e che anche il *Discantus positio vulgaris*, l'unico trattato che potrebbe essere collocato prima del 1250, non solo è il risultato della contaminazione di almeno due testi, ma è tradito dalla copia di Hieronimus de Moravia (ca 1300) che altrove mostra di aver modificato proprio quelle parti che facevano riferimento alla tradizione più antica.<sup>30</sup>

Nella seconda metà dell'Ottocento, l'attività musicale della Francia duecentesca è quindi usata per restituire la verginità del gregoriano (Solesmes), nonché per ritrovare le origini della polifonia occidentale (Ludwig).<sup>31</sup> Le teorie elaborate sui due fronti sono profondamente diverse – e diversa è la resa sonora – perché esprimono innanzitutto rivalità nazionali (Morent 2009). Ciò malgrado muovono dagli stessi ideali culturali che prepararono le due Guerre: un misto di rigore, supponenza coloniale, senso del dovere, esotismo decadente.

Come la fiorente cultura nordeuropea del XII secolo aveva creato la 'materia bretone e carolingia' per riconoscersi in una tradizione nobile e antica, così la fine dell'Ottocento, sempre più fiduciosa dei progressi scientifici in accelerazione, produce solenni *monumenta* editoriali che uniscono il rigore positivista alla restituzione identitaria del passato. Ludwig definisce la sua teoria ritmica sulla base dei codici da lui studiati, trascurando l'inconveniente che fra pratica e testi, esattamente come avveniva per la trattatistica teorica, c'è l'abisso di quasi un secolo.<sup>32</sup> Similmente Solesmes usa i più innovativi procedimenti fotografici per i facsimili della *Paléographie musicale* (1889) all'unico scopo di affermare la 'verità' del rinnovato canto liturgico.

Il ritorno alle origini e la fiducia nel futuro produsse strabismi ermeneutici anche in altre condizioni. Ludwig da un lato collazionava i testi privilegiando quelli più antichi come più 'veri', dall'altro riteneva che la polifonia più complessa (quindi più 'artistica') dovesse essere tarda, per

---

che tuttavia non si convinse ad estenderla anche alla monodia. L'applicazione della teoria ai trovatori è stata contestata abbastanza presto (dalle edizioni di Carl Appel degli anni Trenta, fino al contributo pregevole di Van der Werf 1979) eppure fu estesamente applicata nella monumentale edizione critica del *corpus* trovierico apparso quindici anni fa (Tischler 1997). Malgrado pochissimi considerino ancora la ritmica modale applicabile alla monodia (e molte perplessità rimangano per le polifonie a due voci), è curioso che sia ancora tenacemente applicata, ma esclusivamente, ai pochi *organa* a 3 e 4 voci superstiti.

<sup>30</sup> Cserba (1935) e ora Meyer (2012). La seconda parte del trattato rimanda al cod. Mo, redatto non prima del 1280 (Rokseth 1939). Il *Discantus*, sulla base dell'unicum in F-Pn, Lat. 16663, ff. 64v-66v, era già stato edito due volte da Coussemaker (1852: 247-253, con trad. francese, e poi in Coussemaker 1876, I, pp. 94-97).

<sup>31</sup> È emblematica la sopravvalutazione rivolta ai nomi di Leoninus e Perotinus, noti solo attraverso l'Anonimo IV, quale identificazione filo-romantica del primo eroe-artista. L'Anonimo IV fa anche altri nomi (Robertus de Sabilone, Petrus 'notator optimus' e Johannes Primarius, che Coussemaker 1876, I, p. 342, riporta in maiuscolotto) ma l'interesse storiografico coinvolgerà solo Leoninus 'primo' polifonista e Perotinus in quanto autore di *quadrupla*, ovvero di composizioni considerate fra le più nobili della produzione di Notre Dame (cfr. Van der Werf 1990). I musicologi hanno poi voluto dare un volto a questi due nomi e, se per Leoninus l'identificazione di Wright (1986) sembra convincente, per Perotinus le ipotesi sono ancora in evoluzione; cfr. Gastoué (1922: 19), Ficker (1930), Handschin (1932), Rokseth (1939, IV, p. 50), Birkner (1962), Husmann (1963), Tischler (1966) (una prima sintesi in Chailley 1950, p. 158, con l'aggiornamento in Wright 1989, p. 291) e più di recente anche Friebel (2012).

<sup>32</sup> In realtà negli ultimi anni Ludwig ammetterà che la trattatistica non dava alcun affidamento per la ricostruzione di un metodo (Busse Berger 2005: 74 della trad. it.).

cui i *quadrupla* erano successivi agli *organa* a due voci.<sup>33</sup>

Il rigore di fine Ottocento produceva soprattutto regole, anche se inventate o inutilmente complicate (e le complicazioni servivano a costruire un'identità accademica alla nascente musicologia). Ludwig concepì una teoria che, mutuata dai teorici solo per quanto tornava utile, risultava non sempre applicabile e soprattutto mal s'inseriva nell'immaginario estetico del XII secolo, quello intrinsecamente 'accumulativo' che praticava la liturgia come azione, non come speculazione.

Le regole della 'ritmica modale' sono macchinose, cerebrali e sofisticate non tanto perché nutrite degli accademismi che aprono la grande stagione teoretica trecentesca, ma perché figlie del positivismo prescrittivo di Ludwig. Similmente il suono della liturgia antica di Parigi immaginato dal tardo Ottocento muove da un'idea di Medioevo già da tempo formata sul gusto palestriniano del cecilianesimo,<sup>34</sup> e rivitalizzata dalla correnti moderniste più intrise di misticismo come l'*art nouveau* e gli ambienti preraffaelliti.<sup>35</sup>

Che il gregoriano fosse un canto lento, senza strumenti, o fundamentalmente privo di ritmo, in nessun modo trova riscontro nella scarse informazioni che offrono le testimonianze antiche.<sup>36</sup> Solesmes, reinterpretando a suo modo il movimento ceciliano, voleva soprattutto contrastare quella religiosità popolare che inglobava le arie d'opera nella *pietas* religiosa. L'ascetismo vocale, algido e solenne, sembra affermato per agire più in opposizione piuttosto che a scopo restaurativo. Georges Duby, da medievista, consapevole dell'operazione fundamentalmente ideologica di Solesmes, non avrà dubbi a considerare il canto monastico "una lotta accanita":

Il corale, virile, violento, brutale – tentiamo di dimenticare le inflessioni melliflue che ai nostri giorni sono venute a snaturare la melodia gregoriana – era lanciato come un canto di guerra.<sup>37</sup>

Similmente l'ideale a cappella di Ludwig, che univa a un ritmo dilatato imponenti masse corali, è frutto di quella stessa attesa rivolta alla musica sacra, contemporaneamente grave e filopalestriniana, che il cecilianesimo aveva elaborato nel corso dell'Ottocento. Le poche

<sup>33</sup> Il processo di *amplificatio*, tipico della creatività del XII secolo, concede alle manifestazioni più complesse di succedere a forme più semplici, ma non ci sono prove che i *quadrupla* siano adattamenti di *trippla* preesistenti e che questi a loro volta procedano dai *dupla*. Trattandosi di pratiche estemporanee sarebbe un'ipotesi poco percorribile. Al contrario è probabile che le diverse forme polifoniche si praticassero contemporaneamente; tuttavia ancora Flotzinger (2007), che pure riconosce nei *dupla* attribuiti a Leoninus un fondamentale impianto improvvisativo, ritiene che questa produzione sia *precedente* alla concezione 'modale' più tarda di Perotinus.

<sup>34</sup> Per una sintesi in merito cfr. Busse Berger (2005: 31-37 della trad. italiana).

<sup>35</sup> Bergeron 1998 (che non a caso reca il titolo *Decadent enchantments*).

<sup>36</sup> Un caso per tutti: il vocalizzare a valori uguali è certamente in contraddizione con le indicazioni agogiche di cui è ricca la notazione di San Gallo.

<sup>37</sup> Duby (1976: 38 dell'ed. 1982). Va detto che anche questa è nulla più che un'ipotesi matura su una diversa idea di Medioevo.

testimonianze coeve rendono poco probabile un'esecuzione corale,<sup>38</sup> e la scrittura stessa, nella condensazione di note, rende ingestibili grandi masse se non dilatando smisuratamente il tempo. Del resto se ammettiamo un impianto fortemente improvvisativo di queste pratiche, appare evidente che si debbano considerare possibili solo esecuzioni con parti a voci singole.

### Da dove ripartire?

Fra le rarissime descrizioni dell'uso della polifonia a Notre Dame, quella del 1198, mostra come le polifonie fossero una pratica consueta:

Nel coro quindi [il maestro di canto] indossi la sua veste, assistito da due canonici subdiaconi e, tenendo la verga di cantore, introduca i Vesperi con la prosa *Letemur gaudiis*. Una volta finita, il vescovo se presente o, in assenza, il decano o il cappellano del vescovo, cominci i Vesperi celebrando in forma solita e solenne, e inoltre che il responsorio e il *Benedicamus* possano essere cantati a tre voci, o a quattro o in *organum*; diversamente il responsorio sia cantato da quattro subdiaconi con la veste di seta.

La Compieta sia cantata in forma solita e solenne.

Percossa quindi una sola volta la campana prima del Matutino, come nelle grandi solennità, si cominci il Matutino dal vescovo, dal decano o dal cappellano, completandosi in forma solita, e inoltre che il terzo e sesto responsorio siano cantati in *organum*, ovvero a tre o a quattro voci. Sia il maestro di canto a condurre i responsori del Matutino.

La Messa sia celebrata in forma solita similmente alle altre Ore da uno dei suddetti, e inoltre che l'*epistola cum farsia* sia intonata da due [religiosi] vestiti di seta, e poi sia letta per intero anche dal subdiacono.

Il responsorio e l'alleluia siano cantati a tre voci, a quattro o in *organum*, e nella Messa i quattro si facciano avanti. [...]

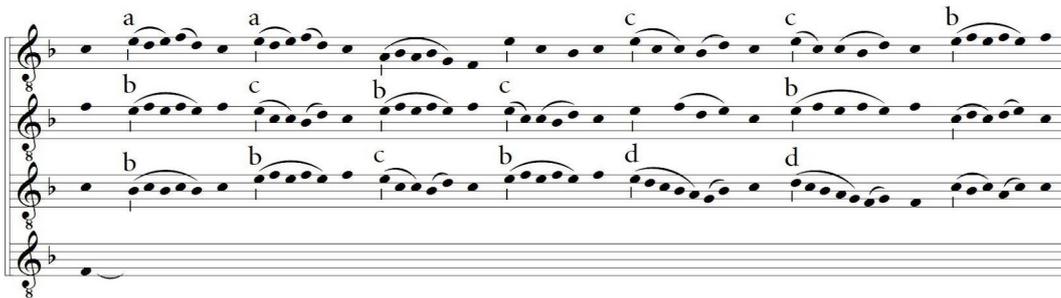
Redatto nell'anno del Verbo Incarnato 1198.<sup>39</sup>

Il passo mostra con evidenza che l'interesse liturgico fosse la polifonia, non un brano in particolare, la cui pratica appare consuetudine di antica data. Ogni messa solenne prevedeva cioè l'utilizzo di

<sup>38</sup> Cfr. per es. il passo citato che apre il paragrafo successivo. In realtà fin da Ludwig (Ficker 1930), e in parte ancor oggi (per es. Monterosso 1983), è ferma la convinzione che *triplo* e *quadruplo* necessitino di un organico corale allargato.

<sup>39</sup> Dalla lettera del legato papale Petrus de Capua per regolamentare le celebrazioni nella cattedrale di Notre Dame il giorno della Festa de Folli del primo gennaio (Paris, Archives nationales, I 498, n. 310), pubblicata in Guérard (1850, I, pp. 74-75; trad. ingl. in Wright 1989: 239): "In choro autem induet capam suam, assistentibus ei duobus canonicis subdiaconis, et tenens baculum cantoris, antequam incipiantur Vesperae, incipiet prosam *Letemur gaudiis*; qua finita, episcopus si presens fuerit, vel decanus absente episcopo, vel capellanus episcopi utroque absente, incipiet Vesperas ordinate et sollempniter celebrandas; hoc addito quod responsorium et *Benedicamus* in triplo, vel quadruplo, vel organo poterunt decantari; alioquin a quatuor subdiaconis indutis capis sericis responsorium cantabitur. Complectorium ordinate et sollempniter cantabitur. Pulsato autem unico classico ante Matutinos, sicut in summis sollempnitatibus, Matutini ab episcopo, vel decano, vel capellano incipiantur ordine debito consummandi; hoc adjecto, quod tertium et VI responsorium in organo, vel triplo, vel quadruplo cantabuntur. Cantor Matutinorum responsoria ordinabit. Missa similiter cum ceteris Horis ordinate celebrabitur ab aliquo predictorum; hoc addito quod Epistola cum farsia dicetur a duobus in capis sericis, et postmodum a subdiacono nichilominus perlegetur. Responsorium et Alleluia in triplo, vel quadruplo, vel organo, in capis sericis, cantabuntur, et erunt in missa iiiiii<sup>or</sup> procedentes ... Actum anno Incarnati Verbi m<sup>o</sup> c<sup>o</sup> xc<sup>o</sup> viii<sup>or</sup>."

più voci che si ‘organizzavano’ per quella specifica occasione sostanzialmente irripetibile. Le polifonie di Notre Dame riguardano infatti il *proprium*, ovvero testi che si recitano solo in quella singola festa (e non più ripetute fino all’anno successivo). Immaginarsi che il *corpus* polifonico entrasse a far parte di un bagaglio di composizioni in senso moderno, con tanto di titolo e autore, ha poco senso.<sup>40</sup> Del resto le stesse polifonie superstiti mostrano l’alto livello di modularità combinatoria, tipico dei processi compositivi di tradizione orale:



Attacco del *Viderunt omnes* secondo la lezione di F, f. 1r (numerati i moduli sovrapponibili).

Le ragioni per cui tale pratica ‘a mente’<sup>41</sup> sia sopravvissuta alla fine di una lunga e gloriosa tradizione, si possono ritrovare nella volontà antiquaria che ha indotto a mettere insieme scampoli di brogliacci tratti da fascicoli sparsi,<sup>42</sup> per studio o con lo stesso ideale conservativo dei canzonieri, compilati peraltro in questi stessi anni. Il confronto con i codici di Notre Dame rimane prezioso, ma sarebbe sbagliato far coincidere la musica superstita con l’attività celebrativa parigina.

*La scrittura* · Se le polifonie di Notre Dame si conservano in partitura, e non in parti separate come sarà per tutto il Medioevo, mostra che quella scrittura non solo ha un valore meramente documentario, ma soprattutto compensa con la sovrapposizione grafica l’incertezza metrica. Tutta la polifonia successiva, verrà in seguito scritta su parti separate riconoscendo l’autonomia delle voci. La pratica di Notre Dame non produce voci indipendenti, ma espande tridimensionalmente il canto.

<sup>40</sup> L’Anonimo IV che, per la gioia dei moderni musicologi, annota titoli e nomi (a cominciare da Leoninus e Perotinus), contribuisce a questo fraintendimento: ma questi parla di pratiche passate, essendo figlio di una cultura assai più tarda (inizio XIV secolo), quella stessa che nomina i trovatori, ne minia i ritratti e concepisce il comporre come attività autoriale. L’unica redazione antica del suo trattato (GB-Lbl, *Royal* 12.C.IV, ff. 59r-80v) fu copiata e annotata verso il 1440 (*Tiberius* B.IX) e da qui il compositore Johann Christoph Pepusch (1667-1752) ne trasse una stesura personale (*Add.* 4909); cfr. Hughes-Hughes 1909, III, p. 302. La prima edizione fu pubblicata in Coussemaker (1876, I (1864), pp. 327-364), e in edizione critica da Reckow (1967); l’anonimo gode di due traduzioni inglesi (Dittmer 1959 e Yudkin 1985).

<sup>41</sup> Non s’immagini una polifonia estemporanea, il rito delle feste più importanti (non a caso i *tripla* e i *quadrupla* di Notre Dame si legano alle festività di Pasqua e Natale) doveva essere accuratamente preparato. Le polifonie forse richiedevano molto tempo per essere approntate e proprio per questo meglio svolgevano la loro funzione celebrativa.

<sup>42</sup> È forse in questa chiave che si può dare un senso alla parola “abbreviavit” usata dall’Anonimo IV in riferimento all’attività compositiva di Perotinus (Reckow 1967, I, p. 46), che tanto imbarazzo ha prodotto fra gli studiosi (Roesner 2001).

È probabile che solo le redazioni più tarde, esperimenti notazionali che sembrano voler registrare qualche celebrazione più solenne, divennero le basi per cominciare a ragionare sulle potenzialità metriche del testo musicale. Ma quanto fosse stretto il rapporto con gli usi di un secolo prima rimane ignoto. Qualche elemento di coerenza metrica è possibile evidenziarlo e, se ammettiamo un costante adeguamento della scrittura mensurale, è evidente che soluzioni tarde possano conservare residui di strategie più antiche.

Se si cerca, per esempio, di dare un senso coerente alle formule combinatorie delle *ligaturae* che propone la ‘teoria modale’ sulla base del numero delle note, ci si accorge che bene o male queste stesse *ligaturae* terminano quasi sempre su un tempo forte.<sup>43</sup> Di fatto un confronto diretto con la polifonia di Notre Dame mostra che la stragrande maggioranza di consonanze privilegia l’ultima nota di ogni *ligatura* come luogo di convergenza, ovvero d’appoggio, che produce una successione isocrona d’accenti.<sup>44</sup> Solo nelle formule cadenzanti, con gli accenti che cadono sulla penultima nota della frase, evitano in genere armonie consonanti.<sup>45</sup>

Del resto non deve stupire se la fine di un gruppo neumatico suggerisce una fermata. Chi ha provato a insegnare musica ai bambini sa che prima di acquisire dimestichezza con la notazione, questa scrittura:  viene preferibilmente eseguita:  L’unione delle prime tre note, come fosse una *ligatura*, induce a sostare sull’ultima del gruppo.

*Il ritmo* · Se tuttavia si vuole far andare assieme più voci, più che preoccuparsi della durata dei suoni, è necessario agganciarsi a una griglia ritmica. Per stare ‘a tempo’ non importa quanto è lungo un suono, al contrario serve scandire le pulsazioni insieme col gruppo per partecipare al respiro collettivo (oggi diremmo ‘tenere il tempo’). Usare l’appoggio della voce è la strategia più

<sup>43</sup> Una teoria simile era già stata presagita nei contributi di Treitler (1979) e Crocker (1990) (cfr. nota successiva) e, formulata con argomenti non sempre condivisibili, in Lera (1989 e 1992). Le tesi di Treitler hanno prodotto un botta e risposta con Sanders nel numero XXIII/3 (1980) del *Journal of the American Musicological Society*; altre considerazioni non dirimenti sono state poi avanzate in Tischler 1982 che hanno prodotto la replica di Treitler (1983). La posizione di Lera fu più radicale. Pretendendo ricondurre l’evidenza delle consonanze finali a una presunta articolazione tipica del canto piano (in realtà non dimostrata) ha offerto il fianco al rifiuto delle sue tesi (Pesce 1995, Sabaino 1995). Lera, con una condotta eccessivamente prescrittiva, ha voluto dettare una “grammatica” e non semplicemente, come in queste pagine, suggerire una potenzialità del segno. Il suo ruolo di outsider fu poi sufficiente perché la proposta fosse presto dimenticata, tuttavia le intuizioni originarie, almeno come esplicitazione di un principio notazionale, avrebbero meritato una discussione meno arroccata.

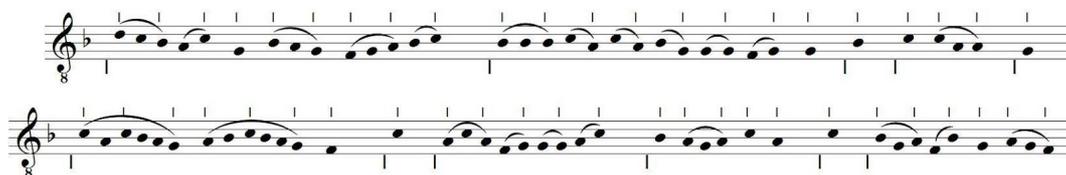
<sup>44</sup> La proprietà era parzialmente riconosciuta da Treitler: “the resolution of a dissonance by a consonance ... itself defines an accent, whether the duration of the consonant note is long or short” [la risoluzione di una dissonanza su una consonanza ... di per sé stabilisce un accento, qualunque sia la consonanza, lunga o breve] (1979: 529); e ancora: “the demand for a prevailing consonant sonority is to be satisfied by the principle that downbeats ... jointly constitute a chain of consonances equidistant in time” [l’esigenza di sonorità prevalentemente consonanti è soddisfatta dal principio che i tempi forti ... vengono a formare una catena di consonanze equidistanti nel tempo] (Treitler 1979: 530). Anche Crocker (1990), pur partendo dalla restituzione dell’*organum purum* riconosce, in quello che chiama “the two-note problem” (p. 160), che l’opzione di far coincidere le ultime note della *ligatura* produce consonanze regolari (p. 166); sulla scorta di Treitler (1979) e Fassler (1987), Crocker (1990: 174-175) estende il principio alle *copulae* (dove il *tenor* adotta un andamento misurato) proponendo una soluzione molto simile all’ipotesi che suggerisco in queste pagine: “This beat, represented exactly by the single notes in the tenor, would regulate the notes of the duplum according to the now usual way of aligning the end of each *ligaturae* with the next tenor note” [La pulsazione, ben scandita da ciascuna nota del *tenor*, viene a regolare le note del *duplum* allineando, secondo il modo che abbiamo proposto, la fine di ogni *ligatura* con la successiva nota del *tenor*]

<sup>45</sup> Già Guido concedeva al momento che precede la conclusione (*occursus*) un uso quasi ‘segnaletico’ della dissonanza (*Micrologus*, XVIII-XIX). La trattatistica moderna ha poi riconosciuto nella penultima nota un momento di attesa, anche in opposizione all’andamento generale della frase, sia nella scrittura sillabica (Sanders 1985: 461) sia in quella melismatica (Yudkin 1983: 373-374).



Se si riconoscono le *ligaturae* come unità d'appoggio di una pulsazione isocrona (un neuma sta a un'unità) la lettura è immediata. Si avrà cioè l'accento o sulle note singole, o sull'ultima nota delle *ligaturae* binarie.<sup>49</sup> In presenza di raggruppamenti di più di due suoni può assumere ruolo ritmico anche la prima nota.<sup>50</sup> Gli strofici si comporteranno come *ligaturae* e la *plica* lascerà, al contrario, l'ultimo suono in posizione debole.

Riproducendo il *quadruplum* di sopra su rigo moderno, e segnando la pulsazione sopra e le *divisiones* sotto, si avrà:



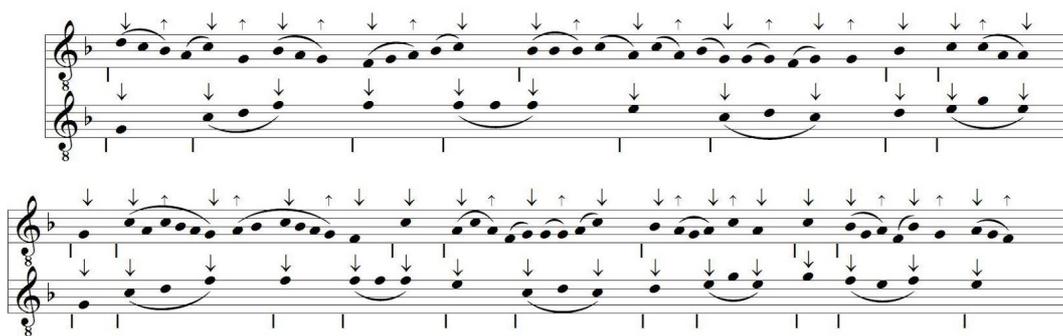
Il *tenor*, come solito, si muove secondo un tempo doppio. È probabile che l'andamento a 'doppia misura' del *tenor* possa relazionarsi all'ambigua contrapposizione fra *mensurabilis* e *ultra mensura*.<sup>51</sup> A questo punto ipotizzando che la scansione ritmica segua il respiro del *tenor* dovremmo ammettere un'unità metrica di due *mensurae*, una sorta di battere-levare, che rende esplicito il senso delle *divisiones*<sup>52</sup> atte a scandire il battere, ovvero a seguire il ritmo del *tenor*:

<sup>49</sup> Le considerazioni sul ruolo d'appoggio della seconda nota del *pes* (già in Fischer 1980) meritano di essere estese alla *clivis* e aiutano a spiegare perché le *currentes* sono solo discendenti. Del resto l'utilizzo della *proprietas* franconiana si giustifica solo a partire da una forma generatrice 'originaria' delle *ligaturae* binarie breve-lunga (■ ■ ■); per le tre altre combinazioni (BB, LB, LL) è necessario alterare la morfologia della *ligatura*. Tale forma 'originaria', l'unica usata nei primi *organa*, è BL perché tale era il rapporto solitamente instaurato a Notre Dame fra due suoni *ligati*: non v'è altro modo per comprendere la teoria, altrimenti insensata, della *proprietas* franconiana.

<sup>50</sup> Le ragioni per cui questa opzione, pur prevalente, a volte non si verifica si lega al contesto. L'ambiguità (come ben mostrato da Treitler 1979: 535 e segg.) non viene risolta nemmeno dalla teoria ritmica modale. Rimando a un mio prossimo contributo per un approfondimento. In ogni caso il suono d'appoggio principale rimane l'ultimo anche in presenza di doppio accento; ciò potrebbe spiegare la diversa grafia delle *currentes* dove al contrario il suono forte è il primo (probabile residuo di una scrittura arcaica dove ancora la *virga* e la *longa* coincidevano).

<sup>51</sup> La distinzione che compare nelle prime righe (parte più antica) del *Discantus positio vulgaris* (dove invece non viene fatto cenno ai sei modi ritmici) è di assai equivoca interpretazione: "Mensurabile est quod mensura unius temporis vel plurium mensuratur. Ultra mensuram sunt que minus quam uno tempore et ampliori quam duobus mensurantur" ['A misura' corrisponde a uno o più tempi; 'oltre misura' a meno di uno e a più di due]. Gli esempi aggiunti da Hieronimus de Moravia hanno fatto supporre una distinzione fra andamento binario e ternario (Sanders 1962). Johannes de Garlandia però si limita a usare la terminologia 'ultra mensura' per distinguere i modi III-IV-V (che effettivamente gestiscono l'unità ritmica su due tempi) dai restanti I-II-VI (a cui ne basta uno); cfr. Reimer (1972, II, p. 47), la cui interpretazione non convince Sanders (1980: 278).

<sup>52</sup> Preferisco chiamare *divisio* (sulla scorta di J. de Garlandia) il tratto che precede alcune *ligaturae*, benché anche detto *pausa* o *suspirium*, per evitare che venga inteso esclusivamente quale interruzione del canto. La sua funzione sembra essere soprattutto l'individuazione del tempo forte – è del tutto secondario se sia preceduto o meno da una presa di fiato. Occasionalmente la *divisio* svolge funzione diversa (separazione di parigrado, individuazione di contrattempo, etc.): discuterò le varie casistiche in un prossimo contributo.



Non è quindi difficile rendere la polifonia in forma moderna e più compatta. Ma lo scopo non è restituire col segno il canto, solo evidenziare l'incontro dei tempi forti; non sto cioè proponendo una nuova forma di trascrizione, ma suggerisco di usare la trascrizione per esplicitare le ragioni interne della musica. Come per ogni pratica estemporanea il canto sarà slegato dalla scrittura per esprimere uno *swing* proprio, secondo il carattere e l'enfasi che l'esecuzione deciderà di adottare:



O meglio (se non mette a disagio la scrittura insolita):<sup>53</sup>



<sup>53</sup> Quest'altra soluzione meglio esplicita i cardini su cui si articolano i moduli melodici (e la sua origine improvvisativa) che caratterizzano queste forme polifoniche.

La ritmica proposta appena sopra il *quadruplum*, secondo la comune trascrizione modale in 6/8, mostra come il ragionare per accenti (forte-debole) invece che per durate (lunga-breve) non produce risultati così divergenti, ma risolve qualche ambiguità.<sup>54</sup> I punti di contatto fra l'ipotesi accentuativa che qui si vuol proporre e quella metrica (modale) suggeriscono che i teorici hanno tentato una chiave interpretativa. La teorizzazione a posteriori insomma, pur avendo dimenticato le ragioni originarie, tenta cioè di spiegare le peculiarità di quel canto. La teoria ritmica modale non va buttata via, ma colta nei suoi significati interni, anche quelli non più compresi dagli stessi teorici. Faccio un passo ulteriore: non è improbabile che il gusto accentuativo di certa pratica polifonica fosse realmente percepito come andamento giambico o trocaico in ragione dell'enfasi ritmica. Se canto una serie di note alternativamente toniche e atone:



il suono debole, in ragione del carattere del canto, difficilmente sarà equidistante dal battere, e spontaneamente produrrà toniche più lunghe o più brevi:



L'andamento *inégle* doveva caratterizzare lo 'stile' parigino; e si può parlare di 'stile' proprio in ragione della produzione localizzata. I teorici hanno tentato in seguito di 'spiegare' questo modo di cantare – forse tardo – col sistema oggi detto 'modale', dove l'andamento lunga-breve è sussunto nel primo modo, mentre quello breve-lunga, più raro e artificioso, rimanda al secondo (a cui si affiancano il terzo e quarto).<sup>55</sup> Trascrivere però questo 'carattere' con il comune 6/8 altro non fa che irrigidire lo *swing* potenziale in un troppo regolare andamento ternario.<sup>56</sup>

*Ritornare all'antico* · Anche se le alternative nette sono una semplificazione, vale la pena distinguere fra approccio 'ritmico' e 'mensurale' nei termini di una metafora di contrapposizione fra 'corpo' e 'mente', fra 'pratica' e 'astrazione'. La polifonia di Notre Dame, espressione di una cultura romanica fundamentalmente 'agita' è ancora molto attenta al corpo, e il suo andamento è ritmico, cioè basato sulle pulsazioni fisiologiche. È invece mensurale, quindi giocata sul calcolo,

<sup>54</sup> Si osservi come la *divisio* sia motivo d'ambiguità per la trascrizione tradizionale, il suo valore oscillando fra pause di croma e semiminima puntata (cfr. le due pause alla fine dell'esempio). Al contrario, quando la *divisio* si considera attacco del tempo forte diventa segno indispensabile alla comprensione del ritmo.

<sup>55</sup> Del resto già Sanders (1962), nel riconoscere anche un 'alternativo' andamento trocaico delle brevi del terzo modo, mostra come la scansione sul tempo debole non abbia una caduta regolare. All'inizio del contributo Sanders raccoglie gli esempi che hanno obbligato gli studiosi moderni a riconoscere l'andamento binario fra i ritmi praticati a Notre Dame, implicitamente minando alla base il principio stesso della 'teoria ritmica dei modi'; cfr. anche Treitler (1979: 541, e Göllner (1995 e 1997).

<sup>56</sup> È sempre Sanders (1962) a ricordare i tre stili per eseguire la ritmica modale evocati dall'interlocutore Petrus Le Viser nelle *Regule* (ca 1320) di Robert de Handlo (*more longo, mediocri e lascivo*). Seppur contributo tardo, lo spunto appare sovrapponibile alle considerazioni di Jacobus de Liège (*Speculum musicae*, VII, cap. XVII) che nel ricordare gli stili di canto (*mensuratio morosa, media, cita e citissima*) sembra far corrispondere il *citissimus* al *lascivus* di Handlo, come pratica binaria tipica dei tempi più antichi.

spesso altamente speculativo, la polifonia del Trecento, quella dell'*ars nova*, le cui parti vocali sono scritte separatamente perché costruite su durate rigorose, razionali, combinatorie.

Tale dicotomia, seppur manichea – la realtà delle cose è ovviamente non solo meno contrapposta, ma in graduale evoluzione – si rivela utile per capire le differenze. L'epoca in cui si 'scrivono' gli *organa* di Perotinus non è più quella in cui si 'cantavano': siamo già nella fase 'scientifica' che prepara le astrazioni trecentesche, dove si sceglie di fermare su pergamena le forme dei rituali solenni d'un tempo, pur conservando le forme originarie della notazione, esattamente come avviene per i canzonieri.

Notre Dame ci è insomma stata restituita attraverso la lettura che ne ha fatto il secolo successivo. È stato facile inglobare una pratica antica nei primi vagiti della grande stagione polifonica, considerandola parte di essa. Al contrario Notre Dame appare una cultura estremamente adulta, quasi decadente nella sua ricchezza. Le dilatazioni anamorfiche imposte al *tenor* e la reiteratività ritmica delle altre voci sembrano 'maniera', forma di un gusto ridondante e cesellato, compiaciuto della propria enfasi artigianale. Il cistercense San Bernardo, espressione del nuovo progetto gotico, rivolgerà accuse simili ai 'vecchi' benedettini di Cluny, ultima espressione di un clero romanico che nell'accumulo rituale compensava la crisi presagita della fine.<sup>57</sup>

Senza insistere sui valori morali di un prima e di un dopo, che pochissimo mi appassionano, è chiaro che se restituisco alla polifonia di Notre Dame il ruolo di *amplificatio* sonora, riverberazione di un canto reso corporeo, non faccio fatica a dare anche a queste pratiche quella condizione di vocalità "lanciata" che DUBY rivolgeva al gregoriano. Sarebbe in questo modo più facile fondere polifonia e canto piano in un'estetica meno schizofrenica.

Non pretendo affermare quale sia il suono di Notre Dame – compito che spetta agli ensemble oggi interessati alla musica medioevale – ma, sulla base del ripensamento del ruolo musicale dell'epoca, mi è più facile immaginare un modo di cantare 'addensato', che appoggia sulle finali delle *ligaturae*, che crea ritmi, o più probabilmente flussi ritmici, a cui tendono attratte le altre note, forse scivolose, rapide, quasi decorazioni alle armonie d'appoggio. Il fascino di quel canto doveva essere inoltre nelle dimensioni e nello sforzo mnemonico che imponevano le dilatazioni del tempo. Oggi cantare *Viderunt omnes* a leggio priva la musica dello stupore del tenere a mente migliaia di suoni, espressione di un'umanità che in nome di Dio riesce a superare i suoi limiti. E d'altra parte liberarsi dall'intonazione prescritta, e lasciarsi andare a giustapporre frammenti melodici di riverbero al bordone, forse non restituirebbe il *testo* conservato nei codici

<sup>57</sup> È la tesi brillante espressa in DUBY (1976).

superstiti (che una filologia un po' asfittica continua a sopravvalutare), ma recupererebbe quella naturalezza del canto che è la lacuna più intollerabile delle moderne esecuzioni degli *organa* duecenteschi.

Il "re è nudo", lo sappiamo. Il suono medievale non si può più indossare. I bambini diranno l'evidenza, ma agli adulti resta la creatività – strumento prezioso di analisi quando alimentato dell'esperienza. E quindi, se dobbiamo immaginarci tessuti ricamati, vale la pena farlo nella consapevolezza che le informazioni sono importanti, e meritano d'esser comprese malgrado le forme precarie con cui si presentano. Pur liberi d'immaginarci guardaroba sempre nuovi – anche le nostre idee sono di passaggio come quelle di Ludwig – la ricerca rimane strumento per capire i modi con cui è stata fatta la nostra storia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Gordon A. 1972. "Thirteenth-century conductus: Obiter dicta". *Musical Quarterly* 58: 349-64.
- \_\_\_\_\_. 1973. "The rhythm of 'cum littera' sections of polyphonic conductus in mensural Sources". *Journal of the American Musicological Society* 26(2): 288-304.
- \_\_\_\_\_. 1975. "Notre-Dame and related conductus: A catalogue raisonné." *Miscellanea musicologica* 6 (1972): 153-229; 6 (1975): 1-81.
- \_\_\_\_\_. 1978. "The rhythm of the monophonic conductus in the Florence manuscript as indicated in parallel Sources in mensural notation". *Journal of the American Musicological Society* 31(3): 480-489.
- \_\_\_\_\_. (ed.). 1988. *Notre Dame and related conductus · Opera omnia*, 10 vols. Henryville: The Institute of Mediaeval music (not publ. vol. VII).
- Apel, Willi. 1942. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge (Mass.): Mediaeval Academy of America; V ed. 1953; in ger. (from V ed.) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1962; in it. (from ger. Trans.) Firenze: Sansoni, 1984.
- Bergeron, Katherine. 1998. *Decadent enchantments · The revival of gregorian chant at Solesmes*. Berkeley: University of California Press.
- Brikner, Günter. 1962. "Notre Dame-Cantoren und -Succentorem vom Ende des 10. bis zum Beginn des 14. Jharhunderts". In *In memoriam Jacques Handschin*, ed. Higinio Anglés, 107-126. Strasbourg: Heitz.
- Bukofzer, Manfred F. 1948. "Rhythm and meter in the Notre-Dame conductus". *Bulletin of the American Musicological Society* 11-13: 63-65.

- \_\_\_\_\_. 1953. "Interrelations between conductus and clausula". *Annales musicologiques* 1: 65-103.
- Busse Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval music and the art of memory*, Berkeley: University of California Press; in it. *La musica medievale e l'arte della memoria*, Subiaco: Fogli Volanti, 2008.
- Caiter, Franz. 1995. *Die Rhythmisierung des Gregorianischen Chorals · Eine Studie zum Lebenswerk André Mocquereaus osb.* Frankfurt: R.G. Fischer.
- Cantor, Norman F. 1991. *Inventing the Middle Ages · The lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century*. New York: Morrow; repr. Cambridge: The Lutterworth press, 1992.
- Caraci Vela, Maria. 2009. *La filologia musicale · Istituzioni, storia, strumenti critici*. Lucca: Lim.
- Chailley, Jacques. 1950. *Histoire musicale du Moyen Age*. Paris: Presses Universitaires de France; 2nd ed. "révisée" *ibidem*, 1969; repr. ed. 1969 *ibidem*, 1984.
- \_\_\_\_\_. 1953. "Quel est l'auteur de la 'théorie modale' dite de Beck-Aubry?" *Archiv für Musikwissenschaft* 10(3): 213-222.
- Coussemaker, Charles and Edmond Henri de. 1852. *Histoire de l'harmonie au Moyen age*. Paris: Didron.
- \_\_\_\_\_. 1865. *L'art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: A. Durand; repr. Hildesheim: Olms, 1964; New York: Broude Brothers, 1964.
- \_\_\_\_\_. 1864-1876. *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit*, 4 vols. Paris: A. Durand.
- Crocker, Richard L. 1990. "Rhythm in early polyphony". *Current Musicology* 45-47: 147-77.
- Cserba, S. M. (ed.). 1935. Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, 2 vols. Regensburg: Pustet.
- Cullin, Olivier. 1995. "La polyphonie au XII<sup>e</sup> siècle: entre théorie et pratique". *Revue de Musicologie* 81(1): 25-36.
- Dittmer, Luther (ed.). 1959. *Anonymous IV*. New York: Institute of Mediaeval Music.
- Duby, Georges. 1976. *Saint Bernard l'art cistercien*. Paris: Arts et métiers graphiques; in it. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino: Einaudi, 1982.
- Duhamel, Pascale. 2002. *Musique et architecture au temps de l'art gothique (1140-1240)*. PhD, Université de Montréal.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1991. *Musik im Abendland · Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper; in it. *Musica in occidente · Dal Medioevo ad oggi*, Scandicci: La nuova Italia, 1996.
- Ellis, Katherine. 2013. *The politics of plainchant in fin-the-siècle France*. Farnham, Burlington: Ashgate.
- Everist, Marc (ed.). 2011. *The Cambridge companion to medieval music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Polyphonic music in thiteenth-century France · Aspects of sources and distribution*. New York · London: Garland.

- \_\_\_\_\_. 2004. *Le fonti della musica polifonica, ca. 1170-1330*. In *Il libro di musica · Per una storia delle fonti musicali in Europa*, ed. Carlo Fiore, 43-64. Palermo: L'Epos.
- Falck, Robert. 1981. *The Notre-Dame conductus: A study of the repertory*. Henryville: Institute of Medieval music (Musicological Studies, 33).
- Fassler, Margot E. 1987. "Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises *De ritmis*". *Journal of Musicology* 5: 164-196.
- Fernandez, Marie-Henriette. 1986. "Une réminiscence hébraïque dans la musique du troubadour Guillaume IX". In *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, 2 vols, ed. Hans-Erich Keller, 81-86. Kalamazoo (MI): Medieval institute publications.
- Ficker, Rudolf von (ed.). 1930. *Perotinus · Organum quadruplum 'Sederunt principes'*. Wien: Universal.
- Flotzinger, Rudolf. 2007. *Von Leonin zu Perotin · Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*. Bern: Peter Lang.
- Friebel, Michael. 2012. *Pierre de Corbeil, an Archbishop called Perotin*, paper in XIX IMS conference (Roma).
- Gastoué, Amédée. 1922. *Les primitifs de la musique française*. Paris: Lauren.
- Göllner, Marie Louise. 1995. "The third rhythmic mode in the thirteenth and fourteenth centuries", in *Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, proceedings of XV IMS conference, 3 vols, Madrid: Sociedad española de musicología, (*Revista Española de Musicología*, 16: 2395-2409; repr. in Göllner 2003, pp. 113-129).
- \_\_\_\_\_. 1997. "Mode and change of mode in the 13th-century motet". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC* 52:3-14; repr. in Göllner 2003, pp. 131-144.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Essays on music and poetry in the Late Middle Ages*. Tutzing: Schneider.
- Gontier, Augustin. 1859. *Méthode raisonnée de plain-chant. Le plain-chant considéré dans son rythme, sa tonalité et ses modes*. Paris: V. Palmé; in it. Nino Albarosa (ed.), *Metodo ragionato di canto piano: il canto piano nel suo ritmo, nella sua tonalità, nei suoi modi*. Roma: Torre d'Orfeo, 1993.
- Gröninger, Eduard. 1939. *Repertoire-Untersuchungen zum Mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Gross, Guillaume. 2007. *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles*. Turnout: Brepols.
- Guérard, Benjamin E. Ch. 1850. *Cartulaire de l'Eglise Notre-Dame de Paris*, 4 vols. Paris: De l'imprimerie de Crapelet, (Collection de documents inédits sur l'histoire de France, 4-7).
- Haines, John. 2001. "The footnote quarrels of the modal theory · A remarkable episode in the reception of Medieval music". *Early Music History* 20: 87-120.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Eight centuries of troubadours and trouveres · The changing identity of Medieval music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Handschin, Jaques. 1932. "Zur Geschichte von Notre Dame". *Acta Musicologica* 4: 5-17, 49-55.

- \_\_\_\_\_. 1952. "Zur Frage der Conductus-Rhythmik". *Acta Musicologica* 24: 113–30.
- Hoppin, Richard H. 1978. *Medieval music*. New York: Norton.
- Hughes-Hughes, Augustus. 1906-1909. *Catalogue of manuscript music in the British Museum*, 3 vols. London: Clowes and sons.
- Husmann, Heinrich. 1952. "Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen". *Archiv für Musikwissenschaft* 9(1): 3-26.
- \_\_\_\_\_. 1963. "The Enlargement of the 'Magnus liber organi' and the Parish Churches St. Germain l'Auxerrois and Ste. Geneviève-du-Mont". *Journal of the American Musicological Society* 16: 176-203.
- Jeffery, Peter. 1992. *Re-envisioning past musical cultures: Ethnomusicology in the study of Gregorian chant*. Chicago: Chicago University Press.
- Kerman, Joseph. 1985. *Musicology*. London: Fontana; eng. ed.: *Contemplating music · Challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Knapp, Janet. 1979. "Musical declamation and poetic rhythm in an early layer of Notre Dame conductus". *Journal of the American Musicological Society* 32: 383-407.
- Kosch, Franz. 1927. "Der Rhythmus im Choral der Solesmenser". In *Beethoven-Zentenarfeier*, proceedings of international congress (Wien, 26-31 marzo 1927), ed. Michael Hainisch, 240-243. Wien: Universal.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2002. *The modern invention of Medieval music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lera, Luigi. 1989. "Grammatica della notazione di Notre-Dame". *Acta musicologica* 61(2): 150-174; engl. trans. by Rob C. Wegman in <academia.edu>.
- \_\_\_\_\_. 1992. "Grammatica dei modi ritmici · Il periodo arcaico." *Rassegna veneta di studi musicali* 5-6: 5-41.
- Ludwig, Friedrich. 1905. [recensione a Wolf 1904], "Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", VI/4, pp. 597-641.
- \_\_\_\_\_. 1910. *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili · Catalogue raisonné der Quellen · Band 1, Ableitung 1: Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle: M. Niemeyer; repr. Luther A. Dittmer (ed.), New York: Institute of mediaeval music, Hildesheim: Geord Olms, 1964 (Musicological Studies, 7) — Friedrich Gennrich (ed.), *Band 1, Ableitung 2: Handschriften in Mensural-Notation*, Frankfurt: editor, 1961 (Summa musicae medii aevi, 7); 2nd ed. Max and Sylvie Lütolf (ed.), New York: Institute of mediaeval music (Musicological Studies, 26) — Friedrich Gennrich (ed.), *Band 2: Musikalisches Anfangs-Verzeichnis des nach Tenores geordneten Repertorium*, Frankfurt: editor, 1962 (Summa musicae medii aevi, 8); 2nd ed. Luther A. Dittmer (ed.), New York: Institute of mediaeval music, Hildesheim: Geord Olms, 1972 (Musicological Studies, 27).
- Meconi, Honey (ed.). 2011. *Medieval music*. Farnham, Burlington: Ashgate.
- Meyer, Christian and Guy Lobrison (ed.). 2012. *Hieronymi de Moravia Tractatus de musica, cura et studio*. Turnhout: Brepols.

- Monterosso, Raffaello. 1983. "Ars antiqua". In *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 16 vols, ed. by Alberto Basso, 1983-1999, *Lessico*, I, pp. 181-190. Torino: Utet.
- Morent, Stefan. 2009. "Viewing the past: Differing concepts of early music history in 19th-century Germany and France". In *Music's intellectual history*, ed. Barbara D. Mackenzie and Zdravko Blažeković, 473-479. New York: Répertoire International de la Littérature Musicale.
- Murray, Stephen. 1998. "Notre-Dame of Paris and the anticipation of Gothic". *The Art Bulletin* 80(2): 229-253.
- Ostrowski, Jefferey. 2008. "How to read the Vatican gradual". *Sacred music* 135(4): 21-28.
- Parry, Charles Hubert H. 1893. *The art of music*. London: K. Paul, Trench, Trübner and Co.; 2nd ed. *The evolution of the art of music, ibidem*, 1896; <sup>2</sup>1901; <sup>3</sup>1950; 3rd ed. "with additional chapters by H. C. Colles", New York: Appleton, 1930.
- Pesce, Enrico. 1995. *Sulla legittimità della cosiddetta 'notazione modale' · Commento critico alla Grammatica della notazione di Notre-Dame di Luigi Lera*. Lucca: Lim, pp. 89-110; eng. trans. by Rob C. Wegman in <academia.edu>.
- Pothier, Joseph. 1880. *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournay: Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Evangeliste; <sup>2</sup>1881; in it. *Le melodie gregoriane secondo la tradizione*, Roma: Tipografia liturgica di S. Giovanni, 1875; 2nd ed. Genova: Gio. Fassicomo e Scotti, 1890; <sup>2</sup>1897.
- \_\_\_\_\_. (ed.). 1883. *Liber gradualis a S. Gregorio magno olim ordinatus postea summorum pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus*, Tornaci, Typis Societatis Sancti Joannis.
- Pustet, Friedrich. 1871. *Graduale de tempore et de sanctis juxta ritum sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, Ratisbonae: sumptibus, chartis et typis Friderici Pustet.
- Reckow, Fritz. 1967. *Der Musiktraktat des Anonymus 4.*, 2 vols. Wiesbaden: Steiner, (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 4-5).
- Reimer, Erich. 1972. *Johannes de Garlandia · De mensurabili musica*, 2 vols. Wiesbaden: Steiner, (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 10-11).
- Roesner, Edward H. 2001. "Who 'Made' the 'Magnus Liber'?" *Early Music History* 20: 227-266; repr. in Roessner 2009b, pp. 155-194.
- \_\_\_\_\_. (ed.). 2009a. *Le magnus liber organi de Notre-Dame de Paris*, 8 vols. Monaco: Editions de l'Oiseau Lyre.
- \_\_\_\_\_. (ed.). 2009b. *Ars antiqua: Organum, conductus, motet*. Farnham, Burlington: Ashgate.
- Rokseth, Yvonne. 1935-1939. *Polyphonies du XIII<sup>e</sup> siècle*, 4 vols. Paris: Éd. de l'Oiseau-lyre.
- Sabaino, Daniele. 1995. *Postille ad una nuova 'Grammatica dei modi ritmici'*, in *Musicam in subtilitate scrutando · Contributi alla storia della teoria musicale*. Lucca: Lim, pp. 111-128.
- Saint-Cricq, Gaël. 2010. "Organum and memory [review to Gross 2007]". *Early Music* 338(1): 119-121.
- Sanders, Ernest H. 1962. "Duple rhythm and alternate third mode in the 13th century". *Journal of the American Musicological Society* 15(3): 249-291.

- \_\_\_\_\_. 1980. "Consonance and rhythm in the organum of the 12th and 13th Centuries". *Journal of the American Musicological Society* 33: 264-86.
- \_\_\_\_\_. 1985. "Conductus and Modal Rhythm". *Journal of the American Musicological Society* 38: 439-69; repr. in Roesner 2009b and Meconi 2011, pp. 209-239.
- Schrade, Leo. 1953. "Political compositions in French music of the 12th and 13th centuries". *Annales musicologiques* 1: 9-63.
- Storia della musica*, 10 vols (12 tomi) a cura della Società italiana di musicologia, Torino: Edt, 1976-1982; 2nd ed. *ibidem*, 1991-1993; <sup>2</sup>2011.
- Taruskin, Richard. 1995. *Text and act · Essays on music and performance*. New York · Oxford: Oxford University Press.
- Tischler, Hans. 1966. "Perotinus revisited". In *Aspects of medieval and Renaissance music · A birthday offering to Gustave Reese*, ed. by Jan Larue, New York: Norton; London: Oxford University press, 1967; New York: Pendragon, 1978, pp. 803-817.
- \_\_\_\_\_. 1982. "A propos meter and rhythm in the Ars antiqua". *Journal of Music Theory* 26(2): 313-329.
- \_\_\_\_\_. (ed.). 1997. *Trouvère lyrics with melodies · Complete and comparative edition*, 15 vols. Rome: American Institute of Musicology, (Cmm, 107).
- Treitler, Leo. 1979. "Regarding meter and rhythm in the 'Ars antiqua'". *The Musical Quarterly* 65(4): 524-558.
- \_\_\_\_\_. 1983. "Regarding 'A Propos Meter and Rhythm in the Ars Antiqua'". *Journal of Music Theory* 27(2): 215-222.
- Van der Werf, Hendrik (ed.). 1977-1979. *Trouvères-Melodien*, 2 vols. Kassel: Bärenreiter, (Monumenta monodica Medii Aevi, 11-12).
- \_\_\_\_\_. 1990. *Anonimus IV as Chronicler*. Rochester (New York): Hendrick van der Werf, 1990; repr. in *Musicology Australia*, 15, 1992, pp. 3-25.
- Waddle, Amy Danielle. 2010. "A blessing in disguise: Stepping back to make informed decisions in the modern liturgical performance of Gregorian chant". *Sacred music* 137(3): 11-30.
- Witt, Ronald G. 2000. *In the footsteps of the ancients · The origins of humanism from Lovato to Bruni*. Leiden: Brill; in it. *Sulle tracce degli antichi · Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*, Roma: Donzelli, 2005.
- Wolf, Johannes. 1904. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460 · Nach den theoretischen und praktischen Quellen*, 3 vols, Leipzig: Breitkopf & Härtel; repr. Hildesheim: Olms · Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965.
- Wright, Craig. 1986. "Leoninus, poet and musician". *Journal of the American Musicological Society* 39: 1-35.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Music and ceremony at Notre Dame of Paris · 500-1550*. Cambridge: University Press, 1989, 1992.
- Yudkin, Jeremy. 1983. "The rhythm of 'organum purum'". *The Journal of Musicology* 2(4): 355-376.

\_\_\_\_\_. 1982. *Notre Dame theory: A study of terminology, including translations of Anonymous IV and the Anonymous of St. Emmeram*. PhD, Stanford University; repr. *The music treatise of Anonymous IV, a new translation*, [Rome]: American Institute of Musicology, 1985 (Musicological Studies and Documents, 41).

---

**Davide Daolmi** insegna Storia della musica medioevale e rinascimentale e Storia delle teorie musicali presso l'Università degli Studi di Milano. Diplomato in composizione (Conservatorio di Milano) e addottorato in Storia e analisi delle culture musicali (Università La Sapienza di Roma), ha svolto attività di ricerca come postdoctoral associate presso Yale University. Nell'ambito di specifici interessi per la filologia musicale e la storia culturale, si occupa di musica medioevale, opera italiana e studi di genere.

---

#### Cita recomendada

Daolmi, Davide. 2014. "I vestiti nuovi di Notre Dame". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)