

ARS ANTIQUA: LA SCUOLA DI NOTRE DAME

6.1 Storia del primo *Liber*

Come si è visto nel capitolo 3, il desiderio dei chierici medievali di arricchire sempre più il canto liturgico, pur senza modificarne la sostanza, condusse alla codificazione scritta della polifonia: essa permetteva infatti di usare le melodie gregoriane quasi come stabili e immutabili fondamenta su cui costruire un libero edificio sonoro.

Proviamo ora ad ampliare la metafora architettonica per comprendere meglio la nascita di quel movimento musicale che si colloca nella zona di Parigi dalla seconda metà del XII secolo fino allo scoccare del XIV secolo: la cosiddetta *ars antiqua*. Nella stessa epoca e nella stessa zona si assistette, infatti, all'elaborazione di quel nuovo stile architettonico che verrà detto **gotico**. L'architettura gotica non fece che sviluppare la tecnica romanica di scaricare il peso murario, attraverso le arcate delle volte, sui possenti pilastri e contrafforti; l'arco gotico a ogiva permise di rendere più dinamico il gioco di spinte e contropinte, scarnificando i pilastri in fasci di nervature di pietra e trasformando i massicci contrafforti romanici in agili archi rampanti. I muri perimetrali persero così ogni funzione portante, illuminandosi di grandi finestre istoriate; l'intera costruzione poteva svettare in

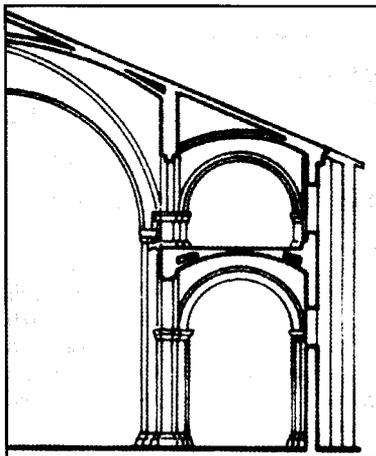
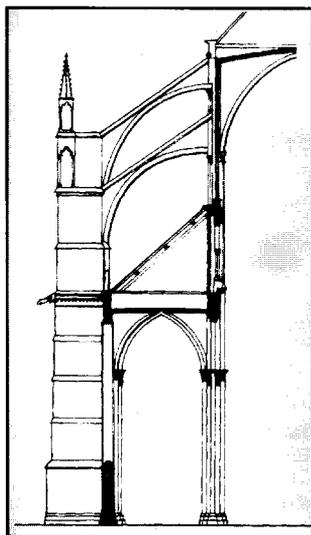
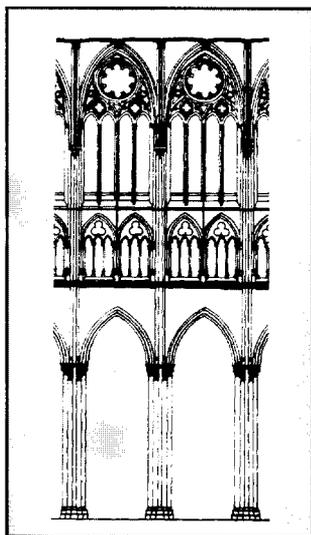


Fig. 6.1 - Esempio di architettura romanica: sezione trasversale delle navate di S. Ambrogio a Milano (da Giulio Carlo Argan, Storia dell'arte italiana, Firenze, Sansoni, 1991²⁴, p. 242).

Fig. 6.2 - Esempio di architettura gotica: sezione longitudinale e sezione trasversale del Duomo di Amiens in Francia (da Giulio Carlo Argan, Storia dell'arte italiana, Firenze, Sansoni, 1991²⁴, p. 286).



uno slancio verticale, che nel gotico più tardo (detto 'stile fiammeggiante' o 'gotico fiorito') sarà moltiplicato visivamente all'esterno dalla fitta decorazione di guglie e di pinnacoli.

Come nell'architettura, così nella musica fu un importante espediente tecnico che permise alla polifonia, in genere ancora a due voci, di ampliarsi in senso verticale, consentendo il canto di tre, quattro o più voci sovrapposte: la notazione del ritmo¹. Man mano che poterono essere messi sulla carta ritmi sempre più complessi, il numero delle voci (quindi l'altezza dell'edificio sonoro) crebbe a dismisura: si arriverà, nell'epoca fiamminga, a gestire perfino 36 parti vocali che cantavano contemporaneamente. Fino ad allora, invece, come si è visto soprattutto nel capitolo 4, lo sforzo di chi si applicava a scrivere la musica era andato solo nella direzione di specificare l'altezza delle note nel modo più preciso possibile. Questo traguardo venne pienamente raggiunto intorno all'anno 1000, anche se ciò fu pagato con l'inevitabile scomparsa dei microtoni e della raffinatezza e libertà d'intonazione che essi comportavano. L'intima connessione della musica con la parola (liturgica o poetica), e quindi con il ritmo verbale, rendeva invece superflua la notazione del ritmo musicale. Verso la fine del XII secolo, tuttavia, per controllare gli aggregati sonori che andavano facendosi sempre più complessi, era indispensabile arrivare a stabilire con esattezza anche la durata delle note: ogni cantore doveva inserirsi nel movimento delle altre voci in un incastro perfetto, come in uno di quegli orologi meccanici che proprio in quell'epoca iniziavano ad essere collocati sulle torri civiche e campanarie.

Il gruppo dei musicisti che rese possibile questa importante innovazione è detto modernamente **Scuola di Notre Dame**, perché pare gravitasse intorno alla celebre cattedrale parigina e a quel gruppo di professori e studenti che nel 1215 verrà riconosciuto come Università di Parigi². Il primo nome di compositore tramandatoci (il primo in assoluto nella musica occidentale, se escludiamo l'antichità classi-

¹ Nell'antica Grecia era già stata elaborata una notazione ritmica, sia pure relativa alla sola musica monodica. Ma essa, alla pari con la notazione alfabetica per le altezze, non era entrata nell'uso corrente della musica (cfr. par. 1.1, nota 18).

² Va però considerato che la costruzione dell'attuale cattedrale in forme gotiche (al posto di una precedente chiesa romanica) iniziò nel 1163, e che l'altar maggiore fu consacrato solo nel 1182 (l'intera opera fu compiuta dopo il 1330): c'è allora chi esclude che i primissimi componenti della Scuola di Notre Dame vi svolgessero mansioni fisse di maestri del coro.

ca) è quello di **Magister Leoninus**, che dovrebbe essere vissuto nella seconda metà del XII secolo. Ma la fonte che ci testimonia la sua identità, il cosiddetto Anonimo IV, è un trattato (anonimo, appunto) che fu scritto più di un secolo dopo: non possiamo distinguere, quindi, quanto vi sia in esso di leggendario e quanto di veramente storico. L'Anonimo IV ci dice che Leoninus fu «optimus organista» (cioè compositore o esecutore di *organa*) e che «fecit» ('compose', 'compilò?') un grande libro di *organa* per amplificare il servizio divino («Magnus liber organi [...] pro servitio divino multiplicando»³). Ciò che ci interessa – al di là della reale esistenza storica di Leoninus – è che nella seconda metà del XII secolo l'amplificazione musicale della parola liturgica era ormai definitivamente approdata alla compilazione di un *Magnus liber*: si apre così la fase in cui la scrittura musicale non è più funzionale solo alla conservazione del repertorio, ma alla sua stessa composizione.

L'Anonimo IV prosegue informandoci che l'opera di *Magister Leoninus* fu perfezionata da un altro *Magister*, Perotinus Magnus, che rielaborò il *Liber* e vi aggiunse *organa* a 3 e 4 voci.

Il *Magnus liber organi* originale è andato perduto, ma disponiamo di alcune versioni di esso che risalgono al XIII e al XIV secolo⁴; sebbene non possiamo stabilire con certezza quanta parte del loro contenuto possa essere stata modificata in epoca successiva, questi manoscritti ci forniscono tuttavia un'ottima base per accostarci alla pratica musicale parigina a cavallo dell'anno 1200.

Gli *organa* attribuibili all'epoca di Leoninus (in nessuna delle composizioni di questi codici compare il nome dell'autore) sono tutti a due voci e si basano, come sempre, su un canto gregoriano preesistente. La voce inferiore esegue il canto gregoriano originario prolungando molto a lungo la durata di ciascuna nota, come un bordone (essa viene allora detta *tenor*, forse perché 'tiene' a lungo la nota di sostegno), dando modo alla voce superiore di eseguire la propria melodia, liberamente inventata, in note assai più veloci. Ad ogni nota del *tenor* corrispondono dunque molte note della voce superiore, detta *duplum*. Questo è un procedimento identico a quello che nel paragrafo 3.2 abbiamo definito or-

Gli organa
dell'epoca di Leoninus

³ Il trattato dell'ANONIMO IV è stato pubblicato in EDMOND DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, vol. I, Parigi 1874 (rist. Hildesheim, Olms, 1963), nonché in FRITZ RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Wiesbaden, Steiner, 1967.

⁴ Le più importanti sono conservate a Firenze e a Wolfenbüttel, in Germania.

Fig. 6.3 - *Viderunt omnes, organum a due voci attribuito a Leoninus (XII secolo). Si noti la presenza di clausole, riconoscibili dal fatto che in esse il tenor si muove con maggior celerità* (Antiphonarium Mediceum, XIII secolo, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ms. Plut. 29, 1).



Gli organa dell'epoca di Perotinus

ganum melismatico. La grande differenza è che qui, almeno in alcune sezioni, il compositore prescriveva chiaramente il ritmo con cui andava cantata la veloce melodia superiore: l'autore iniziava a determinare tutti i parametri della musica, senza concedere spazio, sembrerebbe, alla libertà esecutiva dei cantori (tuttavia, si veda quanto riportato nella nota 7).

L'abnorme prolungamento imposto alle note del canto gregoriano affidate al *tenor* era possibile, però, solo se esse erano portatrici di una sillaba di testo; invece, quando nel gregoriano originale la voce si lanciava in veloci e lunghi melismi su un'unica sillaba, una simile operazione avrebbe significato snaturare del tutto l'idea stessa di melisma. Il *tenor* usava allora un doppio criterio: quando il canto gregoriano era in stile abbastanza sillabico, esso teneva lungamente fissa ogni nota; nel momento in cui il gregoriano presentava un melisma, il *tenor* ingranava una marcia più veloce, che gli consentiva di non infrangerne l'unitarietà; terminato il melisma, il *tenor* ritornava ad arrestarsi molto tempo su ogni singola nota. Se, dunque, il *tenor* svolgeva normalmente una semplice funzione di bordone, nei punti corrispondenti ai melismi esso dialogava fittamente con il *duplum*, e le due voci effettuavano un vero e proprio contrappunto in stile di discanto⁵. Queste particolari sezioni dell'*organum* sono dette **clausole** (v. par. seguente).

Qui si inserisce l'opera di **Perotinus**⁶. Le clausole erano, chiaramente, la parte dell'*organum* che più poteva spronare l'abilità tecnica di un compositore: si trattava di gestire voci diverse che andassero in armonia tra loro. Vennero composte, allora, altre clausole da inserire al posto di quelle originali: quasi nuovi pezzi di ricambio per sostituire le vecchie clausole, logorate dal passare degli anni e delle mode. La generazione di Perotinus, successiva di varie decine di anni a quella di Leoninus, prediligeva tuttavia l'impiego di un più alto numero di parti vocali; in questo periodo vennero dunque composte clausole a due, a tre o a quattro voci da inserire negli *organa* a due voci già esistenti.

Verso l'anno 1200, dunque, la parte musicale della liturgia cele-

⁵ Sullo stile di discanto cfr. par. 3.2.

⁶ È dimostrato con un sufficiente grado di sicurezza che *Magister* Perotinus sia vissuto a Parigi tra il 1155-60 e il 1225. Egli, oltre ad aver lavorato presso la chiesa di Notre Dame, potrebbe essere stato anche compositore alla corte reale.

brata nella cattedrale di Notre Dame poteva svolgersi in una forma che può ricordare le *matrioske* russe (quelle bamboline di legno contenute una dentro l'altra), sebbene al contrario: all'interno di un semplice canto gregoriano intonato monodicamente vi erano alcune sezioni (*organa*) nelle quali veniva sovrapposta ad esso una seconda voce; ma dentro gli *organa* stessi, quando il gregoriano affidato al *tenor* incontrava un melisma, le voci potevano aumentare fino a tre o addirittura a quattro (clausola). Perotinus, non pago di inserire nuove clausole nei vecchi *organa*, compose anche interi *organa* a tre o quattro voci, tra cui quello che verrà analizzato nel prossimo paragrafo.

Va segnalato, però, che gli *organa* non erano musica per tutti i giorni, ma musica speciale per occasioni speciali. Essi erano il sonuoso arredo sonoro di festività solenni nella chiesa cattedrale della capitale del regno di Francia, ovvero dello stato europeo più importante. Si trattava quindi di musica per la situazione più alta che potesse esistere. Il consumo musicale quotidiano di tutte le classi sociali, invece, si svolgeva ancora prevalentemente secondo la prassi della tradizione orale.

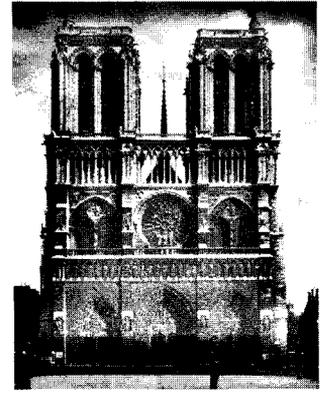


Fig. 6.4 - La cattedrale di Notre Dame, a Parigi.