



TRANS 18 (2014)

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

Far cantare il medioevo: tra accademici e trotskisti

Livio Giuliano (Università degli Studi di Milano)

Resumen A partire dalla rilettura di Notre Dame proposta da Davide Daolmi, si indagano le ragioni che hanno permesso l'invenzione moderna dell'esecuzione polifonica del XII-XIII secolo, ripercorrendo gli esperimenti promossi nel corso del primo Novecento e consolidatisi, in pieno <i>early music revival</i> , verso la fine degli anni Settanta. Le scelte musicali compiute appaiono espressione del <i>mainstream</i> culturale più che dell'evidenza documentaria e tuttavia, se all'inizio le ragioni musicologiche, pur provvisorie e pregiudiziali sul Medioevo, rimangono riferimento per le prime esecuzioni, in seguito le proposte vocali del Dopoguerra hanno preferito una strada slegata dalla ricerca storica (in realtà priva di nuovi apporti) per trovare ragioni e alibi estetici in ambiti alternativi (sociali, politici, di mercato).	Abstract In connection with the interpretation of Notre Dame proposed by Davide Daolmi in this journal, the article analyzes the reasons that allowed the modern invention of polyphonic performance of 12th and 13th centuries, tracing experiments promoted during the early 20th century and strengthened in the early music revival in the late Seventies. The musical choices appear as expressions of a cultural mainstream more than documentary evidence: at the beginning the musicological reasons are references for the first performances (with preconceptions about Middle Age), then the vocal interpretation of the second Postwar became extraneous to the historical research (moreover lacking of any new contribution) and found aesthetic alibis in different environment (social, politic, market).
Palabras clave Interpretazione della musica antica, modi ritmici, - musicologia novecentesca.	Keywords Early music performance, modal rhythm, 20th-century musicology
Fecha de recepción: octubre 2013 Fecha de aceptación: mayo 2013 Fecha de publicación: octubre 2014	Received: October 2013 Acceptance Date: May 2013 Release Date: 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. 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

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. 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/>

Far cantare il medioevo: tra accademici e trotskisti

Livio Giuliano (Università degli Studi di Milano)

L'etichetta ECM, fin dal suo primo apparire nel 1969, s'impose sul mercato per l'attenzione dedicata alla musica contemporanea.¹ Nel 1989 produsse l'album *Perotin* degli Hilliard Ensemble,² nove tracce tra *organa* e *conductus* del XII – XIII secolo, interamente a cappella. Non si trattava di una produzione eccentrica o in opposizione agli indirizzi della casa tedesca: l'attualità della musica era nel suono, a prescindere dall'epoca di composizione.

Il Perotinus degli Hilliard era veramente molto 'attuale'. Quegli organa di Notre Dame, negli anni del minimalismo, potevano quasi essere scambiati per un brano di Steve Reich, compositore di punta della *minimal music* americana, ed espressamente citato nel booklet del disco.³ Il suono restituito non era semplicemente 'di moda': attraverso una ricercata 'inespressività' sembrava ricreare il rigore architettonico delle cattedrali antiche. Certo, la severità di un approccio in tal modo razionalista riconduceva Perotinus preferibilmente a un'epoca successiva ai suoi tempi, ma la stessa tradizione storiografica aveva preparato la strada allo slittamento temporale. E se la musicologia di fine Ottocento aveva risposto a ragioni interne per attribuire a Notre Dame le urgenze dei secoli successivi – nell'ottica di una parabola evoluzionistica della polifonia – il secondo Novecento pretendeva un suono astratto perché con la negazione dell'espressione, come nell'emergenza del dato 'strutturale' del testo, ritrovava lo specchio di sé.⁴

Oggi, cercando Perotinus su YouTube, il primo risultato ottenuto è proprio il *Viderunt* degli Hilliard. Centinaia di migliaia di visualizzazioni rivelano che il fortunato *quadrumplum* di Perotinus è diventato rappresentazione emblematica della scuola parigina. Gli Hilliard hanno cantato quei brani così in simbiosi con il proprio tempo da rendere quell'esecuzione, le voci a cappella, il ritmo costante, i riverberi, la vocalità controllata, il termine di confronto per chiunque da quel momento avesse voluto riproporre il canto di Notre Dame. Meglio: gli Hilliard erano riusciti a far coincidere quell'incisione con Perotinus stesso.

¹ La sigla è l'acronimo di Edition of Contemporary Music. L'etichetta di Monaco è nota per aver pubblicato dischi di musicisti jazz (Keith Jarrett e Pat Metheny tra i più noti), world music, early music e contemporanea.

² The Hilliard Ensemble, *Perotin*, ECM New Series 1385 (1989).

³ Di Steve Reich ECM New Series aveva pubblicato qualche anno prima *Music for 18 musicians*, 1129 (1978).

⁴ Sull'autenticità dell'esecuzione musicale e sull'approccio strutturalista, vedi Nattiez (2002), Butt (2002), Leech-Wilkinson (1984). In questa stessa rivista, Davide Daolmi ripercorre l'equivoco novecentesco circa l'interpretazione di Notre Dame.

Il filtro del minimalismo è solamente uno degli ultimi modi, forse il più appariscente, tramite il quale da cent'anni la musica di Notre Dame è stata eseguita. Ripercorrere i modi con cui queste musiche del passato sono state di volta in volta interpretate significa disegnare il profilo di una cultura dell'ascolto soggetta a continui e stratificati condizionamenti, in cui si intersecano la musicologia del Novecento, il ruolo del passato, le ragioni commerciali. In queste pagine tenterò di fornire una mappa, per quanto possibile cronologica, di contesti, individui, ideologie, abitudini e obiettivi di coloro che hanno fatto cantare la polifonia liturgica duecentesca, ben consapevole che:

Non possiamo interpretare la cultura medievale o qualunque cultura storica se non attraverso il prisma dei concetti dominanti dei nostri mondi di pensiero (Cantor 1991: 37).⁵

Se l'immagine che abbiamo del Medioevo, più che la fedele restituzione del passato, è il frutto della costruzione storiografica – mitica, letteraria o scientifica – l'urgenza a questo punto è di occuparci degli artefici di questa storia. Forse disinteressati a una scuola di pensiero capace di collocare ogni scelta entro un sistema, una trama coerente, la frammentazione delle opinioni circa la restituzione del Medioevo ha assunto un gusto relativista da cui deriva, a ragione, l'ironia stilistica evidenziata dai medievalisti rispetto ai medievisti.⁶

1914. Notre Dame secondo Ludwig, dirige Gastoué.

Amédée Gastoué, l'8 giugno del 1914, organizza un concerto alla Sainte-Chapelle di Parigi, così strutturato: *Pieces Liturgiques (XI^e-XII^e siècles)*, *L'Ars Antiqua et les Trouveres (XII^e-XIII^e siècles)*, *L'Ars Nova*.⁷ Sono i giorni del congresso della *International Musical Society*, un *tour de force* musicale che all'alba del primo conflitto mondiale sottoponeva all'attenzione del pubblico internazionale le novità musicali francesi. Può non sembrare coerente che un congresso con simili presupposti faccia della polifonia medievale uno dei suoi punti di forza, eppure dalla lettura del programma si evince che la musica antica aveva avuto un ruolo preminente all'interno di quei dieci giorni di performance e seminari: oltre al già citato concerto di Gastoué, erano previste esecuzioni di

⁵ "We cannot interpret medieval culture or any historical culture except through the prism of the dominant concepts of our own thought worlds".

⁶ Sullo sguardo retrospettivo che la musicologia ha rivolto alla storiografia medievista, v. Kreutziger-Herr (1998, 2005), Segnalo inoltre Leech-Wilkinson (2002), Busse Berger (2005), Haines (2004), Kreutziger-Herr (2003).

⁷ La seconda parte del programma prevedeva l'esecuzione dei seguenti brani: *Viderunt* (da S. Marziale di Limoges), *Custodi Nos* (*triplum* a tre voci maschili), *Quant Diex ot formé* (*chanson* sacra con coro e solo di baritono), *Lux hodie, Orientis partibus* (recitativo di introduzione e *conductus* a tre voci), *Alleluia Posui* (*organum triplum*, di Perotinus), *Jhesus Cristz* (invocazione in lingua d'oc, di Guiraut Riquier), *Agniaus dous* (*chanson* sacra con coro), *Deus in adjutorium* (con *triplum* strumentale e solo di tenore), *On ne porroit de mauvese raison* (canto delle Crociate), *L'autrier matin* (*chanson*). (Gastoué 1914).

musiche francesi del Rinascimento e dei secoli XVII e XVIII. Un inviato di *Musical Times* recensisce l'importante evento in questi termini:

Si è potuto osservare come durante il Congresso sia stata presentata poca musica moderna francese, il che è sembrato un vero peccato. La gran parte è poco conosciuta fuori dalla Francia e sarebbe stato illuminante per i visitatori stranieri, soprattutto per i tedeschi, sentire come la si esegue nel paese di origine. È sembrato invece che il desiderio principale sia stato quello di mostrare lo sviluppo della musica sacra francese nel corso di 700 anni e, senza dubbio, molto di quanto eseguito è apparso tutt'altro che familiare per molti congressisti, anche a quelli francesi.⁸

Fervore culturale e sperimentazione animavano Parigi nel 1914. Erano gli anni di *Trois Poésies de la lyrique japonaise* di Stravinsky, di *Notte di maggio* di Alfredo Casella, delle provocazioni di Satie e soprattutto del *Sacre du printemps*. Qualche mese dopo il congresso, Camille Saint-Saëns si scaglierà contro il germanocentrismo wagneriano con ripetuti articoli che confluiranno nel volume *Germanophilie* (Saint-Saëns 1916). L'inviato del *Musical Times*, si può ipotizzare, giungeva nella capitale pronto ad ascoltare tanta nuova musica francese: di fronte al repertorio eseguito, pur constatando il fascino delle interpretazioni, sembra dirsi deluso dalle proposte. Dalle sue parole trapela però la consapevolezza di essersi trovato in mezzo a un tacito conflitto, *in primis* d'ordine culturale più che musicale (irrisolta sin dalla guerra franco-prussiana del 1870 la rivalità tra le due nazioni): "expecially to Germans", scrive, come se volesse accusare i francesi di aver perso l'occasione di esporre alle orecchie dei tedeschi i loro più preziosi gioielli, preferendo invece pavoneggiarsi sul terreno della musica antica, dove eruditi accademici teutonici stavano scrivendo una nuova storia, benché una storia in gran parte francese (ma chissà, forse il Congresso voleva anche rivendicare la paternità di quel patrimonio antico). Non sappiamo in che modo Gastoué abbia eseguito le polifonie di Notre Dame, né cosa fosse prescritto in partitura, quale organico, che indicazioni di tempo o di dinamica: qualcosa però si può dedurre dal suo *Les primitifs de la musique française* (edito sette anni più tardi), il cui titolo coincide con quello del concerto proposto ai congressisti.

⁸ "The Musical Times", LV/857 (1 luglio 1914), pp. 457-459: "It will be seen that very little modern French music was presented during the Congress, which was from some points of view to be regretted. There is a good deal of it which is little known outside France, and it might have been illuminating to foreign visitors, especially to Germans, to hear how it was performed in the land of its origin. It seems instead to have been the desire mainly to exhibit the course of French sacred music during some seven hundred years, and no doubt much that was brought forward was far from being familiar to any of the Congressists, even to all the Frenchmen among them".

In merito all'*organum* medievale, Gastoué sembra supporre un'esecuzione corale:

Questi grandi *organa pura* – e dunque formati solamente da due voci – rimangono anzitutto, per qualche tempo, un procedimento sperimentato dai compositori, ma soprattutto utilizzato per improvvisare una seconda parte acuta, che 'organizza' così a piacere, in contrappunto su una tessitura più alta, le melodie [gregoriane] eseguite dal coro (Gastoué 1922: 16).⁹

Non era l'unico, d'altronde. In un fortunato studio di recente pubblicazione, Anne Marie Busse Berger traccia un profilo di Friedrich Ludwig nei termini di un convinto luterano profondamente influenzato dall'indirizzo positivista che caratterizza le ricerche scientifiche del suo tempo (Busse Berger 2005: 23-64). Ludwig, dopo aver restituito e commentato nel suo *Repertorium* (Ludwig 1910) la quasi totalità della produzione di Notre Dame, nobilita la polifonia liturgica ai danni del *corpus* profano. La sacralità delle opere liturgiche di Leoninus e Perotinus poteva essere coronata soltanto dall'uso di cori senza strumenti. Come e perché la coralità a cappella nel XII e XIII secolo potesse esprimere solennità, Ludwig non lo dice e questo giustifica l'opinione della Busse Berger: figlio del revival palestriniano, Ludwig rimane un uomo del suo tempo – a cominciare dalla sua filologica devozione alle fonti – un tempo che tributava alle varianti testuali il ruolo di manifestazione corrotta di un ideale archetipico.

La musicologia nasceva da poco tempo come cattedra universitaria: come Rehding racconta lucidamente, gli studiosi fra Otto e Novecento si sono protesi a legittimare la propria area di ricerca tramite la nobilitazione delle origini della musica occidentale (Rehding 2000). Nel 1910 Will Pastor non ha dubbi che il modello di riferimento sia Palestrina. Non perché Palestrina sia l'effettiva origine della musica, ma perché "l'ininterrotta tradizione che informa le origini" rintraccia in Palestrina tutti quegli elementi che si configurano come essenziali della storia della musica (Rehding 2000: 349).¹⁰ Posta in questi termini, si capisce come molti studiosi abbiano considerato il passato una storia da modificare e modellare affinché possa adattarsi meglio a un percorso che corre teleologicamente verso il presente. Come nota Daniel Leech-Wilkinson le rettifiche di Riemann alla voce "Kappelle" nel corso delle varie edizioni del suo *Musik-Lexikon* vanno in questa direzione: la musica sacra prebarocca la si dice prima interamente *a cappella* (ed. 1894), poi unita

⁹ "Ces grands organum eux-mêmes — et, cependant, formés seulement de deux voix, — demeurent avant tout, pendant un certain temps, un procédé qu'essaient les compositeurs, mais surtout usité par les improvisateurs d'une seconde partie aiguë, qui "organaient" ainsi à plaisir, en contrepointant dans une tessiture élevée, les mélodies exécutées par les chœurs".

¹⁰ "The tradition of tonal music can be traced *back* all the way to Palestrina, hence must be identified as the locus of the birth of music. It is this uninterrupted tradition that informs the origin, not vice versa". [la tradizione della musica tonale può essere fatta risalire fino a Palestrina, e quindi deve essere identificata come il luogo della nascita della musica. È questa tradizione ininterrotta che informa l'origine, non viceversa].

ad accompagnamenti strumentali all'unisono (ed. 1900), e infine parte integrante dell'obbligato strumentale (ed. 1909). La povertà di testimonianze consentiva aggiustamenti e adattamenti al (nobile) modello in costruzione (Leech-Wilkinson 2002: 42).

La diretta conoscenza delle opere di Ludwig, accompagnata da una concezione condivisa della musica, sembra essere per Gastoué la motivazione che garantisce le scelte in merito all'organico.

[Perotinus] fu il primo, in effetti, che abbia scritto a tre e a quattro voci; ha perfezionato e arricchito considerevolmente, con un ritmo nuovo e preciso, e cromatismi ricercati per il suo tempo, il *Magnus Liber Organum* del suo predecessore Leoninus (Gastoué 1922: 19).¹¹

Un'affermazione del genere attesta la dipendenza delle convinzioni di Gastoué dagli scritti coevi di Ludwig. Del resto poco prima, Gastoué aveva tracciato un profilo biografico di Perotinus, basandosi su ipotesi tratte da studi che, seppur taciuti, rimandano a Ludwig. Il francese non si pone nemmeno il dubbio che l'attribuzione degli *organa* sia solo una deduzione sorta a partire dalle parole dell'Anonimo IV, ovvero: Leoninus ha scritto il *Magnus Liber Organum*; Perotinus, suo illustre successore, lo ha limato e perfezionato, rendendo la nuova stesura, in ottica evolucionistica, migliore rispetto alla precedente (Ludwig 1924: 202).¹² Del resto nel programma di sala del concerto del 1914, Gastoué aveva ringraziato pubblicamente Ludwig, non senza affiancarvi Aubry e Beck, le cui ricerche gli avevano permesso una restituzione

ad un tempo tanto più conforme alla teoria medievale quanto alla pratica artistica (Gastoué 1914).¹³

Fra le righe Gastoué tenta un'*excusatio* per l'aggiunta di un accompagnamento strumentale, pronto dunque a difendersi dalle accuse di eventuali puristi: i mottetti del manoscritto di Bamberg e *plus encore* il manoscritto Apt testimoniano la presenza di strumenti al *tenor*. Benché i manoscritti considerati siano tardi (soprattutto Apt che è testimone addirittura dell'*Ars nova*) le ipotesi di

¹¹ "Pérotin] fu le premier, en effet, qui ait écrit à trois et quatre voix; il a amplifié et considérablement augmenté, avec un rythme nouveau et précis, et un chromatisme recherché pour son temps, le *Livre d'Orgue* de son prédécesseur Léonin".

¹² Gastoué 1922, p. 16: "[Léonin] écrivit en effet [...] le premier "*Livre d'Orgue*" [...] On ne possède plus exactement, sous la forme où il l'a écrit, ce *Livre d'Orgue* de Léonin, mais son contenu a formé le noyau de l'œuvre magistrale d'un de ses successeurs, Pérotin, surnommé "le Grand".

¹³ "Ces transcriptions sont à la fois plus conformes encore à la théorie médiévale, comme à la pratique artistique".

Stainer (Stainer 1898: 15-16)¹⁴ e Ludwig (Ludwig 1902: 67)¹⁵ consentono a Gastoué di giustificare scelte prima di tutto vincolate al gusto del tempo. Per accompagnare le voci *organales*, gli argomenti sono *naifs*:

Abbiamo scelto come strumenti quelli il cui timbro ci sembrasse il più vicino a quello del Medioevo, al fine di ottenere il migliore effetto acustico (Gastoué 1914).¹⁶

È evidente che Gastoué avesse già una propria idea di cosa fosse la prassi esecutiva medievale. Purtroppo non si specifica quali strumenti a suo parere recuperassero il timbro prossimo a quello del Medioevo e nel trattato del 1922 si limita a ricondurre molte scelte a una deduzione personale:

Scommetto che i cantori di questi pezzi dovessero lasciare spesso al solo strumento d'accompagnamento il compito di eseguire al posto loro le due parti di discanto usando il registro grave dell'accompagnamento (Gastoué 1922: 21).¹⁷

E, seppur non in forma esplicita, sembra suggerire che lo strumento fosse l'organo. Del resto Gastoué, nel 1931, nella recensione all'edizione del *Sederunt* a cura di Rudolf Ficker (Ficker 1930), giudicherà eccessiva la strumentazione adottata, probabilmente difendendo la propria interpretazione "conforme alla teoria medievale e alla pratica artistica":

Ma opere come il *Sederunt* di Perotinus, lo sappiamo con certezza, sono destinate solamente a un quartetto di voci maschili, sostenuto dall'organo (Gastoué 1931: 222-223).¹⁸

¹⁴ "In the case of *Ce jour de l'an* the words are written out in full under each part, but in many, indeed in the majority of the songs in this MS. [Canonic misc. 213], the words are placed under the upper part only, while the tenor and the contra-tenor parts have only the first two or three words written at their beginning, generally in such a way as not to correspond with the notes above them. Perhaps one is not justified in inferring from this that in every case where it occurs the lower parts were not intended to be sung at all, but to be played only, but in some cases this must clearly be so" [Nel caso di *Ce jour de l'an* le parole sono scritte per intero sotto ogni voce, ma nella maggior parte delle canzoni in questo MS, le parole sono posizionate solamente sotto la voce più alta, mentre il tenor e il contra-tenor hanno solo le prime due o tre parole scritte all'inizio, generalmente in modo tale che non corrispondono con le note al di sopra. Forse non occorre dedurre che in ogni caso in cui ciò si ripresenta non bisogna cantare la parte del tenor, ma suonarla, tuttavia in alcuni casi questo deve essere chiaramente così].

¹⁵ "Dass weiter, auch in der kunstgerechten Ausführung der französischen und italienischen Vokalwerke unserer Epoche die Instrumentalbegleitung eine grosse Rolle spielte, ist ebenfalls zweifellos. Wir sehen die Komponisten z. B. öfter, ein Portativ spielend abgebildet; ich kann mir wohl denken, dass der Tenor auf diesem Instrument gespielt wurde, das auch die längsten Töne - des Tenor auszuhalten imstande ist und ein Sich-Selbst-Begleiten, wie die Streich- und Zupfinstrumente, gestattet. Es soil aber hier nicht meine Aufgabe sein, zu den vielen Hypothesen über die Instrumental-Praxis des Mittelalters eine neue, in der Hauptsache ebenfalls nur auf Vermutungen sich stützende hinzuzufügen" [Il fatto che anche l'accompagnamento strumentale giochi un ruolo importante nelle esecuzioni dei pezzi vocali francesi e italiani del nostro periodo è senza dubbio. Per esempio, possiamo notare gli esecutori spesso ritratti mentre suonano un organo portativo; posso immaginare che il tenor fosse suonato su questo strumento, capace di tenere le lunghe note e, come gli strumenti ad arco o a pizzico, permette al solista di accompagnarsi da sé. Non dovrebbe essere compito mio, comunque, aggiungere qui una nuova ipotesi alle molte sull'uso degli strumenti nel Medioevo, anche questa basata per lo più su delle supposizioni].

¹⁶ "Nous avons choisi comme instruments ceux dont le timbre nous a paru le plus proche de ceux du moyen âge, tout en obtenant le meilleur effet acoustique".

¹⁷ "Je gage que les chanteurs de pareilles pièces devaient laisser souvent à l'instrument d'accompagnement le soin d'exécuter seul à leur place le duo de ses deux claviers de déchant, sur la tenue grave des soubasses".

¹⁸ "Mais des œuvres comme le *Sederunt* de Perotin, nous le savon formellement, sont destinées tout juste à un quator de voix d'hommes,

Ricerche successive escluderanno la presenza dell'organo a Notre Dame (Perrot 1965: 300-302; Roesner 1979: 174), ma evidentemente all'epoca avevano ragioni assai più forti le contrapposizioni fra musicisti, soprattutto se appartenenti a nazionalità in potenziale conflitto.

Gli anni '20. Nazionalismo mistico e ingombrante

Tornerò a breve su Rudolf Ficker, il cui ruolo in questa storia non è certo secondario, ma tra il concerto di Gastoué e la recensione del 1931, trascorrono gli anni di una guerra, durante i quali la musica antica non fu certo l'urgenza primaria; in seguito nuove ricerche porteranno gli studiosi a riflettere sulle modalità esecutive del repertorio antico.

Le opinioni, le più discordanti, sono oggetto di contrasti tra i vari musicologi dell'inizio del Novecento, che spesso mutano la propria idea da un anno all'altro (Leech-Wilkinson 2002: 42). Non è difficile immaginare come la rivalità culturale franco-tedesca sia stata acuita dal disastro bellico: in seguito, la Germania rinforzò l'identità nazionale anche in ambito culturale, con l'affermazione della propria superiorità in tutti i campi della ricerca. Potrebbe sembrare riduttivo, ma quando Riemann definisce *ruvido* lo stile degli *organa* francesi, elogiando la musica profana italiana del Trecento (Riemann 1888 ed. 1906: 41) si deve tenere conto anche di questi elementi. Inaspriti dal conflitto, i tedeschi issano ulteriormente le vele della grande nazione con l'obiettivo di affermare la propria supremazia di fronte al mondo intero. Il concerto francese di Gastoué, avendo avuto luogo un anno prima della guerra, non ha ripercussioni, ma lo stesso non si può dire dei concerti di Karlsruhe e di Amburgo, l'uno del '22, l'altro del '24, entrambi diretti da Wilibald Gurlitt: il valore conferito loro dagli accademici tedeschi doveva confermare il primato della Germania nella ricerca musicologica medievista e mostrare all'Europa quale fosse la nobiltà della musica tedesca.

Appassionato studioso di Praetorius e noto per essere l'ispiratore della *Orgelbewegung* (il movimento per la rinascita dell'organo), Gurlitt vanta tra i suoi insegnanti Riemann e Schering. I due concerti, dal titolo *Musik des Mittelalters*, sono noti per essere le prime esecuzioni pubbliche di musica medievale in Germania. A scandire l'importanza degli eventi furono i contributi offerti da Ludwig e da Heinrich Bessler, allievo di Gurlitt, che scrissero i programmi di sala per i due concerti, poi pubblicati nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Ludwig 1922; Bessler 1925). La rivista, la cui

voluminosità ben mostra le sembianze che si volevano costruire attorno alla disciplina, viene fondata nel 1919 come organo della *Deutsche Musikgesellschaft*, con lo scopo di promuovere e contribuire allo sviluppo degli studi musicologici tedeschi.¹⁹ Il programma dei due concerti (il secondo persino più ricco del primo) è grandioso: dal gregoriano al primo Quattrocento. *Musik des Mittelalters* è la summa delle ricerche di Ludwig, Bessler, Wolf, Genrich, Ficker e Gurlitt.²⁰ Di Leoninus (o meglio, a lui attribuiti) vennero eseguiti gli organa *Haec Dies* e *Alleluia pascha nostrum*, di Perotinus alcuni mottetti e clausulae. L'organico, a discapito della purezza esecutiva auspicata da Ludwig, prevedeva l'uso di alcuni strumenti di accompagnamento e il coro. Gurlitt, nel 1925, difenderà l'esecuzione con strumenti sia per la musica sacra, sia per la profana (Gurlitt 1925: 173), benché Ludwig, in mancanza di attestazioni nelle fonti, avesse preferito astenersi dal confermare la validità di tale scelta (Ludwig 1922: 443).

Vicino alla proposta di Gurlitt, Rudolf von Ficker dirige nel 1929 alla Burgkapelle di Vienna il *Sederunt*, munito di un organico di considerevoli dimensioni con strumenti moderni. Ficker estremizza le posizioni di Ludwig sul valore della musica sacra rispetto alla profana: se Ludwig propendeva per una progressiva purificazione di elementi estranei alla voce, l'esaltazione mistica di Ficker lo conduce a immaginare un insieme di voci e strumenti direttamente proporzionale all'immensità della gloria di Dio. Alla luce delle osservazioni di Rehding esposte sopra, aggiungerei che la sua edizione apparsa l'anno successivo al concerto (Ficker 1930), è sicuramente molto tedesca, o comunque molto *proche* (per dirla con Gastoué) al gusto primo novecentesco delle grandi masse orchestrali.²¹ La maestosità delle esecuzioni che immagina Ficker deriva, a suo dire, dall'osservazione dell'architettura gotica, la cui imponenza e grandiosità, rintracciata nel rigore ritmico del *tenor* (Ficker 1930),²² doveva necessariamente sposare una realizzazione che lasciasse l'uditorio esterrefatto. L'uso di strumenti è giustificato da quanto appare nelle rappresentazioni figurative di concerti celesti e terreni (Ficker 1929: 494),²³ come aveva già ipotizzato Leichtentritt più di vent'anni prima (Leichtentritt 1906).

¹⁹ Per ulteriori dettagli sulla Deutsche Musikgesellschaft e sulla *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, v. Potter 1991 e 1996.

²⁰ Come dimostra la lettura del programma di sala, fu inevitabile far uso dei contributi (francesi) di Coussemaeker e Aubry, le cui edizioni vennero sfruttate per il concerto.

²¹ Del resto anche l'immaginario medioevale dei *Carmina burana* (1935) non poté fare a meno di un'ampia compagine orchestrale, pur nella consapevolezza del tradimento.

²² "The music, in the *lofty* Gothic style of the thirteenth century, employs tripartite rhythms exclusively" (il corsivo è mio). Quest'affermazione dà per scontata l'applicazione ferrea della teoria modale a un repertorio la cui notazione è antecedente rispetto al sistema semiografico che ben si adatta a questa teoria, interpretazione sigillata e restituita agli studiosi dal lavoro di Ludwig. Per la discussione intorno al sistema modale applicato al repertorio di Notre Dame, cfr. Daolmi in questo numero.

²³ "[...] we know, from pictured presentations and from many written records, what a vast array of instrumental forces in divers varieties of bowed, plucked, wind and percussion instruments that period could muster" [sappiamo, dalle rappresentazioni figurative e da molte testimonianze scritte, che una vasta gamma di forze strumentali – strumenti ad arco, a pizzico, a fiato e percussioni – erano radunate in quel periodo].

The image shows a page of a musical score for 'Sederunt'. It features five systems of staves. The first system is for 'Knaben' (Boys), with three staves. The second system is for 'Männer' (Men), with three staves. The third system is for 'Ch.' (Chorus), with one staff. The fourth system is for the piano accompaniment, with two staves. The fifth system is for the piano accompaniment, with two staves. The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts feature melismatic passages on the syllable 'ju-'. The piano accompaniment includes a prominent Viola part and woodwind entries for Fagott (Fg.) and Oboe (Ob.).

Dal *Sederunt*, nell'edizione di Ficker 1930, p. 11, secondo sistema.

L'edizione del *Sederunt* di Ficker prevede il canto di uomini e bambini, sostenuti dal coro del *tenor*; la parte del pianoforte è la riduzione dell'orchestra di archi, oboi, fagotti, trombe, tromboni e glockenspiel. Il tutto in tonalità di Do minore, ornato da dinamiche inserite secondo il gusto di Ficker. Inoltre su ciascuna nota del *tenor*, su cui si *organizzano* i melismi delle altre voci, Ficker costruisce una climax agogica e dinamica, che giunge al suo acme nella cadenza che precede l'intonazione della nuova sillaba.

Il lavoro editoriale di Ficker sul *Sederunt* s'inserisce in una sorta di percorso propagandistico che, espressione di una religiosità antica e quindi più vicina al popolo (Ficker 1929: 488),²⁴ rende

²⁴ "This collective spirit, with its striving after the superpersonal and supernatural, stamps a distinctive impress not only on the Nordic music of the middle ages, but on all great manifestations of Germanic musical culture down to the present day; contrariwise, this spirit is wholly foreign to the music of the South, accomodated to the purely individual, vital emotionality. A country like Italy could therefore never have produced a Bach or a Beethoven" [Questo spirito collettivo, con la sua tensione oltre l'individuo e la materialità, marca un segno distintivo non solo sulla musica nordica del Medioevo, ma su tutte le grandi manifestazioni della cultura musicale germanica fino ai nostri giorni; al contrario, questo spirito è del tutto estraneo alla musica del Sud, che soddisfa unicamente l'emotività vitale dell'individuo. Un paese come l'Italia non avrebbe quindi mai potuto avere un Bach o di un Beethoven].

fruibile e appetibile la musica medievale alla larga parte della *Volksgemeinschaft* (Ficker 1929: 486).²⁵ una simile operazione attualizza e germanizza il repertorio perché possa essere diffuso.

[gli studiosi] Adattarono le loro edizioni colte ai bisogni del crescente mercato di amatori della musica. Il lavoro musicologico servì inoltre a fortificare un senso d'identità nazionale affievolito a seguito della demoralizzante sconfitta bellica (Potter 1996: 75).²⁶

L'influenza dell'edizione del *Sederunt* di Ficker è rintracciabile sino agli anni Cinquanta, come testimonia la fedele esecuzione di Eugen Jochum, direttore dell'orchestra della Bavarian Radio.²⁷

Nel 1956, anche il *Sederunt* del Pro Musica Antiqua di Safford Cape,²⁸ uno dei primi e dei più noti ensemble per la musica antica, accoglie le variazioni di velocità e dinamica dell'edizione di Ficker, pur evitando di affiancare gli strumenti al coro. A giustificare l'essenziale vicinanza di Cape a Ficker, sono le sue stesse parole:

Nel suo aspetto intellettuale, essa [la musica antica] è universale e allo stesso modo metafisica, in questo senso non esalta una personalità alla maniera del romanticismo, ma esprime i grandi sentimenti del cuore umano, l'amore divino o terrestre, la gioia, il dolore sotto la specie universale; è la gioia o il dolore che si esprime, piuttosto che il *mio* dolore a me, o la *vostra* gioia a voi (Gagnepain 1981: 217).²⁹

Fino agli anni '50. Dal nazismo al comunismo: la musicologia in America

Dopo l'edizione del *Sederunt* di Ficker, per avere ulteriori pubblicazioni di *organa* medioevali bisognerà aspettare le antologie dell'American Institute of Musicology negli anni '40, il cui successo è determinato dall'emergenza del fenomeno dell'*early music revival*. Non che in Germania fosse esaurita la ricerca medievista: piuttosto, com'è noto, molti studiosi tedeschi, oppressi dal regime nazista, fuggirono dal Terzo Reich, trovando rifugio in America. Non tutti, è inteso: Bessler, per

²⁵ "the musical scientist [...] ought, with the aid of all critical resources, to reconstruct the long-lost music of old in a form approximating that in which it was heard by the contemporaries of the age-old culture." [il ricercatore musicale dovrebbe, con l'aiuto di tutte le risorse critiche, ricostruire la musica del passato, da lungo tempo perduta, in una forma vicina nella quale gli ascoltatori d'oggi possano sentire la cultura del tempo passato]

²⁶ "They also tailored their scholarly editions to the needs of the growing amateur performance market. Musicological work could also serve to strengthen a flagging sense of national identity following the demoralizing lost war."

²⁷ La registrazione di quest'esecuzione, talvolta trasmessa in radio, non è mai stata pubblicata.

²⁸ *Early Polyphony before 1300: École de Notre Dame* (Pro Musica Antiqua, Safford Cape dir.), Archiv Produktion APM 14 068 (1956). Safford Cape, americano trasferitosi giovane in Belgio, abbandona la carriera di compositore per dedicarsi interamente alla musica antica, spronato dalle ricerche di Charles Van den Borren, stimato musicologo e presidente della Classe des Beaux-Arts dell'Académie Royale de Belgique. Con Pro Musica Antiqua, Cape incide per la collana *Anthologie Sonore*, curata da Curt Sachs, e pubblica alcuni dischi per l'Archiv Produktion della Deutsche Grammophon. Su Safford Cape e il Pro Musica Antiqua, v. Gagnepain 1981.

²⁹ Note manoscritte: "Sous son aspect intellectuel, elle est universelle, et par la meme métaphysique, en ce sens qu'elle n'exalte pas une personnalité à la manière du romantisme, mais elle exprime les grands sentiments du coeur humain, l'amour divin ou terrestre, la joie, la douleur sous l'espece universelle: c'est la joie ou la douleur qui s'exprime, plutot que ma douleur à moi, ou votre joie à vous."

esempio, rimase in Germania e sostenne il regime tramite una musicologia che contribuiva ad alimentare il sentimento nazionalista e germanocentrico. Grazie al suo contributo nacque la rivista *Deutsche Musikkultur* che, come dichiarato, avrebbe funzionato come aggregante tra “la cultura e la vita di ogni giorno nella Germania nazional-socialista” (Potter 1996: 78). Bessler fu anche autore di una fortunata storia della musica medievale e rinascimentale (Bessler 1936).

Tra il 1936 e il 1940 personalità come Willi Apel, Curt Sachs, Leo Strydom e Alfred Einstein, nonché straordinarie interpreti come Wanda Landowska e Nadia Boulanger, emigrarono negli Stati Uniti, trasferendo cultura musicologica e abilità musicali. Il primo grande parto americano nella musicologia medievista d’Oltreoceano fu il fondamentale *Music in the Middle Ages* (1940) del newyorkese Gustave Reese, compendio di storia della musica medievale di enorme successo. Reese (1899-1977), già segretario dell’American Musicological Society fin dalla sua fondazione, divenne vicepresidente nel ’34 e presidente nel ’50. Inutile dire che l’interesse medievistico per la società condizionò le predilezioni musicologiche americane fino agli anni Settanta. Arthur Mendel c’informa inoltre che Reese:

era un avido collezionista di registrazioni e possedeva praticamente tutto ciò che era disponibile in questi campi. Ricordo il piacere con cui m’introdusse all’*Anthologie sonore ...* (Mendel 1977: 360).³⁰

Ovvero la grande raccolta di registrazioni di musica antica a cura di Curt Sachs.³¹ L’interesse di Reese per la musica in disco probabilmente non entusiasmava altrettanto i colleghi europei, attenti ad un ordine di ricerca solo marginalmente inerente alla prassi esecutiva. Il loro lavoro non era destinato alla realizzazione pratica dei pezzi studiati, bensì solamente all’indagine scientifica di uno sviluppo artistico che, a partire dalle prime testimonianze di musica polifonica giungeva fino a noi.³²

Nonostante ciò, Reese dimostra di avere piena coscienza del dibattito musicologico europeo che lo precede: *Music in the Middle Ages* è definito “una sintesi fedele della musicologia del XIX e

³⁰ “Reese was an avid record collector, and he possessed virtually everything then available in these fields. I remember the delight with which he introduced me to the *Anthologie sonore...*”

³¹ La raccolta è stata digitalizzata ed è disponibile su < <http://gallica.bnf.fr> >.

³² Cfr. Ludwig 1905, p. 620: “Der in erster Linie stehende Zweck von Untersuchungen und Publikationen über die mittelalterliche Mehrstimmigkeit ist kein praktischer, sondern ein wissenschaftlicher.” [Lo scopo principale degli studi e delle pubblicazioni sulla polifonia medievale non è pratico, bensì scientifico].

XX secolo” (Leech-wilkinson 2002: 74).³³ E grazie ai dischi di cui Reese faceva grande uso³⁴ lo studio della musica antica ebbe modo di uscire dagli ambienti accademici: la vicenda di Noah Greenberg, fondatore del New York Pro Musica, attesta come la musicologia applicata non fosse più appannaggio di un’élite di pochi eruditi.



A sinistra, Friedrich Ludwig (foto degli anni '20); a destra, Noah Greenberg (foto degli anni '50).

Greenberg si distingueva radicalmente dagli austeri musicologi dell’Europa pre-bellica: Ludwig e Aubry, per fare un esempio, anche nell’apparenza severa e compresa nel ruolo, appartengono allo stereotipo di erudito del vecchio continente. Greenberg invece, mingherlino, squattrinato, comunista militante e musicista autodidatta, malgrado il maccartismo (o forse in ragione di una contrapposizione esplicita al sistema), era l’immagine della nuova *intelligenza* statunitense. Harold Brown, suo compagno nella musica e nella lotta sociale, fu fin da subito strenuo avversario della tradizione classica.³⁵ Eccessivamente ornata, a suo dire, l’orchestrazione celava l’architettura formale della musica; al contrario la struttura offriva la principale chiave di approccio analitico ed

³³“Because it has been a standard work for so long, it is easy to forget that *Music in the Middle Ages*, though magisterially done, is simply a faithful synthesis of early musicology” [Poiché rimase un classico tanto a lungo, è facile dimenticare che *Music in the Middle Ages*, pur essendo una pubblicazione magistrale, è semplicemente una sintesi della prima musicologia]. Le parole riduttive di Leech-Wilkinson nei confronti dell’opera di Reese, sono state utilizzate a testo ribaltandone il senso e lodando il valore del contributo del musicologo americano.

³⁴ Cfr. Van Tassel 1978, p. 99: “He encouraged his students to make music themselves. That, it now seems to me, must have been one reason why he always sought to add new student performances to his collection of recordings amassed for teaching use.” [Egli incoraggiava gli studenti a fare musica. Mi sembra di capire adesso che la ragione di ciò fosse il suo interesse ad aggiungere le esecuzioni degli studenti alla sua collezione di registrazioni ad uso didattico].

³⁵ Harold Brown compare nella lista dei partecipanti del Composers’ Collective di New York, compilata nel 1932 da Marc Blitzstein. L’associazione abbracciava le istanze del comunismo e promuoveva la musica della *working class*. Sulla Composers’ Collective v. Dunaway 1980; Pescatello 1992.

era il fulcro d'interesse di Brown (Gollin 2001: 35-46). Viene spontaneo pensare che l'avversione alla tradizione ottocentesca sia il corrispettivo musicale di un odio politico nei confronti della classe media e del capitalismo americano: in questi termini si può leggere la passione per la musica antica ancora estranea al pubblico borghese. Seppur distanti socialmente e culturalmente dai colleghi europei, Greenberg e Brown fanno propria la ricerca compiuta sino ad allora dalla musicologia tedesca che Reese aveva reso accessibile agli anglofoni:

Il lavoro monumentale di Reese sulla musica del Medioevo e del Rinascimento è servito e continua a servire come guida di base e fidata ... Per quanto mi riguarda quando venni a sapere di questa pubblicazione, me ne entusiasmai: fu lo straordinario impatto di questo lavoro che mi convinse a dedicare tutta la mia vita allo studio e all'esecuzione di questa musica (Greenberg 1966: 324).³⁶

Nata nel 1953 sul terreno della lotta di classe, il New York Pro Musica di Greenberg e dei suoi compari³⁷ aveva l'obiettivo di informare la popolazione di una cultura musicale che altrimenti sarebbe rimasta bagaglio di un'oligarchia illuminata, organizzando a tal scopo workshop e lezioni nelle varie località visitate in tour.

In stretto rapporto con i suoi convincimenti politici l'interesse di Greenberg si rivolgeva anche alla musica popolare profana del Medioevo in cui riteneva risiedessero le radici della musica sacra. Quest'opinione era già stata adombrata da Reese che nel 1940 scriveva: "Non c'è una linea netta di demarcazione tra musica sacra e musica profana" (Reese 1940: 201). La tesi, condivisa anche da Cape (Cape 1948: 36),³⁸ viene ribadita da Saul Novak nel booklet del disco *Music of the Medieval court and countryside* (1957),³⁹ dove è incisa anche un'esecuzione del *Viderunt*, in cui la scandita ritmicità del pezzo non scaturisce dalla severità della teoria modale, come accadeva in Ficker, bensì dalla diretta discendenza del repertorio sacro da quello trobadorico e trovierico.⁴⁰ Trent'anni prima, Ludwig fece la riflessione contraria, applicando la teoria dei modi ritmici degli

³⁶ "Reese's monumental work in the music of the Middle Ages and the Renaissance has served, and continue to serve, as our basic and trusted guide ... In my own case, when I first came to his publications, I was a mere enthusiast; but it was the extraordinary impact of his work that persuaded me to devote my entire life to the study and performance of this music".

³⁷ Il nome del gruppo di Greenberg richiama quello dell'ensemble belga di Cape. Sulla relazione di omonimia dei due gruppi e le loro finalità, v. Yri 2006.

³⁸ "Au XIII^e siècle, Pérotin incorpore à l'organum liturgique des éléments primesautiers d'origine populaire".

³⁹ *Music of Medieval Court and Countryside for the Christmas season*, (New York Pro Musica, Noah Greenberg dir.) Decca "Gold Label" DL 9400 (1957).

⁴⁰ Novak 1959: "It is in the compositions of Leonin that we witness for the first time in liturgical music the organization of time values into patterns clearly establishing the concept of rhythm. The sources of this concept are, however, secular, for it was from the word-born rhythmic modes of the troubadour and trouvère, the courtly poet singers that the rhythmic groupings of the Notre Dame composers evolved." [È nelle composizioni di Leoninus che assistiamo per la prima volta nella musica sacra all'organizzazione dei valori di tempo in moduli che determinano chiaramente il concetto di ritmo. Le sorgenti di questo concetto sono profane, giacché fu dai modi ritmici nati dai versi dei trovatori e dei trovieri, i poeti cantori di corte, che i raggruppamenti ritmici dei compositori di Notre Dame evolvettero].

organa polifonici al repertorio profano (Ludwig 1903).⁴¹ La precedenza degli *organa* sulle *chansons* nobilita il primo ai danni del secondo. Con Greenberg e Cape la derivazione è invertita: è la musica sacra che ruba il ritmo alla profana che è precedente perché popolare (in qualche modo il principio era lo stesso caro a Ficker).

Più di tanto, il New York Pro Musica non eseguì gli *organa* di Notre Dame, proprio perché il suo interesse si rivolgeva a produzione di ambito *popolare*.⁴² Indipendentemente da Greenberg, fu Russell Oberlin a fare di Notre Dame un prodotto discografico. Il tenore era dotato di un'estensione vocale insolitamente protesa verso l'acuto, registro che troverà un ruolo in alcuni compositori contemporanei, primo fra tutti Benjamin Britten.⁴³ All'inizio era stato Greenberg a notare le qualità vocali di Oberlin, coinvolgendolo nell'esecuzione di un repertorio a lui ignoto:

Prima di incontrare Noah, non conoscevo l'esistenza di questo tipo di musica. (Mayer 1957: 39).⁴⁴

Russell Oberlin e Charles Bressler dal 1957 al 1959 incisero in seguito i sei volumi della raccolta *Music of the Middle Ages*: l'obiettivo consisteva nell'offrire una panoramica della musica medievale dal XII al XV secolo, con un proposito, dunque, di tipo 'formativo'. Certamente l'immagine che può scaturire da un primo ascolto della vocalità impiegata da Oberlin oggi non è facilmente classificabile come *medievale* – ammesso che ciò abbia un senso. Nel secondo volume della raccolta, *Notre Dame Organa: Leoninus and Perotinus Magister (The Twelfth Century)*,⁴⁵ la voce di controtenore di Oberlin mal si adatta allo 'stile gotico' com'era stato pensato da Ficker. I pezzi vengono poi spogliati della colorita orchestrazione: senza alcun coro maschile, le voci acute tra cui quella di Oberlin sono sostenute da un flebile accompagnamento di viola al *tenor*. Tuttavia, proprio la fiorente produzione discografica avendo dato accesso agli stili più diversi, obbligava a soluzioni estetiche sempre più insolite per meglio restituire l'idea di un Medioevo che dovesse essere 'altro' rispetto al *sound* cui era abituato il pubblico delle società dei concerti.

L'immaginario della polifonia di Notre Dame che si stava sviluppando attorno a voci tendenzialmente acute asseconda presto gli esperimenti di Oberlin: al di qua dell'Atlantico, Gilbert Reaney comincia anche lui a preferire voci bianche per le parti superiori "sebbene le voci di

⁴¹ Come noto però Ludwig non fu mai veramente convinto dell'estensibilità della teoria ritmica modale al repertorio trobadorico e i veri *sponsor* saranno Aubry e Beck che si attesteranno reciprocamente la scoperta; cfr. Haines (2001).

⁴² Non è un caso, allora, che il *Ludus Danielis*, pur essendo un dramma liturgico, venne eseguito come una sorta di spettacolo folkloristico; cfr. Yri (2006).

⁴³ *On this Island* (1937) e *Abraham and Isaac* (1952) furono alcuni dei pezzi per voce di contralto scritti da Britten.

⁴⁴ "“Before I met Noah,” Oberlin said the other day, “I didn't even know there was such music.”"

⁴⁵ *Notre Dame Organa. Leoninus and Perotinus Magister. The Twelfth Century* (Russell Oberlin), Esoteric Sound Studios EA/EAS-0021 (1958).

contraltisti ora coltivate siano sostituiti soddisfacenti". Ma il mercato non può fare a meno della varietà timbrica:

La presenza delle voci in tutte le parti non esclude l'uso di strumenti, in particolare nel *tenor* e nel *duplum*. A mio parere, qui è più ragionevole l'uso di viole o tromboni (Reaney 1956: 98).⁴⁶

Nelle pagine della rivista oxoniense, *The Musical Quarterly*, Hans Tischler ne elogia l'esecuzione, scrivendo che:

il disco sorpassa per vitalità del suono e per esecuzione la mezza dozzina o più di registrazioni di *organa* disponibili (Tischler 1957: 570).⁴⁷

Gli anni '60. Perotinus ai tempi dei Beatles

Peter Pears, tenore e compagno di Britten, nel 1954 aveva eseguito all'*Aldeburgh Festival of Music and the Arts*, in forma monodica, il *conductus Beata viscera* di Perotinus. Riferendosi ai lunghi melismi di Quint nel *The Turn of the Screw* di Britten, Lord Harewood scriveva che la vocalità di Quint

non potrebbe essere stata messa in musica in questi termini se il compositore non avesse sentito Peter Pears, primo interprete di Quint, cantare la monodia di Perotinus nella chiesa di Aldeburgh, quasi un anno prima (Kobbè 1976 1494).⁴⁸

⁴⁶ "The presence of voices in all parts does not exclude the use of instruments, particularly in tenor and contratenor voices. Most reasonable here in my opinion are viols or trombones". Qui di seguito il testo completo: "It is customary to consider the tenors of Notre Dame organa as vocal, if support by instruments is usually given in practice, and one may admit the same in the thirteenth century motet, since the hypothesis of an instrumental tenor is undoubtedly based on the absence of text. My own opinion is that it would be well to use voices in tenor and contratenor in the fourteenth century motet as well as in triplum and motetus. The less complex lower parts could take three or four voices better than triplum and motetus, which to my mind need soloists, or two voices apiece at most. Boys' voices are to be preferred to womens' in parts that lie too high for tenors, though the now cultivated countertenor voice is a very satisfactory substitute. Where sopranos are employed, the smooth unvarying tone suited to the late medieval motet should be preserved. The presence of voices in all parts does not exclude the use of instruments, particularly in tenor and contratenor voices. Most reasonable here in my opinion are viols or trombones, with the organ binding all parts together, either literally or with some elaboration of the upper parts." [Si è soliti considerare vocali i *tenor* degli *organa* di Notre Dame, anche se il supporto da parte degli strumenti è solitamente dato nella pratica, e si può ammettere lo stesso nei mottetti del XIII secolo, dacché l'ipotesi di un *tenor* strumentale è indubbiamente basata sull'assenza di testo. La mia opinione personale è che sarebbe bene utilizzare voci al *tenor* e alla parte superiore nei mottetti del XIV secolo, così come avviene per il *triplum* e per il *motetus*. Le parti gravi meno complesse possono impiegare tre o quattro voci in più rispetto al *triplum* e al *motetus*, che secondo me hanno bisogno di solisti, o di due voci al massimo. Bisogna preferire le voci dei ragazzi a quelle delle donne che giacciono troppo alte per il *tenor*, sebbene le voci di contraltisti ora coltivate siano sostituiti soddisfacenti. Quando sono sfruttati i soprano, dovrebbe essere conservato il tono invariabile liscio adatto al modello del mottetto tardomedievale. La presenza delle voci in tutte le parti non esclude l'uso di strumenti, in particolare nel *tenor* e nel *duplum*. A mio parere, qui è più ragionevole l'uso di viole o tromboni, con l'organo che lega tutte le parti insieme, sia letteralmente o con qualche elaborazione alle parti superiori].

⁴⁷ "The record surpasses the half dozen or more available recordings of organa by a good margin in vitality of sound and performance and in faithfulness to the sweep and grandeur of the original".

⁴⁸ "... might never have been put in quite these musical terms if the composer had not heard Peter Pears, the original Quint, singing unaccompanied Perotin ... in Aldeburgh Church a year or so earlier".

Il fatto che Britten usi per lo stile canoro dell'inquietante spettro Quint, il modello di Perotinus, così come viene eseguito da Pears, restituisce l'immaginario 'gotico' che si aveva della musica di Notre Dame negli ambienti della musica colta inglese degli anni '50 (non a caso su *Il giro di vite* di Henry James grava l'influenza del *ghost novel* inglese di fine Settecento): austero, lugubre e misterioso, il 1200 di Perotinus è inserito entro le tette cattedrali gotiche, piuttosto che nella più verosimile atmosfera romanica di esuberanza, vitalità e aderenza alla materialità terrena che le è propria.

Nel 1960, il ruolo di Oberon per la prima di *Midsummer Night Dream* di Britten (libretto proprio e di Peter Pears) è affidato al controttenore Alfred Deller che aveva fondato nel 1948 il Deller Consort per l'esecuzione di musica antica.

Contemporaneamente all'allestimento del *Midsummer Night Dream*, Deller registra e pubblica la *Messa* di Machaut e i due *organa* di Notre Dame, *Viderunt* e *Sederunt*.⁴⁹ Nel 1961 Oberlin sostituisce Deller nella parte di Oberon e, all'Aldeburgh Festival, Pears canta ancora Perotinus, questa volta il *Viderunt*. Purtroppo delle esecuzioni di Pears non abbiamo altre testimonianze oltre alle parole di Lord Harewood, ma la coincidenza cronologica e il rapporto lavorativo con Britten, fa del compositore inglese una sorta di *trait-d'union* fra gli esperimenti di musica antica che si producevano nei due paesi "divisi dalla stessa lingua".

Alfred Deller sceglie di doppiare le voci con strumenti dai timbri cangianti e prosegue di fatto la tendenza riscontrata nel Pro Musica di Greenberg: il repertorio liturgico, arricchito dagli strumenti e dalle voci chiare di controttenore, diviene più gioviale, meno austero rispetto a quello *a cappella* che Safford Cape aveva proposto qualche anno prima. Stessa impressione sembra emergere dall'interpretazione dell'Early Music Consort of London di David Munrow che, meno ricca nell'accompagnamento strumentale, non manca di brio.⁵⁰

Ciò che è indiscutibile è la freschezza e l'eccitazione con cui Munrow ha reso un concerto altrimenti angusto di musiche in quegli anni certo sconosciute (Anderson 2003: 963).⁵¹

Negli anni '60 il colore di Notre Dame cambia dunque in ragione di esigenze di mercato, o per la volontà di lasciarsi la guerra alle spalle, ma in nessun caso per le novità introdotte dalla ricerca

⁴⁹ *Music at Notre Dame 1200-1375 Guillaume de Machaut "Notre Dame mass" & works of Perotin* (The Deller Consort & Renaissance Chamber Ensemble), Vanguard "The Bach Guild" BG-622 (1961).

⁵⁰ *Music of the Gothic Era* (Early Music Consort of London, David Munrow), DG Archiv 415 292 (1976).

⁵¹ "What is inarguable is the freshness and excitement that Munrow brought to what otherwise have been a heavy-handed recital of what was, at the time, an obscure repertoire".

musicologica. L'opinione degli studiosi, infatti, perde il valore direttivo – o di alibi – che aveva goduto sino a Greenberg incluso. Viene trascurata la posizione perentoria, assunta da Bowles ancora nel 1957 per cui l'unico strumento tollerato nella musica sacra sarebbe stato verosimilmente l'organo (Bowles 1957). Adesso il successo commerciale dell'*early music* dipende dalla stravaganza degli accompagnamenti impiegati, il cui timbro esotico attirava il pubblico, sia nell'acquisto degli LP, sia nell'ascolto *live* dei gruppi di musica antica. Il fenomeno di mercato conduce gli artisti a una progressiva spettacolarizzazione della performance che per certi versi si accomuna a quella della musica di consumo.⁵²

L'esotismo dell'immaginario medievale che fa spettacolo si costruisce negli anni '60 negli Stati Uniti e in Gran Bretagna ed è condiviso, proprio per il successo che scatena, dall'emergente scena pop che ha i suoi eroi nei Beatles, Beach Boys, Simon & Garfunkel, Jamies, e più tardi, nei primi anni 70, dai musicisti della scena *progressive* – Genesis, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull, Gentle Giant, Gong, Yes, Third Ear Band. Clavicembali, flauti dolci, sezioni corali in stile imitativo popolano i pezzi di *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme* (Simon & Garfunkel, Columbia 1966), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Beatles, Parlophone 1967), *From Genesis to Revelation* (Genesis, Decca 1969), *Third Ear Band* (Third Ear Band, Bgo 1970), *Aqualung* (Jethro Tull, Chrysalis 1971), *Acquiring The Taste* (Gentle Giant, Vertigo 1971). Sono soprattutto i gruppi *prog rock* e *folk rock* dei primi anni '70 a contribuire alla costruzione del medioevo fabiesco, per il quale Peter Gabriel o Ian Anderson (soprannominati "folletti" o "menestrelli") diventano figure di riferimento.⁵³ In Italia, la tendenza è accolta da numerosi cantautori, quali Fabrizio De Andrè e Angelo Branduardi, la cui attenzione alla cultura popolare si coniuga con l'immaginario del medioevo di trovatori e Minnesänger. Negli anni '90 Branduardi pubblica una serie di dischi dal titolo eloquente – *Futuro antico* (Lungomare 1996) – i cui pezzi sono riarrangiamenti di note canzoni medievali.

Ciò che accadde sul finire degli anni Settanta fu probabilmente una reazione a questa spettacolarizzazione del medioevo, contraffazione intollerabile per i puristi idolatri della storia e obbedienti all'istanza autenticista. In questa direzione vanno le accuse di Christopher Page, direttore dell'ensemble Gothic Voices dal 1982 e professore di filologia all'università di Cambridge, nei confronti della musica *interpretata* tramite l'uso di strumenti. Questa consuetudine testimonia, a suo dire,

⁵² Il valore dell'atto performativo nella musica antica è ancora determinante nel 1995, quando, come racconta Kreuziger-Herr 1998, l'Hilliard Ensemble nella chiesa di San Michele ad Amburgo improvvisa con il sassofonista Jan Gabarek su temi di musica sacra medievale, indossando abiti d'epoca e disseminandosi per la chiesa. L'Hilliard Ensemble e Jan Gabarek, ad oggi, proseguono il loro tour in giro per il mondo.

⁵³ Sui rapporti tra *early music* e *popular music*, v. Upton (2012).

la mancanza di confidenza, da parte degli esecutori, con la varietà e la qualità della musica che stanno eseguendo (Page 1993: 460)⁵⁴

ovvero l'incapacità di gestire una vocalità per la quale è necessaria un'educazione specifica. Il riferimento è all'istruzione che le università di Cambridge e Oxford offrivano ai propri allievi, contribuendo a perpetrare una tradizione vocale senza precedenti. Campioni di questa tendenza, i Tallis Scholars, l'Hilliard Ensemble, i Gothic Voices e i King's Singers.

Abbandonando la cultura individualistica dell'espressione di sé che informa le esecuzioni degli anni '60 e che ha determinato la pratica dell'improvvisazione strumentale, la purezza e la precisione dello stile *Oxbridge*⁵⁵ esclude l'espressività dalle moderne esecuzioni, per restituire

l'ethos della musica mensurabilis, arte basata sulla scrupolosa calibrazione delle durate e degli intervalli, e che veniva costantemente apprezzata dai suoi devoti per l'innata avversione all'irregolarità e al capriccio (Sherman 2002:99).

Per descrivere lo stile 'a cappella' dei cantanti inglesi, Page, citando un poeta del XIV secolo, usa il termine *clanness* (o *cleannes*),

la qualità di qualcosa che è puro, come una perla, o di una fattura pregevole e precisa (come un calice elaborato) (Page 1993: 466).⁵⁶

Il richiamo al concetto di purezza si coniuga alla finalità spirituale perseguita dalla corretta gestione delle voci:⁵⁷ l'insistenza sul carattere nazionale di questo stile e il rispetto (filologico?) di una musica essenzialmente pura e rigorosa, fa chiudere il cerchio di questo excursus storico nel suo punto di partenza. È inevitabile, infatti, associare questa posizione, seppur rinnovata nella terminologia da un contesto storico ben diverso, all'opinione del *côté* palestriniano della Germania del primo Novecento. Il *Perotin* degli Hilliard, allora, rintraccia nello "strutturalismo" minimalista americano

⁵⁴ "Performers' failure of confidence in the variety and quality of the music they are performing".

⁵⁵ Con questo termine si fa riferimento allo stile rigoroso e inespressivo sviluppatosi presso le scuole di canto delle chiese e delle università di Oxford e Cambridge.

⁵⁶ "Clanness is the quality of something that is pure (like a pearl) or of fine and precise workmanship (like an elaborate goblet)."

⁵⁷ Sherman (2002: 102): "alcuni teorici, come Girolamo da Moravia, insistono sulla completa fusione delle voci, e alcuni corpi di regole per la conduzione della vita religiosa enfatizzano la natura essenzialmente anti-individualistica di un'ideale esecuzione di canto piano: "fate in modo che una voce sia difficilmente distinguibile da un'altra". Inutile dire che tutte queste indicazioni di comportamento devono essere lette con attenzione, poiché i loro fini sono spirituali e non estetici [...] il "corretto stile del canto d'insieme" [è] una maniera di cantare essenzialmente non solistica che valorizza la fusione e la compattezza delle voci, maturata attraverso la quotidiana disciplina nella preparazione della musica per il servizio liturgico. *L'Inghilterra è un paese in cui i cantanti sono ancora preparati attraverso una disciplina di questo tipo*"[il corsivo è mio].

quel costume di *contemporaneità* che cela l'immortale tendenza alla scarnificazione della musica: i tempi del canto sono allungati, i suoni vocalici puliti, il corpo non suda sullo strumento, la propria voce si confonde con le altre, perdendo la percezione dell'emissione fisica.⁵⁸ Ecco esauditi i desideri di Ludwig.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Rick. 2003. "Music of the Gothic Era. Early Music Consort of London by David Munrow". *Notes* 59(4): 963.

Bessler, Heinrich. 1925. "Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, 1.-8. April, 1924". *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7: 42-54.

_____. 1936. *Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Bowles, Edmund A. 1957. "Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages?" *Galpin Society Journal* 10: 40-56.

Busse Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval music and the art of memory*. Berkeley: University of California Press; trad. it. *La musica medievale e l'arte della memoria*, a cura di Carla Vivarelli, Subiaco: Fogli Volanti, 2008.

Butt, John. 2002. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cantor, Norman F. 1991. *Inventing the Middle Ages. The lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century*. New York: Morrow.

Cape, Safford. 1948. "Thèse et histoire: Quelques réflexions à propos de l'ouvrage du Dr. Ernst Meyer, 'English Chamber Music'". *Revue belge de Musicologie* 2(1-2): 31-37.

Dunaway, David K.. 1980. "Charles Seeger and Carl Sands: The Composers' Collective years", *Ethnomusicology* 24(2): 159-168.

Ficker, Rudolf von. 1929. "Music of the Gothic Period". *The Musical Quarterly* 15(4): 483-505.

_____. 1930. *Perotinus: Organum quadruplum "Sederunt principes"*, bearbeitet von Rudolf Ficker. Wien: Universal-Edition.

Gagnepain, Bernard. 1981. "Safford Cape et le "miracle" Pro Musica Antiqua". *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 34-35: 204-219.

Gastoué, Amedée. 1922. *Les Primitifs de la Musique Française*. Paris: Henri Laurens.

_____. 1931. "[Recensione a] Ficker 1930" *Revue de Musicologie* 39(12): 222-223.

⁵⁸ A più riprese, Page loda la capacità dei cantanti inglesi di saper leggere a prima vista, abilità che consente loro di gestire con dimestichezza le più complesse polifonie.

- Gollin, James. 2001. *Pied Piper: the many lives of Noah Greenberg*. New York: Pendragon Press.
- Greenberg, Noah. 1966. *Early performance music today*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music; A Birthday Offering to Gustave Reese*. New York: Jan LaRue.
- Gurlitt, Wilibald. 1925. "Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts", in *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongres in Basel*, pp. 153-176.
- 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 Trouvères: the Changing Identity of Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kobb, Gustave. 1976. *Kobbè's Complete Opera Book edited and revised by the Earl of Harewood*, IX ed. London: Putnam (I ed. 1954).
- Kreutziger-Herr, Annette. 1998. "Postmodern Middle Ages: Medieval Music at the Dawn of the 21st Century". *Florilegium: Journal of the Canadian Society of Medievalists/Société canadienne des médiévistes* 25: 187-205.
- _____. 2003. *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*. Köln, Weimar: Böhlau.
- _____. 2005. "Imagining Medieval Music: a Short History". *Studies in Medievalism* 14: 1-109.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 1984. "What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning". *Early Music* 12(1): 13-16.
- _____. 2002. *The Modern Invention of Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leichtentritt, Hugo. 1906. "Was lepre uns die Bildwerke des 14.-17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?" *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 7: 315-364.
- Ludwig, Friedrich. 1902. "Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts". *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4: 16-69.
- _____. 1903. "Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, II: Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier". *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5: 177-224.
- _____. 1905. "Recensione a J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6: 597-641.
- _____. 1910. *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili Catalogue raisonné der Quellen*, Halle: M. Niemeyer.
- _____. 1922. "Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe. 24.-26. September 1922". *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5: 434-460.
- _____. 1924. "Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15 Jahrh.", in *Handbuch der Musikgeschichte*, a cura di Guido Adler, pp. 157-295.
- Mayer, Martin. 1957. "Musical Echoed of the Renaissance". *Reporter* 17: 38-40.
- Mendel, Arthur. 1977. "Gustave Reese (1899-1977): A Personal Memoir". *Journal of the American*

Musicological Society 30(3): 359-365.

Nattiez, Jean-Jacques. 2002. "Interpretazione e autenticità". In *Enciclopedia della musica. II. Il sapere musicale*, ed. Jean-Jacques Nattiez, 1064-1083. Torino: Einaudi.

Novak, Saul. 1959. Booklet in *Music of the Medieval Court and Countryside*. Decca DL 79400.

Page, Christopher. 1993. "The English 'a cappella' Renaissance". *Early Music* 21(3): 452-471.

Perrot, Jean. 1965. *L'orgue, de ses origines Hellénistiques à la fin du XIIIe siècle*. Paris: Picard.

Pescatello, Ann M.. 1992. *Charles Seeger. A Life in American Music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Potter, Pamela. 1991. "The Deutsche Musikgesellschaft, 1918-1938". *Journal of Musicological Research* 11: 151-76.

_____. 1996. "Musicology under Hitler: New Sources in Context", *Journal of the American Musicological Society* 49(1): 70-113.

Reaney, Gilbert. 1956. "Voices and Instruments in the Music of Guillaume de Machaut", *Revue belge de Musicologie* 20(3-4): 3-17, 93-104.

Reese, Gustave. 1940. *Music in the Middle Ages*. New York : Norton & Co.

Rehding, Alexander. 2000. "The Quest for the Origins of Music in Germany Circa 1900.", *Journal of the American Musicological Society* 53(2): 345-385.

Riemann, Hugo. 1888. *Katechismus der Musikgeschichte*. Leipzig: Max Hesse;.

Roesner, Edward. 1979. "The Performance of Parisian Organum". *Early Music* 7(2): 174-189.

Saint-Saëns, Camille. 1916. *Germanophile*, Paris: Dorbon aîné.

Sherman, Bernard T. 1997. *Inside Early Music: Conversation with Performers*, New York: Oxford University Press ; trad. it. *Interviste sulla musica antica: dal canto gregoriano a Monteverdi*, a cura di Sergio Bestente, Torino: EDT, 2002.

Stainer, John. 1898. *Dufay and his contemporaries: fifty compositions ranging from about A.D. 1400 to 1440*, London: Novello.

Tischler, Hans. 1957. "Leoninus and Perotinus Magister: Notre-Dame Organa by Russell Oberlin; Charles Bressler; Donald Perry; Seymour Barab; Saville Clark; Leoninus; Perotinus Magister", *The Musical Quarterly* 43(4): 568-570.

Upton, Elisabeth. 2012. "Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities", *Ethnomusicology* *Review*, XVII, <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591#_ftn16> [Ultimo accesso: 1 giugno 2013]

Van Tassel, Eric. 1978. "Tributes to Gustave Reese 1899-1977". *Early Music* 6(1): 99-101.

Yri, Kirsten. 2006. "Noah Greenberg and the New York Pro Musica: Medievalism and the Cultural Front", *American Music* 24(4): 421-444.

Livio Giuliano si è laureato in Filosofia all'Università degli Studi di Milano. Si interessa ai fenomeni musicali e alle arti nella produzione contemporanea, nonché alla musica e al pensiero medioevale. Sta conseguendo la laurea magistrale in Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano e collabora con riviste online di critica musicale e culturale.

Cita recomendada

Giuliano, Livio. 2014. "Far cantare il medioevo: tra accademici e trotskisti". *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. 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