

## Grammatica della notazione di Notre-Dame\*

LUIGI LERA (TREVISO)

1. Se la derivazione della musica di Notre-Dame dalla tradizione sacra medievale è un dato di fatto indubitabile, il processo storico che ha portato alla nascita del ritmo, ossia della caratteristica apparentemente più incompatibile con la secolare prassi esecutiva del *cantus planus*, è tutt'altro che chiaro agli occhi dei musicologi. Si dà generalmente per scontato che il ritmo sia stato introdotto nella musica sacra dall'esterno, cioè mediante un intervento cosciente e deliberato da parte dei musicisti vissuti attorno alla metà del secolo XII. Questi non avrebbero fatto altro che accorgersi dell'esistenza, in qualche contesto totalmente estraneo all'arte discantistica, di un nuovo e rivoluzionario stile fondato sulla periodicità degli accenti; ne avrebbero riconosciuti i vantaggi e l'avrebbero quindi trasferito di peso nell'ambito della polifonia sacra. Se questa versione dei fatti fosse corretta, l'origine del ritmo dovrebbe essere facilmente rintracciabile all'esterno della tradizione liturgica.

1.1. La ricerca musicologica ha tentato di spiegare l'origine della ritmica postulando l'esistenza, lungo tutto il medioevo, di una invisibile tradizione musicale popolare e contadina, marcatamente accentuativa come si conviene a un genere danzato, per la verità fin troppo differente dalla musica eseguita all'interno dei centri culturali monastici attorno ai quali gravitava tutta la vita dei borghi medievali. Questa *musica da ballo* avrebbe fornito ai maestri parigini l'esempio da imitare per portare un po' di aria nuova nella presunta tetraggine dei riti imposti dalla liturgia. La nascente società gotica era al contrario lontanissima da necessità di questo tipo; si riconosceva perfettamente nel proprio cerimoniale. Agli occhi degli studiosi, la liturgia gotica non sfigura affatto di fronte alla bellezza architettonica delle grandi cattedrali. Lo spirito di Notre-Dame può essere tutt'al più definito cittadino, vale a dire un tipo di mentalità totalmente aliena da un'improbabile simpatia verso lo spirito contadino; la cultura del primo Duecento è talmente raffinata da rendere impensabile l'ipotesi che qualche arte rozza e volgare abbia potuto esercitare su di essa alcuna attrattiva o addirittura imprimervi un decisivo sviluppo.<sup>1</sup>

1.2. Ancor più genericamente, si dà per scontato che il ritmo di Notre-Dame avesse anche tutte le caratteristiche proprie di un sistema metrico; che i valori musicali fossero organizzati in schemi seriali, rigidi e ripetuti con immutabile regolarità. Dopo aver deciso di rinnovare ed arricchire la tradizione polifonica mediante l'innesto del ritmo, i maestri parigini si sarebbero infatti resi conto di quanto fosse difficile adeguare le proprie composizioni e il patrimonio monodico

\*Devo un particolare ringraziamento a Don Giulio Cattin per avermi assistito e consigliato durante l'elaborazione di questo articolo.

<sup>1</sup> La teoria dell'origine popolare del ritmo polifonico era comunemente accolta dagli studiosi fino a qualche decennio fa. Cfr. A. HUGHES, *Music in Fixed Rhythm*, in: *NOHM 2* (Oxford University Press 1954), p. 318: "Modal rhythm is nothing more than the embodying in formal music of natural regular rhythms common to all mankind, of which the dance-rhythms stand foremost, because they are so intimately connected with music".

tradizionale al nuovo andamento accentuativo: decisi a portare a termine il loro progetto di rinnovamento, avrebbero eluso questa difficoltà scegliendo concordemente un certo numero di formule ritmiche e limitandosi alla loro ossessiva ripetizione. In realtà, l'idea che il ritmo di Notre-Dame fosse anche un ritmo *modale* non riesce a trovare conferme determinanti all'interno del repertorio polifonico medievale: l'andamento metrico dei brani più vetusti è anzi irregolare e infarcito di apparenti eccezioni, rendendo così testimonianza di una tecnica contrappuntistica sicura, disinvolta e smalzata; i musicisti di Notre-Dame non sembrano affatto bisognosi di ricorrere a schematizzazioni così elementari per garantire il normale scorrimento ritmico delle loro melodie. La notazione musicale, assolutamente priva di qualsiasi connotato metrico, sembra confermare questa impressione: non utilizza neppure le stanghette, che pure erano a quei tempi diffusamente impiegate in molti tipi di scrittura vocale.

Il tentativo di conciliare la fioritura polifonica con la metrica non è né recente né casuale; tutta la tradizione didattica medievale accetta anzi con naturalezza la legittimità di questo collegamento. Nell'ambito del *quadrivium*, lo studio della musica aveva uno dei suoi capitoli più importanti proprio nella trattazione della metrica poetica greca e latina: non c'è da stupirsi se, partendo da queste premesse, scrittori illustri come Giovanni di Garlandia<sup>2</sup> o Walter Odington<sup>3</sup> presentano la teoria dei *modi ritmici* come la più idonea a spiegare il meccanismo del ritmo polifonico. La questione è però molto più complessa: confrontati proprio con i documenti musicali in nostro possesso, gli scritti di questi autori sono decisamente confusi e contraddittorii. La loro testimonianza, tra l'altro piuttosto tardiva, non regge e non risolve affatto tutte le questioni sollevate dalle composizioni ad andamento ritmico; i trascrittori moderni che si ispirano alla *teoria modale* non riescono neppure a raggiungere risultati che siano concordemente accettabili dai loro colleghi.

Coltivati e sviluppati negli stessi centri che furono la culla della nascente polifonia, due generi come l'inno e la sequenza attestano per colmo di ironia che una tradizione ritmica, e per di più squisitamente metrica, era già presente da tempo all'interno della musica liturgica medievale. Si tratta anche in questo caso di una tradizione esclusivamente letteraria, resa possibile – ed è una riflessione molto importante – dal carattere assolutamente sillabico della musica che rivestiva il testo: nulla di paragonabile ai passaggi estesamente melismatici delle composizioni di Notre-Dame, che sono spesso così dilatati da formare un intero brano musicale ad ornamento di una sola sillaba. Il contesto in cui il ritmo polifonico viene a collocarsi è assolutamente differente da quello monodico; i primi esempi di polifonia ritmica sono tutti talmente estranei allo stile sillabico che non è possibile ipotizzare una loro provenienza dalla sfera di influenza dell'inno, della sequenza o di qualunque altro sistema metrico preso in prestito dalla poesia; quando anche l'idea metrica provenisse da un contesto letterario, il suo inserimento nell'ambito polifonico

<sup>2</sup> *De mensurabili musica*, ed. E. Reimer (Wiesbaden, F. Steiner 1972).

<sup>3</sup> *Summa de speculatione musicae*, ed. F. Hammond = CSM 14 (American Institute of Musicology 1970).

dovrebbe essere nuovamente considerato come un intervento artificiale, operato deliberatamente dall'esterno e soprattutto contraddetto ancora una volta dalle fonti musicali manoscritte.

1.3. Perduta la speranza di agganciare la ritmica, modale o no che fosse, a qualche contesto esterno, la ricerca musicologica tenta infine di rintracciarne l'idea generatrice in qualche necessità imposta dalla pratica esecutiva polifonica: si attribuisce di conseguenza alla scuola di Notre-Dame un ruolo storico sostanzialmente transitorio e sperimentale. Si calca esageratamente la mano sul naturale processo di elaborazione stilistica di cui essa è stata protagonista, si enfatizza quella che in fondo non è che la normale progressiva acquisizione di una tecnica compositiva sempre più perfezionata, si trascura volutamente l'importanza del bagaglio di capacità espressive e contrappuntistiche pienamente dominate dai maestri dell'Ars Antiqua. Il ritmo non sarebbe allora nulla di più che un semplice espediente, inevitabilmente adottato per il prosaico scopo di fare "andare assieme" le voci di fronte alla smisurata crescita dell'intreccio polifonico che caratterizza le composizioni di Leoninus e Perotinus.<sup>4</sup>

Il ritmo sarebbe allora nato come una soluzione di ripiego; inizialmente accolto con comprensibile diffidenza, si sarebbe fatto col tempo sempre più vincolante. Cantori e compositori avrebbero così finito per abituarsi agli accenti e per ricorrervi sistematicamente, anche in passaggi oggettivamente privi di difficoltà interpretative, al solo scopo di riuscire a comprendersi a vicenda. Questa ricostruzione è piuttosto inverosimile, e in ogni caso sembra poco pertinente all'armonico sviluppo di cui la scuola di Notre-Dame è stata protagonista: è certamente più logico ipotizzare che la crescita nel numero delle parti e nella consapevolezza armonica sia andata di pari passo con la progressiva chiarificazione della concezione ritmica. Anche il rapporto di causa ed effetto che sembra legare l'intreccio polifonico al ritmo è tutt'altro che rigido ed irreversibile: senza dubbio, soltanto la nuova sicurezza offerta dalla regolare cadenza accentuativa poté permettere ai compositori di spingere le loro creazioni a livelli di complessità impensabili fino a pochi decenni prima.

Quella della sincronia verticale è naturalmente un'esigenza legittima, ed il notatore ha l'obbligo di farvi fronte nella maniera più brillante possibile: prima ancora della suddivisione di ciascun melisma in *ordines*, che sarà tipica di uno stile più maturo, la scuola di Notre-Dame impara a sfruttare il principio, utilissimo tanto per il cantore quanto per il compositore, della disposizione parallela delle ligature.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Questa teoria viene generalmente accolta dai moderni manuali a carattere divulgativo. Cfr. U. MICHELS, *Atlas zur Musik 1*, ed. it. *Atlante di musica* (Milano, Mondadori 1982), p. 223: "La realizzazione di strutture polifoniche sempre più complesse costrinse i musicisti della scuola di Notre Dame a introdurre nella pratica musicale un sistema notazionale che permettesse di fissare con precisione e senza equivoci la durata dei suoni, regolandone così il rapporto nel tempo. Anche in questa occasione, come già si era verificato in passato con il canto gregoriano, il musicista non trovò di meglio che ricorrere alle regole governanti la metrica letteraria e assumerle *tout court* a base del ritmo musicale". Una simile formulazione è suggestionata anche dalle teorie che postulavano nel canto gregoriano una valenza metrica, e che vedevano in Leoninus il geniale restauratore di questa antica potenzialità. Cfr. G. WAITE, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice* (New Haven, Yale University Press 1954), p. 20-27.

<sup>5</sup> Si tratta della "regola delle ligature concordi" già intravista da W. Apel, che d'altra parte attribuisce esplicitamente la paternità dell'intuizione a M. F. Bukofzer. Cfr. W. APEL, *Die Notation der polyphonen Musik* (Leipzig, B & H 1962), p. 260. L'opera contiene la riproduzione in facsimile di parte degli esempi musicali discussi nel corso di questo articolo.

Come si vedrà, divisione in *ordines* e parallelismo scritturale sono due soluzioni di gran lunga più semplici ed efficaci dell'intricata serie di regole che sarebbero necessarie se si volessero eseguire o trascrivere le polifonie dell'*Ars Antiqua* attenendosi esclusivamente alla dottrina dei modi ritmici.

1.4. La teoria della genesi esterna del ritmo non si scontra soltanto con la mancanza di un'origine cui attribuire il ritmo stesso. I documenti musicali a nostra disposizione ci impongono infatti una nuova serie di riflessioni, di genere diverso dalle precedenti ma ugualmente interessanti.

Se la nuova maniera di cantare è veramente stata il frutto dell'elaborazione personale di qualche sconosciuto innovatore, la sua rapidissima e capillare diffusione presso tutti i centri culturali europei appare decisamente sconcertante: non si riesce a vedere come sia stato possibile mettere i cantori di un intero continente in condizione di affrontare tutti i segreti della nuova arte, specialmente di un'arte così intricata ed oscura come oggettivamente è quella dei modi ritmici. Se invece il nuovo stile rappresenta davvero il frutto di un'elaborazione graduale e laboriosa da parte di un circolo ristretto di innovatori, le difficoltà di spiegarne la diffusione divengono ancora maggiori: i vari centri periferici apparirebbero in possesso di mezze verità, di soluzioni provvisorie, di conferme e di smentite, ossia dell'esatto contrario di quello sviluppo coerente ed unitario che è testimoniato dai documenti musicali in nostro possesso.

Come se non bastasse, tutte le teorie che presuppongono una genesi esterna del ritmo, modale o non modale, finiscono inesorabilmente per scontrarsi con una difficoltà ancora maggiore: il divario inconciliabile con la testimonianza offerta dalla notazione musicale. La notazione quadrata del secolo XII si adatta al ritmo con una tale facilità e naturalezza, modificandosi in maniera così insignificante, da far parere assolutamente impensabile che un sistema così complesso come quello della ritmica vi possa essere stato applicato artificialmente dall'esterno. Prima di qualsiasi altra testimonianza, proprio l'analisi della scrittura ci obbliga a riconoscere che esiste una continuità tra le ultime famiglie neumatiche, la grafia delle prime forme polifoniche, e la notazione della scuola di Notre-Dame. La scrittura ritmica non è quindi altro che il naturale proseguimento delle grafie musicali precedenti: è allora doveroso pensare che anche la genesi del ritmo sia da ricercare nei significati esecutivi che la notazione quadrata esprimeva attorno alla metà del secolo XII.

1.5. Questa deduzione, che potrebbe sembrare perfino ovvia, si è scontrata nel recente passato con una grave difficoltà: per quanto investigata a fondo, la teoria del canto gregoriano non ha mai saputo offrire alcun appiglio utile a gettare qualche luce sul processo che ha portato il canto monodico a sfociare nella polifonia ritmica. Gregoriano e ritmica modale sono apparsi agli occhi dei musicologi moderni come due generi tutt'altro che collegati: il gregoriano, sia che lo si legga nella sua accezione mensurale o in quella solesmense, cerca di essere il più possibile rispettoso della scrittura dei neumi e della loro accentazione iniziale; la teoria modale è invece dedita esclusivamente alla formulazione di moduli ritmici che in definitiva svuotano gli stessi neumi di ogni connotato accentuativo. Un abisso invalicabile separa le due opposte concezioni.

Il ritmo polifonico di Notre-Dame non può dunque provenire dalla tradizione gregoriana, perché tale ipotesi non trova conferme nei rispettivi sistemi teorici; non può tuttavia provenire neppure dall'esterno, perché la notazione stessa implica un'assoluta continuità proprio con la medesima tradizione. Da prima di Notre-Dame a Notre-Dame, la pratica musicale medievale sembra così spezzare misteriosamente il filo della propria continuità; mentre la scrittura rimane sostanzialmente invariata, i presupposti che regolano l'esecuzione sembrano mutare tutti insieme, con uno scarto così brusco che l'idea di una genesi esterna del ritmo, di per sé insostenibile, ha sempre finito per imporsi presso gli studiosi moderni.

1.6. I rapporti tra lo stile di Notre-Dame e la musica seriore sono per di più altrettanto oscuri: a voler ben vedere, i punti di contatto tra i modi ritmici e la teoria mensurale, che pure dovrebbe avere nei modi stessi i propri presupposti concettuali, sono estremamente labili. La cosa appare tanto più strana se si pensa che già Giovanni di Garlandia e Walter Odington dedicano ciascuno un ampio capitolo del proprio trattato alle figure isolate e alla teoria delle *ligature*: dal tono dei loro discorsi appare chiaro che ai loro tempi la prassi esecutiva antica era ormai completamente tramontata, certamente ad opera del nuovo sistema. Ancor più sorprendente è il fatto che in entrambi i teorici l'esposizione dell'argomento è chiarissima e praticamente priva di imprecisioni: la nuova teoria sembra essere un'altra apparizione miracolosa, perfettamente definita in tutti i suoi particolari fin dalla sua prima comparsa, come se non avesse mai dovuto sottostare ad alcuna elaborazione tecnica o concettuale.<sup>6</sup>

Ancora una volta, gli studiosi moderni non hanno potuto evitare di postulare un brusco scarto, questa volta coincidente con il declino della Scuola parigina, nella prassi esecutiva duecentesca: uno scarto su cui si evita in generale di fermare l'attenzione, ma che potrebbe benissimo essere ben più ampio, e magari meglio documentabile, del precedente. Questa seconda conclusione ha definitivamente isolato l'arte di Leoninus e Perotinus, privandola sia di antenati sia di eredi nel contesto musicale medievale. Ne ha fatto una specie di isola misteriosa, collocata tra due realtà, quella monodica e quella mensurale, estremamente differenti tra loro. Il cantore gregoriano non conosce né la metrica, né il ritmo, né il valore delle note: il cantore del pieno Duecento ha già dimenticato il segreto dell'arte metrica, ma padroneggia ormai con disinvoltura sia il ritmo che la distinzione tra *longa* e *brevis*. Al cantore di Notre-Dame, che dovrebbe collocarsi in una posizione intermedia fra le due, viene generalmente attribuita una sicura padronanza della metrica, cioè proprio del sistema che non ha alcuna relazione né con il passato né con il futuro. Si tende tuttavia ad attribuirgli almeno una certa confidenza con il ritmo e la misurazione dei valori, cercando così di colmare la seconda delle due fratture che isolano l'*Ars Antiqua*; si preferisce gettare un ponte, anche se assai incerto, verso la facile sponda dell'arte del Duecento.

<sup>6</sup> *De mensurabili musica* cit., p. 44–51: *Sequitur de repraesentatione figurarum sive notularum*; *Sequitur de regulis figurarum ad invicem ligatarum*. *Summa de speculatione musicae* cit., p. 135–137, Pars Sexta, cap. 8–9: *De ligaturis*; *De valore ligaturarum*. Due trattazioni già perfettamente equivalenti, anche nella successione degli argomenti, alla forma che sarà adottata da Francone di Colonia. Cfr. *Ars cantus mensurabilis*, ed. G. Reaney – A. Gilles = CSM 18 (American Institute of Musicology 1974), p. 43–51, cap. 7: *De ligaturis et earum proprietatibus*.

1.7. L'unica possibile uscita da un simile contesto fallimentare è la completa revisione di una gran parte delle concezioni teoriche su cui si fonda la nostra conoscenza della musica del secolo XII. Il passaggio dallo stile gregoriano a quello ritmico, e da questo a quello mensurale, deve essere immaginato come graduale e consequenziale; è indispensabile ricucire gli strappi che sembrano spezzare per due volte la prassi esecutiva medievale.

È necessario per prima cosa sospendere il giudizio sulla natura mensurale del ritmo di Notre-Dame: non è possibile accettare acriticamente l'opinione secondo cui i cantori dell'epoca sarebbero già stati in grado di riconoscere il valore delle note; è al contrario possibile che essi regolassero la scansione degli accenti in base a qualche altro principio. Questa riflessione apre una prima porta nella direzione del canto gregoriano, genere notoriamente alieno da qualsiasi calcolo preciso e meccanico circa la durata dei suoni; impone tuttavia l'obbligo di chiarire le circostanze che possono aver portato la ritmica polifonica a sfociare, nell'arco di qualche decennio, in una teoria concettualmente così differente come è quella mensurale.

Non è possibile neppure accettare supinamente la tesi secondo cui il ritmo sarebbe necessariamente un sistema organico preconstituito; non è detto che il ritmo fosse preesistente alla melodia, né che il compositore fosse obbligato a tenerne conto fin dalla prima formulazione delle proprie idee musicali. Invece di essere il principio regolatore del flusso melismatico, il ritmo di Notre-Dame potrebbe benissimo essere un prodotto secondario, forse neppure coscientemente ricercato, di qualche particolare accentuazione già implicita all'interno della scrittura.

È necessario infine formulare l'ipotesi che il ritmo di Notre-Dame non contenesse affatto, specialmente per quanto riguarda i suoi fondamenti concettuali, alcuna componente metrica; soltanto a queste condizioni è finalmente possibile pensare ad una derivazione dello stile polifonico dalla scrittura neumatica gregoriana. Prima conseguenza di questa riflessione è il definitivo abbandono della teoria modale; indispensabile corollario è la temporanea sospensione del giudizio sulle oscure testimonianze offerte dalle fonti teoriche. Una nuova e diversa spiegazione dei meccanismi che regolano la scrittura dell'*Ars Antiqua* dovrebbe comunque essere in grado di permettere un riesame di questi resoconti tardivi, favorendone magari l'inserimento in un appropriato contesto storico e culturale.

1.8. Il passo decisivo per formulare una risposta a tutta questa serie di interrogativi consiste nell'abbandono di alcuni dei principi già ritenuti fondamentali nell'ambito dell'interpretazione gregoriana. La recentissima *semiologia* della scuola di Dom Cardine offre oggi agli studiosi l'opportunità di esaminare il panorama della musica medievale da una nuova ed inattesa prospettiva: il nostro ventennio ha assistito ad un insperato ampliamento nel campo d'azione della paziente ricerca solesmense. Grazie ai risultati ottenuti dai gregorianisti,<sup>7</sup> l'edificio teorico della notazione neumatica ha potuto estendere la propria influenza fino a settori prima impensabili, attingendo liberamente gli elementi in proprio favore sia dalle scritture

<sup>7</sup> Cfr. la Prefazione al *Liber Hymnarius* (Paris-Tournai, Desclée 1983), p. VII-XVI.

più antiche sia da quelle più evolute in senso diastematico.<sup>8</sup> I confini cronologici della teoria gregoriana sono ormai molto vicini a quelli delle prime forme discantistiche; i dati a nostra disposizione ci permettono finalmente di tentare un inedito collegamento tra la monodia sacra e la polifonia ritmica, cioè di cercare tra le conclusioni dei gregorianisti una chiave che consenta non soltanto di spiegare l'origine del ritmo polifonico, ma anche di interpretarne agevolmente la scrittura.

2. Dopo il IX secolo, la notazione neumatica si protende innanzi tutto verso la conquista della diastemazia: il cantore, attratto da nuovi generi musicali, non padroneggia più con la disinvoltura di un tempo il patrimonio melodico tradizionale, e necessita di un supporto per sostenere la propria memoria. La scrittura si semplifica, perde le lettere e gli episemi, non distingue più le finzze interpretative, tende a divenire sempre più quadrata ed uniforme; le formule melodiche iniziano a corrompersi progressivamente. All'inizio del secolo XII la notazione è ormai pienamente assestata sul rigo; l'esecutore non è sicuramente più in grado di esprimere le sfumature che caratterizzavano il repertorio alle sue origini, ma è divenuto capace di leggere con facilità, anche a prima vista, qualsiasi brano. La musica di nuova composizione dimostra che i raggruppamenti neumatici tendono a frazionarsi in unità sempre più piccole, ma i manoscritti liturgici testimoniano che il notatore non ha mai alcuna incertezza nel tradurre in *ligature* i vecchi neumi: i principi che regolano l'articolazione ritmica sono dunque rimasti quelli tramandati dalla tradizione. La chiave che permette di comprendere lo sviluppo storico successivo è racchiusa proprio in questa constatazione, e ancor di più nel principio, ormai definitivamente acquisito grazie agli studi semiologici, dell'originaria *articolazione conclusiva* di ciascun neuma. Non siamo in grado di dire in che cosa consistesse esattamente questa articolazione attorno alla metà del secolo XII, e quanto essa si fosse discostata dal valore originale che era legittimo nell'estetica gregoriana; possiamo comunque affermare con relativa sicurezza che la frequente e regolare ripetizione di questa articolazione, qualunque fosse il suo significato, non ha potuto far altro che facilitare la sua trasformazione in accento ritmico. Condizione indispensabile al compiersi di questo rivoluzionario mutamento è stata proprio la progressiva frammentazione delle *ligature*, ossia il processo che ha finito per collocare ciascun neuma nell'ambito di un solo accento; da quel momento, il principio di articolazione si è modificato senza difficoltà acquistando un'inedita accezione accentuativa. Per dirla in breve: *la nota finale di ogni ligatura è accentata; le note precedenti si devono considerare tutte in levare, e sottraggono agli accenti precedenti una parte, o eventualmente la totalità, del loro valore.*

<sup>8</sup> Cfr. R. FISCHER, *Epiphonus oder Cephalicus?*, in: *Studi gregoriani* 3 (1987), p. 15–29; nello stesso fascicolo si vedano anche le tavole alle p. 143–157 e 169–190.

2.1. *Ligature binarie*

L'ultima nota è accentata; la prima toglie un terzo all'accento precedente.



*Benedicamus Domino*

F f. 87v–88

Ordo 29



Leoninus

*Alleluia Pascha nostrum*

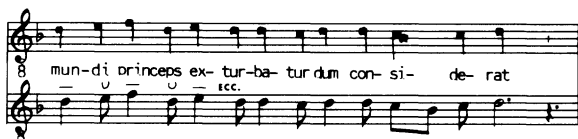
F f. 109r

Ordo 26

Per la ligatura ternaria cfr. 2.2.

Secondo la teoria dei modi ritmici, quest'ultima figurazione 3222... è l'unica che esprime legittimamente il Primo modo; in realtà anche l'esempio precedente, come si vedrà più avanti (cfr. 5.1), rientra con pari diritto nella stessa categoria.

Dall'Alleluia di Leoninus è stato derivato, a distanza di una generazione, un mottetto sillabico; il confronto fra le due differenti notazioni offre l'interessantissima opportunità di puntualizzare le modifiche subite dalla scrittura con il passare degli anni. Particolarità importante: il notatore del mottetto aggiunge alla fine di quest'ordo una ligatura binaria articolata in maniera errata, cioè recante l'accento sulla prima nota. Il concetto di articolazione finale era dunque già perduto all'epoca dell'elaborazione del mottetto, vale a dire appena qualche decina d'anni dopo la comparsa dell'originale: è la prova del fatto che la decisiva frattura nella prassi esecutiva, quella che veramente divide il medioevo da tutti i sistemi musicali moderni, è posteriore e non anteriore alla scuola di Notre-Dame. Si osservi che soltanto una scrittura totalmente sillabica può avere ispirato ai teorici, ormai assolutamente incapaci di dare una spiegazione convincente agli eventi,<sup>9</sup> la formulazione del modo trocaico.<sup>10</sup>



Mottetto *Gaudeat*

*devotio fidelium*

W2 f. 148r–v, Ordo 7

La sesta nota è Re in luogo dell'originale Mi.

<sup>9</sup> Basteranno pochi decenni per trovare negli scritti dei cattedratici la consapevolezza dell'irrimediabile alterità della prassi esecutiva antica. Cfr. E. Reimer in: *De mensurabili musica* cit., p. 91: *Unde modus . . . potest dupliciter sumi: aut communiter aut proprie. Modus communis est qui versatur circa omnem longitudinem et brevitatem omnium sonorum. Modus proprius est qui versatur circa VI modos antiquos.*

<sup>10</sup> La scrittura sillabica compare puntualmente nel trattato di Walter Odington (*op. cit.*, p. 131) fin dalla prima esposizione della teoria modale. Rispetto a quella di Giovanni di Garlandia (*op. cit.*, p. 52–56), il capitolo di Odington dedicato all'impiego delle *ligature* nella scrittura modale (*Pars Sexta*, cap. 10: *Quomodo singuli modi habent notari in ligaturis*; *op. cit.*, p. 137–139) appare già notevolmente più oscuro.



La nuova grafia basata unicamente sul *punctum* isolato ha ormai causato la perdita del concetto di articolazione neumatica; il processo che porterà in breve alla distinzione dei valori tipica del sistema mensurale prende infatti le mosse proprio dall'irrimediabile decadimento di quel principio, che pure aveva dominato incontrastato sulla scrittura musicale lungo tutto il medioevo.<sup>11</sup>

La ligatura binaria isolata riceve un appoggio supplementare sulla nota iniziale.



Organum *Viderunt omnes*  
W1 f. 21r (F f. 99)  
Ordines 9 e 24

Simili casi di appoggiatura lunga sono piuttosto frequenti nell'organum di stile più antico.<sup>12</sup>



Organum *Descendit de celis*  
W2 f. 7v-8r  
Ordines 9 e 26



Clausula *Preciosus*  
F f. 32v  
Ordo 12

Per la ligatura quaternaria cfr. 2.3.

L'appoggio supplementare si rivela una caratteristica molto importante nella scrittura di Notre-Dame. La sua presenza si riscontra anche tutte le volte che una ligatura binaria è collocata all'inizio di un ordo.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Il sistema mensurale conserverà in ogni caso a lungo la traccia dell'articolazione conclusiva del neuma; l'accezione accentuativa di Notre-Dame si trasforma ulteriormente, cristallizzandosi in una serie di schemi ritmici che assegnano un valore determinato alle diverse forme di *ligatura*. Il mutamento di ottica appare evidente fin dalle prime testimonianze dei teorici del mensuralismo: cfr. AMERUS, *Practica artis musicae*, ed. C. Ruini = CSM 25 (American Institute of Musicology 1977), p. 98. Nella ligatura binaria *prima duarum est brevis, et altera longa*.

<sup>12</sup> Cfr. ANONIMO IV, *De mensuris et discantu*, ed. F. Reckow (*Der Musiktraktat des Anonymus 4* [Wiesbaden, F. Steiner 1967]), p. 86: *Item omnis punctus ultimus erit longus et concordans. Item omnis punctus paenultimus ante longam pausationem sicut in fine puncti vel clausulae est longus. Item omnis punctus paenultimus similitudinarie perceptus longus per modum, sive fuerit concordans sive non.*

<sup>13</sup> Non sempre è facile estrarre un senso dagli appunti, apparentemente così caotici, dell'Anonimo IV; sembra tuttavia possibile riconoscervi un accenno all'articolazione iniziale della ligatura binaria: *Item omnis punctus duorum: primus, si fuerit in concordantia, longus; si fuerit in discordantia, brevis*. Lo stato di consonanza del primo suono non può che trovarsi all'inizio dell'ordo, mentre la condizione dissonante è normale all'interno dello stesso (*op. cit.*, p. 86).

Organum

*Athleta**Domini*

F f. 33r

Ordines

25-29

Per le altre ligature e particolarità cfr. 2.2, 2.3, 2.6, 3.2, 5.3.2.

La ligatura binaria con articolazione iniziale introduce spesso le formule cadenzali tipiche dell'organum a due e a tre voci.

*Benedicamus**Domino cit.*

Ordines (45)-46

Clausula *Do*

F f. 88v righe 5-8

Ordines (16)-17

Cfr. 2.2.

Clausula *Do*

F f. 88v righe 3-4

Ordines (8)-9

Cfr. 2.2, 4.2.1.

Clausula *Go*

F f. 11v

Ordines (9)-10

Cfr. 2.2, 2.6.

Tali formule sono spesso ingiustamente accostate al presunto Secondo modo: ecco il secondo modo nella sua veste classica e nella sua trascrizione esatta. Non è escluso che qualche particolare accentuazione esecutiva abbia potuto ispirare agli ascoltatori la sensazione di una successione giambica; questa ipotesi potrebbe forse collocare i discorsi attorno ai modi ritmici nel loro probabile contesto storico. Resta inteso che i teorici, elevando al rango di sistema organico quello che verosimilmente non era altro che un semplice modo di dire, hanno finito per mettere fuori strada i musicologi moderni.

Organum  
*Descendit  
 de celis cit.*  
 Ordo (9)-10  
 Cfr. 2.2, 4.2.2.

In effetti, all'infuori della prima ligatura, non esiste alcuna differenza né concettuale né esecutiva tra il Primo e il Secondo modo.

## 2.2. Ligature ternarie

L'ultima nota è accentata; le due precedenti sottraggono ciascuna un terzo all'accento precedente.<sup>14</sup>

Clausula *Do*  
 F f. 88v righe 1-2  
 Ordo 3

Nella teoria modale questa formula ritmica è solitamente classificata come Terzo modo; riceve di conseguenza una veste mensurale del tutto particolare.

*Benedicamus Domino cit.*  
 Ordo 4

Questa formula ritmica, identica alla precedente se si eccettua la *quaternaria* iniziale, è invece classificata come Sesto modo e viene ad essere interpretata secondo uno schema completamente differente. Cfr. 2.3, 2.6, 3.1.

La figurazione 2+3 (binaria iniziale seguita da una ternaria) viene completamente stravolta dalle trascrizioni ispirate al modo trocaico; si noti in particolare, qui di seguito, il terzo esempio, dove è già riscontrabile l'embrione melodico e ritmico della futura *cadenza di Landino*. Altri esempi di binarie iniziali articolate seguite da una ternaria sono già comparsi in 2.1, Organum *Athleta Domini* ordines 25-29.

<sup>14</sup> Il sistema mensurale conserva il ricordo di questa realizzazione ritmica nello schema breve-breve-longa attribuito alla ligatura ternaria; secondo la terminologia di Amerus (*op. cit.*, p. 99), *Quando tres coniuncte sequuntur unam longam vel plures scilicet longas, aut duas coniunctas sive tres aut quatuor, due prime note trium coniunctarum breviantur.*



Clausula *Do* cit. (F f. 88v righe 5–8)  
Ordines 4 e 6  
Cfr. 3.1.



Alleluia *Pascha nostrum* cit.  
Ordines 15–17  
Cfr. 3.1, 4.3.

Anche la ligatura ternaria posta isolatamente o all'inizio di un ordo riceve un'articolazione supplementare sulla prima nota.<sup>15</sup>



Alleluia *Pascha nostrum* cit.  
Ordines (9)–10

La serie di ligature ternarie viene classificata come Quarto modo; la sua pretesa veste ritmica è ancora differente dalle due precedenti. Cfr. in 2.1, Alleluia *Pascha nostrum* per l'intonazione classica del Primo modo.

Eccezionalmente, in particolari contesti melodici, la ligatura ternaria può ricevere l'articolazione iniziale anche quando è collocata all'interno dell'ordo. Cfr. l'esempio seguente in 2.3 ordo 7.

### 2.3. Ligature quaternarie

L'ultima nota è accentata; le altre tre occupano per intero il movimento precedente.<sup>16</sup> Cfr. gli esempi già comparsi in 2.1 (Clausula *Preciosus* ordo 12; Organum *Athleta Domini* ordo 25) e in 2.2 (*Benedicamus Domino* ordo 4).



Brano  
strumentale  
London  
Har. 978  
righe 8–9  
Ordines 7–8

<sup>15</sup> La puntuale conferma ancora nel trattato di Amerus (*op. cit.*, p. 98, con alcune modifiche alla punteggiatura): nella ligatura ternaria *prima et tertia coniunctarum, per se, in principio vel post brevem (?) aut pausas stantes, sunt longe; media brevis*. La teoria delle ligature ternarie è riassunta con efficacia già dai teorici più vicini all'epoca di Notre-Dame; cfr. *Discantus positio vulgaris*, ed. E. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi* (Paris, Durand 1864), I (d'ora in avanti abbreviato *CoussS I*), p. 94–97: *Quando autem tres, si pausa precedit, prima est longa, secunda brevis, tertia longa. Si nota longa precedit, prime due sunt breves, tertia longa; quam si nota longa sequitur, tertia erit longior longa* (p. 95). Cfr. anche il passo corrispondente dell'Anonimo IV: *Item omnis punctus trium: primum longus, si fuerit in concordantia; si non, non* (*op. cit.*, p. 87).

<sup>16</sup> Cfr. *Discantus positio vulgaris* (*CoussS I*, p. 95): *Si vero quatuor ligata fuerint, omnes sunt breves*. In Amerus (*op. cit.*, p. 98): *Prima, secunda et tertia quatuor coniunctarum sunt breves, quarta longa*. Le due testimonianze non sono in contraddizione tra loro: la prima si riferisce ad un contesto di Sesto modo, la seconda si esprime in termini più generali.

Grazie alla sua particolare conformazione, la ligatura quaternaria può essere collocata indifferentemente all'inizio di un ordo o all'interno di esso senza richiedere alcuna articolazione iniziale.<sup>17</sup>

#### 2.4. Ligature quinarie

L'ultima nota è accentata; quarta, terza e seconda occupano il movimento precedente; la prima nota occupa l'ultimo terzo del movimento ancora precedente, ma riceve spesso l'articolazione iniziale che la estende a tutta la sua durata.

Clausula *Do*  
F f. 87r  
Ordo 14  
Cfr. 3.1.

Lo stesso brano, Ordines 3-5  
Si osservi in particolare l'ordo 3, che non è trascrivibile nel cosiddetto Primo modo (—U—U—).

Poiché interessano lo spazio di due articolazioni, le ligature quinarie cominciano ad essere piuttosto rare nella scrittura di Notre-Dame: i copisti dell'epoca preferiscono se possibile scinderle in due raggruppamenti più piccoli.<sup>18</sup> Questo processo è all'origine delle molte varianti grafiche che intercorrono tra la notazione del manoscritto F, il più antico fra i codici di Notre-Dame, ed i due esemplari più recenti W1 e W2. La corretta lettura della ligatura quinary è suggerita anche dall'esame di queste varianti: la versione di F letta secondo i modi ritmici (ligatura quinary = —U—U—) non permette di spiegare la genesi delle lezioni di W1 e W2.<sup>19</sup>

(Esempio A)

<sup>17</sup> Chi meglio di tutti riassume le proprietà delle tre ligature che interessano un'unica articolazione sembra essere proprio l'Anonimo IV; un altro breve estratto (*op. cit.*, p. 86) dal settimo capitolo del suo trattato sembra confermare la legittimità dell'articolazione iniziale, compreso il caso, specificato anche se ininfluente dal punto di vista ritmico, della quaternaria: *In puro autem organo multiplici via et modo longae et breves cognoscuntur. Uno modo sic: omnis punctus primus, sive fuerit concordans in aliqua concordantia predictarum sive non, aut erit longa parva (ligatura quaternaria) vel longa tarda (ligatura binaria) vel media (ligatura ternaria), et hoc in quacumque ligatura, sive fuerit duum vel trium etc.*

<sup>18</sup> Le affermazioni generiche dei trattatisti ci fanno comprendere che le ligature superiori a quattro suoni sono ritenute, già ai tempi di Notre-Dame, caratteristiche di uno stile più antico. Cfr. *Discantus positio vulgaris* (Couss5 I, p. 95): *Quod si plures quam quatuor fuerint, tunc quasi regulis non subjacent, sed ad placitum proferuntur; que etiam ad organum et conductum pertinent singulariter.*

<sup>19</sup> Esempi musicali tratti da A. HUGHES, *Worcester Mediaeval Harmony of the Thirteenth and Fourteenth Century* (New York 1961), p. 101.



(Esempio B)  
Cfr. 2.5.

### 2.5. Ligature con più di cinque suoni

L'ultima nota è accentata; le note precedenti si collocano ordinatamente a tre a tre sui movimenti precedenti.



Alleluia *Pascha nostrum* cit.  
Ordo 9  
Cfr. 3.1.

Simili raggruppamenti ritmici sono rarissimi nella scrittura di Notre-Dame e tendono a scomparire con il passare del tempo. La possibilità dell'esistenza di un'articolazione iniziale non è da escludere, ma poiché tali gruppi si incontrano generalmente in composizioni di stile più arcaico (*organum*) le probabilità di dimostrare questa particolarità ritmica sono legate al reperimento di fonti parallele dove la ligatura stessa sia suddivisa in gruppi più piccoli. Cfr. quanto accade nei due esempi precedenti di 2.4: nel primo, W1 conferma l'articolazione della seconda nota di F, mentre W2 conferma quella iniziale di entrambi; nel secondo, W2 conferma ancora l'articolazione iniziale di F e W1, questa volta mediante l'aggiunta di alcune note ornamentali.

### 2.6. Note isolate

Le figure isolate della scrittura di Notre-Dame sono  $\blacksquare$  e  $\blacksquare$ , con le loro occasionali varianti grafiche  $\blacksquare$  e  $\blacksquare$ . Apel riporta una terza forma  $\blacklozenge$  come *brevis*, ma tale ipotesi (cfr. 5.5) non è sostenibile. A parte quanto accade in rarissimi casi, non esiste alcuna esplicita differenza tra *longa* e *brevis*.

Ogni nota isolata è accentata, cioè casca in corrispondenza del *battere* di un movimento. Si vedano:

in 2.1 *Benedicamus Domino* ordo 29

Alleluia *Pascha nostrum* ordo 26

Organum *Athleta Domini* ordines 25 e 26

Clausula *Go* ordo 10

in 2.2 Clausula *Do* ordo 3

*Benedicamus Domino* ordo 4

Clausula *Do* ordines 4 e 6

Alleluia *Pascha nostrum* ordines 15 e 17

Alleluia *Pascha nostrum* ordo 10

in 2.3 Brano strumentale ordines 7 e 8

in 2.5 Alleluia *Pascha nostrum* ordo 9

Clausula  
Do cit.  
(F f. 88v  
righe 5-8)  
Ordines  
7-8

2.6.1. Quando due o più note isolate sono poste sulla stessa altezza, esse possono comportarsi esattamente come un gruppo di note di numero corrispondente. Questo si verifica specialmente quando tra le due voci la scrittura è parallela, cioè quando ad una data ligatura in una parte corrisponde una ligatura equivalente nell'altra.<sup>20</sup>

Clausula Go cit., Ordines 5-7. Cfr. 4.1.

2.6.2. Nello stile dell'organum più antico non mancano esempi di note isolate all'unisono da interpretare probabilmente come brevi.

Benedicamus  
Domino cit.  
Ordines 20-23

3. Come è già stato ampiamente dimostrato,<sup>21</sup> la *conjunctura*, un gruppo formato dal segno della longa seguito da due o più *currentes* romboidali, è un tipo particolare di ligatura del tutto equivalente, almeno nella veste ritmica, alle corrispondenti ligature normali. Si differenzia da esse per il numero maggiore di note che può giungere a comprendere e per altre valenze particolari.

3.1. La *conjunctura* ternaria è perfettamente equivalente alla ligatura ternaria. Si vedano:

in 2.2 *Benedicamus Domino* ordo 4

Clausula Do (righe 5-8) ordo 6

Alleluia *Pascha nostrum* ordo 17

<sup>20</sup> Il procedimento è illustrato con esemplare chiarezza, in un contesto di primo modo, dagli esempi musicali forniti da Giovanni di Garlandia (*op. cit.*, p. 52).

<sup>21</sup> Cfr. W. APEL, *op. cit.*, p. 264.

in 2.4 Esempio B nella scrittura di F e W2

in 2.5 Alleluia *Pascha nostrum* ordo 9

in 2.6.1 Clausula *Go* ordo 5 Tenor

Se l'identità ritmica ed accentuativa tra ligatura e conjunctura è indiscutibile, non mancano passaggi ordinati in maniera tale da lasciar supporre che tra le due diverse grafie possa esistere qualche differenza di ordine interpretativo.

Clausula *Preciosus* cit.

Ordo 16

Cfr. anche 5.3.1.

Due esempi di conjunctura quaternaria sono già apparsi in 2.4, Clausula *Do* ordo 14.

3.2. La conjunctura può giungere a comprendere un numero ragguardevole di note; questa caratteristica complica al cantore i calcoli sulla durata della conjunctura stessa, perché non è sempre facile determinare a colpo d'occhio il numero esatto delle *currentes*. Per ovviare all'inconveniente, la conjunctura ha sviluppato una possibilità che è sconosciuta alle normali ligature: quella di configurarsi con l'articolazione iniziale indicata esplicitamente sulla seconda o sulla terza nota. La figurazione che ne deriva appare composta da una ligatura binaria o ternaria, che conserva la propria naturale accentuazione, seguita da un gruppo di note correnti.

Alleluia *Pascha nostrum* cit.

Ordo 39

*Benedicamus Domino* cit.

Ordo 16

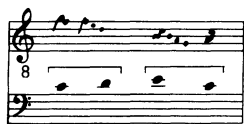
Clausula *Do* cit. (F f. 88v righe 1-2)

Ordo 1

Ancor più utilizzata, e – come vedremo – più illuminante per la comprensione dell'estetica di Notre-Dame, è la possibilità, che soltanto la conjunctura possiede, di

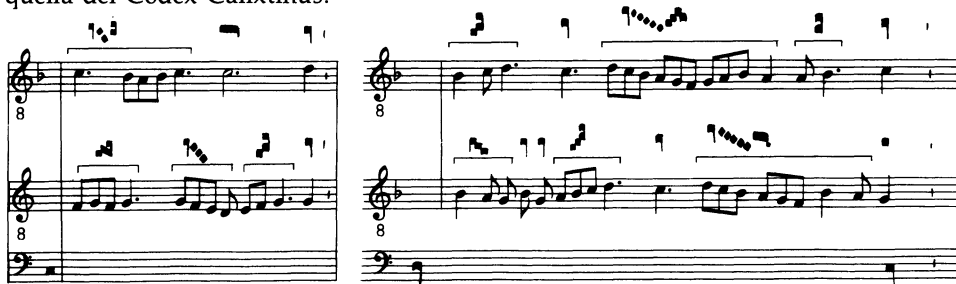


indicare esplicitamente l'articolazione finale collocando una ligatura in fondo alla serie delle *currentes*. La tradizione gregoriana fornisce con i neumi *resupini* un ottimo precedente per questa nuova soluzione grafica; la produzione polifonica più antica ne esemplifica la realizzazione.



Magister Ato  
Misit Herodes  
Codex Calixtinus f. 189r-v  
Misura 21

Cfr. in 2.1, Organum *Athleta Domini* ordines 28 e 29. Si tratta di due gruppi senari con articolazione iniziale; la scrittura è tuttavia piuttosto imprecisa, ancora simile a quella del Codex Calixtinus.



Organum *Descendit de celis* cit., Ordines 8 e 17

Qui si tratta invece di due *copulae*, sezioni cadenzali caratterizzate da un tipo di scrittura piuttosto arcaizzante. Nell'ordo 17 due note isolate del Cantus Inferior vengono trattate come *breves*; la penultima nota è inoltre articolata in maniera irregolare (*plica* sulla terza suddivisione). La scrittura è perfettamente in grado di illustrare queste anomalie,<sup>22</sup> così come accade per la *maxima* del Superius nell'ordo 8. L'ordo 17 presenta ancora una notevole imitazione tra le due voci dello spunto melodico centrale.

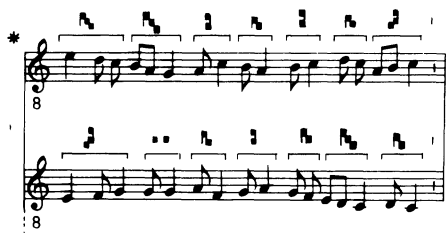


Clausula *Do* cit. (F f. 88v righe 1-2)  
Ordo 6  
L'esempio presenta un caso di articolazione iniziale e conclusiva.

4. Si ritiene generalmente che il segno della *plica* derivi da quello della *liquescenza* gregoriana; l'ipotesi è verosimile, ma il contesto mensurale in cui la *plica* trova la sua giustificazione è definitivamente diverso da quello monodico medievale. Prima e fondamentale differenza, la *plica* di Notre-Dame non si lega più alle particolarità di pronuncia del testo letterario; è anzi frequentissima in contesti e passaggi totalmente melismatici.

<sup>22</sup> Cfr. *Discantus positio vulgaris* (CoussS I, p. 94): *Quaecumque due note ligantur in discantu, prima est brevis, secunda longa, nisi prima grossior sit secunda, ut hic: ■.*

4.1. La prima spiegazione del meccanismo della plica scaturisce proprio dal concetto che ispira tutta la notazione di Notre-Dame: la plica non è altro che una nota collocata in posizione anomala, cioè dopo l'articolazione che conclude la ligatura. È evidente che questo suono aggiunto non può avere la stessa forma quadrata degli altri: se così fosse, infatti, la ligatura binaria potrebbe essere scambiata per una ternaria, la ternaria per una quaternaria e così via. La nota in eccedenza dovrà essere necessariamente scritta in modo tale che il cantore non abbia alcun dubbio su quale sia la nota che riceve l'accento: nel nostro caso la penultima. La nota finale prende così la forma di un semplice trattino, collocato a destra della nota conclusiva ed orientato verso l'alto o verso il basso. La presenza della plica è opportuna nei contesti in cui è preferibile la maggior linearità possibile nella successione delle ligature. Cfr. in 2.6.1, Clausula *Go ordo 6*: la plica mantiene lo schema ritmico nell'ambito del primo modo (3 2 2 2 2 2) in entrambe le parti, cioè salva il principio della scrittura parallela che è fondamentale nello stile del tempo. Se non avessero a disposizione la risorsa della plica, compositore e copista sarebbero costretti a ripiegare su una scrittura decisamente meno chiara ed immediata, ricorrendo alla cosiddetta *fractio modi* ed alternando disordinatamente ligature binarie e ternarie.



Cantus Sup. 3 3 2 2 2 2 3

Cantus Inf. 3 2 2 2 2 3 2

L'analisi dei documenti grafici dell'epoca dimostra la spiccata preferenza dei maestri di Notre-Dame per questo semplice sistema di notazione, che ha il pregio di consentire una disposizione ordinata delle ligature; espedienti come la *fractio modi* erano probabilmente considerati eccezionali e venivano utilizzati soltanto se un unisono o qualche particolarità melodica (cfr. in 2.1, Organum *Descendit de celis* ordo 10, la figurazione conclusiva) rendevano impossibile il ricorso alla scrittura plicata. Da quanto detto si deduce facilmente che la plica si colloca sempre sulla seconda suddivisione dell'accento; poiché ogni accentto possiede tre suddivisioni, ne consegue che la plica è di norma seguita da una ligatura binaria.



Organum *Descendit de celis* cit.

Ordines 12-14





*Alleluia Pascha nostrum cit.*, Ordines 27 e 45–46

La notazione dei mottetti derivati da questo Alleluia dimostra ancora che, alla distanza di una generazione, il copista è ormai totalmente all'oscuro del significato dell'articolazione nelle ligature e del corretto uso della plica.

Mottetto  
*Gaudeat devotio fidelium cit.*  
Ordo 3

Mottetto *Ave Maria fons leticie*, W2 f. 156r–v, Ordines 8–9

4.2. La scrittura di Notre-Dame presenta numerosi casi di plica collocata in posizione anomala, ad esempio di fronte ad una ligatura ternaria. In questi casi il notatore non intende collocare una plica, ma si limita ad evidenziare particolari articolazioni con il segno della longa.

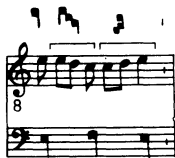
4.2.1. Le scritture ,  e simili possono essere semplici varianti di  e  dovute a mancanza di spazio nel rigo.<sup>23</sup> Cfr. in 2.1, Clausula *Do* (F f. 88v righe 3–4) ordo 9.

4.2.2. La scrittura di Notre-Dame preferisce inoltre sottolineare l'articolazione con il segno della longa in alcuni contesti tendenzialmente poco chiari: i casi più frequenti sono quelli di salti melodici ampi o di unisoni ribattuti.<sup>24</sup>

Organum *Descendit de celis cit.*  
Ordo 24

<sup>23</sup> Cfr. W. Odington (op. cit., p. 136): *Raro ligatura ascendens sine perfectione plicatur sic, tam ascendendo quam descendendo, sed in talibus plica facit de imperfectis perfectas secundum quosdam.*

<sup>24</sup> Il concetto è espresso in forma inequivocabile da Giovanni di Garlandia: parlando della figura cum plica, che sia et cum proprietate et perfecta, egli dice che *ultima cum plica valet longam, quia plica non aliud est quam signum dividens sonum in sono diverso* (op. cit., p. 51).

*Scio cui credidi*

Paris, Bibl. Nat., Lat. 15139 f. 285v

Ordo 7

4.3. La plica compare spesso sulla nota che conclude un ordo, anche in questo caso prestandosi ad una interpretazione ambigua. Non mancano casi in cui la nota seguente si trova effettivamente alla distanza di una terza (cfr. in 4.1 *Alleluia Pascha nostrum* ordo 46, e *Mottetto Ave Maria fons leticie* ordo 9), ma l'ipotesi più probabile è che la scrittura intenda solamente sottolineare l'articolazione che chiude l'ordo. Cfr. in 2.3, *Brano strumentale* ordo 7.

4.4. Una nota singola plicata posta all'interno di un ordo perde l'appoggio ritmico, o si configura comunque come una brevis.

*Scio cui credidi cit.*

Ordo 11

Questa scrittura della plica è la più antica, vicina a quella dell'*epiphonus* gregoriano. In questo caso la sua presenza è ancora legata alla pronuncia delle sillabe del testo; nella stessa ottica si colloca l'articolazione ridondante, non necessariamente plica, in corrispondenza della sillaba *-si-*.

5. Tutta la materia svolta fino a questo punto non è che una semplice introduzione alla scrittura di Notre-Dame: lo studio della notazione entra nel suo argomento più vivo ed importante solamente quando si cessa di considerare ogni singola ligatura come un organismo a sé stante e si comincia a mettere in luce i rapporti che uniscono tra loro le ligature stesse. La scuola di Notre-Dame rappresenta come si è visto una diretta prosecuzione dell'antica tradizione gregoriana, ma porta anche a compimento un secolare processo di radicale semplificazione della notazione: è necessario tenere presente che con la scrittura di Notre-Dame la stragrande maggioranza delle ligature, precedentemente composta da organismi assai lunghi, si riduce in pratica ai soli modelli della binaria e della ternaria. Il procedimento è già stato esemplificato in 2.4, esempio A, nel passaggio dalla scrittura di F a quella di W1: le articolazioni interne ai gruppi neumatici estesi finiscono per emanciparsi e per determinare la separazione del gruppo stesso in una serie di ligature più piccole. La scrittura che ne risulta è senza dubbio più abbordabile per il cantore, nonché più trattabile per il compositore stesso.

Scopo della seconda parte del nostro studio è dunque l'analisi dei raggruppamenti di ligature: una originaria lunga serie di note si traduce nella scrittura di Notre-Dame in due o più gruppi limitati, ciascuno imperniato su un solo accento e correttamente articolato secondo i modelli della *binaria* o della *ternaria*.

Una simile analisi si rivela di fondamentale importanza per la piena comprensione della scrittura di Notre-Dame, perché non di rado la serie originaria fa sentire la sua influenza su tutto il blocco delle ligature in cui è venuta a scindersi, imponendovi le proprie articolazioni ed i propri comportamenti ritmici. Queste considerazioni si riflettono per prima cosa sulle figurazioni fin qui esaminate, permettendo di formulare una nuova analisi che parte da un diverso, e più completo, punto di vista.

5.1. Due differenti figurazioni separate da un unisono possono essere interpretate come la scissione di un unico gruppo neumatico. Questo si verifica:

- quando tra le due figurazioni non c'è soluzione di continuità nel ritmo. Si veda:
    - in 2.2 Clausula *Do* ordo 3: l'intero ordo è in realtà un unico organismo melodico; *Benedicamus Domino* ordo 4: gruppo di sette note; cfr. 5.2; *Alleluia Pascha nostrum* ordo 10: la seconda e la terza ligatura sono un unico gruppo di sette note;
    - in 2.5 *Alleluia Pascha nostrum* ordo 9: l'ordo è ripartito in due raggruppamenti neumatici;
    - in 2.6 Clausula *Do* ordo 7: la nota isolata iniziale è seguita da una quaternaria; il medesimo raggruppamento 1+3 compare verso la conclusione dell'ordo;
    - in 3.2 Clausula *Do* ordo 6;
    - in 4.1 *Alleluia Pascha nostrum* ordines 45 e 46: le due figurazioni del Tenor sono due normali ternarie;
    - in 4.2.2 *Scio cui credidi* ordo 7: un altro raggruppamento melodico che coincide con l'estensione dell'ordo stesso;
  - quando la scrittura segue il fondamentale criterio del *parallelismo* tra le voci: a ligatura uguale deve corrispondere una ligatura uguale oppure un corrispondente gruppo di ligature. Questa regola è valida specialmente nei confronti della figurazione 1+2 posta all'inizio dell'ordo: il suo significato ritmico non ha nulla di diverso da quello della normale ligatura ternaria. Si veda:
    - in 2.1 Organum *Athleta Domini* ordo 26: la prima figurazione è una binaria con articolazione iniziale per entrambe le voci;
    - in 2.6.1 Clausula *Go* ordines 5-7: lo schema ritmico rimane quella del primo modo (3222...) fino alla cadenza;
    - in 3.1 Clausula *Preciosus* ordo 16.
- Per estensione, la figurazione iniziale 1+2 può essere sempre assimilata alla ligatura ternaria, anche quando non esiste una seconda voce che ne renda espliciti i raggruppamenti ritmici. Si veda:
- in 2.1 *Benedicamus Domino* ordo 29: si tratta ancora una volta dell'intonazione classica del primo modo;
  - in 2.6 Clausula *Do* ordo 8.

5.2. Le conjuncture seguite da una ligatura ternaria possono essere interpretate come un unico neuma *resupino*. Si veda:

- in 2.2 *Benedicamus Domino* ordo 4: il gruppo comprende dunque dieci note e non soltanto sette;

in 3.2 Alleluia *Pascha nostrum* ordo 39; articolazione iniziale e conclusiva;  
Organum *Descendit de celis* ordo 8: nel secondo raggruppamento dell'*Inferius*, articolazione iniziale e conclusiva.

5.3. Leggere le singole ligature come elementi di organismi melodici complessi è importante innanzi tutto dal punto di vista storico, perché permette di ricollegare la notazione di Notre-Dame a quella del gregoriano e della polifonia arcaica; può essere molto utile anche per chiarire particolari contesti ritmici o melodici.



Organum *Athleta Domini* cit.

Ordo 17

Nella versione A ciascuna ligatura del Superius è considerata a sé stante: le conseguenze sono due dissonanze di passaggio sul secondo e sul terzo ottavo del primo movimento e la presenza di una nota isolata priva d'accento. La versione B risolve già queste incongruenze, ma una trascrizione veramente fedele allo spirito della scrittura dovrebbe spingersi ancora più in avanti. Interpretando il gruppo iniziale 1+3 di B come un'unica quaternaria, è possibile evidenziare il parallelismo (quaternaria più binaria) nella scrittura del Superius e dell'*Inferius*.

5.3.1. Il raggruppamento di conjuncture e ligature può rivelarsi significativo anche ai fini dell'interpretazione musicale; senza voler suggerire soluzioni, invitiamo a riconsiderare in 3.1 l'ordo 16 della Clausula *Preciosus*.

5.3.2. La presenza di una sillaba del testo può provocare scissioni irregolari nella ligatura; la scrittura si sforza in questo caso di rendere il più possibile chiara la figurazione ritmica. Cfr. in 2.1 Organum *Athleta Domini* ordo 25.

5.4. Il fenomeno della suddivisione dei gruppi neumatici permette di integrare con nuove considerazioni la prima parziale spiegazione della plica già fornita in 4.



Organum *Descendit de celis* cit.<sup>25</sup>

Ordo 5



Il copista di W2 scinde il gruppo neumatico di F in due distinte ligature; potrebbe utilizzare una binaria più una ternaria (■ ■■), ma le solite ragioni di efficacia grafica

<sup>25</sup> Cfr. W. APEL, *op. cit.*, p. 259.

lo inducono a preferire una binaria plicata seguita da un'altra binaria. Non è difficile supporre che questo procedimento fosse assolutamente abituale ai tempi di Notre-Dame: la plica si configura allora ai nostri occhi come una specie di fossile vivente, come la traccia lasciata dalla scissione di una ligatura. Questa nuova chiave di lettura ci fornisce la possibilità di risolvere molti passi ambigui, in special modo quelli ricchi ma complessi delle *copule*.



Clausula *Go* cit.  
Ordo 9

La prima figurazione del *Superius* è piuttosto rara, per non dire irregolare o addirittura errata: testimonia con tutta probabilità l'imbarazzo del copista nel dividere la figurazione originale \* . Separando la quaternaria terminale egli ha ottenuto l'effetto poco ortodosso di collocare una plica sulla terza frazione del primo accento; la prima ligatura si è trasformata per di più in una binaria priva di articolazione conclusiva, cioè in una figura inconcepibile per l'ottica della notazione del tempo. A questo punto soltanto un'indicazione esterna alla scrittura, ad esempio la conoscenza della formula melodica o la consapevolezza di trovarsi di fronte ad una copula, poteva suggerire all'esecutore la corretta lettura. Ugualmente interessante, sempre nel *Superius*, è la terza figurazione, discendente diretta delle scale di *currentes* (\* ) così frequenti nelle copule più antiche. Importante la quinta, un raggruppamento che durerebbe un accento in più se letto considerando separatamente i suoi tre neumi: si noti come il parallelismo con l'*Inferius* sia ancora una volta decisivo per la corretta interpretazione. Anche la figurazione iniziale dell'*Inferius* evidenzia il parallelismo nella scrittura delle due voci discantanti; la plica è qui posta, correttamente, in corrispondenza del punto di scissione del gruppo. Il manoscritto non riporta alcun *suspirium* davanti alla seconda figurazione, ma il *porrectus* viene distanziato con particolare evidenza nel pentagramma. Il *torculus* centrale dell'ultimo, ricchissimo gruppo dell'*Inferius* deve ritenersi articolato, eccezionalmente ma indiscutibilmente, anche sulla prima nota. La particolarità è imposta dalle *currentes* precedenti, il cui numero obbliga tutta la figurazione a comportarsi come un neuma resupino.



Clausula *Do* cit. (F f. 88v righe 3–4)  
Ordo 8

L'inizio del Superius presenta un'altra plica irregolare collocata sulla terza suddivisione dell'accento; questa volta però la binaria iniziale rimane chiaramente comprensibile per il cantore.

5.5. La combinazione di plica più *currentes* forma un gran numero di raggruppamenti differenti.





Organum *Athleta Domini* cit.  
Ordines 4–5

Il *suspirium* che precede l'ultima nota dell'*Inferius* ha la sola funzione di sottolineare l'articolazione del testo.



Brano strumentale cit. (London Har. 978,  
righe 10–11)  
Ordo 9

A proposito di questo passaggio, W. Apel<sup>26</sup> ritiene erroneamente che la figura romboidale sia un tipo particolare di *brevis*.

Non si tratta di due pliche, ma di due articolazioni indicate esplicitamente. Dal momento che il notatore poteva disporre, per ottenere gli stessi valori, delle scritture  e , è necessario supporre che la sua scelta indichi all'esecutore una precisa direzione interpretativa: la notazione di Notre-Dame sembra così in grado di sottoporsi utilmente ad un approccio di tipo semiologico.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 267.



6. Le conclusioni di questo studio non possono essere che forzatamente provvisorie,<sup>27</sup> tuttavia sembra possibile affermare che il concetto di articolazione conclusiva del neuma appare in grado di supportare da solo tutto l'edificio della notazione di Notre-Dame. La scrittura di Notre-Dame costituisce l'ultimo esponente della secolare dinastia delle famiglie neumatiche medievali; è l'ultima notazione che non conosce il *valore* delle note, l'ultima fondata esclusivamente sulla disposizione e sulle combinazioni delle proprie figurazioni; l'ultima concepita graficamente *in levare*, cioè con l'accento posto al culmine della serie delle note deboli.

Con la perdita del concetto di articolazione neumatica la scrittura si orienterà definitivamente in senso opposto, cominciando a distinguere fra loro le *figure* e soprattutto a collocare le note deboli a valle dell'accento. Sarà proprio il canto gregoriano, inesorabilmente avviato al suo destino di *cantus planus* piatto ed indifferenziato, a subire le più vistose conseguenze di questo radicale mutamento.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Molte delle questioni che rimangono tuttora aperte dovranno essere risolte grazie a un attento esame critico delle formule ritmiche e melodiche di quel tempo; a volte la scrittura lascia spazio ad una o più versioni alternative dello stesso passaggio, a volte sembra possibile riconoscere un errore da parte del copista o del compositore. W. Apel fornisce almeno due esempi musicali che offrono qualche resistenza alla trascrizione: cfr. *Clausula Flos filius* e (*op. cit.*, p. 253) e il Brano strumentale di p. 263, righe 4–5 ordo 3 (una proposta di soluzione, non molto soddisfacente, è presentata a p. 262).

<sup>28</sup> Grafica musicale: RES Musica ANtiqua – Castelfranco Veneto (Treviso).