

Giacomo Baroffio, Frédéric Billiet, Christopher Bonfield, Susan Boynton,
Anna Maria Busse Berger, Mauro Casadei Turrone Monti, Christelle Cazaux-Kowalski,
Ettore Cirillo, Martine Clouzot, Paola Dessì, Margot E. Fassler, Riccardo Fedriga,
Elena Ferrari Barassi, Manuel Pedro Ferreira, Alessandra Fiori, Jean-Marie Fritz,
F. Alberto Gallo, Paweł Gancarczyk, Emmanouil Giannopoulos, Paolo Gozza,
Nicoletta Guidobaldi, David Hiley, Sofia Lannutti, Elizabeth Eva Leach,
Silvia Lusuardi Siena, Pieter Mannaerts, Sandra Martani, Francesco Martellotta,
Vera Minazzi, Neil Moran, Alan V. Murray, Elisabetta Neri, Massimo Parodi,
Nils Holger Petersen, Alejandro Planchart, Susan Rankin, Donatella Restani,
Stefania Roncroffi, Cesarino Ruini, Tilman Seebass, Dorit Tanay,
Christian Troelsgård, Anne Walters Robertson,
Vasco Zara, Sławomira Żerańska-Kominek

ATLANTE STORICO DELLA MUSICA NEL MEDIOEVO

Progetto editoriale di VERA MINAZZI
A cura di VERA MINAZZI e CESARINO RUINI
Introduzione e conclusioni di F. ALBERTO GALLO



Jaca Book

Copyright © 2011
Editoriale Jaca Book SpA, Milano
Tutti i diritti riservati

Prima edizione italiana
Ottobre 2011

Cura e redazione dell'apparato iconografico e dei box
di Vera Minazzi

Traduzioni di Vera Minazzi

Copertina e grafica
Ufficio grafico Jaca Book

In copertina:
Lavorazione grafica di Fabio Zuzzi e Marina Succu
dell'affresco con la raffigurazione di una festa per il mese di maggio
con corteo di suonatori e danza, XIII/XIV secolo,
chostro dei Canonici, San Lorenzo, Genova (vedi p. 154).

Per questo lavoro, oltre che al coraggio delle scelte dell'editore, sono debitrice a molte persone. Ne nomino solo due. Il prof. F. Alberto Gallo, dal cui magistero è nata l'idea di questo atlante. Il prof. Francesco Barale, psichiatra e psicoanalista, appassionato bibliofilo e musicofilo, che fin dall'inizio ha accompagnato, sullo sfondo, il percorso di quest'opera. Dalla sua biblioteca provengono alcune immagini presenti nell'atlante.

Vera Minazzi

Selezione delle immagini e composizione
Pixel Studio, Milano

ISBN 978-88-16-60443-8

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book SpA, Servizio Lettori
via Frua 11, 20126 Milano
Tel. 02.48561520/29 – Fax. 02.48193361
Email: serviziolettori@jacabook.it
Internet: www.jacabook.it

INDICE

EDITORIALE, <i>Vera Minazzi</i>	7
INTRODUZIONE, <i>F. Alberto Gallo</i>	9
I. IL MEDITERRANEO TARDOANTICO	
	10
1.1. I PRIMI SIMBOLI MUSICALI CRISTIANI, <i>Donatella Restani</i>	12
1.2. PRIME FORME DI CANTO CRISTIANO, <i>Giacomo Baroffio</i> ○	20
1.3. LA BASILICA PALEOCRISTIANA E LA TRANSIZIONE DALLA LITURGIA «PARLATA» ALLA LITURGIA «CANTATA», <i>Ettore Cirillo e Francesco Martellotta</i>	22
1.4. L'EREDITÀ GRECO-LATINA NEL PENSIERO MUSICALE MEDIEVALE, <i>Paolo Gozza</i>	28
1.5. PER VOCE SOLA. LO IUBILUS E IL CANTO SENZA PAROLE, <i>Riccardo Fedriga</i> ○	30
II. TRA ORIENTE E OCCIDENTE: DUE TRADIZIONI SI FORMANO	
	32
II.1. IMMAGINE E REALTÀ, <i>Tilman Seebass</i> —	34
II.2. I «DIALETTI» DEL CANTO GREGORIANO, <i>Christelle Cazaux-Kowalski</i>	38
II.3. IL CONCETTO DI MUSICOLOGIA: BOEZIO, <i>Paolo Gozza</i> —	42
II.4. AGOSTINO. LA MUSICA, I NUMERI E LA RELAZIONE, <i>Massimo Parodi</i> ○	44
II.5. CANTO LITURGICO E POLITICA IMPERIALE CAROLINGIA, <i>Cesarino Ruini</i>	46
II.6. LA NASCITA DELLA SCRITTURA MUSICALE, <i>Mauro Casadei Turroni Monti</i>	50
II.7. ICONOGRAFIA MUSICALE BIZANTINA, <i>Tilman Seebass</i> —	54
II.8. CANTARE LA PAROLA: LA CANTILLAZIONE DELLE SACRE SCRITTURE, <i>Sandra Martani</i>	58
II.9. CANTORI BIZANTINI: L'ARCHETIPO DEL CORO DI ANGELI, <i>Neil Moran</i> ○	62
II.10. BISANZIO ALLE PORTE DI ROMA, <i>Sandra Martani</i>	64
II.11. LA PAROLA E L'INEFFABILE: L'ARTE PSALTICA, <i>Sandra Martani</i>	66
II.12. IL SIMANDRO, UNO «STRUMENTO» DEI MONASTERI BIZANTINI, <i>Emmanouil Giannopoulos</i> —	70
II.13. I TRATTATI BIZANTINI DI TEORIA MUSICALE, <i>Christian Troelsgård</i> —	72
III. L'EUROPA DEL ROMANICO, DEL GOTICO E DEL GREGORIANO	
	76
III.1. A SCUOLA DI MUSICA: UNA TEORIA PER LA PRATICA, <i>Cesarino Ruini</i>	78
III.2. MEMORIZZAZIONE DEL CANTO GREGORIANO, <i>Anna Maria Busse Berger</i> ○	82
III.3. IL RUOLO DEI BENEDETTINI, <i>Giacomo Baroffio</i>	84
III.4. LE CHIESE ROMANICHE, «CULLE» DEL CANTO GREGORIANO, <i>Ettore Cirillo e Francesco Martellotta</i>	88
III.5. MUSICA, LITURGIA E SPAZIO ARCHITETTONICO: L'ESEMPIO DELLA CATTEDRALE DI CHARTRES, <i>Margot E. Fassler</i> —	92
III.6. ARCHITETTURA E MUSICA: IL LINGUAGGIO SIMBOLICO, <i>Vasco Zara</i> —	96
III.7. VOCI: VOCE DELL'UOMO, VOCE DELLA NATURA, <i>Jean-Marie Fritz</i>	102
III.8. GIOVANI CANTORI NEI MONASTERI E NELLE CATTEDRALI, <i>Susan Boynton</i>	104
III.9. MUSICA E LITURGIA NEI MONASTERI FEMMINILI, <i>Stefania Roncroffi</i>	106
III.10. LA MUSICA NELLE ILLUSTRAZIONI DEI MANOSCRITTI, <i>Tilman Seebass</i> —	110
III.11. «CANTATE, EXULTATE, JUBILATE, PSALLITE»: TROPI E SEQUENZE, <i>David Hiley</i>	116
III.12. CANTO GREGORIANO E CULTO DEI SANTI, <i>Stefania Roncroffi</i> ○	120
III.13. LE HISTORIAE NEI PAESI BASSI, <i>Pieter Mannaerts</i>	122
III.14. SCULTURA, AFFRESCHI, ARTI MINORI, <i>Tilman Seebass</i> —	126

III,15. LA SCOLASTICA E LA MUSICA, <i>Paolo Gozza</i>	130
III,16. ARCHITETTURA E MUSICA: ORDO, PONDUS ET MENSURA, <i>Vasco Zara</i>	132
III,17. LE «ARMONIE CELESTI» DELLE CATTEDRALI GOTICHE, <i>Ettore Cirillo e Francesco Martellotta</i>	136

IV. LUOGHI E FIGURE DELLA MUSICA MEDIEVALE 140

IV,1. CONCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE DEL SUONO NEL MEDIOEVO: DALL'UDITO AL PAESAGGIO SONORO, <i>Jean-Marie Fritz</i>	142
IV,2. LITURGIA NELLA CITTÀ. MUSICA NELLA CITTÀ, <i>Nils Holger Petersen</i>	146
IV,3. LA MUSICA COME STRUMENTO DRAMMATICO: IL DRAMMA LITURGICO, <i>Susan Rankin</i>	150
IV,4. MUSICA PER LA «FESTA DEI FOLLI»: MUSICA E DIVERTIMENTO, <i>Frédéric Billiet</i>	154
IV,5. IL GIULLARE: UN OGGETTO CULTURALE DEL MEDIOEVO, <i>Martine Clouzot</i> ○	160
IV,6. I TROVATORI: LA MUSICA NEL REPERTORIO LIRICO ROMANZO, <i>Sofia Lannutti</i>	164
IV,7. LE CANTIGAS DE SANTA MARIA, <i>Manuel Pedro Ferreira</i>	168
IV,8. L'ORDINE TEUTONICO E LA MUSICA, <i>Paweł Gancarczyk</i>	170
IV,9. MUSICA E GUERRA, <i>Alan V. Murray</i>	174
IV,10. IL GIARDINO D'AMORE, <i>Ślawomira Żerańska-Kominek</i>	178
IV,11. MUSICOTERAPIA E MEDICINA MEDIEVALE, <i>Christopher Bonfield</i>	182
IV,12. IL SUONO DELLA SALUTE? MUSICA LITURGICA E OSPEDALI, <i>Christopher Bonfield</i>	186
IV,13. MALATTIA E SALUTE IN ILDEGARDA DI BINGEN, <i>Margot E. Fassler</i>	190
IV,14. LE IMMAGINI DEI MUSICISTI, <i>Martine Clouzot</i> —	194
IV,15. LA MATERIA PRIMA SONORA: GLI STRUMENTI MUSICALI, <i>Elena Ferrari Barassi</i>	198
IV,16. INTERMEZZO: LE MUSICHE SENZA NOTE, <i>F. Alberto Gallo</i> ○	208
IV,17. IL SACRO E IL PROFANO NELLA PRODUZIONE DI CAMPANE, <i>Silvia Lusuardi Siena ed Elisabetta Neri</i>	210
IV,18. IL SUONO DELLE CAMPANE NELLO SPAZIO MEDIEVALE, <i>Vera Minazzi</i>	214

V. L'EUROPA POLIFONICA 218

V,1. LE POLIFONIE SEMPLICI, <i>Paola Dessì</i> —	220
V,2. LA RICOSTRUZIONE DELL'ABBZIA DI SAINT-DENIS: ASPETTI MUSICALI, RITUALI E POLITICI, <i>Anne Walters Robertson</i>	224
V,3. EVOLUZIONE DELLA SCRITTURA MUSICALE, <i>Mauro Casadei Turroni Monti</i> —	228
V,4. L'ORGANUM A NOTRE-DAME-DE-PARIS E NEGLI ALTRI PAESI, <i>Alejandro Planchart</i> —	232
V,5. TRA ORALITÀ E SCRITTURA: IL PROCESSO COMPOSITIVO DELLA POLIFONIA A NOTRE-DAME, ○ <i>Anna Maria Busse Berger</i>	236
V,6. L'ARS NOVA FRANCESE, <i>Elizabeth Eva Leach</i>	240
V,7. GUILLAUME DE MACHAUT A REIMS, <i>Anne Walters Robertson</i>	242
V,8. ARCHITETTURA E MUSICA: ANALOGIE FRA PROCESSI COMPOSITIVI E ARCHITETTURA, <i>Vasco Zara</i> —	244
V,9. IL CONTESTO INTELLETTUALE DELLA NOTAZIONE RITMICA, <i>Dorit Tanay</i>	246
V,10. MUSICA, CANTO DEGLI UCCELLI, NATURA, <i>Elizabeth Eva Leach</i>	248
V,11. VERSO EST, LA POLIFONIA IN POLONIA, <i>Paweł Gancarczyk</i>	250
V,12. L'ITALIA DELL'ARS NOVA, <i>Alessandra Fiori</i>	254

RISCOPERTA E «INVENZIONE» DELL'ANTICHITÀ NELL'IMMAGINARIO MUSICALE UMANISTICO, <i>Nicoletta Guidobaldi</i>	260
--	-----

L'EREDITÀ DELLA MUSICA MEDIEVALE. CONCLUSIONI, <i>F. Alberto Gallo</i>	267
--	-----

NOTE E BIBLIO-DISCOGRAFIA	268
---------------------------	-----

INDICE DEI NOMI DI LUOGO E DI PERSONA	279
---------------------------------------	-----

INTRODUZIONE

F. Alberto Gallo

Tra le denominazioni che la storiografia ha creato per designare i diversi periodi in cui suddividere il corso della storia, quella di Medioevo è relativamente neutra, non pretendendo di riassumere le caratteristiche di un'epoca, ma limitandosi a precisarne la collocazione cronologica, come età di mezzo tra un'antichità classica e un Rinascimento della medesima. Questa impostazione può essere applicabile anche al particolare settore della storia musicale a patto che si accetti l'idea di una sostanziale distinzione tra il piano dei testi e delle immagini riferentisi alla musica e il piano della effettiva pratica musicale. Sul primo piano è senz'altro vero che si parte dalla cultura greca e ad essa si ritornerà non appena le sue fonti saranno di nuovo disponibili: la raffigurazione di Achille che suona è diffusissima in età tardoantica e l'episodio ricomparirà nel XV secolo in tutti i testi umanistici che esaltano la figura del principe musicista. Sul piano della musica vera e propria niente di tutto questo: la monodia liturgica ha le sue premesse nella pratica liturgica ebraica e la polifonia misurata è una invenzione assolutamente originale della cultura medievale. La distinzione consente di inquadrare agevolmente scritti e raffigurazioni musicali entro la cultura generale dell'epoca medievale, mentre consente d'altra parte di apprezzare la straordinaria autonomia e indipendenza della creazione musicale rispetto ad ogni altra esperienza artistica coeva.

Ma non si può affrontare adeguatamente la musica medievale senza introdurre un'altra distinzione fondamentale, tra componente sacra e componente profana. La componente sacra, il cosiddetto canto gregoriano, è rimasto in uso nelle chiese cattoliche ininterrottamente dall'epoca medievale sin oltre la metà del XX secolo. Conservato interamente in centinaia di codici, ha fatto parte per secoli della cultura musicale, delle consuetudini quotidiane di larga parte della popolazione europea e mondiale. Tutt'altro discorso vale per la componente profana e in particolare per la polifonia misurata. Le composizioni erano destinate all'intrattenimento delle corti e avevano vita breve, soppiantate com'erano da sempre nuove composizioni meglio rispondenti ai mutevoli gusti di un pubblico elitario. Di conseguenza l'interesse per la loro conservazione fu sempre minimo, molti codici andarono smembrati già in epoca medievale, i pochi superstiti finirono ben presto sepolti nelle biblioteche pubbliche o private.

A questo punto occorre introdurre una terza distinzione basilare: tra i due repertori sopra menzionati (quello sacro e quello profano) dei quali resta documentazione scritta e dei quali sol-

tanto parlano i manuali di storia della musica, e tutta l'enorme quantità di musica che si faceva nelle città e nelle campagne, affidata esclusivamente alla tradizione orale e della quale nessuno parla. Della composizione e dell'esecuzione di queste musiche è possibile avere qualche notizia cercandone pazientemente traccia, come per ogni altro fatto storico, nelle cronache coeve. Erano musiche composte per celebrare le imprese gloriose o le malefatte di personaggi noti, come la *cantio* intonata «tam a maioribus quam a pueris» su Adalberto di Ivrea di cui parla Liutprando. Oppure erano creazioni estemporanee come quella veramente singolare per modalità e ambientazione della quale riferisce Salimbene de Adam:

illam litteram fecit et cantum [compose parole e musica di]
Christe Deus, Christe
Christe rex et domine
ad vocem cuiusdam pedissequae que per maiorem ecclesiam
Pisanam ibat cantando [ascoltando una serva che andava can-
tando per il duomo di Pisa]
Et s'tu no cure de me
e' no curarò de te.

Come si vede, ciò che è andato perduto erano proprio forme e modi di fare musica tra i più caratteristici del mondo medievale. C'è comunque un valore di tutta la musica medievale che ancora oggi possiamo recuperare se la pensiamo come l'uomo medievale la pensava, capace cioè di estendersi al di là del suono in una molteplicità di significati. Allora si può, come Sicardo da Cremona, ascoltare il canto della messa come una grande battaglia: «sacerdos [...] sacris vestibus quasi induitur armis [...] Cantor est tubicen, praecentores, qui chorum regunt, duces qui exercitum ad pugnam instruunt [...] Cantus sequentiae, plausus est victoriae [...] Cantus offertorii, triumphus qui exhibetur imperatori» [il sacerdote indossa i paramenti sacri come fossero armi. Il cantore è il trombettiere, coloro che dirigono il coro sono i capi che preparano l'esercito alla battaglia. Il canto della sequenza è l'applauso per la vittoria. Il canto dell'offertorio è il trionfo decretato al comandante]. Oppure, illustrando l'*Etica* di Aristotele, si possono immaginare due giovani che fanno musica insieme come la migliore rappresentazione del sentimento di amicizia. Musica è ogni aspetto della realtà, esteriore o interiore, ciò che veniva espresso con la mirabile formula «musica per se quasi ad omnia se extendit».



IV,16. INTERMEZZO: LE MUSICHE SENZA NOTE

F. Alberto Gallo

Quando si leggono i manuali di storia della musica, se ne ricava l'impressione che nel Medioevo l'arte musicale fosse praticata soltanto dal clero e dalla nobiltà. Di una musica del «terzo stato» non si fa mai parola. Questa impostazione è dovuta al perpetuarsi di una tradizione storiografica che considera unico possibile oggetto della storia musicale i supporti materiali recanti notazione musicale. Poiché il «terzo stato» non ci ha tramandato alcuno di tali supporti, esso è automaticamente assente dai manuali, ingenerando la falsa convinzione che forme e modi di far musica del Medioevo siano solo quelli trasmessi per iscritto dalla cultura ecclesiastica e cortese.

Se però si fa riferimento a un tipo di ricerca che ha per oggetto proprio le «musiche senza note», allora anche la musica della borghesia e del popolo, dei cittadini e dei contadini, dei mercanti e degli artigiani può trovare adeguata considerazione. Si potranno dare qui non più che fuggevoli accenni mettendo a frutto le ancora rare ricerche che si basano prevalentemente su documentazione di natura giuridica.

Esemplificheremo l'ambiente cittadino con il caso di Bologna. Innanzitutto c'era la musica «ufficiale» fornita dal gruppo di strumentisti, stipendiati dal comune, che sono documentati a partire dalla metà del XIII secolo. Suonavano strumenti a fiato (trombe e piffari) accompagnati da un «naccarino» (suonatore di tamburo) e giravano tutta la città per la proclamazione dei «bandi», cioè per comunicare alla cittadinanza attraverso la voce di un «banditore» le ordinanze emesse dal comune, ma accompagnavano anche le gare che si svolgevano nella piazza e i cortei cittadini delle autorità in occasione di cerimonie o per il ricevimento di ospiti illustri. La vita pubblica era allietata anche dalle esibizioni dei *cantatores franciscenorum*, cioè di coloro che cantavano le *chansons de geste* e i romanzi francesi di avventure cavalleresche. Lo statuto del 1288 proibiva loro (forse per motivi di ordine pubblico) di cantare sulla piazza e nelle immediate vicinanze pena la fustigazione. La grande folla che assisteva a questi spettacoli musicali poteva favorire incidenti, come infatti avvenne nel 1307 durante un «concerto» sotto le Due Torri. C'era poi, naturalmente, musica nella vita privata dei cittadini. Gruppi di giovani avevano l'abitudine di «ire per civitatem sonando» [andare per la città suonando], specie di notte, e quindi incorrevano talvolta nella repressione della giustizia. Protagonisti erano soprattutto gli studenti dell'università, allora assai numerosi, ma negli atti giudiziari compaiono un po' tutti i livelli sociali. La musica concerneva specialmente le «mattinate», sorta di serenate sotto le finestre, ma accompagnava anche le riunioni conviviali «causa solaciandi et stramazandi et comedendi tortellos» [per divertirsi, riposarsi e mangiare tortellini].

Per farsi un'idea della musica nelle campagne ricorriamo all'esempio della Germania. Al tempo del raccolto i proprietari ter-

rieri del feudo di Lindscheid a Taunus presso Wiesbaden «hanno un suonatore di strumento a fiato che suona durante la mietitura, e quando il sole non è più alto, essi devono danzare finché vien notte». Sempre per la medesima circostanza un bando di Gillesfeld precisa che «quando vien raccolto il fieno nei campi, allora i giovani devono prendersi per mano e ballare attorno a un pagliaio, non il più grande, ma neanche il più piccolo, e questo pagliaio sarà il loro premio». Un'ordinanza di Sigolzheim, nell'Alsazia settentrionale, risalente all'anno 1320 regolava il pagamento degli affitti nel giorno di San Martino da parte di carbonai e falegnami; dalla minuziosa descrizione della procedura risulta anche il curioso particolare della musica prima di addormentarsi «e quando vien la notte si deve assoldare un uomo che metta la paglia intorno al fuoco e anche un suonatore di strumento ad arco che suoni il suo strumento sin quando si addormentano e un servo che stia attento ai loro abiti affinché non brucino».

Ma città e campagne non erano certo i soli luoghi del far musica: ogni raggruppamento aveva la propria espressione musicale. Così tra gli equipaggi delle navi figuravano normalmente un suonatore di strumento a fiato e a volte anche un suonatore di tamburo, come sulla caravella di Colombo. Costoro suonavano non solo per le segnalazioni marittime, ma anche per l'intrattenimento durante le soste nei porti, come documenta l'unico caso giunto ecce-

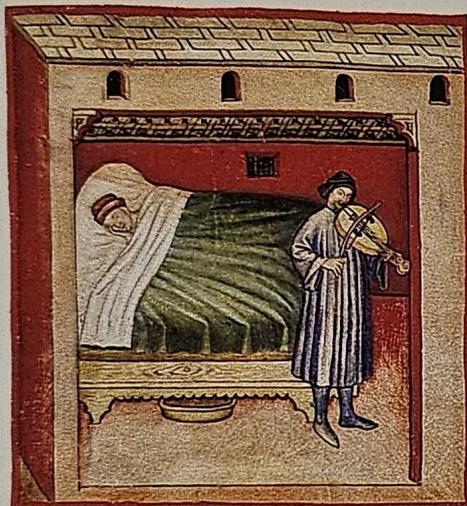


1. Scena di bagno a vapore (etuve), luogo frequentato dai borghesi nelle città delle Fiandre tardomedievali. Si trattava di istituzioni urbane per l'igiene corporale che divenivano anche occasione di incontri amorosi, accompagnati dalla musica durante il pranzo; tali istituzioni, che all'epoca erano spesso considerate bordelli mascherati, erano frequentate anche da stranieri. A Bruges, città cui pertiene la presente miniatura, la politica nei confronti di tali bagni era di tolleranza. Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*, miniatura di Philippe Mazerolles, 1470 ca. Dépôt Breslau, 2, II, f. 244, Preussischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek, Berlino.

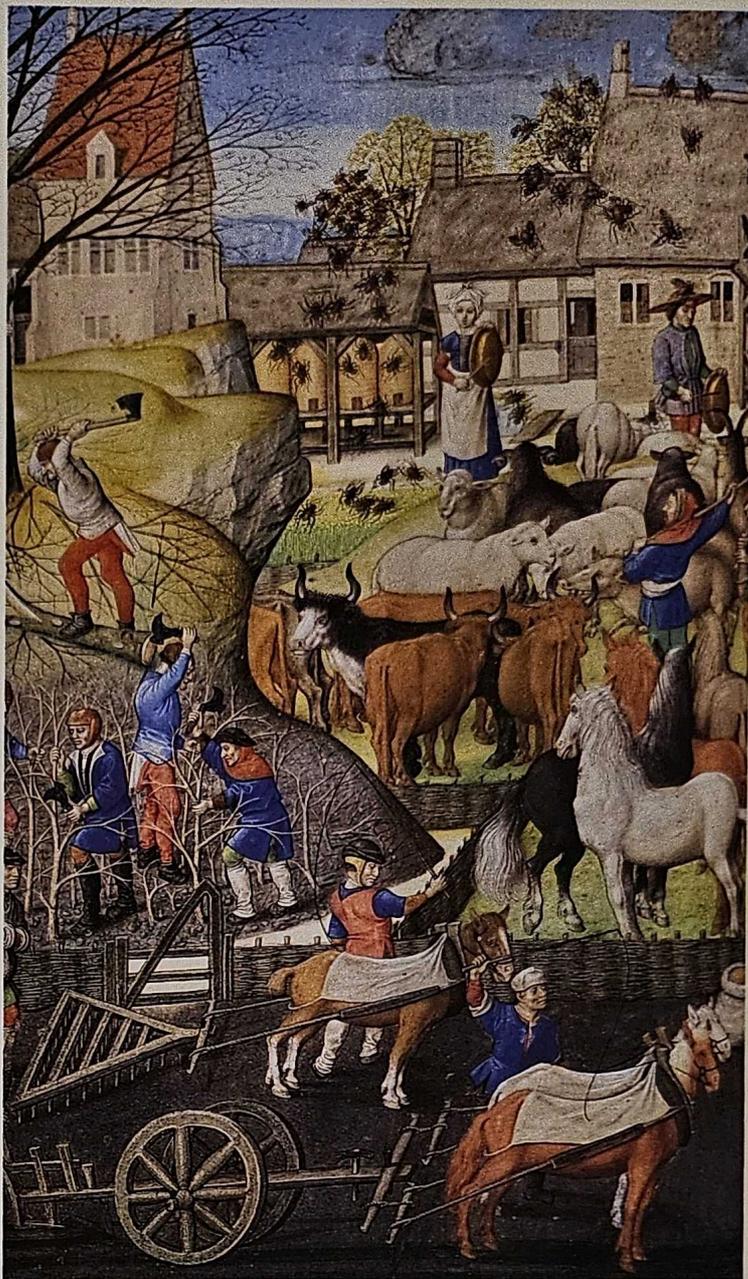
2. Miniatura di un taccuino di sanità raffigurante il sonno: la sua rappresentazione è accompagnata dal suono di uno strumento ad arco. I taccuini di sanità e i rimedi in essi descritti, e icasticamente illustrati, ebbero una straordinaria diffusione durante il Medioevo. La presente miniatura (n° 194) è tratta da un'opera tardiva, il *Theatrum Sanitatis*, conservato alla Biblioteca Casanatense di Roma, che fra il Quattrocento e il Cinquecento ebbe larga fortuna.

3. Scena di fattoria in cui si allevano api e buoi mentre si svolgono diversi lavori agricoli come la potatura, la preparazione di animali per l'aratura e l'inseminazione. Presso la fattoria due paesani, una donna e un uomo, percuotono pentole capovolte a mo' di tamburi per accompagnare i lavori. Miniatura eseguita a Bruges nel 1473, in un codice delle *Georgiche* di Virgilio commissionato dall'abbazia di Dunes. Ms. 311, f. 41v, Holkham All, Library of the Earl of Leicester, Wells-next-the-Sea.

v.12.5



2



3

zionalmente alla redazione scritta, il taccuino di Zorzi Trombetta da Modone, imbarcato sulle rotte del Mediterraneo e delle coste inglesi, che aveva trascritto e adattato per il suo strumento alcune composizioni francesi del repertorio cortese.

Cittadini, contadini, marinai, ...ma non solo, anche i mendicanti facevano musica. Allietavano la questua cantando con l'accompagnamento di un particolare strumento, la sinfonia. Salimbene de Adam narra di un tale di Brescia il quale «ibat mendicando et interdum cum simphonia cantando, ut melius acquirere possit» [andava mendicando e intanto cantava accompagnandosi con la sinfonia, per favorire la raccolta]. Circostanza confermata

dal coevo Michele Scoto: «sanphonia perinet ad scolares pauperos, quia si bene utatur acquirit sibi victum, ut patet experimēto uniuscuiusque qui vadit ostiatim pulsando» [la sinfonia è tipica degli studenti poveri, perché, se bene usata, procura loro da mangiare, come si può ben vedere nel caso di coloro che vanno suonando di porta in porta].

Insomma, nel Medioevo europeo si produceva e si ascoltava moltissima musica nelle più svariate occasioni da parte di persone di ogni genere, non diversamente da ogni altra civiltà come ben sanno gli antropologi. Non la possiamo più riascoltare, ma non per questo dobbiamo ignorarla.

L'EREDITÀ DELLA MUSICA MEDIEVALE

Conclusioni

F. Alberto Gallo

Le strutture organizzative che avevano favorito lo sviluppo della musica medievale non si estinsero con la fine del Medioevo, ma rimasero in funzione ancora a lungo. Le cappelle musicali, sia ecclesiastiche sia di corte, continuano a costituire gli ambienti nei quali i musicisti iniziano da fanciulli la loro istruzione tecnica e proseguono poi la loro attività professionale come esecutori e compositori. Al loro mantenimento si continua a provvedere mediante l'attribuzione di rendite di benefici ecclesiastici se la cappella era legata ad una chiesa, mediante stipendi elargiti dal principe se si trattava di una cappella di corte. Questa continuità nell'organizzazione del sistema produttivo ha determinato una sostanziale continuità della produzione musicale.

Riaffermato come espressione musicale ufficiale della Chiesa cattolica dal concilio di Trento, il cosiddetto canto gregoriano fu sempre oggetto di particolari attenzioni: nel 1614-1615 uscì la cosiddetta *Editio medicea*, una stampa ufficiale delle melodie della messa, alla realizzazione della quale presero parte alcuni tra i maggiori musicisti dell'epoca.

Neanche l'allargamento delle prospettive geografiche arrecò sostanziali mutamenti in questo settore. Quando nel 1520 il portoghese Francisco Alvarez visitò l'Etiopia (dietro suggestione della leggenda medievale del Prete Gianni) vi trovò normalmente praticata una monodia liturgica che era la diretta erede del canto gregoriano diffusosi durante il Medioevo nell'Africa orientale come rito sudanese e copto. In realtà il canto gregoriano (o canto fermo, come si diceva in quest'epoca per distinguerlo dal canto misurato) rimaneva un punto di riferimento quasi senza tempo dell'espressione musicale. Persino uno studioso della musica greca come Girolamo Mei additava in esso l'unico modello possibile per farsi un'idea della monodia antica: «Ora andate talvolta in chiesa e ponete mente a l'intonazioni e cantar di salmi, de gli Hymni e de gli antifoni [...]».

La polifonia misurata era stata la grande invenzione del Medioevo musicale, per cui la musica, arte del tempo per eccellenza, scopriva per la prima volta la possibilità di fissare con precisione la durata dei suoni. Sorta a Parigi in ambiente colto (la stessa distinzione *ars vetus/ars nova* proviene dalla terminologia della filosofia scolastica) si estese ben presto in Italia, in Inghilterra e poi in tutta Europa. Il cronista tedesco Peter Herp scrive nel 1360: «Musica ampliata est. Nam novi cantores surrexere, et componistae et figuristae inceperunt alios modos assumere» [La musica si è ingrandita. Infatti sono sorti nuovi canto-

ri, e i compositori e i notatori hanno cominciato a praticare altri stili]. Raggiunto così nel corso del XIV secolo un sistema di notazione pressoché definitivo, la polifonia misurata è continuata nei secoli successivi senza soluzione di continuità, sino all'affermarsi della monodia accompagnata dal basso continuo e oltre, sino alla famosa messa per 48 voci di Orazio Benevoli, eseguita ancora a Roma nel 1650. Anche nel Nuovo Mondo gli ordini religiosi giunti al seguito dei conquistatori spagnoli portarono l'insegnamento e la pratica di questa polifonia misurata di origine medievale dando origine a scuole di compositori locali ancora attivi nel XVII secolo.

Ciò che appare specialmente significativo è il perpetuarsi non solo del principio tecnico generale, il contrappunto, ma anche di procedimenti particolari di questa tecnica. Così si continuano a costruire composizioni polifoniche, anche sacre, sopra un *tenor* profano o commistioni simili: Guillaume Dufay introduce come tropi nell'Amen di due parti della messa due canzonette in volgare, una italiana e una francese. D'altra parte, a leggere le cronache del tempo, si scopre che la realtà delle chiese di allora superava di gran lunga l'audacia dei compositori. A Forlì nel maggio 1442 la chiesa è piena di soldati: «Essendo io in la messa, la quale si dicea cantando in l'altare grande hodi' uno de quilli fanti che cominciò a cantare una cançione così: – La cioppa sta in sul muro, la mi mostrò lo q... – Questo io hodi' con li miei horechi, dicendosi la messa com t'ò dito gridando che hogn'on l'odì como mi [...]. E statim un altro incominciò una altra. Io non la vo' iscrivere perché l'è troppo dionesta».

Un'altra pratica musicale di origine medievale grandemente sviluppata in epoche successive fu quella del canone. Inizialmente annotazione esplicativa scritta in margine alla partitura, divenne poi composizione a sé stante il cui testo forniva in maniera spesso enigmatica le spiegazioni necessarie per ricavare da un breve motivo musicale un'intera composizione a più voci. Era forma prediletta dai pittori del Quattro-Cinquecento che riuscivano a rappresentare in pochissimo spazio un'opera musicale completa. Così nel famoso *Baccanale* di Tiziano è dipinto un canone il cui testo «Qui boyt et ne reboyt, il ne scet que boire soit» sembrerebbe alludere al motivo della iterazione, essenziale per la realizzazione del canone (come dire: «Qui chante et ne rechante pas, il ne sait que chanter soit»), forma suprema dell'ingegnosità musicale. Un vero pezzo di musica «gotica» nel bel mezzo di un quadro rinascimentale.

1. Particolare del *Baccanale* di Tiziano (vedi fig. 16 alla pagina precedente). In primo piano, sulla destra, il cartiglio con il canone: «Qui boyt et ne reboyt, il ne scet que boire soit» (Chi beve e non ribeve, non sa cosa sia bere).