

Purezza e trasgressione: il suono del Medioevo dagli anni Cinquanta ad oggi¹

di Vincenzo Borghetti

«Ho iniziato con la musica *rock*». Nel 1984 il periodico «Gitarre & Laute» apriva con questo titolo un lungo articolo-intervista ad un musicista emergente. Diversamente da come potrebbe sembrare, l'intervistato non era un cantante da *hit parade*, bensì il giovane Paul O'Dette, liutista statunitense nato nel 1954, che dagli anni Ottanta è uno dei protagonisti della scena della musica antica a livello internazionale². Rispetto all'immagine oggi diffusa della musica antica e dei suoi interpreti questo *incipit* fuori dai canoni potrebbe risultare una trovata divertente, ma in fondo priva di valore per comprendere la carriera futura del musicista. Eppure mettere in evidenza gli esordi *rock* di O'Dette non era solo un espediente giornalistico per richiamare l'attenzione su un giovane emergente. Infatti a circa vent'anni da questa intervista, la voce «O'Dette, Paul» nel *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (enciclopedia musicale di riferimento in lingua tedesca), comincia più o meno allo stesso modo: «da giovane suonava la chitarra elettrica in un gruppo *rock*»³. È evidente quindi che la pratica del *rock* deve avere avuto un ruolo di particolare importanza nella definizione della personalità artistica di O'Dette, tanto da essere citata in apertura anche nella sua presentazione ufficiale in una voce di enciclopedia.

Supponiamo per un momento che al principio della biografia di O'Dette al posto del *rock*, della chitarra elettrica e di una *band* giovanile avessimo letto: «ha iniziato come *organ scholar* al St. John's College di Oxford nel 1972» dove «studiò musica rinascimentale sotto la guida dei musicologi David Wulstan e Denis Arnold». Così iniziano gli articoli di altre due enciclopedie, il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* e *Wikipedia* (la prima delle due è quella di riferimento in lingua inglese), dedicati a un altro esponente di spic-

co della musica antica di oggi: Peter Phillips (nato nel 1953), fondatore (nel 1973) e direttore dell'*ensemble* vocale The Tallis Scholars⁴. Questo esordio non ha nulla di sorprendente. Rispetto a quella di O'Dette la biografia di Phillips non si caratterizza per cambiamenti di rotta inaspettati. Phillips ha studiato all'università di Oxford, una delle istituzioni storicamente deputate alla formazione di esperti di musica antica, e ha proseguito con la creazione di un *ensemble* tutto vocale, con cui esegue polifonia sacra dal Quattro- al Seicento (anche questo nel solco di una tipica tradizione oxoniense). La sua educazione e le sue scelte professionali mantengono un profilo 'alto' caratteristico dell'interprete di musica classica (di cui la musica antica costituisce una sezione per certi versi ancora più elitaria), senza curiose, se non addirittura sospette contaminazioni con il *rock* e i repertori affini⁵.

Nonostante le divergenze, i due esempi sopra descritti sono entrambi tipici. Se non sorprende che il direttore dei Tallis Scholars scriva per prima cosa di Oxford e di insigni musicologi, non deve sorprendere nemmeno che un liutista come O'Dette metta in evidenza il *rock* per presentarsi. Infatti, come aver studiato a Oxford, il *rock* è stato ed è ancora riconosciuto come uno degli *incipit* possibili nella biografia di un musicista di musica antica. E se per alcuni di loro è importante segnalare di aver mosso i primi passi in una accademia prestigiosa, per altri è invece importante sottolineare di averlo fatto fuori dagli ambienti consueti: per essere credibile come interprete di musica antica è cioè auspicabile poter dire di aver studiato a Oxford o Cambridge, tanto quanto poter vantare una *rock band* nel proprio *curriculum*.

I due frammenti di biografia sopra riportati suggeriscono alcune domande: perché due interpreti rap-

presentativi della musica antica attuale pongono tale cura nel dichiarare come, dove o sotto la guida di chi ha avuto inizio la loro carriera? Quale rapporto esiste tra la formazione e l'attività di O'Dette e Phillips e dei loro colleghi e predecessori? In che modo cioè è stato immaginato, ricostruito (e ascoltato) il Medioevo, e con quali scopi lo si è fatto, visto che la musica antica è stata il punto d'arrivo di esperienze formative opposte? In questo articolo proverò a rispondere a queste domande. Tracerò una breve storia del suono del Medioevo nel corso degli ultimi sessant'anni, ma per farlo non mi focalizzerò sulle prassi esecutive più o meno autentiche, più o meno storicamente legittime (argomenti su cui esiste una vasta letteratura). Sulla base di un approccio interdisciplinare, mi concentrerò invece sul suono del Medioevo come parte di un contesto contemporaneo più generale. Rifletterò cioè sui valori ideologici, politici, sociali e culturali che questo suono ha espresso, e che hanno determinato di volta in volta le sembianze sonore del Medioevo dagli anni Cinquanta fino ad oggi. Al centro delle pagine che seguono ci sarà pertanto il suono del Medioevo degli ultimi sessant'anni così come è stato immaginato, ricostruito e ascoltato attraverso la sua riproduzione tecnica. La scelta di questo oggetto e di questa delimitazione è dovuta ad una serie di considerazioni. La musica medievale ha conosciuto una diffusione significativa e crescente solo a partire dagli anni Sessanta, quando è cambiato in modo radicale il modo di pensare, quindi di eseguire, di fruire questa musica rispetto al decennio precedente. Nel corso degli anni Sessanta il Medioevo è divenuto una realtà musicale sempre più accessibile, la cui influenza ha raggiunto settori della musica contemporanea per definizione diffidenti nei confronti dei repertori eurocolti: non è quindi una coincidenza che proprio in questo periodo, per fare un esempio, sia nato e si sia sviluppato il mito dei Cantautori come 'trovatori moderni' (il caso di Fabrizio De André è in tal senso emblematico). Tuttavia assistere ad esecuzioni di musica medievale negli anni Sessanta e Settanta era di fatto possibile solo in pochissime città europee e nordamericane, dove si organizzavano concerti con una qualche regolarità, ma sempre in misura inferiore rispetto all'offerta 'classica' *standard* e, in genere, al di fuori dei circuiti e delle stagioni 'ufficiali'⁶. Di conseguenza il successo e la diffusione che hanno caratterizzato la musica medievale negli ultimi cinque decenni sono stati essenzialmente mediatici, 'mediati' cioè non tanto dalla partecipazione ad eventi dal vivo, quanto dalla fruizione di LP e musicassette prima, e di *media* digitali poi. Dagli anni Sessanta il suono del Medioevo, come quello di altre musiche contemporanee (il *rock* e il *pop* per esempio), è pertanto un suono tecnologico, ide-

ato e realizzato in funzione della sua registrazione, e quindi fruito soprattutto per mezzo di supporti audio⁷.

Gli anni Cinquanta: il Medioevo in doppiopetto grigio

Se negli anni Cinquanta ci fossimo recati in un ottimo negozio di dischi e avessimo chiesto musica medievale probabilmente ci avrebbero messo di fronte a due opzioni: i dischi della serie *The History of Music in Sound*, pubblicati da His Master's Voice in collaborazione con Oxford University Press, oppure quelli della Archiv Produktion, lo studio della Deutsche Grammophon dedicato alla musica antica fondato nel 1948.

La prima non è una collana dedicata alla sola musica antica. Come già il titolo rivela, la *History of Music in Sound* è una storia della musica attraverso il suono, e copre in dieci volumi di LP l'intera storia della musica dall'antichità fino al secondo dopoguerra. Nel contesto realizzazioni discografiche dell'epoca è comunque considerevole lo spazio dedicato alla musica del Medioevo e del Rinascimento, che occupa i volumi 2-4: vol. 2 *Early Medieval Music up to 1300* (2 LP); vol. 3 *Ars Nova and the Renaissance (1330-1540)* (3 LP); vol. 4 *The Age of Humanism (1540-1630)* (3 LP). La *History of Music in Sound* non nasce come impresa solo discografica, ma costituisce il sussidio sonoro ai volumi della *Oxford History of Music*, che sarebbero usciti a pochi anni di distanza⁸; ogni disco di questa serie è inoltre accompagnato da una brossura con gli esempi musicali dei brani incisi, ciascuno seguito da brevi commenti.

La serie pubblicata da Archiv Produktion è invece una collana discografica autonoma, dedicata esclusivamente alla musica fino alla metà del XVIII secolo. La musica fino al 1600 occupa 26 dischi, organizzati in quattro «Forschungsbereiche», «ambiti di ricerca»: I. *Gregorianik*, II. *Das Zentrale Mittelalter (1100-1350)*, III. *Frührenaissance (1350-1500)*, IV. *Hochrenaissance (16. Jahrhundert)*. I dischi non sono accompagnati da brossure, ma nella custodia sono inserite delle schede con informazioni sugli interpreti (vedi illustrazione 1), sulle fonti della musica, sulle edizioni e sugli strumenti impiegati, oltre che sui luoghi, i tempi e i responsabili tecnici della registrazione⁹.

Pensate e realizzate come serie di *Kulturplatten*, la collana Archiv e la *History of Music in Sound* si rivolgevano non solo agli studiosi/studenti di musica, ma anche ad un pubblico più vasto: il *Bildungsbürgertum*, vale a dire la borghesia istruita, particolarmente attenta ad arricchire le proprie conoscenze. A questo pubblico le due collane offrivano musiche quasi del tutto assenti dalla vita concertistica abituale, presen-

tandosi non come collezioni di dischi da ascoltare per diletto - per quello c'erano i 'normali' dischi di musica classica - bensì come opere didattiche, come strumenti per migliorare la propria cultura. Non erano una novità: entrambe erano la prosecuzione ideale di alcune serie discografiche uscite nel periodo tra le due guerre mondiali, soprattutto di quella pubblicata a partire dal 1935 da *Anthologie Sonore* a cura di Curth Sachs¹⁰. Musicologo e curatore delle collezioni della *Staatliche Instrumentensammlung* di Berlino¹¹, Sachs aveva concepito la realizzazione di dischi con musiche di epoche lontane come un'estensione della sua opera di conservatore museale. La serie *Archiv* e la *History of Music in Sound* avevano fatto proprie le sue idee, e si proponevano come delle vere e proprie enciclopedie di storia della musica in disco. Dalle enciclopedie entrambe riprendevano l'organizzazione in più volumi, si costituivano cioè al pari di quelle come opere 'grandi'; in entrambe, come nelle serie curate da Sachs, le finalità didattiche erano scoperte. La *History of Music in Sound* nasceva come progetto misto librario e discografico insieme (una pubblicazione multimediale *ante litteram*), collegato per giunta ad una nuova storia della musica pubblicata dalla Oxford University Press; dal canto suo la collana *Archiv*, come ho ricordato, presentava i dischi suddivisi in dodici diversi «Forschungsbereiche», da ascoltare quindi non per piacere, ma nello stesso modo come si sarebbero potute ascoltare le lezioni di un corso universitario di storia della musica. Come si può vedere dalle due immagini (Illustrazioni 1 e 2), anche la grafica delle copertine della serie *Archiv* contribuiva a sottolineare quanto questa collana fosse pensata più per essere vicina al mondo degli studiosi e della cultura accademica in generale che non a quello dell'industria discografica dell'intrattenimento: i dischi *Archiv Produktion* avevano copertine molto simili a quelle di «*Archiv für Musikwissenschaft*», un'importante rivista musicologica, anch'essa come la collana discografica un 'archivio' del e per il sapere.

Dato quanto finora analizzato, sorprende poco che le testimonianze contemporanee sulla ricezione della *History of Music in Sound* e della serie *Archiv* siano per la maggior parte accademiche. Si tratta di articoli o di recensioni apparsi sui maggiori periodici musicali e musicologici, a firma dei principali studiosi di musica antica dell'epoca, come Denis Arnold, Denis Stevens, Gilbert Reaney, Klaus Holzmann, solo per citarne alcuni¹². Questi studiosi sottolinearono invariabilmente il valore documentario delle registrazioni, che per la prima volta avevano messo a disposizione una buona quantità di 'grande musica' di epoche lontane. Holzmann, per esempio, descrisse i dischi della *Archiv* come un monumento sonoro (una «*klingende Den-*

kmäler-Ausgabe der Abendländischen Musik», una definizione che Sachs avrebbe senz'altro approvato)¹³. E, sebbene i recensori non escludessero che per l'eccellente qualità di alcune esecuzioni l'illustrazione anche ascoltatori 'comuni' potessero trarne diletto¹⁴, non mancarono però di rendere esplicito che il destinatario ideale delle due collane era un pubblico attento, che ascoltava con lo scopo di ottenere una «conoscenza oggettiva» della musica che gli veniva proposta¹⁵. Non a caso, analizzando nel dettaglio i brani incisi, i musicologi citati fecero tutti riferimento alla fedeltà con cui il testo musicale scritto era stato reso nelle esecuzioni, con grande attenzione anche a particolari minimi, quasi che la non perfetta corrispondenza tra notazione ed esecuzione potesse costituire l'equivalente di una palese contraddizione della seconda nei confronti della prima. Per fare un esempio, Denis Stevens censurò il fatto che il suonatore di viola da gamba nella registrazione di un mottetto trecentesco non avesse rispettato nel fraseggio le *ligaturae* del manoscritto su cui si basava la sua interpretazione¹⁶.

La funzione istruttiva delle due collane era evidente anche dalle scelte di tipo esecutivo. In entrambe la musica del passato, soprattutto quella delle epoche più lontane, veniva trattata come una collezione di reperti di cui l'ascoltatore poteva fare esperienza come visitando un museo. Di conseguenza gli esecutori erano chiamati a fare da tramite, a fornire unicamente una necessaria 'traslitterazione' sonora del reperto, per permettere la sua fruizione da parte del pubblico. L'esecuzione era quindi giudicata tanto più lodevole quanto più si presentava come una traduzione per così dire 'di servizio' di un testo scritto in suono. La corrispondenza 'perfetta' tra esecuzione e testo scritto, su cui, come abbiamo visto, era costruita la credibilità del prodotto, era poi sempre verificabile, garantita o dalla sua effettiva presenza nelle partiture (come nelle brosure della *History of Music in Sound*) o dalle precise indicazioni sia sulle fonti antiche sia sulle trascrizioni moderne impiegate che nei dischi venivano fornite (come nel caso della serie *Archiv*), e che mettevano l'utente in condizione di potersi recare in una biblioteca e ascoltare con sotto gli occhi le edizioni delle musiche effettivamente usate dagli interpreti.

È interessante ascoltare un frammento dall'esecuzione di una *cansó* trobadorica tratta dal secondo volume della *History of Music in Sound* (n. 22). Si tratta di «*Quand vei la lauzeta mover*» di Bernard de Ventadorn (qui il testo cantato è «*l'aloete*», secondo la lezione del manoscritto da cui è trascritto, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 844).

The History of Music in Sound, vol. II, *Early Medieval Music up to 1300*, His Master's Voice 1953, Bernard de Ventadorn, *Quand vei l'aloete mover*.

		33 RPM						
Kompon.	Name:	Adam DE LA HALLE		geb. am: um 1220 in: Arras	gest. am: 1287 in: Neapel			
	Werk	Titel:			Nr.:	Tonart:	opus:	
		Le jeu de Robin et Marion						
		Gattung:	Gesamtwerk:	Nr.:	Satzfolge/Tempi:		Zeitdauer:	
		Besetzung:	Entstehung/Ort:	Jahr:	Siehe Rückseite		7'23"	
einstimmig	Neapel etwa	1283						
Text:	Uraufführung/Ort:	Jahr:						
Quelle / Fundort / Signatur:			Erstdruck / Ort:	Jahr:				
Ausgabe	Fassung:	Herausgeber:		Publikationsort:		Jahr:		
	Verlag:	Editionsreihe/Nr.:		Band:	Nr.:			
Ausführg.	Soli:	Dirigent:		Orchester:		Stärke:		
	Pro Musica Antiqua: Jeanne Deroubaix, Alt Louis Devos, Tenor Franz Mertens, Tenor Albert van Ackere, Baß, Trommel Silva Devos, Blockflöte	Safford Cape		Chor:		Stärke:		
Aufnahme	Ort:	Prod.-Ug.:		Forschungsbereich: II				
	Brüssel	Dr. Fred Hamel		Das zentrale Mittelalter (1100—1350)				
	Raum:	Aufn.-Ug.:		Serie: A				
Palais des Académies			Werner Grimme		Troubadoure, Trouveres und Minnesänger			
Datum:			Seiten zu 25 cm Seiten zu 30 cm		Archiv-Nr.: 14018 a 1			
23. 6. 1953			1/2					
		33 RPM						
		33 RPM						
Kompon.	Name:	Adam DE LA HALLE		geb. am: um 1220 in: Arras	gest. am: 1287 in: Neapel			
	Werk	Titel:			Nr.:	Tonart:	opus:	
		13 Rondeaux						
		Gattung:	Gesamtwerk:	Nr.:	Satzfolge/Tempi:		Zeitdauer:	
		Besetzung:	Entstehung/Ort:	Jahr:	Siehe Rückseite		15'59"	
dreistimmig								
Text:	Uraufführung/Ort:	Jahr:						
Quelle / Fundort / Signatur:			Erstdruck / Ort:	Jahr:				
Ausgabe	Fassung:	Herausgeber:		Publikationsort:		Jahr:		
	Verlag:	Editionsreihe/Nr.:		Band:	Nr.:			
Ausführg.	Soli:	Dirigent:		Orchester:		Stärke:		
	Pro Musica Antiqua (siehe Rückseite)	Safford Cape		Chor:		Stärke:		
Aufnahme	Ort:	Prod.-Ug.:		Forschungsbereich: II				
	Brüssel	Dr. Fred Hamel		Das zentrale Mittelalter (1100—1350)				
	Raum:	Aufn.-Ug.:		Serie: C				
Palais des Académies			Werner Grimme		Frühe Mehrstimmigkeit bis 1300			
Datum:			Seiten zu 25 cm Seiten zu 30 cm		Archiv-Nr.: 14018 a 2			
23. 6. 1953			1/2					
		33 RPM						

Illustrazione 1. Scheda tratta da LP Archiv Produktion 14018, 1953: II. Forschungsbereich, *Das Zentrale Mittelalter*, Serie A: *Troubadoure, Trouveres, Minnesänger*, Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion*.

Come nel manoscritto originario, e di riflesso nella sua trascrizione moderna, il testo non prevede altro che una linea melodica, e l'incisione della *History of Music in Sound* ci mette a disposizione solo quella¹⁷. La voce è quella di Frederick Fuller, un tenore dal timbro chiaro e con un vibrato molto evidente, particolare che ne rivela la formazione di tipo 'professionale': è un musicista che ha studiato le tecniche del canto lirico. Fuller dà voce alla trascrizione mantenendo un'agogica regolare con alcuni brevissimi 'rubati' (si veda per esempio tra 0.48-0.50) e un 'rallentando' alla conclusione, con una dinamica regolare (tutto mezzoforte) e un fraseggio molto discreto (non ci sono respiri significativi, se non in un caso verso la fine del brano). Questa esecuzione, professionale e anonima, si distanzia pertanto dalla retorica performativa della musica classica *standard* per i limiti imposti all'interprete, le cui eventuali scelte in relazione ad agogica, dinamica e fraseggio avrebbero costituito arbitri anacronistici rispetto al reperto 'così com'è'.

Solo eccezionalmente nelle due collane ci sono maggiori interventi degli esecutori sul testo. Per esempio, nella sezione dedicata alla monodia profana medievale del vol. 2 della *History of Music in Sound* in un solo caso sono inseriti strumenti che accompagnano e raddoppiano le voci: si tratta del duetto con *refrain Tuit cil qui sunt enamourat*, dal *Jeu de Robin et de Marion* di Adam de la Halle, eseguito dal Pro Musica Antiqua Ensemble diretto da Safford Cape. Il brano si può ascoltare all'indirizzo www.unisi.it/semicerchio.

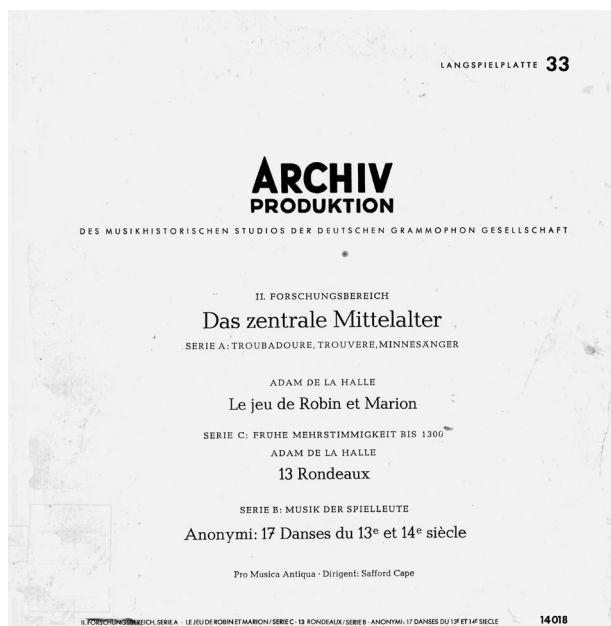


Illustrazione 2. Copertina dell'LP Archiv Produktion 14018, 1953: II. Forschungsbereich, *Das Zentrale Mittelalter*, Serie A: *Troubadoure, Trouvere, Minnesänger*, Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et Marion*.

The History of Music in Sound, vol. II, *Early Medieval Music up to 1300*, His Master's Voice 1953, Anon., *Tuit cil qui sunt enamourat*.

Come per il brano di Bernard de Ventadorn prima analizzato, le parti vocali sono qui affidate a cantanti professionisti, con voci liriche. Oltre alle voci, nel duetto si sentono anche un tamburo che interviene due volte per battuta (poche le eccezioni), e un flauto che raddoppia la linea melodica. Nonostante l'aggiunta di elementi non presenti nel testo così come tramandato nelle fonti, si tratta anche in questo caso di un saggio dimostrativo di alcune ipotesi musicologiche correnti sulla prassi esecutiva del Medioevo, e non del tentativo di rendere l'ascolto di questa musica gratificante per un pubblico di non specialisti. Il reperto musicale è oggetto di un'operazione ricostruttiva scientificamente controllata, non di una interpretazione che avrebbe potuto inficiarne la natura di documento di un passato lontano, rendendolo così assimilabile ad un vero e proprio brano di musica. Anche quando come in questo caso la ricostruzione prevedeva un intervento più consistente, il testo, per quanto possibile, doveva sembrare farsi suono da sé. Nella *History of Music in Sound* (ma per la serie Archiv vale lo stesso discorso), l'esecuzione costituiva il

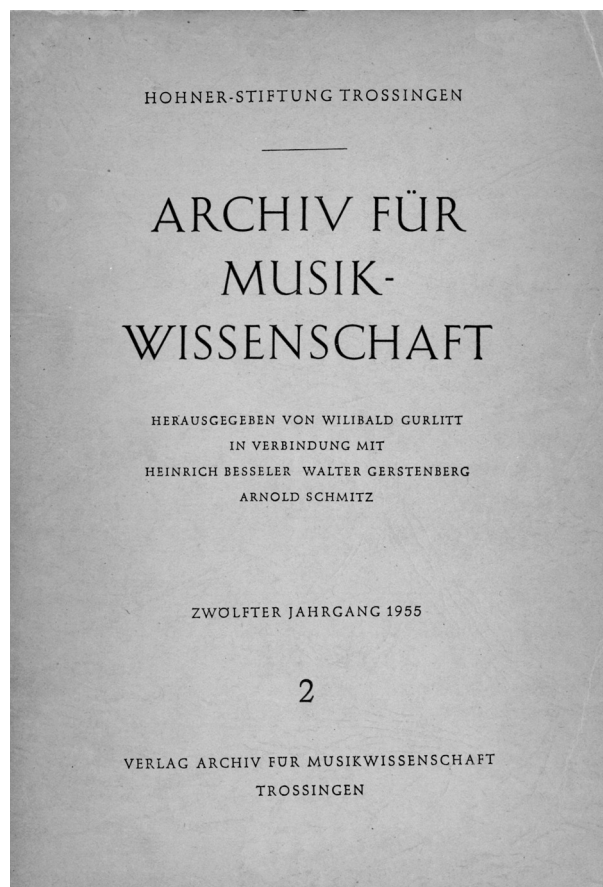


Illustrazione 3. Copertina di «Archiv für Musikwissenschaft» 12 (1955).

corrispettivo sonoro della teca da museo: un *medium* che si voleva il più possibile trasparente per permettere all'ascoltatore l'esperienza 'senza filtro' del reperto in essa contenuto.

Gli anni Sessanta: il Medioevo in sandali di Michael Morrow

Tra il 1950 e il 1960 la Archiv Produktion e la *History of Music in Sound* portavano avanti un'immagine e un'ideologia della musica antica che proprio in quegli stessi anni cominciava ad essere messa in crisi. Negli anni Cinquanta iniziò l'attività di Musica Reservata of London, un *ensemble* inglese guidato da Michael Morrow, che si dedicava soprattutto alla musica medievale e rinascimentale¹⁸. Il primo concerto pubblico di questo gruppo ebbe luogo a Londra nel 1960, ma solo nel 1967, quando si esibì in un auditorium del South Bank, Musica Reservata si impose come uno degli *ensemble* di riferimento nel panorama della musica antica dell'epoca¹⁹. Parallela alla carriera concertistica si sviluppò quella discografica. Una delle prime incisioni, *Music of the Early Renaissance: John Dunstable and His Contemporaries* (realizzata insieme al Purcell Consort of Voices), venne registrata nel 1966 e fu pubblicata l'anno successivo per la Turnabout, etichetta collaterale della casa discografica americana Vox²⁰. Negli anni seguenti seguirono altre incisioni per etichette indipendenti, come Argo²¹ e Vanguard, e soprattutto, incisioni per una *major* del disco come Philips²².

Il Medioevo musicale di Morrow non aveva più nulla in comune con quello delle collane analizzate sopra. Per comprendere la distanza del suo Medioevo da quello della Archiv e della *History of music in Sound* è sufficiente mettere a confronto l'incisione del brano di Bernard de Ventadorn precedentemente ascoltata, con quella fatta da Morrow di un altro brano trobadorico, *Kalenda maya* di Raimbaut de Vacqueiras²³.

Anche della composizione di Vacqueiras, come di quella di Bernard de Ventadorn, ci è giunta soltanto una linea melodica; tuttavia nell'incisione diretta da Morrow troviamo ben altro che una sola voce che canta. Innanzitutto si nota la partecipazione di strumenti a percussione e di un flauto che raddoppiano e accompagnano la parte vocale, ed eseguono ritornelli strumentali e improvvisazioni che nel testo così come è giunto non sono previsti. Se l'intervento di strumenti, perfino di percussioni, come abbiamo visto, era presente già nella serie *History of Music in Sound*, quella che cambia in modo sostanziale nei dischi di Musica Reservata è la retorica dell'esecuzione. Le percussioni, suonate qui da John Beckett e Jeremy Montagu, non sono solo una discreta sotto-

lineatura ritmica di una linea melodica predominante, ma sono gli strumenti che aprono l'esecuzione, e che tornano in primo piano tutte le volte che il canto tace. La loro partecipazione alla *performance* è fragorosa e disordinata, quasi fossero in mano ad esecutori dilettanti: i due percussionisti infatti non sono sempre ben sincronizzati, come si può ascoltare prima dell'ingresso della voce (intorno a 0.20-0.27). La cantante poi non ha una formazione lirica: Jantina Noorman non usa (forse non sa usare) l'appoggio del diaframma; la sua voce è quindi priva di vibrato, e risuona in gola come quella di chi non ha studiato canto.

L'aspetto caratteristico e sorprendente in questa come in altre incisioni di Musica Reservata, specie fino alla metà degli anni Settanta, è la mancanza di professionalità degli esecutori (che sia vera o artefatta non fa differenza). L'impiego di esecutori 'non educati' non era frutto di mancanza di mezzi, o di imperizia e ingenuità da parte di Morrow e collaboratori. Questo modo di dare suono al Medioevo affondava invece le sue radici nelle teorie sviluppate da alcuni importanti studiosi di musica medievale e di prassi esecutiva, come Arnold Schering e soprattutto Thurston Dart. Negli anni Trenta Schering aveva sostenuto che l'esecuzione vocale della musica nel Medioevo era influenzata da elementi 'orientali' (per esempio suoni nasali, gutturali, falsetto, tremolo); Dart nel 1954 scriveva che la musica dei pastori di Catalogna, Sicilia e Sardegna aveva un aroma medievale (per l'uso degli stessi strumenti e per la prassi esecutiva del canto)²⁴.

Rispetto alle esecuzioni della *History of Music in Sound* e di Archiv, che inserivano in modo sporadico alcuni di questi elementi all'interno di una *performance* di tipo classico-professionale (limitandosi essenzialmente all'uso di strumenti 'popolari' come ciaramelle, cornamuse, tamburi), Morrow compì un'operazione ben più radicale: insieme agli strumenti importò la retorica dei repertori popolari nell'esecuzione della musica del Medioevo. Le teorie di Schering, Dart e altri sulla 'medievalità' della musica popolare contemporanea furono la base d'appoggio 'scientifica' che permise a Morrow sia il recupero di strumenti e di prassi esecutive 'originali', sia al contempo di rivedere in modo profondo l'immagine sonora ufficiale del Medioevo. Il suo non era più il Medioevo 'falsificato' dall'idealismo romantico, del suono 'bello', prodotto e registrato 'con garbo', ma un Medioevo fieramente pre-moderno, quindi 'trasgressivo', perché ricostruito come un mondo ancora estraneo ai codici e ai condizionamenti della moderna società borghese. L'uso di voci e strumenti 'non educati' era in effetti un atto deciso contro il *bon ton* che contraddistingueva sia le esecuzioni del Medioevo della *History of Music in Sound* e della Archiv, sia in generale la musica clas-

sica proposta fino a quel momento dall'industria discografica.

Se non ci furono in genere riserve nel mettere in evidenza da più parti la vivacità delle incisioni di Musica Reservata, alcuni musicologi furono però particolarmente critici nei confronti dello stile vocale caratteristico di questo *ensemble*. Abituati al suono del Medioevo più consueto come quello della *History of Music in Sound* e della Archiv, ecco che cosa scrissero Denis Arnold e Roger Fiske nelle rispettive recensioni di due dischi di Musica Reservata:

The theory is that modern vocal technique is quite unsuitable for this kind of music, and Thurston Dart essayed the idea years ago that if we look at paintings of singing angels in mediaeval times, *the strained expression on their faces is totally unlike that of today's singers*. Add on the references to singing such as Chaucer's Prioress who, it seems, sang through her nose, and some experiments in producing nasal tone seemed valid. The results can be heard in Jantina Noorman's singing on this record. The tone quality is not *unlike that of rustic itinerants in Italy to this day*, and reactions to its appearance in serious music *vary from amusement to outrage*. Heard on this record, which gives you time to get accustomed to it, it becomes quite acceptable, at least for some pieces²⁵.
[corsivo mio]

Among many subjects on which I feel ignorant, the way music such as this should be performed looms pretty large, and I don't have to listen to many of the discs of medieval music that keep appearing these days to realise that I am not alone in this position. Musica Reservata have been criticised in these columns for their way of *belting out the music with plenty of vigour but not much expression*; indeed with none at all in many items. Needless to say, they believe that much or most music of the time was so performed, especially anything that would have been done out-of-doors. They may well be right. But the puzzled critic, listening to the last item on this record, a piece for two tenors and shawm called «Tosto che l'alba», *is pretty certain it's either marvellous or jolly ugly*, and doesn't quite know which. It could perhaps be both²⁶.
[corsivo mio]

Come il *rock* o, in Italia, i Cantautori in quegli stessi anni facevano a pezzi la retorica performativa delle canzoni della radio, così il Medioevo di Morrow non rispettava la retorica del *mainstream* della musica colta, e i critici erano in evidente imbarazzo dovendo prendere una posizione pro o contro²⁷. Al posto di un suono *comme il faut* secondo gli *standard* da conservatorio, Morrow preferiva un suono più tipico della musica popolare che non nascondesse l'ese-

cutore dietro la patina di bellezza di un suono 'professionale', ma al contrario ne mettesse in evidenza la fisicità, contravvenendo così a secoli di pedagogia musicale 'classica'²⁸. Molto significativi a questo proposito sono sia il riferimento di Arnold ai musicisti di strada italiani, sia quello di Fiske al «belting», una tecnica di canto tipica del *pop*, del *rock* e del *jazz*, ma per l'appunto estranea ai repertori classici²⁹. Come nella musica di strada, come nel *pop*, *rock*, *jazz* contemporanei Morrow nei suoi dischi mostrava invece di perseguire un suono che fosse un prodotto del corpo, che possedesse quella che Roland Barthes pochi anni dopo avrebbe definito 'grana', quella qualità del suono che trasmette «direttamente il corpo del cantore, portato con uno stesso movimento [all']ascolto dal fondo delle cavità, dei muscoli, delle mucose, delle cartilagini» di chi lo produce³⁰. La 'grana' secondo Barthes non è una qualità che si possa trovare nella voce di cantanti dalla tecnica impeccabile: le tecniche del canto insegnano da secoli ad emettere suoni che non si fermano in gola, e pertanto che sono giudicati tanto più 'belli' quanto più il corpo non è in essi esperibile. Il suono sia vocale sia strumentale di Morrow, costruito per programma attraverso il rifiuto dell'estetica del suono professionale, rendeva all'orecchio di chi l'ascoltava il senso del corpo dell'esecutore (si pensi alla voce gutturale e all'emissione gridata di Jantina Noorman, o al chiasso scomposto dei percussionisti in *Kalenda maya*), trasformando l'ascolto in un'esperienza sconveniente come l'ascolto della musica rustica di mendicanti italiani per un turista nordico; insomma, trasformando l'ascolto nell'esperienza erotica di corpi che si toccano³¹. Nell'epoca in cui i dischi di Musica Reservata iniziavano a circolare, l'effetto di questo Medioevo era analogo a quello della musica *pop*, *rock*, *jazz* o della musica di strada: scostumato, contrario alle regole della decenza borghese, non più cioè socialmente presentabile come il Medioevo da biblioteca per famiglie 'perbene' della *History of Music in Sound* o della Archiv³².

Il Medioevo popolare, sessuato e sgrammaticato di Morrow ottenne verso la fine degli anni Sessanta notevole successo. Il fatto che a Musica Reservata nel 1967 si aprissero le porte del South Bank è significativo sia del favore del pubblico verso il suo modo di fare musica antica (condiviso da altri *ensembles* dell'epoca, alcuni dei quali nati grazie all'esempio di Morrow), sia dell'importanza che la musica antica stava guadagnando nel panorama e nel mercato musicale dell'epoca. In questo periodo la musica medievale non era più solo un affare di accademici e di *élites* colte, come bene dimostra il successo dei concerti di Musica Reservata al South Bank: in quelle occasioni le sale erano stipate, segno che intorno a

questo modo di concepire il suono 'antico' l'interesse alla fine degli anni Sessanta stava crescendo e cambiando rispetto ai decenni precedenti³³.

Perché in questo preciso momento la musica medievale di Morrow e sodali conquista spazi mediatici e attenzione crescenti? In uno dei saggi più stimolanti sulla musica antica nel Secondo dopoguerra, Lawrence Dreyfus ha scritto: «In the 1970s it became clear that Early Music was not a harmless bit of antiquarianism but a sweeping movement able to rock the foundations of Mainstream musical culture»³⁴. Per opera di Morrow e di altri musicisti che condividevano le stesse modalità nel riproporre la musica antica il suono del Medioevo venne reso anti-moderno, o secondo la definizione di Dreyfus, «defamiliarizzato». Il Medioevo smetterà così di 'suonare' come l'epoca all'origine della 'grande' civiltà musicale occidentale. La defamiliarizzazione in senso 'popolare' del Medioevo non intendeva quindi mettere in discussione la sola cultura musicale contemporanea, ma si proponeva come gesto politico forte e di ben più ampia portata: il suono non familiare, giudicato 'brutto', 'oltraggioso', 'fuori luogo' divenne il mezzo con cui raccontare una contro-storia delle nostre origini musicali, vista dalla parte dei poveri, degli analfabeti, alla cui cultura alcuni gruppi di musica antica ridavano la voce tolta da secoli di 'oppressione' delle culture detentrici del potere.

La presa di distanza dall'immagine castigata della musica medievale 'ufficiale', fece sì che di questa musica medievale si appropriasse la categoria sociale che in quell'epoca faceva più largo consumo di musica: i giovani, e in particolare i giovani vicini alle controculture, che si opponevano ai valori della classe dominante. Come scrisse Pier Paolo Pasolini, i movimenti progressisti controculturali che esplodono alla fine degli anni Sessanta, «[avevano] il loro fondamento nella lotta per la democratizzazione del diritto ad esprimersi e per la liberazione sessuale»³⁵. Ai giovani di questi movimenti gli *ensembles* di musica antica offrivano in prima istanza un esempio concreto di «democratizzazione del diritto ad esprimersi». L'interesse per la musica antica, i suoi strumenti e la sua prassi esecutiva era nato e si era sviluppato al di fuori delle grandi istituzioni musicali nazionali, in circuiti di dilettanti, che non avevano a disposizione né scuole per una formazione diversa da quella dei 'normali' musicisti classici, né avevano accesso alle maggiori stagioni concertistiche, almeno fino alla fine degli anni Sessanta³⁶. Per queste ragioni in questi *ensembles* non esisteva la gerarchia delle orchestre sinfoniche (una massa che obbedisce ad un direttore) o dei gruppi cameristici (in cui il primo violino è sempre la parte principale): tutti si davano più facilmente

del 'tu', e tutti avevano diritto di parola nelle scelte musicali. Per il fatto di svolgersi fuori in ambienti *off*, i concerti prevedevano poi un'etichetta diversa rispetto a quelli di musica classica; l'informalità era la parola d'ordine sia, come abbiamo visto, nell'approccio alla musica, sia nel rapporto esecutore-pubblico (gli spazi, spesso improvvisati, favorivano una separazione molto meno rigida), sia anche nei codici di abbigliamento, visto che né esecutori né pubblico vestivano in frac o in abito da sera, o esibivano acconciature fresche di parrucchiere³⁷.

Inoltre, per il fatto di trarre ispirazione dalla musica popolare, il riscoperto Medioevo di Musica Reservata e gruppi simili costituiva per i giovani della fine degli anni Sessanta l'analogo di un paradiso esotico riconquistato: un luogo della Storia strappato alle repressioni delle società capitalistiche, e restituito per mezzo del suono alla sua dimensione 'ingenua', più 'autenticamente umana'. Contestare la cultura del suono dominante divenne allora espressione della lotta per un mondo più giusto: fare suonare il Medioevo prendendo esempio dalla musica 'popolare' significava in questo periodo «flagellare l'autorità per ridare dignità agli oppressi»³⁸. Alcuni anni prima dei film della *Trilogia della vita* di Pasolini, Morrow guardava già al Medioevo come un antropologo. Il suo suono, descritto come «aggressivo» e «harsh-toned»³⁹, si contrapponeva alle levigatezze moralizzatrici imposte dalla cultura borghese (quella della musica classica e del suono professionale e 'bello'), e celebrava la stessa sincerità e «[innocenza] dei corpi], con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali»⁴⁰, ormai compromessa dalla cultura industriale, che Pasolini avrebbe celebrato nei suoi film significativamente medievali ed esotici della *Trilogia: Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).

Per comprendere il rapporto stretto che lega i movimenti progressisti alla musica medievale è interessante analizzare una scena di *Taking off*, un film del regista Miloš Forman uscito nel 1971. Il film è una commedia caustica che prende di mira la famiglia borghese americana dei primi anni Settanta, mettendone in ridicolo l'inadeguatezza di fronte ai conflitti generazionali esplosi all'epoca delle proteste giovanili. Vi si narrano le avventure di una coppia di genitori della *middle class* che, in seguito alla fuga della figlia quindicenne, iniziano un percorso di conoscenza e di comprensione del mondo dei 'giovani d'oggi', per cui si iscrivono alla «Società Genitori di Figli Scappati» e imparano così a prendere confidenza con le droghe, la liberazione sessuale e tutti gli altri feticci e rituali della contestazione. Tra le scene del film ce n'è una di particolare interesse nel contesto di questo saggio:

manoscritto e inserisce le composizioni nella narrazione dei versi del poema, affidandola ad un recitante che si accompagna alla ghironda. La voce è quella di René Zosso, un *performer* che spazia dalla musica tradizionale a quella medievale a quella d'avanguardia elettroacustica, il cui stile di *recitar cantando* ricorda molto da vicino quello di De André e di altri cantautori italiani degli anni Sessanta e Settanta⁴⁹.

La scelta di un recitante e della ghironda è in linea con le ipotesi del Medioevo guardato attraverso il filtro della musica 'popolare' di Schering, Dart e di Musica Reservata. Ci sono tuttavia alcune caratteristiche che contraddistinguono la registrazione di Clemencic rispetto a quelle finora analizzate. Prima ancora che con la declamazione di Zosso, il disco si apre infatti con una breve introduzione strumentale al mottetto *Favellandi vicium* non prevista nel manoscritto (traccia 1 dell'edizione in CD; ripetuta anche all'inizio del mottetto *Ade costa dormientis*, traccia 17). Si tratta di un arpeggio per quinte, eseguito da due percussioni e da una tromba marina, il cui suono è fragoroso, ruvido e penetrante, in un modo sconosciuto ai dischi di Morrow, tanto da sembrare l'imitazione di uno sberleffo indecente - il suono della tromba marina somiglia a quello di una sconcia ancia doppia grave, evocatrice di ben altra «trombetta» di dantesca memoria. Interventi come questo ritornano nel corso dell'incisione: si ascolti per esempio il mottetto *Omni-potens Domine* (traccia 26), introdotto da tre colpi in *fortissimo* delle percussioni insieme alla tromba marina, ripetuti all'inizio di ogni battuta - anche questi invenzioni di Clemencic.

L'esempio migliore per comprendere come e quanto il Medioevo sonoro di Clemencic si distingua da quello di Musica Reservata è forse lo *charivari* (traccia 21), il brano più lungo dell'intero disco (dura circa 7 minuti). Il poema racconta qui la cerimonia che accompagna l'arrivo di Fauvel nella camera da letto della sua sposa (VaineGloire). Il manoscritto Paris BNF 146 ha in questo punto una miniatura famosa: sotto la scena dell'incontro dei due amanti ve ne sono altre con diverse figure grottesche che danzano e cantano al suono di una viella e di una serie di strumenti a percussione (tamburi, campanelle, cembali)⁵⁰. Oltre alla miniatura ci sono alcune composizioni ad una sola voce: sono le musiche delle strade di Parigi (le «sottes chansons») che fanno da *soundscape* al rito nuziale della miniatura⁵¹. Nel disco Clemencic non incide soltanto le *chansons* così come si presentano nel manoscritto, ma, mettendole insieme ad elementi ripresi dal testo narrativo e dalle immagini, offre una sua ricostruzione iper-realistica della cerimonia⁵². All'inizio si sente per nove secondi una cornamusa che si prepara all'esecuzione con suoni che ricorda-

no rumorose flatulenze. Il brano prosegue poi con urla, versi, risate, fragore di percussioni (per esempio tra 1.21-1.50), che si mescolano all'esecuzione delle melodie notate, in molti casi sovrapposte le une alle altre, spesso condite dal baccano di cui sopra, in quella che sembra una *performance* di musica d'avanguardia, una sorta di lves medievale (si veda per esempio a 3.33-3.31 e 4.17-4.25).

Il Medioevo immaginato da Clemencic suona molto più radicale rispetto a quello di Musica Reservata e di *ensemble* simili, e questa incisione del *Roman de Fauvel* lo dimostra in modo paradigmatico. In primo piano non c'è la musica medievale; c'è soprattutto il corpo degli uomini del Medioevo, un corpo che non è solo *percepibile* nella 'grana' delle voci e dei suoni, bensì un corpo che è *ostentato* attraverso le sue manifestazioni sonore. Le imbarazzanti note gravi della tromba marina, le oscene flatulenze della cornamusa, la riproduzione 'dal vero' di schiamazzi sono esempi concreti di quei suoni che la cultura del suono 'classico' e del vivere civile ritiene da secoli impresentabili, e che adesso qui sono letteralmente sbattuti in faccia all'ascoltatore. Il disco del *Roman de Fauvel* di Clemencic è quindi una delle più efficaci realizzazioni musicali delle teorie sul grottesco medievale e sul valore positivo del corpo e le sue espressioni più 'impudiche' avanzate da Mikhail Bakhtin, il cui libro su Rabelais e la cultura popolare nel Medioevo e Rinascimento è stato pubblicato in Francia con immediato successo nel 1970⁵³. Al contempo questo disco è anche una delle critiche (musicali) più dirette contro la presunta meta-storicità della cultura delle buone maniere, che aveva imposto per lungo tempo una concezione del Medioevo giudicata 'falsa' perché basata su quella repressione degli istinti corporali più primitivi, che aveva invece caratterizzato la cultura delle classi dominanti solo dal Seicento in avanti (anche questo argomento era stato riportato d'attualità dalla riedizione nel 1969 degli scritti di Norbert Elias)⁵⁴.

Gli anni Ottanta: il Medioevo «just say no» di Christopher Page

Con gli anni Settanta anche le multinazionali del disco compresero che si aprivano spazi di mercato interessanti per questo 'nuovo' modo di eseguire e pensare la musica medievale e proposero ora contratti alle figure emergenti. Philips, come abbiamo visto, nei primi anni Settanta fece registrare a Morrow diversi dischi; EMI inaugurò nel 1972 la serie *Reflexe*, una collana dedicata alla musica antica; lo stesso accadde in Decca, che nel 1970 acquisì l'indipendente L'Oiseau-Lyre e diede inizio alla serie *Florilegium*.

Persino Archiv iniziò a rinnovare il proprio catalogo di musica medievale, e pubblicò alcuni LP con l'Early Music Consort of London di David Munrow, uno dei collaboratori e principale erede di Morrow⁵⁵. Insomma, tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta il nuovo modo di pensare e suonare il Medioevo era ovunque.

L'espansione del mercato generò a sua volta altri cambiamenti. Ancora nel 1984 Paolo Isotta definiva gli adepti della musica antica *à la* Morrow, Clemencic & co. con le parole che seguono, facendone, anche se con intenti ferocemente censori, un ritratto riassuntivo molto efficace: «sessantottini con la barba e con i sandali, vergini che imitano Joan Baez, dai capelli color stoppa divisi da una riga centrale, slavate, con gli occhiali tondi di fil di ferro, l'aria da partecipanti permanenti a marce per la pace»⁵⁶. Tuttavia, mentre Isotta scriveva, da movimento alternativo la musica antica aveva già conquistato e continuava a conquistare spazi sempre più significativi nell'industria e nel mercato del disco e, come conseguenza, nell'industria e nel mercato della musica dal vivo.

Per gestire questi nuovi spazi, però, l'abito e la retorica della contestazione non erano ormai i mezzi più efficaci. Alla fine degli anni Settanta, mentre nel mondo del *rock* tramontavano gli ideali psichedelici, e si iniziava a predicare e praticare il ritorno alla 'purezza' acustica, negli ambienti della musica antica il Medioevo di Morrow, Clemencic, Munrow e di altri interpreti a questi assimilabili venne messo letteralmente sotto processo. Gli anni Ottanta si aprirono con un attacco diretto alla prassi della musica antica che aveva caratterizzato i due decenni precedenti. La polemica ebbe inizio con l'uscita di alcuni saggi di Christopher Page, il primo dei quali (pubblicato nel 1977) aveva un titolo emblematico: *Machaut's 'Pupil' Deschamps on the Performance of Music: Voices or Instruments in the 14th-Century Chanson*⁵⁷. In questo articolo Page criticava il consenso intorno all'uso di strumenti nell'esecuzione della polifonia medievale, e offriva prove per sostenere la maggiore storicità della *performance* tutta vocale ('a cappella'). Con gli anni Ottanta le critiche si infittirono: molti musicologi e musicisti di formazione *oxbridge* sostennero che guardare alla musica popolare, alla sua retorica performativa, al suo uso di strumenti insieme alle voci era un errore marchiano, e proposero l'alternativa di un Medioevo tutto 'a cappella' o con un accompagnamento in punta di piedi. C'erano, è vero, numerose testimonianze iconografiche che provavano come l'uso di strumenti insieme alle voci fosse diffuso, ma, si legge in un saggio di David Fallows del 1983, non erano tanto le esecuzioni storicamente documentabili che dovevano interessare il musicista e lo storico

della musica, quanto piuttosto quelle che le epoche del passato mostravano di giudicare come esecuzioni ideali⁵⁸.

Considerate da queste premesse, le incisioni di Musica Reservata o del Clemencic Consort non potevano che risultare sospette, visto che per scelta programmatica evitavano ogni idealizzazione della musica medievale. A questo fine gli strumenti e le voci si mescolavano in modo caotico, l'intonazione era volutamente poco precisa e, soprattutto, molte erano le libertà nei confronti del testo musicale scritto, sia per l'inserimento di variazioni estemporanee (si pensi ai ritornelli in *Kalenda Maya* di Musica Reservata, o ai 'preludi' di Clemencic nel suo *Fauvel*), sia per la creazione di composizioni che nelle fonti così come sono eseguite non esistono (come nel caso dello *charivari* di Clemencic). Nel nome di una più 'attuale' verità storica della prassi esecutiva, dagli anni Ottanta spariscono *mix*, considerati adesso troppo 'folk', di voci, strumenti e percussioni. Il Medioevo di Page e sodali è dunque intonatissimo, sempre o quasi 'a cappella' (quando ci sono strumenti sono sempre molto discreti), e soprattutto, proprio per eliminare contaminazioni con prassi non eurocolte, rigorosamente aderente al testo musicale scritto. Ecco cosa scrive Page riguardo all'uso di strumenti e di attitudini 'popolari', e all'inserimento di improvvisazione nella musica medievale nella recensione alle *Cantigas de Santa Maria* di Clemencic:

Thus the performance of no. 166 (a fine song on the theme of contrition) is delivered here by a fiddle and a jew's harp - an outrageous gimmick with no sanction in the manuscript illustrations which are so well known - and the actual cantiga melody accounts for about one-third of the material performed. *The rest is improvisation* of a very peculiar sort, which has presumably been introduced to boost the novelty value of the discs. I grant that the original musicians may have inserted improvised sections into these pieces, but *I question the validity of the assumption that modern players of the repertory should do the same. There is a very important sense in which modern players of medieval monody should not try to do what the original players may have done, because there is not a shred of evidence to guide them in their speculations. It is best to keep to the dots; they at least were played*⁵⁹. [corsivo mio]

Nel contesto delle *Cantigas* lo scacciapensieri («jew's harp») è considerato «an outrageous gimmick» (un «trucchetto oltraggioso») e l'uso di improvvisazioni un falso storico, visto che, sebbene storicamente plausibile, non c'è certezza che quelle incise siano le improvvisazioni davvero 'giuste'. In questa recensio-

ne Page accusa Clemencic di essere un interprete troppo ingombrante, di sovrapporre la sua personale visione della musica registrata sacrificando «everything that is important in the original» e divenendo da interprete «an indifferent composer of music for (pseudo-) medieval instruments»⁶⁰.

A questo tipo di esecuzioni i sostenitori dell'ideale 'a cappella' opponevano invece un approccio completamente diverso alla musica medievale. Le loro ragioni sono bene sintetizzate nel passo che qui riporto, tratto da un articolo di Christopher Page:

Among lovers of early music, however, it is recognized throughout the world that there is not just a choral tradition in England but also (to quote a French reviewer) a *nouvelle école anglaise de chant*. I would paraphrase this as 'an English a cappella renaissance'. This a cappella tradition of singing is flourishing. Choirs and vocal consorts which have achieved international recognition include the choirs of Westminster, Winchester and Worcester cathedrals, the choirs of King's College, Clare College [...] Let us call it the 'English discovery' theory. It begins from the premiss that English singers performing a cappella are currently able to give exceptional performances of medieval and Renaissance polyphony from England and the Franco-Flemish area *because the ability of the best English singers to achieve a purity and precision instilled by the discipline of repeated a cappella singing in the choral institutions is singularly appropriate to the transparency and intricate counterpoint of the music*⁶¹. [corsivo mio]

Il passo citato è un buon esempio di come, dopo la contestazione degli anni Sessanta e Settanta, la musica antica inaugurasse gli anni Ottanta nel segno di una 'ribellione' in un certo senso borghese. Le parole d'ordine cambiarono in modo radicale: Page ora parla di «purity and precision», «discipline», «institutions», «transparency», «complexity», mettendo subito in chiaro la professionalità, le buone scuole, e, di conseguenza, la moralità e gli orientamenti politici della nuova musica antica e dei suoi esecutori. La «purezza» di Page non ha più niente in comune con l'ingenuità boccaccesca che caratterizzava il suono 'impreciso' e anti-moderno di Morrow e Clemencic (e il Medioevo di Bakhtin, Pasolini, Elias, Fo e molti altri). Questa riconquistata «purezza» è quella modernista di voci bellissime, che però hanno poco di umano (nel senso anni Settanta del termine), come quelle di Gothic Voices, il gruppo fondato da Page nel 1981⁶². Le voci preferite da Page sono voci educate per lunghi anni nei *college* e nelle cattedrali inglesi, senza vibrato, perfettamente fuse, che rimuovono il corpo dall'esperienza

dell'ascolto, angeliche, senza 'grana'⁶³. Per essere presa sul serio nel mondo della musica classica e per gestirne fette di mercato sempre più importanti, la musica antica doveva darsi una ripulita, rendersi presentabile da un punto di vista ideologico, sociale, culturale e accademico. Allora via i sandali, i capelli slavati con la riga in mezzo e gli occhiali in filo di ferro, che non andavano bene per le sale da concerto, quelle vere, quelle della 'grande' musica classica di cui la musica antica voleva essere riconosciuta parte integrante: non si entra nei salotti buoni se non con l'abito e l'atteggiamento giusto. Quindi niente «belting» e niente flatulenze⁶⁴.

La ridefinizione del suono e dell'esperienza della musica medievale promossa da Page e dai suoi sostenitori sarebbe inimmaginabile al di fuori del contesto politico, ideologico e culturale tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta. Il successo del Medioevo 'a cappella' inglese era evidentemente intrecciato col riflusso della contestazione e col trionfo delle tendenze conservatrici che si verificarono proprio nel Regno Unito di Margaret Thatcher e negli USA di Ronald Reagan. A questo nuovo contesto si accompagnava anche un mutamento decisivo nella tecnologia della registrazione del suono: il digitale sostituì l'analogico. La registrazione analogica con il suo fruscio ineliminabile era stato non solo il mezzo, ma anche il presupposto del Medioevo 'sporco' e 'corporale' degli anni Settanta. L'ideale sonoro degli anni Ottanta era invece quello digitale del CD, che garantisce un suono 'perfetto', privo di ogni sottofondo. Nel momento della transizione da un sistema all'altro, l'impurità del suono analogico fu difesa dai suoi sostenitori come espressione di calore e di umanità, cui si contrapponeva la perfezione del CD, giudicata però fredda e imbalsamata⁶⁵. Donald Greig ha scritto che il successo del CD come nuovo *medium* procede di pari passo con il successo del nuovo Medioevo 'a cappella' inglese: la perfezione del suono *oxbridge* avrebbe trovato nel CD il suo supporto ideale⁶⁶. Alla sua osservazione aggiungo che nel decennio dell'Aids la vicinanza dei corpi iniziava a costituire un serio problema, al quale il Medioevo 'a cappella' offriva una soluzione efficace. Attraverso l'uso di voci senza corpo, belle, pure e asessuate, la musica medievale si metteva al riparo da emissioni troppo corporee, quindi potenzialmente pericolose. La tecnologia digitale permetteva non solo di preservare intatta questa purezza nel tempo, ma prometteva anche modalità di ascolto 'sicure': al solco penetrato e sfregato senza protezione da una puntina, il CD sostituiva il rapporto casto e iperproteetto dato da un raggio laser che 'guarda' senza mai davvero 'toccare'. Il trauma dell'Aids favorì l'uso del

CD, con cui la riproduzione del suono avviene senza contatto fisico tra lettore e supporto, simbolicamente senza quel rapporto tra il corpo dell'esecutore e dell'ascoltatore che aveva caratterizzato il suono del Medioevo tra gli anni Sessanta e Settanta.

Dagli anni Novanta ad oggi: il Medioevo post-tecnologico dell'Hilliard Ensemble

Il Medioevo 'a cappella' e quello 'corporale' sono i due diversi paradigmi della musica antica dagli anni Ottanta in avanti. Nonostante il successo del modello 'a cappella', gli anni Ottanta non hanno visto infatti tramontare l'estetica e l'ideologia del Medioevo 'scostumato' dei decenni precedenti. Anche quando ha conservato i suoi tratti meno addomesticati, questo Medioevo ha assunto pure lui dagli anni Ottanta un'aria più professionale - quando non è rientrato nei ranghi di una *performance* 'come si deve', rifacendosi ai dettami del Medioevo *à la Page*⁶⁷. Dagli anni Novanta in poi la musica medievale fa ormai parte integrante del settore cosiddetto 'classico'; per muoversi in questa arena 'istituzionale' tutte e due le categorie di musicisti devono poter dimostrare di aver frequentato ottime scuole. Diversi però sono i significati che assumono i due modi di concepire il suono del Medioevo nei contesti culturali contemporanei.

I sostenitori della musica medievale 'a cappella' negli anni Novanta non hanno più l'esigenza di costruire la propria identità di musicisti professionisti per differenziarsi dai parenti 'popolari', e non hanno più neppure l'esigenza di accreditarsi come i difensori di una prassi storicamente corretta. Per alcuni *ensembles* la ricerca di un suono 'puro' non risponde più ad esigenze di 'autenticità', ma sfocia in modo palese nella ricerca di un suono sempre più 'tecnologico', in cui 'storicità', 'corporeità' e persino 'umanità' appaiono ormai categorie superate. Di conseguenza alcune delle più recenti serie discografiche di musica medievale hanno progressivamente abbandonato l'estetica da complemento-di-libro-di-storia-della-musica, come si riscontra analizzando l'evoluzione delle loro copertine: ai dipinti d'epoca subentrano spesso fotografie, di preferenza in bianco e nero, con soggetti o paesaggi stilizzati. Più in generale la grafica dei cd ha sempre più ridotto l'aspetto 'scolastico' delle confezioni tipico del decennio precedente. Dagli anni Novanta la musica medievale ha iniziato a giocare a carte scoperte, proponendosi come musica contemporanea a tutto gli effetti.

Una casa discografica in particolare ha fatto di questo tipo di sonorità (e di questo tipo di grafica) la propria bandiera: ECM. Fondata da Manfred Ei-

cher a Monaco di Baviera nel 1969, ECM nel 1984 ha inaugurato una nuova etichetta, «New Series», in cui sono confluite accanto alle opere di compositori come Arvo Pärt, Meredith Monk, György Kurtág, registrazioni di musica antica dell'Hilliard Ensemble, uno dei principali interpreti della *performance* interamente vocale. Dopo aver realizzato nei primi anni Ottanta diversi dischi e CD per EMI *Reflexe*, nel 1986 l'Hilliard ha esordito in ECM con una registrazione delle *Lamentazioni di Geremia* del compositore inglese Thomas Tallis (sec. XVI)⁶⁸, il gruppo ha proseguito nel 1989 con un'incisione dedicata alle composizioni di Perotino (sec. XII-XIII)⁶⁹, a cui sono seguiti poi altri CD, tra cui spiccano *Officium* (1993), seguito da *Mnemosyne* (1998) e *Officium Novum* (2009), in cui l'Hilliard Ensemble esegue polifonia antica come base per le improvvisazioni al sassofono di Jan Garbarek⁷⁰.

Se si ascoltano in sequenza cronologica le registrazioni dell'Hilliard Ensemble per ECM si può osservare la progressiva smaterializzazione del suono cui sopra accennavo. Le prime incisioni di polifonia rinascimentale uscite per la casa tedesca (il Tallis menzionato, o il CD *Tenebrae* con i responsori di Gesualdo del 1990) conservano l'estetica dello stile 'a cappella' inglese. Tuttavia già con l'incisione di Perotino si avverte il primo forte segnale di cambiamento. Se ascoltiamo una delle tracce di questo CD, per esempio l'*organum* «Viderunt omnes» (traccia 1)⁷¹, possiamo constatare come il suono dell'Hilliard Ensemble sia qui ancora più 'incorporeo' di quello delle incisioni per EMI *Reflexe*. È un suono immerso in un riverbero da cattedrale assolutamente non realistico, in cui le voci degli esecutori sono tra loro fuse, intonate e sincronizzate in un modo sconosciuto alla discografia della musica antica fino a quel momento. Da questo disco in poi tutte le realizzazioni dell'Hilliard Ensemble per ECM hanno adottato questo stile esecutivo, anche quando l'oggetto dell'incisione è una polifonia più movimentata rispetto a quella di Perotino, come nel caso dei CD con musiche di Nicholas Gombert o di Johann Sebastian Bach⁷².

La musica medievale incisa dall'Hilliard Ensemble per ECM si uniforma allo stile esecutivo e al *sound* promosso da questa casa discografica, le cui scelte artistiche sono se non direttamente ispirate ai principi della *New Age* almeno ad essi molto vicine. Anche se sul sito di ECM l'espressione *New Age* non compare mai, basta una rapida ricerca su Internet per constatare quanto i prodotti discografici di questa etichetta siano rilevanti per le nuove tendenze spirituali di fine e inizio millennio. Seguendo le caratteristiche della musica *New Age*, i CD dell'Hilliard Ensemble offrono musica modale, spesso ripetitiva (il caso di Perotino è in questo senso emblematico),

basata su consonanze fondamentali (come tutta la polifonia medio-rinascimentale), eseguita e registrata in modo da ottenere un flusso sonoro continuo con molto *surround*, e creare così l'effetto di un suono che potrei definire post-umano. Si tratta di musica che sottrae il mondo dall'esperienza dell'ascolto, di musica pensata per il rilassamento e la meditazione dell'uomo post-industriale - e con buone disponibilità economiche, visto che per poter godere appieno dei suoi effetti speciali sono necessari apparecchi stereofonici sofisticati (meglio se all'avanguardia anche dal punto di vista estetico)⁷³.

Dagli anni Novanta ad oggi: il Medioevo 'cous cous' di Henri Agnel

Sull'altro fronte, il Medioevo da 'popolare' e 'corporale' è diventato 'etnico'. Si tratta cioè della versione attualizzata e 'in abito da sera' del Medioevo «rustic» e 'imbarazzante' degli anni Settanta. L'etichetta francese Alpha dedica un'intera collana a questo tipo di *performance* della musica antica, dal nome programmatico di *Le chants de la terre*. Vi si ritrovano musiche di paesi extraeuropei, musiche europee di tradizione popolare e, soprattutto, musica antica eseguita con strumenti e prassi desunta dalla musica 'etnica'. Come esempio rappresentativo di questa collana ho scelto di analizzare il CD *Istanpitta: Danses florentines du Trecento* con musiche di danza dal manoscritto trecentesco London British Library Add. 29987 eseguite da Henri Agnel e altri musicisti⁷⁴. Se si ascolta, per esempio la traccia n. 3, *Istanpitta in pro*, sembra di ascoltare musica del Nord Africa. Dell'*ensemble* di Agnel uno solo dei musicisti è maghrebino, ma tutti suonano strumenti maghrebini, o con prassi maghrebine ma, soprattutto, in posizioni rigorosamente 'maghrebine': le foto presenti nel CD scattate durante le sedute di registrazione mostrano i cinque musicisti suonare in una chiesa, seduti a terra su tappeti, cuscini, sgabelli 'orientali'. Lo stile dell'esecuzione, dell'ornamentazione e dell'improvvisazione rende poi le *istanpitte* fiorentine del Trecento musiche che suonano molto più vicine alla *world music* e al *jazz* che non alla musica medievale come siamo abituati a conoscerla. Il modello non è più quello del 'folk' anni Settanta: lo si capisce bene ascoltando la *performance* molto professionale degli esecutori e la presa di suono molto tecnologica, che non hanno quindi più nulla del 'dilettantismo' di Morrow e sodali⁷⁵. Non bisogna poi dimenticare il *design* delle copertine che in *Les chants de la terre* fanno uso solo di fotografie in bianco e nero, come quelle (oggi) delle grandi oc-

casioni e dei grandi fotografi. Agnel, e in generale i dischi di *Les chants de la terre*, propongono un Medioevo 'orientalizzato', 'mediterraneizzato', la cui musica, come quella di un 'nuovo' paradiso esotico, promette e presuppone esperienze di ascolto diverse rispetto a quelle fino a questo punto abituali della musica antica. Ascoltare musica medievale, da percorso sonoro in un libro di storia, si trasforma in un viaggio in luoghi 'altri', divenendo così il corrispettivo (o il sostituto) di un effettivo viaggio, poniamo, tra le dune del Sahara: un'esperienza appetibile e gratificante anche per fasce di pubblico molto più ampie del 'giro' solito della musica antica⁷⁶.

Nelle registrazioni dell'Alpha non c'è più nulla di trasgressivo, nel senso anni Settanta del termine, perché la stessa trasgressione è adesso troppo connotata come valore borghese - lo riconosceva già Pasolini che nell'*Abiura dalla «Trilogia della vita»* nel 1975 vedeva nella liberazione dei costumi sessuali nient'altro ormai che un prodotto della società dei consumi⁷⁷. Nel Medioevo etnicizzato di Alpha non c'è nessun attacco alla cultura *mainstream*. Anzi, vi si celebrano gli aspetti positivi del capitalismo avanzato che si autoproclama consapevole, e presumibilmente capace di confrontarsi con l'alterità nel tempo e nello spazio - sempre in modo 'equo e solidale', s'intende. Questo Medioevo etnico costituisce l'equivalente storicomusicale dell'arredamento, del cibo, dell'abbigliamento, dei gioielli etnici da Bottega del Mondo: un bene voluttuario della classe intellettuale un po' *radical* ma molto *chic* del XXI secolo.

In conclusione, se torniamo alle biografie di Paul O'Dette e di Peter Phillips citate in apertura, comprendiamo adesso perché fosse così importante per i due musicisti rimarcare l'origine del loro interesse per la musica antica. Perché dire *da dove* si è cominciato significa esprimere un diverso approccio ideologico a questo repertorio, e quindi significa contribuire in modo diverso con la musica (medievale) al contesto contemporaneo nel senso ampio del termine. Questo è inevitabile, anche se l'apparato discorsivo della musica medievale non è tradizionalmente concentrato sulla storicità dei suoi esecutori. E questo è un aspetto fondamentale del successo della musica antica negli ultimi quarant'anni, che è musica contemporanea nel senso enfatico del termine, perché il Medioevo e in generale la Storia suonano come noi abbiamo voluto, vogliamo o vorremmo che il mondo sia: 'innocente', 'scostumato', anti-borghese come quello delle controculture tra gli anni Sessanta e Settanta; professionale, asessuato, accademico come quello 'a cappella' degli anni Ottanta; oppure *new age*, snob, etnico-decorativo come quello attuale.

- ¹ Per come si è organizzata la vita musicale occidentale nel corso dei due secoli passati, non ha senso oggi parlare di Medioevo come epoca a sé stante. Il Medioevo musicale non è cioè separabile dall'epoca ad esso successiva, il Rinascimento: una lunga tradizione storiografica (basata sulla continuità di tecniche compositive e repertori), il percorso formativo degli esecutori, oltre che la condivisione degli spazi mediatici e delle occasioni esecutive fanno sì che Medioevo e Rinascimento insieme costituiscono una sezione ben individuata nel mondo della musica antica. Qualsiasi linea di demarcazione sia possibile tracciare tra le due epoche non ha valore né per i musicisti né per il pubblico, per lo meno non lo stesso valore che invece ha per studiosi e pubblico delle arti visive e della letteratura. In musica coloro che hanno eseguito e ascoltato musica medievale hanno eseguito e ascoltato anche quella rinascimentale e viceversa. Salvo altre specificazioni, quando in questo articolo parlo di Medioevo e di musica antica, mi riferisco alla musica occidentale *grosso modo* dal Gregoriano fino alla fine Cinquecento.
- ² P. Pääfgen, *Ich habe mit Rock-Musik angefangen. Interview mit Paul O'Dette*, in «Gitarre & Laute», 6 (1984), pp. 8-13.
- ³ D. Bork - J. Jewanski, «O'Dette, Paul», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von L. Finscher, Kassel-Stuttgart 2004, Bd 12 col. 1302.
- ⁴ Si tratta rispettivamente di Fabrice Fitch, «Phillips, Peter (ii)», in Grove Music Online. Oxford Music Online <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44553>> [30.09.2010]; e della voce «Peter Phillips» nell'edizione in inglese di *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Phillips_%28conductor%29> [30.09.2010].
- ⁵ Tranne ulteriori specificazioni, per musica classica intendo qui la musica occidentale di tradizione colta *grosso modo* da Bach e Händel fino al primo Novecento.
- ⁶ Per esempio, nonostante la presenza *in loco* di musicisti come René Clemencic (uno dei protagonisti della musica antica dagli anni Sessanta ad oggi), a Vienna i pur numerosi concerti giornalieri prevedono musica medievale solo in modo sporadico, per lo più durante *Resonanzen*, il festival di musica fino al XVIII secolo che il Konzerthaus propone ogni anno nell'ultima settimana di gennaio. In Italia la musica antica è entrata nella vita concertistica regolare molto più di recente che in altre parti d'Europa, e le sono state riservate in genere rassegne specifiche, tendenzialmente separate dalle 'normali' stagioni di musica 'classica'.
- ⁷ Questo articolo non avrebbe potuto essere scritto senza le collezioni della Fonoteca della Facoltà di Musicologia di Cremona messe di recente a disposizione degli studiosi grazie alla digitalizzazione del materiale discografico. Desidero qui esprimere la mia più sincera gratitudine a Pietro Zappalà che, in qualità di curatore del progetto Fonoteca, mi ha offerto la sua preziosa collaborazione, permettendomi inoltre di avere accesso anche ai fondi discografici ancora in fase di catalogazione e di elaborazione digitale. Il catalogo della Fonoteca della Facoltà di Musicologia è consultabile all'indirizzo <<http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/>>.
- ⁸ La continuità tra la serie discografica e quella libreria era garantita anche dalle persone che ne curavano la pubblicazione. Per esempio, il musicologo Gerald Abraham è stato il *general editor* della *History of Music in Sound*, e il segretario dell'*editorial board* della *New Oxford History of Music*; vedi a riguardo D. Lloyd-Jones - D. Brown, «Abraham, Gerald», in Grove Music Online. Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00054>> [01.10.2010]). Il primo disco della collana, il vol. II intitolato *Early Medieval Music up to 1300*, è stato pubblicato nei primissimi anni Cinquanta, mentre il volume della storia della musica con lo stesso titolo è uscito nel 1954. Non è sempre agevole determinare con certezza l'anno di pubblicazione dei dischi, poiché questi, anche nel caso di edizioni prestigiose come quelle qui in esame, possono risultare in molti casi privi delle informazioni necessarie, o possono riportare indicazioni incomplete quando non contraddittorie soprattutto riguardo alle date di registrazione e di pubblicazione. La differenza del trattamento tra le due storie della musica, l'una sonora, l'altra libreria, è di per sé indicativa della differenza di *status* storiografico e di conseguenza bibliografico che spesso si riscontra tra libri e dischi.
- ⁹ Una delle descrizioni più complete della collana Archiv è quella dell'edizione tedesca di *Wikipedia*: <http://de.wikipedia.org/wiki/Archiv_Produktion> [02.10.2010].
- ¹⁰ Oltre alla collana curata da Sachs c'erano stati per esempio i *Platten zur Musikgeschichte* pubblicati dalla Deutsche Gramophon negli anni Venti, così come la collana in dodici parti dell'etichetta Parlophon intitolata *2000 Jahre Musik auf Schallplatte* del 1930, come anche la *Columbia History of Music by Hear and Eye* pubblicata dalla Columbia inglese nel corso degli anni Trenta. Su queste collane ed in particolare sull'opera discografica di Sachs si veda M. Elste, *Bildungsware Alte Musik. Curt Sachs als Schallplattenpädagoge*, in «Bäslers Jahrbuch für Historische Musikpraxis», 13 (1989), pp. 207-47.
- ¹¹ Oggi Musikinstrumente-Museum beim Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.
- ¹² D[enis] A[rnold], recensione a *The History of Music in Sound*, in «Music & Letters», 35 (1954), pp. 153-4; D. Stevens, *Gramophone Notes: The History of Music in Sound*, in «The Musical Times», 94 (1953), pp. 463-5; D. Stevens, *The Musician's Gramophone: The History of Music in Sound: Volume III*, in «The Musical Times», 95 (1954), pp. 82-3; G. Reaney, *Medieval Music on the Gramophone*, in «Music & Letters», 38 (1957), pp. 180-90; K. Holzmann, *Musikwissenschaft und Schallplatte*, in «Archiv für Musikwissenschaft», 12 (1955), pp. 88-95.
- ¹³ Holzmann, *Musikwissenschaft und Schallplatte*, cit., p. 89.
- ¹⁴ Lo dice Stevens nella sua recensione a *The History of Music in Sound* su «The Musical Times» del 1953, p. 463, in relazione al secondo volume della *History of Music in Sound*.
- ¹⁵ Holzmann, *Musikwissenschaft und Schallplatte* cit., p. 89.
- ¹⁶ Stevens, recensione a *The History of Music in Sound*, in «The Musical Times», 94 (1953), p. 465.
- ¹⁷ La trascrizione, pubblicata nella brossura, fornisce un'interpretazione ritmica della notazione originaria, puntualmente rispettata nell'esecuzione.
- ¹⁸ Per ragioni di brevità concentro la mia discussione su Musica Reservata, *ensemble* particolarmente rappresentativo di un modo di concepire e di eseguire la musica antica diverso da quello appena descritto. Tra i gruppi dell'epoca caratterizzati da comunità di intenti si possono citare il New York Pro Musica, il Weaverly Consort, l'Early Music Consort of London, lo Studio der frühen Musik. Per un'analisi particolareggiata degli *ensemble* di musica antica tra gli anni Cinquanta e Settanta rimando a D. Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship. Ideology. Performance*, Cambridge 2002, pp. 64-99.

- ¹⁹ Vedi D. Fallows, «Musica Reservata (ii)», in Grove Music Online. Oxford Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19430>> [5.10.2010].
- ²⁰ *Music of the Early Renaissance: John Dunstable and His Contemporaries*, Purcell Consort of Voices - Grayston Burgess, dir. & Musica Reservata, Vox Turnabout, TV 4058, 1967.
- ²¹ Sebbene fosse stata acquistata nel 1957 da Decca, Argo entra a far parte della nuova società conservando la fisionomia di marchio indipendente, e portando avanti le proprie scelte in campo artistico in modo autonomo. Per la storia di questa etichetta è utile consultare il suo sito: <<http://www.argo-records.com/history.html>>.
- ²² Per un elenco completo delle registrazioni di Michael Morrow con Musica Reservata si veda il sito: <<http://www.medieval.org/emfaq/performers/reservata.html>>.
- ²³ Il brano apre l'antologia *French Court Music of the Thirteenth Century*, Musica Reservata, LP, Delysé ECB 3201, 1968; uscito anche come *Medieval Music & Songs of The Troubadors*, LP, Everest ST 3270, s.d. (probab. 1968; rimasterizzato in CD come *Medieval Music & Songs of The Troubadors*, Essential Media Group, 2009). Si tratta di una registrazione effettuata meno di cinquant'anni fa, quindi ancora tutelata dal diritto d'autore. Di questo e degli esempi discussi nelle pagine seguenti non posso fornire di conseguenza un esempio in MP3. Per avere un'idea dello stile esecutivo di Musica Reservata è comunque possibile ascoltare i file audio disponibili su YouTube, come per esempio Juan Encina, *Triste España sin ventura*, <<http://www.youtube.com/watch?v=RwCil0x9lO>>.
- ²⁴ Si veda A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931/R Wiesbaden, Sändig 1969 (soprattutto le pp. 110 sgg.); T. Dart, *The Interpretation of Music*, London 1954, pp. 147-59. Per una discussione e una rassegna dettagliata delle ipotesi etnico-orientali sulla prassi esecutiva della musica del Medioevo si veda Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music*, cit., pp. 13-87.
- ²⁵ D. Arnold, recensione a *French Court Music of The Thirteenth Century*, cit., «Gramophone», novembre 1968, p. 105.
- ²⁶ R. Fiske, recensione a *Music From The Time of Boccaccio's Decameron*, Musica Reservata, LP, Philips SAL3781, «Gramophone», aprile 1970, p. 86.
- ²⁷ Proprio per il rifiuto della retorica della *performance* di tipo 'classico' da parte di Musica Reservata e di altri *ensemble*, tra gli anni Sessanta e Settanta si verificarono forme di contaminazione fino ad allora impensabili tra la musica antica e quella *pop-rock*, che si faceva adesso più 'medievale', così come quella medievale si faceva più 'popolare'. In questi anni, per esempio, Fabrizio De André si presentava ai *media* come moderno 'trovatore', e scriveva canzoni 'medievali' di successo come *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* ('antica' oltre che per il testo anche per l'arrangiamento, in cui è in primo piano un clavicembalo). Dai primi anni Settanta iniziava anche l'attività di Angelo Branduardi, cantautore ancora più scopertamente 'medievale'. In generale dalla fine degli anni Sessanta il Medioevo divenne una fonte di ispirazione per molti gruppi di musica *rock* come, solo per fare qualche esempio, i Renaissance, o i Gentle Giant, che esordirono negli anni Settanta. Sul mito di De André 'trovatore' moderno vedi il saggio di Stefano La Via in questo volume (*De André 'trovatore' e la lezione di Brassens*); su Branduardi vedi M. Bonanno, *Angelo Branduardi. Futuro antico, l'archetipo, le canzoni*, Foggia 2002; R. Tardito, *Ange-*
- lo Branduardi. Cercando l'oro*, Roma 2010; sui gruppi e artisti *rock* che hanno portato elementi medievali nella loro musica si possono consultare R. Bertoncelli, *Storia leggendaria della musica rock*, Firenze 1999; C. Rizzi, *Progressive & Underground*, Firenze 2003.
- ²⁸ David Fallows significativamente descrive come «direct», «aggressiva», «harsh-toned» e più tipico della musica popolare il *sound* di Musica Reservata. Vedi Fallows, «Musica Reservata (ii)», cit.
- ²⁹ A riguardo si può vedere D. Soto-Moretini, *Popular Singing: A Practical Guide To Pop, Jazz, Blues, Rock, Country and Gospel*, London 2006.
- ³⁰ R. Barthes, *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 1985, p. 259 (ed. orig., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982).
- ³¹ Sull'imbarazzante impudicizia della *performance* popolare, specie di popoli del sud nell'esperienza di spettatori del nord, esiste una lunga tradizione letteraria. Uno degli esempi più significativi per gli argomenti qui trattati è l'episodio dei saltimbanchi italiani che si esibiscono davanti alla terrazza dell'Hotel del Lido di Venezia narrato da Thomas Mann in *La morte a Venezia*. Di fronte alla musica di strada il protagonista Aschenbach reagisce con un misto di attrazione e repulsione, per quella che è un'esibizione allegra, ma troppo aggressiva e oltraggiosa in quel contesto e rispetto ai codici di comportamento della società ospite dell'Hotel. L'ascolto di Jantina Noorman genera nell'inglese Arnold una reazione analoga, che varia anch'essa dal divertimento all'oltraggio, perché troppo simile a quella di «rustic itinerants in Italy», quindi fuori luogo nell'ambito di musica che si definisce «serious». Vedi la recensione di Arnold a *French Court Music of The Thirteenth Century* sopra citata.
- ³² Sebbene, per quanto mi risulti, non si sia mai verificato per le incisioni di Morrow, in alcune recensioni della fine degli anni Sessanta, alcuni critici hanno messo in relazione in modo esplicito il Medioevo 'popolare' in voga in quell'epoca con la musica dei Beatles. Vedi a riguardo Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music*, cit., pp. 97-8.
- ³³ Si legga per esempio quanto scrive D. Arnold nella sua recensione di *French Court Music of The Thirteenth Century*: «this is a record which explains those packed houses on the South Bank for mediaeval music concerts», p. 105.
- ³⁴ L. Dreyfus, *Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*, in «The Musical Quarterly», 69 (1983), p. 306.
- ³⁵ P.P. Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia delle vite»*, in *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino 2003, p. 71 (l'ed. 1976; pubblicato in origine sul «Corriere della Sera» del 9 novembre 1975).
- ³⁶ L'unica scuola preposta alla formazione di musicisti di musica antica con attenzione al recupero di strumenti e prassi esecutive era la Schola Cantorum di Basilea, un istituto privato fondato negli anni '30 da Paul Sacher. Sulla storia del recupero della musica antica tra Otto e Novecento si veda almeno A. Planchart, *L'interpretazione della musica antica*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. 2, *Il sapere musicale*, Torino 2002, pp. 1011-28.
- ³⁷ Nonostante la musica antica in generale sia oggi più integrata nella vita musicale, il pubblico dei suoi concerti si differenzia ancora da quello delle normali stagioni di musica classica. Per esperienza diretta posso affermare per esempio che la men-

- zionata rassegna di musica antica *Resonanzen* del Wiener Konzerthaus si distingue dalle altre stagioni viennesi anche per la presenza di un pubblico più giovane, e per l'informalità dei codici di abbigliamento e di comportamento, per certi versi più simili a quelli dei concerti *pop-rock* che a quelli della musica classica (per esempio, durante i concerti il pubblico è sì seduto e in silenzio, ma alla fine manifesta il proprio apprezzamento con applausi misti a fischi e grida, e spesso battendo con fragore i piedi e le sedute delle poltroncine).
- ³⁸ Ho parafrasato qui la motivazione con cui venne assegnato nel 1997 il Premio Nobel per la Letteratura a Dario Fo: «[...] who emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden», in *The Nobel Prize in Literature 1997*, <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/> [11. 10.2010].
- ³⁹ Fallows, «Musica Reservata (ii)», cit.
- ⁴⁰ Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia delle vite»*, cit., p. 72.
- ⁴¹ La scena si può vedere su YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=pVtdOZy2Hbw&feature=related>>.
- ⁴² Questa trascrizione dell'*Ode* si basa su quella riportata nell'articolo di *Wikipedia* (<http://en.wikipedia.org/wiki/Taking_Off_%28album%29>) rispetto alla quale ho inserito alcuni cambiamenti tratti dall'ascolto del video. Se la mia interpretazione è corretta, al v. 8 il testo dovrebbe leggere «Guinea» che, secondo l'*Oxford English Dictionary*, è un termine dispregiativo dello *slang* americano che indica un immigrato italiano o spagnolo, o una persona dai tratti somatici mediterranei. Al v. 9 la parola «Astros» potrebbe indicare gli Houston Astros, una famosa squadra statunitense di *baseball*.
- ⁴³ La chitarra-liuto è lo strumento con cui Fabrizio De André è fotografato nell'articolo-intervista di Berto Giorgieri dal titolo, *Il cantautore "medievale" Fabrizio è lo sconosciuto più conosciuto d'Italia* uscito su «ABC» il 27 luglio 1967. La chitarra-liuto è anche il modello per lo strumento di Cantagallo, il «cantautore dei tempi antichi» del film di animazione *Robin Hood* di Walt Disney del 1973 (che lo usa significativamente per musica 'country' come la canzone dei titoli di testa *Hamster dance* o per la canzone della prigione *Not in Nottingham*).
- ⁴⁴ *Bella ciao*, LP, I Dischi del Sole, DS 101/103, 1965; *Bella ciao: chansons du peuple en Italie*, LP, Harmonia Mundi, HMA 190734, 1975; ristampato in CD nel 1987 (HMA 195074).
- ⁴⁵ *Il lamento dei mendicanti*, LP, I Dischi del Sole, DS 140/142, 1966; LP Harmonia Mundi, HMA 190434, 1973; ristampato in CD nel 1989 (HMA 195434).
- ⁴⁶ *Corsica: chants polyphoniques*, CD, Harmonia Mundi, HAR 901256, 1986.
- ⁴⁷ LP, Harmonia Mundi, HM 994; ripubblicato poi in CD nel 1985 (Harmonia Mundi, HMC 90 994), infine nella collana a medio prezzo *Musique d'abord* nel 1992 (Harmonia Mundi, HMA 190994). Molti dei brani musicali possono essere ascoltati su YouTube, tuttavia non tutto il disco è disponibile e i *file* sono stati rimaneggiati. Sulle omissioni e rielaborazioni del *Roman de Fauvel* di Clemencic su YouTube vedi oltre.
- ⁴⁸ Vedi a riguardo A. Wathey, «*Fauvel, Roman de*», in Grove Music Online. Oxford Music Online <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09372>> [24.10. 2010].
- ⁴⁹ Per notizie su René Zosso si può consultare il suo sito all'indirizzo <<http://www.musiqueabourdon.ch/rene/rene.html>>.
- ⁵⁰ Questa miniatura è l'immagine della copertina dell'LP HM 994, riutilizzata per le successive riedizioni in formato digitale.
- ⁵¹ Vedi a riguardo E. Dillon, *Medieval Music-Making and the 'Roman de Fauvel'*, Cambridge 2002, pp. 237-40.
- ⁵² Per la riproduzione delle miniature e la trascrizione con commento delle musiche dello *charivari* si veda *The Monophonic Songs in The Roman de Fauvel*, ed. by S.N. Rosenberg and H. Tischler, Lincoln 1991, pp. 124-8.
- ⁵³ *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, del 1965, pubblicato in traduzione francese da Gallimard nel 1970 (è la prima edizione in una lingua europea occidentale).
- ⁵⁴ Il libro di Norbert Elias *Il processo di civilizzazione* (Bologna 1988) venne pubblicato nel 1939, ma la sua ricezione iniziò solo dalla sua riedizione a Basilea nel 1969 (*Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Basel 1969), e dalla traduzione in inglese uscita nello stesso anno.
- ⁵⁵ Il primo disco che Munrow registrò per Archiv è *Music of the Gothic Era*, The Early Music Consort of London, dir. David Munrow, 3 LP, DG Archiv 2723 045, 1975.
- ⁵⁶ P. Isotta, *I Farisei della musica*, in *Le Ali di Wieland. Sette temi musicali*, Milano 1984, pp. 218-9.
- ⁵⁷ «Early Music», 5 (1977), pp. 484-91. Alla polemica sull'uso di accompagnamento strumentale nella polifonia tra gli anni Settanta e Ottanta è dedicato un ampio e ben documentato capitolo in Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval music*, cit., pp. 88-156.
- ⁵⁸ D. Fallows, *Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony 1400-1474*, in *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. by S. Boorman, Cambridge 1983, p. 109. L'ipotesi dell'esecuzione 'a cappella' non è stata certo esente da critiche, soprattutto per quanto riguarda la prassi della musica profana quattro-cinquecentesca. Per esempio, un musicologo insigne come Howard Mayer Brown parlò a questo proposito della «a cappella heresy», recensendo un disco recente di Page. Vedi H. Mayer Brown, recensione di *The Castle of Fair Welcome: Courtly Songs of the Later Fifteenth Century*, Gothic Voices, dir. Christopher Page, CD, Hyperion A66194, 1985, in «Early Music», 15 (1987), pp. 277-9.
- ⁵⁹ Christopher Page, recensione di *Les Cantigas de Santa Maria*, Clemencic Consort, dir. R. Clemencic, LP, Harmonia Mundi HM 977-979, in «Early Music», 8 (1980), p. 119.
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ C. Page, *The English 'a cappella' Renaissance*, in «Early Music», 21 (1993), p. 454.
- ⁶² Gothic Voices non è l'unico ensemble di questo tipo, né il primo ad essere fondato in questo periodo con lo scopo di proporre un'immagine sonora della musica antica diversa rispetto a quella allora corrente. In Inghilterra esistevano già dagli anni Settanta i Tallis Scholars (fondati da Peter Phillips nel 1973) o l'Hilliard Ensemble (nel 1974); entrambi iniziarono a registrare dischi alla fine degli anni Settanta: l'Hilliard incise con case indipendenti (Saga, Meridian) prima di approdare nei primi anni Ottanta alla serie *Reflexe* della EMI; i Tallis realizzarono il primo disco nel 1980 con la loro etichetta Gimell Records.
- ⁶³ Sulla rimozione del corpo nel suono degli *ensemble* che adottano l'estetica della *performance* 'a cappella' promossa da Page vedi Donald Greig, *Sight-readings: Notes on 'a cappella' performance practice*, in «Early Music», 23 (1995), pp. 139-42.
- ⁶⁴ Un ottimo esempio del suono medievale perseguito da Page è la *chanson* di Robert Morton, *Que pourroit plus*, dal CD *The*

Castle of Fair Welcome cit. Su YouTube è disponibile il file audio: <<http://www.youtube.com/watch?v=Kdo8qLcQKGk&p=56BF6356D8F5964C&playnext=1&index=13>>.

⁶⁵ G. Sibilla, *Musica e media digitali. Tecnologie, linguaggi e forme sociali dei suoni dal walkman all'iPod*, Milano 2008, pp. 58-63.

⁶⁶ Greig, *Sight-readings*, cit., p. 143.

⁶⁷ È quello che succede per esempio a René Clemencic che, nei CD registrati per Arte Nova dagli anni Novanta in avanti, ha messo da parte l'estetica 'popolare' delle sue incisioni degli anni Settanta. Clemencic è poi al centro di un caso singolare di censura *post factum*: chi ha caricato il suo *Roman de Fauvel* su YouTube ha ommesso lo *charivari*, eliminando poi sistematicamente dalle altre tracce *tutti* i preludi strumentali più 'imbarazzanti' sopra analizzati. Questa è la situazione ancora oggi, 15.10.2010, dei file audio caricati da «musiquesdumoyenage»; si ascolti per esempio il file <<http://www.youtube.com/watch?v=5LPysJ1yh6U>> e lo si confronti con la traccia corrispondente (n. 1) del CD Harmonia Mundi.

⁶⁸ T. Tallis, *The Lamentations of Jeremiah*, The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier, CD, ECM New Series 1341, 1986.

⁶⁹ *Perotin*, The Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier, CD, ECM New Series 1385, 1989.

⁷⁰ J. Garbarek, The Hilliard Ensemble, *Officium*, CD, ECM New Series 1525, 1993; *Id.*, *Mnemosyne*, CD, ECM New Series 1700, 1998; *Id.*, *Officium Novum*, CD, ECM New Series 2125, 2009.

⁷¹ *Perotin*, The Hilliard Ensemble, cit. Il file audio è disponibile su YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=gjyAYtUwKfk>>.

⁷² È molto significativo a questo proposito che l'Hilliard Ensemble continui a realizzare incisioni per il mercato discografico *standard* solo per ECM e con le caratteristiche analizzate. Le incisioni più tradizionali e meno 'tecnologizzate', effettuate du-

rante concerti e con tutte le imperfezioni del 'live', sono ancora disponibili, ma lo sono solo nei circuiti di nicchia, pubblicati dall'etichetta Coro.

⁷³ Queste sono le caratteristiche che vengono indicate nella voce «New Age music» nell'edizione inglese di *Wikipedia*: «The harmonies in New Age music are generally modal, consonant, or include a drone bass. The melodies are often repetitive, to create a hypnotic feeling, and sometimes recordings of nature sounds are used as an introduction to a track or throughout the piece. Pieces of up to thirty minutes are common.», <http://en.wikipedia.org/wiki/New_Age_music>. L'Hilliard delle registrazioni ECM non è l'unico *ensemble* del momento a perseguire un suono dalle caratteristiche analizzate; altri gruppi vocali di successo che si dedicano prevalentemente a musica medievale hanno compiuto scelte molto simili. È il caso, per esempio, di Anonymous 4, un *ensemble* vocale femminile dal suono definito dalla critica «celestiale», il cui successo negli Stati Uniti è direttamente collegato con il culto degli angeli che, strettamente imparentato con il *New Age*, negli ultimi anni ha conosciuto una grande diffusione. Vedi a riguardo B.D. Sherman, *Interviste sulla musica antica. Dal Canto gregoriano a Monteverdi*, Torino 2002, pp. 52-63 (ed. orig. *Inside Early Music: Conversations with Performers*, Oxford 1997).

⁷⁴ *Istanpitta: Danses florentines du Trecento*, Henri Agnel et al., CD, Les chants de la terre, Alpha 510, 2004.

⁷⁵ Un video con un'esecuzione di Agnel è disponibile su YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=9MI_mnPp1Ks>.

⁷⁶ *Les chants de la terre* di Alpha non è la sola etichetta che abbia un approccio alla musica antica di questo tipo; basti pensare, solo per fare un esempio eccellente, alle incisioni di Jordi Savall per Alia Vox, la casa discografica da lui fondata nel 1998.

⁷⁷ Pasolini, *Abiura dalla «Trilogia della vita»*, cit.