



LA MUSICA EUROPEA DAL GREGORIANO A BACH

Enciclopedia della Musica

EINAUDI

IL SOLE 24 ORE



Enciclopedia della musica

Direzione: Jean-Jacques Nattiez

Con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni

I

La musica europea dal gregoriano a Bach

II

Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana

III

Le avanguardie musicali nel Novecento

IV

Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo

V

Le tradizioni musicali nel mondo

VI

Musica e cultura

VII

La globalizzazione musicale

VIII

L'unità della musica

IX

Il suono e la mente

X

Il sapere musicale

Enciclopedia della musica

Diretta da Jean-Jacques Nattiez
Con la collaborazione di Margaret Bent
Rossana Dalmonte e Mario Baroni

Volume primo
La musica europea dal gregoriano a Bach



Giulio Einaudi editore

IL SOLE 24 ORE
MILANO

© 2004 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Coordinamento editoriale: Graziella Girardello. **Redazione:** Anna Maria Farcito e Daniela La Rosa. **Revisione delle traduzioni:** Carlo Vitali e Fulvia De Colle. **Ricerche bibliografiche:** Jonathan Goldman e Nicola Verzina. **Ricerca iconografica:** Jean-Jacques Nattiez e Maria Virdis. **Esempi musicali:** Odile Gruet. **Segreteria editoriale:** Carmen Zuelli.

Traduzioni di: Marco Cena (*Il tempo, la musica e la storia; Dalla corte alla città: la "chanson" nei secoli xv e xvi; Retorica e affetti nel Rinascimento*); Fulvia De Colle (*Bach e Händel: differenze entro una comune cultura dell'invenzione musicale; La musica sacra del Sei e Settecento nelle tradizioni cattolica e luterana*); Teresa Franzosi (*La nascita della musica strumentale (dal xii alla fine del xvi secolo)*); Elena Giovanelli (*La musica inglese dalla Riforma alla Restaurazione*); Laura Martuscelli (*La messa polifonica da Machaut a Palestrina*); Davide Monda (*Le tradizioni della canzone cortese medievale*); Andrea Sancini (*Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte ai teatri d'opera a pagamento*); Aldo Serafini (*Le tradizioni del canto liturgico nell'Europa occidentale; Il suono orchestrale da Monteverdi a Ravel*); Giovanni Solinas (*Risposte musicali alla Riforma e alla Controriforma*); Luca Tutino (*Liturgia drammatica e dramma liturgico; Organum; La retorica tedesca e la "Affektenlehre"*); Nicola Verzina (*La formazione musicale nell'ambito del "Quadrivium"*); Carlo Vitali (*Storia o storie della musica?; Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse; Elites culturali e polifonia fra Tre e Quattrocento; Aria e recitativo. Dalle origini all'Ottocento*).

È vietata la riproduzione dell'opera o di parti di essa, con qualsiasi mezzo, compresa stampa, copia fotostatica, microfilm e memorizzazione elettronica, se non espressamente autorizzata dall'editore

Tutti i diritti di copyright sono riservati

Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge

© 2006 Il Sole 24 ORE s.p.a., Milano
Edizione speciale per Il Sole 24 ORE

Pubblicata su licenza della Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Progetto grafico copertine: Marco Pennisi & C.

Il Sole 24 ORE Arte e Cultura
Direttore responsabile: Ferruccio de Bortoli
Il Sole 24 ORE s.p.a.

Via Monte Rosa, 91 - 20149 Milano
Registrazione Tribunale di Milano numero 79 del 01-02-1992
Settimanale. N. 37/2006

Richiesta arretrati: i numeri arretrati possono essere richiesti direttamente al proprio edicolante di fiducia al prezzo di copertina

Finito di stampare nel mese di novembre 2006 presso:

G. Canale & C. s.p.a. - Borgaro Torinese (TO)

Indice

- p. xv *Un'Enciclopedia della musica per il XXI secolo* di Jean-Jacques Nattiez
xxxI *Storia o storie della musica?* di Jean-Jacques Nattiez

La musica europea dal gregoriano a Bach

Riflessioni

MARIO BARONI

- 5 Stile e mutamenti di stile nella tradizione musicale europea
5 1. L'eredità storica
7 2. Le teorie novecentesche
10 3. Lo stile in musica
15 4. I mutamenti di stile

JEAN MOLINO

Il tempo, la musica e la storia

- 22 1. I quattro tempi della musica
24 2. La lunga disputa degli Antichi e dei Moderni
27 3. Nascita della modernità
30 4. Avanguardie, decadenza e fine della storia
33 5. Postmoderno e temporalità

Storie

ALEJANDRO PLANCHART

Le tradizioni del canto liturgico nell'Europa occidentale

- 41 1. Introduzione
44 2. Rito romano e canto gregoriano
48 3. Rito romano e canto romano
51 4. Il canto liturgico celtico e anglosassone
51 5. Il canto liturgico gallicano

- p. 52 6. Il canto liturgico ispanico o mozarabico
 54 7. Il canto liturgico ambrosiano
 55 8. Il canto liturgico beneventano
 57 9. Sviluppi successivi del canto liturgico: l'*ordinarium*
 60 10. Ulteriori sviluppi del canto gregoriano: la sequenza
 62 11. Successivi sviluppi del canto liturgico: i tropi

ALEXANDER LINGAS

Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse

- 68 1. Introduzione
 68 2. Il rito bizantino
 81 3. Il canto bizantino
 86 4. La musica slavo-ecclesiastica fino al 1917

SUSAN RANKIN

Liturgia drammatica e dramma liturgico

- 94 1. Introduzione
 96 2. Le cerimonie della Settimana Santa nell'alto Medioevo
 98 3. La creazione di nuovi generi di canto
 101 4. La *Visitatio Sepulchri* e altre rappresentazioni pasquali
 107 5. Drammi per il tempo di Natale: il dramma dei Magi
 111 6. La pluralità stilistica del XII secolo: la musica come strumento drammatico
 114 7. Conclusione

GILLES RICO

La formazione musicale nell'ambito del *Quadrivium*

- 118 1. La formazione del *Quadrivium*
 120 2. L'epoca carolingia: il tempo delle conciliazioni
 123 3. L'epoca del monocordo
 125 4. Alla ricerca dell'anima del mondo
 126 5. Eclissi della musica e del *quadrivium*?

ARDIS BUTTERFIELD

Le tradizioni della canzone cortese medievale

- 132 1. La cortesia
 138 2. La canzone scritta
 144 3. Trasformazioni

FRANCESCO LUISI

L'espressione musicale della devozione popolare

- 152 1. Premessa
 154 2. La laude nel Medioevo

- p. 165 3. Umanesimo e Rinascimento
171 4. Epoca moderna

ALEJANDRO PLANCHART

Organum

- 177 1. Origini e terminologia
178 2. Natura dei repertori
190 3. Sviluppi del Duecento: il mottetto
194 4. Epilogo: il *conductus* di Notre-Dame

MARGARET BENT

Élite culturali e polifonia fra Tre e Quattrocento

- 201 1. Introduzione
202 2. Le carriere musicali
206 3. Problemi attributivi e scarsità di fonti
208 4. Ars Nova
211 5. Teorie dell'ascolto e dell'interpretazione
216 6. Musica per l'occhio e per l'orecchio
219 7. Il mottetto "isoritmico"

M. JENNIFER BLOXAM

La messa polifonica da Machaut a Palestrina

- 225 1. Introduzione
226 2. La polifonia per l'*ordinarium* della Messa nel xiv secolo
229 3. Il secolo d'oro del ciclo della Messa: il Quattrocento
235 4. Nuove tendenze nella Messa del xvi secolo

KATE VAN ORDEN

Dalla corte alla città: la *chanson* nei secoli xv e xvi

- 242 1. Geografia sociale e politica
243 2. L'ideale dell'amor cortese
248 3. Politica e *chanson* d'arte nel Quattrocento
250 4. Sessualità e canti carnascialeschi
254 5. Temi urbani e polifonia di corte
259 6. Dalla *voix de ville* all'*air de cour*

LORENZ WELKER

La nascita della musica strumentale (dal xii alla fine del xvi secolo)

- 267 1. L'evoluzione culturale degli strumenti e della musica strumentale nel corso dei secoli
271 2. L'*estampie*
275 3. I primordi della polifonia nella musica strumentale
277 4. Intavolatura ed esecuzione strumentale della musica vocale

x Indice

- p. 280 5. Musica strumentale d'assieme del tardo Medioevo
286 6. Musica strumentale autentica del XVI secolo: la *Musica Nova*
288 7. La musica da ballo
290 8. Musica strumentale autentica del XVI secolo: la *canzon da sonar*

MASSIMO PRIVITERA

- 296 **Madrigali malinconici**
298 1. Malinconia
300 2. Parole e Musica
302 3. «La più divina et la più bella musica che se udisse giamai»
303 4. «Orlando Lasso senza spasso»
306 5. «O notte, o dolce tempo, benché nero»
308 6. «Una mesta gravità»
309 7. «Lasciatemi morire»
311 8. Il principe malinconico

PATRICK MACEY

Retorica e affetti nel Rinascimento

- 316 1. Potere della musica e pitagorismo
318 2. La testimonianza della musica
332 3. I modi
334 4. La teoria retorico-musicale in Germania

OWEN REES

- 341 **Risposte musicali alla Riforma e alla Controriforma**
345 1. Calvinismo, il salmo strofico
346 2. Inghilterra
349 3. Riflessi musicali della Controriforma cattolica
355 4. Conclusione

JESSIE ANN OWENS

La musica inglese dalla Riforma alla Restaurazione

- 358 1. Introduzione
359 2. Il regno dei Tudor (1534-1603)
367 3. Il regno degli Stuart e il Commonwealth
375 4. Conclusione

PAOLO FABBRI

- 380 **La nascita dell'opera in musica**
382 1. I primi spettacoli tutti cantati
384 2. La «monodia»: parlar cantando e cantare ad aria
387 3. Il maestro di cappella e il compositore teatrale

- p. 389 4. Caratteri e diffusione del teatro cantato
 392 5. L'opera in musica a Venezia: il sistema impresariale
 398 6. Monteverdi e il teatro per musica a Venezia

ELLEN ROSAND

403 Gli esordi del teatro pubblico a Venezia:
dal teatro di corte ai teatri d'opera a pagamento

- 403 1. Fattori socioeconomici nello sviluppo dell'opera
 404 2. Le prime de *L'Ermiona* e di *Andromeda*
 406 3. La proliferazione dei teatri
 408 4. I compositori
 410 5. Caratteristiche delle opere
 412 6. Lo sviluppo dell'opera dopo la morte di Faustini
 414 7. Conclusioni

REINHARD STROHM

Aria e recitativo. Dalle origini all'Ottocento

- 416 1. Che cos'è un'aria? (lettura non tecnica)
 417 2. L'aria e il recitativo scoprono l'opera
 422 3. Sulla storia formale dell'aria operistica italiana
 423 4. Funzioni dell'aria e del recitativo nell'opera

FRANCO PIPERNO

Modelli stilistici e strategie compositive
della musica strumentale del Seicento

- 430 1. Identità della musica strumentale del Seicento
 433 2. Alla ricerca di uno statuto linguistico e formale: il "concerto"
 437 3. Nuove consapevolezze: "sedimentazione stilistico-agogica" e razionalità del processo compositivo
 441 4. Musica strumentale e architettura

GREGORY BUTLER

La retorica tedesca e la *Affektenlehre*

- 447 1. Introduzione
 448 2. Il primo Barocco
 451 3. Il medio Barocco
 453 4. Il tardo Barocco
 460 5. Conclusione

LORIS AZZARONI

La tradizione scolastica del contrappunto severo

- 462 1. Concetti di contrappunto e di stile severo

- p. 464 2. Origini della tradizione scolastica del contrappunto severo e sua sistematizzazione teorica
 465 3. Sviluppo della didattica contrappuntistica
 470 4. Affermazione di una tradizione scolastica

ALBERTO BASSO

Accademie, conservatori, sale pubbliche da concerto (xvii-xviii secolo).
 Società corali e gruppi amatoriali nel xix secolo

- 479 1. Le prime accademie
 481 2. Le prime istituzioni concertistiche tedesche e inglesi
 484 3. Il concerto pubblico a Parigi
 486 4. Società musicali del Vecchio e del Nuovo Mondo
 487 5. La situazione italiana
 490 6. L'istruzione musicale professionale
 492 7. Le società corali

CESARE FERTONANI

Orchestre e stili orchestrali

- 498 1. L'orchestra in Italia fra musica vocale e produzione strumentale
 500 2. Corelli e il concerto grosso
 503 3. Vivaldi e il concerto solistico
 509 4. La sinfonia

ALEJANDRO PLANCHART

Il suono orchestrale da Monteverdi a Ravel

- 514 1. All'epoca di Monteverdi
 516 2. L'orchestra tra fine Seicento e primo Settecento
 518 3. Il Settecento
 519 4. Tra fine Settecento e primo Ottocento
 521 5. L'Ottocento
 525 6. Il primo Novecento

JOHN BUTT

Bach e Händel:
 differenze entro una comune cultura dell'invenzione musicale

- 528 1. Introduzione. Metodologia
 537 2. Metodi didattici
 540 3. Processo compositivo e invenzione musicale
 545 4. I *loci communes*
 548 5. Conclusioni

FRANZ KÖRNDLE

La musica sacra del Sei e Settecento nelle tradizioni cattolica e luterana

p. 552	1. Introduzione
553	2. Musica sacra cattolica
560	3. Musica sacra protestante
565	4. Musica per organo

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Un' *Enciclopedia della musica* per il XXI secolo
Presentazione generale

1. *Come concepire un' Enciclopedia della musica?*

L'opera di cui oggi consegniamo ai musicofili e ai musicisti italiani la riedizione, grazie all'impegno de «Il Sole 24 ORE», si basa sulla scommessa di un nuovo concetto di enciclopedia musicale.

Esistono vari modi di intendere un'enciclopedia della musica. Attraverso le imprese di grande respiro del XX secolo, e senza entrare nel dettaglio dei dizionari e delle enciclopedie specializzate di cui si troverà un amplissimo elenco nel *New Grove Dictionary* [Coover-Franklin 2001], se ne possono considerare almeno due.

Una prima categoria opta per articoli presentati in ordine alfabetico, come nel caso dell'*Enciclopedia della Musica* pubblicata da Ricordi sotto la direzione di Claudio Sartori [1963-64]. Sono di questo genere numerose enciclopedie: l'*Encyclopédie de la musique* edita da Fasquelle [Michel, Lesure e Féodorov 1958-61], anche se questa è preceduta da un esiguo numero di articoli tematici, dedicati ad argomenti d'informazione generale; il *Larousse de la musique* [Goléa e Vignal 1982]; il *Dictionnaire de la musique* di Marc Honegger [1979], completato da due volumi dedicati alla terminologia delle *Sciences de la musique* [Honegger 1976]; il *New Oxford Companion to Music* [Arnold 1983]; l'*Harvard Dictionary of Music* [Apel 1969]; l'ormai celebre e monumentale *New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Sadie 1980], in venti volumi, riedito nel 2001 in ventinove volumi, e il cui precedente, *A Dictionary of Music and Musicians*, diretto da George Grove, apparve tra il 1879 e il 1889. Alcuni articoli delle più recenti edizioni di questa Bibbia dei musicologi del mondo intero sono talmente estesi da esser stati pubblicati autonomamente in edizione tascabile. In questa prima categoria rientrano opere più di consultazione che di lettura, miniere d'erudizione fattuale e di suggerimenti critici per il musicofilo e il musicista desiderosi di trovarvi informazioni e definizioni puntuali su argomenti specifici.

La seconda famiglia di opere concepisce piuttosto l'enciclopedia musicale come una miscellanea di saggi. Quella di Albert Lavignac [1913-31] – impresa dallo statuto “ufficiale” poiché costituiva il «dictionnaire du Conservatoire» di Parigi – si proponeva nientemeno che di «fissare lo stato delle conoscenze musicali all'inizio del XX secolo». Pensata come un inventario oggettivo di conoscenze, quest'enciclopedia consisteva in una se-

rie di articoli tematici, ordinati cronologicamente nella prima parte (*Storia della musica*) e in base a una classificazione avente una propria logica nella seconda (*Tecnica, Estetica, Pedagogia*). L'*Encyclopédie de la musique* della celebre collana «Pléiade» di Gallimard [Roland-Manuel 1960-63], pur adottando il principio degli articoli di ampio respiro, inaugurava un nuovo genere, quello in cui la soggettività dell'autore veniva ad assumere ben altro rilievo che nel passato – mi riferisco in particolare allo splendido testo di Constantin Brăiloiu *La Vie antérieure*. I dieci volumi della *New Oxford History of Music*, pubblicati fra il 1954 e il 1990 (alcuni dei quali comparsi, in seguito, in una nuova edizione), adottano anch'essi il sistema degli ampi articoli tematici, affidati a un numero relativamente ristretto di specialisti, e classificati per genere e per paese secondo una periodizzazione rigorosa.

Un'immensa impresa tedesca degli anni Ottanta, il *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, si presenta come un "manuale" musicologico. Ma quest'opera, diretta da Carl Dahlhaus e completata da Hermann Danuser [1980-1995], è ben più di un manuale: sette volumi – di cui uno in due tomi – per la musica europea, due per le musiche extraeuropee, un volume per le musiche popolari d'Europa, un altro per l'interpretazione, un altro ancora dedicato alle materie della "musicologia sistematica" (cfr. *infra*), e infine un volume di indici. Per ciascun volume, dalle 300 alle 450 pagine affidate o a un numero limitato di autori o a un solo autore, come l'importante lavoro di Dahlhaus sulla musica del XIX secolo e quello di Danuser sulla musica del XX.

In Italia, la Società Italiana di Musicologia ha pubblicato, fra il 1977 e il 1979, un'ampia *Storia della Musica* in dieci volumi di tredici tomi: ogni volume, affidato a un autore diverso, si propone, come scrive il direttore dell'opera, Alberto Basso, di «rintracciare i nessi che intimamente collegano i fenomeni musicali con la multiforme realtà del loro tempo, mostrare come anch'essi tale realtà concorrano a formare».

La Musica, importante opera di Guido Gatti e Alberto Basso [1966-71] – che ci ha fatto l'onore di contribuire a questa nostra impresa –, combina i due grandi orientamenti che ho appena distinto: rispettando l'ordine alfabetico, i primi quattro volumi compongono un'*Enciclopedia storica* costituita di articoli spesso ampi, ove gli autori assumono un rilievo del tutto particolare; i due volumi successivi – il *Dizionario* – danno un minimo d'informazione sui compositori e i termini tecnici, e riportano nello stesso tempo gli indici dei primi quattro volumi. Questo lavoro è stato oggetto di una seconda edizione, ancora più ampia della prima (otto volumi di *Biografie*, quattro di *Lessico*, un volume di *Appendice*), sotto il titolo di *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* [Basso 1983-90].

Il classico *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (la cui prima versione, diretta da Friedrich Blume e poi, dopo il 1968, dalla figlia Ruth, apparve tra il 1949 e il 1979), più comunemente noto sotto l'acronimo MGG [Finscher 1994 sgg.], segue una distinzione analoga e comprenderà prossi-

mamente ventisette volumi, più due di indici. I primi dieci volumi (*Sachteil*) raccolgono articoli, sovente assai ampi, sui generi, le forme musicali, i continenti (144 pagine sulla musica africana), i paesi, le città o le discipline del sapere musicologico. Gli altri diciassette (*Personenteil*) offrono notizie più o meno estese sui compositori (137 pagine su Bach, 276 su Beethoven), sugli interpreti e i musicologi.

Il nostro lavoro si iscrive nella linea della prima *Enciclopedia* della Casa editrice Einaudi [Romano 1977-84], sorta di «Encyclopédie à la Diderot» che rifletteva i nuovi orientamenti degli anni Sessanta e Settanta, e nella quale le materie trattate intorno a parole-chiave costituivano l'oggetto di articoli il più possibile soggettivi e originali. Questa nostra *Enciclopedia della musica* Einaudi è stata concepita nello stesso spirito. Sarà essa un nuovo *Dictionnaire de musique* «à la Rousseau»? Certo, noi non abbiamo optato per l'ordine alfabetico, e ci siamo rivolti, per i 285 articoli che contiene, a 170 autori diversi anziché a uno solo! Ma non abbiamo dimenticato che l'opera del XVIII secolo doveva gran parte della sua qualità alla personalità e ai punti di vista sostenuti dal filosofo. Nello stesso spirito, abbiamo scelto i nostri collaboratori non solo in ragione della loro competenza scientifica – questo è scontato –, ma anche perché ci attendevamo da loro un punto di vista innovativo sul periodo, il tema o il problema che veniva loro proposto. Inoltre, li abbiamo incoraggiati a esprimere ciò che realmente pensano sull'argomento trattato, al di là di tutte le cautele accademiche a cui le strutture universitarie possono talvolta costringere.

Ma il confronto finisce qui. Quando Rousseau affrontava le musiche popolari, gli bastava citare – per la prima volta – un'aria cinese, una «canzone dei selvaggi del Canada», una danza canadese, «il motivo pastorale svizzero chiamato *ranz des vaches*» e una «canzone persiana». La nostra *Enciclopedia*, progettata alla fine del XX secolo e pubblicata all'inizio del XXI, è indotta ad abbracciare una somma di conoscenze musicali senza precedenti nella storia della ricerca occidentale. Siamo ormai consapevoli di saper poco, che il sapere assoluto non esiste. Non è più possibile offrire «una vasta sintesi», come annunciava trionfalmente Lavignac nel 1913. E l'immensità quasi infinita delle informazioni alle quali abbiamo accesso, moltiplicate dalle nuove possibilità offerte da Internet, potrebbe persino farci dubitare della legittimità dell'impresa: possiamo pretendere, in quest'inizio di millennio, di presentare null'altro che un'immagine adeguata di ciò che è la musica?

A ciò si aggiunga che era totalmente inutile voler duplicare gli eccellenti lavori dei nostri predecessori, perché, anche se le enciclopedie e i dizionari che abbiamo citato necessitano di continui aggiornamenti, queste opere raccolgono una massa di dati fattuali dalla cui consultazione non si può ormai prescindere. Proprio come il *New Grove*, noi ci siamo proposti di non escludere *a priori* nulla dal campo musicale, ma non abbiamo preteso di dire tutto su tutti i compositori di tutti i tempi, e su tutti gli stili di tutte le

culture del mondo. Abbiamo invece tentato di stimolare l'incontro di *idee* sulla musica, di parlare della musica *in modo diverso*. Il nostro obiettivo fondamentale consiste nel registrare ciò che è cambiato, negli ultimi decenni, nel fatto musicale e al tempo stesso nei modi di conoscerlo.

2. *La musica e lo sconvolgimento delle conoscenze.*

La maggior parte delle enciclopedie e dei dizionari che abbiamo citato ha adottato un punto di vista fondamentalmente storico. «La musica è storica da parte a parte», affermava Carl Dahlhaus. E in effetti, fino agli anni Sessanta, ci si poteva permettere di affrontare il fatto musicale solamente dal punto di vista della storia. Oggi sappiamo che questo non è più possibile, giacché, per dar conto della musica, è necessario ricorrere ad altre discipline e a punti di vista differenti. Certo, in quest'opera sarà interamente presente il punto di vista storico, soprattutto nei primi quattro volumi, ma secondo modalità specifiche e innovatrici che metterò in evidenza, ed esso sarà tutt'altro che esclusivo.

Immaginiamo il fatto musicale come un poliedro che si possa esaminare a partire da discipline diverse. A quali branche del sapere dovremo ricorrere? L'elenco si è ormai allungato: la psicologia, nella sua versione psicoanalitica o nella sua versione sperimentale, che tenta di penetrare nelle strategie inconsce o cognitive della creazione, dell'interpretazione e della percezione; la neuropsicologia e la biologia, che stanno ancor muovendo i primi passi nel campo musicale, ma dalle quali molto ci si può attendere; la sociologia della creatività, dell'interpretazione e dei pubblici; l'antropologia, la cui influenza oltrepassa l'etnomusicologia per trasformare l'approccio della musica occidentale; lo studio dei fattori economici, che condizionano non solo i modi di esecuzione e diffusione musicali, ma che esercitano altresì le loro costrizioni sui compositori; la conoscenza delle tecnologie che, con le innovazioni del xx secolo, hanno trasformato al contempo le condizioni della creazione, dell'esecuzione, della trasmissione e della ricezione della musica. Per non parlare poi delle strutture musicali, per la cui analisi esiste ormai una ricca storia nel xx secolo.

La storia della musica stessa si è trasformata. La storiografia musicale tradizionale poteva produrre grandi biografie o, senza affrontare tutti i particolari di un'opera, descrivere i grandi tratti dei generi e degli stili. Sotto l'influsso già antico della filosofia, ma anche con l'emergere delle scienze umane nella seconda metà del xx secolo – di cui già l'*Enciclopedia* Einaudi aveva registrato l'impatto –, si son visti apparire, succedersi o giustapporsi gli approcci marxisti, la storia delle mentalità (la Scuola delle «Annales»), la storia strutturalista, la storia femminista, la decostruzione. Per cui sono progressivamente comparsi, tanto nelle opere enciclopediche quanto nella

letteratura musicologica, alcuni riferimenti a queste nuove discipline o a queste tendenze diverse. Questa è altresì la ragione per cui la molteplicità e il rinnovamento degli approcci costituiscono il cuore del nostro progetto. Quella che è senz'altro la prima enciclopedia musicale del XXI secolo vuole al contempo tracciare e *illustrare* i nuovi interrogativi sorti nel corso del XX a proposito delle musiche di oggi, di altrove, di ieri.

Ciò non significa che abbiamo trasformato questo progetto in un campo di battaglia nel quale far scontrare i diversi modi di concepire la musica. Non abbiamo voluto fare di questa enciclopedia un immenso compito di musicologia, nel quale, per ciascun argomento trattato, gli autori dovessero prendere posizione rispetto ai vari approcci possibili. Al contrario, abbiamo chiesto loro di adottare un punto di vista fermo, quello della disciplina o della tendenza che essi rappresentano, e per le quali sono stati scelti. Questa nostra impresa vuole dunque essere, deliberatamente, la giustapposizione di un grande numero di punti di vista distinti, talvolta opposti o persino contraddittori. Ciò non vuol dire tuttavia che si sia spalancata la porta a "qualsiasi cosa": i lettori capiranno facilmente dai modi di pensare e dagli stili di scrittura dei collaboratori da noi scelti ciò che non è gradito ai responsabili di quest' *Enciclopedia*. Ma noi abbiamo pensato che privilegiare la varietà degli approcci sarebbe stato il miglior modo di rispettare l'intelligenza del lettore e di stimolarne la curiosità: ci è spesso accaduto, per un dato argomento, di scegliere deliberatamente un punto di vista che non ci aspettavamo, sperando in tal modo di stimolare la riflessione.

La coesistenza di scuole di pensiero diverse o divergenti lungo tutti e cinque i volumi ricorderà costantemente quanto molteplici siano i modi di affrontare e di comprendere ciascuna delle sfaccettature dell'universo musicale. Una bibliografia selettiva ma rigorosa al termine di ciascun articolo indicherà al lettore dove poter prolungare la riflessione e seguire piste diverse. Quest' *Enciclopedia* è stata, per i suoi responsabili, luogo di un esercizio di tolleranza intellettuale e scientifica, che vogliamo condividere con i nostri lettori, il che non implica né mancanza di serietà nel rispetto dei fatti, né lassismo metodologico nel modo di esporli.

3. Interpretare diversamente le musiche del passato.

Organizzando il contenuto dei dieci volumi di questa *Enciclopedia*, i miei colleghi e io abbiamo avuto una preoccupazione costante: quella di chiederci quali domande fondamentali il musicofilo e il musicista si pongano a proposito degli innumerevoli aspetti di quella che, un po' imprudentemente, si continua a chiamare *la* musica. Quali argomenti andavamo ad affrontare, e in quale ordine?

I due primi volumi affrontano la *storia della musica occidentale* (il primo

dal gregoriano a Bach, il secondo dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana) in modo nuovo. Qui, nessun articolo dedicato specificamente ai grandi compositori. E neppure lo studio sistematico dei diversi generi nelle varie epoche (l'opera, la sinfonia, la musica da camera), ma una serie di spaccati orizzontali intorno a questioni o a problemi particolari che dovrebbero, a nostro parere, coprire la storia della musica occidentale dal gregoriano alla fine del XIX secolo: *Le tradizioni del canto liturgico in Europa occidentale*; *Madrigali malinconici*; *Il suono orchestrale da Monteverdi a Ravel*; *Tipologia dei generi nel teatro musicale*; *Il mito di Faust e la musica nel secolo XIX*; ecc.

È lo stesso punto di vista adottato per la parte storica del terzo volume, dedicato alla musica del XX secolo. Anche qui, non si troveranno articoli specifici dedicati a Stravinskij, Britten, Šostakovič, Nono o Berio, ma una serie di studi tematici che, a nostro avviso, permettono di render conto dei grandi orientamenti e delle scommesse della musica del XX secolo: *Modernità*; *Musica e natura*; *L'udibile e l'inudibile*; *Musica / non musica, lo spostamento delle frontiere*; *La scienza e la tecnologia come fonti d'ispirazione*; *Continuità e discontinuità*; ecc.

È un modo poco oggettivo di raccontare la storia della musica? Non lo è, né più né meno di quello adottato nelle altre imprese enciclopediche, imperniate su stili nazionali – alcuni privilegiati rispetto ad altri – o su grandi compositori – la cui canonizzazione, come si è dimostrato già una decina di anni or sono [Bergeron e Bohlmann 1992], varia da un'epoca all'altra. Per la verità, e Paul Veyne lo sottolinea nella sua opera ormai classica, *Comment on écrit l'histoire*, raccontare la storia, la storia della musica nel nostro caso, consiste sempre nello scegliere i fatti che il ricercatore scopre e di cui fa l'inventario, ma la raccolta di fatti ricordati non ha senso se non in rapporto alla scelta di un *intreccio*, che li seleziona e li organizza.

I fatti non esistono isolatamente [...] nel senso che il tessuto della storia costituisce ciò che noi chiameremo un intreccio, una mescolanza molto umana e molto poco "scientifica" di cause materiali, di fini e di casi: in una parola, una *tranche de vie* che lo storico ritaglia a suo piacimento e in cui i fatti posseggono i propri collegamenti oggettivi e la propria importanza relativa [...]. La parola intreccio ha il vantaggio di ricordare che ciò che studia lo storico è non meno umano di un dramma o di un romanzo, di *Antonio e Cleopatra* o di *Guerre e pace*. [...] Quali sono dunque i fatti degni di suscitare l'interesse dello storico? Tutto dipende dall'intreccio prescelto. Preso in se stesso un fatto non è né interessante né non-interessante. [...] In storia non meno che a teatro, mostrare tutto è impossibile: e non già perché occorrerebbero troppe pagine, ma perché il fatto storico elementare, l'avvenimento-atomico, non esiste. Se si cessa di vedere gli avvenimenti all'interno dei loro intrecci, si viene aspirati dal vortice dell'infinitesimo! [Veyne 1971, trad. it. pp. 61-63].

Sappiamo, dopo Heidegger e Gadamer, che ogni epoca scrive e interpreta gli eventi del passato in funzione delle sue proprie preoccupazioni. Ricordarlo è divenuto quasi un luogo comune. Per impiegare il termine che

abbiamo appena introdotto, gli storici di una stessa epoca frammentano spesso un medesimo *intreccio* nel proprio modo di considerare il passato e le successioni storiche. Questo è vero, a condizione di non fare di tale constatazione il fondamento di un relativismo assoluto, troppo largamente diffuso in questo principio di secolo, che potrebbe condurre, se non si fa attenzione, a gettare un sospetto pericoloso sulla possibilità stessa della conoscenza, preludio a tutti i totalitarismi. Contrariamente a quanto affermava Nietzsche, i fatti non si riducono alla loro interpretazione. Io direi addirittura che sono i fatti che determinano e inducono l'interpretazione; ma tornerò sull'argomento più diffusamente nel prossimo articolo che presenta specificamente il primo e il secondo volume. Nessuno contesterà che, verso il 1600, sia apparso un nuovo genere, l'opera; che, nel XX secolo, siano comparse tecnologie nuove e che, per questa ragione, abbiano visto la luce opere di un genere prima inesistente. A partire da questi assi tracciati dalla storia, si impone la scelta di un certo numero di compositori, di opere e di avvenimenti significativi. Beninteso, noi già da ora ci rammarichiamo per questa o quell'altra assenza, per l'ingiustizia della tale o tal'altra particolare scelta in rapporto a un'altra ancora... Assumiamoci pure la parte di soggettività inerente a questa rischiosa impresa! Ma, a partire dal momento in cui – come abbiamo fatto – il passato è ricostituito sulla base delle tendenze fondamentali che da esso emergono, speriamo di essere riusciti a conservare un equilibrio tra l'inventario dei fatti significativi del passato e l'interpretazione che dà loro un senso. Questo era comunque, a nostro avviso, l'unico modo – di fronte alla miriade di creatori, di opere e di eventi che popolano e alimentano la storia della musica – per non lasciarsi assorbire dall'infinità degli inventari e delle costruzioni possibili.

Altro tratto specifico: anche se, per comodità, la storia delle musiche europee dal IX al XIX secolo è stata suddivisa in due volumi, non abbiamo periodizzato la storia della musica. Le periodizzazioni tradizionali (musica antica, barocca, classica, romantica, ecc.) sono in realtà il risultato di costruzioni che spesso sono state ispirate da parallelismi più o meno legittimi con periodi similari nell'ambito della storia dell'arte, e sono oggi rimesse in discussione da molti. Abbiamo preferito presentare lo sviluppo delle musiche europee secondo una successione di *storie* che talvolta si accavallano e si intrecciano. Mettendo in luce altre logiche che informano le concatenazioni diacroniche, speriamo, ancora una volta, di riuscire a mettere in discussione le nostre abitudini mentali e suscitare confronti nuovi e fecondi.

4. *Le musiche del XX secolo.*

Diamo un'importanza del tutto particolare al XX secolo dedicandogli due interi volumi, il terzo e il quarto. Per quale ragione? Non per sacrificare al

rituale planetario e un po' mediatico del passaggio all'anno 2000, le cui ceneri sono ormai ricadute al suolo, ma perché la musica del secolo che abbiamo appena lasciato, con tutti gli sconvolgimenti stilistici ed estetici che ha conosciuto e in ragione dei nuovi enigmi che essa pone alla comprensione del fatto musicale, esige di essere affrontata con l'intermediazione delle discipline che le sono contemporanee. Inoltre, questi enigmi obbligano a pensare in modo diverso sia le musiche extraeuropee sia quelle dei secoli passati.

Il cambio di secolo e di millennio ha scatenato salutari interrogativi su questo xx secolo, del quale, tra l'altro, si è detto che è stato il più micidiale della storia umana. Non è cedere a un luogo comune affermare che nel campo della musica, proprio come negli altri campi – dell'arte, della conoscenza, della morale e della pratica sociale –, il xx secolo è stato un secolo di *crisi*. Dopo la sua rivoluzione dodecafonica, Schönberg è nuovamente tentato dalla tonalità; dopo il fragore del *Sacre du printemps*, Stravinskij abbraccia il neoclassicismo. Dopo la seconda guerra mondiale, i «giovani turchi» di Darmstadt rimettono nuovamente in discussione, in modo molto più radicale, il linguaggio tonale che, nell'arco di tre secoli, era servito da fondamento dell'espressione musicale d'Occidente, ma neppure il serialismo diventerà il nuovo linguaggio musicale universale, come non trionferà la società proletaria, universale e senza classi. Dopo il radicalismo del discorso e la sperimentazione sistematica, è la volta di un periodo di progressiva disaffezione del pubblico nei confronti della musica "seria" contemporanea. Vengono riabilitate alcune correnti "conservatrici" del passato. Certi compositori auspicano l'avvento di una nuova semplicità; altri tendono la mano alle musiche industriali onnipresenti e con le quali crescono i giovani d'oggi; altri infine propongono il ritorno alla tonalità. Al termine del percorso, senz'altro mai sarà stato così necessario interrogarsi sull'avvenire della musica come adesso, dopo un secolo attraversato da fratture, da ritorni, da perplessità, da polemiche.

Nel terzo volume, *Le avanguardie musicali del Novecento*, venticinque articoli descrivono i molteplici cambiamenti avvenuti nella creazione musicale dell'ultimo secolo. Ma, nello stesso tempo, le musiche cosiddette d'intrattenimento – canzone, jazz, musica da film, muzak – hanno assunto un ruolo sempre più importante nella nostra vita quotidiana, con lo sviluppo di una vera e propria *industria* della musica, di cui i giovani sono probabilmente i primi fruitori. Così, accanto al *mainstream* della musica "seria" rappresentata da Stravinskij, Boulez o Berio, si parla anche, nel quarto volume, delle «altre musiche», della rappresentazione della sessualità nelle musiche popolari, di walkman, di rave e di rap. E se questi generi musicali hanno avuto così ampio spazio, è perché sono cambiati i modi di accedere alla musica.

Una parte di questo quarto volume studia l'evoluzione delle tecniche di *diffusione*, lo sviluppo di nuovi tipi di eventi musicali (dal festival classico ai

concerti rock e pop), l'economia della musica e la natura dei *pubblici*. Di sfuggita, si è anche affrontato il problema del gusto e del valore...

Risultato dell'evoluzione degli ultimi venticinque anni in cui il ripiegamento sul Sé e la ricerca dell'identità contendono il terreno alla globalizzazione: *intersezioni* sempre più numerose fra attività e generi musicali che si ritenevano compartimenti stagni. Nella parte successiva del volume, risaliremo alle radici africane del jazz fino a scoprire la musica contemporanea "seria" in Africa e, al di là della musica contemporanea – etichetta che sempre più designa un momento dell'evoluzione stilistica del XX secolo –, affronteremo l'emergere delle musiche dette «attuali», del fenomeno della world music, del world beat, e del postmoderno (o dei postmoderni?)

5. *Le musiche d'altrove.*

Il quinto e il sesto volume sono dedicati alle *musiche tradizionali in una prospettiva interculturale*, quelle che, generalmente, rientra nel campo dell'etnomusicologia, la branca specifica della musicologia specializzata nello studio delle musiche folkloriche, popolari, tradizionali o non-europee. Essi non si propongono di presentare la totalità delle musiche del mondo, paese per paese, regione per regione o cultura per cultura. Dopo un testo generale che colloca, le une in rapporto alle altre, ciascuna delle grandi culture musicali, e un altro che propone un'ampia discografia critica delle musiche del mondo, esse sono affrontate secondo cinque grandi temi: nel quinto volume, le loro relazioni con la storia, da una parte, e con le religioni, dall'altra; nel sesto volume, le loro relazioni con la società, in particolar modo dal punto di vista dell'economia o dell'attività professionale, la questione dell'identità, così spesso discussa oggi, e infine i complessi legami delle musiche tradizionali con il vasto campo dei significati, così come si manifesta attraverso le musiche vocali, e nelle musiche che accompagnano la danza e il teatro. Concludendo si esamina in cosa viene modificato dallo studio delle musiche tradizionali il concetto di musica.

Alcune delle enciclopedie citate all'inizio di questa presentazione si dedicano a descrivere le caratteristiche proprie di ciascuna cultura. Dal 1998 al 2002, la *Garland Encyclopedia of World Music* ha dedicato dieci volumi ad altrettante aree culturali e geografiche che giungono a coprire il pianeta nella sua interezza. Noi non abbiamo scelto un approccio di questo tipo. Ciò non significa che queste culture, in quanto tali, siano assenti dal nostro volume di ispirazione etnomusicologica: al contrario. Esse sono però affrontate a partire da un tema più generale, che le concerne in modo del tutto particolare. Proprio per questo i legami fra la musica e la danza sono studiati a partire dal caso delle musiche indonesiane, i rapporti fra musica e teatro sono esaminati a partire dall'esempio della Cina, il problema della

professionalizzazione del musicista è affrontato a partire dall'Africa, il fenomeno della folklorizzazione ci porta in Europa centrale e in Russia, ecc.

Due sono state le ragioni che hanno determinato la scelta di questo modo di procedere. Oltre al fatto che – ancora una volta – non volevamo ripetere quanto si faceva altrove, era normale che i musicologi e gli etnomusicologi interpellati illustrassero le questioni generali che erano loro proposte a partire dalla propria approfondita conoscenza di culture musicali lungamente frequentate sul campo. Inoltre, lo studio dei problemi che si ritengono basati su esempi specifici contribuiscono agli interrogativi che saranno ripresi nel sesto, nell'ottavo e nel nono volume: che cos'è la musica? che cos'è un musicista?

6. *L'incontro delle musiche d'altrove e delle musiche di qui.*

Con il settimo volume esuliamo dai problemi che, fino a data recente, preoccupavano la sola etnomusicologia delle musiche tradizionali. Siamo infatti entrati nell'era della *globalizzazione*. Affrontiamo qui la questione degli incroci tra le culture musicali, descrivendo alcuni viaggi delle musiche europee verso il resto del mondo o, al contrario, delle musiche tradizionali e popolari verso il mondo occidentale. A questo scopo, suggeriamo a lettori e lettrici un vero e proprio *mélange* di autori e di stili: Céline Dion accanto al didgeridoo australiano; le influenze esotiche su Rameau o Debussy sono affrontate alla stessa guisa di quelle del colonialismo sulle musiche africane. In questa prospettiva, il confine tra musiche scritte e musiche orali, molto spesso utilizzato per differenziare le musiche occidentali colte dalle musiche tradizionali, è rimesso in discussione attraverso una serie di studi che si interrogano sulla presenza dell'oralità nelle musiche occidentali e sul ruolo della notazione nelle musiche tradizionali.

Dopo aver posto l'accento sulla diversità storica e culturale *delle* musiche, l'*Enciclopedia* si volge allo studio dei tratti comuni a tutte le musiche del mondo: in questo settimo volume viene affrontata la questione assai controversa degli universali della musica. Essa viene ripresa, in modo sistematico, nell'ottavo volume, intitolato polemicamente *L'unità della musica*, dove troveremo una serie di prospetti classificatori: le tecniche vocali e i tipi di voci, gli strumenti musicali, le scale e i modi, l'organizzazione del tempo musicale, i tipi di monodie e le tecniche polifoniche.

Il nostro obiettivo è stato quello di sollecitare alcuni contributi che potessero alla musica occidentale degli interrogativi normalmente riservati alle musiche tradizionali e, inversamente, che interrogassero le musiche tradizionali a partire dal sapere elaborato a proposito della musica europea: gli strumenti musicali d'Occidente accanto a quelli del resto del mondo; lo studio comparato delle tecniche vocali e degli insiemi musicali e strumentali

comprende il mondo occidentale; le teorie della musica occidentale vengono affrontate dal punto di vista della loro dimensione culturale; la prospettiva storica, spesso assente dagli studi etnomusicologici, viene reintrodotta a proposito delle musiche tradizionali; lo stesso accade per la dimensione estetica della musica, spesso ignorata dall'etnomusicologia. L'ottavo volume termina con un allargamento degli interrogativi sulle nozioni di autenticità e di identità, sulla concezione della storia della musica, e sulla difficoltà a definire i criteri estetici in culture e in epoche che non sono più le nostre. Se si delinea qualcosa come un'unità della musica, non ci si stupisca che, a sua volta, sia la possibilità di una unità della musicologia a essere invocata in conclusione.

7. *Gli strumenti della conoscenza e dell'interpretazione della musica.*

Al fine di registrare in modo radicale il nuovo panorama di conoscenze musicali che si è determinato con lo sviluppo delle scienze umane e sociali nel XX secolo, e di cui questa *Enciclopedia* nel suo insieme cerca di render conto, dedichiamo gli ultimi due volumi al *sapere musicale*, a quella che, dopo Guido Adler [1885], la musicologia tedesca e, in certa misura, quella anglosassone, chiamano – del resto molto impropriamente – la musicologia sistematica. Quest'ultima raggruppa l'insieme delle discipline che considerano la musica nei suoi aspetti sociologici, antropologici, biologici, psicologici, estetici, pedagogici, ecc. Come dice il *New Grove*, la musicologia sistematica designa negativamente gli approcci non-storici della musica. Il nono e il decimo volume tentano di rispondere a cinque interrogativi: che cos'è la musica? che cos'è un musicista? come conosciamo la musica? come la interpretiamo? come la interpretiamo in funzione delle nostre conoscenze?

Il concetto stesso di musica, del resto, non è così scontato, dal momento che il significato del termine è cambiato nel corso dei secoli, e alcune società addirittura lo ignorano, benché pratichino anch'esse qualcosa di simile a quella che noi chiamiamo «musica», come abbiamo visto nel sesto e nell'ottavo volume. E come nasce la musica? Ne sappiamo un po' di più, oggi, della pratica musicale degli animali (ebbene sí! sembra proprio che gli animali abbiano una musica...) e di come nel neonato compaia, accanto alla facoltà del linguaggio, quella che, con un brutto gioco di parole, viene definita la «facoltà della musica». E di che cosa è costituita la musica? Una serie di articoli, forse più tecnici degli altri ma redatti pensando a un pubblico di non-specialisti, tenta di definire il suono musicale, la melodia, il ritmo, l'armonia e le diverse componenti dell'espressione musicale.

Opere e processi sono pur stati immaginati e prodotti da qualcuno. Una sezione del nono volume è dedicata a ciò che sappiamo oggi del cervello musicale, dal punto di vista neurologico, psicologico, biologico e medico. E si-

stono esseri più dotati di altri per la musica? L'orecchio assoluto è un mito? Come si scava, a livello sociale, il solco fra il musicista e il non-musicista? Attraverso questi interrogativi, ci auguriamo che il lettore possa sapere un po' meglio ciò che è (o ciò che non è) un musicista.

E le opere, le produzioni musicali, come le apprendiamo? È a questa domanda che cerca di rispondere il decimo volume. Si tratta di descrivere ciascuna delle discipline che hanno come oggetto l'investigazione scientifica – non si tema di usare quest'aggettivo – della musica: la musicologia storica, l'analisi e l'ermeneutica, l'etnomusicologia, lo studio delle musiche popolari. L'opera si sofferma inoltre sugli strumenti della conoscenza musicale e sulle diverse concezioni e i vari metodi della pedagogia della musica.

Infine, alcuni contributi esaminano il passaggio dalla conoscenza delle opere musicali alla loro interpretazione, perché che cosa sarebbe la musica se essa non venisse suonata? Non ci poniamo forse spesso la domanda: è un'interpretazione canonica? È fedele allo stile del compositore? come opera il direttore d'orchestra rispetto alla partitura? È con la musica viva, qui simbolicamente incarnata da una delle maggiori figure della musica del xx secolo, Pierre Boulez, che si conclude la nostra impresa nel suo insieme.

8. *Gli artefici dell'«Enciclopedia della musica» Einaudi.*

Prima di immergerci nel vivo dell'argomento, desidero presentare gli artefici di questa *Enciclopedia*.

Tre collaboratori hanno preso parte, *in toto*, all'elaborazione del progetto generale dell'opera, alla sua strutturazione nei particolari, alla scelta dei temi e degli autori, alla lettura degli articoli: la dottoressa Margaret Bent, dello All Souls College di Oxford, e i professori Rossana Dalmonte, dell'Università di Trento, e Mario Baroni, dell'Università di Bologna. Li ho scelti per la loro alta competenza musicologica, la loro sensibilità alle scommesse e alle difficoltà cognitive del fatto musicale, per la complementarità dei loro interessi e la loro assidua frequentazione dei musicologi delle rispettive comunità linguistiche. Desidero ringraziarli per la tenace abnegazione e per la costanza del loro impegno, grazie al quale il lavoro di collaborazione è stato – e continua a essere – un'appassionante avventura scientifica, oltre che un'esperienza umana e amicale di rara qualità.

Essi si uniscono a me nel ringraziare il professor Reinhard Strohm, dell'Università di Oxford, consultato al momento della definizione del progetto, e il professor Jean Molino, dell'Università di Losanna, che ha fornito un prezioso aiuto nel corso dell'elaborazione di tutta l'*Enciclopedia*.

L'evoluzione del mondo contemporaneo ci porta, in diversi volumi di questa *Enciclopedia*, a parlare di globalizzazione. L'ottica che abbiamo adot-

tato in tale progetto ci ha condotto a ricorrere a competenze scientifiche ovunque si trovassero, indipendentemente dal loro paese d'appartenenza. Ringrazio Vittorio Bo, direttore generale della Casa editrice Einaudi all'inizio di questa impresa, e Walter Barberis, oggi segretario generale della Casa editrice, di averci dato carta bianca su questo punto. Tale politica spiega con ogni probabilità come la presente *Enciclopedia* non sia passata inosservata al di fuori dell'Italia: dal 2003, essa è oggetto di una edizione francese grazie all'impegno delle edizioni Actes Sud (Arles) e della Cité de la musique (Parigi).

Ma sono stato io il primo ad auspicare la presenza di un grande numero di ricercatori italiani nell'impresa che una delle più importanti case editrici italiane ha avuto il merito e il coraggio di promuovere. Ho così avuto l'occasione di scoprire autori di calibro internazionale che la lontananza (geografica) o la pigrizia (linguistica) non mi avevano permesso di frequentare in precedenza, il che rappresenta, per me, un considerevole arricchimento. Nell'introduzione alla *Musica*, l'enciclopedia citata all'inizio, Alberto Basso sottolineava, alla fine degli anni Sessanta, che questo lavoro non sarebbe stato possibile se la musicologia italiana non avesse conosciuto, dopo la seconda guerra mondiale, uno sviluppo considerevole. Questo è ancor più vero oggi, e a me sembra significativo che, sui 170 autori della presente *Enciclopedia*, appartenenti a 22 paesi diversi, il "contingente" italiano figuri al primo posto per numero di rappresentanti, senza che noi l'abbiamo realmente cercato.

I miei colleghi e io esprimiamo la nostra gratitudine a tutti gli autori che hanno accettato – nonostante il peso delle incombenze spesso imposte dall'impegno universitario o artistico – di redigere saggi talvolta lunghi e delicati. È alla loro serietà e al loro entusiasmo che si deve, in primo luogo, la realizzazione concreta di questa immensa sfida.

La mia particolare riconoscenza va ai presidi della Facoltà di musica dell'Università di Montréal, Robert Leroux e Réjean Poirier, che – consapevoli entrambi della posta che quest'opera costituisce per il progresso della conoscenza musicale – hanno facilitato la realizzazione di questa *Enciclopedia* accordandomi le condizioni di lavoro che l'ampiezza del progetto esigeva. L'opera non sarebbe stata ciò che è senza il lavoro a tempo pieno del mio assistente Jonathan Goldman, il cui impegno è stato possibile grazie alla generosità dell'Université de Montréal. Gli esempi musicali sono opera della bravissima Odile Gruet. Un grazie caloroso va a Céline Pagé-Laniel, il cui lavoro di segreteria ha agevolato e reso gradevole, nei primi anni, la sistemazione e la gestione dell'impresa. Ho trovato, in Graziella Girardello e Anna Maria Farcito della Casa editrice Einaudi, un ausilio sempre prezioso per la realizzazione tecnica di questo progetto. Un saluto del tutto particolare va ai numerosi autori delle traduzioni e a Carlo Vitali che le ha rivedute.

Da ultimo, desidero esprimere a Vittorio Bo e a Walter Barberis tutta la mia riconoscenza per avere affidato la responsabilità di quest'impresa italiana a un francese residente in Québec. Questo segno di fiducia esprime bene lo spirito di cooperazione internazionale e l'apertura alle culture altre, musicali e scientifiche, che caratterizzano questo progetto. Spero, insieme con i miei collaboratori, di esservi stato fedele.

AA.VV.

1954-90 *The New Oxford History of Music*, 10 voll., Oxford University Press, London.

AA.VV.

1998-2002 *The Garland Encyclopedia of World Music*, 10 voll.: I. *Africa*, a cura di R. Stone, Garland, New York - London 1998; II. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, a cura di D. A. Olsen e D. E. Sheehy, Garland, New York - London 1998; III. *The United States and Canada*, a cura di E. Koskoff, Garland, New York - London 2001; IV. *Southeast Asia*, a cura di T. E. Miller e S. Williams, Garland, New York - London 1998; V. *South Asia: the Indian Subcontinent*, a cura di A. Arnold, Garland, New York - London 2000; VI. *The Middle East*, a cura di V. Danielson, S. Marcus e D. Reynolds, Routledge, New York - London 2002; VII. *East Asia: China, Japan, and Korea*, a cura di R. C. Provine, Y. Tokumaru e J. L. Witzleben, Routledge, New York - London 2002; VIII. *Europe*, a cura di T. Rice, J. Porter e Ch. Goertzen, Garland, New York - London 2000; IX. *Australia and the Pacific Islands*, a cura di A. L. Kaeppler e J. W. Love, Garland, New York - London 1998; X. *The World's Music: General Perspectives and Reference Tools*, a cura di R. Stone, Routledge, New York - London 2002.

Adler, G.

1885 *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», vol. I, pp. 5-20.

Apel, W.

1969 *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Harvard Mass.

Arnold, D.

1983 (a cura di), *The New Oxford Companion to Music*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford - New York.

Basso, A.

1983-90 (diretto da), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, 13 voll., Utet, Torino.

Bergeron, K., e Bohlmann, P. V.

1992 (a cura di), *Disciplining Music (Musicology and its Canons)*, Chicago University Press, Chicago Ill.

Blume, F.

1945-79 (a cura di), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 14 voll. più 2 di supplemento, Bärenreiter, Kassel-Basel.

Coover, J. B., e Franklin, J. C.

2001 *Dictionaries and encyclopedias of music*, in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. VII, pp. 306-20.

Dahlhaus, C., e poi Danuser, H.

1980-95 (a cura di), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber.

Finscher, L.

1994 sgg. (a cura di), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 27 voll., Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Prag, e Metzler, Stuttgart-Weimar.

Gatti, G. M., e Basso, A.

1966-71 (rispettivamente diretta e curata da), *La Musica*, 6 voll., Utet, Torino.

Goléa, A., e Vignal, M.

1982 (a cura di), *Larousse de la musique*, Larousse, Paris.

Honegger, M.

1976-79 (a cura di), *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres; e Sciences de la musique (Techniques, formes, instruments)*, 4 voll., Bordas, Paris.

Lavignac, A.

1913-31 (a cura di), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 11 voll., Librairie Delagrave, Paris.

Michel, F., Lesure, F., e Féodorov, V.

1958-61 (a cura di), *Encyclopédie de la musique*, 3 voll., Fasquelle, Paris.

New Oxford History

1957-73 *The New Oxford History of Music*, 10 voll., Oxford University Press, London (nuova ed. 1990 sgg.).

Roland-Manuel

1960-63 (a cura di), *Encyclopédie de la musique*, 2 voll., Gallimard, Paris («Bibliothèque de la Pléiade»); nuova ed. Gallimard, Paris 2001 («Folio»).

Romano, R.

1977-84 (a cura di), *Enciclopedia*, 16 voll., Einaudi, Torino.

Rousseau, J.-J.

1768 *Dictionnaire de musique*, Veuve Duchesne, Paris; ora in *Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, Paris 1995, pp. 603-1154 («Bibliothèque de la Pléiade»).

Sadie, S.

1980 (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., Macmillan, London; nuova ed. riveduta e ampliata, 29 voll., 2001.

Sartori, C.

1963-64 (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, 4 voll., Ricordi, Milano.

Società Italiana di Musicologia

1977-79 (a cura della), *Storia della Musica*, 10 voll., Edt, Torino.

Veyne, P.

1971 *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris (trad. it. *Come si scrive la storia. Saggio di epistemologia*, Laterza, Bari 1973).

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Storia o storie della musica?

Presentazione dei Volumi primo e secondo

1. *La tradizione storiografica.*

I due primi volumi di questa *Enciclopedia*, dedicati alla storia della musica europea, non rassomigliano più dei precedenti a quanto si può abitualmente trovare in una storia della musica. Onde precisare la nostra posizione, bisogna anzitutto richiamare ciò che si intende tradizionalmente come accostamento storico alla musica. Il termine "tradizionale" è qui usato senza alcuna intenzione peggiorativa. Con esso intendiamo designare per comodità la storia della musica come la si è scritta in epoca moderna, dal germogliare della coscienza storica nell'Ottocento fino agli anni Sessanta dello scorso secolo, e non di rado ancor oggi. Il termine "classico" sarebbe senza dubbio più nobile, ma presenta l'inconveniente di suggerire connotazioni non necessariamente pertinenti.

Non si tratta di stabilire ciò che la storia della musica dovrebbe o potrebbe essere: come nei successivi volumi, abbiamo scelto dei temi lasciando poi agli autori la più ampia libertà scientifica ed epistemologica. In prima battuta vorremmo qui presentare una sintesi di quanto si è generalmente operato sotto l'etichetta di storia della musica, prima che taluni dei suoi obiettivi, concetti e metodi fossero rimessi in discussione dalla storiografia postmoderna – quella che nei paesi anglosassoni viene designata "New History". Il lettore avrà forse l'impressione che in questo primo paragrafo si rievochino delle ovvietà. Se così facciamo, è per l'opportunità di tener presenti le posizioni oggi sovente contestate, come si vedrà nel paragrafo successivo. Nel terzo tenteremo di tracciare una posizione originale che si fonda sul meglio della tradizione, tenendo conto delle critiche legittime che le sono state mosse e aprendo la strada a nuove prospettive.

Crediamo di poter raggruppare le grandi linee della storiografia tradizionale sotto tre rubriche:

- la nozione di fatto storico;
- l'oggetto dell'indagine storica;
- la ricerca delle cause, modellata dalla griglia esplicativa che sta sottesa al discorso dello storico.

1.1. La nozione di fatto storico.

È questa la base su cui si è fondata nell'Ottocento la storia della musica che potremmo definire *positivista*. Ricordiamoci la formula di Leopold von Ranke (1796-1886), di cui si cita ancor oggi *ad nauseam*, ma per criticarlo, il celebre aforisma secondo cui l'obiettivo della storia sarebbe raccontare «wie es eigentlich gewesen» – come sono effettivamente andate le cose (la si trova nella sua prefazione alle *Geschichten der romanischen und germanischen Völker* [1824]).

Quali che siano le critiche rivolte nell'ultimo quarto del Novecento alla possibilità stessa di ricostruire gli avvenimenti del passato, è nondimeno questa nozione di "fatto" a legittimare la ricerca di dati precisi: le date esatte di nascita o di morte di un compositore, quelle della gestazione e della prima esecuzione di un'opera, l'attribuzione di un certo manoscritto a questo piuttosto che a quel compositore, la redazione di un catalogo il più possibile completo delle sue opere, la raccolta sistematica dei suoi detti, scritti, pensieri, ecc. Da questi fatti e documenti puntuali, che occorre riunire e verificare facendo ricorso ai metodi classici della critica storica, si può agevolmente passare alla dimensione filologica del lavoro del musicologo storico, così come lo si è illustrato nel decimo volume di questa *Enciclopedia*. Qual è la prima versione di una certa opera? Il suo titolo odierno è lo stesso della prima fonte manoscritta? Esistono versioni differenti dello stesso lavoro? Tali sono alcune delle domande che si pone lo storico della musica. Ancor oggi, una parte essenziale e necessaria del lavoro dello storico consiste nel realizzare edizioni critiche di *opera omnia* (sappiamo che quelle di Wagner e di Debussy sono tuttora incomplete) di scritti o carteggi di musicisti (l'enorme produzione critica di Berlioz è in corso di pubblicazione), nel redigere cataloghi ragionati.

1.2. L'oggetto della ricerca storica.

Una volta ammessa la nozione di *fatto*, resta da sapere quali fatti siano al centro dell'indagine storica. Più precisamente, qual è l'*oggetto* di una determinata fatica storiografica? Distinguiamo in primo luogo fra gli attori della vita musicale e i fatti musicali in sé, tra quelli che, in seno al fatto musicale complessivo, Molino chiama talvolta l'esterno e l'interno (comunicazione personale).

1) Si può concepire la storia della musica in base alla successione di personalità creatrici considerate decisive. Citiamo la galleria di ritratti di cui si compone *Une Histoire de la musique* di Lucien Rebatet, la cui prima edizione risale al 1969. Scrivendo monografie dagli obiettivi meno ambiziosi, si chiameranno alla ribalta le classi e gli ambienti sociali, i conoscitori, i dilettanti, i critici, gli imprenditori, e naturalmente gli stessi musicisti, i creatori come gli interpreti.

2) Ma la storia della musica è anche la storia della *musica in sé*, quella dei generi, degli stili e delle opere. Per l'epoca barocca, Bukofzer [1947] distingue gli stili francese, tedesco e italiano, mostrando come Bach ne operi la fusione. Al fine di illustrare in dettaglio la storia della musica romantica, Einstein [1947] affronta in successione l'opera romantica, la musica sinfonica e quella da camera, la musica sacra, l'oratorio, il Lied, il pianoforte e l'operetta. Al centro della storia si possono mettere anche i lavori musicali: sarà questa la scelta di Carl Dahlhaus nei suoi *Grundlagen der Musikgeschichte* [1977], che fondano teoricamente la sua notevole *Musik des 19. Jahrhunderts* [1980].

3) La storia della musica può ancora non di rado articolarsi secondo una periodizzazione. Pensiamo alla classica *History of Western Music* di Donald Jay Grout [1973], in cui si succedono il Medioevo, il Duecento, il Trecento, la transizione dal Medioevo al Rinascimento, il Cinquecento, il Rinascimento, il "primo Barocco", il "Barocco maturo", ecc. Queste periodizzazioni si giustificano spesso in base alla presenza di uno o più tratti comuni che ne caratterizzano l'omogeneità, distinguendo ciascun periodo dai precedenti e dai successivi. Così Einstein considera tratti generali del Romanticismo, dedicandovi altrettanti capitoli: i contrasti; l'individuo e la società; la musica come centro dell'arte; la musica come potere magico; le contraddizioni; l'universalità e il nazionalismo; le forme e lo sfondo. Nel suo libro sull'Ottocento, Dahlhaus illustra ciascuno dei suoi periodi per mezzo di un'opera o di più opere considerate rappresentative, alle quali dedica ciò che in Francia o in Italia si chiamerebbe una spiegazione testuale: una descrizione delle opere secondo aspetti e proprietà specifiche che permette di illustrare i tratti generali considerati al fine di caratterizzare il periodo individuato.

Per costruire tali periodizzazioni ci si può fondare su criteri interni alla musica, facendo perno soprattutto sull'evoluzione del suo linguaggio, oppure su criteri esterni, quali avvenimenti storici epocali (il maggio del Sessantotto, la caduta dell'impero sovietico nel 1989 e l'11 settembre 2001 sono buoni candidati per ciò che riguarda la storia a noi più vicina), o ancora su periodi già ritagliati in altri campi, specie nella storia dell'arte.

È intuibile che la difficoltà sta nel trovare criteri convincenti per mettere in rapporto i periodi con le opere, gli stili e i generi da un lato, e i criteri esterni dall'altro.

In realtà nessuno storico della musica opera in maniera "pura" lungo uno solo di questi tre assi a esclusione degli altri. Secondo Rebatet le grandi figure della storia della musica si distribuiscono in quattro periodi, ulteriormente suddivisi in sotto-periodi. In Grout un intero capitolo isola la figura dominante di Beethoven; in Einstein è quella di Schubert a costituire l'oggetto di un capitolo specifico. Dahlhaus è forse il più rappresentativo della miscela di queste tre opzioni, a motivo (lo diciamo in un'accezione positiva) dell'eclettismo metodologico che lo caratterizza. Al centro della sua

concezione storiografica rimane certo l'opera, ma la sua periodizzazione si fonda sul concetto di generazione: 1814-30, 1830-48, 1848-70, 1870-89, 1889-1914. Ciascuno di questi periodi si caratterizza mediante tratti generali che le opere da lui scelte vanno poi a illustrare: Tradizione e restaurazione, Nazionalismo e universalità, Virtuosismo e interpretazione, Esotismo, folklorismo, arcaismo, ecc. I generi significativi di ciascun periodo possono costituire l'oggetto di uno specifico paragrafo, ma perlopiù in quanto connessi a un genere principale: Metafisica della musica strumentale, Le tradizioni del Lied, L'idea di canto popolare, L'opera come dramma, Musica sacra e spirito borghese, ecc. In seno a questi periodi si ritrovano alcuni paragrafi specifici che mettono in epigrafe un compositore anziché un altro: Rossini e la Restaurazione; Beethoven: mito e ricezione; Il concetto wagneriano di dramma musicale. Cionondimeno, in tutti gli storici da noi citati si può distinguere una "tendenza centrale", un'inclinazione a organizzare il racconto della storia musicale, o di un periodo particolare di essa, attorno ad alcuni uomini e alle loro azioni; a opere, stili e generi; a periodi contrassegnati da idee e caratteristiche dominanti.

1.3. La ricerca delle cause modellata dalla scelta di una griglia esplicativa.

Che cosa fa lo storico con i fatti e gli oggetti del suo lavoro? Il suo mestiere non consiste soltanto nel ricostruire gli avvenimenti del passato, ma anche nello spiegarne la concatenazione. Uno dei suoi compiti essenziali è determinare le *cause* di quanto si è verificato, e a tale scopo egli ricorre a una *griglia esplicativa*, esplicita o implicita.

Ancora una volta potremmo dare l'impressione di ripetere delle ovvietà, poiché la peculiarità di un approccio storico è proprio quella di mostrare come, anche per la storia delle composizioni, degli stili, dei generi o delle persone che li hanno creati, illustrati o interpretati, le pratiche e le opere musicali siano il risultato di un reticolo di determinanti che lo storico ha il compito di identificare e sbrogliare: le opere, gli stili e i generi che li hanno preceduti, con quanto ciò comporta in termini di tradizioni, norme e convenzioni; i fattori politici, sociali, economici e culturali che possono spiegare la comparsa di una certa opera o di un certo stile; le mode, i gusti e i valori che ne regolano la comparsa o la ricezione; i fattori biografici e psicologici afferenti al compositore in quanto individuo. Ma ciò che potrebbe apparire evidente è rimesso in discussione da circa un quarantennio.

Quali erano, e sono ancora per non pochi storici, le possibili *famiglie di cause* mediante le quali si tenta di spiegare le concatenazioni storiche? Ancora una volta ritroviamo la distinzione fra interno ed esterno.

1) In primo luogo c'è la spiegazione tramite *la storia medesima del linguaggio musicale*, una prospettiva che non è forse la più diffusa in ragione del grado di tecnicismo cui fa ricorso, ma rimane comunque capitale. Pen-

siamo alla voluminosa *Histoire de la langue musicale* di Maurice Emmanuel [1911]; al *Traité historique d'analyse musicale* di Jacques Chailley [1951]; al fondamentale manualetto di Annie Cœurdevey *Histoire du langage musical occidental* [1998], apparso nella collana «Que sais-je»; e, più di recente, all'ottima *Harmonie classique et romantique* di Jean-Pierre Bartoli [2001], di cui vorremmo mettere in evidenza il sottotitolo: «Elementi ed *evoluzione*».

2) Per l'aspetto esterno, vi è anzitutto la spiegazione tramite *la biografia del compositore*: a differenza della precedente, essa è senza dubbio la più popolare sin dall'Ottocento: si pensi alla monumentale biografia bachiana di Spitta [1873-80], o a quella wagneriana di Glasenapp [1876-77]; è una tradizione ancor oggi ben viva e apprezzata anche se, dopo l'apparizione negli anni Sessanta di tendenze letterarie come la *Nouvelle Critique* e il *New Criticism*, la spiegazione biografica è ampiamente contestata da un gran numero di musicologi. Tale atteggiamento riecheggia la denuncia di Wimsatt e Beardsley [1946] circa l'«illusione intenzionale» (*intentional fallacy*).

3) La spiegazione mediante lo *spirito nazionale*: questa famiglia di cause è oggi un po' dimenticata, ma ha rappresentato nell'Ottocento un motore fondamentale della storiografia, in un'epoca in cui i dibattiti sulla preminenza della musica francese, o italiana, o tedesca, erano ancora vivi mentre l'Italia e la Germania erano alla ricerca della propria unità politica. Ha ancora un simile ruolo nei paesi dove – per ragioni storiche, politiche o ideologiche – è importante dimostrare in qual modo il patrimonio musicale locale illustri «l'anima» del popolo o della nazione. Non è impossibile che lo spiccato interesse dell'odierna etnomusicologia per i problemi identitari (cfr. il sesto volume di questa *Enciclopedia*) sia non di rado un ritorno, seppure in altri termini, a questo tipo di indagine un tempo prediletta dagli storici.

4) La spiegazione tramite *lo spirito del tempo* (*Zeitgeist*), una nozione che giustifica le segmentazioni della storia della musica e quelle intitolazioni di capitoli a noi tanto familiari: musica barocca, musica classica, musica romantica... La musica scritta in un dato periodo si spiega mediante tratti caratteristici di quello stesso periodo; si tratti di definizioni in termini di categorie musicali (ad esempio il realismo musicale) oppure di nozioni mutuare dalla storia dell'arte figurativa (barocco, postmodernismo), o ancora dalla storia generale (l'età moderna). È quello che nei suoi *Saggi sulla teoria della scienza* Max Weber chiamava «tipi ideali», un concetto ripreso esplicitamente da Dahlhaus nel suo lavoro sull'Ottocento [1980, trad. it. p. 5] e così definito dal suo creatore:

Esso rappresenta un quadro concettuale, il quale *non* è la realtà storica, e neppure la realtà «vera e propria», ma tuttavia serve né più né meno come schema in cui la realtà deve essere sussunta come *esempio*; esso ha il significato di un puro concetto-limite ideale, a cui la realtà deve essere *misurata* e *comparata*, al fine di illustrare determinati elementi significativi del suo contenuto empirico [Weber 1951, trad. it. p. 112].

Malgrado le cautele con cui lo stesso Weber accompagnava la propria definizione, è appunto a tipi ideali, a caratterizzazioni generali, che fanno appello tanto i melomani nei loro discorsi quotidiani sulla musica, quanto i musicologi, così nelle storie generali come nei volumi dedicati a periodi specifici. Pensiamo alle già citate opere di Bukofzer o di Einstein, rispettivamente sulla musica barocca e su quella romantica, o ai più recenti *The Classical Style* e *The Romantic Generation* di Charles Rosen [1971; 1995]. Questa modalità di spiegazione tocca uno fra i più difficili problemi della storia della musica: quello della *periodizzazione*.

Il problema di scegliere la *griglia esplicativa* è collegato intimamente al quesito sulle cause del percorso storico: qual è il quadro concettuale, metodologico, epistemologico a partire da cui fatti, oggetti e cause vengono *interpretati* dallo storico? Questo quadro deriva da una *griglia ermeneutica*, esplicita o implicita, vale a dire una concezione globale del mondo e del comportamento umano a partire dalla quale ci diamo delle spiegazioni, interpretiamo pratiche e opere. In funzione di questa griglia noi determiniamo le cause, di qualsiasi genere, che presiedono all'inserimento dei fatti e degli oggetti nel tessuto della storia.

1) Uno dei modelli più a lungo predominanti nella spiegazione storica, che lo si applicasse al linguaggio musicale, agli stili o ai generi, è quello *organicista*. Il filosofo Johann Gottfried Herder (1744-1803) ne offre probabilmente la formulazione più perspicua in una frase dove non è difficile riconoscere l'influenza del trattato di Goethe *La metamorfosi delle piante*:

Nello stesso modo in cui un biologo non può giungere al concetto integrale di una pianta se non la segue dal seme al germoglio, alla fioritura e all'appassimento, così appare a noi la storia della Grecia [cit. in Treitler 1989, p. 8].

La spiegazione secondo il modello evoluzionista e organicista implica le nozioni di crescita (e il suo corollario, il progresso), di apogeo (o di perfezione) e di decadenza, per analogia con l'infanzia, la maturità e l'invecchiamento dell'essere umano. Citiamo, fra i mille possibili esempi, un commento di Bukofzer a proposito di alcuni elementi formali dei concerti correlliani: «alla luce del futuro sviluppo, sembrano primitivi e sperimentali».

2) Le prospettive biografiche si fondano su quella che potremmo chiamare «la psicologia condivisa» (vale a dire su quella *koiné* che ciascuno di noi si è costruito nel corso della vita sulla base delle proprie frequentazioni quotidiane di uomini e donne), ovvero, a un livello più profondo di raffinatezza metodologica, anzi quasi clinica, sulla *psicoanalisi*: a titolo di esempio citiamo qui i lavori di Maynard Solomon su Beethoven [1977; 1988].

3) A livello sociale, gran parte degli studi storico-musicali riposa anch'essa sulle classiche nozioni di causa ed effetto; ma quando ci si richiama a una teoria generale della storia si tenta di proporre per queste determinanti un livello esplicativo più profondo. È quanto naturalmente si prefig-

ge la griglia d'interpretazione *marxista*, che secondo modalità differenti sosteneva il discorso musicologico di numerosi ricercatori del blocco sovietico fino al 1989, ma anche, nell'Occidente capitalistico, la prospettiva di Adorno: un marxismo venato di *neo-hegelismo* tuttora operante nel monumentale lavoro di Célestin Deliège: *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM* [2003].

4) A livello delle idee caratterizzanti un periodo, l'approccio più recente e più fecondo è senza dubbio quello proposto da Carl Dahlhaus e dalla sua scuola, quello che si rifà esplicitamente alla *storia strutturale* delle mentalità così come l'ha sviluppata e illustrata la scuola francese delle *Annales*. Questa concezione di una storia strutturale della musica ha dato vita ad altri due contributi compresi nel suo *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, concepito secondo i medesimi principi ispiratori della sua storia della musica nell'Ottocento: il volume collettivo dedicato, sotto la sua curatela, al XVIII secolo [Dahlhaus 1985] e *Die Musik des 20. Jahrhunderts* di Hermann Danuser [1984].

Per stabilire quella che definisce la «struttura storico-musicale» propria di un dato periodo, Dahlhaus procede a collegare i ruoli sociali e istituzionali, le norme compositive e le idee estetiche [1977, cap. x]. In tal modo non è più necessario fondare la storia della musica sulla biografia dei compositori, ma è possibile porre l'accento sulle opere come oggetti centrali della storia della musica e risultato delle idee dominanti in un dato momento storico. Garante della validità, ossia della verità della spiegazione storica proposta, è la coerenza (*Zusammenhang*) del sistema di pensiero. Ciascun periodo si trova così caratterizzato in base a tipi ideali.

Prima che irrompesse in scena il postmodernismo, le storie della musica sembra facessero ricorso a quattro grandi famiglie di griglie esplicative: organicismo, psicoanalisi, marxismo/neo-hegelismo, storia strutturale. Causa l'affermarsi di una nuova griglia ermeneutica – o per meglio dire di un nuovo modo di concepire l'ermeneutica – il panorama della musicologia contemporanea sta oggi in parte subendo, se non un radicale sconvolgimento, quanto meno una modifica.

1.4. Piccola sintesi della tradizione storiografica.

Prima di affrontarla, riassumiamo. A partire dagli anni Sessanta o Settanta del secolo scorso è esistita una sorta di «prassi comune» circa il modo di far storiografia della musica, cui molti storici tuttora aderiscono.

1) A parer nostro essa consisteva fondamentalmente nel privilegiare un certo numero di compositori come emblematici e rappresentativi del periodo o del genere trattato: la storia della musica poggerebbe su alcuni «grandi maestri», autori di «canoni» storicamente accettati.

2) Essa spiegava la storia della musica mediante dati esterni alle opere in sé: la biografia e la psicologia del compositore, le forze sociali in gioco

nel corso di un certo periodo, le idee dominanti tipiche di quel periodo. Tali fattori potevano persino – e in parte possono ancora – costituire l'oggetto principale di lavori in cui si farebbe fatica a trovare una sola nota di musica, e dove in ogni caso le opere e gli stili sono caratterizzati a grandi linee.

3) Anche quando ci si sforzava di mostrare nella musica in sé l'influenza degli uomini, dei gruppi sociali e/o delle idee, si privilegiava un certo numero di opere (il procedimento di Dahlhaus) ovvero taluni estratti di esse (il procedimento di Rosen) onde illustrare un tratto fondamentale di un dato stile o periodo. Si praticava e si pratica ancora quella che potremmo denominare, ispirandoci al vocabolario dei giochi di carte, "la pesca della carta".

4) Infine, anche se la combinazione di tutti i tratti passati in rassegna ha prodotto *stili storici* assai differenti a seconda degli autori, dei paesi e delle culture, e anche se abbiamo potuto assistere a polemiche (ad esempio fra musicologi marxisti e non marxisti, com'è ovvio), durante questo periodo che chiamiamo "tradizionale" nessuno ha tuttavia messo in discussione l'obiettività del lavoro di storico. Di più: era la storia della musica a dover fornire la chiave fondamentale e quasi esclusiva per esplicitare e comprendere il fenomeno musicale. «La musica è storica da cima a fondo», dicono i musicologi tedeschi. Per molti musicologi di orientamento storico la storia è, o è stata a lungo, la verità della musica.

2. *La storiografia postmoderna.*

Rivolgiamoci ora alla storiografia postmoderna. Sembra che la situazione della storia della musica abbia preso a mutare negli anni Ottanta, nel momento in cui cominciava a diffondersi e ad affermarsi ciò che ben presto sarebbe stato battezzato postmodernismo, pur se taluni protagonisti di questo movimento avevano pubblicato ancor prima di quella data le loro contestazioni alla storiografia tradizionale: i primi articoli di Leo Treitler, caratteristici di questo orientamento, risalgono al 1966, 1967 e 1969, ma non eserciteranno una vera influenza se non una volta raccolti in volume nel 1989, ripubblicati in un momento in cui i tempi erano abbastanza maturi da prolungarne l'eco. Analogamente, potremo trovare nei *Grundlagen der Musikgeschichte* di Dahlhaus [1977] più di una frase che prefigura le contestazioni degli storiografi postmoderni. Ciò spiega come Dahlhaus, pur riflettendo sull'operato di predecessori e contemporanei, e pur teorizzando una pratica tutta propria, possa apparire retrospettivamente quale autore di transizione. Così pare talvolta che il suo lavoro, per quanto importante, formuli interrogativi importanti o metta il dito sulle fondamentali difficoltà del lavoro di storico della musica, piuttosto che fornire soluzioni già pronte [per una presentazione assai chiara delle idee, sovente complesse, di Dahlhaus, cfr. Vinay 1998].

In questo scorcio iniziale di secolo, la situazione della storia della musi-

ca non è molto diversa rispetto a quella constatabile da venti o trent'anni a questa parte nella storiografia generale. L'espressione proposta nel 1987 da François Dosse resta valida anche per il nostro campo: la storia è «in briciole» perché oggi differenti tendenze metodologiche ed epistemologiche del passato si perpetuano in coesistenza con nuovi orientamenti. Come in tanti altri campi, viviamo il tempo della frammentazione, senza che sia possibile, malgrado il trionfalismo di alcuni, affermare la vittoria presente o futura di una data concezione della storia su tutte le altre. Per analizzare come la storiografia postmoderna abbia dato l'assalto alla fortezza di quella tradizionale, riprendiamo i tre temi esaminati in precedenza: i fatti, gli oggetti, le cause e la griglia interpretativa.

2.1. Critica della nozione di fatto.

Si è sviluppata dall'enunciazione dell'idea che scrivere la storia significhi *raccontare una storia*, e non necessariamente ai bambini! Riprendiamo un paragrafo fondamentale di Paul Veyne, che citeremo ancora nell'introduzione al terzo e al quarto volume di questa *Enciclopedia*, e contenuto in un lavoro dal titolo assai significativo: *Come si scrive la storia*.

I fatti non esistono isolatamente [...] nel senso che il tessuto della storia costituisce ciò che noi chiameremmo un intreccio, una mescolanza molto umana e assai poco "scientifica" di cause materiali, di fini e di casi; in una parola, una tranche de vie che lo storico ritaglia a suo piacimento e in cui i fatti posseggono i propri collegamenti oggettivi e la propria importanza relativa: la genesi della società feudale, la politica mediterranea di Filippo II, o un episodio soltanto di questa politica, la rivoluzione galileiana. La parola intreccio ha il vantaggio di ricordare che ciò che studia lo storico non è meno umano di un dramma o di un romanzo, di *Antonio e Cleopatra* o di *Guerra e pace*. [...] Quali sono dunque i fatti degni di suscitare l'interesse dello storico? Tutto dipende dall'intreccio prescelto. Preso in se stesso, un fatto non è né interessante né non-interessante. [...] Il fatto non è nulla senza il suo intreccio [Veyne 1971, trad. it. pp. 61-63].

Il concetto d'intreccio è fondamentale per comprendere ciò che accade oggi nella storia della musica. Proporremo tre modi di chiosarlo.

1) La storiografia necessita di un intreccio, perché scrivere la storia significa *raccontarla*. Il racconto dello storico è una *narrazione*, un'idea sulla quale Hayden White [1973], epistemologo americano della storia, ha molto insistito nel suo libro *Metahistory*, pubblicato due anni dopo Veyne, e del quale si trova traccia a più riprese in Dahlhaus [1977; 1980].

2) Ma scrivere la storia è anche *costruirla*. Non potremo mai dire tutto su di un'epoca, un avvenimento o un'opera, per quanto circoscritti; noi *scegliamo* cosa raccontare in funzione dell'intreccio adottato per dar conto della storia. Nella misura in cui seguiamo un processo che è insieme di selezione e di costruzione, il concetto di storia fondata su un intreccio ammette l'esistenza di una qualche forma di *realtà storica*.

3) Raccontando una storia e selezionandone i fatti in funzione dell'intreccio prescelto, lo storico si comporta come se scrivesse un romanzo o un dramma. In questo senso *scrivere la storia è raccontare una storia*, espressione che può anche significare: "raccontare storie inventate, menzogne". La posizione di Veyne si può dunque interpretare in senso puramente relativista. Colpisce il constatare la presenza del termine "immaginazione" nel discorso degli ultimi trent'anni sulla storia della musica. Leo Treitler ha raccolto i suoi articoli sotto il titolo *Music and the Historical Imagination* [1989] e Lydia Goehr, riprendendo una formula di Dahlhaus, ha descritto l'*Imaginary Museum of Musical Works* [1992]. Questi autori camminano così sulle orme di White, il quale sottotitolava la sua opera del 1973: *The Historical Imagination in 19th-Century Europe*. E lo stesso Veyne ha affermato in un altro libro: «La verità è figlia dell'immaginazione» [1983, p. 123]. Da allora il discorso storico non è più apprezzato in base al suo *valore di verità* rispetto a una realtà empirica: basta che sia *interessante*.

Potremmo forse rintracciare una tra le fonti filosofiche del relativismo oggi prevalente – e che ha fatto persino parlare di «ipercriticismo storico» [Martin, in Bourdè e Martin 1983, pp. 338 sgg.] – in *Der Wille zur Macht* di Nietzsche, dove si può leggere: «I fatti non esistono, esistono solo interpretazioni» [1911, § 481, XVI, trad. it. p. 271]. È un'affermazione interpretabile in tre modi.

1) Da un punto di vista radicale, i fatti non esistono perché non è mai possibile stabilire con sicurezza se abbiano o meno avuto luogo realmente. La maggioranza assoluta degli storici non condivide questa concezione. Ad esempio la scuola delle *Annales*, praticando la storia seriale, ha costruito interpretazioni a partire da *serie di fatti*. Se nondimeno è necessario riaffermare l'esistenza dei fatti, ciò avviene perché la loro negazione fa deplorabilmente parte del paesaggio intellettuale contemporaneo: è questa la base del revisionismo che porta i neonazisti a sostenere l'inesistenza dell'Olocausto.

2) La formula di Nietzsche può essere interpretata in modo meno radicale, ma condurre ugualmente a una concezione relativista della storia: poiché la scelta dei fatti integrati nel racconto storico dipende dall'intreccio, i fatti non esistono in quanto tali; la scelta dei fatti rispetto a un intreccio è di per sé un'interpretazione.

3) Si può infine, con Dahlhaus [1980, cap. III], distinguere fra dati e fatti. Secondo lui [*ibid.*, trad. it. pp. 1-9] il fatto storico è l'interpretazione di un dato. È in tal modo che egli propone di distinguere fra una biografia e ciò che essa rivela (storicamente) sul punto di vista del suo autore; l'opera è un dato, ma costituisce l'oggetto di più interpretazioni a seconda che la si consideri come fonte, come testo autentico, come traccia dell'intenzione del compositore, come esempio di ciò che essa significa nella storia. E ciascun fatto può a sua volta divenire il dato a partire dal quale si stabilisce un altro fatto storico. È la ragione per cui, a suo dire: «un'interpretazione sto-

rica è invariabilmente un'interpretazione di altre interpretazioni» [*ibid.*, trad. it. p. 3]. Proprio come la storia *tout court*, con questa sua costante insistenza sull'interpretazione la storia della musica ha fatto ingresso nell'era del relativismo.

2.2. La comparsa di nuovi oggetti di ricerca.

Mentre la storiografia postmoderna erode la separazione tra i fatti e le loro interpretazioni, e dal momento che gli intrecci di quella precedente non sono necessariamente degni di fede, essa pone sul tappeto nuovi oggetti di ricerca storica.

Se lo storico della musica non fa che raccontare *delle storie*, perde allora la sua autorità, specialmente scientifica. E quella che ormai si chiama la New Musicology potrebbe richiamarsi al *pensiero debole* propugnato dal filosofo italiano del postmodernismo Gianni Vattimo [1985]. L'antiautoritarismo è un tratto ricorrente della musicologia storica odierna, specie nella scelta dei suoi *oggetti*. La New Musicology riabilita gli esclusi dalla storia della musica, mentre nel contempo mina volontariamente l'autorità dello storico che non sappia prospettare il proprio discorso come verità del pensiero dell'Altro. Il messaggio della New Musicology alla musicologia storica di ieri è il seguente: non potete più pretendere di dire la verità della storia perché avete *escluso* dalla storia della musica un certo numero di attori essenziali della vita musicale.

Gli approcci contemporanei alla storia della musica hanno posto sul tappeto tre grandi oggetti inediti di ricerca, tutti accantonati dalle generazioni precedenti:

- il ruolo delle donne e delle minoranze sessuali nella storia della musica;
- le opere e i compositori a lungo considerati minori, a scapito dei "monumenti" e dei "canoni" privilegiati dagli storici tradizionali;
- la musica leggera, pop e industriale.

L'influenza del femminismo è considerevole nella musicologia anglosassone, mentre quelle francese e italiana paiono in un primo tempo resistere a questa moda. Dal punto di vista di Susan McClary – il cui saggio *Feminine Endings* [1991] ha probabilmente aperto un nuovo periodo nella storia della musica – e dei suoi numerosi discepoli e discepole, questa storia è stata scritta male perché l'hanno scritta degli uomini che:

- hanno ignorato la posizione e il ruolo delle donne nella storia della musica, oppure
- ne hanno dato un'immagine distorta dal pregiudizio (dove la necessità di riabilitare Fanny Mendelssohn, Clara Schumann e Cécile Chaminade), oppure

- non si sono interessati alle rappresentazioni della donna nelle opere, perlopiù vocali e liriche, ma anche strumentali.

I *gender studies* portano altresì a reintrodurre nella storia della musica le minoranze sessuali. Lo scrivente ricorda, per avervi assistito, la sensazione prodotta sulla comunità musicologica nordamericana dalla primissima comunicazione d'ispirazione apertamente omosessuale presentata nel 1991 da Philipp Brett al congresso dell'American Musicological Society: «Was Händel a gay, and why it does matter?» Parecchi lavori testimoniano la vitalità di questi metodi nel corso dell'ultimo decennio del Novecento: *Musiology and Difference* [Solie 1993], *Queering the Pitch, the New Gay and Lesbian Musicology* [Brett, Wood e Thomas 1994], *Music and Gender* [Moisala e Diamond 2000]; *La sessualità e la sua rappresentazione in prospettiva interculturale* [Robertson 2003]. Il discorso storico tradizionale è contestato nei fondamenti e nelle conclusioni, poiché la corrente femminista e i musicologi adepti dei *gender studies* si sforzano di dimostrare che esso è sovente condizionato dall'appartenenza o dall'orientamento sessuale degli autori.

Questa corrente ben si coniuga a un altro aspetto del discorso postmoderno: si critica la musicologia tradizionale per l'inclinazione che essa mostrerebbe a favore dell'autorità, della gerarchia e dei monumenti consacrati nel corso dei secoli: *Disciplining Music* [Bergeron e Bohlman 1992], *Gender and the Musical Canon* [Citron 1993], *Keeping Score* [Schwartz, Kassabian e Siegel 1997] sono espressioni tipiche del *pensiero antiautoritario* che caratterizza l'orientamento di sinistra nei paesi anglosassoni.

Uno studio attento e sfumato della New Musicology rivelerebbe bensì differenze e divergenze da un saggio all'altro; possiamo tuttavia fissare queste costanti:

1) Non è possibile scrivere di storia della musica *escludendo* opere o tipi particolari di musica, singoli gruppi e minoranze definiti dal punto di vista sessuale, etnico o sociale.

2) Parimenti, non è accettabile continuare a scrivere la storia della musica fondandosi su una scala di valori esplicita o implicita; lo storico non può continuare a costruire il suo racconto su idee come: capolavoro, opera canonica, compositore di riferimento. In *Feminine Endings*, Susan McClary non si fa scrupolo di porre Madonna e Laurie Anderson sullo stesso piano di Monteverdi, Čajkovskij, Bizet e Bartók, un atteggiamento senz'altro provocatorio che può essere interpretato in vari modi. Il già citato lavoro di Lydia Goehr [1992] mostra quanto sia stata tardiva in musica la comparsa del concetto di opera, e come si sia venuto formando il "museo immaginario" della musica occidentale. Lo storico dovrebbe seguire l'esempio positivo dell'etnomusicologo, il quale spiega e giustifica un dato *corpus* musicale unicamente in base al suo ambiente culturale, ricorrendo il meno possibile al giudizio di valore, se non per indicare a che titolo le opere siano

interessanti per l'ascoltatore odierno. Tale è la posizione di uno storico assai prolifico come Richard Taruskin [1995]. In una parola, non esistono opere, stili, generi o culture musicali superiori ad altri.

3) Il ricorso agli esempi in notazione e la pratica dell'analisi musicale nel discorso musicologico tendono a conferire al testo musicale un valore permanente; Tomlinson formula tale idea in modo radicale e in termini visibilmente ispirati a Michel Foucault:

L'analisi musicale è uno dei più rigidi sistemi di coazione discorsiva che le discipline accademiche moderne abbiano mai messo a punto [1993, pp. 230-31].

Per questa ragione Tomlinson esclude deliberatamente l'analisi dal suo lavoro *Music in Renaissance Magic*.

2.3. Critica della nozione di causalità e nuova ermeneutica.

Se lo storico della musica è il primo a mettere in discussione l'autorevolezza del proprio discorso, come potrebbe affermare che un intreccio sia più vero, più valido di un altro? Si giunge così alla progressiva messa in discussione dell'idea stessa di *causalità*.

Secondo il medievista Leo Treitler [1989], la storia della musica non si dovrebbe scrivere in modo lineare, tentando di affermare catene di influenze lungo *un* filo che attraversa un ampio periodo di tempo storico. Con lui sparisce del tutto la causalità, e ciò per diverse ragioni:

- egli respinge il modello biologico-evoluzionista che ne è spesso l'esplorazione [*ibid.*, pp. 85-88] e che implica le nozioni di progresso, culmine e decadenza, di orientamento teleologico della storia, ovvero spiegazione in base a leggi generali [*ibid.*, pp. 82-85];
- non vuole cadere nella trappola della «intentional fallacy» [*ibid.*, p. 70];
- non crede alla pertinenza delle forme ideali (egli si riferisce in realtà alla nozione di «tipo ideale», ma senza citare Weber [*ibid.*, pp. 88-90, 169]).

Dubitando di riuscire a stabilire legami d'influenza e di connessione fra avvenimenti o tendenze stilistiche, egli nega tale maniera quasi deterministica di spiegare i fatti storici; le nostre categorie preconcrete - egli dice - influenzano ciò che dovrebbe essere oggetto di un trattamento scientifico e obiettivo: la lettura dell'opera d'arte, l'attribuzione a un autore, la cronologia e la provenienza [*ibid.*, p. 94]. Secondo lui la storia pecca anche perché si fonda sulla linearità della *narrazione* storica, implicante una sua concezione sequenziale e causale [*ibid.*, p. 97].

L'ordine cronologico e il concetto di cambiamento non sono l'essenza del giudizio storico; nel perseguire la conoscenza del passato nella sua singolarità e nei dettagli, [lo storico] mira ad arrestarlo nella sua corsa e a fissarne l'immagine [*ibid.*, p. 157; cfr. anche cap. 1].

Treitler propugna apertamente una «motionless history» [*ibid.*, p. 157], una storia senza movimento. Alla maniera degli etnomusicologi che parlano di “musica *nella* cultura” e di “musica *come* cultura”, egli la sostituisce con ciò che potremmo chiamare lo studio della “musica *nella* storia” o “*come* storia”. La sua formulazione più decisiva ci sembra la seguente:

La storia della musica è possibile soltanto nella misura in cui lo storico riesce a mostrare la collocazione storica delle singole opere rivelando la storia in esse contenuta, vale a dire leggendo la natura storica delle opere a partire dalla loro costituzione interna [*ibid.*, p. 173];

l'analisi della musica, come di qualunque altra cosa, si può condurre al meglio entro il contesto di tutte le informazioni che la riguardano [*ibid.*, p. 78].

Si tratta per lui di dipanare il significato *culturale*, storicamente determinato, di un'opera o di un insieme di opere senza preoccuparsi di quanto potrebbe spiegare diacronicamente il passaggio fra un'opera (un periodo, uno stile, un genere) e un'altra. L'approccio storico a un'opera consiste nel fornirne un'esegesi esauriente che ne chiarisca i significati dal punto di vista della sua immersione nella storia:

Siamo interessati alla continuità dell'opera attraverso la moltitudine d'interpretazioni [di cui essa è oggetto] [*ibid.*, p. 70].

Onde presentare prospettive differenti, occorre rinunciare alla posizione di osservatore onnisciente [*ibid.*, p. 172]:

Come gli storici della letteratura e dell'arte, ci interessiamo sempre più ai contesti dei significati che non ai contesti delle cause [*ibid.*, p. 158; cfr. cap. II].

Riscontriamo empiricamente questa concezione a-cronica della storia propugnata da Treitler anche nel campo della stilistica. È sintomatico che nel 1989, lo stesso anno dell'antologia di Treitler, sia comparso il lavoro di Leonard B. Meyer *Style and Music*. La sua terza parte è dedicata allo stile romantico, affrontato nel suo complesso e senza alcuna periodizzazione interna. Partendo dalla caratterizzazione dei tratti di ciò che egli chiama l'ideologia romantica (Critica delle convenzioni, Affermazione della natura, Originalità e individualità, A-contestualismo ed egualitarismo, Formalismo, Organicismo, Unità), Meyer estrae dall'immenso *corpus* della musica ottocentesca alcuni esempi, sempre analizzati con grande finezza, i quali illustrano queste categorie generali e discendono da specifiche scelte dei compositori. Non è inutile sottolineare che, in Treitler come in Meyer, abbiamo una concezione *culturalista* della storia sostituitasi alla tradizionale ricerca delle cause e dei loro effetti. La musica è qui la manifestazione sonora della cultura romantica; un modo di vedere che riassume le tendenze dominanti dell'odierna etnomusicologia.

Eccoci dunque in presenza di una concezione paradossalmente sincronica, o a-cronica, della storia musicale. Forse il verme stava già nella mela

poiché, a proposito di storia strutturale della musica, Dahlhaus era ben consapevole del rischio che essa conducesse ad «arrestare il tempo» [1977, trad. it. p. 169]. E se nella sua storia della musica dell'Ottocento egli propone una profonda caratterizzazione dei tratti dominanti di ciascun periodo, in compenso enuncia ben pochi fattori capaci di spiegare *la transizione da un periodo all'altro*. Siamo in presenza di una successione di quadri tracciati secondo i principi della storia strutturale, brillanti senza dubbio, ma non connessi tra loro da un filo diacronico. E anche Dahlhaus, dopo Ernst Bloch, ha avvertito il pericolo di fare della storia «epoche [che] marcino in fila indiana» [Dahlhaus 1980, trad. it. p. 22], pur se in pratica è proprio ciò che di solito era portato a fare.

Il paradosso delle tendenze strutturaliste, culturaliste e postmoderniste della *storia* della musica è che non riescono a spiegare il *cambiamento*. Al contrario, esse rivendicano a gran voce il carattere ermeneutico della loro azione. E questa dimensione ermeneutica si spiega in gran parte col fatto che, per comprendere le pratiche e le opere di un dato periodo, si tratterebbe secondo la storia postmoderna di interpretarle in funzione del loro ambiente culturale collocato nel tempo. Ma di che natura è l'*ermeneutica* cui si richiamano gli storici postmoderni? Dopo la guerra del Vietnam e l'era reaganiana e thatcheriana, dopo le delusioni seguite al Sessantotto, il postmodernismo musicologico si è sviluppato a partire dal relativismo e dal decostruzionismo del pensiero filosofico contemporaneo. Più che in Marx e in Freud, la New Musicology cerca i suoi argomenti filosofici in Foucault, Bachtin, Gadamer, Derrida o Lacan.

Il lavoro *Music in Renaissance Magic* [1993] di Gary Tomlinson, un grande specialista di Monteverdi che ha conosciuto la sua virata postmoderna, appare tipico di questa nuova tendenza. Esso combina le influenze spesso convergenti dell'ermeneutica di Gadamer, del dialogismo di Bachtin e dell'archeologia di Foucault. Risente dell'ermeneutica gadameriana di *Verità e metodo* la sua insistenza sulla storicità dello storico (formula tratta da Heidegger), vale a dire sul fatto che la storia dipende strettamente dall'appartenenza del suo autore a un determinato periodo storico, di cui riflette le preoccupazioni. Nel concepire la narrazione della storia come un dialogo fra lo storico e "gli Altri" del passato, mai totalmente conoscibili e spesso traditi dal filtro della nostra soggettività, Tomlinson relativizza la posizione d'autorità di chi narra la storia. Fondandosi sull'*episteme* del Rinascimento così come definita nel foucaultiano *Le parole e le cose*, non è più necessario per l'autore chiamare in causa la psiche dei compositori, ovvero gli avvenimenti storici empirici che ne hanno circondato la produzione musicale.

Nei lavori di Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900* [1990] e *Classical Music and Postmodern Knowledge* [1995], l'influenza della psicoanalisi, specie nella sua versione lacaniana, contribuisce a relativizzare i racconti storici: le motivazioni degli attori della storia musicale non

sono esattamente conoscibili poiché rappresentano il risultato di pulsioni inconse per le quali la psicoanalisi può proporre nuove ipotesi esplicative. Tuttavia non si vuole qui sostituire la verità degli storici di un tempo con la nuova verità dell'analista, ma al contrario – e qui è evidente l'influenza della decostruzione di Derrida – dimostrare che non è mai possibile giungere a un'esplicazione definitiva delle opere e delle tendenze del passato. Siamo condannati alla *differenza infinita* del senso. Donde l'orientamento critico assunto da parecchi musicologi contemporanei, tra i quali Rose Subotnick [1996]: poiché non sarà mai possibile mostrare alcuna verità stabile, il compito del musicologo è piuttosto quello di decostruire in radice il discorso dei predecessori o dei "positivisti", al fine di rintracciare e denunciare le loro motivazioni e ideologie nascoste. Allorché invece si debba dar conto di opere o *corpus* particolari, stiamo bene attenti a non attribuire valore di verità a ciò che affermiamo. La conoscenza musicologica sarà postmoderna, o non sarà. Siamo entrati nell'era della "New Musicology", contraltare della "nuova storia".

3. *Che fare oggi?*

Oggi non c'è evidentemente consenso sul modo di scrivere la storia della musica. È il motivo per cui il comitato di redazione della presente *Enciclopedia*, dopo aver determinato i temi trasversali che ne avrebbero costituito la trama, ha scelto per questi due volumi (come anche per i successivi) autori i cui orientamenti epistemologici possono variare, e perfino assumere posizioni conflittuali. E se in questa sede abbiamo proceduto a tracciare un panorama delle posizioni cosiddette tradizionali e delle affermazioni postmoderne, è proprio per mostrare che per trattare il proprio argomento ognuno degli autori designati avrà in realtà adottato uno stile di narrazione storica risultante da una particolare combinazione di fatti, oggetti, cause e griglie interpretative. Ciò equivale a dire che da tutti gli studi qui riuniti non si evince alcun consenso? Probabilmente sí, almeno per un certo numero. Tentiamo, a nostro rischio e pericolo, di estrarne qualcuno, e di fare nel contempo un inventario di punti che senza dubbio resteranno ancora per molto tempo aperti alla discussione: il settimo e l'ottavo volume accorderanno loro uno spazio più che adeguato.

3.1. Il problema dei fatti.

Esistono i fatti? Certo che sí. Verdi morì a Milano il 27 gennaio 1901, *La sagra della primavera* fu rappresentata per la prima volta il 29 maggio 1913 al teatro parigino degli Champs-Élysées. Le date di questi avvenimenti si possono facilmente stabilire e verificare. Su tale punto non è possibile fare

alcuna concessione, e nessuno mette in dubbio questo genere di fatti. I problemi cominciano quando vi s'insinua un'interpretazione perfino nel modo di stabilirli, ciò che spiega la relativa porosità della distinzione tra dati e fatti posta da Dahlhaus e ripresa da Treitler.

Se in linea generale la storia può rivendicare un suo peculiare statuto epistemologico, è proprio nel *metodo critico* che permette di stabilire i fatti [cfr. Prost 1996, pp. 55-67]. Altrettanto vale per la storia della musica. Tutto dipende dunque dal carattere cogente che assume l'operazione di stabilire i fatti. Se insistiamo su questo punto è per l'importanza di non giocare con la nozione di fatto, poiché essa non risiede soltanto a livello dell'avvenimento. C'è stata o no nel Trecento, con la *chanson* borgognona, una reazione alla complessità di scrittura dell'*Ars Nova*? Sì. L'opera è un genere ibrido la cui storia è percorsa da cima a fondo dalla tensione fra musica e dramma? Sì. È esistito nell'Ottocento un concetto dominante di virtuosismo? Sì. Wagner era antisemita, e ciò è rilevante per la storia della musica? Sì.

La scelta dei fatti viene operata sempre in funzione di un intreccio. E da questo punto di vista, quali che siano le conseguenze da lui tratte, la posizione di Paul Veyne [1971] ci pare ineludibile, né è stata rimessa in discussione dai meno relativisti fra i più recenti epistemologi della storia, come Antoine Prost [cfr. 1996, cap. XI]. Se non scegliamo un intreccio, la narrazione della storia della musica s'intristisce – come scriveva assai giustamente Paul Veyne – «nell'abisso dell'infinitesimale». Qualsiasi narrazione storica presuppone la scelta di un intreccio, ed è perciò che quelle da noi riunite in questo volume sono appunto *delle storie*.

3.2. La scelta degli oggetti.

Che ne è dei nuovi oggetti che la New Musicology ci propone d'investigare? Non esiteremo ad assumere un atteggiamento radicalmente *positivo* circa i nuovi temi di ricerca che ci vengono oggi proposti.

Rivolgendo un'attenzione rinnovata alle donne, alle minoranze sessuali, alle opere dei "minori" e alla musica pop, la New Musicology contribuisce, secondo la bella espressione di Paul Veyne [1971, cap. XI], ad allungare il questionario, ad ampliare il campo d'indagine della musicologia storica. Non possiamo fare a meno di rallegrarcene, sia dal punto di vista della conoscenza, della didattica e della cultura, sia da quello semplicemente umano. Perché mai non interessarsi, come ha da poco fatto brillantemente Brigitte François-Sappey [2001], alla figura di Clara Schumann, per troppo tempo vittima dell'ombra proiettata da suo marito? Scorriamo la lista dei compositori di concerti pianistici all'epoca del primo Romanticismo, alla voce «Concerto» nella prima edizione del *New Grove* [Engel 1980, pp. 635-636]. Vi troveremo significativamente i nomi di Steibelt, Moscheles, Herz, Kalkbrenner, Hummel, Hiller, Ries, Henselt a fianco di quelli di Men-

delssohn, Chopin e Robert Schumann, ma non quello di Clara Schumann. Non meritava forse di figurare accanto a compositori oggi per altri versi dimenticati? Non meno significativamente, la situazione è stata corretta nell'edizione del 2001 [Botstein 2001, p. 254].

Non è la preoccupazione di rendere omaggio al *politically correct* quella che legittima l'allungamento del questionario e l'apertura della ricerca storica agli studi influenzati dal femminismo, a quelli che fanno capo ai *gender studies* o si dedicano alle musiche pop e industriali. Questi due volumi, proprio come quelli che seguiranno, avranno chiaramente dimostrato mediante la scelta di certi argomenti e di certi autori che la nostra posizione al riguardo era inequivocabile. Si tratta certo di fare opera di giustizia, ma occorre andare oltre. Non crediamo che si debba riservare una maggior considerazione alle compositrici per il solo fatto di essere donne, e nemmeno prendere in esame l'orientamento sessuale di Händel per il solo fatto che sarebbe stato un omosessuale. Se lo storico deve interessarsi a questi fatti è perché, dal punto di vista dell'intreccio prescelto dal musicologo, tali opere e tale orientamento potrebbero spiegare qualcosa di significativo e d'importante per la storia della musica: per esempio, come parlare della *chanson* amorosa del Quattro e del Cinquecento senza spingersi a trattare la condizione della donna in quelle epoche?

In realtà non c'è un solo fatto o oggetto che meriti di essere espunto dalla considerazione dello storico della musica, ed è senza dubbio uno fra i contributi positivi della New Musicology l'aver richiamato questa necessità ampliandone le conseguenze. Certamente la musicologia tradizionale non dimenticava le opere minori; ma s'interessava forse alla produzione delle compositrici e alla musica pop? Per contro, ma secondo la medesima logica, non si vede perché, in base a dubbie ragioni ideologiche, l'analisi musicale debba essere espulsa dal discorso dello storico, e gli autori di questi due volumi vi fanno appello quando lo giudicano necessario ai loro fini. Tutto dipende dall'interesse e dall'importanza che il musicologo concede a questo o quel fatto o oggetto in funzione dell'intreccio da lui prescelto, esplicitamente o implicitamente. Corollario: poiché vi è un numero infinito di oggetti di ricerca, dobbiamo ammettere che per uno stesso periodo, uno stesso problema, uno stesso *corpus* di opere, è possibile una pluralità d'intrecci. Il filo conduttore teso dallo storico per uno stesso periodo o fenomeno può dunque andare a ricercare nel passato fatti e fattori esplicativi che saranno magari totalmente differenti da quelli isolati o messi in luce dallo storico della porta accanto. Ancora una volta la storia della musica propone *delle storie*.

3.3. Cause e griglie esplicative.

Rieccoci dunque alla domanda: cos'è un intreccio *storico*? Se il racconto dello storico consiste nel tener conto della successione degli avvenimen-

ti, delle idee e delle opere del passato, in funzione di cosa un fatto si considera *storico*? Per rispondere a questi interrogativi occorre far ritorno alla nozione di *causa*, e lo scrivente si schiera senza esitazione al fianco di Prost nel sostenere che il lavoro di storico consiste *fondamentalmente* nello spiegare relazioni di causa ed effetto, così come egli argomenta per tutto il capitolo VIII del suo libro. Storico non sarà ogni fatto della cui mera esistenza siamo convinti in base al metodo critico, ma quello la cui *influenza* nel (e sul) corso della storia della musica è inoltre dimostrata dall'intreccio che abbiamo assunto.

Un fatto è storico perché s'iscrive entro una serie di cause e di effetti, qualora vi si possa riconoscere ciò che in *Music, the Arts, and Ideas* Meyer ha piacevolmente battezzato la *riverberazione* di un avvenimento o di un'opera [Meyer 1967, p. 91]. Ma beninteso, a seconda dell'intreccio prescelto e dei fatti considerati, questa riverberazione può appartenere a tipi assai diversi: la novità di un fenomeno musicale (si tratti di uno stile, un genere, un'opera o una modalità di diffusione), la qualità estetica di un'opera, il suo ruolo decisivo nell'evoluzione storica, ma anche – fra l'altro – il suo contributo alla costruzione del panorama musicale complessivo. Ecco perché nessun fatto, oggetto, genere, stile, opera, compositore o compositrice può venire escluso *a priori* dalla storia della musica. A tal riguardo è difficile accettare la posizione dei neo-hegeliani e dei neo-marxisti, i quali tendono a conservare nella storia della musica soltanto quelle opere che rispondono a una visione teleologica della storia (la lunga marcia della musica verso il progresso vista in parallelo al cammino dell'umanità verso la società senza classi), ovvero operano questa selezione in base a un'idea *a priori* di ciò che dovrebbe essere, o essere stato, il linguaggio musicale.

Se il concerto per pianoforte di Clara Schumann ha il diritto di figurare nella storia della musica è perché questo lavoro ha influenzato la storia del concerto pianistico in epoca romantica [François-Sappey 2001, pp. 691-97]. Non soltanto il suo *Andante* contiene il primo esempio di dialogo del pianoforte con un altro strumento solista, il violoncello, ma è proprio in omaggio alla moglie compositrice che Robert Schumann scrisse il proprio concerto nella medesima tonalità di *la minore*, facendo parimenti intervenire in orchestra un violoncello solo (e solo quello) nel corso dell'*Intermezzo Andantino*. Sotto il profilo storico, taluni aspetti del concerto di Schumann non si spiegherebbero senza quello anteriormente composto da sua moglie.

Il concetto di riverberazione può appartenere a tipi assai diversi, ma ciò evidentemente non è tutto, e tale riverberazione può essere più o meno durevole; conviene qui far ricorso alle nozioni di lunga e breve durata formulate da Fernand Braudel e dalla scuola delle *Annales*. Con ogni evidenza, la riverberazione dell'assolo di violoncello nel concerto di Clara Schumann è breve: ella lo scrisse prima del 1834, Robert cominciò a comporre il suo nel 1841 e vi aggiunse il secondo e il terzo movimento nel 1845. La riverbera-

zione di Johann Sebastian Bach sui soli compositori attraversa invece più secoli: si pensi non solo ad alcune opere contrappuntistiche di Mozart o alla *Große Fuge* di Beethoven, ma anche all'esordio del secondo concerto pianistico di Saint-Saëns e, nel xx secolo, a taluni lavori di Hindemith. E perché escludere dal quadro le improvvisazioni di Jacques Loussier o la riletture delle sonate mozartiane e del *Concerto in re minore* di Brahms a opera di Glenn Gould? Ecco perché, avendo noi deciso di affrontare la storia della musica europea non a partire da singole individualità di compositori, ma da temi che ci sono apparsi rappresentativi di quanto è accaduto fra il ix e il xx secolo, non poche di queste sezioni orizzontali sono risultate particolarmente lunghe, si trattasse – per tacere d'altro – dello sviluppo dell'opera in musica, dell'ascesa della musica strumentale o dell'orchestrazione. È anche uno dei motivi – ve ne sono altri, che Mario Baroni espone a lungo nel saggio successivo – per cui, al contrario di quanto fanno perlopiù le storie della musica, non abbiamo diviso questi due volumi in periodi (e nemmeno, come i volumi seguenti, in parti), proponendo bensì una giustapposizione di *storie*, beninteso in ordine cronologico.

Il punto su cui probabilmente sono destinate a permanere le maggiori divergenze fra gli autori qui rappresentati, con i seguaci della New Musicology, e persino (perché no?) in seno al nostro stesso comitato editoriale, è il problema dello *status* epistemologico dell'interpretazione dal punto di vista dei corollari concettuali che ne derivano: il relativismo e la verità. Perciò mi permetterò in conclusione di parlare soltanto per me e di porre brutalmente la domanda: è forse il *relativismo* la nuova *verità* del discorso storico in musicologia? E l'affronto in questi termini perché sono convinto che, se molti musicologi dedicano il tempo e la vita a ricostruire il passato, ciò avviene per la loro persuasione di poter riuscire, una volta o l'altra, ad attingere la verità.

Se la scelta dei fatti e delle cause esplicative non è indipendente dall'interpretazione che ne vien data, bisogna perciò concluderne con Nietzsche che non esistono fatti ma solo interpretazioni? «Un fatto non è altro che il risultato di un ragionamento condotto secondo le regole della critica sulla base di certi indizi», dice Prost. E nel contempo egli afferma come l'accertamento dei fatti non possa disgiungersi dall'interpretazione che ne viene data [Prost 1996, pp. 70, 73]. Ovviamente. Ma non sarà inopportuno sottolineare che molto spesso è la costruzione dell'intreccio a dipendere dai fatti scoperti o accessibili, e non l'inverso. Un esempio: l'inserzione dell'"accordo del *Tristano*" nella *Lyrische Suite* di Alban Berg è stata interpretata come un omaggio rivolto a Wagner per il suo contributo alla sospensione della tonalità. Studiando un manoscritto inedito che dimostrava in modo esauriente il collegamento di questa citazione con la relazione amorosa fra Berg e Hanna Fuchs, George Perle [1977] ha messo in campo un fatto che obbliga lo storico, se non ad abbandonare quella prima interpretazione, al-

meno a cercarne anche un'altra. Nella prospettiva non-relativista in cui mi colloco, un intreccio non ci racconta la verità ultima circa un fatto, un'opera o un avvenimento. A prescindere da qualsiasi intreccio, la scoperta di un fatto nuovo può condurre a rovesciare gli intrecci precedenti.

In questa sede non faccio altro che riformulare la concezione di Popper, secondo la quale il discorso scientifico non dice necessariamente la verità, ma è scritto in modo tale che sia possibile dimostrarne la falsità in relazione ai dati empirici, ai fatti. Se il discorso storico-musicale è redatto in maniera sufficientemente chiara ed esplicita da lasciar comprendere sulla base di quale intreccio sono stati accertati i fatti e perché questi ultimi siano considerati storici, diviene possibile sfuggire allo scetticismo, al nichilismo e al relativismo oggi imperanti. In altre parole, *esplicitiamo* i dati e i ragionamenti che ci hanno condotto a proporre l'una o l'altra spiegazione dei fatti e degli avvenimenti di cui la storia intende dar conto *in relazione a un intreccio dato*, perché (abbracciando a questo riguardo la prospettiva di Paul Veyne) non vi è storia senza intreccio. Una pluralità d'intrecci è non soltanto possibile, ma necessaria per dar conto dei fatti storici.

Ma basterà ciò, se non a eliminare, almeno ad attenuare quel relativismo che nell'approccio postmoderno parrebbe contrassegnare qualunque ermeneutica storica?

Non finisce di convincermi l'ottimismo di Prost quando dichiara:

Chiamo metodo [storico] un insieme definito di procedimenti intellettuali tale che chiunque, rispettando quei procedimenti e interrogando le stesse fonti, giunga necessariamente alle medesime conclusioni [1996, pp. 289-90].

Bisognerebbe inoltre che, non già nei procedimenti, ma nei prestiti dal vissuto sui quali lo storico costruisce il proprio intreccio, un secondo ricercatore avesse utilizzato esattamente gli stessi dati. Sarebbe possibile? Non lo credo.

Credo invece che per fatti identici alcuni intrecci siano fuori discussione, ciò che è comunque un progresso rispetto al credo del relativismo assoluto. Come ricorda Umberto Eco circa l'interpretazione del testo letterario, in Wordsworth (1770-1850) il termine "gay" «poteva avere una connotazione di licenza e di libertinaggio, ma certo non si pensava che un libertino fosse omosessuale» [Eco 1990, p. 110]. Nella stessa maniera, il fatto di scoprire una serie di dodici note non ripetute nell'*Offerta musicale* di Bach o nel *Don Giovanni* di Mozart non mi autorizza a dedurre che Bach e Mozart fossero compositori seriali: siffatte *interpretazioni* sarebbero semplicemente erranee. Perché posso affermarlo? Perché *la serie di fatti* sulla cui base si sono proposte simili interpretazioni aberranti è mal costruita. Per essere valida, una qualsivoglia interpretazione deve quanto meno basarsi su una *serie* di fatti ricorrenti.

La pluralità degli intrecci non significa, come hanno lasciato intendere

i discorsi della Nuova Critica – e più recentemente della decostruzione – che qualsiasi interpretazione sia accettabile; che non esistano, per riprendere il titolo del libro di Eco, limiti all'interpretazione. Reagendo al relativismo diffuso, il quale tende pericolosamente a farci credere che qualunque discorso dello storico non abbia maggior valore di verità di un romanzo – così confondendo al limite l'immaginazione scientifica (costruzione d'ipotesi esplicative) e immaginazione letteraria –, affermerò che accanto all'accertamento critico dei fatti lo storico della musica dev'essere almeno in grado di provare la validità dell'interpretazione proposta mediante l'inventario dei fatti accertati e l'esplicitazione degli argomenti utilizzati. Quando avanzano spiegazioni causali, com'è fondamentalmente il caso della storia, le scienze umane sono *probabiliste*.

È già un gran progresso rispetto a quell'*anything goes* che sembra dominare oggi; ma è senz'altro possibile e necessario andare un poco oltre, perché *validità* non significa necessariamente *verità*.

Come molti dei miei contemporanei, non credo – anzi, per essere onesti, non credo più – alla verità di quelli che Lyotard chiamava i «grandi racconti» esplicativi della storia, e che sino a non molto tempo fa andavano per la maggiore. Penso in particolare alla griglia interpretativa marxista, tanto per non far nomi. Ho anche più di una riserva nei confronti della griglia psicoanalitica, e la mia posizione è rafforzata dal recente lavoro di Jacques Bénesteau, *Mensonges freudiens* [2002], che potrebbe oggi esercitare sui seguaci dell'interpretazione freudiana la stessa azione di graduale disinganno svolta negli anni Settanta dall'*Arcipelago Gulag* di Solženicyn circa le illusioni “progressiste” cui eravamo in molti ad aver aderito. Queste griglie interpretative si pongono come verità globale e totalizzante. Se nei lavori che si richiamano a quegli orientamenti si fa lo sforzo di seguire passo per passo l'itinerario esegetico adottato, ci si rende conto ben presto che taluni aspetti della realtà vi restano invischiati, e che la forza esplicativa dell'intreccio marxista o psicoanalitico li ha indotti a prendersi qualche libertà con la serie dei fatti disponibili. Donde la mia circospezione e le mie riserve, poiché siffatte esegesi – quali che siano – ne escono rafforzate nella convinzione di saper integrare la massima parte dei fatti accessibili. Ciò dicendo, non faccio che estendere le direttive del grande storico dell'arte Erwin Panofsky, il quale enunciava questo principio essenziale dell'interpretazione ermeneutica:

Che si tratti di fenomeni storici o di fenomeni naturali l'osservazione singola assume il carattere di un «fatto» solo quando può essere messa in relazione con altre analoghe osservazioni, in modo che l'intera serie «abbia un senso». Questo «senso» può perciò, di pieno diritto, applicarsi come un controllo a una singola osservazione nuova in uno stesso ordine di fenomeni. Se tuttavia questa nuova osservazione non può in nessun modo essere interpretata secondo il «senso» della serie e se si è certi che non si tratta di un errore, allora il «senso» della serie dovrà essere

riformulato in modo che includa anche la nuova osservazione [1939, trad. it. pp. 39-40, nota].

Di fronte a interpretazioni globali e generali che restano assai spesso ipotetiche, mi pare invece pienamente legittimo parlare di «verità parziali» alla maniera di Prost [1996, p. 285], anche se trovo qualche difficoltà in un ossimoro quale «verità provvisoria» [*ibid.*]. È perciò che senz'altro mi pronuncerei, oggi come ieri [cfr. Nattiez 1993, cap. IV, trad. it. cap. VI], a favore dell'esistenza di *verità locali*. Con ciò intendo non soltanto l'asseverazione di *verità di fatto* puntuali, ma la costruzione d'intrecci specifici per dar conto di uno stesso fatto, per spiegarlo e interpretarlo.

“Verità locale” non significa “verità totale”: le piccole verità locali – di cui si troverà gran copia d'esempi in questi due volumi – sono evidenziate nel contesto d'intrecci diversi, multipli, e magari infiniti. C'è motivo d'inquietarsi di fronte alla pluralità degli intrecci possibili? E ammettere questa pluralità non equivale ad accettare quel relativismo da cui tentiamo di svincolarci? La giustapposizione degli intrecci possibili non significa in realtà che ciascuno di essi non sia vero, dal momento che – occorre insistere su questo punto – esistono interpretazioni vere. Perché? Perché uno stesso reticolo d'idee, il medesimo frammento di un'opera, la stessa opera o *corpus* di opere non appartengono alla storia in maniera univoca. Il *Tristano* può essere preso in considerazione e commentato dallo storico della musica:

- dal punto di vista della sua qualità estetica;
- per quello che rappresenta nella biografia di Wagner (la sua relazione con Mathilde Wesendonck) e nella sua produzione creativa (il cromatismo, ovvero ciò che egli chiamava l'arte della transizione);
- dal punto di vista del suo rapporto filosofico con Schopenhauer;
- in base alla sua concezione dei rapporti fra musica e poesia;
- in relazione alla sua influenza sui compositori successivi, ecc.

In realtà, infinito è il numero degli intrecci suscettibili di applicazione entro un discorso storico a un'opera o a un suo frammento, ciò che non equivale a ritenerli tutti accettabili, né a negare che alcuni siano più veri di altri. Ciascuno di essi getta luce su una sfaccettatura dell'oggetto selezionato e studiato; possono essere di volta in volta concorrenti o paralleli, e cionondimeno veri.

Inoltre, se siamo vincolati a una molteplicità d'intrecci ciò avviene perché l'opera musicale al centro dell'indagine storica non è un oggetto unidimensionale. In quanto forma simbolica complessa, può essere affrontata come testo immanente, come prodotto di strategie compositive o come punto d'origine di strategie percettive e interpretative [cfr. Molino 1975; Nattiez 1987].

Vi sono anzitutto lavori importanti per l'influenza che esercitano sulla

storia della musica. Non si può dire che l'op. 11 di Schönberg sia divenuta un brano di repertorio – tale affermazione interpretativa si può provare tramite lo studio comparativo dei programmi di concerto. Per contro essa è decisiva in quanto prima opera atonale che abbia prodotto una qualche influenza sulla storia della musica – anche questa interpretazione è suscettibile di prova, stavolta mediante l'analisi (è la ragione per cui la storia non prende in considerazione, almeno da questo punto di vista, lavori lisztiani come *Nuages gris* o *Bagatelle, sans tonalité*, considerati piuttosto come precursori). Vale a dire che esistono lavori indispensabili per comprendere le strategie compositive dei successivi creatori.

Ve ne sono altri la cui importanza deriva dalle strategie e dagli atteggiamenti percettivi: essi non rivestono un ruolo decisivo nell'evoluzione storica della scrittura musicale, ma sono storicamente importanti sotto il profilo dell'impatto che produssero sugli ascoltatori dell'epoca. Penso ad esempio alla *Muta di Portici* di Auber che – a quanto si dice – contribuì a scatenare la rivoluzione belga del 1830, e che conobbe durante l'Ottocento un migliaio di rappresentazioni, al punto che Wagner, volendo molto probabilmente alludere nel *Crepuscolo degli Dei* alla frivolezza dell'opera francese, cita la marcia nuziale della *Muta* al momento delle nozze fra Sigfrido e Guttrune. Una citazione quasi sicuramente afferrata dal pubblico coevo, ma che oggi passa del tutto inosservata.

Vi sono infine lavori di cui lo storico ha bisogno per illustrare la propria tesi; per questo egli indugia a esaminarne le strutture, non già in funzione dell'impatto che possano aver esercitato sui compositori o sugli ascoltatori, ma perché egli retrospettivamente le giudica significative. In base alle loro caratteristiche immanenti egli le integra nel discorso in funzione del proprio intreccio, ciò che può spiegare come nel suo libro *Musik des 19. Jahrhunderts* Dahlhaus [1980] non dica una parola sulla *Sonata in si minore* di Liszt (assente dall'indice analitico!), ma invece si attardi sulla *Sonata n. 9* di Skrjabin.

Per pensare la storiografia della musica in maniera più coerente e completa di quanto oggi non avvenga, bisogna tener presente questa tripla dimensione dell'opera musicale. L'errore dell'ermeneutica postmoderna e relativista sta nell'aver gettato le armi davanti alla proliferazione delle condotte simboliche cui l'opera stessa dà luogo; tanto all'epoca della sua nascita, per il compositore e i suoi contemporanei, quanto per l'ascoltatore, l'interprete e lo storico di oggi. Ancora una volta, una storia della musica non può essere altro che una collezione di storie quanto più possibile ben fondate, in modo che sia concesso, al semplice lettore non meno che allo specialista, contestarne il fondamento e il contenuto. Fomentare il relativismo significa tentare di sfuggire a quella che è la base stessa di ogni lavoro scientifico: un discorso non è accettabile perché è interessante, ma perché si sottomette ai controlli della convalida e della sanzione.

- Bartoli, J.-P.
2001 *L'Harmonie classique et romantique (1750-1900). Eléments et évolution*, Mînerve, Clamecy.
- Bénesteau, J.
2002 *Mensonges freudiens. Histoire d'une désinformation séculaire*, Mardaga, Liège.
- Bergeron, K., e Bohlman, P. V.
1992 (a cura di), *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, University of Chicago Press, Chicago Ill. - London.
- Botstein, L.
2001 «Concerto. Par. 4. 19th Century», in J. Tyrrell e S. Sadie e (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. VI, pp. 251-56.
- Bourdé, G., e Martin, H.
1983 *Les Écoles historiques*, Seuil, Paris.
- Brett, Ph., Wood, E., e Thomas, G. C.
1994 (a cura di), *Queering the Pitch, the New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York - London.
- Bukofzer, M.
1947 *Music in the Baroque Era*, Norton, New York (trad. it. *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982).
- Chailley, J.
1951 *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris; nuova ed. *Traité historique d'analyse harmonique*, Leduc, Paris 2000.
- Citron, M. J.
1993 *Gender and the Musical Canon*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Cœurdevey, A.
1998 *Histoire du langage musical occidental*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Dahlhaus, C.
1977 *Grundlagen der Musikgeschichte*, Gerig, Köln (trad. it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Discanto, Fiesole 1980).
1980 (a cura di), *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Athenaion, Wiesbaden (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci 1990).
1985 (a cura di), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber.
- Danuser, H.
1984 *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, a cura di C. Dahlhaus, Laaber, Laaber.
- Deliège, C.
2003 *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Liège.
- Dosse, F.
1987 *L'Histoire en miettes. Des « Annales » à la Nouvelle Histoire*, La Découverte, Paris.

Eco, U.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.

Einstein, A.

1947 *Music in the Romantic Era*, Norton, New York (trad. it. *La musica nel periodo romantico*, Sansoni, Firenze 1952).

Emmanuel, M.

1911 *Histoire de la langue musicale*, 2 voll., Laurens, Paris.

Engel, H.

1980 «Concerto. Parag. 5. '19th Century'», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. IV, pp. 635-37.

François-Sappey, B.

2001 *Clara Schumann, ou l'œuvre et l'amour d'une femme*, Papillon, Genève.

Glasenapp, C. F.

1876-77 *Richard Wagner's Leben und Wirken*, Maurer, Kassel-Leipzig; nuova ed. *Das Leben Richard Wagners*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910-23.

Goehr, L.

1992 *The Imaginary Museum of Musical Works*, Clarendon Press, Oxford.

Grout, D. J.

1973 *A History of Western Music*, Norton, New York.

Kramer, L.

1990 *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, Berkeley.

1995 *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley.

McClary, S.

1991 *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Meyer, L. B.

1967 *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago Press, Chicago Ill.; nuova ed. 1994.

1989 *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Moisala, P., e Diamond, B.

2000 *Music and Gender*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.

Molino, J.

1975 *Fait musical et sémiologie de la musique*, in «Musique en jeu», n. 17, pp. 37-62 (trad. it. *Fatto musicale e semiologia della musica*, in «Eunomio», n. 2-3 (1986), pp. 11-23; n. 4 (1987), pp. 8-20).

Nattiez, J.-J.

1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Edt, Torino 1989).

1993 *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Bourgois, Paris (trad. it. *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Einaudi, Torino 2004).

Nietzsche, F.

- 1911 *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte (Studien und Fragmente)*, a cura di O. Weiss, in Id., *Werke*, voll. XV-XVI, A. Kröner, Leipzig; nuova ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992 (trad. it. *La volontà di potenza: saggio di una transvalutazione di tutti i valori. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Förster-Nietzsche*, nuova ed. italiana a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 1992).

Panofsky, E.

- 1939 *Meaning in the Visual Arts*, Overlook Press, Woodstock; nuova ed. University of Chicago Press, Chicago Ill. 1982 (trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962).

Perle, G.

- 1977 *The Secret Program of the Lyric Suite*, in «International Alban Berg Society Newsletter», n. 5, pp. 4-12.

Prost, A.

- 1996 *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, Paris.

Ranke, L. von

- 1824 *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1492 bis 1535*, Duncker & Humblot, München

Rebatet, L.

- 1969 *Une Histoire de la musique*, Laffont, Paris.

Robertson, C.

- 2003 *La sessualità e la sua rappresentazione in prospettiva interculturale*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, III. *Musica e culture*, Einaudi, Torino, pp. 811-38.

Rosen, Ch.

- 1971 *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Viking, New York; nuova ed. ampliata Norton, New York 1997 (trad. it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1979).
- 1995 *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Schwartz, D., Kassabian, A., e Siegel, L.

- 1997 *Keeping Score. Music, Disciplinarity, Culture*, University Press of Virginia, Charlottesville-London.

Solie, R. A.

- 1993 (a cura di), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.

Solomon, M.

- 1977 *Beethoven*, Schirmer Books, New York; nuova ed. riveduta Schirmer Books - Prentice Hall International, New York - London 1998 (trad. it. *Beethoven: la vita, l'opera, il romanzo familiare*, Marsilio, Venezia 1986).
- 1988 *Beethoven Essays*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London (trad. it. *Su Beethoven. Musica, mito, psicanalisi, utopia*, Einaudi, Torino 1998).

Spitta, J. A. P.

- 1873-80 *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig; 5^a ed. 1962.

Subotnick, R. R.

- 1996 *Deconstructing Variations. Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Taruskin, R.

- 1995 *Music and Text. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York.

Tomlinson, G.

- 1993 *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*, University of Chicago Press, Chicago Ill.

Treitler, L.

- 1989 *Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London.

Vattimo, G.

- 1985 *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Garzanti, Milano.

Veyne, P.

- 1971 *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Seuil, Paris (trad. it. *Come si scrive la storia. Saggio di epistemologia*, Laterza, Bari 1973).

- 1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, Paris.

Vinay, G.

- 1998 *Historiographie musicale et herméneutique: une relecture des "Fondements de l'histoire de l'historiographie musicale" de Carl Dahlhaus*, in «Revue de musicologie», LXXXIV, n. 1, pp. 123-38.

Weber, M.

- 1951 *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen, 2^a ed. (trad. it. *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 1958).

White, H.

- 1973 *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore Md. - London.

Wimsatt, W. K., e Beardsley, M. C.

- 1946 *The intentional fallacy*, in «Sewanee Review», n. 54, pp. 468-88.

La musica europea dal gregoriano a Bach

Riflessioni

MARIO BARONI

Stile e mutamenti di stile nella tradizione musicale europea

La parola “stile” è entrata nell’uso quotidiano dove conserva tutte le approssimazioni che la quotidianità consente e richiede: i parlanti normalmente s’intendono, o credono d’intendersi, anche se semplicemente alludono alle cose che ciascuno di loro pensa. Tuttavia nel campo della storiografia delle arti il termine ha un peso così rilevante che il problema di definirlo meglio diventa essenziale. Per questo è opportuno che prima di entrare nel vivo del presente volume si tenti di offrire della parola un’accezione meno vaga di quella colloquiale a cui siamo abituati.

1. *L’eredità storica.*

In epoche in cui la storia non aveva lo stesso peso che ha presso di noi, la parola stile non si riferiva, di solito, a eventi passati, ma alla prassi corrente, artistica, o anche semplicemente comportamentale. Il termine tendeva così ad assumere un significato prescrittivo: avere stile voleva dire essere all’altezza degl’intenditori, essere a conoscenza di usi socialmente diffusi e considerati prestigiosi. I trattati sullo stile, i manuali di retorica, tendevano a prescrivere l’adozione. Il loro compito era quello di insegnare come si doveva comporre un discorso ben costruito e “ornato”. Per Aristotele lo stile non riguardava i contenuti del discorso, ma il modo con cui venivano espressi: la “veste”. Quest’ultima poteva adattarsi a particolari destinatari o finalità; così la retorica classica ha proposto anche più ampie (ma pur sempre prescrittive) definizioni dello stile: quella basata sui generi letterari (stile tragico o comico), e sulle destinazioni del messaggio per le quali si distingue (e la distinzione resta nel Medioevo e oltre) lo stile *umile, medio, sublime*. Comunque lo scrittore o l’oratore di qualità si distinguono per uno stile ben costruito e appropriato allo scopo [Segre 1981].

Lo studio dei testi di retorica ha anche profondamente caratterizzato secoli di pensiero e di prassi musicale e ha dato origine, nel Seicento, alla cosiddetta “teoria degli affetti” che non era solo teoria, ma s’incarnava nella pratica dell’invenzione musicale [Unger 1941]. Della perdurante presenza in musica di questo tipo di tradizione, fu testimone lo stesso Beethoven

quando dichiarava di voler comporre «im grossen Stil» la sua *Ouverture* op. 124 o di dover usare uno stile “piccolo” per composizioni più occasionali [Knepler 1983].

Ciò che la retorica non possedeva era la dimensione individuale dello stile, che nacque nei secoli XVII-XVIII. Con la maturazione della cultura borghese in clima illuministico, il concetto di stile cominciò a venire collegato con punti di vista soggettivi: non a caso Buffon sottolineò, in un suo famoso discorso, come le scelte personali fossero da considerare individualmente motivate («lo stile è l'uomo»). A quel punto la retorica cominciò a cedere il campo a una nuova concezione estetica secondo la quale il senso di un'opera d'arte veniva sempre più a coincidere con l'espressione della soggettività. Jean Molino [1994] ricorda a questo proposito come nelle teorie sull'arte che Winckelmann enunciò a metà Settecento lo stile implicasse sia normatività e ornamentazione (la buona pittura ha i suoi canoni che deve rispettare), sia rispetto di contesti (generi, scuole, tradizioni d'epoca), ma implicasse anche scarto dalla norma (la mano abile del pittore che segue i suoi percorsi individuali) e soprattutto personale espressione di sentimenti.

Secondo Todorov [1977] la svolta avvenne fra il 1785, epoca in cui fu pubblicato il *Saggio sull'imitazione* di Karl Philipp Moritz, e il 1801, quando Schlegel scrisse le sue lezioni sulla *Dottrina dell'arte*. È in questo volgere di anni che l'idea dell'opera d'arte come imitazione della natura o come manifestazione di eleganza letteraria si tramuta in quella dell'artista come creatore. Il momento più significativo può essere indicato a questo punto nella teoria goethiana dell'organicismo, che fu uno dei punti forti di tutta l'estetica ottocentesca [Goethe 1790]. È l'individualità dell'autore che, sviluppandosi come il germe di una pianta, da una cellula originaria, si manifesta poi coerentemente sia nei piccoli particolari sia in quel corpo completo e indivisibile che è l'opera nella sua totalità: lo stile dell'opera coincide con questa unità organica.

Nel XIX secolo la retorica, come strumento razionale d'indagine dei fenomeni dello stile, cede il campo alla critica letteraria. Il punto culminante di questo nuovo tipo di discorso sullo stile è quello che agli inizi del Novecento trova i suoi esempi in Croce, in Vossler, e soprattutto nelle teorie e nei metodi che Leo Spitzer formulò negli anni Venti. L'esperienza filologica di questo grande studioso, nonché la sua conoscenza del pensiero moderno, Freud non escluso, gli aveva suggerito sottili analisi basate su due postulati teorici. Il primo era che un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto: in altri termini, ogni deviazione dalla norma linguistica è spia della condizione d'animo di uno scrittore creativo. Il secondo era più generale: la mente di un autore di qualità gli si configurava come una specie di «sistema solare» nella cui orbita viene attratta ogni sorta di cose [Spitzer 1948, trad. it. p. 95]. Al centro del sistema sta

l'«etimo spirituale», la radice psicologica di tutti i tratti di stile. Non siamo lontani dall'organicismo di Goethe.

A questo punto la ragione deve cedere le armi ad altri principî. La collocazione anti-positivistica della maggior parte della critica letteraria del primo Novecento ne è la dimostrazione più palese: gli strumenti della ragione sono inadeguati a decifrare i misteri dell'uomo. Questa dominante posizione filosofica, tuttavia, non annullò gli atteggiamenti di fiducia nei confronti della scienza che nella cultura europea erano fortemente radicati. Così i raggiungimenti della linguistica moderna nel corso del Novecento funsero da stimoli potenti per chi pensava che esistessero ancora possibilità di conoscenza da far giocare nell'interpretazione dell'arte.

2. *Le teorie novecentesche.*

2.1. Problemi linguistici e cognitivi.

Il trattato sullo stile di Bally [1909] pone il problema secondo principî nuovi: le sue ricerche affermano che ogni lingua offre ai suoi parlanti un ampio insieme di possibilità di scelta fra termini ugualmente legittimi, ma dotati di sfumature affettive differenti, e gli stili nascono dalle scelte dei parlanti, o dagli scarti che i parlanti introducono rispetto alla norma linguistica prevalente. In questo modo Bally legava le ipotesi di scelta e scarto già presenti nella tradizione estetica alla moderna scienza del linguaggio. Segre [1981] ricorda però come le tesi di Bally siano state messe in discussione dalla linguistica del Novecento, soprattutto sulla base del fatto che l'idea di norma e di variante, o scarto, non possiede definizioni esaurienti: la norma prevede sottotipi linguistici che vanno dai dialetti ai particolari linguaggi di alcune professioni o gruppi sociali, e fra essi non esistono confini netti. Dubbi sono stati avanzati anche sul rapporto più generale fra un sistema invariante, che sarebbe la lingua, e le sue presunte varianti stilistiche. Molino ad esempio [1994] afferma che l'idea d'invarianza è più un'astrazione dei linguisti che una realtà: il "sistema" lingua è solo provvisoriamente stabile, poiché le sue varianti nascono dagli infiniti e continui usi della parola. Dov'è allora la frontiera fra aspetti costanti (la lingua) e aspetti variabili (lo stile)? La distinzione implicata nella teoria di Bally stenta a reggere.

Secondo un suggerimento dello stesso Molino [*ibid.*], contributi utili alla soluzione dei problemi di definizione dello stile si possono trarre non solo dalla linguistica, ma anche dalle scienze cognitive. Parlando del rapporto fra varianti e invarianti egli propone ad esempio un caso interessante tratto dalle tecniche del nuoto. Lo stile che chiamiamo nuoto a farfalla è nato inizialmente come variante del dorso, e poi si è diversificato: è la prassi che ha condotto a poco a poco gli atleti a scoprire che il loro nuoto era

diverso dal precedente. Ma come distinguere le due forme così scaturite? È difficile pensare a tratti definitivi indiscutibili e univoci. L'unico modo è quello di raffigurarsi esemplari caratteristici che permettano la differenziazione, cioè a modelli "prototipici" dei due nuoti nei quali l'una e l'altra forma possano riconoscersi, con tutte le loro sottili varianti gestuali.

Un esempio classico di categorie prototipiche è quello della catalogazione degli uccelli: un parlante comune, per sapere se un pinguino può essere definito come uccello, deve possedere un'idea prototipica di uccello (rappresentata da esemplari caratteristici) e deve cercare le "simiglianze di famiglia" che accomunano fra loro gli animali che chiamiamo uccelli [Rosch e Lloyd 1978]. L'idea di immagine prototipica, suggerita dalle scienze cognitive, può essere utilizzata non solo a proposito della percezione di oggetti del mondo, ma anche a proposito dei fenomeni stilistici. Gli psicologi, ad esempio, organizzano i loro esperimenti sul riconoscimento degli stili, in modo da capire se i soggetti interrogati decidano lo stile in riferimento appunto a un modello con funzione di prototipo [Bigand e Barouillet 1996; Gardner 1996].

Gli studi sul riconoscimento di stile hanno però messo in rilievo un altro problema significativo. Gardner, ad esempio, fa una distinzione chiara fra la categorizzazione che lui chiama di oggetti e quella che lui chiama di persone. Per esempio, egli dice, raggruppare automobili rispetto alla marca (tutte le Ford insieme, tutte le Buick insieme) è categorizzazione di "oggetti", ma raggruppare più disegni di automobili diverse, fatti dallo stesso disegnatore, questo è categorizzare "persone". Lo stile del disegno è per lui un'espressione della persona: in questo caso l'oggetto creato riflette la personalità di chi l'ha creato.

Né Gardner né altri psicologi dello stile sono soliti approfondire questo punto. Tuttavia non si tratta di un punto secondario: tutta la tradizione ermeneutica, da Goethe fino a Spitzer, afferma che la vera natura del fenomeno dello stile sta nell'idea che ciò che l'osservatore vede, o ascolta, o legge quando percepisce stili, consiste appunto nella possibilità di cogliere i tratti di "identità" inscritti nell'oggetto che sta percependo. Oggettivamente ciò che si vede o che si sente sono le strutture dell'oggetto: i tratti d'identità non sono frutto di percezione, bensì d'interpretazione. Tuttavia non si può negare che i fenomeni dell'interpretazione, o produzione di senso, siano parte importante, se non addirittura predominante, della nostra esperienza quotidiana. I fatti del mondo, senza la produzione di senso che li interpreta, sarebbero appunto privi di senso, cioè, per meglio dire, insensati.

Per tornare allora al problema della catalogazione e del riconoscimento di stili, è plausibile pensare che essi abbiano luogo mediante riconoscimento di strutture, e identificazione di simiglianze basate su aspetti percepibili e oggettualizzabili. Questo è dimostrato, fra l'altro, da indagini statistiche e da programmi di intelligenza artificiale, ossia da macchine che fanno

distinguere appartenenze di stile [Krumhansl, Louhivuori, Toiviainen, Järvinen e Eerola 1999]. Tuttavia è anche plausibile ipotizzare che la macchina uomo, quando cataloga stili, sia indotta al tempo stesso a cogliere strutture e a interpretarne il senso, e che gli indizi forniti dalla produzione di senso, quegli indizi che Spitzer chiamava «etimo spirituale», e che poco sopra abbiamo indicato come «tratti di identità», abbiano perlomeno un peso pari, se non più determinante, di quelli forniti dalla individuazione di strutture.

2.2. L'interpretazione dei fenomeni di stile: identità e valori.

Non necessariamente si deve intendere per identità stilistica solo quella riferita a un singolo autore. È consuetudine diffusa parlare di stili d'epoca e riconoscere la loro «identità», o parlare di identità nazionali, e via dicendo. Forse Spitzer, quando parlava di «etimo spirituale», pensava a un individuo singolo e straordinario, più che a una collettività, ma da molti esempi comuni si deduce che anche situazioni collettive possono manifestare «identità». Direi che gli stili artistici e le identità che essi sottintendono si differenzino da quelli quotidiani per le proprietà e le funzioni specifiche che i linguaggi artistici possiedono, ma che tutti gli stili, artistici o non artistici, abbiano in comune gli aspetti caratterizzanti del concetto di identità, così come esso viene definito nei termini della teoria psico-sociale.

Alla base di qualsiasi tipo di identità sta un concetto di fondo, quello di valore, che è comune a tutte le teorie che studiano i fenomeni dell'agire sociale, indipendentemente dagli orientamenti dei singoli studiosi: troviamo questo concetto con connotazioni e sviluppi profondamente diversi, sia nelle teorie dell'azione sociale di tradizione liberale [Cranach e Ochsenein 1994; Parsons 1951], sia in quelle politiche di ispirazione marxista [Heller 1974], sia in quelle che hanno tentato elaborazioni complesse in cui entrano elementi di entrambe le tradizioni [Bourdieu 1979]. Con il termine «valori» si intendono in ogni caso i principi che ispirano e regolano il comportamento sociale.

La condivisione dei valori è sempre fortemente caratterizzata dal punto di vista affettivo: le radici dei valori, innestate su bisogni profondi, pescano anche nel mondo subliminale. Condividere valori, insomma, non è mai un'esperienza neutra o puramente intellettuale: si prende parte ai valori che si professano perché vengono sentiti come bisogni e difesi come parte integrante della propria identità. La genesi dei valori e le motivazioni della loro condivisione si spiegano in base alla situazione sociale del gruppo che li elabora e ai rapporti di potere con gli altri gruppi con cui sono in concorrenza. I conflitti sociali sono, da un punto di vista oggettivo, inevitabili conseguenze di scontri d'interesse, ma da un punto di vista soggettivo sono strumenti di autoaffermazione della propria identità. Ciò spiega perché

il sistema dei valori abbia una parte così importante anche nelle manifestazioni dell'arte.

Gli esempi non mancano in questo campo: i grandi eroi del melodramma romantico non vengono quasi mai presentati al pubblico come portatori di principi politico-sociali, ma quasi sempre come persone che credono profondamente nei loro valori e sfidano nemici più potenti, o lo stesso destino, pur di affermarli. Così fa Violetta, quando afferma di credere nell'amore contro le sopravvivenze di usanze sociali pre-borghesi, così fa Rigoleto, quando rivendica la forza ideale degli affetti familiari contro le ingiustizie di chi possiede altri poteri e grandi vizi. In altri termini, i valori tendono a trasformarsi in vissuti individuali, senza tuttavia perdere nel fondo la loro genesi di principi collettivamente condivisi. Anzi, lo scopo del racconto teatrale è proprio quello di sollecitare la condivisione degli spettatori, di usare mezzi fortemente connotati sul piano emotivo, per far sí che il pubblico partecipi, si commuova e creda.

Le manifestazioni dei sistemi di valore sono diverse in diverse situazioni. Nel caso di conflitti di natura socio-politica è evidente che i valori diventano asserzioni drastiche o slogan; nel caso delle attività educative, soprattutto con i bambini piccoli, i valori assumono invece, normalmente, il carattere di favole, e spesso di favole non scopertamente didattiche: spesso si preferisce presentare ai bambini, sotto forma di personaggi favolistici, le immagini viventi dei pericoli, delle minacce, dei mezzi di difesa, dei modi di riconoscere gli aspetti positivi o negativi del mondo [Bettelheim 1976]. Anche il concetto di valore presente nelle immagini artistiche, va visto in termini, per così dire, "pre-valoriali", ossia precedenti le modalità di elaborazione intellettuale che di norma vengono intese e presentate come valori. Queste idee convergono largamente con quelle avanzate da Leonard B. Meyer [1989], anche se lo studioso americano parla di «ideologie», cioè di principi intellettualmente elaborati. In questo articolo si insiste sempre con forza sul fatto che i sistemi di valore individuabili negli stili artistici non sono mai intellettualmente esplicitati. Il linguaggio delle arti ha come sua specificità quello di non essere concettuale. Persino nelle arti basate sulla parola lo stile non è rappresentato da ciò che le parole dicono, ma da ciò a cui le parole alludono.

3. *Lo stile in musica.*

3.1. L'organizzazione delle strutture musicali.

La differenza fra le affermazioni fatte fino a questo momento e i problemi dello stile musicale, ha a che fare con le caratteristiche specifiche di quel linguaggio espressivo che si chiama musica. Il linguaggio della musica

offre vantaggi e svantaggi, rispetto ad altri tipi di espressività: le strutture musicali, perlomeno quelle che si riferiscono agli aspetti di altezza e durata delle note (che per secoli sono stati considerati i più importanti strumenti del linguaggio musicale), sono discretizzabili, numerabili, catalogabili in forme precise. D'altro lato però la musica, al contrario di altre arti, ha difficoltà a parlare del mondo, tant'è vero che una tradizione consolidata tende a considerarla un'arte "asemantica". Queste specifiche condizioni hanno fatto sì che gli studi sugli stili musicali abbiano dato un peso particolare agli aspetti strutturali e in qualche caso abbiano teso ad assolutizzarli, e viceversa abbiano sottovalutato i problemi di interpretazione dello stile, ossia di comprensione del rapporto fra le strutture musicali e il senso che esse possiedono. Nel presente paragrafo discuterò delle strutture, nel prossimo delle interpretazioni.

Vorrei ricordare anzitutto come in un convegno dedicato a problemi di analisi dello stile, i cui atti sono stati pubblicati dalla rivista «Analyse Musicale», ci sia stato un generale accordo degli intervenuti nel porre l'accento sui due aspetti principali e ben individuabili di uno stile musicale: da un lato il fatto che la sua identificazione si basi sull'osservazione delle sue «regolarità» [Delalande 1993, p. 28], cioè della ripetizione di elementi uguali o simili o comunque facenti parte di un «paradigma» comune [Meeùs 1993, p. 10]; d'altro lato il fatto che le caratteristiche di un determinato repertorio devono essere individuate distinguendole da quelle di un altro repertorio concorrente: uno «stilema», afferma a questo proposito Yizhak Sadaï [1993, p. 35], si presenta sempre come elemento distintivo, fattore di separazione fra due campi stilistici. I concetti di ripetizione e distinzione sono stati evidenziati anche da Jean-Jacques Nattiez [1993, pp. 5-6], che, sulla base di suggerimenti di Molino, parla di «messa in serie» degli elementi ripetuti, comuni a un *corpus*, e d'altra parte, della necessità di individuare un «contro-corpus» di elementi contrapposti. Concetti simili erano stati evidenziati da Jean-Pierre Bartoli in un articolo di qualche anno prima [1989] e vennero ribaditi in una serie di seminari che si tennero alla Sorbona [*Musique & Style*, 1995-98].

Si tratta di due aspetti complementari: il primo di essi, infatti (la replica di elementi comuni), è funzionale alla messa in rilievo delle caratteristiche specifiche di uno stile: la ridondanza gioca efficacemente nella comprensione dei suoi aspetti più importanti. Il secondo (il carattere distintivo) nasce dal confronto fra gli elementi di uno stile e quelli di un altro, e da esso deduce ciò che è da considerarsi stilisticamente caratteristico. Gli studi sullo stile musicale tengono conto di questi due principi anche quando non li teorizzano. Un caso classico di analisi dei tratti ripetuti, ad esempio, è quello di Jeppesen [1925] sullo stile di Palestrina. Un altro caso altrettanto famoso è quello di Rosen [1971] sullo stile classico, in cui entrambi i punti di vista sono ampiamente sviluppati.

Nonostante esempi come questi, non si può dire che esista e che si sia imposto in campo internazionale un metodo formalmente consolidato di analisi degli stili musicali: i procedimenti di Jeppesen o di Rosen, qualunque usati con acume, sono quelli informali della musicologia tradizionale. Uno dei pochi esempi disponibili di metodo di analisi dello stile è quello di La Rue [1970] che propone un manuale capace di individuare i tratti da prendere in considerazione dividendoli parametro per parametro: melodia, ritmo, armonia, sonorità, ecc. Per quanto riguarda le teorie sullo stile, anche Leonard B. Meyer [1973; 1989] offre significativi punti di discussione. Nel volume del '73, egli sistematizza il concetto di "parametro", anche se a dire il vero non ne offre una definizione esplicita. Nei fatti, però, egli lascia intendere di voler indicare con questo termine i tratti, o unità minime, di cui si compone una nota: per esempio la sua altezza, la sua distanza rispetto alla tonica di quel momento, la sua collocazione all'interno dell'accordo di cui fa parte, la sua durata, la sua posizione metrica, e così via. Secondo Meyer ogni successione di note è regolata da leggi sintattiche relative ai singoli parametri e diverse da parametro a parametro. Ad esempio nelle analisi dei procedimenti che egli chiama di «chiusura», cioè quando esamina la conclusività di frasi o sezioni di un brano, la sensazione dell'arrivo a un punto finale viene individuata tramite l'osservazione della coerenza («congruence») fra parametri: ciascuna successione di parametri, infatti, ha al suo interno regole di chiusura proprie e un frammento diventa globalmente conclusivo se i vari parametri che vi entrano in gioco sono fra loro coerenti nel tendere a indicare conclusione in quel momento. Nel secondo dei due volumi citati, invece, ad apertura del primo capitolo egli entra subito in argomento in modo particolarmente deciso:

Lo stile è replica di patterns, sia nel comportamento umano sia negli artefatti prodotti dal comportamento umano, che sono frutto di scelte compiute entro i limiti di alcuni vincoli [Meyer 1989, p. 3].

Resta tuttavia problematico che cosa esattamente si debba intendere per "pattern".

Baroni, Dalmonte e Jacoboni [1999] hanno analizzato minutamente il funzionamento di tutti i parametri di un repertorio specifico, quello delle arie da camera di Giovanni Legrenzi, per tentare di definire in maniera esauriente, attraverso regole appunto parametriche, la "grammatica" interna del loro stile; sulla base di quelle regole hanno poi costruito un programma informatico capace di produrre arie artificiali sufficientemente simili a quelle del modello imitato. Ogni regola descrive un insieme non finito di occorrenze possibili: così in una concreta battuta di una qualsiasi aria di Legrenzi interferiscono sempre innumerevoli regole che governano i vari parametri in gioco e le stesse regole interferiscono similmente in altre battute. In questa concezione dunque non si parla di repliche di *patterns*, ben-

sí di ripetizioni dei risultati della combinazione di regole parametriche, e cioè di simiglianze sottilmente diffuse in tutto il repertorio, che danno l'idea di una sorta di interna coerenza (definibile appunto come stile). Una concezione del tutto diversa degli aspetti di ripetizione avanza invece David Cope [2001] per il quale uno stile è creato da ripetizioni effettive di *patterns*, cioè di insiemi di note in successione o in contemporaneità, che vengono diversamente accostati, secondo regole combinatorie di diverso tipo. Sul problema delle repliche, dunque, non ci sono accordi definitivi e condivisi da tutti.

Teorie come quelle appena citate tendono implicitamente a presentare lo stile come frutto di scelte che avvengono al momento della produzione. In realtà lo stile è sí un fenomeno di produzione, ma è anche, o forse soprattutto, un fenomeno legato alla ricezione: esso viene fundamentalmente definito da coloro che osservano, leggono, ascoltano, studiano gli oggetti prodotti. Più precisamente si può dire che esso nasca dall'esigenza degli osservatori di mettere ordine, di classificare, di catalogare. Per questo esistono stili d'epoca, di genere, di area geografica, di cultura o sotto-cultura, di persona, di tendenza artistica o ideologica, di classe sociale, e così via: ogni tipo di linguaggio comunicativo può e deve essere classificato e distinto da altri tipi. Solo in questo modo può venire interpretato. Il concetto di prototipo, precedentemente segnalato, trova qui applicazioni concrete.

I rapporti fra la dimensione che Nattiez (seguendo Molino) chiamerebbe "poietica" (il produrre opere) e i processi ("estesici") della sua ricezione sono estremamente problematici. Nella sua attività creativa ogni compositore compie le sue scelte con l'obiettivo di affermare la propria posizione culturale, le tendenze estetiche o ideologiche in cui crede, il sistema di valori a cui fa riferimento, i tipi di affettività che quel sistema incrementa e promuove, le immagini e i gesti che simbolicamente lo manifestano, anche se non sa come gli ascoltatori interpreteranno le sue scelte. Per di più c'è da aggiungere che il linguaggio artistico che egli elabora non solo tende a manifestare la sua identità, ma chiede condivisione, invita a una sorta di fratellanza ideale; e neppure in questo caso il compositore sa quali saranno gli esiti dei suoi appelli. Chi in ultima analisi deciderà della natura del suo stile sarà la collettività dei fruitori che gli invierà i suoi *feedback*, i suoi giudizi, le sue catalogazioni stilistiche. Per di più c'è da aggiungere che ogni artista agisce su un terreno che condivide con altri, sceglie modelli di partenza e sistemi di regole inevitabilmente già esistenti, e solo all'interno di questo sistema dato, accetta, corregge o rifiuta le scelte possibili, per individuare meglio la sua personale posizione e per distinguersela da quella di altri. Lo stile è dunque da considerarsi nella sua globalità, un fenomeno al tempo stesso individuale e collettivo, di produzione e di ricezione.

3.2. L'interpretazione delle strutture stilistiche.

Come abbiamo affermato in precedenza, l'ascolto non richiede solo riconoscimenti di strutture: richiede anche interpretazioni di quelle strutture. Il concetto meyeriano di "coerenza parametrica" può aiutare a comprendere che cosa significhi in questo caso il termine di interpretazione: l'idea di coerenza fra parametri che Meyer nei suoi testi applica soprattutto al caso delle situazioni di conclusività, può essere infatti agevolmente estesa a una quantità di altre situazioni. La ricerca sul modo di produrre situazioni musicali interpretabili affettivamente si è sviluppata ampiamente in anni recenti [Juslin 1997; Marconi 2001], e si è aggiunta ad altre testimonianze che indicano come innumerevoli vissuti legati al movimento [Krumhansl e Schenck 1997; Trevarthen 1999-2000], ad aspetti sensoriali luministici o tattili [Dogana 1983] o implicitamente muscolari, come la tensione e la distensione [Lerdahl 1996], a metafore spaziali [Brower 2000; Saslaw 1996] entrino normalmente nel nostro modo di intendere il linguaggio musicale. La coerenza fra parametri, dunque, entra in campo non solo nei casi di conclusività, ma in tutti quelli in cui il gioco parametrico produca coerenze interpretabili: nei casi citati l'organizzazione delle strutture richiama simbolicamente aspetti della vita fisiologico-affettiva.

Anche l'interpretazione in chiave di identità stilistica è resa plausibile dalla presenza di particolari tipi di coerenza parametrica. In che modo il processo interpretativo possa risalire dai parametri e dalle coerenze avvertite alla identità culturale che lo stile presuppone, è questione ancora tutt'altro che risolta. L'unica ipotesi plausibile è che in questo campo entrino in gioco due criteri: uno che si riferisce all'interpretazione delle strutture parametriche in chiave affettiva, l'altro che si riferisce alle informazioni sul contesto culturale (e in particolare sulle caratteristiche affettive dei valori presenti in quella cultura). È il gioco reciproco di questi due criteri che permette l'interpretazione degli stili. Ad esempio le relazioni fra parametri tipiche di molte composizioni di Beethoven possono essere affettivamente interpretate in chiave di impeto e di forza, o anche in chiave di trasgressione o di rifiuto dei manierismi formali. Tutto ciò potrebbe essere inteso come una manifestazione di temperamento personale, esistente sotto qualsiasi latitudine e in qualsiasi circostanza. Ma se questi tratti vengono invece posti in relazione con le idealità eroiche diffuse in Europa all'epoca delle guerre napoleoniche, l'interpretazione acquista automaticamente una valenza collettiva: si tratta dei tipi di affettività che la cultura dell'epoca aveva valorizzato e proponeva come modelli di comportamento ideali. È vero che Beethoven li condivideva e li esprimeva da par suo, ma quei tratti diventano manifestazioni di stile solo in quanto definiscono in maniera precisa un'identità culturale.

In realtà il dominio del sistema delle regole grammaticali, cioè la possi-

bile scelta fra tutte le opzioni che la grammatica di un'epoca mette a disposizione, è questione delicata di rapporti fra l'artista e la società. Ogni società assimila e rifiuta, controlla e regola le arti sulla base dei valori circolanti e diffusi, e interviene sull'affermazione e la modificazione degli stili. Dalla polemica Artusi-Monteverdi, alle *querelles* del Settecento francese, alle proteste del pubblico dopo l'esecuzione del *Sacre*, tutto sta a indicare che l'infrazione a certe regole grammaticali è stata sempre interpretata in chiave stilistica come rifiuto o insulto a valori culturali e sociali circolanti e legittimi. È ovvio che con il termine "regola" non intendo qui una regola esplicita, che probabilmente nessuno conosceva, ma una non corrispondenza con abitudini e sistemi di attese che egli condivideva e che non riconosceva in quei passaggi musicali.

Altre teorie sullo stile propongono ipotesi diverse da quelle qui presentate: Michel Imberty, ad esempio [1981], ipotizza che la differenza fra uno stile musicale e l'altro consista nel senso del tempo che stili diversi manifestano: per esempio il tempo severamente organizzato di Brahms e quello imprevedibile di Debussy sottintendono due diverse filosofie della vita, due modi opposti di affrontare il mondo, che un ascoltatore acculturato sa ben comprendere. I diversi atteggiamenti esistenziali che il tempo musicale implica e che alcuni musicologi [Kramer 1988] hanno cercato di catalogare, manifestano certamente elementi importanti del senso musicale, che sono direttamente connessi con lo stile: non c'è dubbio, per esempio, che regole di grammatiche musicali diverse producono scansioni diverse del tempo. Ma l'idea di tempo, quantunque importante, non esaurisce e non può esaurire i contenuti culturali che un contesto stilistico musicale è in grado di manifestare. Il concetto più vasto di identità contiene anche quello di tempo, mentre il tempo non comprende tutti gli aspetti dell'identità. In ogni caso, ciò che accomuna la concezione "temporale" e la concezione "identitaria" dello stile è che ogni manifestazione di stile è sempre legata a un contesto culturale.

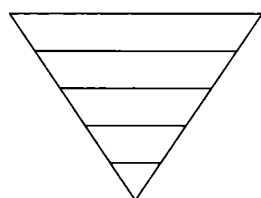
4. *I mutamenti di stile.*

4.1. Stratificazioni stilistiche.

Esistono confini incerti fra complessi di regole strutturali ai quali è possibile attribuire il carattere di stile e altri che sembrerebbero essere piuttosto pure e semplici tecniche compositive. Ad esempio: i suoni della nostra scala e le relative strutture tonali possono essere definite "stile" (si può parlare correttamente di "stile" scalare o tonale?) oppure sono solo tecniche che hanno la possibilità di incarnarsi in stili diversi? Ciò dipende evidentemente dai punti di vista di chi le esamina: se ad esempio si confrontasse-

ro la tonalità e le scale occidentali con i modi della musica indiana, si potrebbero anche interpretare i due sistemi come simboli di diverse forme di pensiero e di cultura e pertanto si potrebbe considerarli parte di un contesto stilistico. Ma se l'orientamento del discorso si riferisse, poniamo, allo stile classico della musica settecentesca, allora le strutture scalari-tonali non sarebbero significative: sono adottate da tutti i musicisti e perciò non differenziano stili.

Ci sono tuttavia anche altre ragioni per insistere su questo punto. Ogni regola è il frutto di scelte stratificate, ha dietro le spalle una storia più o meno lunga. Se regole come quelle relative ai suoni della scala durano per periodi lunghissimi e accomunano stili diversi, altre regole meno durature si affermano per periodi più limitati e caratterizzano solo certi tipi di musica. Ad esempio nella musica europea dei primi anni del Seicento si conservano aspetti armonici, melodici, contrappuntistici derivanti dall'epoca precedente, e dunque appartenenti a un patrimonio di norme durature, ma si aggiungono ad essi altre regole più specifiche, ad esempio quelle del cosiddetto "stile concertante": e queste durano fino a quando non vengono parzialmente modificate da altre regole che acquistano peso in epoche successive. Su queste basi si può dunque affermare che ogni stile sia sempre costituito non solo da regole capaci di caratterizzarlo, ma anche da regole che lo accomunano ad altri stili precedenti. Tutto ciò ha indotto Nattiez [1975, p. 83] a proporre che la stratificazione dei livelli stilistici possa essere raffigurata da un cono rovesciato come quello della figura seguente:



sistema tonale
stile concertante
stile classico viennese
stile di Mozart
stile della maturità di Mozart
opera

4.2. Transizioni stilistiche e periodizzazione storica.

I mutamenti dello stile, da quanto è stato detto fino a questo momento, dipendono essenzialmente dalle trasformazioni della cultura e dei suoi valori: in società culturalmente statiche gli stili non mutano. La responsabilità di produrre mutamenti di stile dipende ovviamente da chi gli stili li produce: in musica da chi compone, esegue, improvvisa. Il musicista interviene sulle scelte che ha a disposizione e gradualmente ne altera l'equilibrio interno ponendo l'accento più sull'una o più sull'altra delle "repliche" di tratti che le caratterizzano. Il consenso degli ascoltatori legittimerà le sue

scelte, le quali potranno essere a loro volta replicate da altri compositori. Quando un nuovo sistema di scelte (non importa se personali o multipersonali) si sarà affermato in maniera stabile e chiara, comincerà a diffondersi nel contesto sociale l'idea che un nuovo stile è nato e che è necessario distinguere da altri stili.

Distinguere stili e proporre una classificazione non è però un problema semplice da risolvere. In generale, chi osserva opere d'arte, o anche semplicemente comportamenti umani, è sempre di fronte a un *unicum* da interpretare: ma l'osservatore non è in grado di comprendere il senso della sua unicità se non lo colloca in una categoria di fenomeni simili: solo da quella può partire per comprendere il messaggio che ha di fronte. Un *unicum* non fa stile: possiede stile in quanto viene associato ad altri eventi e rientra in una categoria, poiché il sistema di valori che ogni stile presuppone è un fatto collettivo. Così la sua identificazione dipende dai criteri messi in atto per classificarlo. E questi criteri possono essere vari: dipendono dai punti di vista. Sarebbe però improprio credere che esistano tanti criteri quanti sono gli osservatori. Ciò non è vero, perché chi riconosce stili si attiene normalmente a convenzioni culturali che si instaurano nella società e che impongono alcuni criteri di classificazione e non altri.

Quest'ultimo punto merita qualche chiosa. Le classificazioni degli stili sono convenzioni che richiedono assenso: ogni distinzione fra stili accetta criteri già diffusi di classificazione e ad essi si attiene, oppure, se non li ritiene più adatti, tende a metterli in discussione e a imporne il cambiamento. È ovvio che le convenzioni culturali che s'instaurano e che vengono culturalmente legittimate non sono arbitrarie, perché hanno dietro le spalle esperienze, dibattiti e ragionamenti, ma d'altra parte nessuna di esse ha la possibilità di dimostrare scientificamente le sue ragioni. L'idea "convenzionale" di interpretazione richiede proprio, come metodo di lavoro, il confronto fra punti di vista diversi e la discussione sulla loro attendibilità.

Ritroviamo a questo punto, e pienamente giustifichiamo, il ricorso a quegli aspetti di intuizione che la tradizione della critica stilistica aveva valorizzato, anche se a torto li assolutizzava. È vero infatti che il ricorso a nozioni scientifiche può approfondire e precisare la nostra conoscenza dei fenomeni dello stile e ci può guidare a interpretarli con maggiore proprietà, ma certamente è anche vero che nessuna conoscenza scientifica è in grado di esaurirne tutte le potenzialità. La descrizione di tratti stilistici può essere scientificamente effettuata, ma la loro interpretazione e la loro catalogazione implica condotte ermeneutiche molto meno formalizzabili. Un equilibrato dosaggio di aspetti scientifici e intuizioni ermeneutiche, è probabilmente lo strumento metodologicamente più indicato per descrivere efficacemente i rapporti fra identità e stili. In particolare, i processi di mutamento seguono un itinerario estremamente intricato di relazioni dialettiche fra le regole del linguaggio (che di per sé tenderebbero a perpetuar-

si, con una sorta di forza inerziale), le attese del pubblico, i problemi d'identità collettiva e personale dei compositori, i sistemi di valore sociale che essi promuovono, i modi con i quali la società giudica quei sistemi di valore e il ruolo dei compositori che li manifestano. Le conoscenze scientifiche possono indicarci che i fenomeni in gioco sono questi, ma in un caso concreto non possono ricostruire compiutamente l'insieme dei loro rapporti.

La complessità del problema è testimoniata, fra l'altro, dal fatto che i compositori, e in genere i produttori di stile, sono portatori di valori, e dunque tendono a operare le loro scelte sulla base delle loro intuizioni e propensioni, ma non c'è nessuna possibilità di ricostruire oggettivamente e storicamente quali siano state effettivamente le relazioni fra i loro valori e le loro scelte di linguaggio: nemmeno i compositori stessi ne sono coscienti. Dunque il rapporto reale fra eventi di questo tipo è quanto mai inafferrabile.

Si impone dunque a questo punto una considerazione finale a proposito dei mutamenti di stile che si sono affacciati sulla scena europea da mille anni a questa parte e delle convenzioni culturali che si sono affermate per individuarli e classificarli. La storiografia delle arti e della musica ci ha abituato da tempo a periodizzazioni entrate nell'uso e diventate luoghi comuni, che sono utili da un punto di vista didattico, perché semplificano la complessità del reale nel tentativo di dominarla, ma che non sempre sono dotate di motivazioni accettabili. È a questo punto che può mettersi legittimamente in atto la discussione di alcuni criteri di classificazione culturalmente diffusi e generalmente adottati. Le comode separazioni fra secolo e secolo con le quali siamo soliti descrivere la musica europea, oppure i consueti termini d'uso da "Gotico", a "Rinascimento", a "Romanticismo", nati in contesto figurativo o letterario e assunti successivamente dalla storiografia musicale, nati come risultato dell'esame di opere e estesi a indicare epoche, forzano spesso i dati storici. Certamente possono essere usati per motivi di divulgazione, ma il livello delle conoscenze oggi raggiunto dalla storiografia musicale, e la consapevolezza di quanto sottili siano i processi del mutamento degli stili, impedisce di fare di essi il pilastro di una trattazione storica compiuta. Già Jean-Jacques Nattiez [2001] aveva anticipato questo criterio editoriale a conclusione del primo volume della presente Enciclopedia. In questo quarto volume i mutamenti d'epoca e le varianti di stile non verranno ridotti a forme schematiche e semplici. Spetterà al lettore (se il volume corrisponderà veramente alle nostre intenzioni) rendersi conto della complessità del loro intreccio, via via che procederà nella lettura. Forse la narrazione gli sembrerà discontinua, ma abbiamo preferito rimanere fedeli alle reali discontinuità del mondo piuttosto che semplificarle con il rischio di tradirne il senso.

- Bally, C.
1909 *Traité de stylistique française*, Winter, Heidelberg.
- Baroni, M., Dalmonte, R., e Jacoboni, C.
1999 *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, Edt, Torino.
- Bartoli, J.-P.
1989 *La Notion de style et l'analyse musicale: bilan et essais d'interprétation*, in «Analyse Musicale», n. 17, pp. 11-14.
- Bettelheim, B.
1976 *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, New York (trad. it. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1977).
- Bigand, E., e Barouillet, P.
1996 *Processi di classificazione degli stili nei bambini e negli adulti*, in J. Tafuri (a cura di), *La comprensione degli stili musicali. Problemi teorici e aspetti evolutivi*, in «Quaderni della SIEM», n. 10 (Serie Ricerca), pp. 81-93.
- Bourdieu, P.
1979 *La Distinction*, Minuit, Paris (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983).
- Brower, C.
2000 *A cognitive theory of musical meaning*, in «Journal of Music Theory», XLIV, n. 2, pp. 323-79.
- Cope, D.
2001 *Virtual Music, Computer Synthesis and Musical Style*, Mit Press, Cambridge Mass.
- Cranach, M. von, e Ochsenbein, G.
1994 *Agire. La forma umana del comportamento*, il Mulino, Bologna.
- Delalande, F.
1993 *Analyser le style en musique électro-acoustique: approximation et pluralité en analyse comparative*, in «Analyse Musicale», n. 32, pp. 28-33.
- Dogana, F.
1983 *Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Angeli, Milano.
- Gardner, H.
1996 *La sensibilità stilistica nel campo delle arti. Problemi evolutivi*, in J. Tafuri (a cura di), *La comprensione degli stili musicali cit.*, pp. 37-49.
- Goethe, J. W.
1790 *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, C. W. Ettinger, Gotha; nuova ed. Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1960 (trad. it. *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, Guanda, Milano 1983).
- Heller, A.
1974 *La teoria dei bisogni in Marx*, Feltrinelli, Milano.
- Imberty, M.
1981 *Les Écritures du temps, Sémantique psychologique de la musique*, Dunod, Pa-

ris (trad. it. *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica*, Uni-
copli-Ricordi, Milano 1990).

Jeppesen, K.

- 1925 *Der Palestrina-Stil und die Dissonanz*, Breitkopf und Härtel, Leipzig (ed. or. *Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen*, Levin & Munks-
gaart, Copenhagen 1923).

Juslin, P. N.

- 1997 *Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data*, in «Music Perception», XIV, n. 4, pp. 383-418.

Knepler, G.

- 1983 *Zu Beethovens Wahl von Werkgattungen*, in L. Finscher (a cura di), *Ludwig van Beethoven*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt (trad. it. *Le scelte beethoveniane dei generi musicali. Un aspetto sociologico di un problema estetico*, in G. Pestelli (a cura di), *Beethoven*, il Mulino, Bologna 1988).

Kramer, J. D.

- 1988 *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Schirmer, New York.

Krumhansl, C. L., Louhivuori, J., Toiviainen, P., Järvinen, T., e Eerola, T.

- 1999 *Melodic expectations in Finnish spiritual folk hymns: convergence of statistical, behavioral, and computational approaches*, in «Music Perception», XVII, n. 2, pp. 151-95.

Krumhansl, C., e Schenck, D. L.

- 1997 *Can dance reflect the structural and expressive qualities of music? A perceptual experiment on Balanchine's choreography of Mozart's "Divertimento" n° 15*, in «Musicae Scientiae», I, n. 1, pp. 63-86.

La Rue, J.

- 1970 *Guidelines for Style Analysis*, Norton, New York.

Lerdahl, F.

- 1996 *Calculating tonal tension*, in «Music Perception», XIII, n. 3, pp. 319-63.

Marconi, L.

- 2001 *Musica Espressione Emozione*, Clueb, Bologna.

Meeùs, N.

- 1993 *Les Rapports associatifs comme déterminants du style*, in «Analyse Musicale», n. 32, pp. 9-13.

Meyer, L. B.

- 1973 *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley Cal.
1989 *Style and Music. Theory, History and Ideology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia Pa.

Molino, J.

- 1994 *Pour une théorie sémiologique du style*, in *Qu'est-ce que le style? Actes du colloque international (octobre 1991)*, a cura di G. Molinié e P. Cahné, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 213-62.

Musique & style

- 1995-98 *Actes du séminaire post-doctoral interdisciplinaire*, 3 voll. (1995, 1997, 1998), Université de Paris IV - Sorbonne, Paris.

Nattiez, J.-J.

1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris.

1993 *Quelques réflexions sur l'analyse du style*, in «Analyse Musicale», n. 32, pp. 5-8.

2001 *La musica dell'avvenire*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da J.-J. Nattiez, I. Il Novecento, Einaudi, Torino, pp. 1251-81.

Parsons, T.

1951 *The Social System*, Free Press, New York (trad. it. *Il sistema sociale*, Comunità, Milano 1965).

Rosch, E., e Lloyd, B. B.

1978 (a cura di), *Cognition and Categorization*, Erlbaum, Hillsdale N.J.

Rosen, Ch.

1971 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber, London; nuova ed. ampliata 1991 (trad. it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1989).

Sadai, Y.

1993 *D'une phénoménologie du style musical*, in «Analyse Musicale», n. 32, pp. 34-39.

Saslaw, J.

1996 *Forces, containers, and paths: The role of body-derived image schemas in the conceptualization of music*, in «Journal of Music Theory», XL, n. 1, pp. 217-43.

Segre, C.

1981 «Stile», in *Enciclopedia*, diretta da R. Romano, Einaudi, Torino, vol. XIII, pp. 549-65.

Spitzer, L.

1948 *Linguistics and Literary History*, Princeton University Press, Princeton (trad. it. *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1966).

Todorov, T.

1977 *Théories du symbole*, Seuil, Paris (trad. it. *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984).

Trevarthen, C.

1999-2000 *Musicality and the intrinsic motive pulse: Evidence from human psychobiology and infant communication*, in «Musicae Scientiae», numero speciale, pp. 155-211.

Unger, H.-H.

1941 *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Triltsch, Würzburg (trad. it. *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*, Alinea, Firenze 2003).

JEAN MOLINO

Il tempo, la musica e la storia

1. *I quattro tempi della musica.*

Al giorno d'oggi, quando si parla di musica contemporanea, il termine non possiede più il suo significato letterale: ci si rifiuta di attribuire tale definizione a opere in apparenza ferme a linguaggi che risalgono a un'epoca anteriore. Questa distinzione è tuttavia recente: fino al XVIII secolo ogni musica era contemporanea per definizione, poiché si ascoltavano e si eseguivano solo musiche concepite per la propria epoca. La musica era dunque, secondo l'espressione di Roland-Manuel, un prodotto stagionale, un oggetto effimero e subito fuori moda; non ci si preoccupava di conservare la musica del passato più di quanto oggi non si pensi a rileggere i quotidiani dei giorni precedenti.

La musica è arte del tempo perché non esiste che nell'irreversibilità del suo fluire. Ma essa è tale anche in un secondo senso, giacché, come ogni espressione simbolica, è un'arte sottomessa al tempo: muta senza posa, non cessa mai di trasformarsi. La musica ha dunque una storia, ed è a questo punto che s'introduce una terza forma di temporalità, quella creata dallo storico dedito a raccogliere e organizzare ciò che sappiamo sia del passato sia del presente della musica. Non possiamo tuttavia fermarci qui, poiché anche il discorso degli storici dipende dal momento storico in cui è stato scritto. Nella musica vi sono dunque di fatto quattro tempi: il tempo musicale propriamente detto, il tempo dei cambiamenti che essa subisce in ogni momento, e infine il tempo delle nostre storie della musica, che si sdoppia in temporalità ricostruita e storicità delle nostre ricostruzioni.

Questa molteplice iscrizione nel tempo è senza dubbio più profonda per la musica che non per le altre arti. A differenza delle arti plastiche, essa non lasciava alcuna traccia prima che il sogno di Rabelais non donasse alle «parole gelate» del *Quarto Libro* la realtà del fonografo e del magnetofono. D'altro canto, i sistemi di trascrizione sono comparsi più tardi della scrittura e hanno sempre avuto minor diffusione. La musica sembrava pertanto più fragile rispetto agli altri prodotti dell'attività umana, forse perché, come sottolineava Valéry,

Essa è, tra tutte le arti, la più richiesta, la più vicina alla vita, di cui anima, accompagna o imita il funzionamento organico [1960, trad. it. p. 108].

La musica cambia, perché il cambiamento è presente ovunque, in ogni società, ivi comprese le più antiche di cui si possa avere conoscenza, quelle cioè che sono state a lungo definite "primitive". In un'epoca non troppo lontana si era soliti contrapporre società immobili e società in movimento, società fredde e società calde, società senza storia e società storiche. Il fatto è che non si distinguevano i diversi ritmi, quelli che potremmo definire i diversi regimi di cambiamento, e si confondevano indebitamente la storia delle società e la storia che veniva costruita e scritta per rendere conto di quella precedente, ovvero la storia-avvenimento e la storia-conoscenza.

Le società senza Stato, orde di cacciatori-raccoglitori e tribù di orticoltori e pastori, non sono società immobili; esse cambiano, e a volte in modo brutale, come avviene quando certi gruppi umani migrano, il che non ha mai smesso di verificarsi fin dalla comparsa dell'*Homo sapiens*. Queste società mutano anche in circostanze meno drammatiche, ma a un ritmo molto più lento di quello a cui siamo abituati. D'altra parte, nessuna società umana resta completamente isolata, e fra società vicine avvengono necessariamente scambi. Tali società hanno dunque una storia, ma non lo stesso sentimento e la stessa coscienza storica. Le differenze rispetto alla storia quale noi la conosciamo sono di due generi. Da un lato, se la società accoglie il nuovo – e come potrebbe fare diversamente? – essa non ne fa un valore; al contrario, s'ingegna a integrarlo e rispettarlo come una componente della tradizione del *mos majorum*. Non si deve tuttavia sopravvalutare il livello d'integrazione del nuovo: non è raro che un gruppo ricordi come un determinato strumento musicale, una scala o uno stile siano stati mutuati da un'etnia vicina, o conservi nei suoi racconti la memoria di un'antica migrazione. D'altro canto, questi gruppi non conoscono la scrittura e non hanno il nostro stesso sistema di rappresentazione e di scansione temporale; i sistemi di riferimento sono di ordine locale e si basano sulle ricorrenze del mondo fisico e umano (giorno e notte, cicli lunari e stagionali, nascita, pubertà, matrimonio e morte), generando un tempo ciclico in base al quale si organizzano le diverse attività e si classificano in particolare le produzioni musicali. La musica cambia, ma nel «ciclo breve» [Molino 1989, p. 144] che unisce il musicista poco specializzato al suo pubblico tutto e tutti cambiano allo stesso ritmo: la continuità prevale sulla rottura.

Con la comparsa dello Stato e della scrittura, il regime del cambiamento si trasforma. Anzitutto perché appaiono gli strumenti (scrittura, calendari e cronologie) che permettono la registrazione e la classificazione dei dati, ora divenuti storici nel senso moderno del termine: l'avvenimento lascia ormai una traccia. In secondo luogo, perché i padroni dello Stato intendono dare un fondamento al proprio potere: essi immortalano nella pietra le proprie gesta e quelle dei loro avi. Nello stesso tempo si forma una classe di scribi, che è all'origine delle teorie sulla musica. Anche i musicisti si professionalizzano e tale autonomia permette loro di costruire tradizioni proprie.

In queste società statuali e stratificate il cambiamento è vissuto coscientemente e in tutti i campi della cultura si succedono repentine rotture: le prime forme di rivoluzione. Quando i Greci tentarono di scrivere la storia della propria musica, la presentarono secondo il modello utilizzato per rendere conto della nascita e dello sviluppo della loro civiltà, il modello della fondazione. Così come vi sono fondatori d'imperi e di città e legislatori, vi sono fondatori in campo musicale: la storia della musica in Grecia è scandita dalle due *katastaseis*, vale a dire dalle due "istituzioni" successive che posero le basi del sistema musicale. Si tratta di un modo di scrivere la storia che è ancora in uso: anche noi abbiamo la tendenza a vedere lo sviluppo della musica come organizzato dalle innovazioni di alcuni geni che imprimono di colpo una nuova direzione all'arte. Tuttavia, le rotture non vengono considerate tali soltanto in funzione retrospettiva: sono i contemporanei stessi ad avere coscienza dei cambiamenti brutali avvenuti sia in campo musicale sia nell'insieme della società e della cultura. Nel corso del v secolo, avvenne in Grecia una vera e propria rivoluzione musicale che, con la nascita della composizione anabolica, rese la melodia indipendente dall'organizzazione strofica e offrì al linguaggio musicale una nuova libertà. Si produsse allora una situazione che non cesserà mai di ripresentarsi: da una parte gli innovatori, i rivoluzionari, che volevano cambiare e far "progredire" la musica, e dall'altra i loro avversari – bisogna già chiamarli reazionari? – che, con Platone e Aristofane, condannavano quei pervertitori della gioventù. Non avevano forse intenzione di snaturare la "vera" musica mescolando tutti i generi, come Aristofane rimprovera a Euripide?

Lui invece porta via da dovunque: dalle puttanelle, dalle canzoni a vino di Melèto, dalle melodie carie per flauti, dai pianti funebri, dalle arie di danza [Aristofane 1975, p. 58].

Non ci troviamo già in pieno postmoderno?

2. *La lunga disputa degli Antichi e dei Moderni.*

Le rivoluzioni sociali e culturali sono una costante in tutte le società statuali e stratificate – ai giorni nostri si tende troppo a dimenticarlo, come se fossimo stati i primi a vivere un'epoca di transizione o di crisi. La disputa degli Antichi e dei Moderni si presenta dovunque e in modo ricorrente [Curtius 1956, p. 305]: si tratta di un *topos* che descrive una realtà universale, a Roma come in Cina o nella cultura arabo-islamica, valida in musica come in letteratura, nei costumi o nella politica. Già alla fine dell'Antichità, nel vi secolo (ed è chiaro come siamo debitori a questa opposizione fin nel nostro modo di periodizzare la storia), compare la famiglia dei termini che ancor oggi servono a designare tutti i rivoluzionari, ossia il gruppo di vocaboli

afferenti a *modernus*, neologismo formato sull'avverbio *modo*, che significa "adesso". Se già il IX secolo, quello di Carlo Magno, si qualifica come *saeculum modernum*, la contrapposizione fra l'antichità, sia pagana che cristiana, e il momento presente viene percepita con forza straordinaria nel XII secolo, allorquando i contemporanei hanno coscienza di essere i *moderni* che inaugurano una nuova epoca in tutti i campi del pensiero e delle arti. Si comprende dunque come i musicisti del Trecento, nel definire la propria musica *ars nova*, non facciano altro che seguire un costume già consolidato da secoli.

La storia della musica europea a partire dal Medioevo è dunque scandita da rotture che meritano il nome di rivoluzioni almeno quanto le "rivoluzioni musicali" contemporanee. Queste rivoluzioni non sono artefatti creati dalla nostra visione storica retrospettiva, ma sono state vissute come tali dai loro contemporanei. La musica, come le altre forme simboliche, s'iscrive allora in una nuova situazione storica, nella quale il sentimento acuto della novità del presente riposa sul riconoscimento di un passato più o meno remoto, ma fondamentalmente differente. Anche tale passato si presenta stratificato e suddiviso in un passato cristiano e in uno pagano, che sembrano contrapporsi in tutto, ma con i quali il letterato si sente tuttavia in continuità. Sia la rottura sia la continuità con il passato conferiscono nello stesso tempo un nuovo significato al futuro. È ancora nel XII secolo che appare, in Bernardo di Chartres, l'espressione secondo la quale i moderni sono nani issati sulle spalle di giganti: nel quadro della concezione della storia non più ciclica, ma lineare, apportata dal cristianesimo e sviluppata da sant'Agostino, il lavoro del tempo diventa fonte di progresso.

Ai primi del Seicento si assiste nuovamente a un'autentica rivoluzione musicale, quella che segna il passaggio, se vogliamo, dal Rinascimento al Barocco. Ancora una volta c'è la piena consapevolezza di un sentimento di rottura, e il vocabolario di cui fanno uso gli esponenti del nuovo orientamento ripropone la contrapposizione fra antico e moderno: in esso si confrontano infatti i cosiddetti "stile antico" e "stile moderno", o in altri termini una "prima" e una "seconda pratica". Ecco crearsi una nuova situazione. In passato, il trionfo di una nuova musica comportava la completa sparizione della precedente. Ora invece i due stili si trovano a coesistere specializzandosi:

i nostri Antichi avevano uno stile, e una pratica sola. Li moderni hanno trè stili, da Chiesa, da Camera, e da Teatro, e le pratiche sono due, la prima [...] [e] la seconda [Berardi, *Miscellanea Musicale* (1689), citato da Bukofzer 1947, trad. it. p. 6].

Si verifica così un fenomeno del tutto nuovo in campo musicale: invece di venire rifiutato e cadere nell'oblio, lo stile antico diventa prerogativa e caratteristica della musica religiosa, e ciò rappresenta senza dubbio uno dei segni più lampanti del processo di laicizzazione vissuto dalla società. Da

questo momento in avanti si ha dunque la coesistenza di due stili, un dualismo che fino al xx secolo costituisce la base dell'insegnamento musicale con il quale si apprendono ancora due "scritture", la "scrittura osservata" (*strenger Satz*) e la "scrittura libera" (*freier Satz*), il contrappunto secondo Fux e l'armonia secondo Rameau.

Occorre però sottolineare che questa rivoluzione musicale si configura, nello stesso tempo e almeno in parte, come un ritorno al passato. Fra le innovazioni stilistiche che caratterizzano la nuova musica a partire dal 1600 figura la monodia associata a un accompagnamento accordale. Ebbene, la ragione di tale innovazione è di ordine teorico: si tratta di ritrovare l'ispirazione della musica greca, ossia di riprodurre le inflessioni del linguaggio parlato e i sentimenti che le suscitano. È questo un effetto tardivo del ritorno all'Antichità che caratterizza il Rinascimento e l'Umanesimo, ma anche la testimonianza di un fenomeno generale: il ritorno al passato può rappresentare anche un fattore d'innovazione.

Nonostante il ruolo svolto a quell'epoca dal mito della musica greca, l'ignoranza del passato musicale resta tuttavia grande, ed è evidente la differenza rispetto alla letteratura, dove la maggior parte delle opere prodotte nell'Antichità è stata conservata o ritrovata, o alle arti figurative, per le quali le *Vite* del Vasari rappresentano, dalla metà del Cinquecento in poi, una vera e propria storia dell'arte. Tuttavia, anche in questi due ambiti l'oblio e il rifiuto rappresentano quasi la regola: se gli artefici del Rinascimento si considerano i fondatori di una nuova epoca che si riallaccia all'Antichità, essi respingono del pari tutto ciò che si è prodotto nel frattempo; è solo nell'Ottocento che si comincerà a riscoprire l'arte e la letteratura medievali. In campo musicale si dimentica letteralmente tutto: a ogni rottura la nuova musica si sostituisce interamente alla precedente, che non interessa più a nessuno. Ecco le parole con cui Voltaire, nell'opera intitolata *Le siècle de Louis XIV* (1751), sintetizza la storia della musica francese: le varie arti

pochi progressi [esse] avevano fatto in Francia prima del tempo che prende il nome da Luigi XIV. La musica era in fasce: alcune languide canzoni, alcune arie per violino, per chitarra, per tiorba, composte per la maggior parte in Spagna, formavano tutto lo scibile musicale. Lulli stupì col suo gusto e con la sua scienza: egli fu il primo a comporre in Francia delle musiche con basso numerato, degli intermezzi e delle fughe. Da principio sembrò assai faticosa l'esecuzione di composizioni che oggi ci paiono tanto semplici ed agevoli [Voltaire 1751, trad. it. pp. 398-99].

Per apprezzare tale testimonianza nel suo giusto valore, occorre precisare che Voltaire s'interessava di musica e aveva una buona cultura musicale: il suo modo di concepire la storia della musica trova conferma presso tutti i suoi contemporanei.

L'evoluzione musicale si produce incessantemente, se non con la modalità della rivoluzione, almeno sotto forma di disputa, e le varie dispute di

cui è costellata la storia della musica occidentale manifestano con chiarezza il carattere conflittuale o più esattamente concorrenziale del suo sviluppo. D'altro canto, tutte queste dispute non rappresentano di fatto che momenti diversi di un'unica medesima disputa, la quale potrebbe prendere il nome di quella che divampò in Francia nel campo letterario tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII: la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*. Che si tratti infatti della disputa fra i due «gusti» (l'italiano e il francese), ovvero di quella fra lullisti e ramisti, o della *Querelle des Bouffons*, ovvero della polemica che contrappose gluckisti e piccinnisti, e più tardi wagneriani e antiwagneriani, la situazione è sempre la stessa: alcuni musicisti si presentano come innovatori che intendono trionfare sui loro avversari, difensori di una tradizione che è semplicemente conseguenza della rivoluzione precedente. Bisogna tuttavia anche guardarsi dall'interpretare tali dispute come avrebbero fatto alla fine dell'Ottocento e lungo il Novecento gli esponenti delle avanguardie, i quali hanno tramandato fino ai nostri giorni il mito dell'artista incompreso e respinto dal pubblico perché in anticipo sui tempi, e destinato a trovare riconoscimento solo in avvenire. Nelle dispute qui considerate, nessuno si vanta di essere in anticipo e di preannunciare l'avvenire: i due partiti si scontrano con l'unica pretesa di produrre la musica migliore.

3. *Nascita della modernità.*

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si producono alcune trasformazioni essenziali nell'economia e nella società: nascita della società industriale, rivoluzioni americana e francese. In campo musicale la trasformazione decisiva per il musicista è il passaggio dalla protezione di un patrono all'autonomia; per gli ascoltatori, dallo spazio privato a quello pubblico. Il compositore diviene a poco a poco autonomo, ma nel contempo resta abbandonato a se stesso: è questo il momento preciso in cui emerge la figura dell'Artista nel senso moderno del termine. Non si ha più dunque quell'autoregolazione grazie alla quale, sotto il regime di patronato, avveniva che il compositore si trovasse per definizione in accordo con il proprio uditorio, formato da un ristretto pubblico di aristocratici intenditori i cui gusti si evolvevano allo stesso ritmo. Da qui nasce il processo di progressiva emancipazione dell'arte: d'ora innanzi essa può seguire un'evoluzione indipendente da ogni regolazione esterna. È qui che evidentemente risiede l'origine della progressiva separazione fra artista e pubblico, e non in chissà quale filisteismo proprio della borghesia: tale separazione era già implicita nell'organizzazione della nuova società. A ciò si aggiunga che l'artista moderno ha nostalgia dell'aristocrazia e della struttura sociale precedente: da Stendhal a Baudelaire e Flaubert, i fondatori della modernità odiano la

democrazia e condannano il denaro, giacché se ne deve ovviamente possedere, ma senza parlarne, e soprattutto senza guadagnarne – tale è precisamente la condizione dell'aristocratico. L'artista si trova in tal modo nella condizione che Bateson definirebbe un *double bind* («doppio legame»): egli vuole essere riconosciuto, ma nulla lega più la sua musica ai gusti di un pubblico che si è democratizzato. Non gli resta dunque che oscillare fra il desiderio di ritirarsi nella propria torre d'avorio e la voglia di ribellarsi contro la società che lo ignora.

Nella stessa epoca appare una nuova concezione della storia e della società: la società è in crisi, e per uscirne occorre portare a buon fine le trasformazioni necessarie, di cui si manifestano già i primi segnali. La coscienza storica non è più soltanto quella di un presente che si contrappone al passato, bensì anche quella di un presente già gravido di un futuro sulla cui strada esso rappresenta solo una tappa provvisoria. Lo scrittore è un profeta che annuncia i tempi futuri e Paul Bénichou ha descritto in modo ammirevole questo movimento, che conduce dapprima alla «consacrazione dello scrittore» e poi al «tempo dei profeti» [Bénichou 1973; 1977]. È la concezione difesa in particolare dai socialisti sansimoniani, nei cui scritti si trova già impiegata l'espressione «avanguardia» per designare il ruolo che gli artisti devono svolgere per annunciare e preparare il movimento della società. In un dialogo intitolato *L'Artiste, le Savant et l'Industriel* (1825), il sansimoniano Olindès Rodrigues fa dire all'artista:

Uniamoci, e per conseguire il medesimo fine ognuno ha un compito differente da eseguire. Siamo noi, gli artisti, coloro che vi serviranno da avanguardia: la potenza delle arti è in effetti la più immediata e la più rapida [Rodrigues, in Saint-Simon 1875, p. 210].

È questo il momento in cui iniziano a manifestarsi i tratti che caratterizzeranno fino a oggi la modernità artistica. Non si tratta di un sistema, ma di un insieme di elementi che si sviluppano lungo tutto l'Ottocento, esprimendo la continuità che lega il Romanticismo alle avanguardie della fine del xx secolo. Il primo tratto è il relativismo estetico: non esiste il bello con valore universale. Come proclama Stendhal nel suo *Racine et Shakespeare* (1823), ciascuna epoca richiede un bello che le si addica:

Il *romanticismo* consiste nell'offrire a un popolo le opere letterarie che possano dargli il maggior piacere possibile nello stato attuale delle sue abitudini e delle sue convinzioni. Il *classicismo* invece presenta alla gente la letteratura che dava il maggior piacere possibile ai nostri bisnonni [Stendhal 1823, trad. it. p. 38].

Se il bello cambia a seconda delle epoche, occorre dunque – ed è questo il secondo tratto – rompere con il passato, ribellarsi alle tradizioni, alle regole di un'arte altrettanto sorpassata quanto, nell'ambito che gli è proprio, l'Ancien Régime. Come scriveva Ludovic Vitet in «Le Globe» del 2 aprile 1825, «il gusto in Francia attende il suo 14 luglio» [in Trahard 1924, p. 21].

Ne consegue – terzo tratto – la necessità di individuare in ogni istante qualcosa di nuovo in una società che non cessa mai di cambiare: Baudelaire constata che «Parigi cambia!» e aggiunge che bisogna andare fino in fondo all'Ignoto per trovare del nuovo!

Nel corso del secolo, ciascuna di queste esigenze sarà considerata in senso sempre più radicale. È dalla metà dell'Ottocento che si fanno generalmente partire le genealogie della modernità, le quali si sono a poco a poco imposte come storie ortodosse dell'arte moderna. La cronologia scorre pressoché parallela per tutte le arti, almeno per quanto concerne la Francia. In campo letterario, si fa iniziare la modernità nel 1857, anno fatidico in cui appaiono *Les fleurs du mal* e *Madame Bovary*, la si vede proseguire con *Une saison en enfer* (1873) e infine sfociare nel *Livre* di Mallarmé. In pittura, lo scandalo esplode con *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), continua con *Olympia* (1865) e culmina con la prima esposizione "impressionista" del 1874. Tuttavia, l'atteggiamento di questi fondatori della modernità è ambivalente: Baudelaire, Flaubert e Manet, benché vogliano un'arte del presente, non militano certo a favore di un'arte dell'avvenire. Come Manet tenta di trasportare i capolavori classici – *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* sono nati dalla volontà di creare con il primo quadro un Giorgione moderno e con il secondo un Velasquez e un Goya –, Baudelaire pensa che nel bello vi siano due componenti, una transitoria e l'altra eterna:

La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile [Baudelaire 1863, trad. it. p. 1285].

Questa posizione ambigua è tuttavia difficile da sostenere e il riconoscimento di una componente eterna nella bellezza finisce per scomparire sotto i colpi di maglio dello storicismo, già imperante nel pensiero politico e sociale. Si tratta, in base al significato che Popper conferisce a questo termine, della concezione secondo la quale la storia dell'umanità ha un intreccio, e se riusciremo a scoprirlo avremo la chiave del futuro [Popper 1972].

È a questo punto che s'introduce l'idea del progresso nell'arte: non bisogna più soltanto rinnovare l'arte per renderla corrispondente al momento attuale, ma occorre seguire la strada a senso unico del Progresso che permette all'artefice di trovarsi in anticipo rispetto alla sua epoca e di presentarsi come l'artista del futuro. Sebbene fino alla metà del secolo i musicisti siano piuttosto "in ritardo" rispetto agli scrittori, la situazione cambia con Wagner, che è sicuramente il fondatore della modernità molto più radicalmente di quanto non lo siano Baudelaire, Flaubert e Manet, e non limitatamente al campo musicale:

Fu Wagner a introdurre nella musica un'idea di progresso che io chiamai (nel 1935 o giù di lì) "storicistica", e per questa ragione egli divenne, e ne sono ancora persuaso, l'anima nera di questa storia. Egli si rese pure responsabile dell'idea acritica e quasi isterica del genio incompreso [Popper 1976, trad. it. p. 84].

Sussiste un parallelismo sorprendente fra Marx (nato nel 1818) e Wagner (nato nel 1813), entrambi formati nella tradizione culturale tedesca, entrambi esiliati ed erranti, entrambi teorici e uomini d'azione. I testi che Wagner scrisse negli anni 1849-51 – *Arte e rivoluzione*, *L'opera d'arte dell'avvenire* e infine *Opera e dramma* – sviluppano temi del tutto analoghi a quelli esposti da Marx nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* e nel *Manifesto del Partito comunista*. Possiamo aggiungere che l'antisemitismo è un tratto comune a entrambi e poggia sulle medesime considerazioni: alla *Questione ebraica* di Marx fa eco l'opuscolo di Wagner intitolato *Il giudaismo nella musica*. La differenza essenziale sta nei mezzi e non nei fini: per l'uno sarà la rivoluzione politica a trasformare la società; per l'altro il passaggio alla società nuova sarà annunciato mediante la rivoluzione artistica realizzata dall'opera d'arte totale. Ma il fine è comune a entrambi: si tratta per i due rivoluzionari di creare una società riconciliata con se stessa, all'interno della quale

La soppressione della proprietà privata rappresenta quindi la completa emancipazione di tutti i sensi e di tutti gli attributi umani [Marx 1844, trad. it. p. 117].

Da Marx fino a Lenin e Trockij (anch'egli autore di un'opera intitolata *Arte e rivoluzione*), nell'evocare la società comunista infine realizzata i teorici del comunismo hanno sempre preso – come Wagner – l'arte quale modello di esistenza liberata, intesa come libera attività degli individui all'interno di una comunità dove non sussiste più alcuna contrapposizione tra lavoro materiale e lavoro intellettuale, lavoro e gioco.

4. *Avanguardie, decadenza e fine della storia.*

Con l'inasprirsi dei caratteri inerenti alla modernità si apre l'era delle avanguardie, durante la quale i gruppi che stilano manifesti sono all'avanguardia in campo artistico così come il partito comunista, secondo Lenin, è all'avanguardia del proletariato. È in quest'atmosfera che si plasma la figura dell'artista destinata a imporsi universalmente, nella storia dell'arte come nella coscienza comune. Il vero artista si riconosce da un segno distintivo, lo scandalo. Egli viene dunque necessariamente misconosciuto e diventerà oggetto di accettazione e di ammirazione solo dopo mezzo secolo, se non addirittura dopo un secolo intero (questa era già la formula di Stendhal). Tale concezione dell'arte viene esplicitamente sviluppata da Kandinskij sia nell'opera da lui pubblicata nel 1912, *Dello spirituale nell'arte, e nella pittura in particolare*, sia nella corrispondenza che egli intrattiene con Schönberg [Schönberg 1958]. L'artista ispirato dalla dimensione spirituale si colloca in cima a un triangolo che procede dall'oggi verso il domani:

vale a dire, quel che oggi riesce comprensibile soltanto al sommo vertice, quello che per tutto il resto del triangolo è ancora vaniloquio incomprensibile, diventa domani il contenuto della vita, pieno di senso e di sentimento, della seconda sezione.

Quest'uomo è solo, poiché egli «vede e mostra la via».

Fra dileggi e odii, egli tira sempre più innanzi e più in alto il carro pesante dell'umanità, che resiste e si blocca fra i sassi [Kandinskij 1912, trad. it. pp. 13 e 12].

E secondo Kandinskij, in musica tale ruolo spetta a Schönberg:

La musica di Schönberg ci conduce in una regione nuova, dove le esperienze musicali non sono di ordine acustico, ma puramente spirituale. Qui comincia la "musica dell'avvenire" [*ibid.*, trad. it. p. 29].

L'apertura verso il futuro si rivela tuttavia ambigua: non bisogna dimenticare che la fine del XIX secolo non rappresenta soltanto l'epoca dei modernismi, bensì anche il momento in cui intellettuali e creatori sviluppano il tema della decadenza: «Sono l'Impero al limite estremo della decadenza» [Verlaine 1962, «Langueur», trad. it. p. 377]. La protesta contro il presente, che caratterizza movimenti quali l'espressionismo e più tardi il dadaismo o il futurismo, conduce a posizioni ambivalenti e a prima vista contraddittorie: il tempo della storia può portare dal caos all'apocalisse come a un futuro radioso, dal momento che l'utopia e il profetismo vanno d'accordo con il disincanto e il pessimismo. Una variazione sul tema dell'apocalisse è la fine della storia, che, malgrado le esegesi più diffuse, non ha niente a che vedere con il postmoderno o con il neoliberismo e non è un'invenzione di Francis Fukuyama. L'inventore di questo concetto è Alexandre Kojève, nipote di Kandinskij – suo padre era fratellastro del pittore – e alto funzionario francese le cui lezioni sulla *Fenomenologia* di Hegel affascinarono un piccolo gruppo d'intellettuali parigini alla fine degli anni Trenta. Commentando i passaggi che, nel testo di Hegel, rivelano come Napoleone segni la fine della storia dell'Europa cristiana, Kojève ha un'intuizione: bisogna trasporre nella nostra epoca la verità scoperta da Hegel e riconoscere che lo Stato universale e omogeneo è stato costruito da Stalin, di cui Kojève è il nuovo profeta.

Molto semplicemente, Hegel si era sbagliato di centocinquanta anni. La fine della Storia non era Napoleone, ma Stalin, e sono io quello cui tocca darne l'annuncio [Kojève, in Auffret 1990, p. 243].

Fine della storia significa scomparsa dell'individuo libero e storicamente determinato, assenza di guerre e rivoluzioni, morte della filosofia e ritorno dell'uomo alla condizione animale. Ciò che colpisce in generale, nella confusione di questi schemi temporali, è la facilità con cui si può passare dalla rivoluzione all'apocalisse e alla fine della storia.

Ritroviamo la stessa intonazione disperata in quella che è diventata l'in-

interpretazione dominante dello statuto e del significato dell'arte di oggi: quella di Adorno. Che cos'è la dialettica della ragione sviluppata da Horkheimer e Adorno [1947], se non il patetico tentativo di giustificare questa inversione di valori che conduce dall'utopia all'apocalisse? Ciò che m'interessa in questa sede, senza voler affrontare una discussione approfondita delle tesi di Adorno, è la sua incapacità di pensare un tempo creatore se non nelle due versioni antitetiche dell'utopia e dell'apocalisse. In uno dei suoi ultimi testi [Adorno 1961], egli si basa soprattutto sull'opera di Beckett, nella quale vede *in nuce* il modello dell'unica arte possibile nella società contemporanea. *Finale di partita* conferisce un significato estetico all'assenza di senso in questa società; se l'opera è difficile da capire, è proprio perché rappresenta l'irrazionalità della società, che non può essere compresa razionalmente. Beckett esprime l'assurdità di ogni società contemporanea attraverso la parodia delle forme drammatiche tradizionali, e dell'utopia rimane solo il fragile spiraglio aperto dalla negazione dello stato di cose esistente: l'utopia non è altro che l'ombra proiettata dall'apocalisse.

All'inizio degli anni Cinquanta, è potuto sembrare che si fosse giunti al limite estremo della modernità musicale, al punto finale della sua evoluzione, e il serialismo integrale è senza dubbio il movimento in cui s'incarnano nel modo più significativo le contraddizioni della tradizione modernista. In effetti esso è insieme l'erede sia del costruttivismo modernista – il compositore è il signore assoluto che ha il controllo su tutti i parametri della propria opera – sia dell'«antiarte» delle avanguardie. Il tratto più decisivo della suddetta scuola consiste appunto nel rifiuto di ogni ripetizione udibile, che a sua volta deriva dal rifiuto di conservare, a differenza di quanto aveva fatto Schönberg, i modelli di costruzione formale offerti dalla tradizione; l'opera è una specie di *Merzbau* e assomiglia al teatro di Artaud, che si realizza in una rappresentazione unica e irripetibile. Il serialismo integrale conduce a un'opera nella quale l'organizzazione più sistematica produce la casualità più estrema e si comprende perché Cage, l'aleatorio e l'opera aperta non costituiscono se non l'altra faccia, quella nascosta ma sempre presente, del volontarismo seriale. In un certo senso, l'opera manifesta l'impossibilità d'inscrivere in una temporalità che non sia né l'ordine utopico della serie né il caos della percezione.

La tradizione del nuovo veniva in tal modo minacciata dall'interno, ma essa lo era anche dall'esterno, specie dall'ampliarsi dei mezzi tecnici di produzione e di riproduzione sonora da una parte, e dall'estensione del campo delle musiche conosciute, dall'altra. Abbiamo visto che, fino a un'epoca recente, s'ignorava ogni altra musica che non fosse quella contemporanea, e che solo molto lentamente si sono riscoperte le musiche del passato e si è entrati in contatto con quelle delle altre culture [Chailley 1976]. Tale movimento si è accelerato nel XIX e soprattutto nel XX secolo, e si è così assistito al costituirsi di ciò che possiamo definire, trasponendo la formula di

Malraux, il museo immaginario della musica universale. Sono comprensibili le reazioni deboli che un tale eccesso di ricchezze può provocare. E questa abbondanza di beni che spiega come certi musicisti si siano abbandonati a un «elogio dell'amnesia», ultima formulazione di sapore dadaista del credo modernista: ripartire da zero non è altro che una nuova variante dell'apocalisse e della fine della storia. Tuttavia, arrivare all'oblio totale non è più facile che riuscire a conoscere ogni cosa, e la coesistenza di una pluralità di musiche rappresenta un dato irrefutabile della nostra epoca: si tratta di uno degli aspetti più caratteristici della condizione postmoderna.

5. *Postmoderno e temporalità.*

Non intendo addentrarmi nella discussione di un termine tanto mal definito quanto frequentemente impiegato, e farò uso per definirlo dei tratti più universalmente condivisi, cercando soltanto di attribuire loro un significato descrittivo e non normativo o programmatico (non si tratta, per conto mio, di una scuola o di un movimento, bensì di elementi diagnostici validi per la situazione culturale odierna):

- 1) Fine dello storicismo (nel senso già accennato del termine), altrimenti definita come «fine delle grandi narrazioni». Si è preso atto che in nessun campo esistevano saperi in grado di riconoscere il senso della storia e di scoprirvi una via maestra verso il progresso – o verso la decadenza.
- 2) Fine delle contrapposizioni sulle quali si erano più o meno consapevolmente costruite la modernità e le avanguardie: contrapposizione di nuovo e antico, di progresso e reazione, di avanguardia e kitsch, di alto e basso.
- 3) Rifiuto della purezza e dell'omogeneità.

Questi elementi di definizione lasciano tuttavia sussistere un'ambiguità fondamentale, che è all'origine tanto delle differenti definizioni di postmoderno finora proposte quanto degli opposti giudizi cui ha dato luogo. Il problema è quello del rapporto fra postmoderno e novità: la modernità nell'arte si caratterizzava per la ricerca esasperata del nuovo. Bisogna allora interpretare il postmoderno come prolungamento della modernità, come arresto del movimento e volontà di conservatorismo o come ritorno alla tradizione, ovvero come reazione? Non si può porre fine alla ricerca del nuovo, che è semplicemente un altro modo di chiamare il cambiamento, e tuttavia, se si prende sul serio la fine delle grandi narrazioni, tale ricerca del nuovo non può più avere il senso lineare e profetico che gli attribuivano modernità e avanguardie: il nuovo può anche prodursi a partire dall'antico. D'altro canto, non si tratta che di confessare un segreto di Pulcinella:

tutti hanno sempre utilizzato l'antico per creare del nuovo e le uniche differenze risiedono nell'importanza, nella fedeltà e nel trattamento dei prestiti. La storia, del resto, è opaca per coloro che la stanno vivendo e nulla si rivela più ingannevole dell'apparente e illusoria chiarezza che lo storico le conferisce a cose fatte: niente garantisce che una certa innovazione o un determinato ritorno, necessariamente sempre parziali e quindi creatori, vadano per il verso giusto, quello della storia; è una scommessa che fanno, ognuno con se stesso, sia il musicista sia l'ascoltatore e il critico, poiché la storia è anche un cimitero d'innovazioni morte. È questa la ragione per cui i tratti riconosciuti che definiscono la condizione postmoderna sono tutti di segno negativo; essi non propongono né impongono alcunché alla creazione culturale e musicale, e non costituiscono che un avvertimento di spirito quasi «sessantottino»: è vietato proibire ciò che è antico, «basso» o ibrido – il che non vuol dire che lì si debba praticare tutti in una volta, né tantomeno che si sappia come farlo.

Si parli o no di postmoderno, ciò che caratterizza la nostra epoca è l'emergere di una nuova concezione del tempo. Gli schemi temporali incontrati finora erano semplici e lineari: si tratti di tempo ciclico, di tempo orientato secondo un asse con tutte le possibilità di arresto (conservatorismo), ritorno all'indietro (rinascimento o reazione), oppure di marcia in avanti (riforma o rivoluzione), il tempo è sempre unico. Ora gli storici ci hanno insegnato che il tempo è stratificato e che varie temporalità si sovrappongono nella storia umana; è così che Braudel ha proposto di distinguere fra tre temporalità: il tempo lungo delle strutture geografiche e materiali, il tempo intermedio dei cicli economici e della congiuntura, e infine il tempo breve della politica e dell'avvenimento. Di fatto, e sono stati ancora gli storici ad accorgersene, ogni fenomeno ha la propria temporalità: anche in campo musicale, i diversi elementi non hanno lo stesso ritmo evolutivo. Perveniamo così all'idea di un tempo aperto, multiplo, eterogeneo. I logici parlano di un tempo ramificato per descrivere in particolare il futuro, per il quale, a partire da un avvenimento presente, possiamo immaginare molteplici scenari [Rescher e Urquhart 1971]. È tuttavia necessario rappresentarsi come ramificato anche il passato, ovviamente non dal punto di vista ontologico, bensì dal punto di vista epistemico: noi ricostruiamo, a partire dal presente e da ogni momento del passato, intrecci differenti che attribuiscono a ognuno differenti genealogie.

È dunque necessario riscrivere la storia della musica e, in modo più generale, la storia delle forme culturali presenti nella società. Il modello interpretativo della storia dell'arte e della musica si fonda ancora sull'idea che la storia abbia un senso, un unico senso, e che lo storico come il critico debbano seguire tale filo per raccontare la storia e per giudicare le opere. Questo modello non fa che applicare alle realtà culturali lo schema secondo il quale la storia avanza su una via chiaramente definita, si tratti della via del-

la salvezza spirituale annunciata da sant'Agostino e Bossuet o del cammino che conduce alla società senza classi. In ogni istante si può e si deve riconoscere ciò che va nella direzione giusta e ciò che si oppone alla necessaria evoluzione, ciò che vive e ciò che muore, ciò che è progressivo (o progressista) e ciò che è reazionario. Scelgo un esempio tanto più significativo in quanto riflette tali presupposti nella forma più ordinaria. Nella sua opera intitolata *A History of Musical Style*, il musicologo Richard L. Crocker [1966] utilizza, in particolare nell'ultimo capitolo dedicato alla musica dopo il 1900, il vocabolario dell'analisi politica di parte. Vi si parla ininterrottamente di musica «progressiva», «avanzata», di «compromesso» e di opere «anacronistiche»: si apprende così che la *Sonata per due pianoforti e percussioni* di Bartók è «un po' anacronistica» [*ibid.*, p. 501]. Di fatto, si fa uso anche di un altro modello, quello volterriano della storia dei grandi personaggi. Dal momento che si tratta di artisti riconosciuti, non si applicano più gli stessi criteri e dunque non si dirà che le ultime opere di Bach vanno contro l'evoluzione naturale della musica (suo figlio Carl Philipp Emanuel non lo chiamava forse *der alte Zopf*, «la vecchia parrucca»?), mentre Pergolesi andrebbe nella direzione giusta. Tuttavia, più ci si avvicina alla nostra epoca, più la storia diventa di parte e segue un modello trotzkista (o, se si preferisce, kuhniano): essa consiste in una catena ininterrotta di rivoluzioni che obbligano ogni volta a prendere posizione e a separare il grano dal loglio, l'innovatore dal controrivoluzionario e dall'epigono. Per avere un'idea del grado di violenza che può toccare la polemica fra scuole artistiche contemporanee, è sufficiente leggere le pagine dedicate da Adorno a Stravinskij nella *Filosofia della musica moderna* [Adorno 1949]: l'autore de *L'Histoire du soldat* e insieme tutta la sua opera sono caratterizzati da infantilismo, da un aspetto psicotico corrispondente alla schizofrenia, da disumanità, depersonalizzazione, ebefrenia, catatonìa, ecc. Il tono è quello delle invettive e delle condanne più violente dell'era staliniana: è esattamente lo stile di Ždanov.

In realtà, non si finisce mai di riscrivere la storia, e vincitori e vinti cambiano allegramente di posto. La storia non è soltanto ramificata verso il futuro e verso il passato, ma lo è anche nel presente, in cui la molteplicità delle opere, la complessità dei movimenti evolutivi e la pluralità dei tempi embricati rendono la situazione attuale più confusa ed enigmatica, ma anche più interessante.

Adorno, Th. W.

- 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr (trad. it. *La filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1985).
- 1961 *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, XI. *Noten zur Literatur*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 281-321.

Aristofane

1975 *Rane*, Einaudi, Torino.

Auffret, D.

1990 *Alexandre Kojève*, Grasset, Paris.

Baudelaire, Ch.

1863 *Le Peintre de la vie moderne*, in «Le Figaro», 26 e 29 novembre, 3 dicembre 1863; ripreso in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris 1975 («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. in *Opere*, Mondadori, Milano 1996).

Bénichou, P.

1973 *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830*, Corti, Paris (trad. it. *Consacrazione dello scrittore. L'avvento dello spirito laico nella Francia moderna*, il Mulino, Bologna 1993).

1977 *Le Temps des prophètes*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il tempo dei profeti. Dottrine dell'età romantica*, il Mulino, Bologna 1997).

Bukofzer, M.

1947 *Music in the Baroque Era*, Norton, New York - London (trad. it. *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1996).

Chailley, J.

1976 *40 000 ans de musique*, Éditions d'aujourd'hui, Plan de la Tour; nuova ed. Plon, Paris 1985.

Crocker, R. L.

1966 *A History of Musical Style*, McGraw - Hill Book, New York.

Curtius, E. R.

1956 *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Presses Universitaires de France, Paris.

Horkheimer, M., e Adorno, Th. W.

1947 *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam; nuova ed. Fischer, Frankfurt am Main 1969 (trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1995).

Kandinskij, V. V.

1912 *Über das Geistige in der Kunst ins besondere in der Malerei*, Piper, München (trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Milano 1968).

Marx, K.

1844 *Oekonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in Id., *Werke*, Dietz, Berlin 1964 (trad. it. *I manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di N. Bobbio, Einaudi, Torino 1980).

Molino, J.

1989 *Musique et machine*, in *Actes du colloque «Structures musicales et assistance informatique»*, Laboratoire Musique et Informatique, Marseille, pp. 141-54.

Popper, K.

1972 *Conjectures and Refutations*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo delle conoscenze scientifiche*, il Mulino, Bologna 1985).

1976 *Unended Quest: an Intellectual Autobiography*, Fontana, London (trad. it. *La ricerca non ha fine. Autobiografia intellettuale*, Armando, Roma 1997).

Rescher, N., e Urquhart, A.

1971 *Temporal Logic*, Springer, Wien - New York.

Saint-Simon, C.-H. de

1875 *Œuvres de Saint-Simon*, vol. X, Dentu, Paris; nuova ed. Anthropos, Paris 1966.

Schönberg, A.

1958 *Briefe*, a cura di E. Stein, Schott, Mainz (trad. it. *Lettere*, La Nuova Italia, Firenze 1969).

Stendhal

1823 *Racine et Shakespeare*, Bossange, Delaunay, Mongie, Paris; nuova ed. Garnier-Flammarion, Paris 1970 (trad. it. *Racine e Shakespeare*, a cura di M. Colesanti, Sellerio, Palermo 1980).

Trahard, P.

1924 *Le Romantisme défini par «Le Globe»*, Les Presses Françaises, Paris.

Valéry, P.

1960 *Œuvres*, Gallimard, Paris, vol. II («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. in Id., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1996).

Verlaine, P.

1962 *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. *Poesie e prose*, Mondadori, Milano 1992).

Voltaire

1751 *Le Siècle de Louis XIV*, Henning, Berlin; poi in Id., *Œuvres historiques*, Gallimard, Paris 1957 (trad. it. *Il secolo di Luigi XIV*, Einaudi, Torino 1994).

Storie

ALEJANDRO PLANCHART

Le tradizioni del canto liturgico nell'Europa occidentale

1. Introduzione.

Con il diffondersi del cristianesimo come religione ufficiale in ogni parte d'Europa nel IV secolo, si svilupparono nelle varie regioni alcuni riti con proprie tradizioni di canto liturgico: riti che subirono notevoli cambiamenti nei circa cinquecento anni intercorsi fra l'Editto di Costantino e i primi esempi superstiti di canto notato in Occidente. Nei primi secoli dell'era cristiana, in tutta Europa la lingua della liturgia fu il greco, ma nel IV secolo cominciò a essere usato il latino, prima nell'Africa settentrionale e poi a Roma e nel patriarcato romano.

Di un certo numero di questi canti non sappiamo nulla all'infuori della loro esistenza. Di altri sono sopravvissuti alcuni esempi sparsi, ma non abbiamo alcuna notizia sulla struttura della loro liturgia. In un caso particolare, quello del rito gallicano, abbiamo qualche informazione sulla struttura della liturgia, ma solo brani musicali assai eterogenei per provenienza. Per quanto riguarda i riti ambrosiano, beneventano, gregoriano, ispanico (mozarabico) e romano, non solo siamo informati sulla struttura della liturgia, ma possediamo una notevole quantità di brani nel caso del rito beneventano, e l'intero repertorio liturgico negli altri casi. La tabella 1 indica le sezioni musicate del *proprium Missae* per i riti di cui abbiamo notizia.

L'*introitus* e il *praelegendum* sono canti corali consistenti in un'antifona con uno o più versetti dei Salmi e una dossologia. L'*ingressa* è un'antifona senza versetti né dossologia. Graduale, *psalmellus*, *psalmo* e *responsorium*, così come l'Alleluia e le *laudes*, sono canti responsoriali consistenti in un ritornello corale (la "risposta") e in un versetto cantato da un solista, e tendono a essere melodicamente elaborati. Il testo della "risposta" per l'Alleluia e le *laudes* è semplicemente la parola "alleluia". Il *clamor* è un'aggiunta al salmo in occasione di certe festività, e i "treni" sostituiscono il salmo nei giorni della Settimana Santa. Il *tractus* e il *cantus* sono canti solistici senza ritornello corale che sostituiscono l'Alleluia durante la Quaresima. L'*ante evangelium* e il *post evangelium* sono semplici antifone. L'*offertorium*, gli *offerenda* e il *sacrificium* esordiscono con un ritornello corale seguito da uno o più versetti cantati da un solista, con una parte del ritornello intercalata fra i versetti e alla fine del brano. Il *sonus* aveva probabilmente la stessa struttura (non vi sono, a quanto sembra, esempi superstiti), ma terminava

Tabella 1.

I "propri" della messa nella seconda metà dell'VIII secolo.

Collocazione all'interno del rito	Gregoriano e romano	Beneventano	Ambrosiano	Ispanico (Mozarabico)	Gallicano
Entrata	Introitus	Ingressa	Ingressa	Praelegendum	Praelegendum?
Con lezioni	Graduale	Graduale	Psalmellus	Psalmus	Responsorium
	Alleluia e V	Alleluia e V	Alleluia e V	Clamor	?
	Tractus (Quaresima)	Tractus (Quaresima)	Cantus (Quaresima)	Threnos (Quaresima)	?
			Ante Evangelium		Ante Evangelium
			Post Evangelium	Laudes	
Offertorio	Offertorium	Offerenda	Offerenda	Sacrificium	Sonus con Laudes
				Ad pacem	Preces
				Ad Sanctus	
Comunione	Communio	Communio	Confractorium	Ad Confractorium	Ad Confractorium
			Transitorium	Ad Accedentes	Trecanum

con un triplice *alleluia*, che prendeva anch'esso il nome di *laudes*. La *preces* è una litania, nella quale un certo numero di varie invocazioni conduce al ritornello *Kyrie eleison*. L'*ad pacem* e l'*ad sanctus* (quest'ultimo usato solo in alcune festività) assomigliano a una semplice antifona. Il *communio* cominciava con una struttura simile a quella dell'Introito, ma nel x secolo si era ormai ridotto – quasi ovunque – a una semplice antifona. L'*ad accedentes* ha la medesima struttura della più antica forma di *communio*. Il *confractorium* e il *transitorium* hanno entrambi la struttura di un'antifona, che può essere molto estesa nel caso del *confractorium*. Non abbiamo notizie sulla struttura del *trecanum*, ma il parallelismo esistente fra il rito mozarabico e quello gallicano fa pensare che esso fosse simile al *praelegendum*.

Per l'*ordinarium Missae* non sono praticamente sopravvissuti esempi di canti liturgici connessi ai riti beneventano e gallicano. La tabella 2 mostra i canti dell'*ordinarium* affidati al coro, in contrapposizione a quelli intonati dal diacono o dal sacerdote, come il Prefazio e il *Pater noster*.

Erano tutti canti o acclamazioni corali. Il Credo fu adottato dai Carolingi nell'viii secolo, ma non fu cantato in Roma fino all'xi. Nonostante ci siano pervenuti alcuni frammenti di *ordinarium* in canto beneventano, l'unico foglio superstite di un graduale integralmente in questo stile liturgico (Biblioteca Capitolare di Benevento, c. 202r del Codice 35), contiene la fine del Credo, un Sanctus e un Agnus Dei per la Messa di Natale. A Benevento come a Milano, il Gloria era seguito soltanto, a quanto sembra, da un triplice Kyrie. Il *trisagion* dei riti gallicano e ispanico era cantato antifonalmente da uomini e fanciulli, che alternavano greco e latino.

Tabella 2.

L'"ordinario" della messa cantata nell'viii e nel ix secolo.

Romano, Gregoriano	Beneventano	Ambrosiano	Ispanico	Gallicano
Kyrie				Aius o Trisagion
Gloria	Gloria e Kyrie	Gloria e Kyrie	Gloria	Benedictus
Credo (Gregoriano)	Credo	Credo	Trisagion	Hymnus trium puerorum
Sanctus	Sanctus	Sanctus	Benedictiones	Sanctus post Evangelium
Agnus	Agnus			Sanctus

Per i vari riti la musica dell'Ufficio è generalmente di tre tipi: antifone con salmi interi, responsori e inni. Le antifone sono tendenzialmente neumatiche e i responsori melismatici (con i versi costruiti come melodie-tipo), mentre gli inni tendono a essere sillabici.

2. *Rito romano e canto gregoriano.*

Il rito romano è la più importante delle liturgie centroitaliane formatesi fra il IV e il VII secolo, e il suo nome indica che esso è associato alla città di Roma e alla liturgia pontificia. Per i secoli nei quali esso si è evoluto, il V e il VI, non possediamo praticamente alcuna informazione né alcun testo liturgico, eccettuate talune preghiere che, a giudizio degli studiosi, potrebbero risalire al VI secolo e furono più tardi copiate nel Sacramentario Leonino. Per il VII secolo possediamo alcuni elenchi di Vangeli e di Epistole che possono considerarsi rappresentativi della situazione esistente a metà secolo, e alcuni gruppi di preghiere che si possono datare fra il 628 e il 700 (Antico Sacramentario Gelasiano) e fra il 663 e il 680 (Sacramentario Padovano). Ma la più antica descrizione della liturgia romana (in questo caso la Messa) nella quale siano citati esempi di canto liturgico è l'*Ordo Romanus I*, che contiene una descrizione completa della liturgia pontificia; poiché fa menzione dell'Agnus Dei, esso non può risalire a un periodo anteriore al pontificato di Sergio I (687-701), il papa che introdusse l'Agnus Dei nella Messa.

Per quanto concerne il canto liturgico, l'evento più importante del VII secolo fu la creazione della *schola cantorum*, che secondo McKinnon venne fondata fra la morte di Gregorio I (604) e il pontificato di Adeodato (672-676), forse tra il 630 e il 650. McKinnon [2000] sostiene che la *schola cantorum* sistematizzò e razionalizzò in forma definitiva la liturgia romana. Quali erano i materiali della liturgia romana nel momento in cui fu fondata la *schola* o nei suoi primi decenni di vita? Possiamo supporre che fossero i seguenti:

- 1) un fondo di testi biblici, per la maggior parte salmi, destinati alle parti cantate della Messa, e copiati forse in piccoli *libelli* o come semplici elenchi;
- 2) un certo numero di melodie-tipo da usare come schemi per il canto di quei testi;
- 3) un più ristretto numero di formule melodiche o melodie-tipo per cantare i testi dell'*ordinarium*;
- 4) un certo numero di *libelli* contenenti gruppi di preghiere per il celebrante, destinate a diverse parti dell'anno;
- 5) un piccolo fondo di *toni di lezione*, oltre a quelli in uso per i canti anaforici. La musica di queste categorie si doveva trasmettere oral-

mente e apprendersi a memoria da parte dei membri della *schola* e di altri ecclesiastici.

Negli ultimi decenni del VII secolo, oltre a trasmettere e conservare la parte cantata di questi repertori, la *schola cantorum* si preoccupò di organizzare e razionalizzare le componenti testuali del canto liturgico della prima categoria sopraindicata, di appropriarsi la musica per i testi della terza categoria (cantata in precedenza dal clero e dal popolo), e di aggiungere nuovi testi e canti al repertorio della prima e della seconda categoria, nell'intento di costituire un repertorio uniformemente organizzato per tutte le principali festività dell'anno liturgico.

Questi progetti furono realizzati, in quanto sembra, fra il pontificato di Sergio I (687-701) – o forse una generazione prima – e quello di Gregorio II (715-31), poiché le liturgie dei giovedì di Quaresima, che avevano ricevuto il loro *propria* sotto Gregorio II, derogano al sistematico ordine testuale dell'Introito e delle Comunioni per il periodo quaresimale: e ciò sta a indicare che lo schema per l'anno liturgico era stato completato all'epoca di Gregorio II. Questo è dunque il repertorio del canto liturgico che risalì verso Nord e venne trasmesso ai Franchi a partire dal 754, quando Pipino il Breve, e più tardi Carlo Magno, imposero il rito latino nei propri territori. I più antichi rituali liturgici (privi di musica) giunti sino a noi sono tutti documenti di provenienza franca: quelli di più remota datazione risalgono all'VIII secolo (Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex* [1936]). Per quanto riguarda i testi e la destinazione liturgica dei vari brani, quei libri sono praticamente identici alle più antiche fonti romane, risalenti all'XI secolo; ma tale concordanza attesta che le copie franche vennero esemplate su fonti romane dell'VIII secolo. Nei manoscritti di provenienza franca ciò è confermato da alcune rubriche geograficamente irrilevanti che fanno riferimento alle chiese romane destinate alla liturgia stazionale o citano gli interventi liturgici del pontefice. Un'ulteriore conferma si ricava dall'eccezionale rubrica contenuta nell'antifonario Mt. Blandin (VIII secolo) per la settima domenica dopo Pentecoste (una data aggiunta dai Franchi alle celebrazioni post-pentecostali romane): «Ista ebdomata non est in antefonarios romanos». Questa rubrica, al pari di alcune cronache di autori dell'epoca che descrivono la trasmissione della liturgia romana ai Franchi, conferma che la liturgia ricevuta da Roma veniva integrata con alcuni supplementi, attinti alla liturgia gallicana esistente o composti *ex novo* da cantori franchi.

La stessa straordinaria continuità, per quanto riguarda i testi e la destinazione liturgica, fra i libri di canto romani e quelli franchi nell'VIII e IX secolo, si ripete fra i libri franchi di questo periodo – che sono privi di musica – e quelli del X secolo, che trasmettono il medesimo repertorio con l'intera notazione musicale, come i libri di Laon (Bibliothèque Municipale 239), di San Gallo (Stiftsbibliothek 339) e di Chartres (Bibliothèque Municipale

47). Per lo stesso motivo, è dimostrabile che le melodie contenute in queste fonti, nelle quali la notazione neumatica indica il profilo della melodia ma non l'altezza dei suoni, sono identiche a quelle che compaiono in fonti dell'XI e XII secolo, questa volta con notazioni che ne indicano anche l'altezza. Questo *corpus* di melodie forma il nucleo fondamentale della liturgia romana, con quel canto liturgico franco-romano che oggi viene comunemente chiamato canto gregoriano.

La documentazione tratta dai primi libri franchi indica che, nel caso degli Introiti, l'intero *Temporale* era dotato di specifici testi e melodie, e che altrettanto avveniva per le Comunioni, con qualche compromesso nel periodo post-pentecostale. Ciò probabilmente implicava il conferimento di una precisa destinazione liturgica ai testi tradizionali usati nel VI e VII secolo, la scelta di nuovi testi per le rimanenti festività, e la creazione di melodie per tutti questi testi. Alcune melodie derivarono forse dalle tradizionali melodie-tipo, ma essenzialmente tutti gli Introiti del *Temporale* hanno melodie specifiche. Un analogo procedimento cominciò, a quanto sembra, a essere applicato ai Graduali, ma la sistematica assegnazione di testi viene meno nelle ultime due stagioni dell'anno liturgico, e i Graduali hanno un numero di melodie individuali assai inferiore a quello degli Introiti, poiché molti dei primi ricorrono nella loro struttura musicale a melodie-tipo e procedimenti centonati. Gli Offertori presentano un quadro simile a quello dei Graduali, e in essi vi è un numero ancora maggiore di canti presi a prestito (cioè canti liturgici usati più di una volta nel corso dell'anno), benché gli Offertori sembrino servirsi di melodie tipiche in misura inferiore ai Graduali. L'ultimo repertorio a venire codificato fu quello degli Alleluia. Per la stagione che va dall'Avvento all'Epifania, essi hanno tutti dei testi specifici, ma utilizzano un numero limitato di melodie. L'assegnazione di testi specifici comincia a venir meno nella stagione che va da Pasqua a Pentecoste, quando a molti Alleluia è apposta la dizione «quale volueris». Questa situazione comincia a prevalere nella stagione successiva alla Pentecoste, sì che in alcune antiche fonti liturgiche gli Alleluia sono semplicemente raccolti in un'appendice finale. I più numerosi gruppi di brani per i quali è ipotizzabile l'intervento innovativo dei cantori franchi si trovano nei repertori di Offertori e di Alleluia.

Quando fu trasmessa a Nord di Roma, la musica di rito romano per l'Ufficio quotidiano seguì un percorso simile a quello della musica per la Messa. Non è altrettanto chiaro come e quando fra i due repertori (Ufficio e Messa) si instaurasse nel rituale romano una pari dignità musicale, poiché a Roma la musica per l'Ufficio fu coltivata da molti monasteri, soprattutto da quelli legati alle grandi basiliche. Inoltre, per quanto riguarda l'Ufficio, la continuità testuale e liturgica tra le fonti romane e quelle gregoriane non è stata studiata con la stessa cura riservata alla musica per la Messa, e le più antiche fonti dell'Ufficio gregoriano sono di circa un secolo posteriori a

quelle della Messa. Per quanto concerne i testi, il repertorio antifonale è lo stesso per entrambe le tradizioni, ma i responsori contengono un discreto numero di brani che sono presenti nelle regioni del Nord, ma non a Roma.

La trasmissione in quelle regioni della liturgia romana e della sua musica fu una fatica immensa, che richiese probabilmente tutta la seconda metà dell'VIII secolo per essere portata a termine. I testi del Sacramentario, al pari di quelli della Messa e dell'Antifonario, si potevano semplicemente copiare e spedire, anche se, una volta giunti nelle regioni del Nord, richiedevano una certa revisione ed espansione, soprattutto nel caso del Sacramentario. Le melodie venivano trasmesse da cantori romani che si recavano nei paesi del Nord per insegnarle ai Franchi, e alcuni cantori franchi furono inviati a Roma ad apprendervi la musica. Cronisti come Giovanni Diacono e Notker Balbulus fanno menzione delle difficoltà incontrate e dei compromessi escogitati. La trasformazione e riorganizzazione del canto liturgico comportò da ultimo la classificazione dell'intero *corpus* delle melodie sotto il sistema degli otto modi derivati dall'*oktoechos* bizantino, rendendo probabilmente più agevole il gigantesco compito di memorizzare le melodie, in particolare quelle delle antifone dell'Ufficio, integrando inoltre il repertorio romano con brani tratti dalla liturgia gallicana o composti da cantori franchi.

Ad Aquisgrana e in altre località furono create delle *scholae cantorum*, la più importante delle quali fu quella fondata a Metz sotto gli episcopati di Chrodegang (742-66) e Angilram (768-91); e fu probabilmente a Metz che le melodie gregoriane assunsero la loro forma definitiva, quale appare nei primi manoscritti accompagnati dalla notazione musicale. La trasmissione di questo repertorio a tutte le regioni dell'impero carolingio fu un compito non meno complesso della trasmissione della liturgia da Roma ad Aquisgrana e a Metz. Probabilmente il canto liturgico giunse al Nord in collegamento con l'ultimo papa che nell'VIII secolo avesse manifestato interesse al canto ecclesiastico e alla liturgia: Gregorio II (715-31). Ma in quelle regioni, forse a causa di un puro equivoco da parte dei Carolingi, la liturgia e il suo canto furono associati al nome di un pontefice più antico e molto più famoso, Gregorio Magno (590-604), il che probabilmente ne facilitò l'accettazione in tutta Europa. La nascita della notazione musicale in un periodo compreso fra l'inizio del IX secolo e i primi del X, e la sua applicazione al *corpus* dei canti liturgici, contribuirono anch'esse a fissare il repertorio del canto gregoriano e ad agevolarne la diffusione in tutto l'Occidente. Quella del canto gregoriano è rimasta fino a oggi la principale tradizione europea di canto liturgico in lingua latina. A partire dal XII secolo, le sue melodie furono soggette a una serie di successive trasformazioni e riforme; nel XIX secolo, sotto la guida dei Benedettini dell'abbazia di Saint-Pierre di Solesmes, fu intrapreso un immenso lavoro di studio e di restauro delle più antiche fasi di quel canto. Questo lavoro, che continua fino a oggi, ha pro-

dotto una serie di edizioni moderne nelle quali l'approccio critico e quello pratico sono strettamente intrecciati, nonché una monumentale collana di facsimili, la *Paléographie Musicale* [1889-1992] la quale include molte fra le principali fonti antiche del canto gregoriano, più quattro volumi dedicati al canto ambrosiano (V-VI) e a quello beneventano (XXI-XXII). Un inventario completo delle fonti musicali gregoriane non è mai stato tentato, ma un ampio indice analitico dei manoscritti è rinvenibile – per quanto riguarda la Messa – in *Le Graduel Romain* [1957] e, per quanto concerne l'Ufficio, nel *Corpus Antiphonarium Officii* a cura di R.-J. Hesbert [1963-79].

3. Rito romano e canto romano.

Cinque manoscritti di copisti romani trasmettono i testi di quel rito con una musica chiaramente legata alle fonti gregoriane, ma in pari tempo diversa. Tre di questi codici sono Antifonari della Messa (Cologny-Ginevra, Biblioteca Bodmeriana 74; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5319 e Archivio di San Pietro F 22); altri due (British Library, Additional 29988; Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio di San Pietro B 79) sono Antifonari dell'Ufficio. Il più antico di essi (Bodmeriana 74) risale al 1071 e proviene dalla Basilica di Santa Cecilia in Trastevere. Vat. lat. 5319 e British Library Add. 29988 provengono dal Laterano e risalgono rispettivamente alla seconda metà dell'XI secolo e alla prima metà del XII. San Pietro F 22 e San Pietro B 79 provengono dall'omonima Basilica Vaticana e risalgono rispettivamente al XII secolo e alla prima metà del XIII. Uno studio particolareggiato e una trascrizione della musica per la Messa si possono leggere in *Monumenta Monodica* 2 [cfr. Landwehr-Melnicki e Stäblein 1970]; alcuni studi sulla musica per l'Ufficio si trovano in Maiani [1998] e Nowacki [1980]. Sono stati pubblicati anche dei facsimili di Bodmeriana 74 e di San Pietro B 79 [Baroffio e Kim 1995; Lütolf 1987]. Per quanto riguarda gli stili melodici propri di ciascun genere, la musica contenuta in queste fonti ha le stesse caratteristiche di quella dei manoscritti gregoriani: gli Introiti e le Comunioni sono generalmente neumatici, i Graduali e gli Alleluia sono melismatici, e gli Offertori – a somiglianza di quelli gregoriani – tendono a raggiungere la maggiore estensione nell'intero repertorio. Ma nei brani romani la costruzione melodica e la struttura cadenzale sono tendenzialmente più libere: per esempio, negli Introiti si usano solitamente per un gran numero di brani le melodie-tipo, anziché quelle più nettamente profilate del repertorio gregoriano.

Le melodie romane per il rito romano furono abolite nel corso dell'XI e del XII secolo, e la loro esistenza rimase ignota agli studiosi fino agli ultimi anni dell'Ottocento, quando i benedettini di Solesmes esaminarono i quattro manoscritti romani attualmente conservati in Vaticano. Nonostante al-

cuni precoci dibattiti sul repertorio romano svoltisi al principio del Novecento, lo studio del canto liturgico romano e dei suoi rapporti con quello gregoriano fu intrapreso seriamente solo a partire da metà secolo. A quell'epoca, si avanzarono due ipotesi sulle origini delle due tradizioni di canto liturgico.

La prima, formulata in vario modo da Stäblein in *Monumenta Monodica* 2 e da Van Dijk [1961], può essere così sintetizzata: il canto romano rappresenta il canto liturgico sviluppatosi nell'Urbe fin dall'epoca di Gregorio I, ma durante il pontificato di Vitaliano (657-72) i cantori papali crearono nuove melodie per l'intera liturgia a uso dei riti pontificali, dando origine a quello che poi diventò il canto gregoriano. Da allora in poi, due tipi di canto liturgico convissero nella città di Roma: il canto pontificio (gregoriano) e il canto urbano (romano). Quando, nell'VIII secolo, i re franchi chiesero al papa di trasmettere loro la liturgia romana, quella che riceverettero fu la forma pontificia del canto liturgico, in seguito conosciuta col nome di canto gregoriano.

La seconda ipotesi, formulata da Huckle [1955; 1980], suppone che sia esistito un unico canto liturgico in uso a Roma nel VII e nell'VIII secolo. Trasmeso nelle regioni del Nord, fu trasformato e rimodellato dai Franchi, molto probabilmente nella *schola cantorum* di Metz. La versione del canto liturgico contenuta nei manoscritti romani rappresenta la tradizione romana del canto stesso, mentre quella che troviamo nei manoscritti franchi rappresenta la tradizione locale: ma sono entrambe considerate versioni del canto "gregoriano". Le differenze di stile e le discontinuità melodiche che si riscontrano fra i due tipi di canto si possono spiegare tenendo conto delle ben note difficoltà incontrate dai Franchi nell'assimilare il canto romano.

Oggi la prima di queste ipotesi è stata sostanzialmente abbandonata; la seconda, pur essendo generalmente accettata, ha subito due contrastanti modifiche a opera di McKinnon [2000] e di Levy [2000; 2001]. McKinnon suppone che a Roma la musica per la Messa, prima della fondazione della *schola cantorum*, fosse perlopiù intonata dal *lector*, e che le parti responsoriali fossero cantate da solisti che improvvisavano le loro melodie o seguivano alcuni fondamentali schemi melodici. Quelle che poi divennero le parti corali dei canti liturgici erano forse cantate dal clero o dal popolo sulla base di schemi melodici estremamente semplici. Nei monasteri, dove la comunità dei monaci si dedicava al canto liturgico dalla mattina alla sera, fu possibile costruire un *corpus* di semplici ma caratteristiche melodie per le antifone dell'Ufficio, nonché alcune melodie più elaborate, sebbene esprimibili in formule, per i responsori. La fondazione della *schola*, e l'attività da essa svolta alla fine del VII secolo, contribuirono alla creazione del repertorio fondamentale di canti liturgici per la Messa (ispirati forse al repertorio monastico), con stili diversi per ciascun genere e con un gran numero di melodie specifiche. Fu questo il repertorio che venne trasmesso ai Franchi; in precedenza, nella prima metà dell'VIII secolo, esso era stato probabilmente

adottato anche dai cantori di altre chiese romane nelle quali cominciavano a costituirsi cori formati da allievi della *schola*. Nella sua trasmissione ai Franchi, il repertorio subì qualche modifica: fu da essi rivisto, codificato e accresciuto, fino a quando – durante tutto il ix secolo – venne in ultimo affidato alla scrittura per agevolarne la diffusione nell'insieme dell'impero carolingio, dove si stabilizzò intorno al 900. A Roma il repertorio rimase invece affidato alla tradizione orale e continuò a evolversi fino al momento in cui, nell'xi secolo, assunse forma scritta. Tale evoluzione comportò lo sviluppo di quello stile ornamentale che pervade tanta parte del canto liturgico romano; forse essa è anche la conseguenza di quel caos politico e sociale in cui Roma sprofondò per molta parte del x secolo, quando l'attività della *schola cantorum* rimase probabilmente interrotta per alcuni decenni e il repertorio dovette essere ricostruito da cima a fondo sulla scorta dei ricordi di qualche cantore. Ciò spiegherebbe sia la presenza di un gran numero di Introiti basati su qualche melodia-tipo del canto liturgico romano, che nel repertorio gregoriano posseggono invece melodie specifiche; sia l'inconsueto succedersi nei libri romani di numerose formule di canto liturgico aventi la stessa *finalis*, come negli Introiti in notazione analizzati da Connolly [1980]. Tutto ciò considerato, il canto gregoriano (ossia il rito romano filtrato dalla tradizione musicale franca) è forse più vicino alla musica della *schola cantorum* di Roma alla fine del vii secolo che non al canto liturgico dell'Urbe, il quale assunse forma scritta alla fine dell'xi secolo.

Levy non mostra interesse per la supposta transizione dal canto del *lector* al canto della *schola*. La sua indagine comincia con il repertorio che la *schola* romana di fatto possedeva sul finire del vii secolo e che fu trasmesso ai Franchi nell'viii. Levy ritiene che questo repertorio avesse probabilmente le stesse caratteristiche del canto liturgico romano sopravvissuto fino all'xi secolo, cioè l'insistenza su formule melodiche, l'amore per l'ornamentazione e la ripetizione di schemi melodici. Lo specifico panorama melodico dello stesso canto gregoriano, con i suoi profili fortemente caratterizzati e le sue melodie peculiari (*idiomela*), è a suo giudizio un prodotto del gusto franco condizionato dalle tradizioni del canto liturgico gallicano; ed egli avanza l'ipotesi che, per gli Offertori, i cantori franchi si discostassero ampiamente dalle melodie romane e adattassero a melodie gallicane i testi ricevuti da Roma. E quindi per Levy il repertorio del canto gregoriano risale chiaramente ai Franchi, con un ampio retroterra di musica gallicana. La continuità dell'antico stile romano fra viii e xi secolo, contestata da McKinnon e affermata da Levy, riceve un'ulteriore conferma dalle indagini di John Boe [2002] su un gruppo di canti liturgici romani.

Il repertorio romano della seconda metà dell'xi secolo non è esente da contaminazioni col canto gregoriano. I manoscritti romani contengono un certo numero di brani, in gran parte Alleluia, con melodie gregoriane anziché romane, e presentano anche i nuovi generi di musica post-gregoriana

proveniente dalle regioni del Nord: tropi e sequenze. In alcuni casi, la musica d'importazione fu adattata allo stile melodico romano della seconda metà dell'XI secolo. È questo il caso di *Veterem hominem*, antifone vespertine per l'ottava dell'Epifania. L'originale era costituito da una serie di strofe bizantine, tradotte in latino alla corte di Carlo Magno. I traduttori franchi adattarono le melodie bizantine allo stile melodico del canto gregoriano. Questa serie di antifone fu trasmessa a Roma e compare negli Antifonari romani, ma i cantori adattarono le melodie ricevute per conformarle allo stile del canto liturgico romano, come è stato osservato da Nowacki [1993].

4. *Il canto liturgico celtico e anglosassone.*

Il rito celtico, diffuso nella Gallia nordorientale, in Inghilterra e in Irlanda prima dell'anno 600, è andato in gran parte perduto, nonostante la sopravvivenza di alcuni manoscritti, come il Libro di Durrow del VII secolo, il Libro di Kells dell'VIII secolo (contenenti entrambi il testo del Vangelo), l'Antifonario di Bangor (seconda metà del VII sec.) e lo Stowe Missal del tardo VIII secolo, un Sacramentario irlandese di tradizione celtico-gallicana, ma che già contiene numerose caratteristiche romane. Secondo Stäblein [1973], due antifone – che rappresentano forse esempi di canto liturgico celtico – sopravvivono in un Breviario del XIII secolo di provenienza normanna (Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 279).

La liturgia anglosassone e il suo canto liturgico, diffusosi in Britannia dopo la missione di sant'Agostino (596), furono probabilmente una commistione delle tradizioni romane e dell'Italia meridionale che Agostino aveva portato con sé, delle pratiche gallicane da lui raccolte per via, e di alcuni residui del locale canto liturgico celtico (se egli seguì il consiglio rivoltoagli da Gregorio I nelle lettere di cui parla il Venerabile Beda). Ben poco di tutto ciò sopravvisse alle invasioni danesi del IX secolo. La restaurazione del X secolo sotto Dunstan, Oswald e Aethelwold introdusse in Inghilterra la liturgia romana insieme al canto gregoriano allora esistente in Francia.

5. *Il canto liturgico gallicano.*

Il rito gallicano, diffuso nel territorio che divenne il centro del regno franco e nelle due regioni della Borgogna e dell'Aquitania, subì interamente l'imposizione carolingia del rito romano-gregoriano nell'VIII e nel IX secolo, cioè prima dell'avvento della notazione musicale. Sopravvissero tuttavia alcuni libri rituali gallicani (sacramentari o messali e un lezionario) che si trovano elencati in Vogel [1986], insieme ad alcune lettere un tempo attribuite a san Germano, vescovo di Parigi [Ratcliff 1971] che descri-

vono la liturgia gallicana. Qualche notizia può essere ricavata anche da alcuni commenti contenuti nella *Historia Francorum* di Gregorio di Tours [1981]. Nessuna di queste fonti contiene musica, ma qualcuna di loro contiene gli *incipit* del testo di alcuni brani musicali: dalla loro comparazione si ricava l'impressione che il rito gallicano non fosse interamente omogeneo in tutta la regione, e che consistesse in vari riti o tradizioni di canto liturgico. Alcuni studiosi, fra cui Ståblein [1955] e Levy [1998], hanno segnalato l'esistenza di un certo numero di brani che, mentre sono contenuti nei più antichi antifonari della messa gregoriana, non si trovano invece nelle fonti del canto liturgico paleoromano: essi potrebbero essere dei superstiti del canto liturgico gallicano che, per qualche ragione, furono conservati nel contesto della liturgia quando il canto gallicano fu sostituito dal gregoriano sotto i Carolingi. Alcuni di essi, come l'Offertorio *Elegerunt* per Santo Stefano, hanno degli equivalenti nella liturgia mozarabica o in quella ambrosiana, ma non in quella romana; altri, come l'*Agios o theos*, che corrisponde nella forma a uno dei canti dell'*ordinarium* nella messa gallicana, sopravvissero come canti speciali nella Messa dei Presantificati del Venerdì Santo. In alcuni manoscritti del periodo intercorso fra il x e il xiii secolo sono sopravvissuti altri canti liturgici che non facevano parte del rito romano: per esempio l'antifona avanti il Vangelo *Salvator omnium deus* per la festa del re merovingio san Dagoberto, contenuta in alcuni manoscritti dell'abbazia reale di St-Denis, o l'antifona per la frazione del pane *Venite populi*. È da osservare tuttavia che tutte queste presunte sopravvivenze gallicane ci sono state trasmesse nel contesto di fonti dedicate principalmente al canto gregoriano o ambrosiano, e che non è possibile stabilire se le melodie di questi brani siano veramente delle melodie gallicane o siano state modificate per adattarle stilisticamente alla musica che attualmente le inquadra.

6. Il canto liturgico ispanico o mozarabico.

Il rito ispanico o mozarabico e la sua musica furono codificati nel vii secolo. Le indicazioni liturgiche corrispondenti a quelle contenute nei successivi libri di canto ecclesiastico fanno già la loro comparsa negli scritti di Isidoro di Siviglia (m. 636). Il quarto Concilio di Toledo (633) decretò l'adozione di un unico ordinamento di preghiere e di canti per tutta la Spagna e la Gallia. Al concilio seguì un periodo di intensa attività liturgica sotto tre vescovi di Toledo, Eugenio (m. 657), Ildefonso (m. 680 ca.) e Giuliano (m. 690), tutti molto interessati alla musica. Nel 711 la Spagna fu conquistata dagli Arabi, motivo per cui la Chiesa spagnola sfuggì all'imposizione del rito romano e del canto gregoriano nell'viii e nel ix secolo. Durante la progressiva riconquista della Spagna a partire dall'viii secolo, il vecchio rito ri-

mase in vigore, benché soggetto alla pressione del rito romano. Nel 1065 papa Alessandro II ne sanzionò l'uso, ma il nuovo papa eletto nel 1073, Gregorio VII (rigido fautore del potere pontificio), costrinse la Chiesa spagnola ad adottare il canto gregoriano: la Castiglia e il León lo adottarono nel 1077 e Toledo nel 1086. Alcune parrocchie di Toledo ebbero il permesso di mantenere il vecchio rito, ma la musica usata in quelle chiese si conservò, a quanto sembra, solo attraverso la tradizione orale.

Sono sopravvissute due fonti del periodo antecedente la conquista araba: un *Liber ordinum*, contenente l'ordinamento del servizio religioso, e l'Orazionale di Verona, un libro di preghiere copiato nell'VIII secolo e trasportato in seguito nell'Italia settentrionale. Sui margini delle pagine lo scriba annotò gli *incipit* di circa ottocento esempi musicali tratti dalla liturgia. Per il periodo che va dal X al XII secolo, una ventina di fonti ci hanno tramandato l'intera liturgia spagnola con la relativa notazione musicale. L'indice analitico di tutte queste fonti si legge in Randel [1973]. A differenza delle fonti gregoriane e romane, ma a somiglianza di quelle milanesi, i più antichi libri accompagnati dalla notazione musicale combinano insieme i formulari della Messa e dell'Ufficio.

La notazione musicale presenta due diverse tradizioni calligrafiche: una verticale in Castiglia e León, e una coi neumi inclinati, quasi orizzontali, a Toledo. La tradizione di Toledo si suddivide a sua volta in due rami: il ramo A usa neumi di forma tondeggianti, il ramo B neumi di forma più appuntiti. Purtroppo la musica è indicata con neumi che forniscono un'immagine generale del profilo melodico, ma non le altezze dei suoni. Un importante manoscritto antico, l'Antifonario di León, è disponibile in facsimile [*Antifonario Visigótico* 1959]. Solo ventuno canti liturgici, che erano stati cancellati e riscritti in neumi aquitani in un *Liber Ordinum* di San Millán de la Cogolla, sono recuperabili, mentre le rimanenti seimila melodie non sono trascrivibili. Intorno all'anno 1500, l'arcivescovo di Toledo Francisco Ximenes de Cisneros fece rivivere l'antico rito in una cappella della cattedrale toletana, utilizzando i vecchi libri liturgici; ma la musica, a quanto sembra, fu composta *ex novo* e non corrisponde alle antiche notazioni neumatiche, pur riflettendo probabilmente la tradizione orale delle parrocchie mozarabiche della diocesi.

Benché i neumi spagnoli non indichino le altezze, da un accurato studio del testo neumatico molto è possibile apprendere intorno alla forma e allo stile delle melodie. Questo studio è stato compiuto da Brou [1947a; 1947b; 1951] per gli Alleluia, i Clamores, i Threni e il Trisagion della Messa, e da Randel [1969] per i responsori e le antifone dell'Ufficio. Tre sono gli stili melodici (sillabico, neumatico e melismatico) di queste musiche, associati a generi particolari: i *praelegenda* sono generalmente neumatici, gli *psallenda* e gli Alleluia sono melismatici e presentano spesso ripetizioni di gruppi neumatici che fanno pensare a ripetizioni di frasi musicali. Dall'an-

damento melodico individuabile all'inizio e alla fine dei salmi spagnoli, e al principio e alla fine delle relative antifone, è possibile arguire che il canto liturgico mozarabico utilizzasse un certo numero di modi, ma probabilmente meno degli otto in uso nel repertorio gregoriano. Quattro toni sono abbastanza frequenti; altri tre fanno la loro comparsa solo eccezionalmente. Ampie indagini sull'intero repertorio mozarabico sono rinvenibili in Rojo e Prado [1929] e in Brockett [1968].

7. *Il canto liturgico ambrosiano.*

Come quella ispanica, la liturgia del rito milanese o ambrosiano è sopravvissuta interamente, e la sua musica ci è stata tramandata dalle fonti milanesi in neumi trascrivibili. Benché alcuni aspetti del rito possano risalire all'episcopato di sant'Ambrogio (374-97), la musica è sicuramente molto più tarda e mostra influenze bizantine, gallicane e romane. La denominazione di rito ambrosiano può essere stata una risposta locale, volta a difendere la genealogia del rito milanese rispetto alla leggenda gregoriana diffusa dai Carolingi.

Le fonti più antiche risalgono all'XI secolo: le più importanti sono un *Manuale*, contenente il testo della liturgia completa [Magistretti 1897-1905], e l'*Ordinale* di Beroldo (ca. 1125). Le prime fonti nelle quali è indicata anche la musica risalgono al XII secolo: esse raccolgono la Messa e l'Ufficio e distinguono le funzioni religiose invernali da quelle estive, poiché a Milano esistevano due diverse cattedrali, una frequentata durante l'inverno (dall'Avvento alla vigilia di Pasqua) e l'altra in estate (dalla Pasqua all'Avvento). Queste fonti consistono in tre libri di canti per l'inverno (Londra, British Library, Additional 34209; Milano, Biblioteca Capitolare, f.2.2; Varese, ms «Eredi Bianchi», proprietà privata) nonché in un volume estivo (Bedero di Val Travaglia, San Vittore B). Di questi documenti, solo il manoscritto londinese è facilmente accessibile, essendo stato pubblicato in *Paléographie Musicale*, VI-VII [1889-1992]. Una rassegna particolareggiata delle fonti si trova in Huglo e altri [1956]. Alcune edizioni moderne della musica per la Messa e per i Vespri sono apparse nell'*Antiphonale Missarum* [1935] e nel *Liber Vespertinis* [1939], ma non sempre riflettono le tradizioni medievali. Alcuni studi con edizioni critiche degli Alleluia, dei Transitoria e del Canto sono stati pubblicati da Bailey [1983; 1987; 2002]; le antifone dell'Ufficio sono state classificate e indicizzate da Merkley [Bailey e Merkley 1990]; gli Offertori sono stati studiati da Baroffio [1964] e Hücke [1956], e i *Responsoria cum infantibus* da Moneta Caglio [1957].

Nel canto liturgico ambrosiano, i diversi generi presentano spesso una varietà di stili più ampia di quelli del canto gregoriano. Le *ingressae*, pur essendo generalmente neumatiche, comprendono anche alcuni passi meli-

smatici. Anche le differenze stilistiche fra i canti sillabici e quelli melismatici sono più accentuate nel canto ambrosiano che non in quello gregoriano. Le semplici antifone dell'Ufficio tendono a essere rigorosamente sillabiche, mentre i canti melismatici – in particolare alcuni *psalmelli*, gli Alleluia e i *responsoria cum infantibus* – presentano melismi lunghissimi, divisi talvolta in una serie di frasi ripetute, al pari delle successive sequenze medievali. Lo *iubilus* dell'Alleluia ambrosiano assume due forme: la *melodia prima* e la *melodia secunda*. Le *melodiae secundae*, che seguono la ripetizione dell'Alleluia dopo il versetto, sono ampi melismi che rivaleggiano in lunghezza con quelli delle *sequentiae* settentrionali. Le *offerendae* tendono a essere melismatiche e, a differenza degli Offertori gregoriani, conservano i loro versetti; il *confractorium* e il *transitorium* oscillano, come l'*ingressa*, fra una melodia neumatica e l'uso di melismi più lunghi.

Il canto liturgico ambrosiano non segue lo stesso sistema modale del canto gregoriano, ma sulla modalità ambrosiana non esiste alcuno studio particolareggiato. I canti più elaborati della Messa e dell'Ufficio fanno uso in larga misura di melodie-tipo, di versetti formulari e della centonizzazione. Il canto ambrosiano mostra anche di preferire nettamente il moto per grado congiunto e la frequente ripetizione di piccoli motivi. Le sezioni melismatiche fanno uso assai spesso di schemi sequenziali. Da un punto di vista melodico e strutturale, il canto ambrosiano appare in alcuni casi affine al canto beneventano, con un certo numero di concordanze melodiche e testuali fra l'uno e l'altro, ma affine anche al canto mozarabico per quanto riguarda la natura e la struttura dell'ornamentazione melismatica delle sue melodie. Si può supporre inoltre che esso avesse alcune caratteristiche in comune col canto gallicano, oggi in gran parte sconosciuto, e le sue *antiphonae ante evangelium* sembrano di origine gallicana.

8. Il canto liturgico beneventano.

Il rito beneventano e il suo canto conobbero una sorte simile a quella del canto liturgico romano. Il rito sopravvisse all'adozione del canto gregoriano da parte di molte regioni dell'Italia meridionale nel IX secolo, e la sua liturgia fu in larga misura copiata entro fonti provviste di notazione diastematica. Quando il rito e il suo canto furono soppressi tra la fine dell'XI e il principio del XII secolo, alcuni libri contenenti il canto beneventano furono eliminati o riutilizzati dopo che ne era stato cancellato il testo originale: di conseguenza, le scarse fonti residue concernenti unicamente il canto beneventano si riducono a pochi fogli sparsi, che sono per lo più dei palinsesti. Fortunatamente, un notevole numero di pezzi beneventani, compresi alcuni *propria* della Messa completi di ogni loro parte, furono inclusi nei libri di canto gregoriano dell'XI secolo come *Missae in festis duplicibus*. Tut-

tavia, anche sotto questo profilo la tradizione beneventana è stata seriamente danneggiata, perché le due principali fonti di canto per la Messa (Benevento, Biblioteca Capitolare, 38 e 40) hanno subito gravi perdite e sono interamente prive delle stagioni dell'Avvento e del Natale, che erano probabilmente ricche di feste doppie. Complessivamente, sopravvivono circa diciotto gruppi di *propria* della Messa, insieme a un buon numero di brani per la Settimana Santa e alle musiche per l'Ufficio. Quasi nessuna musica è sopravvissuta invece per l'*ordinarium*. Sono stati pubblicati i facsimili di due manoscritti contenenti molta musica beneventana (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 10673 [in *Paléographie Musicale* 1889-1991, XIV (1931)]; *Benevento 40* [cfr. Albarosa e Turco 1991], in un facsimile che prende il nome dal titolo del manoscritto); un'antologia in facsimile di tutte le musiche beneventane ritrovate fino a quel momento è apparsa in *Paléographie Musicale* [1889-1992, XXI (1992)]. Lo studio fondamentale sul rito beneventano e sulla sua musica è quello di Kelly [1989], con ampia bibliografia.

I pezzi beneventani superstiti presentano ampie concordanze testuali con quelli ambrosiani, romani e gregoriani, ma ciononostante quella che spesso manca è la continuità nella collocazione all'interno della liturgia. Ancor minore è il numero delle concordanze melodiche: ventisette col repertorio ambrosiano, e solo sei col repertorio romano e gregoriano. Le *ingressae* beneventane sono di solito più ornate e melismatiche di quelle ambrosiane, e nessun canto d'introito in una qualsiasi delle liturgie europee si avvicina, in termini di lunghezza o di espansione melodica, all'*ingressa* pasquale beneventana *Maria vidit angelum*. I Graduali assomigliano stilisticamente a quelli romani e gregoriani piuttosto che agli *psalmelli* ambrosiani: per l'Alleluia si usavano, a quanto sembra, solo due melodie, una per l'inverno (dall'Avvento alla vigilia di Pasqua) e l'altra per l'estate (da Pasqua a Sant'Andrea), con l'occasionale comparsa di una o due melodie supplementari. Gli Offertori, a differenza di quelli romani e gregoriani o delle *offertorae* milanesi, sono brevi e privi di versetti, e lo stesso vale per le Comunioni, nella misura in cui lo stesso brano poteva talvolta essere usato come Offertorio, come Comunione o come antifona per l'Ufficio. Poiché le fonti principali mancano della parte invernale, non possediamo *tractus* quaresimali, e può darsi che essi non siano mai esistiti. Quattro pezzi per il Sabato Santo sono indicati nelle rubriche come «tractus». Tre di essi servono come cantici dopo le Lezioni, e l'ultimo, *Sicut cervus*, è usato per la processione al fonte battesimale. Le trascrizioni, insieme a una particolareggiata analisi, si trovano in *Paléographie Musicale* [1889-1991, XIV (1931)].

La grammatica melodica del canto liturgico beneventano è generalmente costituita da un insieme di formule per l'inizio, la recita e la conclusione di una frase, ripetutamente utilizzate nell'intero repertorio; esse sono tabulate e analizzate in Kelly [1989, pp. 96-108]. Brani di più ampie dimen-

sioni sono costruiti spesso come un mosaico di tali formule. La modalità del canto beneventano è lontanissima dal sistema a otto modi del canto gregoriano. Vi sono due note finali, *sol* e *la*, e tre note per la recita, *do*, *re* e *mi*, ma non esiste un ben preciso profilo melodico per le musiche che terminano con l'una o con l'altra delle due note finali, né esiste una gamma separata, ma in entrambi i casi viene usato lo stesso insieme di formule melodiche. Nella musica per l'Ufficio (in gran parte antifonica) contenuta in fonti di epoca più tarda, forse sotto l'influenza di modalità gregoriane i brani che terminano in *la* sono spesso trasposti e abbassati di una quinta, e le salmodie usate per le varie antifone, in *sol* e in *re*, contengono note salmodiche di modi autentici o plagali che dipendono dalla gamma dell'antifona, si da apparire come l'equivalente dei modi gregoriani I, II, VII e VIII. Ma il senso complessivo del canto beneventano è quello di una musica premodale che non è ancora stata sottoposta a una classificazione sistematica. Nei brani più lunghi, le formule generatrici della melodia sono spesso combinate in modo tale da formare tendenzialmente uno schema di ripetizioni melodiche su larga scala. L'esempio più notevole è forse quello delle smisurate *ingressae* per la Pasqua.

9. *Sviluppi successivi del canto liturgico: l'“ordinarium”.*

La diffusione del canto gregoriano in tutti i domini carolingi fu essenzialmente completata nel secondo quarto del IX secolo. Prima della metà del secolo, abbiamo tuttavia la prima testimonianza della nascita di nuovi generi di canto liturgico. Uno degli editti del Concilio di Meaux (845) vieta «le composizioni chiamate *prosaes*, o altri brani narrativi dello stesso genere, nell'Inno Angelico, cioè nel *Gloria in excelsis deo*, o nelle sequenze che vengono spesso cantate nell'Alleluia solenne». Il divieto fa riferimento a due casi: le prose o i testi delle *sequentiae* che venivano aggiunti all'Alleluia dopo il versetto, e i brevi testi che venivano interpolati – con la relativa musica – tra le frasi del Gloria e che furono più tardi chiamati i tropi del Gloria. Questi tropi furono applicati dapprima all'Introito e infine a tutti i canti antifonali della Messa e ai canti dell'*ordinarium*, eccettuato il Credo. C'è un punto degno di nota in quel decreto: evidentemente i padri conciliari consideravano le *sequentiae* come parte della più antica tradizione, che ritenevano sfigurata da quelle innovazioni. Non è casuale il fatto che il più antico dei sei antifonari gregoriani pubblicato nel *Sextuplex* includa nell'elenco degli Alleluia un numero contrassegnato dalla rubrica «cum sequentia», e che i più antichi testimoni manoscritti dei nuovi generi (Verona, Biblioteca Capitolare 90, o Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14843, anno 900 ca.) contengano in gran parte prose e tropi del Gloria. Le *sequentiae* e le loro prose, nate probabilmente nei primi decenni del IX se-

colo, intorno all'850 erano già state copiate nei Graduali e in raccolte specifiche: poco dopo quella data esse vennero a conoscenza di Notker Balbulus nel suo convento di San Gallo, e lo indussero a scrivere appositi testi per le *sequentiae*.

In alcuni casi, i nuovi generi di canto liturgico sono interpolati nei Graduali entro il *proprium Missae*, ma perlopiù sono copiati come opuscoli a parte, o autonomi o rilegati in appendice ai Graduali stessi. Questi libri, chiamati tropari, sono i discendenti del *cantatorium*; di conseguenza, molti di essi contengono anche raccolte di versetti per l'Alleluia e per l'Offertorio. I primi tropari integrali, che risalgono al secondo quarto del x secolo, sono i seguenti: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 1609; St. Gall, Stiftbibliothek 484 e 381, copiati nel convento di San Gallo (situato nella parte orientale del territorio franco); Parigi, Bibliothèque Nationale, lat. 1240, copiato nell'abbazia di San Marziale di Limoges (situata nella parte occidentale di tale territorio). Sebbene quasi ogni tropario superstite abbia la sua particolare struttura, la maggior parte dei tropari del x e dell'xi secolo presenta nel complesso il seguente contenuto: 1) tropi per l'Introito, l'Offertorio e la Comunione; 2) canti per l'Ordinario (eccettuato il Credo), con e senza tropi; 3) *sequentiae*; 4) prose (cioè melodie per le *sequentiae*, con testi aggiunti). Mentre nei più antichi manoscritti franchi a occidente del Reno le *sequentiae* e le prose sono copiate in sezioni separate, in quelli a oriente esse sono copiate insieme, con la notazione delle *sequentiae* apposta ai margini del testo della prosa, al di sopra del quale spesso non c'è musica.

La presenza nei tropari dei canti per l'*ordinarium* è significativa perché nessuna delle melodie sopravvissute sembra essere anteriore al x secolo e perché esse mostrano una diversa sensibilità melodica rispetto alla musica per i *propria*. Cataloghi di melodie per l'*ordinarium* sono stati pubblicati da Melnicki [1954] per il Kyrie, Bosse [1955] per il Gloria, Thannabaur [1962] per il Sanctus, e Schildbach [1967] per l'Agnus Dei. Alcuni dettagliati studi sul Kyrie sono stati pubblicati da Bjork [1980a; 1980b; 1980c]. Melnicki 55 (Vat. *ad lib.* VI), 68 (Vat. XIV) e 155 (Vat. XV) sono i più antichi Kyrie conosciuti in Europa. Le più antiche fonti franche a ovest del Reno contengono anche Melnicki 39 (Vat. I), 144 e 155 (Vat. XVIII), mentre le fonti a est contengono Melnicki 47 (Vat. VI), 102 (Vat. *ad lib.* I) e 124 [tutti in Melnicki 1954]. Per i più antichi Kyrie franchi si riscontrano due schemi principali: il più lungo è ABA CDC EFEx, nel quale Ex rappresenta una versione più estesa di E; l'invocazione centrale di ogni terna ha un ambito contrastante con quello delle altre due, e la terna finale esplora un'estensione più acuta. Uno schema più semplice è AAA BBB CCCx, nel quale molto spesso A e B hanno cadenze simili. In genere, le più antiche melodie sono anche corredate di versetti latini, per cui ogni segmento è cantato una volta col versetto latino e un'altra come intonazione melismatica dell'invo-

cazione in lingua greca. I veri e propri tropi per il Kyrie, cioè le introduzioni a ogni invocazione o a ogni gruppo di tre invocazioni con le loro melodie indipendenti, sono rari nelle fonti della parte occidentale e un po' più numerosi in quelle della parte orientale. I Kyrie italiani sono diversi da quelli delle regioni transalpine perché usano una sola melodia per tutte le invocazioni. Anche nei Kyrie italiani i versetti latini seguono spesso, anziché precedere, la versione melismatica, che termina con un breve Amen.

Bosse [1955] elenca per il Gloria 52 melodie, 18 delle quali compaiono nei moderni libri di canto liturgico; ma in genere le fonti medievali contengono soltanto tre o quattro melodie ciascuna. Alcune melodie sono estremamente semplici e costituiscono forse sopravvivenze dell'epoca in cui il Gloria era un canto assembleare. La più antica e più diffusa di queste melodie è quella del Gloria 39 di Bosse, noto anche come Gloria A. Essa consiste essenzialmente di una lunga recita, con esordi e flessioni molto elaborati e con enormi fioriture alla fine di ogni versetto. Fra le melodie per il Gloria essa era la più ricca di tropi, e compare all'inizio della serie in quasi tutte le fonti che ce l'hanno tramandata. A causa della sua ambiguità modale, scomparve dalla maggior parte delle fonti dopo il XII secolo e non è stata inclusa nelle edizioni moderne. La maggior parte dei Gloria è invece costituita da melodie integralmente d'invenzione, che ricordano talvolta lo stile melodico delle sequenze.

Il caso del Sanctus è simile a quello del Gloria. Thannabaur [1962] elenca oltre 230 melodie, ma ognuna delle fonti medievali ne trasmette solo un piccolo numero. Thannabaur ha ommesso dal suo catalogo tutte le fonti del X secolo. Uno sguardo al repertorio di quel secolo non rivela l'esistenza di alcuna melodia che fosse realmente diffusa in epoca precedente. Una melodia fra le più antiche è forse quella del Sanctus della *Missa graeca*, analizzata in Atkinson [1982], per la quale Levy [1958-63] ha trovato una parentela con una melodia bizantina. Levy ha messo in luce l'esistenza di alcune melodie per il Sanctus che si riducono sostanzialmente a formule di recita simili a quelle usate per il Prefazio e il *Pater noster*, derivate forse da un antico canto assembleare. Generalmente le melodie più antiche, anche quelle non basate su una formula di recita, utilizzano la stessa musica per le prime due invocazioni del Sanctus, con un'espansione nella terza, e hanno la stessa musica anche per le due sezioni dell'Osanna. Le melodie più tarde usano spesso uno schema a "variazione progressiva" per le tre invocazioni del Sanctus e includono un'estensione melismatica (spesso fornita di una *prosula*) nel secondo Osanna.

A detta del *Liber pontificalis*, l'Agnus Dei fu introdotto dal pontefice Sergio I (687-701) come canto liturgico a uso del clero e del popolo per accompagnare quella parte della Messa. I primi *Ordines Romani* confermano questo ruolo dell'Agnus Dei, ma quelli di epoca più tarda indicano che esso fu spostato, e cantato durante lo scambio del bacio di pace o durante la

comunione. Originariamente, l'invocazione all'Agnus Dei veniva ripetuta tutte le volte che era necessario per accompagnare quella parte della celebrazione, ma Atkinson [1977] mostra che, alla fine del IX secolo, in alcune istituzioni essa era ormai limitata a tre sole invocazioni, benché alcune fonti del X e dell'XI secolo ne contengano sei. Schilbach [1967] ha catalogato 266 melodie con numerose varianti, ma ognuna delle fonti medievali ne contiene solo pochissime. L'unica melodia antica di una certa ampiezza è la Schilbach 226 (Vat. II), ma, a quanto sembra, essa non è antecedente al X secolo. Il passaggio dal «miserere nobis» al «dona nobis pacem» come invocazione finale appare per la prima volta in fonti dell'XI secolo.

Il Credo cominciò a servire da professione verbale di fede durante il rito battesimale. Nel Medioevo erano conosciuti tre testi diversi del Credo, ma di essi solo il cosiddetto Credo di Nicea fu utilizzato nella liturgia della Messa, con l'unica eccezione della *Missa Graeca* che usa il Credo degli Apostoli. Il Credo entrò a far parte della Messa gregoriana nel 798, in obbedienza a un decreto del Concilio di Aquisgrana, e fu adottato a Roma nel 1014 su richiesta dell'imperatore Enrico II. La struttura melodica più ampia è quella di Vat. I, formata essenzialmente da due frasi, una delle quali si muove su un'estensione leggermente inferiore a quella dell'altra; ma in entrambe la recita si aggira intorno al *sol*, e ognuna ha una sua caratteristica intonazione e cadenza. Altre tre melodie (Vat. II, V e VI) utilizzano più o meno alcune varianti delle formule di Vat. I. Per quest'ultima Huglo [1951] ha ipotizzato un legame con melodie bizantine.

10. *Ulteriori sviluppi del canto gregoriano: la sequenza.*

La *sequentia*, un'espansione (o sostituzione) melodica dello *iubilis* alleluiatico che veniva cantata quando la risposta era ripetuta dopo il versetto, appartiene forse a una tradizione gallicana innestata sull'Alleluia gregoriano. L'*Expositio antiquae liturgiae gallicanae* [Ratcliff 1971] così descrive un Alleluia (*laudes*): «habet ipsa alleluia primam et secundam et tertiam». Nonostante l'ambiguità del linguaggio e l'assenza di libri di canto gallicano, i parallelismi con gli Alleluia milanesi e le *laudes* del rito mozarabico – con i loro smisurati percorsi melismatici a struttura iterativa, cantati quando l'Alleluia veniva ripetuto dopo il versetto – inducono a ritenere molto fondata l'ipotesi che la *sequentia* appartenesse alla tradizione non gregoriana del canto liturgico, quella di Milano, della Gallia e della Spagna. Amalario di Metz, scrivendo intorno all'anno 830, menziona la *sequentia*; il canone del Concilio di Meaux – che nell'848 mette al bando i tropi – parla della *sequentia* come parte della liturgia tradizionale. L'ipotesi è dunque che la *sequentia* abbia cominciato a essere associata alla liturgia romano-gregoriana nei primi decenni del IX secolo. La più antica fonte nella quale sia indicata anche la

musica - Chartres, Bibliothèque Municipale 47 (ca. 900) - presenta le *sequentiae* come melismatiche, e il suo repertorio è dominato da melismi relativamente brevi di cento-duecento note, senza ripetizione di frase. Una raccolta consimile ma più ampia si trova nel convento di San Gallo, Stiftsbibliothek 484 (ca. 920-30), e analoghe raccolte di melodie senza testo continuarono a essere copiate in manoscritti francesi e inglesi (ma non tedeschi) fino alla metà dell'XI secolo.

Quasi contemporaneamente alle *sequentiae* senza testo, cominciarono ad apparire versioni con un testo sillabico, che includevano brani assai più lunghi dotati di frasi parallele. Nei territori a ovest del Reno esse furono chiamate *prosaes*, mentre in quelli a est, dove generalmente non esistevano raccolte di musiche senza testo, furono chiamate *sequentiae*, denominazione dalla quale gli studiosi moderni hanno derivato il termine "sequenza". Le sequenze (cioè le *sequentiae* con il testo) sono fra le innovazioni condannate dal Concilio di Meaux, e servirono da modello a Notker per la creazione del suo *Liber Hymnorum*, intrapresa assai probabilmente poco dopo l'850. Il repertorio di Notker, studiato da Von den Steinen [1948] e da Crocker [1977], contiene quaranta testi destinati a trentatre melodie, la maggior parte delle quali sopravvive, seppure con altri testi, in fonti francesi. Nella seconda metà del IX secolo e nel corso del X il repertorio di melodie e di testi fu notevolmente accresciuto, ma i repertori di quest'epoca più tarda rimasero circoscritti a un'area geografica più ristretta, e pochi furono i testi o le melodie che attraversarono il Reno in una direzione o nell'altra. Praticamente tutte le melodie di sequenza furono alla fine dotate di molteplici testi; nel loro ambito esiste un piccolo numero di melodie che includono brevi testi parziali, i quali furono incorporati in tutti i testi in seguito adattati a queste melodie. Stäblein [1961] vi ha dedicato uno studio particolareggiato, e Planchart [1993] ha mostrato che alcune di esse risalgono alla prima metà del IX secolo. In alcune fonti italiane si trova una commistione di sequenze della parte orientale e di quella occidentale, insieme a un piccolo gruppo di composizioni italiane che non sono state adeguatamente studiate, anche se Levy [1971] ha dedicato una certa attenzione a questo repertorio.

Dal IX all'XI secolo i testi di sequenza sono scritti essenzialmente in una prosa stilizzata, sovente con versetti omosillabici appaiati e, a ovest del Reno, tendono a terminare in assonanza sulla vocale "a". Tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo fa la sua comparsa per i testi di sequenza un nuovo stile letterario, nel quale i versetti diventano essenzialmente brevi stanze in versi ritmici rimati, entro schemi spesso abbastanza complessi. Il maestro di questa nuova forma di canto liturgico è il poeta parigino Adamo di San Vittore (ca. 1112-92 ?) Il nuovo stile di sequenza si diffuse in tutta Europa, soprattutto per merito degli influenti canonici vittorini di Parigi, come è stato indicato da Fassler [1993]. Ne derivò la composizione di un nuovo

corpus di melodie, e di uno ancora più vasto di testi, perché ogni testo che si conformava a uno dei classici schemi per le stanze elaborati dai Vittorini era sicuramente adattabile alla melodia. La sequenza esercitò un potente influsso sullo sviluppo della *cantio* medievale e, più tardi, del corale tedesco.

11. *Successivi sviluppi del canto liturgico: i tropi.*

A quanto sembra, i tropi fanno la loro comparsa più o meno contemporaneamente alla sequenza, nel primo quarto del IX secolo. I più antichi repertori contengono due tipi di tropi. Il primo tipo è costituito da estensioni melodiche di alcune frasi dei canti antifonali per la Messa (l'Introito, l'Offertorio e la Comunione) o da estensioni delle frasi del *Gloria in excelsis*. Il secondo tipo è costituito da alcune aggiunte – sia testuali sia musicali – ai canti antifonali della Messa e a quelli dell'*ordinarium*, eccettuato il Credo. I tropi del primo tipo risalgono in genere alla prima metà del X secolo e sono circoscritti alla parte orientale del territorio franco, in modo particolare al convento di San Gallo dove, come mostrano Björkvall e Haug [1993], essi dettero origine ai tropi del secondo tipo: si può dimostrare infatti che alcune melodie della seconda categoria di tropi sono estensioni di quelle rinvenibili in altri luoghi delle medesime fonti. A ovest del Reno e in Italia erano utilizzati solo tropi della seconda categoria, cioè testi e melodie. I primi strati di tropi mostrano già una notevole varietà da regione a regione, tanto che, persino quando vengono usati gli stessi testi, le melodie della Francia settentrionale, della Francia meridionale, della Renania e dell'Italia differiscono notevolmente. È possibile che in un primo momento i tropi riflettessero lo stile melodico delle tradizioni locali, già soppiantato dal canto gregoriano: esempi di questa tendenza si trovano in Planchart [1988]. Come la sequenza, i tropi conobbero uno straordinario sviluppo nel X e nell'XI secolo, ma caddero in disuso – con qualche rara eccezione – intorno alla metà del XII secolo. Come i repertori delle sequenze, anche quelli dei tropi sono tendenzialmente di carattere locale o regionale: per esempio, i tropi dell'area tedesca non si trovano praticamente mai a ovest del Reno, pur essendo conosciuti in Italia. Lo studio più ampio dei tropi dal punto di vista musicale rimane quello di Evans [1970], che analizza il repertorio dell'abbazia di San Marziale di Limoges. Un piccolo numero di tropi, sostanzialmente quelli del Gloria, del Sanctus e dell'Agnus Dei, sopravvisse fino al XVI secolo, quando furono proibiti dai decreti del concilio tridentino, il quale vietò anche il canto di tutte le sequenze a eccezione di quattro.

Albarosa, N., e Turco, A.

- 1991 (a cura di), *Benevento, Biblioteca Capitolare 40. Graduale*, Codices Gregoriani 1, La Linea Editrice, Padova.

Antifonario visigótico

- 1959 *Antifonario visigótico mozárabe de la Catedral de León*, a cura di L. Brou e J. Vives, 2 voll., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona («Monumenta Hispaniae Sacra, Series Liturgica», n. 1).

Antiphonale Missarum

- 1935 *Antiphonale Missarum Iuxta Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, a cura di G. M. Suñol, Desclée, Roma.

Atkinson, C. M.

- 1977 *The earliest Agnus Dei melody and its tropes*, in «Journal of the American Musicological Society», XXX, n. 1, pp. 1-19.
1982 *Zur Entstehung und Überlieferung der Missa graeca*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXXIX, n. 2, pp. 113-45.

Bailey, T.

- 1983 *The Ambrosian Alleluias*, Plainsong and Medieval Music Society, Englefield Green.
1987 *The Ambrosian Cantus*, Institute of Medieval Music, Ottawa («Musicological Studies», n. 57).
2002 *The Transitoria of the Ambrosian Mass: Compositional Process in Ecclesiastical Chant*, Institute of Medieval Music, Ottawa.

Bailey, T., e Merkley, P.

- 1990 *The Antiphons of the Ambrosian Office*, Institute of Medieval Music, Ottawa («Musicological Studies», n. 50/1).
2000 *The Melodic Tradition of the Ambrosian Office-Antiphons*, Institute of Medieval Music, Ottawa («Musicological Studies», n. 57).

Baroffio, G. B.

- 1964 *Offertorien der ambrosianischen Kirche: Vorstudie zur kritischen Ausgabe der mailändischen Gesänge*, Tesi di dottorato, Köln Universität, Köln.

Baroffio, G. B., e Kim, S. J.

- 1995 (a cura di), *Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Pietro B 79: Antifonario della Basilica di S. Pietro (Sec. XII)*, 2 voll., Torre d'Orfeo, Roma («Musica Italiae Liturgica», n. 1).

Bjork, D.

- 1980a *Early repertories of the Kyrie eleison*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LIII-LIV, pp. 9-43.
1980b *Early settings of the Kyrie eleison and the problem of genre definitions*, in «Journal of Plainsong and Medieval Music Society», III, pp. 40-48.
1980c *The Kyrie trope*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, n. 1, pp. 1-41.

Björkvall, G., e Haug, A.

- 1993 *Tropentypen in Sankt Gallen*, in W. Arlt e G. Björkvall (a cura di), *Recherches nouvelles sur les tropes linguistiques*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, pp. 119-174.

- Boe, J.
2002 *The Roman «Missa sponsalicia»*, in «Journal of the Plainsong and Medieval Music», XI, n. 2, pp. 127-66.
- Bosse, D.
1955 *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum «Gloria in excelsis Deo»*, Bosse, Regensburg («Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», n. 2).
- Brockett, C. W.
1968 *Antiphons, Responsories, and other Chants of the Mozarabic Rite*, Institute of Medieval Studies, Brooklyn N.Y. («Musicological Studies», n. 15).
- Brou, L.
1947a *Le Psallendum de la Messe et les chants connexes*, in «Ephemerides Liturgicae», n. 61, pp. 21-33.
1947b *Le Trisagion de la Messe d'après les sources manuscrites*, ivi, pp. 309-34.
1951 *L'Alleluia dans la liturgie mozarabe*, in «Anuario Musical», VI, pp. 3-90.
- Connolly, Th. H.
1980 *The musical observance of time in early Roman chant*, in *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht*, a cura di J. W. Hill, Bärenreiter, Kassel, pp. 3-18.
- Crocker, R. L.
1977 *The Early Medieval Sequence*, University of California Press, Berkeley.
- Evans, P.
1970 *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*, Princeton University Press, Princeton («Princeton Studies in Music», n. 2).
- Fassler, M.
1993 *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gregorio di Tours
1981 *La storia dei Franchi*, a cura di M. Oldoni, Mondadori, Milano.
- Hesbert, R.-J.
1936 (a cura di), *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Vromant, Bruxelles; nuova ed. Herder, Roma 1967.
1963-79 (a cura di), *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 voll., Herder, Roma («Rerum ecclesiasticarum documenta», Series maior, Fontes 7-12).
- Hucke, H.
1955 *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XII, n. 1, pp. 74-87.
1956 *Die gregorianische Gradualweise des 2. Tons und ihre ambrosianische Parallelen. Ein Beitrag zur Erforschung des Ambrosianischen Gesangs*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XIII, n. 3, pp. 285-314.
1980 *Towards a new historical view of gregorian chant*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, n. 3, pp. 437-67.
- Huglo, M.
1951 *Origine de la mélodie du Credo authentique de l'Édition Vaticane*, in «Revue Grégorienne», XXX, n. 2, pp. 68-78.

Huglo, M., e altri

1956 *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*, Ambrosius, Milano.

Kelly, Th. F.

1989 *The Beneventan Chant*, Cambridge University Press, Cambridge.

Landwehr-Melnicki, M.

1954 *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Bosse, Regensburg («Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», n. 1).

Landwehr-Melnicki, M., e Stäblein, B.

1970 (a cura di), *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319*, Bärenreiter, Kassel («Monumenta monodica medii aevi», n. 2).

Le Graduel Romain

1957 *Le Graduel Romain, édition critique par les moines de Solesmes*, II. *Les Sources*, Saint-Pierre, Solesmes.

Levy, K.

1958-63 *The Byzantine Sanctus and its modal tradition in east and west*, in «Annales Musicologiques», VI, pp. 6-67.

1970 *The Italian neophytes' chants*, in «Journal of the American Musicological Society», XXIII, n. 2, pp. 181-227.

1971 *Lux de luce: The origin of an Italian sequence*, in «The Musical Quarterly», LVII, n. 1, pp. 40-61.

1998 *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, Princeton.

2000 *A new look at old Roman chant*, in «Early Music History», XIX, pp. 81-104.

2001 *A new look at old Roman chant-II*, ivi, XX, pp. 173-97.

Liber Vespéralis

1939 *Liber Vespéralis Iuxta Ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, a cura di G. M. Suñol, Desclée, Roma.

Lütolf, M.

1987 (a cura di), *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere (cod. Bodmer 74)*, 2 voll., Fondazione Martin Bodmer, Köln-Genève.

Magistretti, M.

1897-1905 (a cura di), *Monumenta veteris Liturgiae Ambrosianae*, 3 voll., Hoepli, Milano; nuova ed. Kraus, Nedeln 1971.

Maiani, B.

1998 *Readings and responsories: The eight-century night office lectionary and the «Responsoria Prolixa»*, in «The Journal of Musicology», XVI, n. 2, pp. 254-82.

McKinnon, J.

2000 *The Advent Project: The Later-Seventh Century Creation of the Mass Proper*, University of California Press, Berkeley.

Moneta Caglio, E.

1957 *I responsori «cum infantibus» nella liturgia ambrosiana*, in AA.VV., *Studi in onore di Carlo Castiglioni prefetto dell'Ambrosiana*, Giuffrè, Milano, pp. 481-574.

Nowacki, E.

- 1980 *Studies on the Office Antiphons of the Old Roman Manuscripts*, Tesi di dottorato, Brandeis University, Waltham Ma.
- 1993 *Constantinople-Aachen-Rome: The Transmission of «Veterem hominem»*, *De Musica et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hucce zum 60. Geburtstag*, a cura di P. Cahn e A. K. Heimer, Olms, Hildesheim, pp. 95-116.

Paléographie Musicale

- 1889-1992 *Paléographie Musicale. Les principaux manuscrits du chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*, 23 voll. in due serie, Lang, Solesmes - St-Pierre - Berne.

Planchart, A. E.

- 1988 *On the nature of transmission and change in trope repertories*, in «Journal of the American Musicological Society», XLI, n. 2, pp. 215-49.
- 1993 *An Aquitanian sequentia in Italian sources*, in W. Arlt e G. Björkvall (a cura di), *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques* cit., pp. 371-93.

Randel, D. M.

- 1969 *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*, Princeton University Press, Princeton («Princeton Studies in Music», n. 3).
- 1973 *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton University Press, Princeton («Princeton Studies in Music», n. 6).

Ratcliff, E. C.

- 1971 (a cura di), *Expositio antiquae liturgiae Gallicanae*, Henry Bradshaw Society, London («Henry Bradshaw Society», n. 98).

Rojó, C., e Prado, G.

- 1929 *El canto mozárabe: Estudio histórico crítico de su antigüedad y estado actual*, Diputación Provincial, Barcelona.

Schildbach, M.

- 1967 *Das Einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Friedrich-Alexander Universität, Erlangen.

Stäblein, B.

- 1955 «Gallikanische Liturgie», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), a cura di F. Blume, 17 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel 1949-85, IV, coll. 1299-1325; 1ª ed.
- 1961 *Zur Frühgeschichte der Sequenz*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XVIII, n. 1, pp. 1-33.
- 1973 *Zwei Melodien der altirischen Liturgie*, in *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag am 7. Juli 1972. Überblick von Kollegen, Schülern und Freunden*, a cura di H. Hüsch, Arno Volk, Köln, pp. 590-97 («Musicae Scientiae Collectanea», n. 12).

Steinen, W. von den

- 1948 *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, 2 voll., Franke, Bern.

Thannabaur, P. J.

- 1962 *Das einstimmige sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*, W. Riecke, München («Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft», n. 1).

Van Dijk, S. J. P.

- 1961 *The urban and papal rites in seventh-and eighth-century Rome*, in «*Sacris Erudiri*», XII, pp. 411-82.

Vogel, C.

- 1986 *Medieval Liturgy: An Introduction to the Sources*, Pastoral Press, Washington.

ALEXANDER LINGAS

Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse

1. *Introduzione.*

Il presente articolo tratterà della liturgia e della musica di quelle Chiese cristiane il cui culto segue il rito bizantino. Esso si occuperà perciò in primo luogo delle tradizioni della cosiddetta "Ortodossia orientale", un gruppo di Chiese autonome e autocefale legate fra loro da una rete di mutuo riconoscimento che si manifesta nell'intercomunione. Vi sono compresi il Patriarcato ecumenico di Costantinopoli, gli antichi Patriarcati "greco-ortodossi" di Alessandria, Antiochia e Gerusalemme, come pure le Chiese nazionali indipendenti di Russia, Serbia, Bulgaria, Georgia, Romania, Cipro e Grecia. Per estensione, i seguenti paragrafi saranno anche applicabili a talune Chiese "greco-cattoliche", "melchite" o "uniati" il cui rito segue quello bizantino, ma che in vari momenti della storia entrarono in comunione con la Sede di Roma. Una speciale attenzione sarà comunque accordata a quelle che, per prestigio ecclesiastico e diffusione geografica, si possono considerare le due tradizioni musicali più rappresentative, vale a dire la bizantino-greca e la bizantino-slava. Non tratteremo in questa sede la musica e la liturgia di quelle Chiese che nel dialogo ecumenico sono designate come "ortodosse orientali" – fra cui la Chiesa siriana d'Oriente (talvolta chiamata "nestoriana") e le varie Chiese dissenzienti dal Concilio di Calcedonia (talora chiamate "monofisite": ad esempio la copta, l'etiopica e l'armena) – e nemmeno di quelle che, pur condividendo il medesimo rito con le precedenti, sono in comunione con Roma.

2. *Il rito bizantino.*

2.1. *Introduzione.*

"Rito bizantino" è un termine moderno impiegato dagli studiosi occidentali per descrivere le forme e i modelli di culto adottati dall'ortodossia orientale e da talune Chiese cattoliche di rito orientale [Taft 1992, p. 16]. Si dice "bizantino" perché rappresenta la sintesi di diversi usi locali, tanto urbani quanto monastici, raggiunta nel corso di un millennio soprattutto entro i confini dell'Impero romano d'Oriente (o di Bisanzio), dove si parlava

la lingua greca; da qui esso venne trasmesso nei secoli ad altre regioni, soprattutto la Georgia, la comunità bizantina degli stati slavi e – per il tramite della Russia zarista – perfino l'Alaska. Poiché la generale consuetudine delle Chiese cristiane orientali prevedeva la celebrazione dei riti sacri nella lingua locale, i testi greci del rito bizantino furono tradotti in slavo ecclesiastico, georgiano, arabo, rumeno, nelle moderne lingue slave, negli idiomi indigeni dell'Alaska e, più di recente, in quelli dell'Europa occidentale e dell'Africa subsahariana. La traduzione è stata tuttavia solo il segnale più evidente dei complicati processi d'inculturazione che hanno accompagnato la trasmissione del cristianesimo bizantino entro i nuovi contesti culturali. Nelle aree periferiche, le tendenze alla naturalizzazione sono state storicamente temperate in vari gradi da influenze esterne, provenienti o dai più antichi centri della cristianità occidentale, col loro prestigio spirituale e il loro potere ecclesiastico, o dalle limitrofe culture occidentali e islamiche.

L'esito musicale di questi processi è stato la creazione di repertori liturgici e paraliturgici in differenti lingue e stili, che vanno dalle intonazioni oralmente trasmesse per la cantillazione delle Sacre Scritture fino ai lavori da concerto di Pärt e Theodorakis.

2.2. Le origini nella Tarda Antichità.

Molti commentatori moderni si sono diffusi sulla natura apparentemente fuori dal tempo del rito bizantino, senza rendersi conto che la sua storia, dalle origini nella Tarda Antichità fino al xv secolo e oltre, fa mostra di un vigoroso sviluppo, specie se paragonata a quella del rito romano [cfr. Egender 1975, pp. 88-89, cit. in Taft 1988, p. 194]. Nel contempo, è pur vero che le pratiche liturgiche, gli scritti patristici e la legislazione canonica dell'epoca paleocristiana sono rimasti un riferimento basilare per il cristianesimo orientale, sia pure entro il contesto più ampio di una nozione dinamica della tradizione. L'evoluzione del culto, che si trattasse della sua pratica effettiva o della sua interpretazione teologica, è stata dunque giudicata perlopiù in base alla percezione di una sua fedeltà ai precedenti più antichi, i più importanti dei quali si trovano già stabiliti nei testi della Sacra Scrittura e negli scritti dei Padri della Chiesa.

L'Editto di tolleranza accordato ai cristiani da Costantino nel 313 accelerò lo sforzo già in corso per codificare i modelli culturali esistenti, pur adattandoli alle esigenze locali e alle nozioni teologiche del tempo. Tali processi sfociarono nella creazione di ceppi distinti dell'uso liturgico, o "riti", polarizzati intorno a centri regionali di egemonia politica o spirituale come Alessandria, Antiochia, Gerusalemme, Milano e Roma. Tuttavia nel campo degli adattamenti alcuni fra gli esempi più audaci e destinati a maggior influenza furono operati dal nascente monachesimo cristiano nei deserti d'Egitto e di Palestina.

Che vivessero in romitaggio individuale, in un'aggregazione debolmente organizzata chiamata *skete*, o in una comunità cenobitica, i monaci erano uniti dal desiderio di adempiere alla lettera il comandamento paolino di «pregare senza sosta» (I Tessal. 5.17). Il loro principale strumento a questo fine, da soli o in comunità, era la cantillazione in serie dei Salmi, intercalata da preghiere e letture. In talune regioni il ciclo delle devozioni monastiche culminava ogni sabato sera nella celebrazione di una veglia notturna protratta sino al rito eucaristico domenicale, nel corso della quale si recitavano tutti i 150 Salmi.

Il prestigio spirituale del monachesimo e il carattere dottrinalmente ineccepibile del Salterio – preoccupazione importante in un'epoca di codificazione teologica – contribuirono al rapido diffondersi del canto dei Salmi per tutto il bacino mediterraneo. I cristiani urbanizzati trasformarono tuttavia la pratica della salmodia monastica adattandola alle loro tradizioni di culto “episcopale” o “pontificale” (tali terminologie degli studiosi moderni, in apparenza foriere di confusione, riflettono l'antica concezione del culto nelle parrocchie, a quel tempo modellato e concepito come una proiezione di quello celebrato dal vescovo del luogo). Là dove i monaci cantavano i Salmi in ordine numerico e in funzione di ascesi contemplativa, i Cristiani delle città tendevano a sceglierli – includendovi anche in senso lato i cantici della Bibbia e alcuni inni non scritturali come il *Gloria in excelsis* – a seconda della loro connessione tematica con singoli momenti del ciclo liturgico (cfr. ad esempio l'uso quotidiano dei Salmi 148-50 come laudi mattutine). Verso la fine del IV secolo compaiono forme di culto ibride dove si associano aspetti delle due tradizioni, episcopale e monastica [cfr. Taft 1986, pp. 31-213]. Ad esempio, la relazione del pellegrinaggio a Gerusalemme (381-84) scritta dalla monaca spagnola Egeria illustra in qual modo nei giorni feriali la salmodia continua dei monaci precedesse i riti episcopali.

Gli elementi melodici e di proiezione pubblica della salmodia venivano significativamente esaltati nel nuovo contesto urbano. Anziché la semplice cantillazione da parte di un solista, la salmodia episcopale prevedeva una divisione gerarchica del lavoro musicale: i versetti erano affidati a solisti o a cori composti di chierici, mentre la partecipazione dell'assemblea veniva facilitata mediante l'introduzione di ritornelli. Al tutto si assicurava una certa varietà dispiegando questi organici in moduli che andavano dal semplice alternarsi di proposta e risposta nella salmodia responsoriale sino a forme più complesse di salmodia antifonale, dove versetti e ritornelli venivano rimpallati fra gruppi multipli di cantori. Quantunque per il IV e il V secolo non ci siano pervenuti esempi di salmi in notazione, gli scritti patristici dell'epoca testimoniano come il successo della salmodia urbana fosse determinato in gran parte dalla sua bellezza melodica. Le opinioni dei contemporanei circa l'utilità di tali innovazioni erano largamente discordanti:

puristi del monachesimo come Atanasio consideravano l'accentuazione del fattore musicale entro la pratica della salmodia alla stregua di un dato fortuito e di una potenziale distrazione spirituale, mentre vescovi come Basilio e Giovanni Crisostomo vedevano nella melodia accattivante un dono di Dio, positivo in sé e utile ai fini pastorali.

Tuttavia gli scritti patristici sono unanimi nel condannare molti aspetti dell'eredità musicale del paganesimo conservatisi nella società profana (con la significativa eccezione delle musiche per il cerimoniale imperiale). L'*aulos* e la *kithara*, specie se usati in contesti sociali connotati sessualmente quali i banchetti di nozze o il teatro, erano soggetti a critiche particolarmente aspre come fomiti di presunte negatività legate alle passioni del corpo. Sarebbe tuttavia anacronistico presumere che i Padri della Chiesa fossero soliti affrontare le tematiche musicali sotto la prospettiva giuridica o moralistica del più tardo cristianesimo occidentale. In realtà le loro raccomandazioni pratiche circa i benefici o i nocimenti di alcuni tipi di attività musicali derivavano dalla credenza nel potere etico della musica – quella stessa che si manifestava nelle tradizioni metafisiche e cosmologiche del pensiero platonico e pitagorico incarnate in tanta parte della teoria musicale e della filosofia pagana del tempo – nonché dai modelli di psicologia umana tratteggiati nella letteratura ascetica [i saggi raccolti in McKinnon 1998 esaminano molti di questi problemi, mentre McKinnon 1987 offre un'utile antologia di scritti patristici].

2.3. Constantinopoli.

Nel 328, quando l'imperatore Costantino rifondò la città di Bisanzio come propria capitale ribattezzandola Costantinopoli, la Nuova Roma, la sua Chiesa era di secondaria importanza. La situazione cambiò ufficialmente nel 331, quando il Concilio Costantinopolitano Primo elevò il vescovo della città a un rango onorifico secondo soltanto a quello del Pontefice romano. In seguito, la posizione del Patriarcato di Costantinopoli fu ulteriormente esaltata dall'acquisto della giurisdizione ecclesiastica sull'Asia, la Tracia e il Ponto nel v secolo, e sull'Ilirico (vale a dire la terraferma greca, in precedenza soggetta a Roma) nell'VIII. Allo stesso fine concorse anche l'indebolirsi dei suoi rivali orientali in seguito agli scismi cristologici e alle conquiste arabe, più o meno nel medesimo periodo.

L'ascesa di Costantinopoli al predominio geopolitico e spirituale si accompagnò alla creazione di due riti locali: l'Ufficio dei Monaci Insonni (un rito perpetuo praticato da correnti monastiche estintesi verso gli inizi del secondo millennio) e il rito episcopale della Grande Chiesa di Santa Sofia, rimasto essenzialmente intatto fino alla conquista della città nel 1204, in seguito alla quarta Crociata. In quest'ultimo rituale i moduli archetipali del culto urbano assunsero forme specificamente costantinopolitane in rispo-

sta a particolari condizioni locali [un processo sommariamente descritto in Taft 1992]. Ad esempio, le processioni accompagnate da salmodie antifonali acquisirono speciale significato durante l'episcopato di Giovanni Crisostomo (398-404), quando gli Ariani erano soliti sfilare di notte per le strade di Costantinopoli cantando Salmi i cui ritornelli proclamavano le loro dottrine. Dopo essersi assicurato il sostegno imperiale attraverso il dono di una croce processionale e di candelieri in argento, Crisostomo contrattacò con processioni salmodianti di propria concezione, facendo uso di ritornelli esprimenti la dottrina ortodossa. La popolarità delle sue contromisure diede origine a un elaborato sistema di liturgie stazionali che collegava le chiese cittadine e altri importanti luoghi pubblici in un'unica geografia sacra, che è stata studiata in dettaglio da Baldovin [1987, pp. 167 sgg.]. Il patrocinio imperiale interessò anche il rituale di Santa Sofia, con una magnificenza che affiancava e a volte superava quella del cerimoniale di corte. L'organico di chierici al servizio di Santa Sofia e delle sue dipendenze venne accresciuto fino a raggiungere le 525 unità sotto l'impero di Eraclio (610-41): vale a dire 80 preti, 150 diaconi, 40 diaconesse, 70 suddiaconi, 160 lettori e 25 cantori. Di pari importanza fu la costruzione di chiese progettate non solo per dare spazio alle frequenti processioni della liturgia locale, ma anche per esaltare la solennità dei riti celebrati al loro interno, così offrendo agli spettatori un barlume della liturgia celeste officiata dagli angeli.

Il culmine di ciò che Taft ha chiamato la «fase imperiale» [1992, p. 28] della liturgia costantinopolitana coincise con la prima fioritura dell'innografia bizantina, un avvenimento analizzato nel modo più esauriente da Mitsakis [1986, pp. 85 sgg.]. Mentre il sospetto verso forme di «salmodia privata» aveva in precedenza limitato le componenti non scritturali a ritornelli e brevi inni chiamati *troparia*, alcuni compositori presero spunto da inni e sermoni strofici isosillabici su testi di Efrem e di altri autori siriaci per creare forme più complesse in lingua greca. Gli inni isosillabici bizantini del tipo *kata stichon* furono tuttavia completamente eclissati dai raffinati sermoni strofici conosciuti oggi come *kontakia* (il termine *kontakion* si riferiva in origine ai rotoli di pergamena su cui erano scritti). Un *kontakion* consisteva almeno di una breve introduzione (*proimion* o *koukoulion*), seguita da una serie di strofe metricamente e melodicamente identiche, fino a quaranta, dette *oikoi* e tenute assieme da un acrostico. Gli *oikoi* hanno in comune col *koukoulion* un ritornello, il cui scopo originale era probabilmente di incoraggiare l'assemblea delle chiese urbane a partecipare al canto durante la celebrazione di una veglia protratta per tutta la notte (*pannychis*). L'*Inno Acatisto* (cioè cantato in piedi) in onore della Madre di Dio presenta l'insolita particolarità di *oikoi* alternati secondo due modelli metrici e due ritornelli.

San Romano il Melode, oggi festeggiato dalla Chiesa ortodossa alla data del 1° ottobre come patrono della musica, fu il più noto compositore di

kontakia. La sua agiografia completa è andata perduta, ma i brevi riassunti superstiti narrano come egli fosse nato nella città siriana di Emessa (oggi Homs) durante il tardo v secolo. Ordinato diacono a Beirut, si trasferì a Costantinopoli e officiò presso la chiesa della Theotokos nel quartiere di Kyros. Secondo la tradizione, ricevette il dono di scrivere *kontakia* durante una veglia notturna, inghiottendo un rotolo di pergamena offertogli dalla Vergine Maria. Benché gli venisse attribuita la composizione di oltre un migliaio di inni, solo due terzi degli 85 testi superstiti sono generalmente accettati come autentici. Indizi contenutistici ricavati da queste opere suggeriscono che Romano morisse dopo il 555; secondo le note agiografiche, fu sepolto nella chiesa di Kyros [per maggiori particolari sulle sue opere e la sua influenza cfr. Grosdidier de Matons 1977].

L'epoca di torbidi e di ripiegamento difensivo protrattasi dall'espansione araba fino al termine dell'Iconoclastia (843) sembra essere stata per il rito di Santa Sofia un periodo di consolidamento, circa il quale non ci sono comunque pervenute molte fonti. Diversi canoni del Concilio Trullano (691-92) ribadiscono le consolidate usanze rituali bizantine condannando le loro varianti latine e armene (ad esempio le pratiche di digiuno). Curiosamente, il canone n. 75 di quel concilio vieta ai cantori i comportamenti indecorosi, le grida teatrali, o l'esecuzione di canti impropri. Il più antico libro rituale bizantino giunto fino a noi è l'Euchologion Barberini 336 (cc. 1-236, edito a cura di Parenti e Velkovska [1995]), una raccolta di preghiere a uso del celebrante copiata nell'area ellenofona dell'Italia meridionale durante la seconda metà dell'VIII secolo. Le sue concordanze con le fonti post-iconoclastiche dimostrano come il rito di Santa Sofia fosse già fondamentalmente completo all'epoca della sua redazione. La continuità testuale e rituale non impedì tuttavia il prodursi di scarti nella percezione del simbolismo teologico dell'Eucaristia, come rivelano i trattati liturgici. Ad esempio, la *Storia ecclesiastica* del patriarca Germano (ca. 730) sovrappone al concetto di una partecipazione terrena all'eterna liturgia celeste (che già si trovava negli scritti dello Pseudo-Dionigi e di Massimo Confessore) le narrazioni sulla vita di Cristo derivate dalla tradizione iniziatica antiochena [cfr. il testo e il relativo commento in Meyendorff 1984].

Nella sua fase matura, il rito di Santa Sofia delineato nella documentazione post-iconoclastica possedeva tre liturgie eucaristiche: la Divina Liturgia di San Basilio, che fino al x secolo sarebbe rimasta la forma corrente della Messa bizantina; quella di San Giovanni Crisostomo, che è il rito ordinario moderno e differisce dal precedente soprattutto nelle preghiere; e la Liturgia penitenziale dei Presantificati, una Messa senza comunione pubblica celebrata nei giorni feriali di Quaresima. Le altre due componenti principali del rito episcopale costantinopolitano consistevano nella liturgia delle stazioni e nell'Ufficio delle Ore, comunemente denominato "ufficio cantato" (*asmatike akolouthia*).

Le letture scritturali per i cicli liturgici di Santa Sofia erano suddivise in tre lezionari: l'*Euangelion*, contenente sequenze del Vangelo cantate generalmente da un diacono; l'*Apostolos*, contenente letture dagli Atti degli Apostoli e dalle Epistole del Nuovo Testamento, intonate da un lettore (*anagnostes*); e il *Prophetologion*, contenente brani dell'Antico Testamento affidati anch'essi a un lettore. Copie di questi lezionari datate fra il ix e il xiv secolo sono spesso provviste della cosiddetta notazione musicale "ekfonetica", un sistema adiafematico di segni che fissa le formule melodiche, dapprima trasmesse oralmente, in uso per la cantillazione solenne delle letture liturgiche.

I normali cicli giornalieri e settimanali dei Salmi e cantici impiegati per l'Ufficio delle Ore sono raccolti, completi dei rispettivi ritornelli, nell'*Antiphonarion*. I canti solistici di Santa Sofia compaiono nello *Psaltikon*, mentre le melodie corali a essi collegate si trovano nell'*Asmatikon* descritto in Di Salvo [1962]. Per quest'ultimo, alle fonti greche superstiti si potrebbero aggiungere gli enigmatici manoscritti bizantino-slavi del *Kondakar*, così chiamato a causa dei suoi cicli di *kontakia* melismatici su testi abbreviati. Si tratta in apparenza di un adattamento derivato da più arcaiche versioni dell'*Asmatikon*.

Il *Synaxarion* e il *Kanonarion*, rispettivamente equivalenti per la Chiesa greca ai calendari delle feste fisse e mobili, trasmettono le rubriche che scandiscono la successione delle stagioni liturgiche e dei giorni di festa (il *proprium*) entro la struttura fondamentale del rituale episcopale costantinopolitano. Analoghe istruzioni, regolanti la partecipazione dell'imperatore al cerimoniale religioso, compaiono nel *Libro delle cerimonie* curato da Costantino VII Porfirogenito (regnò tra il 913 e il 920, poi dal 945 al 959), un volume che secondo i sospetti dei moderni studiosi potrebbe rappresentare più un repertorio di precedenti antichi che non una fedele descrizione del cerimoniale di corte allora in uso.

L'occupazione latina del 1204-61 interruppe nella capitale la celebrazione del rito di Santa Sofia, mentre l'Ufficio delle Ore si conservò soltanto per le feste maggiori e per alcuni Vespri del sabato. In provincia, l'omonima cattedrale di Tessalonica continuò a celebrare l'antico rito fino al 1430, ma anche colà le nuove tendenze del gusto popolare e del sentimento liturgico obbligarono l'arcivescovo Simeone (1416/17-29) a inserirvi elementi innografici e musicali tratti dall'onnipresente rituale monastico di Palestina. Dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453, l'Ufficio delle Ore scomparve fino agli albori del xx secolo, quando i progressi della ricerca liturgica e l'interesse pastorale per le antiche pratiche del culto urbano stimolarono qua e là la rinascita di singole officature del rito episcopale [per ulteriori ragguagli sulle fonti premoderne, la musica e la storia del rito episcopale costantinopolitano, cfr. Lingas in c.d.s.].

2.4. Gerusalemme.

Verso la fine del IV secolo, all'epoca del pellegrinaggio di Egeria, il rito episcopale in uso a Gerusalemme già possedeva una liturgia stazionale capace di esaltare l'esperienza del pellegrino, facendo ampio ricorso ai nuovi santuari che ne punteggiavano la topografia con allusioni agli avvenimenti della vita, della morte e della resurrezione di Cristo [Baldovin 1987, pp. 45-104]. Tale precoce sottolineatura di forme particolarmente vivide della memoria comunitaria non serviva soltanto a differenziare i riti della Città Santa da quelli di altri antichi centri cristiani, ma sarebbe rimasta sino a oggi fra le caratteristiche distintive della liturgia bizantina in terra palestinese, come si può riscontrare nell'usanza pasquale di distribuire il Sacro Fuoco che arde sulla tomba di Cristo, tuttora praticata dal Patriarcato ortodosso di Gerusalemme.

L'affermarsi di Gerusalemme come centro di pellegrinaggio le consentì di influenzare in varia misura la forma e il contenuto dei riti cristiani in tutta l'ecumene tardo-antica. A un capo della scala stanno le Chiese di Roma e dell'Occidente latino, dove i prestiti dai riti palestinesi sembra fossero abbastanza selettivi [Jeffery 1994], mentre all'estremo opposto le Chiese armena e georgiana adottarono pressoché integralmente la liturgia della Città Santa. Data la scarsità delle fonti greche, la documentazione geograficamente e cronologicamente assai eterogenea generata da queste correnti di influenza è d'incalcolabile valore per gli studiosi moderni impegnati a ricostruire i testi e le musiche originali del culto urbano di Gerusalemme.

La catechesi mistagogica attribuita al patriarca Cirillo (m. 387) offre i più antichi resoconti particolareggiati del culto gerosolimitano, descrivendo diffusamente la forma e il significato teologico dei suoi riti eucaristici e iniziatici. Dopo Egeria, le prime importanti testimonianze del rito episcopale di Gerusalemme sono una coppia di manoscritti che trasmettono in traduzione armena il contenuto di un originale greco databile alla prima metà del V secolo. Di solito citati collettivamente come "Lezionario Armeno", essi sono essenzialmente calendari liturgici forniti di rubriche ove abbondano i riferimenti topografici alla liturgia stazionale di Gerusalemme, nonché di *incipit* relativi alla salmodia e alle letture dalla Divina Liturgia. Una versione ampliata del Lezionario di Gerusalemme, contenente elementi databili all'VIII secolo, sopravvive in una traduzione georgiana, la quale ci conserva anche diverse recensioni di due innari gerosolimitani: il *Tropologion* e lo *Heirmologion*. In greco, la prima fonte di comparabile importanza è il cosiddetto *Typikon della Resurrezione*, contenente testi del *proprium* e rubriche per i riti della Settimana Santa e di Pasqua. Secondo Taft [1990, p. 28] questo lavoro frammentario, copiato nel 1122, rifletterebbe usanze precedenti la distruzione dei santuari di Gerusalemme da parte del califfo al-Hakim nel 1009. Solo di poco più antichi sono i primi manoscritti greci del

la Messa costantinopolitana (la Liturgia di San Giacomo trasmessa nel rotolo Vaticano Gr. 2282, del IX sec.), del Salterio (Pietroburgo Gr. 216, datato 862) e del Libro d'Ore (*Horologion*) contenente i Salmi e i cantici dell'*ordinarium* per l'Ufficio di Palestina (mss sinaitici 863 e 864, IX sec.) [per ulteriori dettagli sul rito urbano di Gerusalemme, si vedano le bibliografie contenute in Baldovin 1987; Jeffery 1994; Taft 1988; 1990].

2.5. Il rito monastico di San Saba.

Le comunità ascetiche fiorite a Gerusalemme e dintorni tra la fine del IV e l'inizio del V secolo utilizzavano cicli di salmodie e di preghiere complementari a quelle del rito episcopale urbano. Le forme di culto monastico descritte da Gerolamo (ca. 347-419/20) e da Giovanni Cassiano (ca. 365-433) somigliano per purezza e rigore a quelle egiziane, mentre i *monazontes* e le *parthenai* osservati da Egeria partecipavano alla liturgia episcopale nelle chiese di Gerusalemme, radunandosi inoltre sul far dell'alba per celebrare le loro devozioni salmodiche. Le tradizioni monastica ed episcopale di Palestina si congiunsero ancor più strettamente in seguito al sorgere di un centro di creatività liturgica nella Lavra di San Saba (in siriano: *Mar Saba*).

San Saba (439-532) fondò nel 478 la comunità che da lui prese il nome nel deserto a sud-est di Gerusalemme, basandola sul modello della *lavra*, cioè una comunità debolmente organizzata di asceti laici viventi in semi-eremitaggio, che erano soliti adunarsi sul finire della settimana per una veglia in comune dedicata al canto dei salmi (*agrypnia*). Via via che il fondatore acquisiva rinomanza per la sua personale santità e la sua vigorosa difesa dei decreti del Concilio di Calcedonia, la comunità crebbe e strinse forti legami col mondo esterno: fra l'altro una colonia di loro monaci, collettivamente denominati *spoudaioi*, si stabilì accanto alla chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme nei primi cinque lustri del VI secolo. La comunità di Mar Saba si assimilò ancor più al culto gerosolimitano dopo il sacco della città a opera dei Persiani (614), quando i monaci Giovanni Moschos (m. 619 o 634) e Sofronio (m. 638) salirono alla cattedra patriarcale. Il loro ristabilimento del culto cristiano in Palestina fu segnato da un movimento che armonizzava i riti episcopali e quelli monastici per ornare i salmi e i cantici eseguiti di domenica e nelle feste solenni con inni non scriturali (*troparia*), più tardi raccolti nel volume chiamato *Tropologion*. Mentre molti dei più antichi tropari sono anonimi, altri portano l'attribuzione a dei "melodi" che ne composero testo e musica. Tra i primi vi fu lo stesso Sofronio, il quale compose cicli di inni, tuttora in uso, per le festività del Natale e della Teofania. Queste innovazioni liturgiche incontrarono la resistenza di alcuni ambienti monastici conservatori, i quali condannarono l'introduzione dell'innodia e del canto melodico nel loro «canone della salmodia» [Frøyskov

2000]. Ciò non impedì tuttavia la fioritura di una scuola sabaitica di prolifici melodi, fra i quali si annoverano luminari come Andrea Cretese (m. 720), Giovanni Damasceno (m. 749) e Cosma di Maiuma (m. 787). Essi crearono congiuntamente un imponente *corpus* innodico in numerosi generi diversi, distinguibili per forma e uso liturgico. Ad esempio, gli *stichira* sono tropari aggiunti ai versi (*stichoi*) dei salmi o dei cantici comunemente impiegati nell'Ufficio delle Ore, mentre i *kathismata* fungono spesso da interludio fra le varie letture (*doxai* o *kathismata*) tratte dal Salterio. Tali inni possono presentare un'unica melodia (*idiomelon*), oppure sono la parodia (*prosomoia*) di una melodia-tipo (*automelon*).

Un sistema analogo di melodie-tipo compare nel canone (*kanon*), una complessa struttura poetica a più strofe che allinea fino a nove "odi" composte di *troparia*, le quali interpolano due o più dei nove cantici della salmodia mattutina. Ciascuna ode di un *kanon*, idealmente collegata sotto il profilo tematico al suo cantico di riferimento, presenta una strofa modello (*heirmos*) seguita da *troparia* metricamente identici. Raccolte di *heirmoi* staccati dai loro *troparia* originali venivano trasmesse nello *Heirmologion*, così da facilitarne l'arrangiamento in forma di parodia. Causa l'omissione della seconda ode (Dt. 32.1-43), la quale era riservata ai giorni feriali di Quaresima, la maggior parte dei canoni si compone di sole otto odi. Un primo esempio di canone a nove odi completo dei relativi *troparia* è il "Grande Canone" penitenziale di Andrea Cretese, un capolavoro di spiritualità monastica che esplora il percorso del pentimento dalla presa di coscienza del peccato alla riconciliazione con Dio. I successivi canoni a otto odi dell'epoca di Giovanni Damasceno e di Cosma sono composizioni di grande ricchezza teologica, contenenti molti riferimenti alle omelie patristiche, in particolare ai sermoni di Gregorio Nazianzo. Sebbene superato per molti aspetti, Wellesz [1961] contiene una buona introduzione all'innografia palestinese, mentre Taft [1988; 1992] offre una sintetica ricostruzione della nascita e successiva diffusione del rito sabaitico, completa di un'ampia bibliografia.

2.6. Le sintesi studita e neo-sabaitica.

L'attribuzione al patriarca Germano di alcuni esempi di innografia in rito palestinese suggerisce come almeno dagli inizi dell'VIII secolo una parte del clero costantinopolitano dovesse conoscere il culto sabaitico. Ciononostante, l'innografia palestinese non pare essersi radicata saldamente nella capitale bizantina fino al 799, quando il convento di Studios, aderente in origine al rito dei "Monaci Insonni", adottò l'Ufficio Divino di San Sabba (ma non la Divina Liturgia gerosolimitana di San Giacomo) su disposizione dell'abate san Teodoro. Questo passo preparò il terreno per la creazione di una "sintesi studita" ove i sacramenti e le preghiere dell'*Euchologion*

costantinopolitano si fondevano con l'ufficio dello *Horologion* palestinese; quest'ultimo fu arricchito musicalmente grazie a prestiti dalle pratiche e dai repertori della salmodia episcopale (ad esempio l'uso dei ritornelli entro la salmodia continua e la celebrazione distinta dei Vespri solenni e dell'*orthros*). A mano a mano che il monachesimo studita si espandeva dall'Italia meridionale alla Russia di Kiev, gli innografi di scuola studita – fra i quali Teodoro, suo fratello Giuseppe di Tessalonica, Teofane Graptos, Giuseppe l'Innografo, Cassia e molti altri – si dedicavano sistematicamente a colmare le lacune tra i *propria* festivi delle più antiche raccolte sabaitiche. Entro l'XI secolo furono completati cicli innodici che coprivano tutti i giorni del calendario liturgico, sia fisso sia mobile, formando il nucleo dei quindici volumi di testi per il *proprium* oggi in uso presso la Chiesa ortodossa:

- 1) il *Menaion*, una serie di dodici libri contenente i *propria* di ciascun giorno dell'anno liturgico;
- 2) il *Triodion* di Quaresima, che raccoglie i *propria* per le settimane di preparazione alla Grande Quaresima, la Quaresima stessa e la Settimana Santa fino ai Vespri del Sabato;
- 3) il *Pentekostarion* per il tempo pasquale, iniziando con l'*orthros* di Pasqua per terminare con la domenica dopo Pentecoste (o Domenica di Tutti i Santi);
- 4) la *Parakletike* o *Grande Octoechos*, che contiene un ciclo innodico di otto settimane organizzato secondo il sistema bizantino dei quattro modi autentici e relativi plagali. Il *proprium* per ciascun modo ha inizio coi Vespri del Sabato e si conclude con i *troparia* interpolati alle Beatitudini nella Divina Liturgia del sabato successivo. Una pia tradizione attribuisce a Giovanni Damasceno la compilazione del suo nucleo storico di inni domenicali in onore della Resurrezione.

La costruzione di questi cicli embricati rese necessaria la compilazione di rubriche che ne dirimessero i conflitti interni; esse sono raccolte in un libro intitolato *Typikon*. La crescente tendenza a omettere i testi biblici cui l'innografia palestinese fungeva da accompagnamento, nonché a una lettura silenziosa delle preghiere, esaltò nella pratica l'effetto prodotto sui fedeli da questa nuova preferenza che il culto ortodosso accordava all'innografia come mezzo di comunicazione teologica. Conseguenza involontaria dell'innodia ormai onnipresente fu la creazione di poesia didattica o satirica che usava a fini mnemonici i metri degli inni più conosciuti.

Nell'XI secolo una nuova ondata conservatrice di provenienza palestinese cominciò a rimodellare il culto monastico di Bisanzio, semplificando la recitazione del Salterio nei giorni feriali e restaurando la veglia notturna del sabato e nelle altre viglie delle feste principali. Il Monte Athos assunse un ruolo trainante nella codificazione di questa "sintesi neo-sabaitica":

i *Typika* che la riflettevano si diffusero per tutte le terre ortodosse, raggiungendo nel corso del xv secolo centri importanti del monachesimo russo [cfr. Taft 1988; 1992]. La redazione riveduta del *Typikon* di San Saba divenne la base del culto ortodosso dopo la caduta dell'Impero bizantino (1453), non solo perché la celebrazione del rito di Santa Sofia cessò con la trasformazione delle cattedrali in moschee, ma anche perché le prime edizioni veneziane dei libri liturgici greco-ortodossi riflettevano le pratiche del Monte Athos. Come ha dimostrato Paul Meyendorff [1991], su queste stampe veneziane si basò in seguito la riforma del culto russo promossa dal patriarca Nikon, la cui decisione di uniformare la liturgia della propria Chiesa alla pratica greca coeva provocò lo scisma dei "Vecchi Credenti". Questi ultimi conservano sino a oggi i riti più antichi di origine studiata. Differenze secondarie fra la pratica urbana e quella monastica paiono essere sopravvissute nella Chiesa costantinopolitana, per riemergere negli adattamenti ottocenteschi del *Typikon* di San Saba a uso delle parrocchie, pubblicati dai cantori patriarcali Konstantinos Protopsaltes e Georgios Violakes. Il *Typikon della Grande Chiesa*, pubblicato da quest'ultimo nel 1888, viene usato oggi dalle Chiese non monastiche del Patriarcato ecumenico di Costantinopoli e dalla Chiesa nazionale greca, mentre la maggior parte degli altri ortodossi, compresi i monaci del Monte Athos e la Chiesa ortodossa russa, continua a utilizzare il *Typikon* di San Saba nella sua *recensio* neosabaitica.

2.7. Il rito bizantino moderno.

Il moderno rito bizantino, come segnalato in precedenza, è una sintesi fra gli usi monastico ed episcopale del Medioevo costantinopolitano e palestinese. Il suo Ufficio è fondamentalmente di origine palestinese e consiste dei seguenti riti: Vespri, Compieta, Ufficio di Mezzanotte (*Mesonyktikon*), Ufficio mattutino dell'*Orthros* (equivalente alla somma di Mattutino e Laudi nell'Ufficio latino), e gli Uffici minori delle Ore di Prima, Terza, Sesta e Nona. In genere le parrocchie celebrano regolarmente soltanto gli Uffici quotidiani maggiori (Vespro e *Orthros*), ma di solito officiano la Compieta durante la Grande Quaresima, come pure (nell'uso greco) durante il digiuno di quindici giorni che precede la festa della Dormizione della Vergine, il 15 agosto. Nell'ultimo decennio del Novecento la Chiesa nazionale greca ha autorizzato la celebrazione saltuaria di due riti costantinopolitani minori: l'Ufficio pomeridiano di *Trithekte* ("Terza-Sesta") e il Notturmo (*Pannychis*).

Le Divine Liturgie di San Giovanni Crisostomo e di San Basilio differiscono principalmente per le preghiere dette dal celebrante. Entrambe comprendono le parti sottoelencate, fra cui i principali momenti musicali sono segnalati in corsivo:

LITURGIA DELLA PAROLA

Benedizione iniziale

Litania della Pace

*Antifone costantinopolitane o Salmodia dell'Ordinario (Salmi 102, 145 e Beatitudini con troparia)**Piccolo Introito**Troparia e Kontakia del giorno**Trisagion (Dio Santo, Santo Forte)**Prokeimenon (=Graduale)*

Apostolos (lettura dagli Atti degli Apostoli o dalle Epistole del Nuovo Testamento)

Alleluarion

Vangelo

LITURGIA DEI FEDELI

Litanie [talvolta omesse nell'uso parrocchiale greco]

Inno cherubico e Grande Introito

Litania

Bacio di Pace

Credo (*cantato nell'uso russo*)

Dialogo e Preghiera eucaristica

Sanctus

Preghiera eucaristica (continuazione) e Parole dell'istituzione del Sacramento

Responsorio: Noi Ti lodiamo

Preghiera eucaristica (continuazione) e Invocazione dello Spirito Santo (Epiklesis)

Troparion Mariano

Conclusione della Preghiera eucaristica

Litania

Padre Nostro (*cantato nell'uso russo*)Frazione del Pane e *Acclamazione*: «Solo uno è Santo»*Koinonikon (versetto di Comunione)**Inni del post-Communion*

Preghiera dietro l'Ambone

Congedo

La Divina Liturgia dei Presantificati è priva della preghiera eucaristica e viene officiata dopo i Vespri dei giorni feriali di Quaresima, eccettuata l'Annunciazione (25 marzo), in cui si celebra la Liturgia di Crisostomo. Il 23 ottobre, festa di San Giacomo, in alcune diocesi ortodosse si celebra una forma fortemente bizantinizzata della Liturgia gerosolimitana che prende il nome da questo santo; lo stesso avviene in altre occasioni determinate dalle usanze locali.

Le Divine Liturgie di San Basilio e di San Giovanni Crisostomo sono relativamente povere di canti per il *proprium*. Secondo Strunk [1977, p. 317], le fonti medievali tramandano soltanto 30 *Prokemeina*, 59 Alleluia e 26 *Koinonika* (per il rito latino, le cifre corrispondenti sarebbero rispettivamente 110, 110 e 150). Due canti rappresentati anche nel rito latino occidentale sono varianti festive del *Trisagion*: per le feste di Cristo in origi-

ne connesse al sacramento battesimale si canta «Tutti i battezzati» (*Omnes qui in Christo*); per le solennità della Santa Croce si usa invece «Ci prostriamo davanti alla tua Croce» (*Crucem tuam*). Brani sostitutivi dell'Inno Cherubico, che corrisponde all'Offertorio del rito romano, si usano soltanto in due giorni dell'anno liturgico: «Della tua cena mistica» (*Coenae tuae* nel rito ambrosiano) il Giovedì Santo; e «Taccia ogni vivente», tratto in origine dalla liturgia gerosolimitana di San Giacomo, il Sabato Santo [per ulteriori approfondimenti sulle forme, la terminologia, i testi e il significato del rito bizantino moderno si vedano in particolare i preziosi capitoli introduttivi e le appendici a Mary e Ware 1969; i saggi in Taft 2001; la sintesi storica di Wybrew 1990].

3. *Il canto bizantino.*

Tutte le funzioni pubbliche del rito bizantino sono cantate, cosicché per le Chiese dell'Oriente ortodosso non esiste un equivalente di quella che nel rito latino si chiama "Messa bassa". Mentre l'esatto termine ecclesiastico per indicare il canto liturgico rimane *psalmodia*, i repertori di canto fermo sviluppatisi in relazione alle funzioni del rito bizantino sono oggi indicati spesso come "canto bizantino" o "musica bizantina". Alcuni studiosi usano "canto bizantino" in un'accezione tecnica, riservando il termine alla musica nata prima della caduta dell'Impero (1453). I lavori composti fra il Cinque e il Settecento, come pure i repertori scritti o ri-codificati dopo le riforme del primo Ottocento (collettivamente indicate come "Nuovo Metodo") si possono dunque chiamare "post-bizantini". Sarebbe meglio evitare termini quali "neo-bizantino" e "neo-greco", coniatigli dagli studiosi occidentali che hanno messo in discussione l'autenticità del repertorio tradito del canto bizantino così come è oggi in uso nelle Chiese greco-ortodosse.

3.1. Il canto bizantino fino al 1453.

Il canto bizantino, al pari del relativo rito nel suo insieme, risultò dalla fusione di una varietà di tradizioni regionali, tra cui le più cospicue sono la salmodia episcopale e monastica di Costantinopoli e di Palestina. Al paragone, poco di attendibile si può affermare sul suo grado di dipendenza dalla musica tardo-antica dei greci o degli ebrei. Circa sei secoli separano l'unico frammento superstite di innografia cristiana in notazione greco-antica (l'inno alla Trinità nel Papiro 1786 di Ossirinco) e i più antichi manoscritti di canto bizantino, che incominciano ad apparire nel IX secolo con forme di notazione radicalmente differenti. Di tali forme sono state proposte parecchie tassonomie, ma noi seguiremo quella di Levy e Troelsgård [2001],

la cui ampia bibliografia rappresenta un prezioso strumento per ulteriori approfondimenti.

A differenza delle notazioni vocale e strumentale impiegate per fissare l'antica musica greca, i sistemi di notazione del canto protobizantino (e gregoriano) miravano in primo luogo a veicolare le sfumature ritmiche o melodiche piuttosto che le altezze precise dei suoni. La notazione "ekfonetica" presente nei lezionari compresi fra il IX e il XIV secolo restò sempre adiafematica, ma la semiografia "paleo-bizantina" impiegata per fissare le melodie di inni e salmi si modificò gradualmente alla ricerca di una maggiore precisione. Alla più antica forma di notazione melodica ("notazione thetica"), che si limitava più o meno a registrare l'inserzione di un melisma con una lettera *theta* al di sopra del corrispondente passo testuale, tennero dietro nel X secolo le famiglie di notazione dette "di Coislin" e "di Chartres". Così denominate dai moderni studiosi in riferimento ai manoscritti dove furono scoperte per la prima volta, esse si collegano rispettivamente alle tradizioni di Gerusalemme e di Costantinopoli. Verso la fine del XII secolo la notazione "di Coislin" si era trasformata in una famiglia di neumi completamente diastematici (notazione "medio-bizantina" o "tonda"), capace di indicare la precisa successione intervallare di una melodia con segni quantitativi per i gradi congiunti ("corpi") e i salti ("spiriti"). Vi si aggiungevano segni qualitativi che andavano da neumi regolanti il tempo e l'esecuzione di particolari ornamenti fino ai cosiddetti "grandi segni" (*megala semadia*) legati a gruppi più estesi di neumi. Sebbene lo studio comparativo dei manoscritti riveli alcuni tentativi di registrare per esteso la realizzazione di singoli segni qualitativi, le istruzioni circa la loro esecuzione continuarono a venir trasmesse prevalentemente mediante l'insegnamento orale e la chironomia, l'arte oggi perduta della direzione di coro.

Il contesto modale in cui collocare una serie di neumi intervallari si determina mediante gli *apechemata* o "intonazioni" – frasi melodiche su sillabe asemantiche impiegate per fissare il modo e la nota di partenza, che anche i teorici carolingi adottarono con modificazioni per farne uso nel canto gregoriano – e le *martyriai* o "segnature modali", in sostanza indicazioni stenografiche della nota finale di un'intonazione. Come dimostra Strunk [1977, pp. 3-18], il sistema medievale bizantino delle intonazioni e delle segnature modali presuppone un ambito tonale esteso su due ottave, adeguatamente rappresentabile sul rigo dalle note comprese fra *la*₁ e *la*₃ e consistente in due coppie adiacenti di tetracordi minori, separati da un tono intero. All'interno di questo schema generale vige l'*oktoechos*, un sistema di quattro modi autentici e quattro plagali basato sui gradi successivi di un tetracordo fondamentale che contiene le note diatoniche da *re* a *sol*₂. Secondo i teorici del Medioevo bizantino, l'ascesa melodica produce la successione delle finali dei modi autentici, mentre quelle dei rispettivi plagali risultano dalla discesa. Tuttavia Thodberg [1960] ha dimo-

strato come i canti dello *Psaltikon* costantinopolitano, in origine anteriori all'*oktoechos*, presuppongano un sistema tonale di tetracordi maggiori adiacenti in duplice versione "alta" e "bassa", fondate rispettivamente su *rez* e *soli*.

Laddove i modi dell'*oktoechos* bizantino medievale sembra fossero perlopiú diatonici, esistono le prove di un tasso variabile di cromatismo. Alcuni studiosi hanno quindi tentato di riferire retrospettivamente al Medioevo le intonazioni cromatiche in uso per i modi autentico II e plagale II nella tradizione canonizzata del canto greco-ortodosso. Altri hanno scorto nei repertori medievali soltanto passaggi cromatici transeunti, l'incidenza dei quali potrebbe essersi accresciuta in epoca tardo-bizantina entro la tendenza a un generale arricchimento del vocabolario musicale [la gamma completa di queste opinioni è rappresentata dai contributi raccolti in Troelsgård 1997]. In ogni caso, è importante riconoscere che in qualsiasi epoca i modi bizantini si distinguono gli uni dagli altri non soltanto per la scala di base, ma anche per il loro uso di formule melodiche caratteristiche alla stregua di quanto avviene in un *rāga* indiano o in un *maqām* arabo.

Per quanto la documentazione disponibile non consenta ricostruzioni definitive della prassi esecutiva in epoca pre-moderna, sarà piú che sufficiente schizzare l'evoluzione dello stile musicale bizantino a partire dalla comparsa di manoscritti in notazione. I piú antichi libri corali suscettibili di trascrizione contengono repertori già pienamente sviluppati in stili differenti, basati su formule melodiche tipizzate. L'*Asmatikon* e lo *Psaltikon* ci hanno trasmesso anonime composizioni corali e solistiche di salmi e inni provenienti dalla tradizione urbana di Costantinopoli, redatte in un idioma musicale fiorito e caratterizzato dalla sporadica inserzione di sillabe asemantiche. Le melodie, generalmente sillabiche, degli *stichira* e dei canoni a uso del rito monastico sono contenute nello *Stichirarion* e nello *Heirmologion*. Dopo la fondazione di regni crociati in tutto il Mediterraneo orientale, nuovi stili di canto si ramificarono in un impero frammentato e dominato musicalmente dai centri di Costantinopoli, Tessalonica e Monte Athos. Giovanni Kukuzelis, monaco esicasta, è il teorico cui si attribuisce un nuovo tipo di raccolta di canti per l'*ordinarium* e i *propria* festivi, chiamato *Akolouthiai* o "Ordinamento del servizio"; oltre a lui, una pleiade di compositori cominciò a coltivare stili personali distinti dedicandosi a musicare inni e salmi in modo intercambiabile, e così rompendo il rapporto biunivoco fino ad allora generalmente instauratosi fra testo e musica nel culto ortodosso [Williams 1972]. Molti dei loro lavori erano scritti in un nuovo linguaggio virtuosistico detto "abbellito" o "calofonico", che faceva uso di trofei del testo, passaggi melismatici e vocalizzi su sillabe asemantiche conosciuti come "teretismi" [per un campione rappresentativo di composizioni che applicano queste tecniche, si veda Conomos

1974]. L'influenza occidentale esercitatasi sulla musica bizantina durante il Quattrocento si riflette in alcune intonazioni del Credo di Nicea e in esempi di semplice polifonia a due parti contenuti nei lavori del teorico (e più tardi vescovo uniato di Metone) Giovanni Plousiadenos, nonché dei musicisti della corte imperiale Manuele Gazes e Manuele Crisafi [Conomos 1982].

3.2. Il canto post-bizantino.

La caduta di Costantinopoli in mano ai turchi polarizzò i cristiani di rito bizantino in aree dominate o dalla Chiesa di Roma o dagli Ottomani. La Creta rinascimentale, le isole Ionie, la Transilvania e l'Italia meridionale svilupparono distinti dialetti occidentali del canto bizantino, ornati in alcune regioni dalla polifonia improvvisativa (una pratica che sopravvive tutt'oggi nelle isole di Cefalonia e Zacinto). Nella sfera d'influenza ottomana, Panagiotis (detto il "Nuovo Crisafi"; ca. 1623-82), Germano di Nuova Patrasso (ca. 1625-85), Prete Balasio (ca. 1615-1700) e Pietro Berecheti (ca. 1665-1725) arricchirono il repertorio trådito con formule (*theseis*) oralmente trasmesse, promuovendo altresì nuovi generi di composizione. Zacharias Chanantis (in turco: Mir Cembil, 1680-1750) e Petros Peloponnesios (= Petraki-I-kebir?, m. 1778) si distinsero tanto nella musica bizantina quanto in quella ottomana, impresa emulata anche da musicisti zingari fino a Novecento inoltrato [Tsiamoulis e Erevnidis 1998].

La tendenza a una maggiore sistematizzazione, emersa coi tentativi di annotare per esteso le *theseis* di trasmissione orale mediante un processo di trascrizione o "interpretazione" (*exegesis*), si prolungò con le nuove revisioni dello *Stichirarion* e dello *Heirmologion* curate da Petros Peloponnesios e dal suo allievo Petros Byzantios (m. 1808). Due tentativi compiuti da Agapios Paliermos (m. 1815) per sostituire i neumi bizantini con forme di notazione occidentale furono sconfitti dalle forze conservatrici in seno alla Cappella Patriarcale, ma nel 1814 il Patriarcato ecumenico di Costantinopoli accettò una terza proposta di riforma generale avanzata da Crisanto di Madytos (ca. 1770-1843). Crisanto ridusse drasticamente il numero dei segni qualitativi nella notazione bizantina, sostituì le intonazioni medievali con un sistema di solmisazione all'occidentale, introdusse precise convenzioni per annotare i cromatismi e le suddivisioni del *tactus* fondamentale, facendo altresì rivivere la distinzione di Aristosseno fra modo diatonico, cromatico ed enarmonico. Chourmouzios l'Archivista (ca. 1770-1840) e Gregorio Protopsalte (ca. 1778-1821) trascrissero pressoché tutto il repertorio trådito in questo "Nuovo Metodo", tuttora in uso nei Patriarcati di Costantinopoli, Alessandria, Antiochia, Bulgaria e Romania, nelle chiese autocefale greca e cipriota e in talune comunità melchite. Le sue uniche varianti ufficiali furono quelle introdotte nel 1881 da una commissione del

Patriarcato ecumenico di Costantinopoli, che apportò leggere correzioni alle intonazioni di Crisanto e aggiunse indicazioni agogiche. Più di recente, Simon Karas (m. 1999) e i suoi allievi sono riusciti in qualche misura a recuperare taluni segni qualitativi di notazione, facendo rivivere generi e pratiche liturgiche andati in disuso nel canto bizantino dopo le riforme di Crisanto [una buona e aggiornata introduzione teorico-pratica al "Nuovo Metodo" si trova in Giannelos 1996].

Più radicali sono stati gli sforzi di rimodellare la tradizione musicale in base alle mode attuali dell'Occidente [un riassunto storico si trova in Filopoulos 1990]. Armonizzazioni a quattro parti di canti bizantini, prodotte a Vienna verso il 1840, furono rapidamente adottate in molte comunità della diaspora greca nonostante l'immediata condanna del Patriarcato ecumenico di Costantinopoli. In Grecia la diffusa opposizione, sia popolare sia ecclesiastica, all'uso liturgico di musica armonizzata fu dapprima aggravata nel 1870 dalla regina Olga, il cui patronato contribuì alla fondazione di un coro di uomini e ragazzi per l'esecuzione di polifonia in stile russo nella cappella di corte ateniese. L'influenza russa stimolò altresì il formarsi di durevoli tradizioni di polifonia liturgica in Romania, Bulgaria e Serbia.

Il cantore ateniese Giovanni Sakellaridis (ca. 1853-1938) si occupò solo marginalmente di armonizzazioni, ma considerava la prassi esecutiva contemporanea e gran parte dei canti traditi come prodotti degenerati delle influenze arabe e ottomane. Pertanto insegnò e pubblicò – in notazione sia occidentale sia crisantina – un repertorio monodico riformato di propria invenzione. Grazie in parte alla semplice cantabilità e alla ritmica squadrata (che Sakellaridis accreditava con dubbi richiami all'antica musica greca) le sue melodie si diffusero largamente in Grecia negli anni Settanta del secolo scorso e continuano a rappresentare il pilastro musicale dell'Arcidiocesi greco-ortodossa d'America. Un allievo di Sakellaridis, il britannico Henry Julius Wetenhall Tillyard, collaborò con Egon Wellesz e Carsten Høeg a un tentativo analogo, seppure filologicamente più rigoroso, di produrre trascrizioni ritmicamente libere delle fonti medievali, destinate a rimpiazzare il repertorio tradito più o meno com'era avvenuto col gregoriano riformato dai monaci di Solesmes. Altrove, sviluppi non dissimili comprendono le edizioni di canto liturgico serbo curate da Stevan Mokranjac (1846-1914), la radicale semplificazione del repertorio di tradizione nella Romania comunista, e i tentativi di resuscitare il canto pre-crisantino in Romania, in Bulgaria e nell'Abbazia di Grottaferrata [cfr. Tardo 1938]. I confini tra innovazione e tradizione, così come quelli fra Oriente e Occidente, sono oggi resi incerti per un verso dai musicisti conservatori che producono materiali influenzati dalla tradizione popolare, occidentale e arabo-turca, e per l'altro dai fautori di versioni più o meno scientifiche di una prassi esecutiva fondata sulla ricerca storica.

4. *La musica slavo-ecclesiastica fino al 1917.*

4.1. Il canto piano.

Con la significativa eccezione di un repertorio isolato come quello del canto glagolitico di rito romano, tramandatosi in alcune aree croate e slovene, quasi tutto il canto piano in lingua slavo-ecclesiastica e le sue moderne propaggini hanno sempre fatto parte, sotto il profilo liturgico, del rito bizantino. L'uso dello slavo ecclesiastico come lingua letteraria e liturgica ebbe inizio col viaggio di due fratelli missionari, i santi Cirillo e Metodio, da Tessalonica alla Moravia nell'anno 863. In seguito si estese gradualmente oltre i Balcani fino alla Russia di Kiev, la quale si convertì al cristianesimo bizantino nel 988 per volere del granduca Vladimiro. Secondo il racconto della cosiddetta *Cronaca degli anni passati*, la sua decisione di abbracciare il cristianesimo nella sua forma bizantina fu influenzata dagli ambasciatori da lui inviati a Costantinopoli, i quali gli riferirono che il culto nella cattedrale di Santa Sofia era tanto bello da far loro dubitare di essere in cielo piuttosto che in terra. I tentativi russi di ricostituire questa visione celeste ebbero organico inizio sotto Jaroslav il Saggio (1019-54) con l'importazione dei due riti: quello monastico di Studios e quello di Santa Sofia. Quest'ultimo coincise nel 1037 con l'inaugurazione a Kiev di una cattedrale dello stesso nome.

I circa settanta manoscritti superstiti che ci tramandano il canto liturgico slavo dell'alto Medioevo testimoniano della cura con cui traduttori e musicisti adattarono i coevi prototipi bizantini. Il sistema di notazione neumatica adiaستمatica detto *znamennyi* (da *znamja*, o "segno") nel quale sono redatti i primi *Heirmologia* e *Stichiraria* slavo-ecclesiastici deriva dagli originali greci in notazione di Coislin, modificandone le melodie per adattarle al diverso numero di sillabe dei testi tradotti. Gli equivalenti slavi dell'*Asmatikon* (noti come *kondakarij*) impiegano una forma di notazione collegata alla tradizione di Chartres, nonché neumi riscontrabili unicamente nel manoscritto bizantino Kastoria 8, databile al XIV secolo. La collazione con più tarde fonti diastematiche greche ha rivelato esempi di formazioni neumatiche pressoché parallele, come pure corrispondenze nelle consonanti intercalate per sostenere i melismi [cfr. le trascrizioni comparative in Morosan 1990].

Mentre gli slavi balcanici hanno conservato sino a oggi strette relazioni musicali con la tradizione greca vivente, il periodo della dominazione tartara (1240-1480) e l'isolamento geografico contribuirono a una più profonda inculturazione della musica bizantina in Russia e in Ucraina. Quando già da tempo i Bizantini avevano sviluppato la notazione "rotonda", capace di esprimere con precisione gli intervalli, il canto *znamennyi* continuò a venire trascritto mediante neumi adiaستمatici [cfr. Gerasimowa-Persidskaia 1993; cfr. in particolare Gardner 2000]. Le divergenze stilistiche dal

canto fermo bizantino si accentuarono durante il periodo di rinnovamento artistico iniziatosi poco dopo la caduta di Costantinopoli con la compilazione di "alfabeti" (*azbuki*) per la notazione, nei quali i neumi erano spesso fantasiosamente ribattezzati a seconda della loro forma esterna (ad esempio "freccia" e "calice pieno"). Intorno al 1600 Ivan Šajdurov inventò un sistema di "segni al cinabro" impressi in inchiostro rosso, i quali fissavano l'altezza relativa dei neumi entro un sistema di tricordi maggiori disgiunti. La notazione occidentale su rigo fece la sua prima significativa comparsa con la pubblicazione nel 1601 dello *Heirmologion* di Suprasl', mentre nel 1668 Aleksandr Mezenec propugnò l'impiego di un'altra serie di segni (*priznaki*) che consentivano di fissare l'altezza assoluta dei neumi senza il ricorso all'inchiostro rosso.

Compositori e copisti utilizzarono queste innovazioni semiografiche per diversificare i repertori traditi del canto liturgico. Si abbreviò il canto *znamenny* mediante l'uso di passi in recitativo e lo si elaborò con formule stilizzate (*kokizi*, *lica* o *fiti*), dando così vita rispettivamente ai repertori dello *znamenny* "maggiore" e "minore". Si crearono anche varianti locali ornamentate e composizioni originali, tra cui lavori che dettero il nome a nuovi generi di canto. Quelli melodicamente più elaborati, detti *put'* e *demestvennyj*, comparvero nel corso del Cinquecento con notazioni neumatiche imparentate a quella del canto *znamenny*, ma da essa distinte. Tre repertori vennero annotati direttamente su un rigo di tipo occidentale: il massiccio canto "kieviano", il canto "greco" tradizionalmente attribuito a cantori immigrati da quel paese (una pretesa solo parzialmente corroborata da concordanze con melodie post-bizantine), e il canto "bulgaro"; quest'ultimo è un repertorio più complesso, ma peraltro di carattere abbastanza affine al suddetto canto "greco" [esempi di tutti questi repertori si trovano in Morosan 1990]. Tale periodo vide anche l'affermarsi di tradizioni differenziate nell'Ucraina occidentale, nella Russia carpatica e in Galizia, collettivamente designate come canto "carpatico-russo" [Roccasalvo 1986].

4.2. La polifonia.

Sebbene la promozione da parte degli zar di un'ideologia imperiale incentrata sull'immagine di Mosca come "Terza Roma" comportasse in certa misura il mantenimento e talvolta il rilancio dei rapporti fra Nord e Sud, popoli e governanti di Russia e Ucraina cominciarono a rivolgersi all'Occidente non solo come a un interlocutore commerciale, ma anche come a un modello politico, intellettuale e artistico. Questo processo culminò durante i torbidi seicenteschi che videro l'instaurazione della dinastia Romanov (1613), lo scisma conservatore dei Vecchi Credenti dalla Chiesa russa ortodossa e l'insediamento dello zar Pietro il Grande (1689). Quest'ultimo fece assurgere l'occidentalizzazione a livello di politica imperiale, vivida-

mente simboleggiata nel trasferimento della capitale da Mosca a San Pietroburgo (1703).

Nella musica sacra questa tendenza si manifesta con la massima evidenza nella diffusione del canto polifonico tra il Sei e il Settecento. Gli stili polifonici occidentali importati tramite la Polonia e l'Ucraina (il cosiddetto canto *partesnyj*, cioè letto dalle parti staccate) convissero all'inizio non solo col canto fermo, ma anche con gli stili autoctoni di polifonia armonizzata su di esso e registrata in notazione neumatica. Le trascrizioni non normalizzate di lavori polifonici appartenenti alle tradizioni *znamennyj* e *demestvennyj* presentano spesso condotte estremamente dissonanti che ricordano in qualche modo la moderna polifonia georgiana. Tuttavia alcuni studiosi hanno respinto siffatte trascrizioni dissonanti, postulando in base a considerazioni semiografiche un sistema di trascrizione modificato che facesse uso di particolari trasposizioni, e quindi producesse armonie simili a quelle riscontrabili nella comune tradizione orale della polifonia "popolare" russa [cfr. gli esempi di polifonia primitiva in Morosan 1990, il quale illustra ampiamente lo sviluppo del canto corale russo dalle sue origini al principio del Novecento].

La forma più elementare di polifonia *partesnyj* è il *kant*, canto devozionale strofico, di solito a tre parti. Alcuni esempi di *kant* sono adattamenti di originali polacchi derivanti dal repertorio stilisticamente analogo dei *kantyczki*, ma più spesso si tratta di composizioni originali. Alquanto più complesse sono le armonizzazioni di canti liturgici annotate su rigo, dove una melodia in canto fermo affidata alla voce superiore è sostenuta da un numero di parti aggiuntive (fino a undici) che generano un'armonia triadica caratterizzata da moti paralleli e occasionalmente punteggiata dalle figurazioni cadenzali tipiche della polifonia in *stile antico*. I lavori in stile *partesnyj* più integralmente assimilabili ai prototipi del Barocco occidentale sono i cosiddetti *koncertij*, ovvero "concerti sacri", che con le loro frequenti variazioni di spessore sonoro dimostrano spesso un'acuta sensibilità alle istanze della retorica musicale [Gerasimowa-Persidskaia 1993]. In aggiunta a singole intonazioni di innografie festive o di testi paraliturgici destinate alla distribuzione dell'Eucarestia, il repertorio superstite dei *koncertij* barocchi comprende un certo numero di *službij* o "servizi divini", antologie che allineano inni per l'*ordinarium*, salmi e responsori della Divina Liturgia. Fra i primi esponenti di questo genere spicca l'ucraino Nikolaj Dileckij (ca. 1630-1680), la cui carriera lo condusse a Vilna, Smolensk e Mosca. Tra i suoi lavori conosciuti figurano un'intonazione parziale dell'*orthros* di Pasqua e alcuni *službij* a quattro e otto parti, come pure un trattato che non si limita a enunciare i fondamenti della teoria musicale occidentale (compreso il più antico accenno in assoluto al circolo delle quinte), ma fornisce altresì istruzioni particolareggiate per musicare il testo dei *koncertij*. Il cantore e compositore moscovita Vasilij Titov (ca. 1650-1715) spinse oltre il processo di

naturalizzazione dello stile *partesnyj* nella Russia settentrionale scrivendo circa duecento lavori vocali che vanno da un'intonazione in stile *kant* del *Salterio rimato* di Semën Polockij a grandiosi *koncertij* per dodici voci.

I "Chierici cantori del sovrano", com'era chiamato in origine il coro di corte dello zar, assunsero dopo il trasferimento a San Pietroburgo un ruolo-guida nella vita musicale russa. Impegnati nelle cerimonie di stato a partire dal 1713, il loro numero si accrebbe da una ventina nel decennio successivo fino a un centinaio nel 1753. Dieci anni dopo, sotto Caterina la Grande (1762-96), furono ribattezzati "Coro della cappella di corte" e il loro repertorio si estese fino a includere l'opera e l'oratorio. L'occidentalizzazione musicale raggiunse la sua prevedibile conclusione quando Caterina cominciò ad assoldare famosi artisti europei tanto per brevi periodi quanto in ruolo stabile. Di particolare importanza per la successiva storia della musica sacra russa fu la sua decisione di ingaggiare come direttori della propria cappella ortodossa gli operisti italiani Baldassarre Galuppi (1706-1785) e Giuseppe Sarti (1729-1802), entrambi già maestri di cappella cattolici, l'uno a San Marco di Venezia e l'altro nel Duomo di Milano.

Durante i tre anni trascorsi in Russia (1765-68), Galuppi compose per il rito bizantino sia brevi intonazioni di testi liturgici, sia complessi contributi al repertorio dei *koncertij*. Sarti fu direttore della Cappella Imperiale negli anni 1784-86 e 1790-91, e lavorò nell'intervallo al servizio del principe Potëmkin, componendo oratori in slavo ecclesiastico e lavori liturgici a cappella in parecchi generi diversi.

Sebbene alcuni lavori dei maestri italiani siano rimasti fino a oggi nel repertorio corale russo, la loro eredità più importante fu una generazione di compositori autoctoni cui era familiare il linguaggio musicale occidentalizzante propagato dai primi. Maksim Berezovskij (1745-77), autore di una Divina Liturgia e di una quantità di *koncertij*, dopo essersi diplomato all'Accademia Teologica di Kiev entrò come cantore nella Cappella Imperiale di Corte, e di lì fu inviato a Bologna a perfezionarsi sotto Padre Martini. Sarti fece da maestro a Stepan Davydov (1777-1825) e a Stepan Degtjarev (1766-1813), il quale studiò anch'egli in Italia. Il prolifico compositore ucraino Artemij Vedel' (1767-1806) si familiarizzò da autodidatta con lo stile occidentale, ma il suo conterraneo Dmitrij Bortnjanskij (1751-1825) fu allievo di Galuppi, con il quale studiò prima in Russia e più tardi in Italia, dove trascorse undici anni in qualità di operista. Con la sua nomina nel 1801 a direttore della Cappella Imperiale giunse a compimento il lungo viaggio della musica liturgica russa verso il modello europeo dominante. Nella sua nuova funzione Bortnjanskij contribuì fortemente a trasformare il canto liturgico fuori di Pietroburgo esercitando il potere di censura garantitogli dallo zar sulle pubblicazioni di musica liturgica ortodossa.

Per quanto Bortnjanskij fosse un compositore sacro generalmente dotato di talento e di gusto per lo stile occidentale, i suoi successori nella Cap-

pella Imperiale usarono perlopiù i propri poteri di censura per impastoiare la creatività e promuovere i mediocri. La più ragguardevole eccezione a questa tendenza fu Mikhail Glinka (1804-57), nominato direttore nel 1837. Purtroppo Glinka compose soltanto tre eleganti lavori liturgici prima di essere costretto alle dimissioni dalla faida politica con Aleksej L'vov (1798-1870), figlio di quel Fëdor L'vov (1766-1836) che era stato a sua volta direttore della Cappella Imperiale dal 1825 al 1836, succedendo a Bortnjanskij. L'impresa più durevole del giovane L'vov durante il proprio directorato fu la compilazione dell'*Obikhod* (1848), sottotitolato *I canti comuni del canto ecclesiastico semplice in uso alla corte imperiale*. Più tardi soggetto a modifiche di dettaglio da parte del suo successore Nikolaj Bakhmetev (1807-1891), l'*Obikhod* è una raccolta assai pratica, ma banalmente armonizzata, di toni salmodici semplificati, in tutti gli otto modi ecclesiastici. Comprendente tutti i vari generi di canto liturgico (*stichira*, canoni, ecc.), essa riuscì in gran parte a soppiantare la prassi esecutiva del canto fermo.

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento un gruppo di autorevoli compositori, esecutori e studiosi si accinse al tentativo di rinnovare la musica sacra russa riaffermandone le radici non occidentali; un programma in armonia con quei movimenti culturali dell'epoca che promuovevano il nazionalismo russo e il particolarismo ortodosso o panslavista. Pëtr I. Čajkovskij (1840-1893) mise a segno in questo campo una serie di interventi decisivi, a partire dalla sua *Divina Liturgia di San Giovanni Crisostomo* op. 41 (1878). Un'azione legale intrapresa da Bakhmetev per impedirne la pubblicazione produsse l'effetto opposto, poiché il diritto di censura della Cappella Imperiale fu di fatto abrogato quando nel 1880 l'editore di Čajkovskij vinse la causa grazie a un cavillo, inaugurando così una nuova epoca di creatività musicale. Sempre nel 1880 Aleksandr Arkhangel'skij (1846-1924) fondò a Pietroburgo il primo coro professionistico indipendente specializzato nell'esecuzione di musica sacra. Solo tre anni più tardi Milij Balakirev (1836-1910) e Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) furono nominati condirettori della Cappella Imperiale, il cui repertorio italianizzante essi cominciarono a sostituire con armonizzazioni modali del canto fermo e con proprie composizioni stilisticamente omogenee. Le tendenze riformiste vennero ulteriormente rinvigorite nel 1886 dalla riorganizzazione della Scuola Sinodale di canto ecclesiastico a Mosca [cfr. Morosan 1986]. Inizialmente guidata dal musicologo e compositore Stepan Smolenskij (1848-1909), la rinnovata Scuola Sinodale e il suo famoso coro maschile diretto da Vasilij Orlov (1856-1907) coltivarono una "scuola" moscovita di compositori liturgici. Tra i suoi rappresentanti più illustri figurano: Aleksandr Kastal'skij (1856-1926), che ereditò la direzione della Scuola Sinodale dopo la morte di Smolenskij, Pavel Cesnokov (1877-1944) e Sergej Rakhmaninov (1873-1943), il cui famoso *Vespro in memoria di Stepan Smolenskij* op. 37 (1915) ebbe la sua prima esecuzione a opera del Coro Sinodale.

La guerra e la politica di restrizioni antireligiose dei governi comunisti compressero per gran parte del xx secolo lo studio e la pratica della musica sacra nell'Europa orientale. Tuttavia negli ultimi tempi la tradizione liturgico-musicale ortodossa ha fatto mostra di notevole vitalità sia in Oriente sia in Occidente. Ne sono prova il rifiorire del canto fermo e di altri repertori storici, nonché le molte nuove creazioni che compositori di notorietà internazionale ricavano dal patrimonio musicale e spirituale dell'Oriente cristiano [cfr. Moody 1995].

Baldovin, J. F.

- 1987 *The Urban Character of Christian Worship: The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy*, Pontificio Istituto Orientale, Roma («Orientalia Christiana Analecta», n. 228).

Conomos, D. E.

- 1974 *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Patriarchal Institute for Patristic Studies, Salonicco.
1982 *Experimental Polyphony According to the[...] Latins in Late Byzantine Psalmody*, in «Early Music History», n. 2, pp. 1-16.

Di Salvo, B.

- 1962 *Asmatikon*, in «Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata», n. 16, pp. 135-58.

Doda, A.

- 1995 (a cura di), *Studi di musica bizantina in onore di Giovanni Marzi*, Lim, Lucca.

Egender, N.

- 1975 *Introduction*, in Id., *La prière des heures: Ωρολόγιον, La prière des églises de rite byzantin 1*, Éditions de Chevetogne, Chevetogne, pp. 9-90.

Filopoulos, G.

- 1990 *Εἰσαγωγή στην ἑλληνική πολυφωνική μουσική*, Nefele, Atene.

Frøyshov, S. S.

- 2000 *La Réticence à l'hymnographie chez des anachorètes de l'Égypte et du Sināi du 5^{me} au 8^{me} siècles*, in *L'Hymnographie. Conférences Saint-Serge. XLVI^{me} Semaine d'Études Liturgiques*, Paris 1999, a cura di A. M. Triacca e A. Pistoia, Edizioni Liturgiche, Roma, pp. 229-45.

Gardner, J. von

- 2000 *Russian Church Singing*, 2 voll., St Vladimir's Seminary Press, Crestwood; 1^a ed. 1991.

Gerasimowa-Persidskaia, N.

- 1993 (a cura di), *Altrussische Musik: Einführung in ihre Geschichte und Probleme*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

Giannelos, D.

- 1996 *La Musique byzantine. Le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, L'Harmattan, Paris-Montréal.

Grosdidier de Matons, J.

- 1977 *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Beauchesnes, Paris.

Jeffery, P.

- 1994 *The earliest christian chant repertory recovered: the Georgian witnesses to Jerusalem chant*, in «Journal of the American Musicological Society», XLVII, n. 1, pp. 1-39.

Levy, K., e Troelsgård, Ch.

- 2001 «Byzantine Chant», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. IV, pp. 734-56.

Lingas, A.

in c.d.s. *Sunday Matins in the Byzantine Cathedral Rite: Music and Liturgy*, Ashgate, Aldershot.

Mary, M., e Ware, A. K.

- 1969 *The Festal Menaion*, Faber & Faber, London.

McKinnon, J.

- 1987 *Music in Early Christian Literature, Cambridge Readings in the Literature of Music*, Cambridge University Press, Cambridge.

- 1998 *The Temple, the Church Fathers and Early Western Chant*, Ashgate, Aldershot.

Meyendorff, P.

- 1984 (a cura di), *St Germanus of Constantinople: On the Divine Liturgy*, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood.

- 1991 *Russia, Ritual, and Reform: The Liturgical Reforms of Nikon in the Seventeenth Century*, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood.

Mitsakis, K.

- 1986 *Βυζαντινή ύμνογραφία από την εποχή της Καινής Διαθήκης έως την Εικονομαξία*, Gregoris, Atene; 2^a ed.

Moody, I.

- 1995 (a cura di), *Contemporary Music and Religion*, in «Contemporary Music Review», XII, parte seconda.

Morosan, V.

- 1986 *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich; ed. riveduta Musica Russica, Madison Wis. 1994.

- 1990 (a cura di), *One Thousand Years of Russian Church Music, 988-1988, Monuments of Russian Sacred Music*, vol. I, Musica Russica, Washington D.C.

Parenti, S.

- 1988 *Il Signore della Gloria*, Figlie di San Paolo, Roma.

Parenti, S., e Velkovska, E.

- 1995 *L'euchologio Barberini Gr. 336 (ff. 1-236)*, C.L.V. - Edizioni Liturgiche, Roma («Ephemerides Liturgicae subsidia», n. 80).

Roccasalvo, J. L.

- 1986 *The Plainchant Tradition of Southwestern Rus*, Eastern European Monographs, Boulder - New York.

- Strunk, O.
1977 *Essays on Music in the Byzantine World*, Norton, New York.
- Taft, R. F.
1986 *The Liturgy of the Hours in East and West: The Origins of the Divine Office and Its Meaning for Today*, Liturgical Press, Collegeville Pa.
1988 *Mount Athos: A late chapter in the Byzantine Rite*, in «Dumbarton Oaks Papers», n. 42, pp. 179-94.
1990 *A tale of two cities. The Byzantine holy week Triduum as a paradigm of liturgical history*, in J. N. Alexander (a cura di), *Time and Community. In Honor of Thomas Julian Talley*, Pastoral Press, Washington D.C., pp. 21-41.
1992 *The Byzantine Rite: A Short History. American Essays in Liturgy*, Liturgical Press, Collegeville Pa.
2001 *Beyond East and West: Problems in Liturgical Understanding*, Pontificio Istituto Orientale, Roma; 2^a ed.
- Tardo, L.
1938 *L'Antica melurgia bizantina nell'interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata*, Scuola tip. Italo Orientale S. Nilo, Grottaferrata.
- Thodberg, Ch.
1960 *The Tonal System of the Kontakarium: Studies in Byzantine Psaltikon Style*, Munksgaard, Copenhagen.
- Troelsgård, Ch.
1997 (a cura di), *Byzantine Chant: Tradition and Reform, Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, 1993*, Aarhus University Press, Aarhus.
- Tsiamoulis, Ch., e Erevnidis, P.
1998 *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος - 20ός αἶ)*, Domos, Atene.
- Velimirovic, M.
1962 *Liturgical drama in Byzantium and Russia*, in «Dumbarton Oaks Papers», n. 16, pp. 351-85.
- Wellesz, E.
1961 *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford University Press, Oxford; 2^a ed.
- Williams, E. V.
1972 *A Byzantine "ars nova": the fourteenth-century reforms of John Koukouzeles in the chanting of great Vespers*, in H. Birnbaum e S. Vryonis jr (a cura di), *Aspects of the Balkans: Continuity and Change*, Mouton, The Hague.
- Wybrew, H.
1990 *The Orthodox Liturgy: The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*, St Vladimir's Seminary Press, Crestwood.

SUSAN RANKIN

Liturgia drammatica e dramma liturgico

1. *Introduzione.*

I documenti medievali ci conservano un gran numero di testi che descrivono o descrivono l'esecuzione di cerimonie drammatiche (o, come si possono chiamare alcune versioni più lunghe o più indipendenti dalla liturgia, "rappresentazioni"), nel contesto generale della liturgia della Chiesa cristiana. Le più antiche fonti di tali cerimonie risalgono al x secolo, e a partire da tale periodo la composizione drammatica liturgica e religiosa si sviluppò rigogliosamente fino al xiii secolo, e in alcuni luoghi anche oltre. Il fulcro di gran lunga più importante di tutto questo lavoro creativo era la festa della Pasqua, con i riti della *Visitatio Sepulchri* celebrati la mattina di Pasqua e registrati in almeno novecento fonti medievali superstiti. Le composizioni drammatiche fiorivano anche nel tempo di Natale, con le sue feste principali della Natività e dell'Epifania del Cristo. Tali cerimonie drammatiche o "rappresentazioni" rimasero in uso presso molte istituzioni fino al Cinquecento, periodo in cui le tendenze riformatrici ebbero l'effetto di rimuovere dalla maggior parte delle liturgie ogni aspetto non appartenente alla pratica ufficialmente sancita. In una situazione di particolare indipendenza, come quella della Repubblica veneziana, la cerimonia del *Quem queritis* per la mattina della domenica di Pasqua sembra tuttavia essere stata eseguita fino alla caduta della Repubblica (1797). A parte un piccolo numero di eccezioni, queste rappresentazioni erano in latino, ed erano cantate dall'inizio alla fine – due caratteristiche che le distinguono con chiarezza dai testi drammatici in volgare, i quali a loro volta furono abbondantemente coltivati nel tardo Medioevo. Non di rado tali testi in volgare comprendevano della musica, ma questa era di solito inserita allo stesso modo di quella dei drammi di Shakespeare, ossia come derivazione da un elemento della trama o come interludio nell'azione drammatica. A volte queste interpolazioni musicali consistono di una frase in latino, citata dal repertorio primario dei canti liturgici o dal dramma liturgico. Inoltre i drammi in volgare, quando hanno a che fare con soggetti simili a quelli delle rappresentazioni in latino, spesso seguono i modelli in latino per la creazione di passaggi centrali. Appare dunque evidente che i creatori delle rappresentazioni in volgare erano spesso a conoscenza delle tradizioni liturgiche in latino.

Lo studio del dramma liturgico in latino si era già fortemente sviluppato prima della metà dell'Ottocento; nel 1861 Edmond de Coussemaker pubblicò i testi e la musica di ventidue rappresentazioni in latino. Entro la fine dell'Ottocento i testi drammatici di maggiore consistenza del XII, XIII e XIV secolo erano già stati perlopiù pubblicati (le collezioni più significative realizzate in questo periodo furono quelle di Du Ménil [1849] e Lange [1887]), mentre anche lo studio della precedente tradizione dei tropari progrediva in modo sostanziale [cfr. specialmente Frere 1894; Gautier 1886]. L'opera che con maggiore ampiezza studia il dramma ecclesiastico latino del Medioevo, dando con ciò origine a una percezione del genere che, in un certo senso, non è più stata messa in discussione, è quella di Karl Young [1933]. Sebbene le sue idee sui modi in cui le tradizioni drammatiche si svilupparono e sulle ragioni dei loro cambiamenti siano state da molto tempo accantonate, questi due volumi restano comunque la migliore guida ai materiali testuali, con le più accurate edizioni dei testi e le più precise elencazioni della bibliografia precedente. L'intero *corpus* delle cerimonie e delle rappresentazioni pasquali, comprendente tutti gli esempi pervenutici, è stato raccolto nell'edizione di Lipphardt [1975-90]. Al contrario dei testi, la musica rimane in gran parte inedita e oggetto di un'attenzione concentrata su un piccolo numero di rappresentazioni frequentate dall'esecuzione moderna (tra le quali la più importante è il *Ludus Danielis* di Beauvais) o particolarmente variate e ricche di colore (come quelle della raccolta drammatica di Fleury).

L'ampio panorama della materia, i dettagli della narrazione e le maniere della loro rappresentazione nel dramma liturgico medievale sono dunque ben documentati. Soltanto un piccolo numero di testi diversi da quelli già noti nel 1933 è venuto alla luce più recentemente. Fra i testi più notevoli scoperti dopo quella data vi è un discreto numero di grandi drammi della Pasqua, varie versioni del dramma dei Magi e, in una fonte di Montecassino, il più antico esempio di dramma della Passione [per informazioni bibliografiche sulle edizioni e gli studi cfr. Flanigan 1975-76; 1984; 1991]. Ma la valutazione critica di questo ricco *corpus* di materiali è ancora incerta, e non soltanto a causa della generale mancanza di conoscenza della musica. Ciò che interessava i primi scopritori di queste composizioni medievali era il loro grado di energia e di efficacia in quanto "dramma", giudicato cioè dal punto di vista moderno dell'abitudine al dramma teatrale, assieme al fatto che la Chiesa medievale avesse consentito l'esecuzione di simili composizioni all'interno delle proprie mura. L'esito estremo raggiunto da questo approccio fu quello di Young che, applicando alla letteratura l'idea darwiniana di evoluzione, disegnò la mappa di una cronologia immaginaria direttamente sulla base dell'efficacia drammatica. La storia di questi testi, che risultava seguendo il loro sviluppo dalle forme più semplici alle più complesse, si faceva beffe della documentazione manoscritta, i cui

esempi piú brevi sono spesso registrati in fonti di molti secoli piú recenti rispetto a esempi piú estesi ed elaborati dal punto di vista drammatico. Sembra inoltre che Young abbia avuto particolarmente a cuore la netta separazione di questo materiale drammatico rispetto al resto della liturgia. In questo egli rispecchiava non tanto il modo di vedere tipico dei riformatori del Cinquecento, quanto piuttosto una tendenza degli studi ottocenteschi: l'assillo per la purezza della storia. Vale la pena di notare che il lavoro di Young sul dramma liturgico fu realizzato nell'identico periodo in cui i monaci studiosi di Solesmes cercavano di recuperare il canto romano autentico, e che Young ebbe stretti contatti con Don Mocquereau.

I problemi risultanti dall'approccio teleologico di Young e dal suo mancato riconoscimento delle dimensioni liturgiche di molti dei testi analizzati sono stati messi in luce con notevole ampiezza dai lavori di Osborne B. Hardison [1965] e Helmut De Boor [1967]. Hardison è stato il primo scrittore moderno a fare pieno uso del contesto liturgico e dei concetti medievali di liturgia nell'esame di questi testi drammatici. I risultati di tale approccio hanno cominciato a emergere con maggiore completezza soprattutto nel lavoro di Clifford Flanigan [1974a; 1974b; 1996] e Johann Drumbl [1979; 1981].

Il riconoscimento della necessità di comprendere il contesto, ossia di studiare i singoli testi in rapporto al rituale, al luogo in cui dovevano essere interpretati e al pensiero coevo, ha reso estremamente disagiata da maneggiare il "genere" del dramma liturgico latino com'era stato concepito da Young e altri. Il tentativo di raggruppare questa vasta gamma di composizioni sotto un'unica etichetta appare oggi come uno sforzo incongruo. Inoltre una grave mancanza di conoscenza della musica – delle specifiche composizioni, oltre che della loro natura – ha comportato che fino a ora non vi sia stata nella comunità degli studiosi alcuna solida coscienza del ruolo ricoperto dalla musica in questi lavori drammatici. Nel presente breve saggio, entro una descrizione sommaria della storia del dramma liturgico, due fili conduttori determineranno i percorsi principali dell'esposizione: la collocazione del dramma nel rituale e la natura della sua musica.

2. *Le cerimonie della Settimana Santa nell'alto Medioevo.*

Prima del XII secolo non solo si eseguivano ampiamente le cerimonie drammatiche e le rappresentazioni basate sui racconti evangelici degli avvenimenti presso la sepoltura di Gesù e delle testimonianze della sua resurrezione nel giorno seguente, ma anche la liturgia della settimana precedente la Pasqua era arricchita di cerimonie particolari che rispecchiavano le esperienze vissute dal Cristo durante i suoi ultimi giorni – l'arrivo a Gerusalemme, l'ultima cena, il tradimento, la crocifissione, l'agonia e i suoi

rimproveri agli apostoli – cui si aggiungevano la riconciliazione dei penitenti e la preparazione dei catecumeni per il battesimo.

Le radici di molte fra queste cerimonie medievali costruite attorno alla celebrazione della Resurrezione risalgono lontano nel passato, fino alle pratiche della Chiesa primitiva: prime per importanza, le tracce delle processioni della Settimana Santa del tardo iv secolo, trasmesseci dal pellegrino Egeria, rivelano già un'elaborata scansione. La stessa Chiesa romana sviluppò una liturgia delle stazioni, nella quale il papa celebrava la messa in una chiesa diversa ciascun giorno della settimana per culminare in un'elaborata processione al mattino della domenica di Pasqua. Ma per capire il senso e il movimento verso l'emergere di dettagli fissi in tante cerimonie pasquali, note dai libri liturgici medievali dell'Europa occidentale e di parti di quella orientale, dobbiamo guardare principalmente alla situazione culturale in cui la liturgia divenne il punto focale del mecenatismo e della politica educativa del sovrano, ossia all'impero carolingio del tardo viii secolo e del ix. Ponendosi come obbiettivo la "corretta" espressione del credo cristiano, nella loro ricerca dell'autentico rituale i riformatori carolingi guardarono principalmente non alle proprie pratiche gallicane, bensì a quelle di coloro che consideravano i loro predecessori nell'impero. Nel tardo viii secolo la ricerca dei libri romani si scontrò presto con la scoperta dell'insufficienza e del deterioramento di quelli ritrovati, sicché nella prima parte del ix secolo lo sforzo volto a stabilire una liturgia che potesse essere percepita come romana si sviluppò in molte direzioni diverse. Se non si riusciva a rintracciare la liturgia richiesta per una particolare festa o parte dell'anno, occorreva ricostruirla mediante il lavoro d'archivio (cioè consultando i libri romani o discutendone con il clero di Roma) oppure ricrearla da capo sulla base di modelli. I risultati di tali sforzi sono evidenti in molti tipi di testimonianze carolingie. Un aspetto è rappresentato dal lavoro di studiosi della liturgia come Amalario di Metz e Valafrido Strabone, così come da quello di numerosi altri scrittori anonimi, che cercarono di scoprire e descrivere la storia e/o il significato della pratica liturgica romana. Un altro aspetto si può rintracciare nei voluminosi *Ordines Romani*, documenti concernenti specifici rituali, esemplati nel Nord su ipotetici modelli romani, ma che spesso rappresentano in effetti un ibrido di pratiche franco-romane [Andrieu 1961-85].

Già alla metà del x secolo, in una compilazione di *ordines* oggi nota come Pontificale romano-germanico [Vogel e Elze 1963, 1972] si riscontra la maggior parte delle cerimonie *sui generis* della Settimana Santa, che quanto a organizzazione e significato si basavano sulla storia della vita di Cristo in terra, e spesso comportavano azioni dimostrative e drammatiche: tra queste è inclusa un'elaborata processione della Domenica delle Palme, il graduale spegnimento delle luci dopo il mattutino del giovedì, del venerdì e del sabato della settimana di Pasqua (*tenebrae*), la lavanda dei piedi del Gio-

vedí Santo (*mandatum*), lo spogliamento dell'altare il venerdì, l'adorazione della croce con il canto dei rimproveri (*improperia*) e un'eucarestia in cui del vino non consacrato viene accostato a un'ostia non ancora consacrata, il canto delle lamentazioni di Geremia durante la notte del Venerdì Santo, e la benedizione del cero pasquale nella Domenica di Resurrezione. Mentre alcune di queste cerimonie possono essere fatte risalire al IV secolo (in particolare la processione della Domenica delle Palme e l'adorazione della croce), altre potrebbero non possedere una storia così lunga. Inoltre, rispetto alla pratica medievale successiva, in questo elenco delle cerimonie della Settimana Santa emergono due significative assenze: l'elevazione sulla Croce e la deposizione, rispettivamente il Venerdì Santo e la mattina della domenica di Pasqua. La più antica documentazione di queste ultime cerimonie si può invece datare a un'epoca di poco posteriore rispetto al Pontificale romano-germanico: la *Regularis Concordia* inglese, redatta fra il 970 e il 980, fornisce le prime serie di istruzioni a noi pervenute [Symons 1953], e l'Antifonario copiato da Hartker a San Gallo intorno all'anno 1000 rappresenta la prima raccolta dei canti per queste cerimonie [Froger 1970].

Questo rituale così ampio si basava su un gran numero di canti, molti dei quali venivano eseguiti soltanto una volta durante l'anno liturgico, e contenevano al loro interno una vasta gamma di tipi salmodici, comprese composizioni identificabili come greche, romane e gallicane. Con poche specifiche eccezioni (gli *improperia* e certi canti processionali) il repertorio per le cerimonie della Settimana Santa è ancora in attesa di uno studio dettagliato [Drumbl 1973].

3. La creazione di nuovi generi di canto.

L'impulso ad ampliare non soltanto la comprensione del messaggio evangelico ma anche quella della liturgia che lo celebrava è alla base dei nuovi generi di canto che emersero nel IX secolo e assunsero la forma di repertori nel X: i tropi e le sequenze. La pratica del tropo, che consentiva di tessere nuovi testi e nuove melodie attorno al Proprio dei canti della Messa romana, permetteva ai suoi autori di chiarire i significati di testi difficili, di elaborare il dettaglio di un testo (inserendo un passo del Vecchio Testamento in un contesto del Nuovo) o semplicemente di amplificare la qualità celebrativa di un testo. In tutti questi modi il processo dell'esame della liturgia volto alla comprensione della sua natura produsse un effetto simmetrico sotto forma di creatività liturgica.

Questa è la situazione in cui un breve dialogo, che sarebbe più tardi divenuto il nucleo di grandi composizioni drammatiche, fa la sua prima comparsa. In un tropario copiato presso San Marziale di Limoges nel 930-40 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1240, c. 30v), entro la serie

dei tropi che conducono all'Introito di Pasqua *Resurrexi et adhuc tecum sum* o sono disposti intorno a esso si trova il breve dialogo seguente:

Quem queritis in sepulchro o Christicole?

Respondent: Ihesum nazarenum crucifixum o celicole.

Respondent: Non est hic, surrexit, sicut ipse dixit. Ite nunciate quia surrexit.

Alleluia resurrexit dominus.

Hodie resurrexit leo fortis Christus, filius dei.

Deo gratias dicite eia.

[Introito] *resurrexi et adhuc tecum sum...* (cfr. fig. 1).

[Per tutti i dettagli sui testi dei tropi pasquali di questa fonte, cfr. Jonsson, Björkvall e Iversen 1982].

Evidentemente il compositore di questo dialogo aveva in mente i passi del Vangelo che descrivono l'arrivo di una o più Marie presso il sepolcro di Gesù, al primo mattino, e la loro scoperta della scomparsa del suo corpo. Eppure, che l'intenzione primaria del compositore non fosse quella di ricreare tale storia in forma drammatica è assolutamente chiaro, grazie a elementi che vanno dall'uso dei termini "Christicole" ("adoratori di Cristo") e "celicole" ("abitanti del cielo"), alla forma musicale dell'intero complesso, che invece della differenziazione tra i ruoli mette chiaramente in risalto il messaggio la cui proclamazione è affidata ai "Christicole" («Alleluia. Il Signore è risorto»), nonché alla collocazione del dialogo subito prima dell'Introito in cui la voce del Cristo che siede alla destra del Padre annuncia: «Sono risorto e sono con te». Ciò che tutto questo rivela circa l'impatto rituale del dialogo è il suo posto nel "qui e ora" della liturgia: la Resurrezione è appena avvenuta e la notizia è comunicata direttamente alla comunità dei credenti di fronte ai quali il dialogo viene cantato.

Che questo fosse il modo d'impiego stabilito per tale nuova composizione liturgica è sottolineato dalla versione di una cerimonia sul *Quem queritis* registrata nella *Regularis Concordia* inglese, databile fra il 970 e il 980. In questa cerimonia i testi cantati si attenevano allo stesso schema di quelli di San Marziale, ma proseguivano con due interventi, «Venite et videte locum ubi positus erat dominus» e, nel finale, «Surrexit dominus de sepulchro qui pro nobis pependit in ligno»: i due testi erano entrambi già intonati come antifone dell'Ufficio, e tale era probabilmente anche la fonte delle melodie cantate in questa cerimonia. Le rubriche della *Regularis Concordia* rivelano con considerevole chiarezza fino a che punto le azioni rituali non fossero unicamente intese a rappresentare il racconto evangelico. Per proclamare l'annuncio «Alleluia resurrexit dominus», i "Christicole" devono voltarsi e cantare "ad chorum"; durante la cerimonia essi scoprono l'assenza della Croce nel punto in cui era stata deposta il Venerdì Santo; inoltre durante la cerimonia mostrano all'assemblea dei fedeli una tela nella quale la Croce era stata avvolta, rimasta invece sul posto. Tale cerimo-

nia utilizzava evidentemente come base gli avvenimenti biblici (come esPLICITATO dalle rubriche della *Regularis Concordia*), ma trasponeva tali azioni in un rituale con un significato e una forza appartenenti al momento dell'esecuzione.

Il collegamento del passato con il presente e il futuro era naturalmente una qualità fondamentale della liturgia; in questo senso, nel dialogo *Quem*

Figura 1.

Introito di Pasqua *Resurrexi et adhuc tecum sum* (trascrizione successiva alla scrittura neumatica del manoscritto).

Quem que - ri tis in se - pul - chro o chris - ti - co le?

Ihe - sum na - za - re - num cru - ci - fi - xum o ce - li - co - le.

Non est hic sur - re - xit si - cut ip - se di - xit:

i - te nun - ci - a - te qui - a sur - re - xit.

Al - le - lu - ia re - sur - re - xit do - mi - nus ho - di - e

re - sur - re - xit le - o for tis chris - tus fi - li - us de - i

De - o gra - ti - as di - ci - te ei - a.

queritis non c'è nulla di insolito. Insolita è invece la sua collocazione, sostanzialmente sin dall'epoca della sua prima diffusione, in posizioni diverse entro la liturgia di diverse istituzioni [sul rapporto fra la geografia e la posizione nella liturgia cfr. Bjork 1980]. Mentre a San Marziale (e più tardi in Francia meridionale e in Italia) esso veniva cantato come tropo dell'Introito della Messa di Pasqua, a Winchester (e più tardi nella Francia settentrionale e in Germania) lo si cantava dopo il terzo e ultimo responsorio del mattutino, e lo si faceva seguire dall'inno *Te Deum laudamus*. Una terza possibilità, adottata nell'abbazia di San Gallo, consisteva nel collocare il dialogo nel contesto della processione che precedeva la Messa di Pasqua. Mentre gli studiosi della "storia del dramma" considerarono queste modifiche di posizione come risultati, in un modo o nell'altro, dei tentativi di creare nuove possibilità di sviluppo drammatico, altri hanno evidenziato come il dialogo fosse concepito in quanto parte di un rituale, sostenendo che lo spostamento fra le varie collocazioni era il risultato delle difficoltà d'integrare il dialogo nella liturgia [cfr. Drumbl 1981]. Ciò che le diverse collocazioni effettivamente consentono è la possibilità di orientare la forza rituale del dialogo verso modalità differenti: una modalità assai ridotta nell'uso di San Gallo (e quanto di più simile a una rappresentazione d'una scena del Vangelo), una volta a condurre a un momento di estrema intensità (la voce vivente del Cristo) nell'uso di San Marziale, e una didascalica (con la sua continua sottolineatura delle prove della Resurrezione) nella versione di Winchester.

4. La "*Visitatio Sepulchri*" e altre rappresentazioni pasquali.

Verso la fine del x secolo si erano consolidate numerose maniere differenti di eseguire il dialogo *Quem queritis*: esso si poteva cantare nella Messa o al mattutino, e in quest'ultimo caso poteva essere dilatato con l'aggiunta di ulteriori canti; nel caso della Messa l'importanza dei brani successivi deve avere impedito un simile sviluppo. Seppure non si possa sostenere che l'uso del dialogo nel mattutino fosse causato dal desiderio di poterlo espandere, è comunque evidente che un significativo risultato di tale posizionamento fu quello di consentirne l'espansione. Da questo punto in poi, per delineare la storia delle rappresentazioni pasquali non si fa altro che menzionare le diverse maniere in cui i modelli disponibili venivano estesi e/o ricomposti: la versione eseguita in una certa chiesa doveva adattarsi all'architettura dell'edificio e alle intenzioni rituali di coloro che in essa erano responsabili della liturgia. Si tratta dunque di una storia di singoli esempi di creatività, inserita nel contesto di cambiamenti sociali e culturali più generali.

La corrente designazione moderna di *Visitatio Sepulchri* è in realtà relativamente rara nelle fonti medievali. Essa deriva però dalla rubrica intro-

duttiva *Ad visitandum sepulchrum* che, con diverse varianti, appare diffusamente nelle fonti tedesche dell'XI secolo a partire almeno dall'anno 1000. Se il riferimento al sepolcro fosse inteso metaforicamente oppure denotasse una struttura concreta è questione che richiede ulteriori studi.

A questo punto il dialogo andò soggetto a estese modifiche: vi furono aggiunti prima e dopo dei canti che presto raggiunsero la mole di nuovi episodi secondo la falsariga del racconto evangelico, e anche lo stesso dialogo fu ricomposto più d'una volta. La possibilità di aggiungere un canto idoneo prima del dialogo era stata esplorata già attorno all'anno 1000. Per esempio a Winchester fu introdotto un ufficio antifonico preesistente, questa volta per accompagnare i «presbiteri vice mulierum» in via verso il sepolcro: «Et dicebant ad invicem: Quis revolvit nobis lapidem ab hostio monumenti? Alleluia, alleluia» (Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 5 (Ed.V.9), tropario proveniente da Reichenau). Questa citazione scritturale rimase l'introduzione più comune nelle composizioni conservate in fonti dei secoli XII e XIII. Ma furono esplorati anche altri due modi d'introdurre il dialogo. Nel primo, coloro che si avvicinavano al sepolcro potevano lamentarsi, esprimendo musicalmente e testualmente il proprio dolore. E dal semplice «O deus» di una cerimonia del XII secolo proveniente da Reims (cfr. fig. 2; Reims, Bibliothèque municipale 265, c. 22v), alle interiezioni vocalizzate di «Heu» in una coeva fonte siculo-normanna (cfr. fig. 3; Madrid, Biblioteca Nacional, vetrina 20-4, cc. 102v-103r), fino agli «Heu» ancora più intensi della rappresentazione pasquale di Fleury (cfr. fig. 4; Orléans, Bibliothèque municipale 201, pp. 220-25), tutti gli esempi di questo tipo dispongono i lamenti in gruppi di tre, evidentemente destinati a essere cantati a turno da ognuna delle tre Marie.

Figura 2.

O Deus (Cerimonia a Reims; trascrizione).



Un secondo modo di ampliare il dialogo fu quello di inviare le Marie in cerca di aromi, introducendo in tal modo un nuovo personaggio: un mercante. Tra le fonti conservate, questo tipo di scena si trova per la prima volta in un manoscritto di Vich risalente al XII secolo; esempi successivi sono più comuni nelle fonti di area germanica, più un altro gruppo di fonti trecentesche provenienti da conventi (compreso quello di Origny-St.-Benoîte). Questa scena, che nel dramma di Origny è in volgare – come pure il dialo-

go di Maria Maddalena con un mercante nella più lunga rappresentazione della Passione nei *Carmina Burana* – fu più tardi assunta dalla tradizione in volgare e grandemente sviluppata.

In tutti questi tipi di espansione precedente il dialogo si precisa viepiù l'identificazione dei "Christicole" che si avvicinano al sepolcro non con semplici rappresentanti di tutte le genti cristiane, ma con le "Marie" dei Vangeli. Questa prova di una modifica nel bilanciamento fra il tempo presente e quello passato, fra semplice annuncio rituale della Resurrezione "qui e adesso" e rappresentazione di una storia biblica, è accentuata dallo sviluppo di intere nuove scene che seguono il dialogo: in area germanica la corsa di due discepoli verso il sepolcro per verificare quanto hanno sentito dire ("stadio II" di Lange); in Francia settentrionale e in Inghilterra l'incontro fra Maria Maddalena e un giardiniere che si rivela come il Cristo risorto

Figura 3.

Heu (fonte siculo-normanna; trascrizione).

Prima

He - u mi - se - re cur con - ti - git

vi - de - re mor - tem sal - va - to - ris?

Secunda

He - u re - demp - ti - o is - ra - hel

ut quid ta - li - ter a ge - re vo - lu - it.

Tertia

He - u con - so - la - ti - o nos - tra

ut quid mor - tem sus - ti - nu - it.

(“stadio III” di Lange). Eppure, in certi luoghi la tendenza a mantenere l’approccio più antico e più liturgico è manifesta non soltanto nelle numerose fonti posteriori che conservano versioni della cerimonia ancora vicine alle composizioni del x secolo, ma anche in alcune nuove versioni nelle quali è enfattizzato l’annuncio rituale della Resurrezione. Un esempio notevole di quest’ultimo caso è associato con molte chiese parigine dal xiii secolo in poi: dopo l’esecuzione del dialogo *Quem queritis*, il cantore rivolge domande a Maria che ritorna dal sepolcro (utilizzando un dialogo preso dalla sequenza *Victime paschali laudes*), suscitando così una serie di “testimonianze”. In fine il cantore annuncia al coro: «Credendum est magis soli Marie veraci | quam Iudeorum turbe fallaci», e il coro risponde: «Scimus Christum surrexisse a mortuis vere | tu nobis victor, rex miserere».

Figura 4.

Heu (rappresentazione pasquale di Fleury; trascrizione).

Prima

He - u pi - us pas - tor oc - ci - dit quem cul - pa nul - la in - fe - cit.

O res plan - gen - da.

Secunda

He - u ve - nus pas - tor ob - i - it qui vi - tam fin - ctis con - tu - lit

O mors lu - gen - da

Tertia

He - u ne - quam gens iu - da - i - ca quam di - ra fren - det ve - sa - ni - a

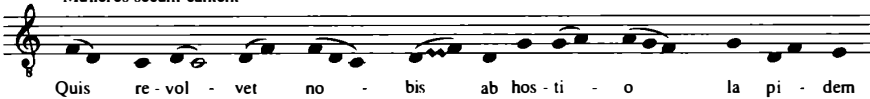
plebs e - xe - cran - da.

Sebbene la riutilizzazione di materiale precedente costituisse un approccio fondamentale nella formulazione delle cerimonie della *Visitatio Sepulchri*, esso veniva a volte deliberatamente scartato per motivi stilistici. In una ricomposizione dello stesso dialogo centrale – legata alla regione di Augusta, Passau e Salisburgo e risalente all'XI o al primo XII secolo [cfr. De Boor 1967; Norton 1983] – è evidente un maggiore interesse per le emozioni delle donne che visitano la tomba (cfr. fig. 5; Einsiedeln, Stiftsbibliothek 366, pp. 55-56). Sebbene le melodie abituali siano state qui sostituite con nuove versioni in un modo diverso (con *finalis* sul *mi* in luogo del *re*) e anche il «*Quis revolvit*» introduttivo abbia una nuova melodia modalmente collegata al seguito, è interessante come non si facesse alcun tentativo di rendere tali melodie particolarmente espressive in se stesse. L'altra principale modifica stilistica, evidente nella composizione dei nuovi arrangiamenti del dialogo e in quella di altre cerimonie drammatiche per il lunedì dell'Angelo, era l'introduzione di un nuovo tipo di espressione poetico-musicale: in versi piuttosto che in prosa e con melodie che seguono schemi molto di-

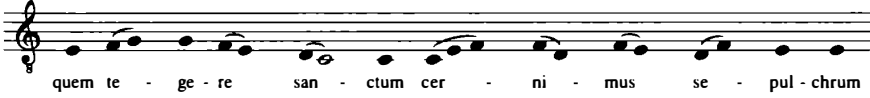
Figura 5.

Esempi di formulazione delle nuove cerimonie della *Visitatio Sepulchri* (trascrizione).

Mulieres secum cantent

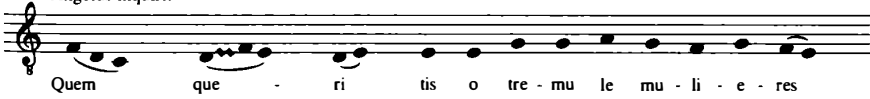


Quis re - vol - vet no - bis ab hos - ti - o la pi - dem

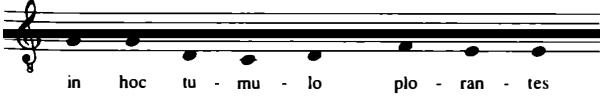


quem te - ge - re san - ctum cer - ni - mus se - pul - chrum

Angelus inquit



Quem que - ri - tis o tre - mu - le mu - li - e - res



in hoc tu - mu - lo plo - ran - tes

Respondent mulieres



Ihe - sum na - za - re - num cru - ci - fi - - xum que - ri - mus

versi da quelli familiari nei repertori del canto gregoriano, e che spesso comportano ripetizioni di frasi e motivi più brevi. I primi esempi comprendono alcuni lamenti introduttivi (fig. 3); ma in versioni più tarde della *Visitatio Sepulchri*, come quella preservata nel codice di Fleury, molte più parti dell'intero dramma adottano questo tipo di espressione. E in uno dei drammi pasquali del *Peregrinus*, la cui storia tratta di un incontro fra uno straniero e due discepoli sulla strada verso Emmaus (ossia in quello composto per la cattedrale di Beauvais nel XII secolo; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. lat. 1064, cc. 8r-11v) vi sono più passaggi in versi che non in prosa. Non diversamente dalle versioni della *Visitatio Sepulchri*, anche questo *Peregrinus* di Beauvais può essere confrontato con le precedenti versioni in prosa, sicché la genesi prosastica della composizione (nel tardo XI sec.) risulta totalmente chiara. I testi del *Peregrinus* sono pubblicati da Lipphardt [1975-90; per le trascrizioni della musica dei drammi francesi del *Peregrinus* cfr. Rankin 1989].

Con i brani trovati del *Quem queritis*, le versioni di una *Visitatio Sepulchri*, e i drammi del *Peregrinus* raccolti nel *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele* di Lipphardt, assommandi a più di ottocento pezzi e rintracciabili in molti angoli del continente e delle isole europee, le cerimonie drammatiche composte per la festa della Pasqua formano il nucleo del "dramma liturgico medievale". Eppure, in termini di rito, narrativa, testo e musica, tra il X e il XV secolo la visita al sepolcro è stata trattata in tanti modi diversi che le generalizzazioni collimano a fatica con il materiale effettivo. La necessità di esaminare i singoli esempi nei loro specifici contesti culturali è dimostrata con la massima evidenza da una versione veneziana eseguita a San Marco nei secoli XVI e XVII [su questa *Visitatio Sepulchri* cfr. Petersen 1995; Rankin 1997]. Qui un'elaborata processione, col doge al centro, avanzava da Palazzo Ducale attraverso la piazza fino alla porta centrale della basilica; all'arrivo si cantava il dialogo *Quem queritis* e le porte venivano spalancate al comando «venite et videte». A parte questo interessante modo (senza altri riscontri) di trattare tutta la sontuosa struttura della basilica come fosse il sepolcro di Cristo, la cerimonia veneziana si distingue ulteriormente per il fatto che si faceva recitare il doge nella parte del primo testimone della Resurrezione. Un semplice rito liturgico viene così trasformato in un rituale di stato.

Il fatto che – al contrario degli elementi fissi nella celebrazione della Messa e dell'Uffizio – le cerimonie della *Visitatio Sepulchri* rappresentino un aspetto dell'espressione liturgica adattabile alle esigenze locali deve necessariamente essere alla base della straordinaria varietà degli esempi sopravvissuti. Non sorprende trovare in un codice quattrocentesco di Kleve alcune rubriche, prima e dopo una *Visitatio Sepulchri* relativamente semplice, che affermano come quest'ultima fosse divenuta fuori moda, e che in un altro libro era possibile trovarne una differente versione:

Modus antiquus visitandi sepulchrum [...] sed iste modus visitandi sepulchrum per presbyteros devenit extra usum, sed fit per scholares secundum tenorem libri qui dicitur agenda [Lipphardt 1975-90, II, pp. 285-86].

5. *Drammi per il tempo di Natale: il dramma dei Magi.*

Nessuna delle composizioni drammatiche della stagione di Natale è lontanamente comparabile con la *Visitatio Sepulchri* quanto a fortuna o ampiezza di diffusione. Eppure, nel complesso, una considerevole quantità di attività drammatiche concerne i temi del Natale. Il più significativo in termini numerici era l'“Officium stelle” o, come possiamo chiamarlo, il “dramma dei Magi”. In esso sono rappresentati la visita dei tre re a Gerusalemme e il loro incontro con Erode, seguito dal loro viaggio a Betlemme per offrire doni al neonato. La maggior parte delle versioni amplifica questa cornice con dialoghi fra i messaggeri di Erode e i Magi al loro arrivo a Gerusalemme, e con la consultazione fra Erode e i suoi scribi (dopo il colloquio con i Magi, invertendo l'ordine degli eventi del racconto in Matteo II). Il punto terminale del dramma varia tra la versione più breve (la presentazione dei doni) e nelle versioni più lunghe (l'avvertimento degli angeli ai Magi dormienti affinché facessero ritorno per una strada diversa, oppure la scena finale in cui Erode furente, dopo avere saputo che i Magi hanno disobbedito alla sua richiesta, ordina la Strage degli Innocenti). In due di queste ultime versioni Erode «brandisce una spada».

Di questo tipo di drammi ci sono pervenute venticinque fonti intere o frammentarie, datate dal tardo x secolo fino a tutto il xiv [molte fonti note a Young sono pubblicate in Drumbl 1981, pp. 293-340]. Ma venti di queste venticinque fonti risalgono ai secoli x e xi, fatto che indica con discreta chiarezza come in quel periodo il dramma dei Magi godesse di una fortuna particolarmente ampia. Mentre la data della prima composizione di questo dramma è ovviamente non molto posteriore rispetto a quella del dialogo *Quem queritis* (del quale il primo compositore era senza dubbio a conoscenza), vi sono varie differenze fra le due tradizioni, come la posizione del dramma nel contesto del rito, le aree geografiche di disseminazione, i modi in cui il testo e la musica vengono trattati e, non da ultima, la lunghezza del dramma. Detto altrimenti, ciò che la tradizione del dramma dei Magi condivide con la tradizione della *Visitatio Sepulchri* è, da un lato, il fatto che entrambi i drammi sono rappresentativi, dall'altro che sono interamente cantati dall'inizio alla fine, e ben poco altro.

La liturgia dell'Epifania, con al centro la manifestazione del Bambino ai Gentili, fa da sfondo a tutto il dramma: molta parte di questa liturgia viene assorbita al suo interno, o in forma letterale o tematica; soprattutto l'analogia fra la stella cometa e il Cristo come simbolo di luce, e i significa-

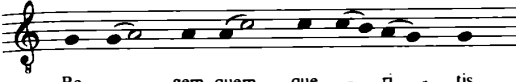
ti simbolici dei doni offerti dai Magi (oro per il re, incenso per il Dio e mirra per l'uomo mortale). Ma un importante schema sottostante al dramma non è caratteristico della liturgia e da essa non deriva: il contrasto fra i tipi di re, buoni o cattivi. Come in alcune immagini dell'alto Medioevo, la visita dei Magi a Erode e quella seguente al Bambino sono efficacemente giustapposte; ciò che il dramma può realizzare (in un modo impossibile alle immagini) è la differenziazione fra tali incontri. Per la storia della musica ciò rappresenta un momento molto significativo, dato che il mezzo principale per impostare tale differenziazione è quello musicale. Quando si riuniscono all'inizio, i Magi cantano frasi non ripetute ma modalmente omologhe; quando essi compaiono di fronte a Erode, ciascun partecipante al dialogo mantiene un'espressione modale diversa (Erode con la *finalis* di *sol*, i Magi con quella di *re*; cfr. fig. 6). Che questa differenziazione modale non sia intesa a caratterizzare una delle due parti, ma piuttosto a distanziare fra loro Erode e i Magi, risulta chiaro dalle altre melodie del dramma: tali modi e modalità del canto non sono infatti riservati esclusivamente a questi personaggi (e viceversa). Ciò che colpisce è tuttavia il terzo dialogo, quello fra i Magi appena giunti a Betlemme e le levatrici che si occupano del neonato (nel dramma non sono Maria e Giuseppe a presentare il neonato ai Magi, bensì le levatrici di cui si parla nel protovangelo apocrifo di Giacomo). I Magi infatti iniziano modalmente differenziati – qui essi sono percepiti dalle levatrici come estranei – e terminano cantando tutti nello stesso modo, ossia adottando l'espressione modale di coloro che rappresentano il Cristo.

Queste caratteristiche musicali si ripresentano in tutti i drammi dei Magi, con l'eccezione di quelli conservati in un codice trecentesco della cattedrale di Rouen, nel quale la figura di Erode è stata rimossa (sebbene si parli di lui in terza persona). Ma tra le differenti versioni del dramma vi sono netti segni di ricomposizione, al punto che ne esistono due versioni conservate una dietro l'altra nello stesso manoscritto (proveniente dalla cattedrale di Nevers). E l'aspetto più notevole di questa varietà sta nella relazione fra il dramma e la liturgia. Infatti è assodato che esso si eseguiva a volte – ma non sempre – nella normale cornice liturgica dell'Epifania, come nel caso della versione di Lambach o di quelle delle cattedrali di Rouen e Nevers. Gran parte delle versioni pervenuteci non si conserva entro libri liturgici e non è provvista di rubriche con riferimenti alla collocazione nel rito. E ciò accade tanto nelle fonti più recenti quanto in quelle più antiche, compresa la più antica di tutte, scritta su un bifolio successivamente rilegato nel Salterio di Carlo il Calvo (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, lat. 1152, c. 173v), e dunque proveniente dalla cattedrale di Metz. Questo, assieme al fatto che la maggior parte del contenuto testuale e musicale è presente sin dalla prima composizione (in contrasto con la lenta aggregazione di materiali che contraddistingue le cerimonie della *Visitatio Sepulchri*), sug-

Figura 6.

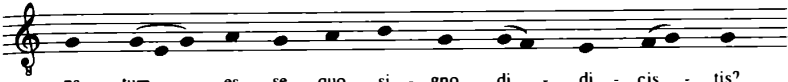
La visita dei Magi a Erode (trascrizione).

Rex:



Re - gem quem que - ri - tis

Magi:



na - tum es - se quo si - gno di - di - cis - tis?

Magi:



Il - lum na - tum es - se di - di - ci - mus

Rex:



in o - ri - en - te ste - la mon - stran - te.

Rex:



Si il - lum reg - na - re cre - di - tis di - ci - te mic - hi.

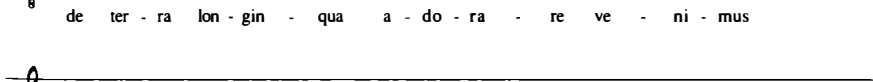
Magi:



Hunc reg - na - re fa - ten - tes cum mis - ti - cis mu - ne - ri - bus



de ter - ra lon - gin - qua a - do - ra - re ve - ni - mus



tri - num de - um ve - ne - ran - tes tri - bus in mu - ne - ri - bus.

Primus: Secundus: Tertius:



Au - re re - gem Tu - re sa - cer - do - tem Mir - ra mor - ta - lem

gerisce con forza che il lavoro sarebbe stato inizialmente creato come dramma religioso, ma non liturgico.

Scrivendo attorno alla metà del XII secolo, il riformatore Gerhoh di Reichersberg, già maestro degli *scholares* di Augusta, condannava coloro che usavano la chiesa per rappresentarvi l'Anticristo o Erode, sostenendo che essi divenivano colpevoli di ciò che ritraevano. Lo stesso tipo d'obiezione sta probabilmente dietro alla rimozione della figura di Erode dal dramma della cattedrale di Rouen, e potrebbe indicare anche perché le anteriori versioni liturgiche del dramma dei Magi, come quella di Lambach, si concludano piuttosto con l'avvertimento dell'angelo ai Magi: «Ite, viam remeantes aliam». Ma una versione contemporanea alla fonte di Lambach, e forse la più prossima alla concezione originale del dramma dei Magi (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, lat. 16819, libro di sermoni di Saint-Corneille de Compiègne, palinsesto sulle cc. 49r-v, mano di metà XI sec.), presenta una conclusione in cui la potenza distruttiva di Erode viene direttamente contrapposta alla compassione onnicomprensiva di Cristo:

<i>Nuncius ad regem:</i>	Delusus es, domine, magi viam redierunt aliam.
<i>Armiger:</i>	Decerne domine vindicare iram tuam, et stricto mucrone querere iube puerum, forte inter occisos occiditur et puer.
<i>Rex:</i>	Indolis eximie, pueros fac ense perire.
<i>Angelus:</i>	Sinite parvulos venire ad me, talium est enim regnum celorum.

(L'angelo pronuncia le parole di Cristo da Matteo 19,14).

Il fatto che le versioni più brevi del dramma dei Magi rappresentino uno stadio posteriore, e non anteriore, della composizione, unitamente alla concentrazione dei drammi (specie nelle versioni più lunghe) su punti che non erano normalmente trattati dalla liturgia, incoraggia l'ipotesi per cui il dramma dei Magi, nella sua prima concezione, non fosse affatto inteso come un parallelo per l'Epifania della *Visitatio Sepulchri*, ma piuttosto come un dramma non rituale, una rappresentazione. Nondimeno, esso era assegnato a un momento importante nell'anno cristiano, e utilizzava i temi dell'Epifania per proiettare e contrapporre le immagini della regalità buona e di quella cattiva. Data la concentrazione geografica delle fonti antiche in area germanica, specialmente sul Reno, è possibile che esso fosse stato composto nell'orbita della corte ottoniana. In tal caso avrebbe rispecchiato gli interessi e le credenze di quell'ambiente, ossia da una parte la familiarità con le composizioni letterarie dialogiche di Rosvita e del suo modello classico, Terenzio, e dall'altra uno sviluppato interesse per Cristo in quanto modello di sovranità.

Un'altra caratteristica che differenzia i drammi dei Magi dalle cerimonie della *Visitatio Sepulchri* sta nella sua relazione con i testi classici. Già nel primissimo frammento, che non va oltre il dialogo fra i Magi e i messaggeri di Erode, domina l'espressione in esametri. In versioni posteriori, spe-

cialmente se di tipo piú lungo e non liturgico come quella di Freising [in Dronke 1994, pp. 24-51], gli esametri abbondano; effettivamente, la stessa scena in cui i Magi incontrano gli emissari di Erode non appare mai altrimenti che in esametri. Esiste perfino una versione del XII secolo in cui molte rubriche sono anch'esse in esametri (Bruxelles, Bibliothèque des Bollandistes 299, cc. 179v-180v) [Young 1933, II, pp. 75-80]:

Tunc pergunt pariter hoc verbum vociferantes:

Hac ducente pergamus ubi eius sit nativitatis locus.

Compellat taliter vox internuncii magos:

Regia vos mandata vocant, non segniter ite.

Un altro legame con i testi classici è rivelato in quei drammi dei Magi che citano le parole di Virgilio o di Sallustio. Con tracce cosí nette degli interessi letterari sottostanti alle nuove versioni del dramma, è possibile associare almeno alcune di queste a contesti didattici.

Durante il XII e il XIII secolo, le celebrazioni studentesche con danze e canti (la "festa dei folli") erano strettamente legate alla settimana seguente il Natale. Alcuni vescovi, specialmente nelle diocesi della Francia settentrionale, tentarono di frenare comportamenti sconvenienti prevedendo l'istituzione di nuove osservanze liturgiche, che conservavano il canto e la danza, ma incentrandoli intorno a temi piú confacenti. È per un simile contesto che fu composto il dramma medievale piú famoso di tutti, ossia il *Ludus Danielis* o *Dramma di Daniele* [sul rapporto fra il *Daniele* e la festa dei folli cfr. Fassler 1992]. È anche probabile che certe versioni dell'*Ordo Prophetarum* – una processione di personaggi, per lo piú profeti veterotestamentari anteriori alla nascita di Cristo, che terminava con l'oracolo della Sibilla – derivino da simili tentativi di controllare gli eccessi. Altri drammi di Natale, nessuno dei quali trasmesso da piú di una manciata di fonti, sono il breve *Officium pastorum*, costruito attorno al dialogo fra i pastori e le levatrici modellato sul dialogo pasquale *Quem queritis*, e vari drammi incentrati sul lamento di Rachele per il figlio morto (alcuni dei quali traggono materiali dalla tradizione dei drammi dei Magi). Infine, come per la Pasqua, il manoscritto dei *Carmina Burana* comprende un grande dramma di Natale che incorpora molti dei temi trattati separatamente altrove.

6. *La pluralità stilistica del XII secolo: la musica come strumento drammatico.*

A cominciare dal tardo XI secolo, nella gamma di composizioni drammatiche associate alla liturgia si verificò una crescita senza precedenti, tale che il XII secolo si può considerare come il piú importante periodo del Medioevo per quanto concerne la composizione del dramma liturgico in la-

tino. Infatti a quest'epoca non soltanto furono incorporati ulteriori episodi, o un episodio centrale ricomposto, nelle nuove forme della *Visitatio Sepulchri*, ma s'inventarono anche tutti gli altri tipi di dramma liturgico medievale. Fra questi nuovi tipi vi era quello pasquale dei pellegrini (*Ordo Peregrinus*) e quello della Passione, tutti i diversi drammi natalizi eccetto il dramma dei Magi, quello delle vergini savie e le vergini stolte (*Sponsus*), la resurrezione di Lazzaro, i miracoli di san Nicola, e l'*Ordo virtutum* di Hildegard [tutti questi, con l'eccezione dell'*Ordo virtutum*, sono pubblicati in Young 1933; lo *Sponsus* e l'*Ordo virtutum* sono ripubblicati e tradotti in Dronke 1994, pp. 3-23, 147-84]. Uno dei tratti più interessanti di questa fioritura di nuove composizioni è la sua pluralità: nella situazione complessiva non vi è una singola istituzione dominante, solo alcuni dei nuovi tipi compaiono nei libri liturgici di svariati centri, e comunque in generale all'interno di orbite geograficamente ristrette. In tal modo la composizione drammatica rispecchia la frammentazione degli sforzi e la pluralità di nuove iniziative che sono state osservate in altri aspetti della cultura del XII secolo.

Nella musica su cui venivano cantati i drammi, varietà e libertà d'approccio divennero ora la norma. Di conseguenza, al di là del coesistere di diversi stili musicali, fu il modo stesso di trattare la musica a venire esplorato con maggiore ampiezza. La potenzialità espressiva e interpretativa delle situazioni drammatiche era enorme. Il modello antico era rappresentato dalla *Visitatio Sepulchri* di Winchester, costituita dalle melodie dei tropi e dalle melodie antifoniche dell'ufficio gregoriano. L'oggetto con cui la formulazione musicale di queste cerimonie si confronta è l'intento rituale, ossia l'enfasi sull'annuncio della Resurrezione, nel contesto di una generale aspirazione alla coerenza musicale; ciò con cui manifestamente essa non si confronta è l'azione drammatica. Come abbiamo visto, la formulazione musicale del dramma dei Magi andò ben oltre, usando l'espressione modale come strumento per proiettare i rapporti fra i gruppi di personaggi.

Nelle nuove composizioni del XII secolo, il modello più antico rimase un approccio legittimo, utilizzato nelle prime composizioni per il *Peregrinus*, così come nella scena *Noli me tangere* composta come ampliamento della *Visitatio Sepulchri*. A questo idioma del *cantus planus* si aggiunse quello della nuova canzone, sicché le nuove composizioni drammatiche del periodo includono spesso una straordinaria mistura di tipi diversi di melodie. Ad esempio, nell'*Officium pastorum* di Rouen le categorie melodiche per gli undici interventi comprendono cinque melodie dal tropo pasquale *Quem queritis* (composte nel X secolo in Francia meridionale), un'antifona dell'ufficio gregoriano, due melodie composte a imitazione delle antifone gregoriane e due canzoni strofiche. Dal punto di vista drammatico, in questa cerimonia i diversi stili musicali sono neutri: essi sono presenti come estensione dell'espressione testuale, e non vengono usati come mezzo per dare forma al dramma.

In un repertorio in cui lo stile del testo determinava l'espressione musicale, ai pezzi formati da una mescolanza di prosa e di versi si opponevano brani interamente in prosa o in versi. Questo era un approccio particolarmente popolare per i drammi composti per la prima volta nel XII secolo, come lo *Sponsus* e l'*Ordo prophetarum*. Nel caso di questi due esempi le melodie sono al tempo stesso cangianti e statiche da capo a fondo: i profili e i motivi melodici sono in un costante flusso di mutamento, mentre i modi e la gamma restano identici. Mentre piccole modifiche musicali, verso per verso, mantengono vivo un senso di movimento ed evitano la monotonia, gli oracoli dei profeti non sono fortemente differenziati nella loro sequenza. Al massimo vengono ricercati brevi momenti di contrasto, come fra le vergini savie e le vergini stolte; ma anche qui, i due gruppi di vergini condividono molte melodie, e la sola differenza d'espressione musicale concessa al Cristo è un tipo di canto più sillabico. In sostanza, il tipo di struttura solida e relativamente statica utilizzato in questi drammi è quello del *lai*, un genere musicale affatto indipendente dalla composizione drammatica.

Il punto in cui la musica dei drammi medievali diventa davvero interessante per se stessa non è tanto quando vi vengono coinvolti diversi idiomi, quanto quello in cui essi sono indirizzati ai fini dell'effetto drammatico. Nel dramma dei Magi, la possibilità che la musica possa dare forma e interpretare è stata già dimostrata. Ora, in composizioni come il *Dramma di Daniele* e l'*Ordo virtutum* di Hildegard, la musica divenne uno strumento drammatico di grande efficacia. Nel caso di Hildegard la varietà di idiomi è confinata all'interno del suo stile "post-gregoriano": solo una volta in tutto il dramma la compositrice deroga a questo ambito – ma è tanto creativa da poter operare con grande varietà all'interno del proprio stile. Criteri come il modo, l'idioma modale (all'interno dello stesso modo), la maggiore o minore ampiezza dell'*ambitus*, l'uso di tessiture gravi o acute, il grado di semplicità o d'elaborazione, la ripetizione, la direzione melodica, e persino la capacità stessa di cantare (il diavolo, cui non è assegnata alcuna musica, è condannato a urlare): tutti questi elementi possono essere manipolati in un panorama sonoro infinitamente variabile. Un unico principio di contrasto resta qui più o meno il medesimo di quello di una composizione come lo *Sponsus*, ossia il contrasto transitorio; ma c'è anche la capacità di gestire lunghe sequenze dialogiche. Hildegard comincia soprattutto a sviluppare i personaggi, sicché ad esempio Obbedienza canta una melodia che non si stacca quasi mai dal modo frigio gregoriano, mentre a Fede, la cui melodia ha la stessa base modale di quella di Obbedienza, è consentito creare una variante personale (non gregoriana) della stessa, e toccare due volte la tessitura acuta (così riflettendo la metafora hildergardiana del Cristo come «fontana vivente», derivata da Giovanni 4,14). A Pietà, che canta la crudele durezza delle menti umane, è attribuita una melodia che in effetti

modula da un modo a un altro e ritorno, un procedimento totalmente contrario alla teoria e alla pratica dell'epoca.

Nel Dramma di Daniele gli strumenti per creare varietà e contrasto musicale sono a un tempo meno intensi e più ovvi se confrontati con quelli di Hildegard [Dronke 1994, pp. 185-237]. Poiché la maggior parte del dramma è in versi, fu possibile usare con maggior evidenza il contrasto fra la canzone in versi e un idioma gregoriano, prosastico. Ma qui è anche questione dell'alternanza fra i personaggi e i loro stili individuali, una dimensione musicale che deriva direttamente dalla concezione del dramma come opposizione fra il mondo dei re babilonesi Dario e Baldassarre e quello di Daniele, il cui dio non è un re mondano, bensì un Dio cristiano. Il fatto che Daniele adotti o meno l'idioma melodico del re, o viceversa, diventa una delle maniere più rivelatrici di articolare le posizioni reciproche nel dramma. Causa l'impiego della varietà stilistica come mezzo per la configurazione dei momenti drammatici, l'interdipendenza di concezione testuale, drammatica e musicale è assai notevole. Per esempio, la formula ripetuta «Rex in eternum vive», cantata con la stessa melodia in tutto il dramma da chiunque si rivolga a uno dei due re, si modifica passando da espressione di rispetto a vuota formalità. Quando i cortigiani che hanno chiesto di gettare Daniele ai leoni vengono a loro volta condotti alla fossa, si esprimono con le parole dei fratelli di Giuseppe «Merito hec patimur»; l'uso della corretta melodia gregoriana funge da sottolineatura alla relativa narrazione veterotestamentaria. Come per l'*Ordo virtutum* di Hildegard, simili dettagliate osservazioni si potrebbero ancora moltiplicare.

7. Conclusione.

Un viaggiatore europeo della prima metà del Duecento potrebbe aver osservato composizioni drammatiche di molti tipi e fogge diverse: tralasciando i casi delle rappresentazioni prevalentemente parlate in volgare, la gamma delle composizioni drammatiche cantate in latino spazia in questo periodo dalle semplici cerimonie liturgiche della *Visitatio Sepulchri* (ancora ampiamente eseguite) all'esecuzione liturgica di composizioni di media lunghezza – le cerimonie della stessa *Visitatio Sepulchri* con più scene, l'*Ordo peregrinus*, il dramma dei Magi – fino alla cultura drammatica estremamente sviluppata rappresentata dai *Carmina Burana* e dai manoscritti dell'antologia di Fleury. Ognuno di essi comprende un ampio numero di composizioni che trattano diversi soggetti, ciascuna un dramma a sé di una certa lunghezza. Il più lungo dei due drammi della Passione nei *Carmina Burana* incorpora molti passi in volgare: di fatto esso usa il contrasto fra il latino e il volgare come strumento interpretativo (ciò che accadeva anche nel Dramma di Daniele). Nella storia della composizione drammatica, un lavoro co-

me questo deve certamente rappresentare un importante punto di svolta, dal "dramma" in latino a quello in volgare, dai confini della rappresentazione chiusa delle storie evangeliche ai "drammi" piú fantasiosi, dalla brevità alla prolissità d'espressione.

Eppure ciò che il mio immaginario viaggiatore europeo potrebbe aver visto era vario in un senso piú complesso di quanto non suggerisca questo confronto, perché v'erano anche istituzioni ecclesiastiche in cui le possibilità liturgiche consentite alla rappresentazione drammatica erano state esplorate piuttosto ampiamente. In cattedrali come quelle di Rouen e di Padova, ad esempio, la liturgia era in quest'epoca ormai piena di cerimonie drammatiche [su Padova cfr. Cattin 1994; Vecchi 1954]. Nella cattedrale di Rouen esse includevano versioni della *Visitatio Sepulchri*, dell'*Officium pastorum* e del dramma dei Magi; verso la fine del Trecento la liturgia di questa cattedrale comprendeva anche un *Ordo prophetarum* e un *Ordo peregrinus*. In tutti i casi i modi in cui le rappresentazioni drammatiche s'inserivano nella liturgia rivelano l'intento dei responsabili affinché tali cerimonie fossero considerate senza cesure rispetto alla liturgia stessa: particolarmente notevole è il fatto che i principali protagonisti di ciascuna (le Marie, i Pastori, i Magi) debbano continuare, senza cambiarsi di veste, a guidare il coro durante la Messa o l'Ufficio successivo. Inoltre, e anche qui in parallelo con la pratica di altre cattedrali, la liturgia della cattedrale di Rouen era piena di osservanze "drammatiche" piú brevi destinate ad altre feste: un'energica espulsione dei penitenti il Mercoledì delle Ceneri; l'apparizione, la prima domenica di Quaresima, di un personaggio «nei panni del nostro Salvatore che viene per il giudizio della fine dei tempi»; la rappresentazione dei Giudei che bisbigliano nei quattro angoli del coro il Venerdì e il Sabato Santo. Siffatti impieghi dell'azione drammatica all'interno della liturgia dovrebbero ricordarci del suo potere e dell'intenzione dei suoi creatori, nel XIII secolo cosí come nel X, «di rafforzare la fede delle persone comuni non istruite e dei neofiti» [Symons 1953, cap. XLVI].

Andrieu, M.

- 1961-85 (a cura di), *Les Ordines Romani du haut Moyen Âge*, 5 voll., Università cattolica di Leuven, Leuven («Spicilegium Sacrum Lovaniense», nn. 11, 23, 24, 28, 29).

Bjork, D.

- 1980 *On the dissemination of the "Quem queritis" and the "Visitatio sepulchri" and the chronology of their early sources*, in «Comparative Drama», XIV, pp. 46-69.

Cattin, G.

- 1994 *Tra Padova e Cividale: Nuova fonte per la drammaturgia sacra nel Medioevo*, in «Il Saggiatore musicale», I, pp. 7-112.

Coussemaker, E. de

1861 *Drames liturgiques du Moyen Âge*, Didron, Paris.

De Boor, H.

1967 *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Niemeyer, Tübingen («Hermaea germanistische Forschungen», n.s., n. 22).

Dronke, P.

1994 *Nine Medieval Latin Plays*, Cambridge University Press, Cambridge.

Drumbl, J.

1973 *Die Improperien in der lateinischen Liturgie*, in «Archiv für Liturgiewissenschaft», XV, pp. 68-100.

1979 *Ursprung des liturgischen Spiels*, in «Italia medioevale e umanistica», XXII, pp. 45-96.

1981 *Quem queritis. Teatro sacro dell'alto medioevo*, Bulzoni, Roma.

Du Ménil, É.

1849 *Origines latines du théâtre moderne*, Franck, Paris.

Fassler, M.

1992 *The feast of fools and "Danielis ludus": Popular Tradition in a medieval cathedral play*, in Th. Forrest Kelly (a cura di), *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 65-99.

Flanigan, C. C.

1974a *The liturgical context of the "Quem queritis" trope*, in «Comparative Drama», VIII, pp. 45-62.

1974b *The roman rite and the origins of the liturgical drama*, in «University of Toronto Quarterly», XLIII, pp. 263-84.

1975-76 *The liturgical drama and its tradition: a review of scholarship 1965-75*, in «Research Opportunities in Renaissance Drama», XVIII, pp. 81-102, e XIX, pp. 109-36.

1984 *Karl Young and the drama of the medieval church: an anniversary appraisal*, ivi, XXVII, pp. 157-66.

1991 *Medieval latin music-drama*, in S. Eckehard (a cura di), *The Theatre in Medieval Europe. New Research in Early Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 21-41.

1996 *Medieval liturgy and the arts. Visitatio Sepulchri as paradigm*, in E. L. Lillie e N. H. Petersen (a cura di), *Liturgy and the Arts in the Middle Ages. Studies in Honour of C. Clifford Flanigan*, Museum Tusculanum Press - University of Copenhagen, Copenhagen, pp. 9-35.

Frere, W. H.

1894 *The Winchester Troper*, Henry Bradshaw Society, London, vol. VIII.

Froger, D. J.

1970 (a cura di), *Antiphonaire de Hartker (980-1011)*, Paléographie Musicale, serie II, vol. I, Lang, Bern.

Gautier, L.

1886 *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Âge: les tropes*, Palmé, Paris.

- Hardison, O. B. jr
 1965 *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and History of Early Drama*, Johns Hopkins Press, Baltimore Md.
- Jonsson, R., Björkvall, G., e Iversen, G.
 1982 (a cura di), *Corpus troporum III, Tropes du propre de la messe 2, Cycle de Pâques*, Almqvist & Wiksell, Stockholm («Acta Universitatis Stockholmiensis», XXV).
- Lange, C.
 1887 *Die lateinischen Osterfeiern*, s.e., München.
- Lipphardt, W.
 1975-90 *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 9 voll., De Gruyter, Berlin - New York («Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII Jahrhunderts Reihe Drama V»).
- Norton, M. L.
 1983 *The Type II Visitatio Sepulchri: A Repertorial Study*, Tesi di dottorato, Ohio State University, Columbus.
- Petersen, N. H.
 1995 *Il Doge and the liturgical drama in Late Medieval Venice*, in «The Early Drama, Art and Music Review», XVIII, pp. 8-24.
- Rankin, S. K.
 1989 *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and in England*, 2 voll., Garland, New York, II, pp. 131-64.
 1997 *From Liturgical Ceremony to Public Ritual: "Quem queritis" at St Mark's, Venice*, in G. Cattin (a cura di), *Da Bisanzio a San Marco: Musica e Liturgia*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia, pp. 137-91 («Quaderni di Musica e storia», II).
- Symons, Th.
 1953 (a cura di), *Regularis Concordia: The Monastic Agreement of the Monks and Nuns of the English Nation*, Nelson, London.
- Vecchi, G.
 1954 *Uffici drammatici padovani*, Olschki, Firenze («Biblioteca dell'Archivum Romanicum», serie I/41»).
- Vogel, C., e Elze, R.
 1963, 1972 (a cura di), *Le Pontifical romano-germanique du X^{ème} siècle*, 3 voll., Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto («Studi e Testi», nn. 226 e 227, 1963; n. 269, 1972).
- Young, K.
 1933 *The Drama of the Medieval Church*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford.

GILLES RICO

La formazione musicale nell'ambito del *Quadrivium*

1. La formazione del "*Quadrivium*".

Nel libro III della *Repubblica*, Platone pone i fondamenti del suo ideale educativo: fin dalla loro giovanissima età, i futuri guardiani della Città devono dedicarsi, accanto alle attività poetiche e ginniche, al canto e alla pratica strumentale. In realtà, questa forma elementare d'istruzione musicale, benché indispensabile al mantenimento dell'ordine civile, non rappresenta per Platone se non una tappa preliminare che deve condurre a un tipo di studio molto più fondamentale, lo studio dei *mathemata* (in greco "discipline"), comprendenti l'aritmetica, la geometria, la stereometria, l'armonia (cioè la teoria musicale) e l'astronomia. Seguendo in questo i sofisti come Ippia o Protagora, Platone raccomanda ai guardiani della Città l'insegnamento di tali discipline, considerate, a partire dai Pitagorici, come le chiavi essenziali per lo studio della natura e la comprensione dei suoi principi basati sul numero.

Dopo Platone i *mathemata* saranno relegati in secondo piano dagli altri pensatori greci nei programmi educativi. Bisognerà attendere il II secolo della nostra era per vedere apparire per la prima volta, nella *Introductio arithmetica* del neo-pitagorico Nicomaco di Gerasa, una dimostrazione rigorosa dell'unità di queste quattro scienze e del loro carattere indispensabile per giungere alla saggezza, cioè alla contemplazione dell'intelletto divino. Nel VI secolo il trattato di Nicomaco sarà tradotto in latino e compendiato da un membro dell'oligarchia romana, Anicio Manlio Severino Boezio, sotto il titolo *De institutione arithmetica*. Non pago di rendere accessibile al mondo latino le teorie matematiche pitagoriche, Boezio tradurrà l'espressione utilizzata da Nicomaco a proposito delle quattro scienze matematiche (*tessaron methodoi*) con la felice espressione "*quadrivium*". Così, durante tutto il Medioevo, la musica sarà considerata come parte integrante del *quadrivium*, accanto all'aritmetica, alla geometria e all'astronomia. Queste scienze matematiche saranno unite alle tre discipline del linguaggio (la grammatica, la retorica e la dialettica, che successivamente prenderanno il nome di *trivium*) nel più vasto ambito delle sette arti liberali, fondamento del sistema educativo medievale e lontana eco dell'*enciclopedia* greca (nel senso di *enkyklios paideia* o "ciclo di discipline").

Dal momento che Boezio sembra essere stato l'inventore del termine *quadrivium*, vale la pena dilungarsi un po' sulla definizione da lui proposta. Per Boezio, le quattro scienze del *quadrivium* permettono di circoscrivere in modo adeguato l'insieme delle cose esistenti e che possiedono una perennità nell'ordine dell'esistente. Queste "essenze", come egli le definisce, sono sia continue (e in questo caso sono chiamate "grandezze"), sia distinte, e prendono allora il nome di "molteplicità". Fra le molteplicità, alcune sono considerate in sé, altre in relazione con qualcosa d'altro. Fra le grandezze, certune sono immobili e altre in perenne movimento. A ognuno di questi tipi di essenza corrisponde una delle scienze del *quadrivium*:

La molteplicità esistente in sé è l'oggetto della ricerca dell'aritmetica nel suo insieme, la molteplicità relativa è l'oggetto della conoscenza della musica e delle sue combinazioni armoniche; in quanto alla grandezza immobile, è la geometria che ne propone la conoscenza, mentre la scienza della grandezza in movimento è rivendicata dalle conoscenze dell'astronomia [Boezio 1867a, pp. 6-8].

Per Boezio, tali scienze costituiscono la "quadruplici via" (*quadrivium*) che conduce alla Saggezza e alla vera filosofia, la quale non è solo conoscenza di quelle cose che hanno un'esistenza in quanto tale, ma anche un progredire delle realtà sensibili verso le certezze della ragione e dell'intelligenza. È in questa ottica neoplatonica di elevazione dell'anima verso l'astrazione e la contemplazione che Boezio servirà da guida al mondo latino lungo questo quadruplici sentiero e intraprenderà la redazione di altre tre opere concernenti tre ulteriori scienze del *quadrivium*. Noi non possiamo che inferire l'esistenza di un trattato di astronomia, e solo qualche frammento della sua *Geometria* ci è pervenuto; in compenso il suo trattato di musica conoscerà una straordinaria fortuna per quasi un millennio, eclissando pressoché tutti gli altri testi destinati all'insegnamento della teoria musicale.

Il *De institutione musica* di Boezio è anzitutto un trattato speculativo, una compilazione dei principali testi sulla musica di Nicomaco di Gerasa e di Tolomeo con l'obiettivo di presentare i fondamenti della teoria armonica pitagorica. Così come nel suo *De institutione arithmetica*, Boezio definisce qui la musica come la scienza dei «rapporti di quantità» [Boezio 1867b, trad. it. p. 326]. L'oggetto della musica nell'ambito del *quadrivium* si caratterizza così per un'ambivalenza ontologica, partecipe di un'essenza allo stesso tempo basata sul numero e sul suo rapporto con la realtà fisica. Un tale approccio alla musica è dunque anzitutto aritmetico e speculativo. L'insegnamento delle proporzioni e della proporzionalità vi occupa un posto fondamentale, poiché queste costituiscono i prolegomeni necessari a ogni tipo di studio musicale. Questo insegnamento avrà d'altronde una tale influenza durante il Medioevo, che rari saranno i trattati musicali, anche quelli puramente pratici, che ne faranno a meno.

Lo si sarà capito: per Boezio il concetto di musica ricopre una realtà che oltrepassa il ristretto ambito del fenomeno sonoro o di ciò che si potrebbe intendere per musica nel senso moderno del termine. Secondo lui, la musica si suddivide in tre generi differenti: la *musica mundana* o musica delle sfere, cioè, secondo le credenze pitagorico-platoniche, la musica non udibile prodotta dalle rivoluzioni delle sfere celesti; la *musica humana*, metafora per esprimere i rapporti armonici esistenti fra il corpo, l'anima e le loro rispettive parti; e infine la *musica instrumentalis*, che comprende la pratica strumentale in quanto tale, la composizione poetica, il giudizio estetico ma anche e soprattutto la determinazione dei principi matematici che presiedono all'instaurarsi del sistema acustico [*ibid.*, trad. it. pp. 293-94]. È esattamente di quest'ultima che Boezio tratta nel suo lavoro, esponendo innanzitutto i rapporti numerici fondamentali che regolano le consonanze, oggetto di studio della musica: il rapporto doppio ($2/1$) che determina l'ottava, il rapporto sesquialtero ($3/2$) che definisce la quinta, il rapporto sesquiterzo ($4/3$), ossia la quarta, e infine il rapporto sesquioctavo ($9/8$), cioè il tono. In tal modo la serie pitagorica dei numeri 6, 8, 9, 12 fonda ontologicamente l'insieme degli intervalli primari della musica: $12/6 =$ ottava; $12/8 = 9/6 = 3/2 =$ quinta; $12/9 = 8/6 = 4/3 =$ quarta; $9/8 =$ tono. Al di là di queste considerazioni matematiche, nel *De institutione musica* Boezio tratta anche dei principi della musica greca: i fondamenti numerici dei *tonoi* o modi, la costituzione del grande sistema perfetto basato sulla successione di una serie di tetracordi congiunti e disgiunti, la notazione, ecc. Il filo conduttore del trattato rimane tuttavia la costruzione razionale del sistema acustico basata sul numero e le sue proprietà. Così il vero musicista, il *musicus*, è per Boezio non colui che si dedica alla composizione, alla pratica strumentale o al giudizio estetico, ma colui che, grazie alla ragione e alla speculazione, ne conosce i principi [*ibid.*, trad. it. pp. 323-24].

2. L'epoca carolingia: il tempo delle conciliazioni.

A dispetto degli sforzi di Cassiodoro (ca. 490-580), che insiste sull'utilità delle arti liberali per lo studio della Scrittura, o delle famose *Etimologie* di Isidoro di Siviglia (560 ca. - 636), i cui capitoli del libro III sulla musica conobbero una diffusione considerevole nel Medioevo, bisognerà attendere il rinascimento carolingio per assistere a un ritorno d'interesse per le scienze profane e più in particolare per le matematiche. Benché la politica culturale di Carlo Magno in materia di educazione fosse essenzialmente orientata verso aspetti puramente pratici (apprendimento della grammatica, della scrittura, del computo e del canto), le scienze speculative del *quadrivium*, e più in particolare la scienza musicale, riuscirono a farsi strada non solo negli ambienti altamente eruditi della scuola palatina, ma anche

nelle scuole claustrali e capitolari. L'attività intellettuale nel IX secolo era orientata inoltre all'elaborazione di lavori originali, alla traduzione di testi patristici greci, e infine al commento di autori della tarda Antichità come Donato, Boezio o ancora l'africano Marziano Capella. All'apice di tali vivaci incontri con il sapere dell'Antichità, che avvenivano soprattutto nelle scuole della Francia settentrionale, la scienza musicale emerge tra le discipline guida.

Uno dei più eminenti pensatori di questo periodo è senza dubbio l'irlandese Giovanni Scoto Eriugena (810-77), autore di un lavoro enciclopedico fortemente impregnato di un neoplatonismo cristianizzato, il *Peryphyseon*. In quest'opera l'Eriugena s'interessa di musica esclusivamente nell'ambito dell'armonia delle sfere, la *musica mundana* di cui parla Boezio. Tale problema sembra essere stato altamente dibattuto nelle scuole carolingie, poiché in questo periodo si moltiplicano i commenti al libro IX del *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella, i quali vertono proprio sull'armonia del cosmo, sui rapporti numerici esistenti fra i diversi pianeti e altresì sulle relazioni fra i pianeti e le Muse che li animano, producendo quella musica celeste la cui influenza si estende all'insieme delle creature del mondo sub-lunare. Accanto alle *Annotationes* dell'Eriugena e all'esteso commento di questo testo da parte di Remigio di Auxerre (830-908), possediamo inoltre una miriade di glosse e di scolii anonimi che testimoniano una reale volontà di chiarire il contenuto allegorico del testo di Marziano con l'aiuto di altre fonti, e segnatamente del *De institutione musica* di Boezio. Infatti questo trattato metteva a disposizione degli esegeti uno strumento matematico e terminologico indispensabile per spiegare le teorie armoniche pitagoriche esposte da Marziano.

Accantonate tali speculazioni di ordine filosofico e cosmologico, in quest'epoca può essere individuato un altro filone d'insegnamento musicale. Questo riguarda più che altro preoccupazioni di ordine pragmatico legate alla pratica quotidiana del canto e dell'Ufficio nella Chiesa carolingia recentemente unificata. Nel loro desiderio di fondare razionalmente e di sistematizzare questa pratica, i teorici carolingi della musica mutuano dalla scienza musicale, e soprattutto da Boezio, un insieme di elementi che va dalle semplici definizioni fino a certe procedure di organizzazione del sistema acustico, addirittura anche un modo di pensare la musica come scienza del numero: tutti questi elementi rivoluzionarono l'approccio musicale per i secoli a venire. Nel IX secolo Boezio venne così a occupare una posizione centrale nel processo di sistematizzazione teorica delle pratiche musicali della Chiesa carolingia.

Cercando di conciliare la terminologia boeziana riguardante prima di tutto la musica greca (notazione, scale modali, composizione dei tetracordi, ecc.) con il canto liturgico, i teorici carolingi si scontrarono con numerosi ostacoli, in gran parte perché i fondamenti della musica greca descrit-

ti da Boezio erano sotto piú aspetti incompatibili con le pratiche musicali della Chiesa latina. Un simile tentativo di conciliazione di queste due realtà musicali si ritrova particolarmente in Aureliano di Réôme (ca. 800-65) e nel trattato anonimo *Alia musica*, probabilmente opera di piú autori, databile alla fine del IX secolo. In questo trattato il sistema degli otto modi ecclesiastici derivato dall'*oktoechos* bizantino è associato ai *tonoi* della musica greca descritti da Boezio nel suo *De institutione musica*. La questione degli otto "modi" o "toni" della recitazione salmodica e della loro memorizzazione è evidentemente centrale nell'apprendimento musicale. Come ricorda Aureliano di Réôme:

Un tono costituisce la piú piccola parte della musica, cioè la regola; allo stesso modo in cui la piú piccola parte in grammatica è la lettera e la piú piccola parte in aritmetica è l'unità [1975, p. 78].

Spettava cosí ai teorici tentare di fondare il sistema dei modi ecclesiastici sull'antica dottrina della musica greca, dando vita a quello che Jacques Chailley denominò, secondo una celebre formula, «l'imbroglio dei modi», cioè una vera confusione in quanto all'ordine e alla terminologia dei toni greci [Chailley 1960].

Un altro esempio di conciliazione fra le due tradizioni musicali traspare dagli sforzi di Hucbald (ca. 840-930), monaco di St-Amand nelle Fiandre, e degli altri autori anonimi dei trattati noti sotto i titoli di *Musica enchiridis* e *Scolica enchiridis*, onde sviluppare diversi sistemi di notazione delle altezze musicali basati sulla famosa notazione alipiana, esposta dettagliatamente nel trattato di Boezio. Se con *Musica enchiridis* e *Scolica enchiridis* il ricorso alla notazione detta "dasiana" permette agli autori anonimi d'illustrare alcuni principi elementari della polifonia ancora ai primi passi, in compenso il sistema di notazione alfabetica descritto da Hucbald gli permette di determinare razionalmente, a partire da rapporti numerici precisi, le differenti altezze del sistema acustico. Non v'è dubbio che un tale approccio abbia certamente contribuito a fondare matematicamente le nozioni di altezza e di suono discreto sulle quali poggiano le teorie armoniche della consonanza, costitutive del linguaggio musicale.

Riassumendo, due correnti disgiunte ma nondimeno correlate nascono in seno all'insegnamento musicale del IX secolo: da un lato una corrente filosofica e cosmologica che verte sulla musica delle sfere e dall'altro una corrente teorica orientata verso la razionalizzazione delle pratiche musicali contemporanee. Il punto di contatto fra queste due correnti si verifica grazie a un vettore comune: il fondamento numerico dell'armonia cosmica e del sistema acustico cosí come trasmesso da Boezio, la cui autorità circa la determinazione razionale degli intervalli musicali e delle consonanze è costantemente invocata dagli autori del periodo carolingio. Tale costante ricorso al numero nella descrizione dei fenomeni musicali costituisce senza dubbio una

svolta nella storia della teoria musicale occidentale. Nel IX secolo avviene infatti un cambiamento di paradigma: da una descrizione empirica, fenomenologica e qualitativa della musica percepita, insegnata ed eseguita, si passa a una conoscenza operativa della musica basata su una spiegazione razionale, astratta e quantitativa dei fenomeni musicali e delle loro relazioni. Integrata alle riflessioni cosmologiche fondate sui concetti platonico-pitagorici di armonia e di numero, e sollecitata dai bisogni pratici della liturgia, nel IX secolo la musica si dota non solo di concetti propri e di una terminologia specifica, ma anche di una razionalità matematica latente che segna a maggior ragione il suo radicamento epistemologico nell'ambito del *quadrivium*.

3. *L'epoca del monocordo.*

Nel periodo carolingio, le teorie delle proporzioni erano monopolio di qualche letterato che speculava sull'armonia celeste o sulla teoria del canto. Sembrerebbe che nell'XI secolo la conoscenza di queste teorie non avesse più nulla di eccezionale e fosse anzi largamente diffusa. Tuttavia, a dispetto degli evidenti segnali di volgarizzazione, avremmo torto nel pensare che la scienza musicale e il *quadrivium* fossero insegnati in modo uniforme in tutta la Cristianità. È evidente che molte scuole claustrali e capitolari non potevano dotarsi di un insegnante con conoscenze in quelle discipline, e l'insegnamento musicale era spesso condannato a restare al livello elementare dell'apprendimento del canto. Tuttavia, in alcune regioni come la Lotaringia l'attività matematica sembra fiorire nei monasteri dell'ordine benedettino. Per esempio vediamo sorgere intorno a certe personalità (Ermanno di Reichenau, Aribone, Wilhelmus Hirsaugiensis, Théoger di Metz) un reale interesse per le discipline del *quadrivium*: specie in astronomia, con la scoperta e la volgarizzazione dell'astrolabio introdotto dagli Arabi nel X secolo; in aritmetica, con l'utilizzazione dell'abaco e dei calcoli delle frazioni duodecimali e con lo sviluppo della ritmomachia, sorta di gioco degli scacchi medievale che vede opporsi numeri pari e numeri dispari; o anche in musica, con un'intensa attività ermeneutica che verte sul testo fondatore della disciplina agli occhi dei pensatori medievali, il *De institutione musica* di Boezio. In rapporto allo studio approfondito del trattato si manifesta inoltre una vera e propria infatuazione per un nuovo sussidio pedagogico: il monocordo.

Questo consiste in una corda tesa su una cassa di risonanza rettangolare munita di un ponticello mobile che permette di delimitare differenti porzioni vibranti di corda. Di conseguenza questo strumento permette di determinare da un lato un rapporto di equivalenza fra l'intervallo sonoro ottenuto dalla risonanza dell'intera corda e quella di una sua porzione, e dall'altro il rapporto proporzionale esistente fra le rispettive lunghezze. Di-

dattico per eccellenza, il monocordo offre allo stesso tempo una concretizzazione e una verifica sperimentale dei fondamenti aritmetici del sistema acustico pitagorico. Accanto agli studi libreschi, il monocordo appariva così come uno strumento pedagogico indispensabile.

Il successo del monocordo nelle scuole monastiche è attestato a partire dal x secolo. A proposito della funzione elementare di questo attrezzo nell'apprendimento musicale, l'autore del trattato *De musica* noto sotto il nome di Pseudo-Odone così commenta:

Quando vogliamo insegnare l'alfabeto ai bambini, facciamo recitare loro le tavole alfabetiche affinché essi possano conoscere tutte le lettere e in tal modo leggere più facilmente ciò che è scritto; allo stesso modo, colui che vuole dedicarsi al canto deve prima di tutto conoscere, con l'ausilio del monocordo, le varietà delle note (*voces*) e dei modi [1784, ed. 1963, I, p. 265a].

Il monaco Richer ricorda a proposito del celebre matematico Gerbert d'Aurillac (il futuro papa Silvestro II, 998-1003), insegnante alla scuola capitolare di Reims, il modo in cui egli si serviva del monocordo come aiuto visivo nel suo insegnamento musicale alla stessa maniera in cui utilizzava l'abaco o la sfera armillare. Odorannus (ca. 984-1046), monaco del monastero di St-Pierre-le-Vif a Sens, nel suo *Liber opusculorum* ci offre addirittura uno schema dettagliato per la costruzione del monocordo [Odorannus de Sens 1972, pp. 202-6]. È sempre nei secoli x e xi che si moltiplicano i trattati teorici vertenti sulla divisione del monocordo, destinati a uno straordinario successo fino al xv secolo. L'editore moderno di questi trattati ne ha contati non meno di 75, ripartiti in 130 manoscritti, che descrivono circa una trentina di procedimenti di divisione [Meyer 1996].

Se qualcuno di questi trattati fa mostra di una reale ingegnosità, molti di essi si accontentano semplicemente di riprodurre le più diffuse divisioni della corda basate essenzialmente sulla serie numerica pitagorica 6, 8, 9, 12, le quali permettono di ritrovare gli intervalli elementari della musica: quinta, quarta, ottava e tono. Associate alla notazione alfabetica, le divisioni del monocordo hanno permesso non solo di formalizzare gli intervalli musicali ma anche di normalizzare i rapporti di altezza. Il monocordo serviva in effetti da aiuto prezioso in numerosi campi: nell'apprendimento degli intervalli e delle consonanze fondamentali della musica, nella conoscenza delle scale modali del canto, nella memorizzazione del repertorio per mezzo della notazione, ma anche nella spiegazione delle regole matematiche indispensabili alla comprensione dei fenomeni musicali. Grazie alla sua posizione intermedia fra teoria e pratica, fra speculazione matematica sul sistema acustico e insegnamento elementare del canto, il monocordo dev'essere pensato al tempo stesso come uno degli aspetti costitutivi della formazione musicale nel Medioevo ma anche, in vista della sua ampia diffusione, come un segno evidente di volgarizzazione degli strumenti matematici.

4. *Alla ricerca dell'anima del mondo.*

Nel XII secolo, l'insegnamento musicale sembra orientarsi sempre più verso la pratica. Parrebbe che le parole di Guido d'Arezzo (ca. 975-1040), l'inventore del rigo musicale e delle sillabe della solmizzazione, contenenti il consiglio ai cantori di non appesantirsi con le speculazioni di Boezio, unicamente «utili ai filosofi» [Guido d'Arezzo 1999, p. 528], abbiano trovato numerosi adepti in questo periodo. Le riforme monastiche del XII secolo, e soprattutto la fondazione dell'ordine cistercense, non hanno fatto altro che esacerbare l'abisso scavato fra la musica come scienza del *quadrivium* e la pratica musicale. D'accordo con le diffidenze di san Bernardo verso i matematici in generale, uno fra i protagonisti della riforma del canto cistercense, Gui d'Eu, avrà cura di escludere dalle sue *Regulae de arte musica* ogni considerazione di tipo matematico.

Se il monocordo continua a essere studiato, nel XII secolo vediamo pure fiorire numerosi trattati che insegnano le regole elementari della polifonia (condotta delle voci, movimenti melodici e intervalli armonici autorizzati). Parallelamente, l'attività speculativa musicale germoglia nell'isolamento dei chioschi per fiorire in pieno nelle scuole capitolari, che conoscono allora, con lo sviluppo urbano e l'esplosione demografica, il loro apogeo. Fra le scuole del Nord della Francia, mentre a Parigi (e in misura minore Laon e Reims) dominano l'insegnamento della dialettica, della grammatica e della teologia, Chartres si afferma come un centro fondamentale per l'insegnamento del *quadrivium*. L'*Heptateuchon*, raccolta compilata da Thierry di Chartres (ca. 1100-50) e contenente i manuali necessari all'insegnamento delle arti liberali, testimonia di quest'interesse per il *quadrivium*: accanto all'*Institutio arithmetica* e al *De institutione musica* di Boezio, troviamo fra l'altro testi da poco tradotti dall'arabo come gli *Elementi* di Euclide o le tavole astronomiche di Tolomeo.

Il XII secolo rappresenta anche l'apogeo della tradizione platonica medievale. Il *Timeo* di Platone, che nel IV secolo era stato tradotto e commentato in latino da Calcidio, e il commento del *Somnium Scipionis* di Cicerone scritto all'inizio del V secolo dal neoplatonico Macrobio, divengono testi centrali e ineludibili. Ovviamente questi testi furono glossati durante tutto il Medioevo, ma è nel XII secolo – come indica il numero impressionante dei manoscritti a noi pervenuti – che essi godono di una straordinaria fortuna. Attraverso il commento di queste due opere, i maestri attivi presso la scuola capitolare di Chartres ebbero un ruolo considerevole nella promozione della cosmologia e della metafisica platonica.

Beninteso, la musica di cui si tratta in questi due lavori è la *musica mundana* di cui Macrobio espone i fondamenti all'inizio del secondo libro del suo commento. Guglielmo di Conches (ca. 1080-1150) commenterà questo pas-

saggio riferendosi all'autorità rappresentata da Boezio, ma al tempo stesso anche alle considerazioni musicali di ordine pratico avanzate da Guido d'Arezzo. Se Guglielmo non sembra ostentare le proprie conoscenze aritmetiche nell'affrontare certi problemi trattati da Macrobio (in particolare la questione della non divisibilità del tono intero in due parti uguali), in compenso non esita a ricorrere a riferimenti legati alla pratica del canto, che manifestano senza alcun dubbio la volontà di unire *praxis* musicale e speculazione.

Un altro concetto centrale della cosmologia platonica, che compare nel *Timeo* di Platone e successivamente viene ripreso da Macrobio, darà alla musica un ruolo di primaria importanza agli occhi dei commentatori del XII secolo: si tratta del concetto di *anima mundi*, l'anima del mondo. In un passaggio del *Timeo* (34C-36D), Platone descrive nel dettaglio il modo in cui il Demiurgo plasma l'anima del mondo: a partire dall'Uguale, incorporeo e sempre identico, e dall'Altro, corporeo e sempre cangiante, egli ottenne una terza sostanza intermedia che divise e ricompose secondo la progressione dei numeri armonici, in altre parole dei numeri fondamentali del sistema acustico pitagorico. Questo brano divenne un luogo ermeneutico in cui i commentatori si abbandonarono a molteplici interpretazioni: dalle esplicazioni letterali illustrate da un diagramma in forma di lambda che forniva la serie dei numeri armonici, ai riferimenti alle altezze e agli intervalli musicali, fino a complessi calcoli aritmetici che utilizzavano le frazioni duodecimali passando per svariate arguzie metafisiche e cosmologiche sullo statuto ontologico dell'anima del mondo. In tale contesto, la musica e il *quadrivium* ritrovarono il loro senso originario, non costituendo, per riprendere le parole di Boezio, che un passaggio tramite il quale accedere «alle certezze più alte dell'intelligenza» [Boezio 1867a, p. 10].

5. *Eclissi della musica e del "quadrivium"?*

Gli statuti originari dell'Università di Parigi, promulgati nel 1215 dal cardinale legato Robert de Courçon, stabilendo per la prima volta il programma degli studi universitari, accordano un ruolo secondario e accessorio all'insegnamento matematico in confronto alla logica e alla grammatica. Il *quadrivium* si ritrova relegato con la retorica e l'etica al rango di disciplina facoltativa, ammessa all'insegnamento nei giorni di festa. Tale disinteresse sembra accentuarsi nel corso del secolo, poiché gli statuti della Facoltà delle Arti del 1225 non menzionano neanche più questi insegnamenti, spodestati dai trattati aristotelici di filosofia naturale fino ad allora irretiti da censura ecclesiastica. Alcuni storici hanno addirittura parlato di una "eclissi" del *quadrivium* coincidente con l'apparizione dell'istituzione universitaria parigina all'inizio del XIII secolo [Beaujouan 1991, cap. III]. Il fenomeno è senza alcun dubbio paradossale se si pensa alle numerose tradu-

zioni degli scritti di Aristotele e del *corpus* scientifico greco-arabo che dalla metà del XII secolo non avevano cessato di invadere il mondo latino. Sotto l'impulso di numerose generazioni di traduttori attivi soprattutto in Spagna e in Sicilia, il *quadrivium* si è visto affiancare dai nuovi testi provenienti da tradizioni scientifiche molto più avanzate in materia di astronomia, geometria, ottica e meccanica. Lo sviluppo più rilevante fu senz'altro costituito dall'introduzione delle cifre arabe, così come dei nuovi metodi di calcolo aritmetico basati su quelle cifre che il persiano Al-Khwarismi (morto nel 835/45) aveva preso in prestito dagli Indiani. In compenso, entro questo nuovo *corpus* reso accessibile ai Latini, la musica non sembra aver ereditato nuovi testi fondamentali, a parte le descrizioni schematiche di Al-Fārābī (ca. 870-950). Di conseguenza, non è sorprendente vedere Boezio figurare ancora al primo posto fra i testi d'insegnamento musicale del XIII secolo.

In effetti, nel XIII secolo non si può veramente parlare di "eclissi" della musica, da un lato perché i programmi dell'Università di Parigi non hanno fatto altro che legittimare pratiche didattiche stabilite già da lungo tempo, dall'altro perché i testi derivanti dall'insegnamento universitario indicano una certa continuità della formazione musicale durante il corso di tutto il XIII secolo. Questo insegnamento, senza alcun dubbio ridotto al minimo, si basava sui primi due libri del *De institutione musica*, così come attesta ad esempio il teorico della musica Jacques de Liège (f. 1320), già allievo alla Facoltà delle Arti di Parigi.

Nel suo insieme, il *quadrivium* conosce profondi cambiamenti. Gli sconvolgimenti introdotti nel campo del sapere dall'introduzione graduale del *corpus* aristotelico e le nuove traduzioni comporteranno una frantumazione delle antiche strutture di classificazione del sapere. Lo schema delle arti liberali si infrange per lasciare il posto a una divisione più completa delle scienze che include l'etica, la metafisica e l'insieme della filosofia naturale di Aristotele. Il *quadrivium* viene ribattezzato *mathematica* e talvolta gli viene aggiunta una quinta scienza, l'ottica. La penetrazione massiccia dell'aristotelismo, svolta fondamentale nella storia intellettuale dell'Occidente, avrà di conseguenza profonde ripercussioni sulla scienza musicale e più particolarmente sulla determinazione del suo oggetto.

Poiché nel suo *Trattato del cielo* lo Stagirita criticava aspramente la musica delle sfere dei Pitagorici, essa fu accantonata dagli universitari. L'oggetto stesso della scienza musicale, che dopo Boezio era rimasto immutato, è ridefinito in termini ancor più aristotelici: la musica tratta unicamente del «numero in rapporto al suono», secondo l'espressione dell'enigmatico teorico Johannes de Garlandia, molto diffusa nei testi della Facoltà delle Arti [Meyer 1996, p. 3]. La musica occupa ormai, a causa della duplicità ontologica del suo oggetto, un posto intermedio fra le scienze puramente matematiche da una parte e la fisica, cioè lo studio della natura, dall'altra. In compenso, avremmo torto a pensare che la tradizione boeziana sparisse a

vantaggio di questa ridefinizione della musica in accordo con i presupposti epistemologici fondamentali dell'aristotelismo. Infatti alcuni teorici, fra cui in particolare Jacques de Liège, tenderanno di conciliare e armonizzare questi due filoni di pensiero, non senza cozzare contro aporie insormontabili.

D'altronde, al di fuori del mondo universitario e talvolta in relazione a questo, gli sforzi dei teorici della musica si concentrarono ormai sulla codificazione delle nuove pratiche di notazione e di misura del tempo musicale. Questo discorso teorico sulla notazione ritmica, nato nel XIII secolo, costituisce certamente una delle svolte più importanti nella storia della musica occidentale, che segna profondamente e radicalmente la didattica musicale dei secoli a venire. In realtà, l'essenziale degli sviluppi e degli apporti nella teoria musicale di tale periodo si effettua in questo nuovo campo del pensiero musicale. Tuttavia, dal secondo terzo del XIV secolo, allorché l'antico *quadrivium* non è considerato altro che un'etichetta, vestigio di una tradizione superata, la *musica speculativa* (per riprendere l'espressione del matematico parigino Johannes de Muris - 1295 ca. - post 1351) conoscerà un ritorno d'interesse, in particolare in Italia e nelle nuove università dell'Europa centrale. Occorrerà tuttavia attendere alcune generazioni affinché, sotto l'impulso del rinascendo interesse per il sapere antico, vengano pienamente riabilitati gli autori della tradizione pitagorico-platonica che il XIII secolo aveva trascurato (Platone, Boezio, Macrobio, Marziano Capella). Le nuove traduzioni dal greco (Aristide Quintiliano, Platone, Aristosseno), incoraggiate dal mecenatismo di un'oligarchia illuminata, non faranno quindi che ravvivare i dialoghi secolari fra la musica, la metafisica del numero e la cosmologia.

AA.VV.

- 1969 *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge. Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale (Montréal, 27 Août - 2 Septembre 1967)*, a cura dell'Institut d'études médiévales, Vrin, Paris.

AA.VV.

- 1987 *L'Enseignement de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance. Actes du colloque de Royaumont (5 et 6 Juillet 1985)*, Créaphis, Grâne.

Aureliano di Réôme

- 1975 *Aureliani Reomensis Musica Disciplina*, a cura di L. Gushee, American Institute of Musicology, s.l.

Barbera, A.

- 1990 (a cura di), *Music Theory and its Sources: Antiquity and the Middle Ages*, University of Notre Dame Press, Notre Dame Ind.

Beaujouan, G.

- 1991 *Par raison des nombres: l'art du calcul et les savoirs scientifiques médiévaux*, Ashgate, Aldershot.

Boezio, A. M. T. S.

1867a *De institutione arithmetica libri duo*, a cura di G. Friedlein, Teubner, Leipzig.

1867b *De institutione musica*, a cura di G. Friedlein, Teubner, Leipzig (ed. it. An. M. T. Severini Boethii *De institutione musica*, a cura di G. Marzi, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 1990).

Chailley, J.

1960 *L'imbroglio des modes*, Leduc, Paris.

Gibson, M. T.

1981 (a cura di), *Boethius in the Middle Ages*, Blackwells, Oxford.

Guido d'Arezzo

1999 *Guido d'Arezzo's "Regule rithmice", "Prologus in Antiphonarium", and "Epistola ad Michaellem". A Critical Text and Translation*, a cura di D. Pesce, Institute of Medieval Music, Ottawa.

Hentschel, F.

1998 (a cura di), *Musik- und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter*, Brill, Leiden.

Jeauneau, É.

1973 *Lectio philosophorum. Recherches sur l'École de Chartres*, Hakke, Amsterdam.

Johannes de Garlandia

1998 *Musica plana*, a cura di C. Meyer, Bouxwiller, Baden-Baden.

Macrobio, A. T.

1990 *Commento al Somnium Scipionis*, libro II, a cura di M. Regali, Giardini, Pisa.

Meyer, C.

1996 *Mensura monocordi. La division du monocorde (IX^{me}-XV^{me} siècles)*, Klincksieck, Paris.

Odorannus de Sens

1972 *Opera omnia*, a cura di R.-H. Bautier, M. Gilles, M.-E. Duchez e M. Huglo, CNRS, Paris.

Platone

1971-84 *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari.

Pseudo-Odone

1784 *De musica*, a cura di M. Gerbert, Scriptorum ecclesiasticorum de musica, St-Blasien; nuova ed. Olms, Hildesheim 1963.

Spitzer, L.

1963 *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, John Hopkins University Press, Baltimore Md. (trad. it. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, il Mulino, Bologna 1967).

Waesberghe, J. S. van

1969 *Musikerziehung im Mittelalter: Lehre und Theorie der Musik des Mittelalters*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

ARDIS BUTTERFIELD

Le tradizioni della canzone cortese medievale

Una famosa miniatura in un manoscritto trecentesco delle opere del grande poeta e compositore Guillaume de Machaut offre una delle più eloquenti e vivaci espressioni della canzone cortese medievale. Fu dipinta per illustrare un racconto d'amore intitolato *Le Remède de Fortune*. Machaut si attribuisce la parte di un innamorato timido e remissivo che impiega il proprio tempo componendo canzoni nella speranza che la sua dama possa conoscere il suo amore, e a tempo debito ricambiarlo. Il dipinto rappresenta un episodio relativo agli ultimi momenti della narrazione, allorché l'innamorato s'imbatte nella sua dama che danza con un gruppo di giovani nel parco di un grande castello. Ella gli lancia uno sguardo d'incoraggiamento e lo invita a unirsi alla danza. Prendendola docilmente per il mignolo, egli se la ingrazia vieppiù cantando una canzone quando viene il suo turno. Un altro danzatore risponde con un ritornello e successivamente la dama pone fine alla danza, riconducendo tutti verso il castello [Avril 1978, tav. 24, pp. 86-87].

L'anonimo artista ritrae l'episodio concentrandosi specialmente sulla danza. La dama, che porta un copricapo rosa, è ritta di fronte allo spettatore alla destra del gruppo dei danzatori che si tengono per mano: il suo viso è rivolto all'innamorato, che danza di profilo innalzando gli occhi verso quelli di lei. Sulla sinistra si levano le alte e sottili guglie del castello, i danzatori incedono sul verde prato rigoglioso cosperso di fiori e incorniciato da tronchi d'albero stilizzati, dietro ai quali un azzurro ruscello sgorga da una piccola vasca in pietra. Raffinati appaiono i particolari dei costumi e le espressioni dei volti: i delicati tocchi d'oro, il rosso vivace sullo sfondo e il verde intenso in primo piano si combinano suscitando un'impressione di ricercata bellezza.

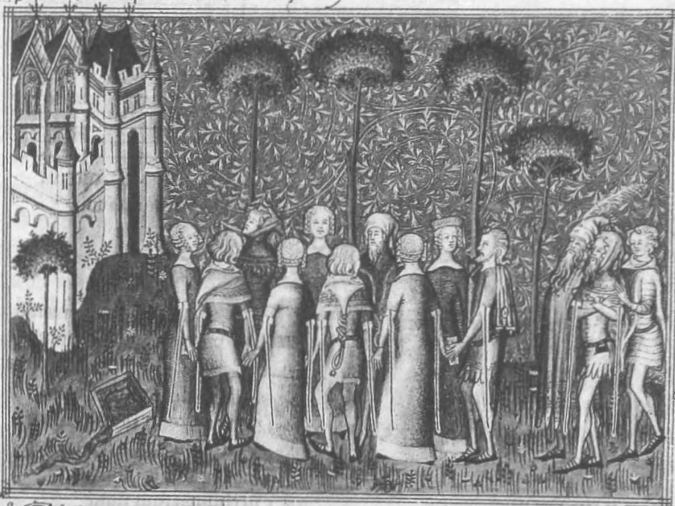
Tutti questi particolari esprimono quell'estetica cortese che fu narrata e rinarrata, cantata e ricantata, elaborata e rielaborata nel corso del Medioevo. L'immagine non ha bisogno di ulteriori commenti: tutto ciò che contiene – il castello, l'agio e la ricchezza sottintesi, l'amore, gli sguardi degli innamorati, la sottomissione maschile all'idealizzata autorità della donna, la sorgente, il prato e i fiori, il boschetto, la danza e la canzone – è di per sé eloquente. Ma nel contempo il dipinto non è davvero scontato. Ogni

Figura 1.

Guillaume de Machaut, *Remède de Fortune* (Bibliothèque Nationale de France, fr. 1586, f. 51r).

M e li respondi sans de mouir.
 A dame vo comandement
 Deu faire mais pechievement
 A e sau de charit' encrement
 Mes cest chose qual coument estre
 Mais quil ius plait lors fais de loy

En commencay ce burlesq.
 Ne on claiue chuncon lallat
 A nist tort elle estre clamer.
 C'oumaut la naut
 E haute en pres
 S'atant.



D une a vous sans recoller. Dous cuer. pensee. desir. corps. et amour.
 Comme a toute la nulour qu'on puit ellygar. Ne qui vint.
 ne moir. puit a ce jour. Si ne ne dit a folour courner.
 Doute puez en nulour courte.

elemento vi è scelto con tale cura e rigore da acquisire una rilevanza quasi da icona. La sua stessa aria confidenziale e compita ci fa capire quanto sia elaborato e perfettamente confezionato al fine di esprimere un'ideologia del comportamento cortese che non può corrispondere direttamente alle reali regole sociali che pretende di descrivere.

Restano da notare altri due particolari che estendono il nostro sguardo dall'illustrazione alla pagina nel suo insieme. Sotto il dipinto è posta la canzone, scritta a note nere su pentagramma rosso con sotto il testo. In breve, abbiamo due visioni della canzone: una mediata dalla splendida narrazione visiva dell'immagine in sé, e l'altra nel distinto mezzo espressivo della rappresentazione musicale, anch'esso visivamente impressionante. Infine, in cima alla pagina si trova l'introduzione narrativa che annuncia, sistema e incornicia le parole della canzone. Nel presentare la canzone mediante tre diversi mezzi espressivi – musica, dipinto e testo – questa pagina manoscritta della metà del Trecento racchiude il significato culturale della canzone cortese medievale insieme con tutti i quesiti che su di essa possiamo porci. Inizia, come ho rilevato, attirando l'attenzione sulla cortesia – che cosa significhi e come si esprima. Ci porta altresì a considerare la fondamentale questione della rappresentazione scritta della canzone, e del genere di rapporto che nel Medioevo poteva intercorrere fra la sua versione verbale e quella musicale (e di entrambe col relativo contesto). Quando poi ci accorgiamo che questa canzone è propriamente un *virelai* (o *chanson balladée*), ossia una nuova versione di un'antica forma popolare di canzone a ballo, allora siamo portati a considerare i cambiamenti avvenuti nella canzone fra XII e XIV secolo. Le composizioni di Machaut mostrano con grande chiarezza come la storia della canzone cortese in questi secoli evidenzia una trasformazione eccezionale e una vera riscrittura creativa in ogni senso del termine.

1. *La cortesia.*

Che cosa significa “cortese” in riferimento alle canzoni cortesi medievali? Il termine richiama subito nozioni ampiamente condivise che però, a un più attento esame, possono apparire meno certe. Si potrebbe cominciare considerandolo un termine relativo alla connotazione sociale. In questo senso la corte viene immediatamente associata a un sovrano, o comunque a circoli aristocratici. Tale collegamento ha inizio con la prima apparizione della canzone in volgare nell'Europa del Medioevo, fra i trovatori della Linguadoca nel XII secolo. Il primo trovatore di cui si abbia notizia, Guglielmo IX d'Aquitania (notizie attestate fra il 1071 e il 1126), fu contemporaneamente settimo conte del Poitou e nono duca d'Aquitania, il che potrebbe ricondurre la canzone trobadorica delle origini alle classi superiori della so-

cietà medievale [Stevens e Butterfield 2001]. Inoltre, non era il solo a vantare illustri natali: altri studiosi vi aggiungono i suoi tre fratelli (Gui, Eble e Peire) e il cugino (Elias), tutti quanti signori di Ussel nella regione del Limosino; poi Dalfi, conte d'Alvernia, e Bertran de Born, nobiluomo del Périgord. Riccardo I (Cuor di Leone), primogenito di Eleonora d'Aquitania (nipote di Guglielmo IX) e di Enrico II d'Inghilterra, è un celebre esempio di re divenuto poeta e compositore. Ricordando tali figure, insieme con le immagini di vita aulica ricavate dalle loro stesse poesie – come *Abrils issia* di Raimon Vidal nei primi anni del Duecento – l'aggettivo "cortese" assume pertanto la connotazione di uno stile di vita signorile in cui, sedendo intorno al fuoco in un grande castello, si prende diletto dalla musica e dalla poesia nel cerchio di una sazia e bendisposta brigata:

E la nueg si fo, co yeu vi,
mot tenebrosa apres manjar,
e'l solatz gran, josta'l foc clar,
de cavayers e de joglars
adreitz e fis e dos e cars
e suaus ad homes cortes.

[R. Vidal, *Abrils*, 1971, vv. 158-63].

[E la notte, come vidi,
era assai scura nel dopocena,
e accanto al fuoco risplendente
grande era il piacere di cavalieri e menestrelli,
ingegnosi e compiti ed amabili e cari,
e graditi ad uomini cortesi.]

Ma sono da considerare due aspetti importanti in cui tutto questo non rappresenta soltanto una semplificazione, bensì anche una deformazione della realtà. In primo luogo le corti non erano facilmente definibili quali istituzioni sociali, come invece si potrebbe pensare. Era possibile infatti che nei suoi domini un grande feudatario possedesse numerosi castelli e residenze, ma proprio per questo doveva muoversi di continuo. Gli aspetti più raffinati della sua vita, la luce guizzante del fuoco, la conversazione ricercata e il vino pregiato, erano necessariamente aspetti fugaci di un'esistenza quotidiana spesa in gran parte viaggiando da un luogo all'altro, con i beni di famiglia, i gioielli, i libri, i documenti legali e finanziari imballati in carri e bauli.

La corte non era poi tanto un luogo specifico o un edificio, ma piuttosto un modo di vivere in continuo movimento, e spesso tutt'altro che brillante. Attorno alla figura del signore o della dama, si radunava nella speranza di ottenere protezione un gruppo di persone – compresi musicisti e poeti – spesso costituito in maniera piuttosto casuale e perciò variabile nel numero e nell'origine sociale.

In secondo luogo, come ho appena rilevato, il contesto sociale dei poeti-musicisti che composero e interpretarono canzoni nel XII e nel XIII secolo era di gran lunga più vario e vasto rispetto a quello aristocratico. Molti trovatori e trovieri erano di umili origini: secondo le *vidas* dei trovatori riportate nei canzonieri manoscritti del Duecento, Cercamon, Gaucelm Faidit e Giraut de Bornelh raggiunsero la celebrità a partire da modesti natali; altri ancora appartenevano all'ambiente mercantile (come Aimeric de Peguilhan), oppure erano chierici che avevano rinunciato agli ordini sacri (Peire d'Alvernia e Peire Rogier). Che tuttavia non ci fosse necessariamente incompatibilità fra l'attività compositiva trobadorica e la vita religiosa è dimostrato dall'eclettica carriera di Folchetto di Marsiglia, figlio di un mercante, che compose canzoni di vario genere e più tardi prese gli ordini sino a divenir vescovo. Perciò la tradizionale distinzione fra i trovatori di origine nobile e i *joglars*, gli intrattenitori professionisti di basso ceto, è valida solo in parte; d'altronde le barriere sociali venivano superate senza troppe difficoltà [Harvey 1999].

È altresì importante rendersi conto che la vita di corte non era in realtà socialmente chiusa quanto si potrebbe supporre. Dalla fine del XII secolo e via via sempre più spesso per tutto il XIII, quando le città si estesero rapidamente, il castello di un feudatario che in origine poteva essere situato presso le mura di una città si trovò in breve circondato da forti comunità urbane [Page 1990]. Arras, città della Francia settentrionale di enorme importanza culturale nel Duecento, era governata in condominio da un aristocratico (il conte d'Artois) e da un feudatario ecclesiastico (un vescovo in rappresentanza del re di Francia). I rapporti dei signori aristocratici ed ecclesiastici con la borghesia cittadina erano assai complessi, ma costituiscono anche un esempio dei modi in cui, nel tardo Medioevo, i ceti feudali e quelli mercantili riuscirono a trovare punti di convergenza [Butterfield 2002, pp. 133-50]. Parlare di corte non significa necessariamente trascurare la città; al contrario, soprattutto nel XIII secolo, la "cortesia" si può spesso comprendere solo in quanto fenomeno urbano.

Se nel tardo Medioevo corte e città non sempre appaiono nettamente distinte, resta peraltro una differenza sostanziale. Come comprendiamo esaminando una canzone, o un raffinato prodotto quale la miniatura sopra citata, la "cortesia" esiste come costruzione culturale non meno che come realtà sociale. La cortesia non è mai del tutto una questione di effettivi rapporti sociali o istituzionali; ma è altrettanto importante considerarla come materia dell'immaginazione, del linguaggio e dell'arte. Una canzone cortese medievale si pone direttamente nelle intersezioni fra teoria e realtà, linguaggio e musica. Richiede di essere analizzata, per quanto possibile, sia all'interno del suo contesto sociale (se essa sopravvive in una forma che ci consenta di ricavarlo) sia come prodotto dell'estetica dominante, che però non può identificarsi con una singola corte o un preciso signore feudale. Il

rapporto fra l'estetica cortese e il contesto storico è sempre presente in ogni composizione cortese: ricordarlo ci aiuta non poco a comprenderne le forme stilistiche, le cause e le modalità delle trasformazioni avvenute nel corso di tutto quel periodo.

La canzone trobadorica caratterizza la prima e ancora forse la più ammirata, splendida e autorevole età della canzone in volgare. Fra il 1100 e il 1300 circa, 460 trovatori noti (ne esistono altri i cui nomi non sono stati tramandati) composero e interpretarono canzoni di generi diversi (*canço*, *sirventes*, *tenso*, *partimen*, *joc-parti*, *planh*, *descort*, *escondig*, *pastorela* e *dansa* [Aubrey 1996]). Essi vissero e operarono in un vasto territorio della Francia meridionale, dalla costa atlantica a sud di Bordeaux sino alle Alpi che segnano il confine orientale con l'Italia. Alcuni operarono più a sud, in Catalogna, e altri ancora nell'Italia settentrionale. Si esprimevano nella lingua d'oc, oggi generalmente conosciuta come occitanica, mentre i trovieri del Nord usavano la lingua d'oïl. Eppure la loro influenza non si limitò a tale pur vasta regione, bensì si diffuse ampiamente in tutta Europa, specialmente nella Francia settentrionale, nonché nelle aree di lingua tedesca, spagnola, italiana, inglese e altre ancora [Stevens 1990]. Il genere che meglio identifica i trovatori è la *canço*, la canzone cortese i cui temi e motivi descrivono le molte vicissitudini dell'esperienza amorosa. La *canço* (così chiamata sin dal 1160 ca.) compendia quei modi di scrivere, cantare e interpretare l'arte d'amare che sarebbero divenuti fondamentali nella cultura occidentale in volgare per diversi secoli, e sono tuttora visibili nella canzone popolare contemporanea. Ad opera di un maestro come Bernart de Ventadorn (notizie dal 1147 al 1170) venne espresso chiaramente lo sfaccettato concetto di *fin'amors*, tradotto poi nell'Ottocento con "amor cortese". Il *fin'amors*, o amore "raffinato", coinvolgeva un ampio repertorio di *topoi* e di motivi ripetuti – la spietata, inflessibile ma bellissima dama (*domna*), il desiderio sessuale represso o sublimato, la costanza, la collera, la segretezza, la discrezione, la contraddizione ostinata, il sospetto e la gelosia (specialmente da parte dei *lauzengiers* o dei delatori), il desiderio spirituale e la sincerità. Tutti questi vengono inquadrati in una struttura sommariamente comune: l'arrivo della primavera, il collegamento fra il canto degli uccelli e l'impulso dell'innamorato a cantare il proprio amore, e poi tutto un repertorio di aspirazioni morali e sociali quali la pazienza, la purezza, l'autocontrollo e la sincerità. Qualità distintive dell'innamorato e della sua dama sono la giovinezza (*joven*), la capacità di ispirare gioia (*joï*), la cortesia stessa (*cortesia*) e il coraggio (*preuz*) [cfr. Stevens e Butterfield 2001].

Uno degli aspetti più rilevanti dell'arte trobadorica sta nell'aver realizzato una profonda integrazione fra melodia e testo. Su un totale di 2600 testi di 460 autori, sopravvivono circa trecento melodie relative all'opera di 42 poeti [Van der Werf e Bond 1984]. La maggior parte delle canzoni (a eccezione del *descort*) è strofica; la *canço* ha cinque, sei o sette strofe con

uno o piú congedi brevi (*tornadas*). I compositori usano il ritmo secondo svariati schemi sia all'interno delle strofe, sia trasversalmente ad esse, creando strutture di notevole ingegnosit  e complessit . Pi  della met  dei testi poetici – fra quelli che conservano le rispettive melodie – presentano un unico tipo di rima e di struttura metrica. La melodia e le strutture metriche non si adeguano necessariamente al medesimo modello: le melodie fluiscono in sequenze di frasi ripetute organizzate con cura, o in combinazioni di cellule melodiche che danno origine a una sorta di dialogo, piuttosto che a un rapporto simbiotico con le parole [Aubrey 1996]. Tanto nei particolari squisiti dell'elaborazione artistica quanto nelle pi  ampie aspirazioni culturali di questi poeti-compositori, la canzone riveste un ruolo essenziale nel diffondere e nel definire la *cortes a*. Per essere un innamorato cortese, il poeta deve cantare («Chanter m'estuet») e il cantore deve costruire una raffinata forma verbale che possa rappresentare la sua ricerca della gioia e della virt :

Dalla gioia io inizio questo *vers* e con gioia lo continuer  e finir ; e solo se la fine   buona, stimer  buono l'inizio. Da un buon inizio mi deriva gioia e felicit ; perci  devo bene accogliere il bel finale poich  vedo che tutte le buone azioni sono lodate per la loro conclusione [Bernart de Ventadorn, cit. in Switten 1999, p. 156].

Cos  la *canso* trobadorica segna il punto pi  alto di un genere che consente alle due arti, la musica e la poesia, di confluire nella creazione dell'estetica cortese.

Ma di tale estetica fa parte anche il vedere la *cortes a* come qualcosa di fragile e vulnerabile, soggetto alle aggressioni, al ridicolo e ai dubbi morali. Il modo trobadorico di presentare l'amore, che passer  in eredit  alle generazioni successive, era sostanzialmente complesso e spesso contraddittorio. Di frequente quel parlar d'amore   oscuro, volutamente dissimulato sotto termini difficili (*trobar clus*), significati nascosti, acrobazie tecniche e stratagemmi retorici. Spesso la chiarezza   ottenuta solo mediante la finzione, la sincerit  mediante l'ironia, la semplicit  mediante combinazioni audacemente convergenti di linguaggio e melodia. In modo particolare risulta sfuggente la figura della *domna*: come personaggio   infatti rappresentata in termini ambigualmente maschili (spesso   chiamata *midons*, ossia "mio signore"). Insieme venerata e detestata, ella viene comunque idealizzata, e spesso paradossalmente ignorata a vantaggio di una serrata analisi dell'esperienza del protagonista maschile che ne parla. I trovatori stabiliscono cos  un modo di rivolgersi alla donna che la pone al centro, ma insieme ignora il suo punto di vista, trasformandola in una potente nullit .

Ne consegue che la canzone trobadorica pone due generi di dicotomia: fra l'ideologia cortese e la realt  sociale quotidiana dei poeti-compositori e del loro pubblico, e – nell'ambito della stessa "cortes a" – fra l'aspirazione verso alti ideali e il totale riconoscimento dei limiti, dei difetti e finanche

delle assurdità impliciti nell'espressione di quegli ideali. Tali dicotomie sono decisive nelle tendenze e nelle trasformazioni realizzate da altri autori e professionisti della canzone due-trecentesca. Fra questi ci sono anzitutto i trovieri, che nella Francia settentrionale corrispondono ai trovatori e che fiorirono nel XIII secolo, venendo cronologicamente a coincidere con trovatori più tardi quali Daude de Pradas (notizie fra il 1214 e il 1282), Castelloza (*trobairitz* della prima metà del Duecento, una delle due più importanti poetesse-compositrici), o Guiraut Riquier, il cosiddetto "ultimo trovatore" (notizie fra il 1254 e il 1292). Essi furono assai prolifici: sopravvivono di loro circa 2130 testi, spesso in *chansonniers* diversi, più di due terzi dei quali accompagnati da melodie [Van der Werf 1977]. La gamma dei loro generi appare assai simile a quella dei trovatori: esempio principale, paragonabile alla *canso*, ne è la *chanson d'amour* o *grand chant courtois* (*grant chant* è termine classificatorio usato nel *chansonnier* Douce 308 del tardo XIII secolo). Lo stile della *canso* circolò in ogni parte d'Europa sotto il nome di *Minnelied* in tedesco, *chanson* in anglo-normanno, *cantio* in latino, *canzone* in italiano e *cantigas de amigo* in spagnolo. Favorì inoltre le riscritture religiose nella *chanson pieuse* (il cui pioniere fu Gautier de Coinci, 1177/78-1236), in taluni *conductus* monodici, nelle *laudi spirituali* italiane, e nelle spagnole *cantigas de santa Maria*, di cui si conserva la musica [Stevens 1990].

La *chanson courtoise* o *grand chant* condivide con la *canso* le medesime aspirazioni cortesi. Ciononostante, manifesta forse un'omogeneità ancor maggiore nello stile, soprattutto nel senso di una conoscenza più sicura dei valori e delle convinzioni del pubblico. I trovieri, come il grande Châtelain de Couci (morto nel 1203) o Gace Brulé (1160 ca. - post 1213), non ricercano l'oscurità come invece alcuni dei poeti-compositori meridionali, bensì perfezionano e raffinano un vocabolario esclusivo e uno stile musicale che amplia le conquiste dei trovatori in ordine alla creazione di un discorso cortese dotato di notevole capacità di penetrazione. Ma oltre a questi straordinari esiti dell'espressione cortese, la scrittura dei trovieri è pure caratterizzata dall'uso sempre più frequente di sovrapporre registri umili a quelli elevati. Nel corso del XIII secolo è tutto un proliferare di nuovi generi in stile più basso: il *rondet de carole* (poi *rondeau*), la *pastourelle*, la *chanson de toile*, la *chanson de femme*, la *chanson de mal mariée*, la *retrouenge* e la *sotte chanson*. Diffuso un po' dovunque, e a principale fondamento di molti fra questi generi, è il *refrain*, breve forma poetica versificata, e in molti casi anche melodia attestata in migliaia di varianti [Butterfield 2002, pp. 75-102].

In breve, alcuni aspetti che già minavano la nozione di cortesia nella canzone trobadorica affiorano nei generi nuovi o rielaborati dei trovieri. Uno dei casi più interessanti è di certo quello della *pastourelle*, genere di canzone narrativa in cui un cavaliere e una pastorella inscenano un confronto serrato. Il cavaliere di solito canta la canzone e racconta come gli è

accaduto di imbattersi in una graziosa fanciulla, Marion, che tutta sola pascolava il suo gregge. La storia presenta diversi possibili svolgimenti: ella resiste amabilmente e con successo agli approcci di lui (talvolta con l'aiuto più o meno consapevole del suo innamorato, il pastore Robin), ovvero resiste solo inizialmente per poi soccombere, oppure ancora le viene usata violenza senza tanti complimenti. Sebbene il genere risalga perlomeno a Marcabru, la "nuova" *pastourelle* si serve del *refrain* per creare un contrasto fra registro cortese e popolare, il che è sintomatico di un interesse nuovo per modi compositivi variabili e ibridi. Le *pastourelles* spesso assumono la forma di *chansons avec des refrains*, cioè la struttura strofica della canzone è ampliata dall'introduzione di molteplici ritornelli, diversi alla fine di ogni strofa, che possono peraltro non corrispondere in metro, lunghezza o melodia né alla strofa né agli altri ritornelli. Benché di rado sia sopravvissuta la musica di tutti i ritornelli (generalmente è riportata soltanto la melodia della prima strofa), si danno corrispondenze tali da suggerire che i compositori intendessero sperimentare la giustapposizione di stili musicali e verbali diversi, forse accentuando le differenze ritmiche [Stevens 1986, pp. 471-76].

Altre canzoni "popolari", specialmente i *rondets de carole*, per quanto semplici, brevi e associati a musica di danza leggera e vivace, risultano, nel panorama della canzone in volgare, di gran lunga più significative di quanto parrebbe possibile o probabile. Frequentemente citate, spesso nei romanzi cavallereschi, queste composizioni brevi e in apparenza modeste vengono ad acquisire un aspetto più raffinato, risultando il genere popolare che i ricchi sfaccendati amano cantare e danzare [Butterfield 2002, pp. 42-63]. Esse funzionano, secondo quanto mostra l'illustrazione del *virelai* del *Remède* di Machaut, come una sorta di compendio della vita facile e lieta, e perciò anche come un sintetico mezzo offerto all'ingegnoso, colto (e spesso abbastanza povero) poeta per commentarne il potere seduttivo e la fragilità morale. Con l'avvento del xiv secolo la canzone volgare subì un impercettibile ma sostanziale cambiamento. Le vivaci ed eloquenti esibizioni di bravura della *canço* trobadorica vanno perdendo terreno rispetto alla modesta canzone a ballo. Ma anche questa subisce a sua volta una trasformazione: i sempre più originali sviluppi dell'uso di citare, rielaborare e rinnovare le convenzioni della canzone cortese l'innalzano a una categoria diversa da quella originaria. Per i compositori e i poeti del xiv e del xv secolo, questo segnò il cammino verso una maturazione intellettuale ed estetica.

2. La canzone scritta.

Tutto quel che sappiamo riguardo ai trovatori risale, con una sola eccezione, esclusivamente al xiii secolo. Eccetto tre canzoni riportate in un manoscritto latino di Saint-Martial di Limoges (inizi del xii sec.), le loro can-

zioni sopravvivono soltanto attraverso le opere dei trovieri. Perciò l'immagine che ne abbiamo è quella creata retrospettivamente da una nuova generazione di poeti-compositori, fatto che comporta parecchie e importanti conseguenze. Le versioni superstiti delle loro canzoni risalgono perciò a ben centocinquant'anni dopo, e il fatto di essere contemporanee alle nuove canzoni dei trovieri conferisce loro un'esistenza singolarmente anacronistica. Quanto vediamo e leggiamo potrebbe infatti aver poco a che fare con la realtà meridionale del XII secolo, per di più se vista dalla prospettiva di uomini del Nord vissuti un secolo dopo. Nella quasi totale assenza di prove che lo confermino, non possiamo conoscere con certezza in che misura i trovatori a noi noti corrispondano a quelli effettivamente vissuti. Le sole fonti d'informazione per la maggior parte di essi sono costituite dalle *vidas* e dalle *razos* (biografie imprecise, incomplete e spesso fantasiose con brevi commenti delle canzoni) redatte da trovieri e copisti e trascritte insieme con le composizioni a partire dalla seconda metà del Duecento. E ancora, o forse proprio per questo, i particolari dei testi e delle melodie risultano più oscuri di quanto ci aspetteremmo. Disponiamo di un metodo assai impreciso per individuare in che misura una melodia scritta giunta sino a noi sia lontana e diversa rispetto al momento della sua composizione, ossia fino a che punto sia stata ritoccata, riorganizzata, migliorata, adattata per adeguarla a un testo nuovo, o semplicemente ricordata in modo imperfetto [Switten 1995, pp. 3-20].

Ma poiché sappiamo che la nostra visione dei trovatori è modellata e influenzata dalle istanze proprie del XIII secolo, possiamo più concretamente star certi che quei manoscritti ci rivelano almeno molti aspetti dei trovieri. Tali fonti, lungi dall'essere estranee o semplicemente anacronistiche, rappresentano immense miniere d'informazioni riguardo alla storia della canzone medievale. Dobbiamo perciò imparare a decifrarle attentamente, per renderci conto che sono vere e proprie stratificazioni di memorie, abitudini e presupposti culturali, capaci di narrare una storia ricca e piena di sfumature, purché riusciamo a scoprirla. Il fatto è che le canzoni non sono incomprensibili, ma piuttosto appaiono codificate in modo troppo sintetico e denso per poter essere agevolmente percepite. Inoltre, per sapere in che misura i trovieri reinterpretassero i trovatori cominciamo a riservare loro l'attenzione che meriterebbero, ma che spesso è stata loro negata – ironia della sorte – proprio a causa del fascino che provarono per i loro predecessori. Oggi siamo in grado di apprezzare più compiutamente il ruolo rilevante dei trovieri in quanto scrittori di canzoni, creatori di una nuova cultura del libro, copisti di musica, storici e interpreti, e tutto ciò in aggiunta al loro valore specifico di compositori.

Dalla metà del XIII secolo le canzoni furono raccolte in gran numero. Esistono quasi seicento grandi collezioni o *chansonnières* [Linker 1979, pp. 25-69] e inoltre ben più di duecento manoscritti miscelanei che comprendono romanzi, trattati didattici, sermoni, satire, brani drammatici e rac-

colte di proverbi ove è stato trascritto un numero piú ristretto di canzoni – talvolta un solo esemplare [Butterfield 2002, pp. 303-13]. Le canzoni in lingua d'oc, alcune delle quali coincidono con le fonti francesi, sopravvivono in circa trenta grandi raccolte. Appena quattro di esse sono riportate complete di musica. Il primo *chansonnier* di trovieri precede il primo esemplare occitanico di circa un decennio, e in generale osserviamo che la seconda metà del XIII secolo mostra un incremento talmente rapido delle copie di canzonieri in lingua d'oïl da non essere neppure paragonabile a quello delle trascrizioni in lingua d'oc sino al XIV secolo.

Ma in realtà lo sviluppo delle trascrizioni della canzone in volgare non ha inizio con i canzonieri. A parte il manoscritto di Saint-Martial, il primo documento è un racconto: *Le Roman de la Rose* di Jean Renart, già composto durante i primi due decenni del XIII secolo, che comprende quarantotto brani, incluse riproduzioni parziali di tredici *grands chants* e tre *cansos*. La sua scelta di inserire delle canzoni nel racconto fu seguita da parecchi narratori già prima della metà del secolo, in particolare da Gerbert de Montreuil in *Le Roman de la Violette*, da Gautier de Coinci (autore di *Les Miracles de Notre Dame*) e dall'anonimo *Roman de la Poire*. Degne di riflessione ne sono le implicazioni: emerge infatti con grande chiarezza come l'opera di trascrizione delle canzoni non fosse nel Medioevo un'attività isolata rispetto ad altre forme compositive. Anzi, pare venisse inizialmente effettuata dagli scrittori di romanzi per accrescere il prestigio e il valore culturale di questi ultimi. Lo dimostra l'esordio di Jean Renart, che motiva il proprio operato con orgogliosa convinzione:

Cil qui mist cest conte en romans,
ou il a fet noter biaux chans
por ramenbrance des chançons... (vv. 1-3).

[Colui che cambiò questo racconto in romanzo,
e vi fece annotare belle musiche
per tenere a memoria le canzoni...]

La sua innovazione fu davvero importante. Nel nostro tempo siamo tanto abituati a scrivere, a essere sistematicamente alfabetizzati sin dall'infanzia, che tendiamo a sottovalutare l'importanza del vanto di Renart. Fosse egli o meno il primo, è certo tuttavia che lui e gli altri diedero alla canzone un piú ampio e rapido sviluppo in virtù del quale il contesto prevalentemente orale della musica e della poesia in volgare cominciò ad assumere forma scritta. Ma ciò non si limitava all'attività musicale. Introducendo delle canzoni nei loro romanzi, gli autori le inserivano direttamente nella complessità del contesto narrativo. È stato dimostrato come la canzone godesse di un'ampia diffusione nella società: non era un genere isolato, ma qualcosa di ormai profondamente radicato nella sempre piú alfabetizzata civiltà cortese [Butterfield 2002, pp. 25-63].

Possiamo meglio intendere il significato e la forma degli *chansonniers* se li vediamo inseriti nel contesto del romanzo di Jean Renart e degli altri che seguirono. Essi fanno parte del medesimo mondo, e si può pensare che motivazioni analoghe soggiacessero a molte delle opzioni che condizionavano la scelta e la disposizione della materia. Sulla base di questi diversi generi di raccolte scritte, possiamo comprendere come venisse percepita la canzone nel XIII secolo?

Un punto di raccordo sta nel fatto che tanto i compilatori di romanzi quanto quelli di *chansonniers* attribuiscono alla canzone un ruolo importante e un preciso significato. Nel caso di Renart, le canzoni sono attribuite a determinati personaggi che le cantano nel corso della narrazione. Renart ha cura di assegnare i *grands chants* ai trovieri che ne sono gli autori: per esempio il suo protagonista, l'imperatore Corrado, ne canta una «en l'onor monseignor Gasçon» (riferendosi a Gace Brulé). Tale attribuzione conferisce alla canzone un'identità e un'autorità autonome; e inoltre regala con tutta evidenza ulteriore rinomanza e rinnovata riconoscibilità al nome di Gace Brulé. Negli *chansonniers* troviamo diverse modalità gerarchiche nella disposizione delle canzoni, che possono conferire un rilievo ancor maggiore ai rispettivi autori e alla loro importanza sociale. Molte di esse sono ordinate per autore, con il re Thibaut de Champagne al primo posto, seguito da nobili di rango inferiore, da borghesi e così via sino alla base della scala sociale. Spesso i ritratti dei compositori sono posti all'inizio di ciascun blocco, come nello *Chansonnier du Roi* (Bibliothèque Nationale de France, fr. 844), pervenutoci mutilo. Tanto nei romanzi quanto negli *chansonniers* questo interesse per l'autore dimostra che il procedimento stesso della compilazione scritta di un gruppo di canzoni doveva suscitare anche raffinate riflessioni sul carattere dei loro testi. Esse non vi appaiono semplicemente come un insieme di suoni effimeri, per quanto belli, bensì come composizioni da conservare per iscritto onde favorirne la memoria, da apprezzare sulla pagina così come all'ascolto, ricollegandole in tal modo alle persone che le hanno composte. Di più, questi libri non si limitano a semplici annotazioni biografiche, bensì costituiscono la prova dell'elaborazione tutt'altro che ingenua di quei ritratti d'autore. La cultura della celebrità così come la conosciamo oggi è un ambito estremamente consapevole, spesso aduso ad abili manipolazioni; ma questi metodi dei primi anni del Duecento, volti a conferire stabilità e visibilità alla canzone mediante la forma scritta, erano altrettanto potenti e di vasta portata.

Spesso si suppone, come fanno soprattutto gli studiosi di letteratura, che l'effetto di tale crescente cultura del libro sulla canzone medievale fosse quello di scorporare o comunque di distinguere la musica dalla valutazione dei testi delle canzoni d'arte. Quali riscontri possiamo trovarne negli *chansonniers*? E come viene legittimato tutto ciò dall'immagine della canzone che troviamo in altre fonti? Quesiti di tale portata sono assai ardui da

sciogliere. Proprio per il loro carattere di documenti scritti, gli *chansonniers* ci forniscono una visione colta, e in un certo senso letteraria, della canzone. Determinate raccolte, come i primi canzonieri italiani e occitanici della Francia meridionale, non riportano la musica, ma attraverso le *vidas* e le *razos* intendono fornire un'interpretazione prevalentemente biografica e critica delle canzoni. Nei manoscritti dei trovieri la musica è molto più rappresentata, per quanto in modo irregolare. Le melodie delle canzoni mostrano un rapporto assai mutevole con i rispettivi testi: non solo le melodie differiscono, talora in misura considerevole, ma a volte accade di trovare testi differenti di una stessa canzone in manoscritti diversi. Inoltre i testi variano non solo nelle versioni di talune parole o versi, ma anche nel numero e nell'ordine delle strofe e nella loro attribuzione. Il rapporto fra musica e testo è stretto ed esigente, ma anche, in un certo senso, essenzialmente tollerante. La melodia e il testo sono compagni concettuali ed estetici indipendenti.

La constatazione di questo sottile rapporto presente negli *chansonniers* ci mostra che all'epoca non sussisteva una divisione netta fra canzone e testo. Se volessimo immaginarne una in base a parametri moderni, subito l'assoluta complessità della tradizione dei canzonieri ce ne dissuaderebbe. Le canzoni d'arte medievali non sono in realtà né testo né musica. Ma non sono nemmeno una fusione pura e semplice delle due cose. Il loro studio ci insegna a ripensare le nostre categorie e a imparare un modo d'intendere la canzone in termini meno dicotomici. Una volta interpretato, un testo può assumere una dimensione musicale proprio in quanto melodia, e una volta scritto può divenire letteratura. Questi primi esperimenti nell'arte di scrivere canzoni – siano *chansonniers*, romanzi o sermoni – esplorano l'enorme potenziale culturale tanto della melodia quanto del testo. E nel processo che viene a instaurarsi né la melodia né il testo rimangono immutati.

L'ampio panorama delle fonti scritte delle canzoni duecentesche merita di essere considerato anche solo come prova del carattere mutevole della canzone medievale. Tradizionalmente viste sotto una prospettiva unidisciplinare da parte della musicologia storica, le canzoni medievali sono state troppo spesso studiate come se sopravvivevano soltanto negli *chansonniers*. Mentre il riconoscere che furono trascritte in un ventaglio vastissimo di materiali appartenenti a generi diversi ci aiuta ad acquisire una maggiore e più precisa comprensione del loro posto nella cultura medievale. Oltre che nei romanzi, troviamo canzoni a ballo con o senza musica in sermoni e in lunghi trattati, in trascrizioni di opere drammatiche, in *saluts d'amour* e *dits amoureux*. Alcuni *Grands chants courtois*, non compresi negli *chansonniers* e che sopravvivono con la loro musica, sono presenti in *Les Miracles de Notre Dame* di Gautier de Coinci come *contrafacta* melodici per i suoi testi religiosi di invenzione originale, e alla fine del secolo in un *jeu d'esprit* latino di Adam de la Bassée ispirato all'*Anticlaudianus* di Alain de Lille e intito-

lato *Ludus super Anticlaudianum* [Butterfield 2002, pp. 27-28, 103-21]. Ciò in parte conferma la popolarità della canzone e il suo ruolo nella vita religiosa, oltre che in quella secolare; mostra altresì quanto rapidamente gli scrittori religiosi assorbissero la canzone nelle loro sempre più varie prove letterarie in volgare.

La presenza e le migrazioni della canzone in tutti questi contesti non si possono adeguatamente cogliere se non si prende in considerazione il fenomeno dei *refrains*. Queste brevi, aforistiche frazioni di testo e di melodia circolarono liberamente nel corso di tutto il periodo. Ma mentre per molte di esse si trattava di ritornelli nel senso oggi comunemente inteso – ossia di elementi ripetuti dopo ogni stanza di una canzone strofica – molte altre centinaia erano invece riportate senza strofe in tutti i contesti prima ricordati, e anche nel repertorio mottettistico. Si consideri l'esempio seguente:

Ne vos repentez mie de loiaument amer

(Van den Boogaard, *refrain* 1375).

[Mai pentitevi di amar devotamente]

Esso ricorre in sette contesti diversi: nella *Rose* di Renart, ne *La Court de Paradis* (racconto religioso di fine Duecento), ne *Les Miracles* di Gautier e in quattro *chansons avec des refrains* (R2041, R839, R1509, R1963). La musica sopravvive in uno dei documenti de *La Court de Paradis* e nelle quattro canzoni, per un totale di tre melodie distinte per la medesima sequenza di parole. Ricostruendo la storia della canzone cortese in volgare, gli studiosi cominciano a rendersi conto che occorre dare maggior rilievo a questa specifica forma di canzone, in apparenza inconsistente, marginale, e ingannevolmente facile. La citazione di ritornelli è uso troppo ricorrente per poter essere ignorato.

I ritornelli presentano molti aspetti paradossali. Per il loro carattere di formula, spesso risulta arduo determinarne la lunghezza, la forma, la struttura metrica e persino l'identità. Ma pure spesso sono citati con un'attenzione molto scrupolosa per questi aspetti formali e in modo da evidenziare piuttosto che attenuare le piccole variazioni di testo e di melodia fra una citazione e un'altra. Ed è soprattutto interessante il fatto che essi rivestano un importantissimo ruolo formale non solo nella composizione della canzone, ma anche in tutti i generi narrativi, così da rivelarsi veri e propri modelli della creatività compositiva medievale. Spesso giunti fino a noi completi di testo e musica, essi sono per metà canzoni e per metà opere letterarie più di ogni altro tipo analogo. Inframmezzati tra le strofe, posti a segnare la divisione fra le varie sezioni narrative o usati per creare cambiamenti di schema ritmico nei mottetti, i ritornelli rappresentano una sorta di tessuto connettivo fra generi, stili e registri. Essi fungono da collegamento fra oralità e cultura letteraria, tra linguaggi musicali e poesia.

Grazie alla loro onnipresenza, i ritornelli sono parte integrante della te-

stualità duecentesca. Gli elementi chiave che producono opere di generi così diversi sono i dati centrali della cultura cortese. Ricostruendo il percorso delle citazioni di un ritornello attraverso i differenti contesti, dinanzi ai nostri occhi quasi vediamo modellata, divisa, combinata, amplificata e strutturata la materia grezza del discorso cortese e della canzone. In tal modo il ritornello viene a essere il paradigma ultimo della canzone colta: la sua citazione integra la canzone in un complesso testuale più ampio, e contemporaneamente fa sì che un testo qualsiasi si contrapponga a una canzone oppure la assorba [Butterfield 2002, pp. 57-63, 87-102].

3. *Trasformazioni.*

Le tradizioni della canzone trecentesca sono spesso state viste come parte di una nuova e radicale frattura con il secolo precedente. Dopo l'introduzione delle due espressioni di *ars nova* e *ars antiqua*, usate all'inizio del XIV secolo in alcuni trattati di teoria musicale a riflettere un consapevole cambiamento del pensiero filosofico insegnato nelle università, il discorso cade spesso su una riforma musicale in atto. Alcuni mutamenti furono infatti decisivi. Quello forse più significativo ebbe luogo nelle forme di notazione. Il trattato *Ars nove musice* di Johannes de Muris (ca. 1320) espone in maniera esaustiva il nuovo sistema semiografico, che applicava alla divisione dei valori delle note una logica affatto nuova. Per la prima volta era considerato legittimo non solo attuare una netta scelta fra ritmi binari e ternari per ogni unità di misurazione della durata di una nota, ma anche tradurre questa scelta in simboli visivi espressamente indicati. La sostanza di tali innovazioni deriva probabilmente dall'opera di Philippe de Vitry, allora notaio della casa reale di Francia (successivamente divenne vescovo di Meaux). Benché De Vitry fosse entusiasticamente elogiato dai contemporanei come compositore e teorico, si conservano relativamente poche composizioni a lui ascrivibili con certezza. Ciononostante è probabile che egli sia intervenuto nella straordinaria revisione (1316-18) del racconto satirico *Le Roman de Fauvel*, in cui furono interpolati 169 brani musicali, taluni dei quali nel nuovo stile [Leech-Wilkinson 1990, pp. 221-24].

Tali cambiamenti semiografici ebbero notevoli effetti sui rapporti metrici fra testo e musica nelle composizioni databili a partire dai primi decenni del Trecento. Tuttavia essi non si verificarono isolatamente rispetto ad altri generi di cambiamento. Passato l'apogeo della canzone monodica tipica dell'arte dei trovatori e dei trovieri, nella composizione della canzone in volgare la polifonia assunse la stessa rilevanza già acquisita nei contesti religiosi. Dal *grand chant courtois* la pratica dominante si orientò verso forme in origine associate alla canzone per danza, specialmente il rondò, la ballata e il *virelai*, o *chanson balladée*, e anche verso il *lai*, la *complainte* e

il *chant royal*. Origine e destinazione di quest'ultimo genere si devono ricercare nei *pays* – gare poetiche che si tenevano in città del Nord quali Arras, Valenciennes, Lille e Douai [Earp 1991].

Per quanto notevoli fossero tali trasformazioni, è importante peraltro non sopravvalutare il significato della diversità o della frattura fra i secoli. Le etichette di “antico” e di “nuovo” sono state usate sistematicamente in ogni momento della storia dagli artisti e dai loro divulgatori per pubblicizzare qualcosa che poi non sempre è stato confermato da una prospettiva posteriore. In questo caso invece si tratta quasi della situazione opposta: l'espressione “arte nuova”, che allora veniva specificamente riferita alla notazione, è stata poi ripresa dagli storici musicali moderni per riferirsi più in generale allo stile musicale. Come si è visto, molte delle presunte maggiori differenze fra la musica del XIII e del XIV secolo avevano comunque avuto inizio già nei primi anni del Duecento: l'urbanizzazione della cultura cortese, gli effetti dell'istruzione e (per quanto il tema non rientri in questa sede) la nascita della polifonia.

La figura di Adam de la Halle riveste un interesse particolare se si cerca di individuare la natura del cambiamento avvenuto nei decenni fra i due secoli. Egli si colloca, nella vita come nell'opera, all'incrocio di diversi percorsi culturali convergenti. Sebbene fosse soprattutto legato ad Arras, ove visse e operò per buona parte della sua maturità, dai riferimenti autobiografici contenuti nei suoi scritti apprendiamo che studiò a Parigi e nel 1283 soggiornò, al seguito di Roberto conte d'Artois, presso la corte angioina di Napoli. In tal modo la sua esperienza collega chiaramente gli ambienti urbano, erudito e cortese: ciò è altresì confermato dalla sua apparente partecipazione a due tipi di associazioni poetiche, il *puy* e la *confrérie*, sodalizi che fiorirono ad Arras verso la fine del Duecento. Pare che il *puy* vantasse soci di più alto lignaggio rispetto a quelli della *confrérie*, la cui denominazione completa era *Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras* [Butterfield 2002, pp. 136-37]. Le opere superstiti di Adam rivelano un'analogia versatilità: egli scrisse *grands chants*, mottetti, *rondeaux* polifonici, *jeux partis*, due *jeux* drammatici (*Le Jeu de Robin et Marion* e *Le Jeu de la Feuillée*; se ne conserva un terzo, forse postumo: *Le Jeu du Pèlerin*). Inoltre *Le Roi de Sicile* (una *chanson de geste* in lase monorime) e un commiato strofico. Tutte queste composizioni, tranne le ultime due, sopravvivono con la loro musica; dei *jeux* si conserva la musica dei ritornelli e delle canzoni drammatiche.

Eccezion fatta per le canzoni cortesi, ove la sua arte è magistralmente “classica” (e come tale ricordata con ammirazione dai più tardi scrittori in volgare), le opere di Adam appaiono squisitamente sperimentali e caratteristiche, e si collocano al di fuori delle convenzioni diffuse. I suoi sedici *rondeaux* polifonici sono straordinariamente affascinanti. Spesso classificati come le prime “forme fisse”, essi differiscono musicalmente sia dai *rondeaux* precedenti sia da quelli successivi. Breve e concisa, la melodia principale è

condotta nella voce centrale con un *tenor* sotto e un'altra parte sopra. In alcuni casi il manoscritto presenta un brano con tre testi diversi, secondo il più consueto stile mottettistico presente in grandi raccolte quali il Codex Montpellier. Per il resto, i *rondeaux* sono scritti in stile di *conductus*, in cui tutte le voci cantano in omoritmia [Adam de la Halle 1967]. Tutti i precedenti *rondeaux* che sopravvivono con le rispettive musiche sono monodici: esempi polifonici posteriori, soprattutto quelli di Guillaume de Machaut, presentano strutture assai più complesse con prolungati melismi e dettagli ritmici che conferiscono loro un diverso grado di complessità contrappuntistica.

L'importanza dei *rondeaux* di Adam consiste nel fatto che essi sembrano segnare una decisiva fase di transizione nello sviluppo delle forme fisse. Nella scarsità di testimoni musicali paragonabili, l'opera di Adam segnala l'esistenza di un vasto terreno comune tra le forme più brevi della canzone monodica e il mottetto polifonico e politestuale in volgare. La sua opera pare altresì compendiare i modi in cui verso la fine del Duecento stili compositivi più o meno elevati – dall'alto e complesso *grand chant* alle brevi formule convenzionali del *refrain* e del *rondeau* – tendono alla continuità piuttosto che alla distinzione e alla contrapposizione. L'autorevole codice che raccoglie le sue opere, il manoscritto cosiddetto «Adam de la Halle» (Bibliothèque Nationale de France, fr. 25566), ne fornisce un'ulteriore riprova. Con scarsissimi precedenti, questo manoscritto riunisce intenzionalmente l'opera di Adam in tutta la sua varietà di generi, e la presenta in una compilazione unitaria, resa omogenea dalla figura dell'autore. In Adam tutte le tendenze che abbiamo rilevato come caratteristiche del XIII secolo si ricompongono in una sola raccolta: lo scambio sempre più attivo fra corte e città, la canzone d'arte e quella per danza, monodia e polifonia, testi e canzoni, melodie e scritti. Anche questo libro deriva dalla tradizione dei *romans à chansons* e degli *chansonniers*. Conducendo al suo logico esito la nozione di raccolta monografica, il manoscritto «Adam de la Halle» rappresenta una testimonianza coraggiosa, ma che può essere intesa soltanto nel contesto del precedente e pionieristico uso del libro al fine di tramandare la vita e l'opera dei trovieri.

Se Adam è figura chiave della transizione, il Bibliothèque Nationale de France fr. 146 – contenente *Le Roman de Fauvel* – di quella transizione è un manoscritto chiave. Una ragione del suo eccezionale valore sul piano musicale consiste nel fatto che non ci resta (a prescindere da poche brevi raccolte) nessun altro documento della musica polifonica francese fra il mottetto del tardo Duecento e i manoscritti di *ars nova* fra 1360 e 1370. Per di più, l'imponente serie di brani in esso contenuti rappresenta un eccezionale compendio di generi vecchi e nuovi, come ad esempio i pezzi trasportati da un genere all'altro, o dove alcune parti vocali sono state interpolate o sopprese, i testi tradotti in altra lingua, la musica aggiornata al nuovo si-

stema di notazione. I 45 brani monodici in francese mostrano anch'essi una grande varietà. A differenza dei brani con testo latino che ricorrono frequentemente in altre fonti, le canzoni francesi sono nella quasi totalità presenti soltanto in questo documento. Comprendono ballate, *rondeaux* e *lais*, nonché molti *refrains*, oltre a brani meno facilmente classificabili, come i due cosiddetti "semilirici" e le *sottes chansons* o *fatras* [Gervès du Bus e Chailou de Pesstain 1990].

L'immagine della canzone cortese medievale che ricaviamo da questo manoscritto è difficile da sintetizzare per la sua grande originalità, i tanti sforzi di rielaborazione e l'innovazione dei generi: è meglio intenderla come testimonianza di un periodo in cui si verificò un intenso riesame delle conoscenze e delle tecniche note, e anche come sforzo di riflessione – mediante svariati mezzi creativi – al fine di ampliare forme più antiche. Vale la pena ricordare che il fr. 146 è in realtà un prodotto di corte. Ricerche recenti confermano che il suo tono aspramente satirico – presente tanto nella narrazione quanto nei testi delle molte interpolazioni musicali – rappresentava una diretta reazione alle incertezze e alla lotta spietata conseguente ai problemi di successione della monarchia francese dopo la morte di Filippo IV (1314). Questo non è peraltro un contesto sufficientemente immediato per interpretare le novità del *Fauvel*. A prima vista, dietro la lorde veemente critica del malgoverno e dei molteplici abusi commessi in nome del cambiamento, gli autori sembrano prendere di mira le nuove tendenze musicali e letterarie. Ma anche la sola frequenza dei nuovi procedimenti "modernizzanti", così evidente in tutto il codice, si fa sentire prepotentemente. Se davvero all'inizio del Trecento gli autori-compilatori del *Fauvel* volevano respingere le forze del cambiamento, essi fallirono in modo spettacolare [Bent e Wathey 1998].

Ritornando infine a Guillaume de Machaut (1300 ca. - 1377), indubbiamente il massimo poeta-compositore del Medioevo, troviamo ulteriori contraddizioni nel gioco dell'antico contro il nuovo. Soprattutto negli apparentamenti che crea fra generi musicali e poetici, Machaut tende più che mai ad apparire radicalmente nuovo proprio quando attinge a tecniche e convenzioni che risalgono a ben più di un secolo prima. Ciò vale per il *Remède de Fortune*, narrazione che introduce un modello di canzone le cui forme ricordano straordinariamente un romanzo del primo Duecento, ossia il *Roman de la Rose* di Renart. Ma forse in questo caso il legame più stretto è quello col lavoro di Jakemés *Le Roman du Castelain de Couci* (ca. 1300). Quest'ultimo autore introdusse l'innovazione del *trouvère* che, nella narrazione sottesa al corpus delle sue canzoni, diveniva protagonista del proprio romanzo. Machaut va oltre: come *trouvère*, scrive egli stesso canzoni e narrazione, fondendo i ruoli del *trouvère* e del biografo; un radicale cambiamento (sebbene in parte preparato da Nicole de Margival) che viene a riscrivere il rapporto fra canzone e narrazione, e crea fra esse una nuova struttura esplicativa.

Come quella di Adam de la Halle, anche la produzione di Machaut attraversa molti generi e forme di scrittura, tanto verbali quanto musicali. Nel volume di *opera omnia* da lui stesso compilato (ca. 1350) si trovano cinque lunghi testi narrativi, numerosi *lais*, mottetti, ballate, *virelais* e *rondeaux*, tutti musicati, e una raccolta di oltre duecento poesie senza musica intitolata *La Louange des Dames*. A mio avviso, i risultati raggiunti da Machaut si possono meglio comprendere se intesi come parte di un'estetica più ampia che non quella esclusivamente musicale o letteraria. La sua esplorazione dei generi attraversa tutte quante le sue opere, dalla citazione di un brevissimo *refrain* ai lunghi e complessi esempi di *lais* o alle strutture narrative talora quasi picaresche del prolisso *Livre du Voir Dit*. Sul piano musicale, egli porta le forme fisse a un inedito grado di raffinatezza: i *virelais* sono tutti monodici, i *rondeaux* e specialmente le ballate si sviluppano secondo la lunghezza del verso, l'elaborazione melismatica e le trame sonore appaiono ampiamente dissonanti in direzioni molto ardite. I *lais* e l'unica *complainte* (inserita nel *Remède de Fortune*) conservano la forma tradizionale, che però irrobustiscono con un'ampia invenzione musicale, secondo una pratica insieme collaudata e originale, e davvero unica. Infine, anche i mottetti assumono quella struttura politestuale già fissata nel XIII secolo, che però rielaborano tanto orizzontalmente quanto sul piano armonico, utilizzando i ritmi complessi dell'*ars nova* [Bent 1991].

Le composizioni di Machaut sono ricche di profonde riflessioni sui modi passati del comporre, del combinare musica e poesia, del trascrivere, citare, ampliare, giustapporre e interpretare. Traboccano della drammatica urgenza della trasmissione, della difficoltà di armonizzare testo e interpretazione, e testimoniano l'effettivo controllo operato dall'autore sulla propria immagine artistica e sociale. Egli resta l'archetipo del compositore cortese e dell'architetto di un linguaggio commisurato a quell'ideale: il manoscritto miniato con cui abbiamo esordito distilla con perfetta chiarezza dalla sua opera l'essenza dell'estetica cortese della canzone medievale.

Adam de la Halle

1967 *The Lyric Works of Adam de la Halle: Chansons, Jeux Partis, Rondeaux, Motets*, a cura di N. Wilkins, American Institute of Musicology, Roma.

1985 *The Lyrics and Melodies of Adam de la Halle*, a cura di D. Nelson e H. Van der Werf, Garland, New York.

1989 *Le Jeu de Robin et Marion*, a cura di J. Dufournet, Flammarion, Paris.

Aubrey, E.

1996 *The Music of the Troubadours*, University of Indiana Press, Bloomington.

Avril, F.

1978 *Manuscript Painting at the Court of France: the Fourteenth Century (1310-1380)*, Chatto & Windus, London.

- Bent, M.
1991 *Deception, exegesis and sounding number in Machaut's motet 15*, in «Early Music History», n. 10, pp. 15-27.
- Bent, M., e Wathey, A.
1998 (a cura di), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale MS français 146*, Oxford University Press, Oxford.
- Butterfield, A.
2002 *Poetry and Music in Medieval France from Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge University Press, Cambridge («Cambridge Studies in Medieval Literature», n. 49).
- Earp, L.
1991 *Lyrics for reading and lyrics for singing in late Medieval France: The development of the dance lyric from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut*, in R. A. Baltzer, Th. Cable e J. I. Wimsatt (a cura di), *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, University of Texas Press, Austin, pp. 101-31.
- Gautier de Coinci
1955-70 *Les Miracles de Nostre Dame*, a cura di V. F. Koenig, 4 voll., Droz, Genève-Paris.
1959 *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci (1177/78-1236)*, a cura di J. Chailley, Heugel, Paris.
- Gerbert de Montreuil
1928 *Le Roman de la violette ou de Gerart de Nevers*, a cura di D. L. Buffum, Champion, Paris.
- Gervès du Bus, e Chaillou de Pesstain
1990 *Le Roman de Fauvel in the Edition of Messire Chaillou de Pesstain, A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript Paris Bibliothèque Nationale, Fonds Français 146*, ed. in facsimile a cura di E. H. Roesner, F. Avril e N. Freeman Regalado, Broude Bros, New York.
- Harvey, R.
1999 *Courtly Culture in Medieval Occitania*, in S. Gaunt e S. Kay (a cura di), *The Troubadours: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 8-27.
- Jakemés
1936 *Le Roman du castelain de Couci*, a cura di M. Delbouille, Champion, Paris.
- Jean Renart
1962 *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, a cura di F. Lecoy, Champion, Paris; nuova ed. 1979.
- Leech-Wilkinson, D.
1990 *Ars antiqua - Ars nova - Ars subtilior*, in J. McKinnon (a cura di), *Antiquity and the Middle Ages from Ancient Greece to the 15th century*, Macmillan, Basingstoke-London, pp. 218-40.
- Linker, R. W.
1979 *A Bibliography of Old French Lyrics*, Romance Monographs, University Miss.

Machaut, Guillaume de

- 1908 *Œuvres*, a cura di E. Hoepffner, 3 voll., Firmin-Didot, Paris, I (vol. II, 1911; vol. III, 1921).
- 1926 *Musikalische Werke*, 4 voll., I-III a cura di F. Ludwig, IV a cura di F. Ludwig e H. Bessler, Breitkopf und Härtel, Leipzig; nuova ed. 1954.
- 1972 *La Louange des dames by Guillaume de Machaut*, a cura di N. Wilkins, Scottish Academic Press, Edinburgh.
- 1977 *Œuvres complètes*, a cura di L. Schrade, 5 voll., Editions de L'Oiseau-lyre, Monaco, II e III.
- 1988 *Le Jugement dou Roy de Behaigne and Remède de Fortune*, a cura di J. I. Wimsatt e W. W. Kibler, The Chaucer Library - University of Georgia Press, Athens-Georgia-London.

Nicole de Margival

- 1883 *Le Dit de la panthère d'amours*, a cura di H. Todd, Champion, Paris.

Page, Ch.

- 1989 *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*, Dent, London.
- 1990 *Court and city in France, 1100-1300*, in J. McKinnon (a cura di), *Antiquity and the Middle* cit., pp. 197-217.

Rosenberg, S. N., e Tischler, H.

- 1981 (a cura di), *Chanter m'estuet: Songs of the Trouvères*, Faber & Faber, London-Boston; ed. riveduta con M.-G. Grossel, *Chansons des trouvères: Chanter m'estuet*, Librairie générale française, Paris 1995.

Stevens, J.

- 1986 *Words and Music in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 1990 *Medieval Song*, in R. Crocker e D. Hiley (a cura di), *The Early Middle Ages to 1300*, Oxford University Press, Oxford, pp. 357-451 («The New Oxford History of Music», n. 2).

Stevens, J., e Butterfield, A.

- 2001 «Troubadours, Trouvères», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. XXV, pp. 798-807; vol. III (di Th. Karp), pp. 807-20.

Switten, M. L.

- 1995 *Music and Poetry in the Middle Ages: A Guide to Research on French and Occitan Song, 1100-1400*, Garland, New York - London («Garland Medieval Bibliographies», n. 19).
- 1999 *Music and Versification*, in S. Gaunt e S. Kay (a cura di), *The Troubadours: An Introduction* cit., pp. 141-63.

Tibaut

- 1984 *Le Roman de la Poire*, a cura di Ch. Marchello-Nizia, Champion, Paris.

Van den Boogaard, N. H. J.

- 1969 (a cura di), *Rondeaux et refrains du XI^{me} siècle au début du XIV^{me}*, Klincksieck, Paris.

Van der Werf, H.

- 1977 (a cura di), *Trouvères-Melodien, I and II*, 10-11, Bärenreiter, Kassel; nuova ed. 1979.

Van der Werf, H., e Bond, G. A.

- 1984 (a cura di), *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, H. Van der Werf, Rochester N.Y.

Vidal, R.

- 1971 *Poetry and Prose*, II. *Abril Issia*, a cura di W. H. W. Field, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

FRANCESCO LUISI

L'espressione musicale della devozione popolare

1. *Premessa.*

L'espressione musicale della devozione popolare tramandata dai laudari circo-scrive in Italia un fenomeno di poesia spirituale per musica, e come tale è connesso fin dalle origini alle vicende che caratterizzano l'affermarsi della lingua volgare e la cristallizzazione delle forme metriche utilizzate nella versificazione di carattere amoroso. In seguito essa si dirama in generi specifici meglio identificabili con modelli peculiarmente musicali come la laude, la canzone, il madrigale e perfino l'aria, attraversando un lungo arco di tempo che – se si vuole e con i dovuti distinguo – giunge fino ai giorni nostri, addirittura contaminando l'espressione musicale sacra e liturgica. Così il fenomeno della musica spirituale in genere assume il carattere della comunicazione musicale di massa – come oggi usa dire – e si pone come elemento decisivo nella trasmissione del concetto di fede, di devozione e di catechesi a tutti i livelli di ricezione.

Le compagnie di laudesi del basso Medioevo, e così le confraternite del Rinascimento o gli oratori di epoca moderna, agiscono come casse di risonanza del vasto movimento spirituale che fa capo a personaggi carismatici impegnati nella propaganda della fede in Cristo e nella sua corte celeste. Tale propaganda è possibile solo con mezzi accessibili a tutti: con l'utilizzo della comunicazione ridotta a livello volgare, con la semplicità dell'espressione, con il sovente ricorso al lessico familiare e alla valutazione popolare sulla bellezza del creato e della natura, con la volgarizzazione dei testi sacri, con l'umanizzazione dei misteri e del dogma cristiano. San Francesco è pertanto già un "giullare di Dio" come lo sarà Jacopone da Todi, ma poi si formano eserciti di giullari con le "compagnie dei laudesi", e ogni esercito sceglie e vanta il suo duce spirituale (Bianco da Siena, Dominici), si insinua e trova sostenitori negli ambienti intellettuali (Belcari, Albizi, Castellani, Giustinian), adotta la via della predicazione (Savonarola, Razzi) e infine, in tempi già moderni, sostiene la laude come espressione di insegnamento catechistico (san Filippo Neri, Baronio, Belarmino).

Il canto spirituale costituirà un fenomeno di ampia portata che ha evidente riscontro nella formazione dei repertori: ogni epoca subirà gli effetti della trasformazione del gusto e quindi accetterà consapevolmente nuo-

vi modelli, nuove soluzioni melodiche e poi armoniche, aderendo unicamente al marchio devozionale e di preghiera insito nel concetto di laude al di fuori dell'organizzazione liturgica. Solo in quest'ultima l'espressione musicale ha comprensibilmente dovuto assumere rigide definizioni di genere – come “musica liturgica” e “musica sacra” – che, lungo l'arco dei secoli, sono state spesso disattese. Infatti accanto al canto liturgico per eccellenza – il cosiddetto “canto gregoriano” – c'è stata, su una travolgente spinta creativa, la produzione del canto paraliturgico consistente nel repertorio delle sequenze e dei tropi e, in parallelo, il fenomeno delle amplificazioni polifoniche di varia parte del repertorio monodico, nonché una incredibile diffusione della prassi ritmica e mensurale per segmenti significativi del canto liturgico nelle forme del cosiddetto “canto fratto”. Similmente, in parallelo alla produzione della musica sacra – cioè alla musica d'arte di genere polifonico riconfermata dal Concilio di Trento a fronte di un modello di contrappunto “a cappella” basato sui modi ecclesiastici che fa capo a Palestrina – c'è anche stato un proliferare di musica polifonica ammodernata al gusto armonico corrente, all'uso degli strumenti e del concertato. A fronte di tutto ciò, la musica di orientamento spirituale si è legittimamente adeguata al sentire musicale di ogni tempo, rimanendo tuttavia perfettamente consona al concetto di “spirituale” per definizione e sostanza.

Ne consegue che se in ordine all'assunto della Controriforma tridentina sarà impossibile definire “musica liturgica” la produzione di sequenze e tropi aggiunta al repertorio gregoriano, e se sarà necessario definire i termini entro cui dovrà compiersi il concetto di “musica sacra”, e cioè nelle norme che implicano l'uso della modalità gregoriana e l'assunzione del materiale tematico dai libri liturgici a garanzia di sacralità, nulla verrà invece precisato in ordine al concetto di “musica spirituale”, essendo richiesto al genere la sola complementarietà di raccoglimento devozionale al di fuori della liturgia, in ambiti privati o nelle adunanze di preghiera collettiva da svolgersi nelle confraternite, nelle processioni, negli oratori.

La musica spirituale rappresenta perciò un genere – pur sostenuto dalla Controriforma e conseguentemente divulgata dagli ambienti filippini e gesuitici – di libera acquisizione formale e stilistica che ha solo scopi di pia elevazione per mezzo della preghiera cantata al di fuori della chiesa intesa come luogo della liturgia, e deve necessariamente porsi in condizioni di attualità stilistica per assolvere allo scopo di *propaganda fide* a cui è destinata. L'unico problema in ordine all'impostazione originaria storico-esegetica del fenomeno emerge a seguito del Concilio Vaticano II, laddove la musica spirituale viene accolta in sostituzione della musica liturgica e di quella sacra all'interno della celebrazione della messa, con esiti che solo la storia avrà il dovere di giudicare.

2. *La laude nel Medioevo.*

L'espressione musicale devozionale del Medioevo appartiene a un fenomeno generale di appropriazione dei saperi cristiani a livello popolare. Al di là di atteggiamenti puramente intellettualistici, o di movimenti legati a scuole di pensiero, la spiritualità in senso ampio si afferma nella prospettiva di trovare soluzioni che garantiscano il formarsi di una *plebs sancta Dei* a sostegno della "politica" condotta dalla Chiesa di Roma nell'ampio spettro di difficoltà e di crisi che precede la cattività avignonese.

Bonifacio VIII avrebbe dato il primo impulso al formarsi di un popolo santificato e acclamante Dio, mondato dal peccato, gratificato da un'indulgenza profusa solo a fronte della umiliazione dei sensi, della visitazione dei luoghi sacri, della prostrazione devozionale: l'occasione fu il primo anno santo del 1300, e un vero esercito di fedeli (si calcola di 200 000 unità) invase la città eterna. Questo popolo di Dio, giunto a Roma in pellegrinaggio, acquisiva il regno celeste attraverso la preghiera e il canto; quest'ultimo richiedeva un differenziato coinvolgimento dei fedeli: indiretto in fase di ascolto e diretto in fase di partecipazione.

La musica liturgica, cioè il canto gregoriano magari eseguito anche in qualche forma amplificata di «cantus planus binatim» [Gallo 1966], obbediva al concetto di comunicazione ed era esclusivo appannaggio della comunità liturgica, della *Schola cantorum*, degli specialisti di canto in grado di offrire il più alto risultato estetico allo scopo di educare i fedeli, di elevarli attraverso l'ascolto, di formarli alla bellezza del canto inteso come specchio di celesti armonie. La musica paraliturgica, specialmente quella riconducibile alla sequenza ritmica sostenuta da Tommaso d'Aquino e da Bonaventura da Bagnoregio che comunque rappresentano una corrente teologica e dottorale in difesa dell'*auctoritas ecclesiastica*, offriva il destro a una partecipazione diretta del popolo dei fedeli, ormai da tempo orientati verso il linguaggio ritmico assunto dalla versificazione latina che sembrava essersi convertita all'uso cadenzato accentuativo e perfino alle chiusure rimiche della versificazione. Ne è un esempio recenziere assai significativo l'*Alleluja Katerina* del ms Q 15, cc. 274v-275 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna [Diederichs 1986, pp. 105, 310], in polifonia semplice a due voci, scritto per Caterina (Benincasa) da Siena al tempo in cui cresceva il fervore per il suo processo di beatificazione (il codice bolognese è databile ca. 1440). Molte di queste sequenze infatti rimarranno nel repertorio laudistico per secoli (si pensi allo *Stabat Mater dolorosa*, al *Verbum caro factum est*, al *Gaude flore virginali*, all'*Ave fuit prima salus*, ecc.), e la loro importanza supera la definizione di paraliturgia, di fatto trattandosi di modelli che confermano uno slittamento decisivo verso l'accentuazione e la sonorità fonetica proprie delle nascenti lingue romanze.

La canzone spirituale, ovvero la laude in lingua volgare, aveva accentuato tale slittamento determinando il sorgere di una nuova corrente popolare poetica che solo più tardi – in rapporto all'esigenza della trasmissione – assumerà la dignità della scrittura. I nuovi canti sorgevano spontanei con lo scopo di lodare Dio, venivano cantati nelle contrade, nelle piazze, lungo i camminamenti dei pellegrini, nelle processioni dei movimenti pauperistici di cultura francescana, nelle adunanze dei predicatori e delle pie compagnie dei disciplinati e dei flagellanti. Questo nuovo prodotto simboleggiava la diversa condizione della *Ecclesia spiritualis* di Giovanni che Gioacchino da Fiore indicava come nata nel 1260 in alternanza alla originaria Chiesa di Pietro. Nella rinnovata *Ecclesia* si concentravano le aspirazioni del popolo di Dio e i nuovi predicatori adeguavano il loro linguaggio che sarebbe sfociato nel modello della *conclamatio*, fondato sull'uso della lingua volgare e sulla funzione espressiva del linguaggio lirico per il raggiungimento di una comunicazione ad ampio raggio. Quando Bonifacio VIII proclamò il primo anno di giubileo, verosimilmente comprese le aspettative di un grande movimento spirituale di base [Luisi 2001c, p. 327]: gli organismi di propaganda spirituale avevano preparato la ricezione a livello delle classi inferiori che ora reclamavano per sé l'indulgenza acquisibile con atteggiamento penitente, con la preghiera e con il canto.

Il repertorio doveva essere molto simile a quello tramandato dal notissimo Laudario di Cortona (testimoniato dal cod. 91 dell'Accademia Etrusca e dal ms BR 18 della Biblioteca Nazionale di Firenze) che ebbe per tempo una prima edizione moderna [Liuzzi 1935] e successivi approfondimenti in ordine al linguaggio musicale [Monterosso 1962] e alle strutture poetiche [Ziino 1968]. Vero monumento della poesia per musica spirituale italiana dei primi secoli della lingua, fu un esempio inconfutabile del rapporto strutturale con la lirica profana coeva, con la formazione dell'idioma e con la monodia di tradizione gregoriana [Cattin 1981]. L'eccezionalità della fonte è soprattutto incentrata sul corredo musicale in chiara notazione neumatica quadrata a cui sono sottoposti i testi, in grado di tramandare le melodie originali, anche se con varie problematiche connesse alla natura ritmica delle melodie stesse, non meglio espressa in mancanza di indicazioni peculiarmente mensurali.

Non fu sempre così: difatti in seguito le laudi con intonazione originale furono definite «a modo proprio» per distinguerle da quelle che utilizzavano melodie preesistenti ricorrendo all'indicazione «cantasi come». Il fenomeno è di ampia portata e stabilisce un rapporto significativo tra produzione poetica e produzione musicale: la prima risulta abbondantemente superiore alla seconda, segno evidente della necessità di adeguamento dei rimari alle varie aspirazioni spirituali dei laudesi. Del resto ancora dall'Umbria, sulla scia di san Francesco, frate Jacopone da Todi non solo aveva portato la laude a livelli di alta poesia spirituale divenendo un punto di riferi-

mento per i laudografi fino a tutto il xv secolo e oltre, ma anche l'aveva condotta entro strutture formali definite che rendevano possibile il trasferimento delle melodie da un testo all'altro, purché nel rispetto dello stesso schema ritmico.

La forma più utilizzata fu la ballata [Liuzzi 1930-31] nelle varie forme tradizionalmente indicate come piccola, media e grande. Si comprende bene la scelta se si considera che la ballata rappresentò da sempre la forma popolare più perfetta della fusione di poesia, musica e ballo, e ciò non affatto in osservanza di pretese quanto improbabili annessioni alla cultura classica, bensì per discendenza da una cultura arcaica collegata alla tradizione popolare, al gusto della gestualità e della mimica, alle abitudini della ricezione formatasi sull'uso del ritornello come gioco di alternanza, come effetto di domanda e risposta, come condizione emotiva fondata sulle funzioni dell'antecedente e del conseguente, come riscatto della memoria musicale favorita dalla ripetizione.

La ballata risponde infatti allo schema A-B-A, davvero duro a morire fino ai nostri giorni. In A si concentra testualmente tutta la semantica della ballata (in genere due versi, ma anche uno solo e quasi mai più di quattro), ma anche la sintesi sonora espressa dall'intonazione musicale: pochi versi con un motivo fortemente caratterizzato, facilmente memorizzabile, accattivante, ritmicamente interessante. Tutti devono cantarlo accompagnandosi con movimenti corporei, e tutti dovranno ripeterlo alla fine di ogni stanza cantata da un "solo" (sezione B) in un crescendo emotivo esaltante che appaga sempre di più in virtù dei principi posti alla base della ricezione, già enunciati in sede di filosofia del linguaggio musicale (Pseudo-Aristotele, *Problemi* n. 40 e n. 5), laddove si afferma che «chi ascolta viene a trovarsi in un rapporto di similarità affettiva con quello che canta cosa a lui nota. Difatti canta insieme con lui». In B insiste il carattere narrativo del testo, si consuma la sua esegesi, si concentra la finalità didattica e si compie l'opera di formazione spirituale, di conoscenza, di trasmissione del sapere catechistico, delle sacre scritture, dell'agiografia.

La molteplicità delle argomentazioni sollecita dunque nuovi testi, ulteriori riflessioni, rinnovate considerazioni ermeneutiche, e i rimari spirituali si moltiplicano. Non altrettanto accade per le intonazioni, si diceva, e perciò ne discende l'uso invalso della contraffazione, ovvero sia del passaggio delle melodie da una poesia spirituale all'altra, purché in presenza e nel rispetto di una comune struttura poetica. I laudari riporteranno diligentemente in margine ai nuovi testi senza intonazione l'indicazione «cantasi come» seguita dall'*incipit* del preesistente testo laudistico di identica struttura al quale si richiede il prestito della melodia. A modo di esempio si riporta di seguito la trascrizione comparata (limitata a una sola stanza) di due laudi, di cui la prima è attribuibile a Leonardo Giustinian [Luisi 1983, II, p. cxii] con intonazione «a modo proprio» nel ms Cl. IX 145 [Cattin 1958b;

1960; Luisi 1983, II, p. 60] della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, e la seconda è dichiaratamente uno dei sette *contrafacta* realizzati da Feo Belcari a fronte del testo giustiniano [Luisi 2002, p. 93], stampato nella raccolta sopravvissuta priva di note editoriali, ma assegnata ai tipi di Bartolomeo de' Libri che l'avrebbe data in luce a Firenze intorno al 1490:

I-V nm., ms Cl. IX, 145

[L. Giustinian]

Madre che festi colui che te fece
vaso capace di tanto thesoro,
Grida gaudendo l'angelico choro:
«Ave Maria, o summa imperatrice».

Lauda di Feo Belcari [...] (Firenze, ca. 1490)

n. 1

Da che tu m'hai Iddio il cor ferito
del tuo amor, deh, dimmi se ti piace
quel che tu sei quant'io ne son capace,
acciò che intenda il don che m'hai largito.

Evidentemente l'intonazione musicale originale del testo giustiniano può essere trasferita alla lauda di Belcari, come si dimostra nelle figure 1a e 1b (cfr. figg. 1a e 1b).

Ma il repertorio delle intonazioni laudistiche non era sufficiente per coprire la richiesta dei laudografi, così ben presto si passò all'utilizzo anche di melodie provenienti dal repertorio profano e popolare. Questa tecnica produce due atteggiamenti differenziati: uno è ancora quello della *contrafactio*, basato sul rispetto della struttura e incurante del messaggio semantico della poesia profana, l'altro è al contrario motivato da ragioni collegate principalmente al contenuto del testo profano e, in subordine, alla struttura. In questo ultimo caso si manifesta la tecnica della *contrafactio* meglio intesa come "travestimento spirituale", ovvero come intervento mirato a capovolgere il significato originale del testo indirizzandolo verso finalità spirituali. Si compie così – seguendo un'antichissima tradizione già applicata a effigi di vario genere non più attuali e comunque da superare, offuscare o dimenticare – una operazione singolare con sapore di *damnatio memoriae* [Luisi 1993, p. 204]: il laudografo è convinto del fatto che il tempo premierà il suo operato, consapevole di assicurare la trasmissione del travestimento spirituale attraverso la tradizione scritta e convinto della minore tenuta della memoria unicamente affidata alla tradizione orale. Ciò infatti è accaduto nella stragrande maggioranza dei casi e noi oggi possiamo contare su una conoscenza abbastanza consistente di *incipit*, ma non di testi. Gli inizi di canzoni profane si ricavano infatti dalle indicazioni di «cantasi come» riportate in margine alle laudi, di cui per tempo si è avuto riscontro in sede di studi sulla poesia popolare [D'Ancona 1906, pp. 475-95] in seguito più volte aggiornati da ricerche specifiche [Cattin 1978; Luisi 1983, I, pp. 536-38], ma non ci sono altre fonti che tramandino per intero il modello di riferimento, purtroppo sfumato prima di essere assunto dalla tradizione scritta. Sono rari i casi in cui si possono recuperare pochi versi a seguito di fortunate sopravvivenze, com'è quella da me già registrata a proposito di una ricognizione sul laudario recenziore (1563) di Serafino Raz-

Figura 1a.

I-Vnm., ms Cl. IX, 145, c. 30v. (intonazione originale per il testo di Giustinian).



Ma-dre che fe - sti co - lu - i che te fe -

Ma-dre che fe - sti co - lu - i che te fe -

ce va - so ca - pa - ce di tan - to the - so -

ce va - so ca - pa - ce di tan - to the - so -

ro Gri - da gau - den - do l'an - ge - li - co

ro Gri - da gau - den - do l'an - ge - li - co

cho - ro: "A - ve Ma - ri - a,

cho - ro: "A - ve Ma - ri - a,

o sum - ma im - pe - ra - tri - ce".

o sum - ma im - pe - ra - tri - ce".

Figura 1b.

I-Vnm, ms Cl. IX, 145, c. 30v. (intonazione utilizzata per il testo di Belcari).

Ma-dre che fe - sti co - lu - i che te fe -

Ma-dre che fe - sti co - lu - i che te fe - - -

ce va - so ca - pa - ce di tan - to the - so - - -

ce va - so ca - pa - ce di tan - to the - so - - -

ro Gri - da gau - den - do l'an - ge - li - co

ro Gri - da gau - den - do l'an - ge - li - co

cho - - - ro: "A - ve Ma - ri - a.

cho - - - ro: "A - ve Ma - ri - a.

o sum - ma im - pe - ra - tri - - ce".

o sum - ma im - pe - ra - tri - - - - ce".

zi [Luisi 1996c, p. 175] che presenta come «laude di autore incerto» un testo musicato (e un po' manipolato) che ha sicura corrispondenza con una articolata citazione (quasi un'intera quartina) posta in guisa di «cantasi come» in margine a un travestimento laudistico registrato nel codice Chig. L.VII.266, cc. 233r-v:

Razzi, *Libro I delle laudi*, c. 80v

«Laude di autore incerto»

In sú quel alto monte
v'è una fontana
che tre bocche l'ha.
D'oro vi son le sponde
d'oro et d'argento
la sua canella ha.

I-Rvat, ms Chig. L.VII.266, c. 233v

«Cantasi come:»

In sú quell'alto monte
è la fontana
che trabocchella.
[E] dentro vi si bagna
bella fantina
[la sua gonnella].

Sulla rispondenza musicale della laude di Razzi è perciò possibile anche la collocazione dell'antica canzonetta profana, come si dimostra nelle figure 2a e 2b.

In epoca successiva, e comunque in casi davvero rari, si potrà trovare per una lauda contraffatta il suo modello profano, ma si tratterà di travestimenti operati a fronte di una canzonetta polifonica, sopravvissuta perché non poteva che essere tramandata da fonti scritte. Ciò accade ad esempio a proposito della laude *Lo fraticello si leva per tempo*, trådita a partire dalla silloge di Serafino Razzi (c. 109) e corrispondente alla canzonetta *La pastorella si leva per tempo* registrata dal cinquecentesco ms Magl. XIX, 108, n. 13 della Biblioteca Nazionale di Firenze [Jeppesen 1970, p. 98; Luisi 2003, p. 495] (cfr. figg. 3a e 3b). La sua presenza sarà ancora possibile in fonti successive dello stesso Razzi, come nel *Santuario di laudi* [1609] o nell'inedito ms Pal. 173, c. 128v della stessa biblioteca – che contiene anche un altro travestimento in chiave femminile (*La Verginella si leva per tempo*, c. 41v) – o fra le canzonette per la dottrina cristiana del Seicento (compare in quattro edizioni del Guiducci), giungendo perfino in forma di parafrasi nella tarda silloge di Matteo Coferati, *Corona di sacre canzoni o Laude spirituali di più divoti autori* [1675, p. 257].

I-Fn, ms Magl. 108, n. 13

Canzonetta a ballo

La pastorella si leva per tempo,
menando le caprette a pascere fuori.
Di fuori in fuori,
la traditora,
co' suoi begli occhi
la m'innamora:
e fa di meza notte apparir giorno.

Razzi, *Libro I*, c. 109; Coferati, *Corona*, p. 257

Travestimento spirituale.

Lo fraticello si leva per tempo,
a render grazie a Dio nel mattutino.
Nel mattutino,
d'amor divino,
è tutto acceso
qual Serafino:
et così loda Dio con puro core.

Figura 2a.

Razzi, cc. 80v-81.

C
In sú quel al - to mon - - - te in sú quel al - to mon -

T
In sú quel al - to mon - te in sú quel al - to

B
In sú quel al - to mon - te in sú quel al - to

- - te v'è la fon - ta - na che tre boc - che

mon - te v'è la fon - ta - na che tre boc - che

mon - te v'è la fon - ta - na che tre boc - che

l'ha, v'è la fon - ta - na che tre boc - che l'ha.

l'ha, v'è la fon - ta - na che tre boc - che l'ha.

l'ha, v'è la fon - ta - na che tre boc - che l'ha.

Figura 3a.

I-Fn, ms Magl. XIX, 108, n. 13 (T).

La pas - to - rel - la si le - va per tem -

po, la pas - to - rel - la si le - va per

tem - po, me - nan - do le — ca - pret - - - te —

— a pa - scer fuo - ra, me - nan - do le —

— ca - pret - - - te — a pa - scer fuo -

ra, me - nan - do le — ca - pret - - - te — a

pa - scer fuo - ra. Di fuo - ra'n fuo - ra la tra - di -

to - ra, co' suoi be gl'oc - chi la m'in - na -

mo - ra, e fa di me - za not - - -

te ap - pa - rir gior - no, e fa di me -

- za not - - - te — ap - pa - rir gior - no.

Figura 3b.

Razzi, cc. 109-10.

C
T
B

Lo fra-ti - cel - lo si le - va per tem - po, a

ren - der gra - zie a Di - o nel Mat - tu - ti - no.

Nel Mat - tu - ti - no, d'A-mor di - vi - no, è tut - to ac - ce - so qual Se - ra -

fi - no: et co - sì lo - da Di - o con pu - ro co - re.

3. *Umanesimo e Rinascimento.*

La laude assume nel xv secolo un'importanza fondamentale per la cultura musicale italiana, tale da porsi come fenomeno risolutivo di un'annosa questione storica. Il più attento studioso della letteratura laudistica [Cattin 2003, *Postfazione*] ha registrato di recente il superamento dell'esistenza di qualunque problematica in rapporto all'ipotesi di un pur plausibile "segreto" a cui sarebbe sottesa la produzione musicale italiana dell'epoca [Torrefranca 1939]. Ciò conforta un mio orientamento, già emerso trattando la vasta documentazione che portò alla definizione della tradizione musicale concernente il laudario di Leonardo Giustinian, di cui feci cenno nella prefazione all'edizione [Luisi 1983, I, p. x].

Il Quattrocento non è né un "secolo senza poesia", né – parafrasando la nota affermazione crociana – un "secolo senza musica". È invece il secolo più emblematico della poesia per musica, sorretta dalla spinta umanistica impressa alla rivalutazione dell'arcaica figura del "cantore alla lira", attraverso cui si accrediterà in ambito aulico il poeta-musico con il suo canto monodico, utilizzato a fini lirici sull'accompagnamento accordale (e non contrappuntistico) di una lira da braccio.

La laude, che sempre, segue i destini della produzione profana e si fa lirica, si cimenta nelle nuove strutture poetico-musicali che contraddistinguono la lirica amorosa, assume lo stesso concetto di varietà musicale determinata dall'uso di forme monopartite e bipartite, continua a esercitare la tecnica della contraffazione e del travestimento spirituale. Anzi ne abusa.

A far data dagli inizi del Quattrocento, due centri in particolare si contendono il primato della pratica laudistica: Firenze e Venezia. Ambedue mostrano la tendenza a dare esercizio alla cultura della laude anche al di fuori degli ambienti strettamente religiosi delle compagnie dei laudesi, delle confraternite, degli ordini minori, dei predicatori. La pratica del canto spirituale emerge dapprima come componente alternativa alla *performance* del canto amoroso accompagnato, poi continua a seguirne i destini fino ad assumere, come per la musica profana, la sistemazione polifonica a quattro voci. Appaiono nuovamente i laudari notati (d'ora in poi in notazione mensurale) senza abbandonare – anche in sede di scrittura polifonica – la prassi dei «cantasi come» [*ibid.*, II, p. vx].

A Firenze emerge presto, accanto ad Antonio di Guido, il cantimpanca più in vista di piazza San Martino, la figura del giullare spirituale in Vanni di Piero, più volte indicato nei documenti con l'attributo professionale «canta le laude» [Luisi 1996b, p. 94]: la sua presenza decide significativamente per il ruolo di controparte assunto dai cantori di laudi in quella piazza famigerata popolata di motteggiatori irriverenti, e fatta oggetto di disposi-

zioni repressive in difesa della morale e contro il malcostume già a partire dal 1403 [*ibid.*, p. 80].

Ma Firenze fu anche sede prolifica di atteggiamenti pedagogici codificati da Pier Paolo Vergerio nel suo *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae* (ca. 1402); il Vergerio aveva frequentato il circolo culturale del Salutati e assumeva come modello didattico della sua opera l'ottavo libro della *Politica* di Aristotele. In quello stesso ambiente più tardi si sarebbero confrontati sulla stessa idea Maffeo Vegio da Lodi (*De educatione liberorum et eorum claris moribus*, 1444), Matteo Palmieri (*Della vita civile*, ca. 1440), il Bruni (*Dialoghi*, ca. 1440) ed Enea Silvio Piccolomini (*De liberorum educatione*, ca. 1457). Il modello educativo assunto sul piano musicale prevedeva la pratica del canto accompagnato e della danza [Luisi 1996b, pp. 82-83]: non sarà casuale dunque la particolare tendenza in area fiorentina a sfruttare le forme di ballata e specialmente di canzone a ballo [*ibid.*, pp. 89-90], perfino da parte di Savonarola [Luisi 2001a].

Si riscontra infatti, per una delle sue più note laudi contraffatte che comincia *Che fai qui core*, l'indicazione "cantasi a ballo" registrata nel codice Ross. 424, c. 200v della Biblioteca Apostolica Vaticana, che rinvia direttamente – come ho potuto dimostrare [Luisi 1993, p. 211; 2001a, p. 432] – alla canzone a ballo per antonomasia *Ben venga maggio*; ma la circostanza del ricorso a strutture che richiamano, per l'uso del quinario e del doppio quinario, la funzione "a ballo" è attestata anche per le altre sue laudi *In sù quel aspro monte* [Luisi 1996c, p. 179; 2001a, p. 433] e *Jesù sommo conforto* [Luisi 2001a, p. 425]. Evidentemente il predicatore ferrarese sfruttava una tradizione coreica locale per esaltare gli animi, per omologare l'attitudine corporea alla sensibilità dello spirito e quindi per cantare ballando in tondo, per accendere il sacro furore che avrebbe devastato, almeno per la breve durata di una parentesi irrequieta della storia, la "vanità".

Tuttavia la tradizione della canzone a ballo a Firenze aveva contaminato la produzione laudistica già a monte del Savonarola, in sede di cultura aulica: una lunga lista di travestimenti e di contraffazioni si rilevano in ambiente laurenziano a proposito dell'uso del doppio quinario a ballo *Ben venga maggio* | *ben venga maggio*, pure assorbito come evocazione nella nota omonima canzone del Poliziano [Luisi 1993, p. 197], ma sopravvissuto nella sua vera funzione coreica nelle varie laudi d'autore registrate in testimoni a penna e a stampa del Quattrocento: *Laudate Dio* | *laudate Dio* e *Ben venga amore* | *ben venga amore* (ambidue di Feo Belcari); *Con humil core* | *con humil core* (di Francesco degli Albizi); *Ecco 'l Messia* | *ecco 'l Messia* e le contraffazioni *Ecco il re forte* | *ecco il re forte* e *Viene 'l messaggio* | *viene 'l messaggio* nonché il travestimento *Ben venga Osanna* | *ben venga Osanna* (tutti di Lucrezia Tornabuoni, madre del Magnifico).

Così la tradizione d'autore si estende a una produzione molto articolata sull'ampia varietà delle forme della poesia per musica che vede impegnati

autori come lo stesso Belcari, Castellano Castellani, Francesco degli Albizi, Clemente Pandolfini, Bernardo Giambullari e perfino Lorenzo de' Medici, il cui repertorio otterrà ben presto gli onori della stampa presso editori fiorentini quattrocenteschi e un'attenta valutazione critica in sede moderna [Galletti 1863].

Anche a Venezia si era verificato un transito della cultura laudistica dagli ambienti umili delle confraternite e degli organismi dei laudesi agli ambienti del patriziato che avranno nella figura di Leonardo Giustinian il massimo rappresentante.

La presenza in città e nell'entroterra di varie congregazioni operanti a livello centrale – si pensi a quella benedettina di Santa Giustina a Padova [Cattin 1970; 1972], a quella dei Canonici regolari di San Salvador [Luisi 2001b], a quella francescana di San Francesco della Vigna, a quella dei canonici secolari di San Giorgio in Alga [Cattin 2003, *Postfazione*] – aveva favorito uno sviluppo straordinario della produzione laudistica e la massima circolazione del repertorio in vari conventi e comunità religiose (San Michele e San Mattia di Murano, Santa Maria della Salute, Santa Maria dell'Orto, Santa Chiara, Gesuati, ecc.), come appare dai numerosi testimoni a penna di tradizione veneziana. Particolarmente significativi a tal proposito sono il laudario di Fra Mauro camaldolese di San Mattia di Murano (ms Cl. IX, 182 della Biblioteca Marciana di Venezia), il laudario di San Francesco della Vigna (ms Hamilton 348 della Staatsbibliothek di Berlino) e le numerose edizioni a stampa di cantari spirituali usciti nell'ultimo quarto del Quattrocento e nei primi anni del Cinquecento [Luisi 1983, I, pp. 36-80].

Avevano agito come cassa di risonanza anche le Scuole grandi, veri modelli di organizzazione laica per l'assistenza e l'elevazione delle classi meno abbienti. Le Scuole erano controllate e allo stesso tempo sostenute economicamente dalla Repubblica per la loro finalità filantropica e spiritualmente formativa che inglobava una varia attività anche in rapporto al canto laudistico, addirittura differenziato in riferimento alle funzioni funebri, a quelle di preghiera e a quelle solenni per le festività maggiori [Glixon 1981; Luisi 1983, I, pp. 413-524].

Si forma a Venezia una tradizione del canto laudistico imperniata sull'attività delle congregazioni e delle istituzioni di assistenza che produce una diffrazione anche negli ambienti colti del patriziato. Il nobile Leonardo Giustinian, fratello di san Lorenzo Giustinian protopatriarca di Venezia e fondatore e rinnovatore della congregazione di San Giorgio in Alga, riversa nella sua consistente produzione di poesia spirituale, sopravvissuta in vari testimoni a penna e in due incunaboli del 1474 e 1475 [Luisi 1983, I, pp. 3-97], la vena lirica già espressa mirabilmente nelle canzonette profane; quelle canzonette che avrebbero reso celebre il patrizio veneto anche per le intonazioni musicali destinate a rappresentare un vero e proprio genere che

dall'autore prese il nome di "giustiniana". E ci fu dunque anche una "laude giustiniana", un genere di poesia spirituale con forte ascendenza sull'intera produzione veneziana e veneta del tempo.

Ma la vera novità espressa dalla laude quattrocentesca è la sua trasformazione da laude monodica in laude polifonica, attestata anche dal rinnovamento della pratica musicale specialmente nelle congregazioni benedettine, francescane e agostiniane. La strada aperta già da Knud Jeppesen [1935] con la pubblicazione di numerose testimonianze polifoniche, indusse altri studiosi [Cattin 1958a; Damilano 1963] a una ricerca più approfondita in grado di assumere elementi di valutazione connessi alla pratica devozionale e alle consuetudini liturgiche degli ordini monastici, delle congregazioni e delle confraternite. Ne conseguì lo studio di testimoni musicali in grado di definire i caratteri del repertorio di area francescana [Cattin 1958b; 1960], ma anche di area più generalmente padana [Cattin 1968a; 1968b; 1973; 1977a] o di tradizione fiorentina [Cattin 1977b; 1978] connessa, oltre che alla pratica laica della laude, anche a quella assunta nelle *Ordinationes* dei Capitoli generali dei Benedettini [Cattin 1970] o di quelli dei Canonici regolari del Ss. Salvatore di osservanza agostiniana [Mischiati 1975].

Con i primi anni del Cinquecento la laude polifonica conoscerà la dignità della stampa. Ottaviano Petrucci, l'inventore della stampa musicale, dedicherà al repertorio della musica spirituale italiana ben due edizioni tra il 1507 e il 1508, assumendo in una silloge il carattere miscelaneo e nell'altra quello monografico. Questa ultima circostanza è di particolare interesse, laddove si consideri che il repertorio profano italiano dovrà attendere il 1520 per annoverare una edizione monografica. Si era verificata una situazione di sostegno proveniente proprio dai canonici della congregazione di San Salvador a cui apparteneva il compositore Frate Innocenzo: costui, verosimilmente identificabile con Innocentius Gasparis di Isola Vicentina, era entrato nell'ordine con mansioni di musico già nel 1489 e, seguendo un costume umanistico, aveva assunto il patronimico Dammonis in riferimento all'ateniese Damon, maestro di musica di Socrate.

Le sue laudi sono assimilabili stilisticamente al genere frottolistico profano, esattamente come quelle degli altri autori autenticamente frottolisti che offrono la loro opera per la miscellanea che compone il *Secondo libro* di laudi edito dal Petrucci. Tuttavia alcune composizioni di Dammonis affrontano talvolta una scrittura che vuole apparire più dotta, più elaborata, quasi nell'intento di elevare l'espressione a livello di più autentica sacralità: quando ciò si verifica conferisce alla laude una qualità in fondo non richiesta e perfino non adatta.

Il passaggio della espressione musicale spirituale dalla posizione di linguaggio alla dimensione artistica della polifonia porta inevitabilmente una condizione di verifica continua delle componenti della scrittura a livello di

concezione artistica. Il Quattrocento è per la laude un secolo di conquiste espressive e artistiche, e al primitivo concetto di preghiera condotta musicalmente *via naturae* si sostituisce una visione compositiva integrata che tiene conto dei raggiungimenti estetici maturati in sede profana. Rimanendo in ambito di prassi esecutiva la laude può perciò assumere i caratteri stilistici del canto accompagnato, e anche appropriarsi dei mezzi espressivi virtuosistici, della prassi strumentale e della polifonia, senza perdere la naturale connotazione di linguaggio spontaneo, mediato, affatto finalizzato all'espressione. L'iconografia coeva è specchio fedele di tale prassi: Gentile Bellini ritrae la Processione di piazza San Marco per la ricorrenza del 24 aprile 1495 con un nucleo di cantori forniti di partiture musicali per l'esecuzione di polifonia e tre suonatori di strumenti verosimilmente identificabili in Batistian da Lauto, Ruzier de l'Arpa e Zuan Antonio Tessier suonatore di viola [Luisi 1983, I, p. 533]. La situazione ritratta non aggiunge alcunché di estraneo al concetto di prassi laudistica, anzi sostiene la comprensione di un fenomeno esecutivo che è già nel nostro immaginario.

Quando tuttavia tale prassi polifonica è riversata nella scrittura (specialmente se destinata alla stampa) subisce inevitabilmente una fase di rifacimento che si misura con la forma, con l'idea della definizione, con la necessità di apparire coerente in rapporto allo stile e osservante della *disciplina musicae*. Si verifica una perdita di spontaneità e si acquista una certa misura di perfezione la cui utilità dovrà di volta in volta essere verificata e valutata in rapporto alla destinazione. Talvolta un eccesso di elaborazione compromette la forma essenziale della laude, tradisce la sua reale funzione e inibisce il suo significato.

Nel Cinquecento la scrittura polifonica raffinata, intellettuale e ricercata del madrigale influisce negativamente sulla produzione laudistica e determina situazioni limite che segnano una netta distinzione tra il genere della laude e quello della canzone o del madrigale spirituale. Per continuare a produrre la laude polifonica di genere devozionale occorre muoversi su un piano semplicistico che non appassiona il musicista: essa rimane appannaggio del dilettante, del laudografo ancora convinto dell'utilità della comunicazione spirituale. A questa categoria appartiene il domenicano padre Serafino Razzi, che pubblica la sua antologia laudistica nel 1563 – vera raccolta di memorie musicali spirituali più o meno autentiche, più o meno elaborate, più o meno verosimili, più o meno accettabili – dedicandola a una comunità di suore. Nello stesso anno Giovanni Animuccia, un musicista di professione che detiene a Roma il magistero della Cappella Giulia in San Pietro, pubblica il suo *Primo libro delle laudi* con intenti certamente divulgativi, con evidente capacità di semplificazione del linguaggio ma senza rinunciare a una certa dignità della scrittura e a un sicuro effetto dell'espressione musicale. Animuccia lavora a contatto con Filippo Neri, è consapevole della destinazione oratoriale del suo repertorio laudistico, compie un'o-

perazione coerente e dignitosa; eppure in seguito, quando scriverà le musiche per il suo *Secondo libro delle laudi*, prenderà un'altra strada, abbandonerà quella forma mediata e funzionale scegliendo una scrittura sapiente, uno stile madrigalistico più elaborato e un contrappunto artistico che accosteranno le sue laudi ai madrigali spirituali. Anche Palestrina preferirà la via del madrigale spirituale [Ziino 1977], misurandosi con testi di antica tradizione che erano stati veri modelli laudistici (come *O Jesu dolce e Spirito Santo amore* di Leonardo Giustinian) e molti madrigalisti accoglieranno volentieri nella loro produzione, senza modificare minimamente lo stile compositivo, espressioni d'amore spirituale, sentimenti di pura fede.

La raccolta di Razzi può essere perciò considerata testimone di una tradizione laudistica collegata a modelli antichi, spesso desunti dal repertorio popolare, altre volte memori di una tradizione sopravvissuta oralmente. Il laudografo è consapevole del ruolo assunto, spiega nella prefazione di voler fornire antiche e quanto più possibile autentiche laudi, perché la tradizione del canto devozionale è corrotta, non si pratica più come ai suoi tempi, ha perduto dignità. Egli recupera quindi i ricordi dalla sua memoria e rende, ove possibile, testimonianza degli autori secondo le fonti a disposizione, secondo la tradizione dell'ambiente fiorentino. Ricorda di aver cantato da fanciullo testi e melodie, talvolta non conosce gli autori e li dichiara «incerti» o li definisce «antichi», ma sempre restituisce il testo, spesso anche quelli contraffatti o i travestimenti e, in mancanza, li scrive lui stesso con sufficiente perizia. Poi riproduce le melodie e le elabora polifonicamente a due, tre, quattro voci; utilizza la scrittura mensurale nella disposizione «a libro», sottopone i testi in tutte le parti con buona precisione. Spesso le sue elaborazioni nascondono melodie davvero antiche, talvolta sono acconciate in modo maldestro, altre volte subiscono un tentativo di alterazione, in certi casi rappresentano forse il frutto di un vago ricordo o una sopravvivenza corrotta, talvolta si riscontrano in alcune perfino gli echi del repertorio frottolistico [Luisi 2003]. L'atteggiamento di Razzi ricorda molto da vicino una certa prassi dell'intonazione delle laudi sugli «aeri» di canzoni francesi molto in voga in Italia già nel Quattrocento [Cattin 1984]: indipendentemente dalla corrispondenza perfetta della metrica (difficilmente praticabile ponendo in rapporto una struttura di *chanson* con quella di una laude italiana) si cantavano varie laudi italiane sulle melodie di canzoni francesi richiamate dai «cantasi come» sia nelle fonti manoscritte sia in quelle stampate [Luisi 2002, pp. 97, 100]. Razzi è a mio avviso l'ultimo testimone attendibile – nella misura accreditabile in base alle fonti reperibili, alle quali si può accostare qualche testimone a penna veramente pregevole, come il ms Ferrajoli 84 della Biblioteca Apostolica Vaticana [Carboni e Ziino 1973] – di una tradizione collegata con la fase più antica della storia della laude in Italia posta in rapporto alla destinazione devozionale.

4. *Epoca moderna.*

Le laudi di Animuccia, quelle del *Primo libro* (1563) pure concepite per umili luoghi di preghiera, sono già un prodotto pensato per l'elevazione dello spirito. Scelte su basi catechistiche, indirizzate verso scopi formativi e ricreativi, esse rappresentano qualcosa di più della laude intesa come preghiera devozionale e guardano ad ambienti preordinati, predisposti, preparati alla ricezione. Si tratta dunque di una produzione già destinata all'oratorio e per questo è moderna; ha una funzione di addottrinamento cristiano e per questo è in linea con i principi del Concilio tridentino conclusosi proprio nello stesso anno 1563.

Ispirata a tali principi, l'opera di san Filippo Neri è determinante per lo sviluppo della pratica laudistica intesa sia come mezzo di educazione, sia come esercizio di preghiera, sia ancora come elemento di comunicazione musicale attuato su un decoroso livello artistico. Per l'insieme di queste ragioni il grande ordinatore dell'oratorio italiano volle circondarsi di musicisti di provata professionalità – a partire da Animuccia – e volle che fosse curata la produzione laudistica per la formazione di un vero e proprio repertorio che avrebbe costituito il *corpus* a stampa delle laudi dell'oratorio, ovvero il genere meglio conosciuto come “*lauda filippina*”.

Dopo il ricordato *Primo libro* di laudi, Animuccia pubblica un *Secondo libro* (1570) contenente sia laudi, sia mottetti e salmi, in volgare e in latino; poi la serie si conclude con un *Terzo libro* curato dai Padri dell'Oratorio nel 1577. A partire dal 1583 gli stessi Padri incominciano la pubblicazione di un'altra serie: il *Primo libro* a tre voci (1583); il *Secondo* a tre e quattro voci (1583) e quindi, curati da Francesco Soto, un *Terzo* (1588), un *Quarto* (1591) un *Quinto* (1598), tutti a tre e quattro voci. Il secolo si chiude con un vero e proprio monumento laudistico: il *Tempio armonico della Beatissima Vergine* di Padre Giovenale Ancina, pubblicato a Roma nel 1599, contenente 124 laudi a tre voci; a questa raccolta fa seguito l'edizione delle *Nuove laudi ariose della Beatissima Vergine scelte da diversi autori a quattro voci*, pure stampata a Roma nel 1600 con una dedicatoria di Giovanni Arascione e una dello stesso Ancina.

Il movimento oratoriale e laudistico si giova quindi di una miriade straordinaria di operatori che costituiscono quasi una corte intorno a san Filippo ed estendono ben presto il movimento a tutta l'Italia. Determinante è a tal proposito l'azione svolta dal cardinale Cesare Baronio [Rostirolla 1986], che ritroviamo nell'Oratorio romano tra i primi confratelli e cantori e a lungo impegnato nella congregazione nel corso della sua carriera ecclesiastica. Era giunto a Roma da Napoli nel 1557 e aveva subito frequentato san Filippo nella primitiva sede di San Girolamo della Carità già prima di essere ordinato sacerdote (1564); quindi aveva seguito il movimento

spirituale oratoriale del Neri a San Giovanni dei Fiorentini e poi alla Chiesa Nuova.

Baronio frequentò perciò Animuccia e gli altri musicisti e cantori della congregazione filippina; fu in stretto rapporto con Giovenale Ancina, che sarà, con Francesco Maria Tarugi e Francesco Talpa, tra i più attivi organizzatori della casa filippina di Napoli (poi denominata dei Girolamini a seguito di divergenze sorte intorno al 1615, e giustappunto ricondotta alla primitiva attività del Neri a San Girolamo della Carità). Ancina rimase a Napoli circa un decennio (dal 1586 al 1596) per organizzare la vita musicale [Rostirolla 1987, p. 650], che fu poi continuata da altri confratelli tra i quali spicca il nome del compositore Scipione Dentice.

Le laudi, stampate a cura dei Padri dell'Oratorio romano e composte da autori specializzati nel genere, furono diffuse anche a Napoli e in tutti gli ambienti filippini sorti dal Seicento in poi. Tutto ciò veniva a realizzare il disegno propagandistico della Controriforma, bene aderiva ai principi di diffusione catechistica, ottimamente realizzava la formazione del gusto e l'educazione spirituale, favorendo nello stesso tempo l'accesso alla pratica del canto polifonico a livello medio.

I principi furono assunti anche dai Gesuiti e razionalizzati a livello educativo, già nell'ambiente napoletano post-tridentino [Rostirolla 1987; 2000], senza tuttavia perdere di vista l'antica pratica del trasferimento di melodie dal settore profano di volta in volta coevo e aggiornato anche in rapporto agli stimoli provenienti dal repertorio d'arte.

La Compagnia di Gesù ebbe una prima organizzazione a Napoli a opera del predicatore Alfonso Salmerone, inviato nel viceregno da Ignazio di Loyola: il movimento puntò specialmente all'insegnamento della dottrina cristiana individuando nella musica laudistica un sussidio insostituibile per gli esercizi spirituali. Tutto ciò generò una vera e propria tradizione editoriale a partire dal 1585 e fino al 1650 [Rostirolla 1987, p. 674] ed ebbe un momento saliente nella raccolta *Lodi e canzonette spirituali raccolte da diversi autori*, stampata a Napoli da Tarquinio Longo nel 1608.

Tuttavia la cultura laudistica gesuitica finalizzata all'insegnamento della dottrina cristiana (secondo i principi tridentini già approvati nel 1566) troverà il suo più grande sostenitore nel cardinale Roberto Bellarmino [Rostirolla 1990]: la produzione è vastissima ed è contenuta nei metodi e manuali di insegnamento, nelle sillogi di *Lodi e canzonette spirituali* stampate a partire dal 1576 e fino al 1743 oltre che a Roma, a Milano, Torino, Venezia, Brescia, Genova, Napoli, Como, Ancona [Rostirolla 1990, pp. 678-816]. Vi si fa ancora largo uso di *contrafacta*, si opera ancora il ricorso ad antiche melodie e antichi testi, ma anche si guarda alla produzione d'arte (nelle serie a stampa del Guiducci e del Coferati), a qualche arietta nuova da camera o da melodramma: specialmente nei repertori formulati per gli istituti religiosi gesuitici [Rostirolla 2000] forti delle tradizioni romane e fiorentine.

Peraltro il rapporto tra laude e rappresentazione era sempre stato attivo, almeno a partire dal Quattrocento, quando il dramma spirituale aveva fatto la sua comparsa negli educandati, dando luogo a rappresentazioni con ampio concorso di fanciulli studenti nei collegi, già utilizzando i testi di Feo Belcari, di Castellano Castellani e del Magnifico. Nel Cinquecento era anche stato appannaggio delle confraternite e alcune si erano cimentate a livelli semiprofessionali con risultati ragguardevoli. A Roma la Confraternita del Gonfalone realizzava annualmente al Colosseo, a partire dalla fine del Quattrocento, una rappresentazione per il Venerdì Santo che vedeva confluire il pubblico numerosissimo con evidente finalità spettacolare e di propedeutica liturgica, e si eseguivano canzoni spirituali [Luisi 2001d]. Una lauda già presente nel *Terzo libro delle laudi* dei Padri dell'Oratorio (1577), *Anima mia che pensi*, entrerà anche nella *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, composta da Emilio de' Cavalieri su testo di Agostino Manni per l'Oratorio della Vallicella in occasione dell'anno santo 1600.

Quest'ultima circostanza induce la canzone spirituale, emblematica della devozione popolare, ad assumere un ruolo evocativo funzionale all'assetto drammaturgico: da questo momento la laude potrà vantare una sua posizione, ancorché modesta, anche nella storia della rappresentazione moderna.

Aristotele

1957 *Problemi musicali*, a cura di G. Marengi, Fussi, Firenze.

Carboni, F., e Ziino, A.

1973 *Laudi musicali del XVI secolo: il ms. Ferrajoli 84 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Cultura neolatina», XXXIII, p. 299.

Cattin, G.

1958a *Contributi alla storia della lauda spirituale*, in «Quadrivium», II, pp. 45-75.

1958b *Laudi quattrocentesche del Cod. Veneto Marc. It. IX 145*, in «Biblioteca di Quadrivium», Italgraf, Bologna («Serie Paleografica», n. 10).

1960 *Il Manoscritto Veneto Marciano Ital. IX 145*, in «Quadrivium», IV, pp. 1-57.

1968a *Le composizioni musicali del Ms. Pavia Aldini 361*, in F. A. Gallo (a cura di), *L'Ars Nova italiana del Trecento. Convegni di studio 1961-1967*, Edizioni Centro Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, Certaldo, pp. 1-21.

1968b *Polifonia quattrocentesca italiana nel codice Washington, Library of Congress, ML 171 J6*, in «Quadrivium», IX, pp. 87-102.

1970 *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della Congregazione di S. Giustina*, in «Benedictina», XVII, pp. 254-299.

1972 *Canti polifonici del repertorio benedettino in uno sconosciuto "Liber Quadregesimalis" e in altre fonti italiane dei secoli XV e XVI*, in «Benedictina», XIX, pp. 445-537.

1973 *Nuova fonte italiana della polifonia intorno al 1500 (Ms Cape Town, Grey 3.b.12)*, in «Analecta Musicologica», XLV, pp. 165-221.

- 1977a *Laude & Latin Unica in Ms Capetown*, Grey 3. b.12, American Institute of Musicology, Roma («Corpus Mensurabilis Musicae», n. 76).
- 1977b *Musiche per le laude di Castellano Castellani*, in «Rivista Musicale Italiana», XII, pp. 183-230.
- 1978 *I "Cantasi Come" in una stampa di laude della Biblioteca Riccardiana* (Ed. r. 196), in «Quadrivium», XIX, pp. 5-52.
- 1981 *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti*, in G. Varanini, L. Banfi e A. Ceruti Burgio (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, 4 voll., Olschki, Firenze 1981-85, I, pp. 481-517.
- 1984 *Contrafacta internazionali: musiche europee per laude italiane*, in U. Günther e L. Finscher (a cura di), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel.
- 2003 *Studi sulla lauda offerti all'autore da F. A. Gallo e F. Luisi*, a cura di P. Dalla Vecchia, Torre d'Orfeo, Roma (raccolge Cattin 1958a, 1958b, 1960, 1968a, 1968b, 1970, 1972, 1973, 1977a, 1977b, 1978, 1981, 1984 e altri saggi dell'autore sulla lauda; prefazione di F. A. Gallo e F. Luisi).
- Coferati, M.
- 1675 *Corona di sacre Canzoni o Laude spirituali di più devoti Autori*, All'Insegna della Stella, Firenze.
- Damilano, P.
- 1963 *Fonti musicali della lauda polifonica intorno alla metà del sec. XV*, in «Collectanea Historiae Musicae», III, pp. 59-90.
- D'Ancona, A.
- 1906 *La poesia popolare italiana*, Giusti, Livorno (2^a ed.); 1^a ed. Vigo, Livorno 1878; rist. anastatica Forni, Bologna 1967.
- Diederichs, E.
- 1986 *Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Schneider, Tutzing.
- Galletti, G. C.
- 1863 *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d'Albizzo, di Castellano Castellani, e di altri, comprese nelle quattro più antiche raccolte con alcune inedite e con nuove illustrazioni*, Molini e Cecchi, Firenze.
- Gallo, F. A.
- 1966 *"Cantus planus binatim". Polifonia primitiva in fonti tardive*, in «Quadrivium», VII, pp. 79-89.
- Glixon, J.
- 1981 *Music at the Venetian Scuole Grandi, 1440-1540*, in I. Fenlon (a cura di), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 193-208.
- Jeppesen, K.
- 1935 *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Breitkopf & Härtel - Levin & Munksgaard, Leipzig-Copenaghen.
- 1970 *La Frottola III. Frottola und Volkeslied: Zur musikalischen Überlieferung des folkloristischen Guts in der Frottola*, Hansen, Copenaghen.

Liuzzi, F.

- 1930-31 *Ballata e lauda alle origini della lirica musicale italiana*, in «Annuario della Regia Accademia di Santa Cecilia», VIII-IX, pp. 531-46.

1935 *La lauda e i primordi della melodia italiana*, La Libreria dello Stato, Roma.

Luisi, F.

- 1983 *Laudario giustiniano*, 2 voll., Fondazione Levi, Venezia.

1993 *"Ben venga maggio". Dalla canzone a ballo alla "Commedia di Maggio"*, in P. Gargiulo (a cura di), *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Olshki, Firenze, pp. 195-218.

1996a *In margine al repertorio frottolistico: citazioni e variazioni*, in «Musica e storia», IV, pp. 155-87.

1996b *Minima fiorentina. Sonetti a mente, canzoni a ballo e cantimpanca nel Quattrocento*, in I. Alm, A. McLamore e C. Reardon (a cura di), *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Pendragon Press, Stuyvesant N.Y., pp. 79-95.

2001a *Cantasi a ballo. Annotazioni formali su alcune laude savonaroliane*, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Una città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*, Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 425-49.

2001b *Introduzione a Innocentius Dammonis, Laude Libro Primo. Venezia 1508*, rist. anastatica, con una Presentazione di G. Cattin, Fondazione Levi, Venezia, pp. 25-83.

2001c *Santa Caterina e la tradizione laudistica*, in M. G. Bianco (a cura di), *La Roma di santa Caterina da Siena*, Studium, Roma, pp. 323-55.

2001d *"Vedrete recitar con dolce canto". Note sulla rappresentazione della 'Resuscitazione di Lazzaro' al Colosseo*, in M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), *Martiri e Santi in Scena*, Torre d'Orfeo, Roma, pp. 241-96.

2002 *La laude e la Chanson in margine ad un improbabile rapporto formale*, in N. Guidobaldi (a cura di), *Regards Croisés. Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV^e siècle*, Minerve, Tours, pp. 84-103.

2003 *Presenze frottolistiche nel laudario di Serafino Razzi*, in B. M. Antolini, T. M. Gialdroni e A. Pugliese (a cura di), *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Lim, Lucca, pp. 487-514.

Mischiati, O.

- 1975 *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII*, Torre d'Orfeo, Roma.

Monterosso, R.

- 1962 *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, in *Il Movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio (Perugia 1260). Convegno Internazionale, Perugia 25-28 settembre 1960*, Panetto e Petrelli, Spoleto, pp. 475-94.

Razzi, S.

- 1609 *Santuario di Laudi, o vero rime spirituali*, Bartolomeo Sermartelli e Fratelli, Firenze.

Rostirolla, G.

- 1986 *La musica a Roma al tempo del cardinal Baronio. L'oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in A. Borromeo, R. De Maio, L. Gulia, G.

Lutz e A. Mazzacane (a cura di), *Baronio e l'arte*, Centro Studi Sorani, Sora, pp. 573-771.

- 1987 *Aspetti di vita musicale religiosa nella chiesa e negli oratori dei Padri Filippini e Gesuiti di Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento, con particolare riguardo alla tradizione laudistica*, in D. A. D'Alessandro e A. Ziino (a cura di), *La musica a Napoli durante il Seicento*, Torre d'Orfeo, Roma, pp. 643-704.

- 1990 *Laudi e canti religiosi per l'esercizio spirituale della Dottrina cristiana al tempo di Roberto Bellarmino*, in A. Borromeo, R. De Maio, L. Gulia, G. Lutz e A. Mazzacane (a cura di), *Bellarmino e la Controriforma*, Centro Studi Sorani, Sora, pp. 663-847.

- 2000 *La musica negli istituti religiosi della Compagnia di Gesù nel XVI e XVII secolo: le tradizioni laudistiche fiorentina e romana*, in F. Iappelli e U. Parente (a cura di), *Alle origini dell'Università dell'Aquila*, Institutum Historicum S.I., Roma, pp. 261-357.

Rostirolla, G., Zardin, D., e Mischiati, O.

- 2001 *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, a cura di G. Filippi, L. Luciani, M. Toscano, D. Zardin e E. Zomparelli, Ibimus, Roma (raccolge Rostirolla 1986, 1987, 1990, 2000 e altri saggi dello stesso autore e di altri sulla lauda).

Torre Franca, F.

- 1939 *Il segreto del Quattrocento*, Hoepli, Milano; rist. anastatica Forni, Bologna 1972.

Ziino, A.

- 1968 *Strutture strofiche nel laudario di Cortona*, Lo Monaco, Palermo.

- 1977 *Testi laudistici musicati da Palestrina*, in F. Luisi (a cura di), *Atti del convegno di studi palestriniani, 28 settembre - 2 ottobre 1975*, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, pp. 343-408.

Organum

1. *Origini e terminologia.*

La storia del termine *organum* in relazione alla musica è tortuosa e complessa. In latino classico esso significava una piccola macchina, a differenza del termine *machina* che indicava le macchine architettoniche e militari di maggiori dimensioni. Gli strumenti musicali rientravano nella categoria degli *organa* e la musica strumentale era chiamata *organicum melos*. Di conseguenza numerosi scritti dell'VIII e del IX secolo che sono stati a volte intesi dagli studiosi come riferiti alla polifonia probabilmente erano invece riferiti alla musica strumentale. Similmente, prima del X secolo i termini *symphonia* e *diaphonia* significavano consonanza e dissonanza, ma gli intervalli erano considerati nella successione melodica e non armonicamente. In ogni caso il fatto che gli scrittori si siano appropriati del termine *organum* per riferirsi alla polifonia non è molto sorprendente, dato che la capacità di produrre suoni simultanei era una fra le caratteristiche degli strumenti musicali del tutto impossibili per la voce umana.

Tra la fine del IX e l'inizio del X secolo, con i primi inequivoci riferimenti alla polifonia contenuti negli scritti di Hucbald di Saint-Amand (m. 930) e in due trattati originati dalla sua cerchia, *Musica Enchiriadis* e *Scholica*, riscontriamo uno spostamento nel significato di questi termini. *Organum* e i suoi derivati *organicum melos*, *organizare*, *organizatio*, potevano ancora essere riferiti alla musica strumentale, ma divennero anche le parole per la definizione della polifonia. *Organum* divenne un sinonimo di *diaphonia*, laddove questo termine era anche usato a significare la polifonia e, sebbene alcuni teorici usassero ancora *symphonia* nel senso di consonanza, Hucbald preferisce i termini *consonantia* e *dissonantia* per indicare i suoni simultanei. Due secoli più tardi, quando il sorgere del contrappunto fiorito produsse una distinzione stilistica tra la polifonia ove le diverse parti si muovono a velocità pressappoco uguali e quella in cui una voce presenta melismi elaborati sopra una voce che si muove più lentamente, si verificò un secondo slittamento terminologico, quasi altrettanto ambiguo di quello che abbiamo incontrato all'inizio del X secolo. *Organum* era ancora usato come termine generale per tutta la polifonia ma acquistò anche, in alcuni contesti, un significato più ristretto e riferito al tipo di polifonia in cui le parti più fiorite sono composte sopra un *tenor* che si muove lentamente, mentre

il termine latino *discantus*, traduzione del greco *diaphonia*, divenne quello che definiva la polifonia in cui le parti si muovono a velocità essenzialmente uguali.

2. *Natura dei repertori.*

2.1. *Organum* antico e *Cantus planus binatim*.

Con una significativa eccezione, la polifonia sopravvissuta tra la *Musica Enchiriadis* e la scrittura dei repertori di Compostela e Aquitania (xii sec.) consiste tutta o di brani sparsi immessi qua e là nelle fonti liturgiche oppure di esempi contenuti nei trattati musicali. Un buon numero di esempi sembra essere stato prodotto appositamente per i trattati; alcuni sono antifone e uno, particolarmente notevole e usato di quando in quando nei trattati dell'*Enchiriadis*, è parte di un *versus*. Questo repertorio disperso è stato esaminato e inventariato da Marion Gushee, sia nella sua dissertazione sia in pubblicazioni successive. Il quadro che emerge dalle fonti sopravvissute indica come per i primi centocinquant'anni della sua esistenza l'*organum* non fosse un qualcosa di scritto dal musicista, ma piuttosto una serie di procedure apprese mediante l'esercizio e l'esperienza del cantante e poi applicate all'esecuzione di determinati canti nelle occasioni solenni. In altre parole, l'*organum* non era quello che oggi chiamiamo "un brano musicale": il "pezzo" era un graduale, un Alleluia, una sequenza, o qualsiasi altra cosa, e l'*organum* era un modo di eseguirlo.

La sola rilevante eccezione all'assenza di fonti scritte per l'*organum* antico è costituita dai 174 *organa* copiati alla fine del x secolo e all'inizio dell'xi in uno dei due tropari dell'Old Minster a Winchester, e conservati a Cambridge, Corpus Christi College, ms 473. Il manoscritto contiene solo le *voices organales* senza il canto piano su cui esse sono costruite, che era rinvenibile nel graduale e negli antifonari dell'Old Minster, nessuno dei quali è però sopravvissuto. Per alcuni dei brani (Alleluia, *sequentiae* melismatiche, tropi sul Gloria e sul Kyrie) le melodie del canto piano si trovano in uno dei due tropari di Winchester, ma tanto gli *organa* quanto i canti fermi sono scritti in neumi privi di suddivisioni ritmiche e di una diastematica precisa. Nondimeno, chiunque scrisse gli *organa* era cosciente del fatto che, a differenza di quanto accade per le melodie del canto piano, non esisteva una tradizione affidabile a sussidio della lettura delle parti polifoniche, e nei limiti del piccolo formato del manoscritto (146 × 92 mm) si sforzò di suggerire con più chiarezza gli intervalli rappresentati dai neumi mediante sacche isolate di "diastematica locale" e un uso generoso delle *litterae significativae*. Nondimeno, gli *organa* di Winchester furono considerati irrecuperabili fino agli anni Sessanta, quando prima Ewald Jammers [1962] e poi

Andreas Holschneider [1968] mostrarono che le parti polifoniche scritte seguivano con notevole fedeltà le regole dettate per l'*organum* alla quarta inferiore nel *Musica Enchiridis* e nel *Micrologus de Musica* di Guido d'Arezzo. Holschneider realizzò anche uno studio accurato delle tradizioni del canto piano in Inghilterra e riuscì a identificare i libri di canto in cui un buon numero di melodie del *cantus firmus* erano rinvenibili in forma atta alla trascrizione e in versioni presumibilmente non lontane da quelle di Winchester. Con queste informazioni a disposizione e un'analisi minuziosamente dettagliata degli *organa* annotati e dello stile contrappuntistico che essi rappresentano, egli riuscì a proporre diverse ricostruzioni di questo repertorio aprendo al contempo la strada affinché altri studiosi facessero altrettanto.

Uno slittamento stilistico nella natura dell'*organum* è indicato dai trattati del tardo XI e del primo XII secolo, come il famoso *Ad Organum Faciendum* conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. La voce dell'*organum*, che negli esempi più antichi si trova per lo più al di sotto del canto piano, è ora considerata dai teorici come disposta al di sopra di esso, ma una maggiore insistenza sul moto contrario causa un considerevole numero di incroci fra le parti. Un altro aspetto di questo nuovo stile è che la voce dell'*organum* sembra essere costruita mediante una rigida interazione di consonanze perfette e moti contrari col canto piano sicché, più che una seconda linea melodica, essa diventa una serie di note di risonanza associate alla melodia del canto piano. In questi trattati è codificato ciò che si chiamerà poi discanto, ossia un impianto a due voci che per l'*organum* dell'XI secolo è al contempo struttura profonda e struttura superficiale, ma diviene una struttura intermedia per tutta la composizione polifonica sino alla fine del Quattrocento.

Anche qui, come nel caso dell'*organum* fra X e XII secolo, gli esempi di composizioni in discanto si trovano soprattutto nei trattati, la maggior parte dei quali trasmette semplici regole concernenti l'organizzazione di ogni possibile intervallo melodico nel *cantus firmus*, con la *vox organalis* situata a ogni possibile intervallo al di sopra di esso. Ancora una volta ci accorgiamo che per questo tipo di *organum* o discanto la notazione non era necessaria, e ciò che i trattati ci forniscono non è altro che una serie di regole per la corretta improvvisazione di *organa*, regole divenute assai rigide negli scritti dei teorici del Mille, dando l'impressione di una scarsa libertà lasciata all'esecutore quanto alla scelta delle note.

Quali repertori erano ornati con l'*organum* durante il primo secolo della sua esistenza? Per rispondere a questa domanda abbiamo la collezione del Tropario di Winchester e i barlumi offerti dagli esempi dei trattati. Il *Musica Enchiridis* e i suoi *Scholica* offrono una risposta curiosa: gli esempi sono tratti da: frammenti del *Te Deum*, un tono salmodico, il *versus Rex caeli domine*, l'antifona *Nos qui vivimus* per il Salmo 113 (*In exitu Israel*), che

era uno dei salmi cantati nel *tonus peregrinus*, due frammenti degli scritti di Marziano Capella, e l'inno *Gratuletur omnis caro*.

Dunque a prima vista sembrerebbe che sia il canto corale (antifone, salmi, inni) sia quello solistico (*versus*) fossero cantati con l'*organum*. Inoltre la presenza dei frammenti in Marziano Capella suggerisce che anche alcune opere non liturgiche fossero cantate con *voces organales* aggiunte alle melodie esistenti. Eppure un esame più attento dei repertori rivela qualcosa di più. Le categorie di *cantus* usate per gli esempi della *Musica Enchiriadis* ricordano da vicino il tipo di opere contenute in una delle più antiche collezioni musicali a noi giunte dalla Francia medievale, il manoscritto Latin 1154 della Bibliothèque Nationale di Parigi, un *Orationale* del tardo IX o primo X secolo dell'area di Limoges che trasmette versetti strettamente collegati agli inni, alcune prose, alcuni esemplari di *planctus* e alcuni dei *metra* dalla *Consolatione Philosophiae* di Boezio (che si possono considerare un equivalente dei frammenti di Marziano nella *Musica Enchiriadis*), in notazione neumatica aquitana. In altre parole, l'*organum* ha inizialmente un forte legame con le "nuove" forme musicali del IX-XI secolo: *versus* o inno, prosa, e poche altre intonazioni di testi tardo-antichi.

La presenza di antifone, del *Te Deum*, e di un salmo tra gli esempi della *Musica Enchiriadis* suggerisce a prima vista che non solo i canti solistici ma anche quelli corali fossero cantati in *organum*, ma vale la pena notare che nel trattato gli esempi di canto corale sono per lo più limitati all'*organum* strettamente parallelo, una semplice tecnica che non poneva alcun problema a una *schola* e richiedeva soltanto che i cantori intonassero la voce ad altezze diverse. Qualunque fosse la prassi esecutiva agli albori del X secolo, i trattati dell'*Enchiriadis* ne sono la sola testimonianza che possediamo, né è possibile trovarne esempi nel Tropario di Winchester; tale modo di cantare si merita il breve accenno sfavorevole di Guido nel *Micrologus* come un procedimento dal suono duro. Pertanto l'*organum* strettamente parallelo fu una forma piuttosto cruda di ornamentazione del canto, in apparenza passata di moda poco dopo la data delle prime notizie pervenuteci. Ma ciò che i teorici del primo X secolo consideravano come *organum* alla quarta inferiore con cadenze all'unisono, e che noi oggi chiamiamo *organum* libero, sembra essere stato largamente associato sin dall'inizio con i canti solistici, che all'epoca includevano tutti i canti responsoriali della Messa e dell'Ufficio (in molti centri anche le prose e le *sequentiae*), i tropi dell'ordinario e i *Propria* o la Messa, il *Benedicamus domino* che conclude i Vespri e i Mattutini, e il repertorio di versetti che successivamente portarono al *conductus*.

Dunque non sorprende che per la pratica dell'*organum* nel tardo X secolo la sola fonte sopravvissuta sia proprio un tropario, ossia un libro che discende direttamente dal *cantatorium* per i cantori solisti. Gli *organa* del Tropario di Winchester coprono virtualmente tutte le categorie appena

menzionate tranne quella dei versetti. I generi cantati polifonicamente a Winchester comprendevano le seguenti categorie:

- per la Messa: tropi sul Kyrie, tropi sul Gloria (ma non le melodie del Gloria stesso), gli Alleluia e i *tractus* ma non i gradualì, le *sequentiae* ma non le prose. Aggiunte successive (del primo XI sec.) comprendevano tropi sull'Introito (solo per la Pasqua) e antifone processionali (di natura solistica). Il manoscritto fu lasciato incompiuto e gli *organa* sulle *sequentiae* si interrompono dopo pochi brani soltanto. Se fosse stato completato esso avrebbe probabilmente compreso anche *organa* sui tropi per il Sanctus e l'Agnus;
- per l'Ufficio: *organa* per i responsori; non, come nel successivo repertorio di Notre-Dame, per un singolo responsorio in ciascuna festa, ma per tutti quei responsori di tali feste per i quali veniva usato l'*organum*, con un *organum* occasionale per l'invitorio all'inizio dei Matutini.

Ciò che queste categorie di *cantus* hanno in comune è di presupporre l'impiego di solisti; tuttavia le composizioni non paiono destinate esclusivamente a essi dato che includono, per esempio, le risposte degli Alleluia e dei responsori. Dovremmo però conoscere nei dettagli le tradizioni esecutive all'Old Minster di Winchester prima di dare per scontato che le risposte degli Alleluia vi fossero cantate in coro. A parte Winchester, i pochi *organa* del primo XI secolo a sopravvivere nelle fonti d'uso sono anch'essi intonazioni di canti responsoriali, e quindi musica soprattutto solistica.

Esempi di un tipo piuttosto semplice di polifonia quasi sempre a due parti, per lo più nota contro nota, sopravvissero in numerosi centri fino a Quattrocento avanzato, soprattutto come una pratica improvvisativa che nel Tre-Quattrocento si chiamava *cantare supra librum*, e nella quale una voce (o a volte due) si aggiungeva a un determinato canto piano. Sono sopravvissuti alcuni esempi scritti di questa procedura, per lo più notati in libri corali che per il resto non contengono polifonia. Durante il XIV e il XV secolo gli intervalli fra il canto piano e la *vox organalis* (o piuttosto *discantus*) riflettono l'aumentato uso di consonanze imperfette come intervalli strutturali e non transitori, ma per il resto la tessitura è identica a quella degli esempi di discanto rinvenuti nei trattati del tardo XI o del primo XII secolo. Questi esempi scritti sono stati raramente pubblicati o studiati in dettaglio, a parte il lavoro pionieristico di Gallo [1966]. All'inizio gli studiosi li chiamarono "polifonia primitiva", un termine sfortunato che non rende giustizia all'eleganza di molte fra queste composizioni. Oggi è più comune il termine *cantus planus binatim*, che descrive più accuratamente il loro carattere, dato che entrambe le parti sono scritte nelle fonti in notazione non mensurale.

2.2. L'*organum* del XII e del primo XIII secolo al di fuori di Parigi.

Il XII secolo fu testimone di un forte cambiamento nella natura dei repertori. Per la prima volta dalla fine del X secolo un numero considerevole di musiche polifoniche venne scritto sulla carta. Le collezioni non sono sistematiche ma, come nel caso del Tropario di Winchester, le partiture polifoniche appaiono generalmente in compagnia delle nuove forme poetico-musicali, in questo caso il *versus* o il *conductus*, o anche le prose.

I nuovi *organa* ci pervengono da due regioni distinte: l'Aquitania, attorno a Limoges, e Santiago de Compostela, nella Spagna nordoccidentale. Le principali collezioni polifoniche sono:

a) dall'Aquitania:

Londra, British Library, Additional ms 36881, tardo XII sec.;

Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin ms 1139, c. 1100;

Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin ms 3459, primo XII sec.;

Parigi, Bibliothèque Nationale, Latin ms 3759, primo XII sec.;

b) da Santiago:

Compostela, Archivo de la Catedral, ms sn, metà del XII sec.

I repertori di queste fonti sono correlati sia per lo stile sia per la cronologia. Tale legame non si deve al fatto che le stesse opere si ritrovino in fonti diverse (sebbene vi sia almeno un brano in comune fra il manoscritto di Compostela e le fonti aquitane), ma piuttosto al tipo di brani composti polifonicamente e agli stili polifonici in quanto tali.

Anzitutto nelle fonti aquitane troviamo una serie di versetti strofici composti secondo quella che oggi chiamiamo polifonia vera e propria. Per esempio, i versetti strofici ai quali il manoscritto sembra fornire musica per le prime due stanze, anziché solo per la prima (secondo la disposizione più comune nelle fonti monodiche profane), si rivelano a un più attento esame composizioni in discanto, dove la musica sotto la prima stanza fa da discanto a quella notata sotto la seconda. Queste composizioni sono per lo più semplici intonazioni in discanto, simili a quelle che si trovano negli esempi dei trattati teorici. Un secondo strato stilistico è rappresentato da composizioni leggermente più elaborate, nelle quali una tessitura soprattutto nota contro nota presenta numerose note di transizione nella *vox organalis*, note che a volte si sviluppano in piccoli passaggi melismatici, per lo più in prossimità della cadenza. Infine un terzo strato è rappresentato da brani in cui la *vox organalis* presenta melismi relativamente fioriti ed estesi, tali che a volte il canto fermo si muove con note prolungate che fungono essenzialmente da pedale. Questo stile florido fornì la spinta per la già citata distinzione terminologica fra discanto e *organum*, una distinzione registrata per la prima volta in un trattato anonimo del tardo XII secolo pubblicato a cura di Adrien de la Fage [1864].

Fra *discantus* e *organum* c'è questa differenza: il *discantus* risponde al suo canto con lo stesso numero di note sempre in consonanza, rendendo la composizione omoritmica, mentre l'*organum* replica al canto non con l'egualianza delle note, ma con un'infinita molteplicità e una flessibilità senz'altro mirabile.

Lo stesso trattato offre forse la prima descrizione della polifonia a tre voci, dove due parti sono in discanto e una in *organum*, ma il relativo esempio non fu mai copiato nel manoscritto del trattato, che comunque sembra descrivere qualcosa di simile all'unico brano polifonico apparentemente a tre voci contenuto nel *Codex Calixtinus*, ossia il *conductus Congaudeant Catholicici* (pur se alcuni studiosi ritengono che la terza voce sia in realtà una seconda voce alternativa).

Con l'apparire nelle fonti del XII secolo dell'*organum* fiorito, il problema del ritmo delle parti è ulteriormente complicato da quello della coordinazione tra le voci. Questo era chiaramente un problema anche per i musicisti dell'epoca dato che, sebbene i manoscritti polifonici aquitani e compostellani siano scritti in pseudopartitura, l'allineamento verticale delle parti non è sempre chiaro e i manoscritti mostrano segni degli sforzi compiuti dagli scrivani dell'epoca per indicare approssimativi allineamenti mediante l'uso di tratti verticali. I problemi ritmici di questi repertori hanno stimolato la proposta di numerose soluzioni molto diverse da parte degli studiosi e degli esecutori moderni, assieme a lunghe (e talvolta aspre) controversie sulla falsariga di quelle concernenti il ritmo delle melodie trobadoriche. Tali soluzioni spaziano dal tentativo di applicare rigidamente alle polifonie aquitane e compostellane il ritmo modale degli *organa* parigini del Duecento, passando dalle interpretazioni basate su una declamazione essenzialmente isosillabica (avanzate da Higini Anglès e, come ipotesi di lavoro, da Leo Treitler), per finire con proposte come quelle di Sarah Fuller, secondo cui la notazione non indicava un ritmo preciso perché la musica aveva una struttura libera e non metrica.

2.3. L'*organum* di Parigi.

Il repertorio principale cui gli esecutori e il pubblico tendono a pensare quando si fa menzione dell'*organum* è l'enorme produzione dei compositori parigini noti come Scuola di Notre-Dame fiorita fra XII e XIII secolo. Questo repertorio, rimasto in uso a Parigi per oltre un secolo, era raccolto in due voluminose antologie copiate nella medesima città, e fu esportato in molte altre chiese di Francia, Italia, Spagna e Scozia, dove pare aver dato origine a numerose imitazioni. Infatti quella che potrebbe essere la più antica *recensio* pervenutaci di questo repertorio sopravvive in una tarda copia redatta presso Saint Andrews in Scozia a fine Duecento. Le principali fonti del repertorio parigino sono:

- F: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 29.1, Parigi, c. 1240.
 W2: Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 1099 (1026), Parigi, tardò XIII sec.
 W1: Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 677, Scozia, tra il 1325 e il 1350.
 W2: Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 20496, Toledo?, metà del XIII sec.

Il repertorio di Notre-Dame è stato oggetto di approfonditi studi fin dall'Ottocento, a cominciare da quelli di Edmond de Coussemaker e Wilhelm Meyer, e dal monumentale catalogo ragionato di Friedrich Ludwig. Sono disponibili i facsimili di tutte le fonti principali, ed è stato pubblicato un considerevole numero di edizioni dei diversi repertori, mentre un'edizione monumentale dell'intero repertorio organale delle fonti di età media è attualmente in corso di pubblicazione.

Gli *organa* parigini e le collezioni di *clausulae* in discanto a essi collegate ricadono chiaramente in due cicli paralleli, uno di grandi dimensioni a due voci, e uno a tre e quattro voci, più limitato. Tutto quello che virtualmente sappiamo della genesi e della paternità di queste opere proviene dai commenti dell'Anonimo IV, un inglese che studiò a Parigi forse intorno al 1275 e in quell'epoca cercò di comunicare ai suoi connazionali quanto aveva appreso e osservato a Parigi. È l'Anonimo IV a far menzione dei nomi di Leonino e Perotino, dicendoci che Leonino scrisse un *Magnus Liber Organi* più tardi riveduto da Perotino, e che Perotino fornì numerose *clausulae* in discanto per questo repertorio; egli assegna a Perotino parecchie composizioni, compresi i due *organa quadrupla* sopravvissuti, e descrive il contenuto dei libri polifonici di Notre-Dame in termini aderenti con una certa precisione al contenuto delle diverse sezioni di F, senza dubbio la fonte sopravvissuta che riflette più da vicino il repertorio della cattedrale proprio attorno all'epoca presunta del suo soggiorno.

Per la maggior parte di questo secolo i due strati stilistici degli *organa* parigini furono considerati come indicativi anche di una successione cronologica, con uno strato più antico comprendente *organa* a due voci e forse le più semplici tra le *clausulae* in discanto attribuite a Leonino e composte attorno al periodo fra il 1160 e il 1190, e il secondo strato comprendente i *trippla*, i *quadrupla* e la grande maggioranza delle *clausulae* in discanto attribuite a Perotino e composte fra il 1190 e il 1225 circa. All'epoca non vi erano prove concrete circa le personalità di Leonino e Perotino, al di là delle informazioni provviste dall'Anonimo IV, e nessuna delle ipotesi che associavano i nomi con figure storiche note risultò particolarmente convincente (gli studiosi non provarono nemmeno a formulare ipotesi circa Leonino, ma si concentrarono su Perotino). La situazione è cambiata drastica-

mente in seguito agli studi di Craig Wright, che ha identificato Leonino come importante canonico della cattedrale e famoso poeta, e ha fornito la prima identificazione plausibile di Perotino come Pierre, *succesor* di Notre-Dame. Nei suoi studi Wright ha anche stabilito che l'intero corpo degli *organa* era effettivamente destinato alla liturgia di Notre-Dame e non, come già proposto da Husmann [1963a; 1963b], a numerose altre chiese di Parigi. Nello stesso tempo però l'identificazione da parte di Wright [1986; 1989] dei due compositori – e non dobbiamo dimenticare che devono essercene stati diversi altri, alcuni dei quali sono menzionati di passaggio dall'Anonimo IV – fa crollare gran parte della cronologia, sicché non possiamo più ragionevolmente presumere che Leonino non scrivesse *organa tripla* né che Perotino non componesse *dupla*.

Comunque esiste ancora una distinzione abbastanza netta fra due livelli di *organa*, che è tanto stilistica quanto tecnica ed esercita una sua influenza sul modo in cui gli esecutori possono accostarsi a questo repertorio. Gli *organa dupla* rappresentano uno stadio posteriore e più razionale rispetto agli stili che incontriamo negli *organa* aquitani del XII secolo. Più razionale perché i compositori parigini limitano l'uso dell'*organum* all'intonazione solistica della risposta e alla parte solistica del versetto nei gradual e negli Alleluia della Messa, nei grandi responsori del Mattutino, nonché nella processione e nel *Benedicamus Domino* che concludono i Vespri. Un trattato del XII secolo oggi conservato nella Biblioteca Vaticana fa luce sul modo in cui si componeva la musica dei *dupla*. Il testo di questo trattato appare quasi un ricalco dei trattati sul discanto, ma gli esempi, anziché semplici progressioni nota contro nota, contengono numerosi passaggi organali sempre più fioriti. Gli esempi parziali e i tre *organa* completi aggiunti alla fine del trattato appartengono al medesimo universo stilistico degli *organa* di Notre-Dame, anche se l'opera non proviene da quell'ambiente, e in realtà nemmeno da Parigi.

Uno sguardo a caso sugli *organa dupla* di Notre-Dame rivela immediatamente lunghissimi passaggi fioriti sopra le note tenute del *tenor*, molto più abbondanti che non qualsiasi altro esempio di scuola aquitana. In alternanza compaiono passaggi in discanto nei quali entrambe le voci si muovono quasi nota contro nota. L'alternarsi degli stili segue uno schema relativamente semplice: dato che quasi tutti gli *organa* di Notre-Dame sono versioni di canti responsoriali contenenti estesi passaggi melismatici, le sezioni sillabiche e neumatiche del canto erano per lo più composte in forma di *organum* ornato (chiamato *organum purum* dai teorici), mentre i melismi erano composti in discanto.

È per le sezioni in discanto di questi *organa* che Leonino e i suoi contemporanei idearono la prima notazione ritmica per la musica polifonica. Si tratta di un sistema contestuale basato su un'alternanza di *longae* e di *breves* in cui il valore ritmico delle note è espresso da specifiche combina-

zioni delle *ligaturae* fondamentali usate per annotare il canto gregoriano. Tutte le formulazioni teoriche del sistema provengono da un periodo assai posteriore, nel quale la notazione che oggi chiamiamo modale era ormai completamente sviluppata. All'inizio la formulazione avrebbe potuto assomigliare alla seguente:

- 1) le *breves* misurate valgono un battito, le *longae* due battiti;
- 2) i valori con durata inferiore a un battito o superiore ai due battiti eccedono la misura;
- 3) il ritmo procede per alternanze di *longae* e di *breves*;
- 4) l'ultima nota di una *ligatura* è di norma una *longa*; la penultima è normalmente una *brevis*;
- 5) le pause che seguono un gruppo di *ligaturae* derivano di norma il loro valore dalla penultima nota dell'ultima *ligatura*;
- 6) una *longa* seguita da un'altra *longa* è una *longa* che eccede la misura;
- 7) una nota che si trova dove sarebbe prevista una *longa* è considerata *longa*.

Nel *duplum*, il ritmo è espresso da una predeterminata successione di *ligaturae*, mentre la *longa* eccedente la misura è l'unità fondamentale del movimento per il *tenor*; essa può costituire il pedale tenuto delle frasi organali oppure (nella sua versione più breve, una successione di *longae* per la durata di tre battiti) produce il moto del *tenor* nelle frasi in discanto.

I *dupla* nelle sezioni organali sono spesso notati in combinazioni di *ligaturae* che non presentano alcun particolare schema predeterminato. Questi passaggi sembrano rappresentare una continuazione dello stile esecutivo non misurato che compare negli *organa* aquitani, e le osservazioni dei teorici duecenteschi che discutono la notazione e il ritmo della musica parigina sembrano confermare l'opinione per cui i passaggi con *ligaturae* non predeterminate sopra una nota tenuta erano eseguiti con considerevole libertà.

Nelle sezioni in discanto il modello delle *ligaturae* nella voce aggiunta si regolarizza considerevolmente, ed è proprio grazie a questo uso regolare dei modelli di *ligatura* che i compositori conferivano significato ritmico alla parte del *duplum*. La classificazione dei modelli di *ligatura* usata dalla maggior parte degli studiosi odierni [cfr. Reckow 1973; Reimer 1972] è quella di Johannes de Garlandia e dei teorici suoi seguaci. I modelli di *ligatura* e il loro significato ritmico compaiono nella figura 1.

Le sezioni in discanto degli *organa dupla* di Notre-Dame, dove i ritmi modulari paiono aver avuto il loro primo sviluppo, contengono soltanto musica in quelli che i teorici posteriori chiamarono primo, secondo, sesto e quinto modo. Tra questi il secondo modo è molto raro, il quinto è limitato ai *tenores*, e il sesto modo compare per lo più come ornamentazione del primo.

Gli *organa dupla* di Notre-Dame presentano un terzo tipo di tessitura. In questa il *tenor* ha una nota tenuta, ma il *duplum* mostra una *ligatura* re-

golare del tipo che ci si attenderebbe in un brano in discanto. Questi passaggi corrispondono a ciò che Johannes de Garlandia chiama *copula*, da lui definita come uno stile «tra *organum* e discanto», ossia nel quale una delle voci si comporta come un discanto e l'altra come un *organum*. I passaggi in *copula* sono l'altro punto del repertorio di *organa dupla* in cui si trova una chiara notazione ritmica, nella parte del *duplum*. Qui essa si accompagna sovente a un parallelismo melodico tra le semifrase, spesso con conclusioni di tipo *ouvert* e *clos*. Tale tratto, sebbene non essenziale per la *copula*, si trova spesso in un gran numero di frasi di questo tipo e, come suggerisce Fritz

Figura 1.

Gli schemi di *ligaturae* per i sei modi ritmici.

Modo 1



Modo 2



Modo 3



Modo 4



Modo 5



Modo 6



Reckow [1973], potrebbe essere anche alla radice della struttura complessiva dei *tripla* e dei *quadrupla*, nei quali la disposizione antecedente-consequente delle frasi è usata con un'insistenza quasi ossessiva.

Gli *organa dupla* di Notre-Dame trascorrono con considerevole fluidità da lunghi passaggi in *organum purum*, nei quali il *duplum* si muove liberamente e quasi rapsodicamente al di sopra dei lunghi *tenores* in note tenute, a passaggi in *copula* più brevi (dove il *duplum* si conforma a un modulo ritmico ripetuto ed è spesso organizzato in frasi parallele), e a passaggi in discanto, ossia *clausulae* o frasi in discanto in cui il *duplum* e il *tenor* si muovono a una velocità quasi identica. Causa i vincoli del contrappunto sopra melismi preesistenti, poche tra le *clausulae* in discanto mostrano la regolarità melodica dei passaggi in *copula*, ed è piuttosto il modulo ritmico che fornisce loro energia propulsiva.

Il secondo e il terzo strato degli *organa* parigini consta di numerose *clausulae* in discanto a due voci rinvenibili in W1 e in F, nonché di *organa tripla* e *quadrupla*. Nessuno di questi strati mostra la libertà ritmica delle sezioni in *organum purum* negli *organa* a due voci. Essi infatti sono strutturati in ossequio ai modi ritmici, e tendono a usare l'intero corredo dei relativi moduli, compreso il terzo modo nel quale tutte le *longae* sono *ultra mensuram* (ossia tre battiti o più), e ogni nota più breve di tre battiti è considerata una breve. Il terzo modo ebbe apparentemente origine da un'estensione del primo modo rinvenibile in molte opere di Perotino. La relazione fra i due modi è illustrata nella figura 2.

La funzione delle *clausulae* in discanto di W1 e F è stata oggetto di alcune discussioni. Secondo il modo di vedere tradizionale esse erano intese come versioni alternative delle sezioni in discanto originali negli *organa* a due voci, e infatti nelle fonti sono copiate secondo lo stesso ordine in cui gli *organa* stessi sono disposti nei manoscritti (più o meno quello dell'anno liturgico); quelle di F terminano sovente con un breve passaggio di *organum* che potrebbe fare da transizione verso il segmento seguente dell'*organum* nel

Figura 2.

Lecture alternative dello schema del primo modo di Perotino.



quale dovevano essere inserite. Inoltre gli stessi *organa* sopravvivono occasionalmente nei vari manoscritti con diverse *clausulae* di discanto copiate assieme all'*organum*, e in alcuni casi tali *clausulae* sono in uno stile chiaramente posteriore rispetto a quello dell'*organum* circostante. In ciascun esempio di tale situazione una delle *clausulae* nella collezione supplementare è di uno stile più prossimo a quello dell'*organum*, e in alcuni casi è esattamente tale *clausula* di discanto più "primitiva" che si trova all'interno dell'*organum* in un'altra fonte. Eppure la ricchezza del repertorio di *clausulae* discantiche ha indotto alcuni studiosi a ipotizzare un interesse autonomo dei compositori del primo Duecento per la composizione di simili brani.

In F c'è anche una seconda serie di *clausulae* discantiche, frammenti diminuiti spesso non più estesi di due o tre *longae*, che sono intonazioni non delle corrispondenti sezioni di discanto degli *organa* cui sono collegati, ma piuttosto delle sezioni in *organum purum*. In questo caso non ci possono essere dubbi sul fatto che essi fossero intesi quali alternative per tali sezioni, e il risultato è che essi eliminano gran parte della musica in *organum purum* di un determinato brano abbreviandone considerevolmente l'esecuzione.

I *tripla* e i *quadrupla* sono intonazioni estese e dilatate del *cantus planus* che intendono abbellire; le sezioni in *organum*, ossia quelle su una nota tenuta nel *tenor*, sono spesso strutturate secondo frasi ripetute con conclusione *ouvert* e *clos* e con scambi motivici fra le voci aggiunte, un procedimento che potrebbe essere alla radice delle tecniche di scambio tra le voci utilizzate in repertori posteriori. Fra una sezione e l'altra di un brano non mancano gli spostamenti del modo ritmico prevalente, e le cadenze, spesso ornate da passaggi di note brevi, sono gli unici momenti che si collocano al di fuori del sistema ritmico modale. In questo repertorio compaiono alcuni esempi di *clausulae* di sostituzione, anche se sono piuttosto rari rispetto all'abbondanza di analoghe *clausulae* relative agli *organa* a due voci.

2.4. L'*organum* in Inghilterra e in altri paesi durante il Duecento.

Oggi la visione del repertorio di Notre-Dame come repertorio centrale quasi monolitico sottintesa, se non esplicitamente formulata, nel lavoro di Friedrich Ludwig [1910] e di altri studiosi del Novecento non è più sostenibile. Nonostante l'enorme numero di fonti andate perdute, è oggi chiaro che numerosi centri francesi non importavano soltanto una parte del repertorio parigino, ma coltivavano anche una loro produzione locale; Beauvais e Sens erano importanti centri dell'*organum*, e lo stesso vale per Chartres, dove la polifonia era stata coltivata anche nell'XI secolo. Allo stesso modo il manoscritto di Madrid (Biblioteca Nacional, ms 20846, quasi certamente proveniente da Toledo), e persino i successivi manoscritti di mottetti di Burgos (Monasterio de las Huelgas, ms senza numero) trasmettono opere di origine spagnola.

Inoltre, la copia degli *organa* di Notre-Dame in W1 contiene due *organa* di Sant'Andrea, il patrono della Scozia, scritti in stile essenzialmente parigino ma assenti dalle fonti francesi, più un intero fascicolo di *organa* per le Messe mariane che è evidentemente di origini insulari. E ancora, aggiunte posteriori al corpo principale di W1 contenenti *organa* per il Sanctus e l'Agnus, assieme al repertorio di un frammento del *Magnus Liber* trovato ad Aberdeen con alcuni *organa* locali per l'*ordinarium missae*, mostrano come nelle isole britanniche vi fosse una tradizione di composizioni polifoniche per l'ordinario della Messa, l'Alleluia e la sequenza (o prosa) risalenti al tardo x secolo.

Il più grande repertorio organale al di fuori della Francia proviene dalle isole britanniche. W1, copiato in Scozia, non contiene soltanto *organa* a imitazione dello stile di Parigi, ma anche un notevole numero di brani insulari, polifonie su canti quali versetti del Kyrie, prose, Sanctus e Agnus, che a Parigi non venivano elaborati polifonicamente. Un repertorio ancor più vasto di *organa* sopravvive nella stessa Inghilterra, trasmesso da manoscritti frammentari che vengono tuttora scoperti nelle biblioteche e negli archivi britannici, in gran parte sotto forma di materiale utilizzato per la rilegatura di libri posteriori. Una nutrita collezione di queste opere è ora disponibile nelle accurate edizioni di Ernest Sanders [1979]. All'inizio del Novecento la maggior parte di questo repertorio era associato alla cattedrale di Worcester, dove furono trovati alcuni dei primi frammenti manoscritti, ma studi posteriori hanno dimostrato che in realtà nel XIII secolo un gran numero di istituzioni inglesi coltivava l'*organum*. Buona parte del repertorio inglese consiste di Alleluia con tropi in versetti ritmici. L'*organum* inglese, solitamente a tre voci e con abbondanza di consonanze imperfette, presenta un profilo musicale molto diverso da quello dell'*organum* di Notre-Dame. Le strutture formali complessive rintracciabili nei *tripla* parigini sono qui assenti, ma un interesse specifico per lo scambio tra le voci crea nei brani inglesi una peculiare struttura musicale. Praticamente tutto il repertorio dell'*organum* inglese sembra attenersi al primo modo ritmico, al punto che ci si può domandare se il sistema modale parigino abbia mai riscosso l'interesse dei compositori inglesi, pur in presenza delle dettagliate descrizioni dell'Anonimo IV.

3. *Sviluppi del Duecento: il mottetto.*

Il repertorio dell'*organum* parigino raggiunse la sua massima espansione nel secondo quarto del XIII secolo, e sembra poi aver segnato il passo. Per gli ultimi tre quarti del secolo il genere assiduamente coltivato non soltanto a Parigi ma anche in provincia fu un derivato della *clausula* discantica, ossia il mottetto.

Il primo strato di mottetti, costituito da quelli rinvenuti in W1 e F, consiste interamente in *clausulae* discantiche complete dei testi latini del *duplum*. Un buon numero di questi testi sono "tropici", nel senso che elaborano le implicazioni liturgiche o teologiche del testo dell'*organum* da cui la *clausula* deriva. Sotto questo aspetto i testi del mottetto latino antico assomigliano alle *prosulae* aggiunte ai melismi degli Alleluia e dei versetti all'Offertorio nei repertori di canto piano. Vale la pena di sottolineare questo punto poiché ben presto la natura del testo dei mottetti cambia, prendendo come punto di partenza non il testo dell'intero *organum*, ma la parola singola o la coppia di parole su cui la *clausula* viene composta, facendone una specie di emblema su cui il testo del mottetto si diffonde.

Pressoché contemporaneo ai primi mottetti latini è un grande repertorio di mottetti con testi in francese, i cui primi esemplari compaiono in W2. I testi dei mottetti francesi sono di carattere apertamente profano, ed è in questo repertorio che la relazione emblematica fra il testo del mottetto e il testo della *clausula* (o del canto che fa da *tenor* alla *clausula*) diviene la norma.

Con poche eccezioni, i primi mottetti sono in grandissima maggioranza a due voci, trattandosi di semplici adattamenti di nuovi testi sul preesistente repertorio di *clausulae*; in particolare quelli copiati indipendentemente dagli *organa* sono quasi sempre a due voci. Probabilmente entro il secondo o terzo decennio del Duecento, musicisti e poeti cominciarono ad aggiungere voci e testi al repertorio esistente di mottetti a due voci. Uno sviluppo iniziale fu costituito dall'aggiunta di un *triplum* da cantare sulle stesse parole del *motetus*. Gli studi moderni fanno riferimento a questi brani col nome di "mottetti-*conductus*", dato che le voci superiori hanno lo stesso testo e quindi suonano in modo simile alle composizioni in discanto chiamate all'epoca *conductus*. Di fatto in numerosi manoscritti alcuni di questi brani sono trasmessi senza i loro *tenores* in canto piano. In questo caso il *motetus* e il *triplum* di un mottetto-*conductus* sono praticamente indistinguibili da un *conductus*. Il repertorio dei mottetti-*conductus* è relativamente ridotto, e sembra che questo procedimento sia stato presto abbandonato.

Assai più comune era l'aggiunta di un *triplum* (o di un *quadruplum* nel caso dei mottetti a tre voci) dotato di un testo proprio, sopra a un mottetto preesistente. La lingua della voce aggiunta non è sempre la stessa del *motetus*, sicché si trovano mottetti bilingui con il *motetus* in latino e il *triplum* in francese, o con un *motetus* in francese e un *triplum* in latino. Fra essi, quelli del primo tipo (nati probabilmente mediante l'aggiunta del *triplum* su un mottetto preesistente) sembrano essere i primi e i più abbondanti. Gli esempi con *motetus* in francese e *triplum* in latino sono molto meno frequenti e sembrerebbero più tardi. Alcuni di essi furono apparentemente composti in tal modo sin dall'inizio, dato che per molti non vi sono *clausulae* sopravvissute e nemmeno una versione a due voci.

Entro la fine del XIII secolo sembrano aver preso piede due tendenze. La prima è la composizione di mottetti come opere separate, ossia brani non derivati da *clausulae* preesistenti ma composti sin dall'inizio come tali. Queste composizioni usano nel *motetus* e nel *triplum* quasi esclusivamente testi profani in francese, che si servono del motto del *tenor* come punto di partenza concettuale per il proprio contenuto. La seconda tendenza è il sorgere di un considerevole repertorio di mottetti latini in *contrafactum*, nei quali i mottetti francesi venivano corredati di testi in latino così da poter essere utilizzati in contesti devozionali. Come notato da Gordon Anderson [1968], uno dei tratti più importanti nel repertorio dei *contrafacta* sta nell'argomento per lo più mariano dei nuovi testi latini, nonché nel fatto che questi ultimi sono di rado o mai collegabili al motto del *tenor* nella maniera dei testi mottettistici originali. Si tratta per la grande maggioranza di opere a destinazione pratica, nate dalla richiesta di musica devozionale in certe parti della liturgia (particolarmente negli uffici votivi), in un'epoca in cui i compositori erano generalmente più interessati a produrre mottetti profani con testi in volgare.

Una conseguenza della rapida espansione del mottetto nel secondo quarto del Duecento è la nascita di quella che sarebbe stata chiamata notazione franconiana, ossia il sistema in cui la forma delle note, e non soltanto il contesto che le circonda, offre informazioni al lettore circa i loro valori ritmici. Nella notazione modale il valore ritmico delle note è quasi del tutto dipendente dai gruppi di *ligaturae* entro i quali esse si trovano collegate. Nei mottetti, la notazione *cum littera* dei *dupla* e dei *tripla* spezza le *ligaturae* in note molto spesso isolate che non hanno più significato ritmico in termini di notazione modale. Dato che la maggior parte dei mottetti erano disponibili anche in forma di *clausulae* con i loro *dupla* e *tripla* melismatici, per i cantanti era possibile apprendere dalla notazione melismatica i contorni ritmici dei brani e poi cantarli con i testi aggiunti (spesso con alcune modifiche che forse erano inizialmente apportate *ad hoc* e vennero poi integrate nelle convenzioni della notazione). Quando i mottetti cominciarono a essere scritti direttamente in quanto tali, ciò divenne semplicemente impossibile. Probabilmente la spinta verso una notazione ritmica più specifica ebbe inizio prima dell'esistenza di un gran numero di mottetti composti in maniera autonoma, ma l'affermazione di tale repertorio deve avere inevitabilmente affrettato lo sviluppo della notazione.

Un'altra conseguenza dell'affermarsi di tali mottetti si riflette sulla scelta dei *tenores*. Il primo strato di mottetti, basato com'è sulle *clausulae* discantiche, usa come *tenor* i melismi provenienti dai canti responsoriali della Messa e dall'Ufficio, ossia le sezioni del *cantus firmus* dell'*organum* che normalmente erano composte in discanto. Questa tradizione era così forte che per la maggioranza dei mottetti composti *ex novo* i musicisti del XIII secolo si rivolsero precisamente a tali segmenti del canto anche per le fonti

dei loro *tenores*. Ma entro la metà del secolo cominciarono ad apparire numerosi mottetti basati su melodie del *tenor* derivate da fonti diverse. Le melodie del Kyrie, le antifone mariane (in particolare la *Alma redemptoris mater* che comincia con un lungo melisma) e, con importanza ancora maggiore, i ritornelli dei *rondeaux* e le *estampies* cominciarono a essere utilizzati come *tenor* nei mottetti. I ritornelli dei *rondeaux* e altri testi dei trovieri, a volte completi di melodie, avevano già fatto la loro comparsa nei *dupla* e nei *tripla* di alcuni fra i primissimi mottetti in francese, ma l'uso di un ritornello di *rondeau* come *tenor* sembra essere stato uno sviluppo posteriore.

La combinazione fra l'aumentata specificità ritmica della notazione franconiana, che permetteva ai compositori di scrivere voci superiori più decorative, e l'uso di *tenores* tratti dal repertorio profano, che si trovava per natura al di fuori del campo della notazione modale, contribuì probabilmente al tracollo finale del sistema dei modi ritmici. La differenziazione ritmica fra le voci diventa più netta nei mottetti del tardo Duecento, soprattutto in quelli scritti da Pierre de la Croix e dai suoi imitatori. In questi brani un *triplum* ornato, nel quale le *breves* sono a volte suddivise in sette semibrevis, è supportato da un *motetus* moderatamente attivo e lirico e da un *tenor* che si muove lentamente. Cosa interessante, il brano più noto di Pierre de la Croix, ossia il mottetto *Aucun ont trouvé - Lonc tamps - Annuntiantes*, mantiene una struttura modale relativamente rigida: il *tenor* segue il modello vecchia maniera del quinto modo, con tre lunghe e una pausa per la prima frase e l'ancor più antiquato schema di una serie di *longae* non differenziate e senza pause nella seconda frase. Il *motetus* è strettamente nel primo modo, con la breve occasionalmente suddivisa in due o tre semibrevis, e il triplo è in un sesto modo fortemente ornato, dove le *breves* coincidono con la breve del primo modo del *motetus* suddividendosi in quattro, cinque, sei o sette semibrevis. Ma poi vi sono mottetti come *S'on me regarde - Prenez en garde - He mi enfant* in cui, a prescindere dal generale metro ternario inerente alla stessa notazione franconiana, non è presente alcuna organizzazione modale in nessuna delle voci. Brani come questo si possono considerare come i precursori del nuovo stile mottettistico rinvenibile nei brani più moderni del *Roman de Fauvel* e nelle prime opere di Philippe de Vitry.

Al di fuori della Francia il mottetto fu ampiamente coltivato in Spagna e in Inghilterra. I pochi mottetti spagnoli superstiti seguono essenzialmente la tradizione francese dei decenni centrali del Duecento. Il repertorio dei mottetti inglesi presenta invece numerosi tratti distintivi. A differenza dei mottetti francesi, la maggioranza dei quali usa testi in volgare, quelli inglesi hanno quasi invariabilmente testi devozionali in latino. E così come l'*organum* inglese utilizza per lo più soltanto il primo modo ritmico nelle voci aggiunte, anche la superficie ritmica dei mottetti inglesi tende a essere interamente dominata dal primo modo ritmico. Un considerevole numero di questi brani fa uso di procedure di scambio tra le voci che potrebbero es-

sere considerate un tratto conservatore, dato che nella musica francese esse sono presenti negli *organa* di Perotino ma furono largamente abbandonate nel repertorio mottettistico. Gli scambi di voci nel mottetto inglese si svilupparono però più tardi in maniere che vanno oltre qualsiasi applicazione concepita dai compositori parigini di *organa*, ed entro il tardo Duecento essi divennero un tratto insulare che accosta il mottetto ai generi del *rondellus* e della *rota*. Inoltre i mottetti inglesi, specialmente quelli che fanno abbondante uso degli scambi tra le voci, sono costruiti non su un *tenor* preesistente, ma su un modello melodico ripetuto (a volte vagamente derivante da una melodia in *cantus firmus* ma più spesso composto appositamente) che i teorici inglesi chiamavano *pes*.

4. Epilogo: il "conductus" di Notre-Dame.

Oltre *organa* e mottetti, i manoscritti di Notre-Dame ci trasmettono un immenso repertorio di opere chiamate *conductus*, lavori devozionali non liturgici che variano da una a quattro voci e sono per molti aspetti i diretti discendenti della tradizione aquitana del *versus*. Il *conductus* polifonico è sempre una composizione in discanto su testo in versi, nella quale tutte le voci sono essenzialmente uguali senza che vi sia generalmente alcun canto fermo – anche se alcuni *conductus* sono costruiti su melodie monodiche preesistenti, come *Procurans odium* (F, cc. 226r-226v) la cui voce inferiore è un *contrafactum* di *L'amour dont sui esprís* di Blondel de Nesle [cfr. Van der Werf 1972, pp. 100-1], e *Veris ad imperia* (F, cc. 228v-229r), la cui voce inferiore ricalca la *dança* provenzale *A l'entrada del tens klar* [ibid., pp. 98-99]. I teorici distinguono due categorie: *conductus* con *caudae*, ossia con estesi passaggi melismatici, e *conductus* senza *caudae*, nei quali il testo è quasi sillabico. Le sezioni melismatiche dei *conductus* con *caudae* sono scritte in notazione modale ragionevolmente chiara nelle fonti parigine e in W1, ma la notazione delle sezioni *cum littera* è per sua natura totalmente indecifrabile, dato che il contesto delle *ligaturae* della notazione modale è distrutto dall'aggiunta di testo e dalla loro conseguente frammentazione. Ciò ha portato a numerose interpretazioni della struttura ritmica di tali brani. Notando l'esistenza dei cosiddetti mottetti-*conductus* in W1 e Ma, ossia di mottetti a tre voci su testo unico costruiti sopra *clausulae* a due voci che erano talvolta copiati (e presumibilmente anche cantati) senza il *tenor*, ossia come *conductus* – ma per i cui ritmi possediamo una versione chiaramente documentata nelle *clausulae* melismatiche oltre che in copie posteriori di *conductus* in notazione mensurale –, Gordon Anderson [1973] ideò un elaborato sistema per determinare il modo della sezione *cum littera* del *conductus*, basato sulla relazione osservabile fra il ritmo del testo e la musica entro quei lavori di cui sopravvivono versioni medievali con una chiara notazione rit-

mica. Un analogo approccio è evidente nelle edizioni di Janet Knapp [1965] ed Ethel Thurston [1980], anche se in entrambi i casi le curatrici non offrono una approfondita motivazione delle lezioni ritmiche da loro scelte. Tutti questi punti di vista sono stati aspramente criticati da Ernest Sanders, che sostiene una lettura non modale ed essenzialmente isosillabica delle sezioni *cum littera*, dove ciascuna sillaba riceve il valore equivalente di una *longa* ternaria, con le sillabe precedenti, le cesure o le clausole alla fine del verso poetico talvolta musicate con l'equivalente di una doppia *longa*. Quest'opinione coincide largamente con la proposta di un saggio di Janet Knapp [1979], nel quale l'autrice corregge alcune sue vedute precedenti, e ha il vantaggio di integrarsi bene con tutti i *conductus* rimastici senza imporre a questo repertorio strutture ritmiche che ci costringano a ritardare la datazione delle loro origini. Allo stesso tempo vale la pena di notare che, sulla base delle prove presentate da Anderson, intorno all'anno 1300 talune di queste sezioni *cum littera* venivano lette con ritmo modale. In alcuni esempi abbiamo *conductus* composti interamente *cum littera* per i quali sopravvive una lettura modale coeva. *Crucifigit omnes* fornisce un esempio calzante, poiché le due voci inferiori sono la *cauda* finale di *Quod promisit ab aeterno*, che nel contesto originale è chiaramente scritta secondo quello che sarebbe poi stato chiamato il primo modo. La musica del *Crucifigit omnes* si può comodamente cantare secondo questo modello ritmico, ma se possedessimo unicamente la musica di questo brano sarebbe pressoché impossibile giustificarne una realizzazione in primo modo a partire dalla versione *cum littera*.

Crucifigit omnes può servire anche per illustrare un altro aspetto del repertorio del *conductus*; questi brani infatti, come molti mottetti, sopravvivono in fonti diverse, a volte come composizioni a tre voci, altre volte a due voci e spesso, nel caso dei *conductus*, anche come brani monodici; sicché nel repertorio del *conductus*, come nei posteriori mottetti, si trovano differenti versioni notate di uno stesso lavoro, a volte anche entro la stessa fonte. Ciò ribadisce fortemente che pressoché tutto il repertorio polifonico anteriore al 1300 partecipa di una natura estremamente fluida, decisamente opposta alla moderna concezione del "brano musicale" considerato come una specie di oggetto artistico determinato nei suoi caratteri essenziali a partire dal momento in cui viene fissato sulla carta.

Anderson, G. A.

- 1968 *Notre-Dame bilingual motets. A study in the history of music c. 1215-1245*, in «Miscellanea Musicologica (Australia)», III, pp. 50-144.
- 1969 *A small collection of Notre Dame motets ca. 1215-1235*, in «Journal of the American Musicological Society», XXII, n. 2, pp. 157-96.
- 1971 *Notre-Dame Latin double motets ca. 1215-1250*, in «Musica Disciplina», XXV, pp. 35-92.

- 1972-76 (a cura di), *The Latin Compositions of Fascicules VII and VIII of the Notre-Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099 (1206)*, 2 voll., Institute of Mediaeval Music, Brooklyn («Musicological Studies», n. 24).
- 1973 *The rhythm of the cum littera sections of polyphonic conductus in mensural sources*, in «Journal of the American Musicological Society», XXVI, n. 2, pp. 288-304.
- 1975 (a cura di), *Motets of the Manuscript "La Clayette", Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 1352 1*, American Institute of Musicology, Roma («Corpus Mensurabilis Musicae», n. 68).
- 1977 (a cura di), *Compositions of the Bamberg Manuscript, Bamberg Staatsbibliothek, Lit. 115 [olim Ed.Iv 6.]*, American Institute of Musicology, Roma («Corpus Mensurabilis Musicae», n. 75).
- 1979-88 *Notre-Dame and Related Conductus, Opera Omnia*, 9 voll., Institute of Mediaeval Music, Henryville.
- 1982 (a cura di), *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas*, 2 voll., American Institute of Musicology, Roma («Corpus Mensurabilis Musicae», n. 79).
- Anglès, H.
1931 *El Códex musical de Las Huelgas (música a veus des segles XIII-XIV)*, 3 voll., Biblioteca de Catalunya, Barcelona («Biblioteca de Catalunya, Publicaciones del Departament de Música», n. 6).
- Baltzer, R.
1972 *Thirteenth-century illuminated manuscripts and the date of the Florence manuscript*, in «Journal of the American Musicological Society», XXV, n. 1, pp. 1-18.
1995 (a cura di), *Les Calusules a deus voix du manuscrit de Florence, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteus 29.1, fascicule V*, Éditions de L'Oiseau Lyre, Monaco («Le Magnus Liber Organi de Notre Dame de Paris», n. 5).
- Baxter, J. H.
1931 *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628)*, Oxford University Press, London («St Andrews University Publications», n. 30); nuova ed. American Musicological Society Press, New York 1973.
- Chailley, J.
1960 *L'École Musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^{me} siècle*, Les Livres Essentiels, Paris.
- Codex Calixtinus*
1993 *Codex Calixtinus de la Catedral de Santiago de Compostela*, Kaydeda, Madrid.
- Dittmer, L.
1957 (a cura di), *Facsimile Reproduction of Madrid 20486*, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn («Publications of Mediaeval Musical Manuscripts», n. 1).
1960 (a cura di), *Faksimile-Ausgabe der Handschrift Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis-(1206) W 2*, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn («Publications of Mediaeval Musical Manuscripts», n. 2).
- 1966-67 (a cura di), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29.1*, 2 voll., Institute of Mediaeval Music, Brooklyn («Publications of Mediaeval Musical Manuscripts», n. 10-11).

Everist, M.

- 1990 *From Paris to St. Andrews: The origins of W1*, in «Journal of the American Musicological Society», XLIII, n. 1, pp. 1-42.
 1994 *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry, and Genre*, Cambridge University Press, Cambridge.

Fage, A. de la

- 1864 *Essais de diphthérogaphie musicale*, Leguix, Paris; nuova ed. Frits Knuf, Amsterdam 1964.

Falck, R.

- 1981 *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertory*, Institute of Mediaeval Music, Henryville («Musicological Studies», n. 33).

Fuller, S. A.

- 1969 *Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, 3 voll., Tesi di dottorato, University of California, Berkeley.
 1971 *Hidden polyphony. A reappraisal*, in «Journal of the American Musicological Society», XXIV, n. 2, pp. 169-92.

Gallo, F. A.

- 1966 «*Cantus planus binatim*». *Polifonia primitiva in fonti tardive*, in «Quadrivium», VII, pp. 79-89.

Gillingham, B.

- 1984 *Saint-Martial Polyphony*, Institute of Mediaeval Music, Henryville («Musicological Studies and Documents», n. 44).
 1987a (a cura di), *Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1139*, Institute of Mediaeval Music, Ottawa («Publications of Mediaeval Musical Manuscripts», n. 14).
 1987b (a cura di), *Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3759*, Institute of Mediaeval Music, Ottawa («Publications of Mediaeval Musical Manuscripts», n. 15).
 1987c (a cura di), *Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 3549 and London, B.L., Add. 36,881*, Institute of Mediaeval Music, Ottawa («Publications of Mediaeval Musical Manuscripts», n. 16).

Godt, I., e Rivera, B.

- 1984 *The Vatican Organum Treatise. A colour reproduction, transcription, and translation*, in M. Bent, I. Godt e H. Tischler (a cura di), *Gordon Athol Anderson (1929-1981). In Memoriam*, 2 voll., Institute of Mediaeval Music, Henryville, II, pp. 264-345 («Musicological Studies», n. 39).

Gushee, M.

- 1965 *Romanesque Polyphony: A Study of the Fragmentary Sources*, Tesi di dottorato, Yale University, New Haven Conn.
 1990 *The polyphonic music of the Medieval monastery, cathedral, and university*, in J. McKinnon (a cura di), *Antiquity and the Middle Ages, from Ancient Greece to the 15th Century*, Macmillan, London, pp. 143-69.

Holschneider, A.

- 1968 *Die Organa von Winchester. Studien zum ältesten Repertoire polyphoniker Musik*, Olms, Hildesheim.

Husmann, H.

- 1962 *St. Germain und Notre Dame*, in B. Hjelmberg e S. Sorensen (a cura di), *Natalicia Musicologica Knud Jeppesen Septuagenario Collegis Oblata*, Hansen, Copenhagen, pp. 31-36.
- 1963a *The enlargement of the Magnus Liber Organi and the Parisian Churches of St. Germain l'Auxerrois and Ste. Geneviève du Mont*, in «Journal of the American Musicological Society», XVI, n. 2, pp. 176-203.
- 1963b *The Origin and Destination of the Magnus Liber Organi*, in «The Musical Quarterly», XLIX, n. 3, pp. 311-30.

Jammers, E.

- 1962 *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich; der Choral als Musik der Textaussprache*, Winter, Heidelberg («Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse», n. 1).

Karp, Th.

- 1992 *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*, 2 voll., University of California Press, Berkeley.

Knapp, J.

- 1965 *Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices*, Yale University, New Haven («Collegium Musicum [First series]», n. 6).
- 1979 *Musical declamation and poetic rhythm in an early layer of Notre-Dame conductus*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXII, n. 3, pp. 383-407.

Ludwig, F.

- 1910 *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum vetustissimi Stili*, 2 voll., I. A. Catalogue Raisonné der Quellen. A. Die Handschriften, welche das Repertoire der Organa späteren Stils und das der ältesten Motetten in Quadrat-Notation geschrieben überliefern. B. Die Handschriften, welche das Repertoire der späteren Organa und der Motetten bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts in Mensural-Notation überliefern. Halle: Niemeyer, 1910, II. Vollständiges musikalisches Anfangs-Verzeichnis des systematisch nach den Tenores geordneten Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum vetustissimi Stili, Niemeyer, Halle (stampa privata completa priva del frontespizio).

Marshall, J.

- 1962 *Hidden polyphony in a manuscript from St. Martial de Limoges*, in «Journal of the American Musicological Society», XV, n. 2, pp. 131-44.

Page, Ch.

- 1989 *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France, 1100-1300*, Cambridge University Press, Cambridge.

Palisca, C. V.

- 1978 (a cura di), *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*, Yale University Press, New Haven Conn. («Music Theory Translation Series», n. 3).
- 1995 (a cura di), *Musica Enchiriadis and Scholia Enchiriadis*, Yale University Press, New Haven.

Petrobelli, P.

- 1980 (a cura di), *Le Polifonie primitive di Cividale. Catalogo del Congresso internazionale "Le Polifonie primitive in Friuli e in Europa"* (Cividale 1980), Associazione per lo Sviluppo degli Studi Storici ed Artistici di Cividale del Friuli, Cividale.

Petrobelli, P., e Corsi, C.

- 1989 (a cura di), *Le Polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, Torre d'Orfeo, Roma («Miscellanea Musicologica», n. 4).

Phillips, N. C.

- 1984 *Musica and Scholia Enchiriadis: The Literary, Theoretical, and Musical Sources*, Tesi di dottorato, New York University.

Reaney, G., e Gilles, A.

- 1974 (a cura di), *Franco of Cologne, Ars Cantus Mensurabilis*, American Institute of Musicology, Roma («Corpus Scriptorum de Musica», n. 18).

Reckow, F.

- 1967 *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 voll., Breitkopf & Härtel, Wiesbaden («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», n. 4-5).
- 1972 *Die Copula: über einige Zusammenhänge zwischen Satzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame*, Steiner, Wiesbaden («Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur», Mainz, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse 13).
- 1973 *Das Organum*, in W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch e M. Haas (a cura di), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Leo Schrade*, Franke, Bern, pp. 434-97.

Reimer, E.

- 1972 (a cura di), *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica. Kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, 2 voll., Steiner, Wiesbaden («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», n. 10-11).

Roesner, E. H.

- 1976 *The origins of W 1*, in «Journal of the American Musicological Society», XXIX, n. 3, pp. 337-80.
- 1979 *The performance of Parisian organum*, in «Early Music», VII, n. 2, pp. 176-78.
- 1982 *Johannes de Garlandia on organum in speciali*, in «Early Music History», II, pp. 129-60.
- 1990 *The emergence of musica mensurabilis*, in E. K. Wolf e E. Roesner (a cura di), *Essays in Honor of Jan LaRue*, A-R Editions, Madison Wis., pp. 41-74.
- 1993 (a cura di), *Les Quadruple et Tripla de Paris*, Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco («Le Magnus Liber Organi de Notre Dame de Paris», n. 1).

Rokseth, Y.

- 1935-39 (a cura di), *Polyphonies du XIII^{ème} siècle, le manuscrit H. 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, 4 voll., Éditions de L'Oiseau-Lyre, Paris.

Sanders, E. H.

- 1962 *Duple rhythm and alternate third mode in the 13th century*, in «Journal of the American Musicological Society», XV, n. 3, pp. 249-91.

- 1979 (a cura di), *English Music of the Thirteenth and early Fourteenth Centuries*, Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco («Polyphonic Music of the Fourteenth Century», n. 14).
- 1980 *Consonance and rhythm in the organum of the 12th and 13th centuries*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, n. 2, pp. 264-86.
- 1985 *Conductus and modal rhythm*, ivi, XXXVIII, n. 3, pp. 439-69.
- Schmid, B.
- 1981 *Musica et Scholia Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München («Veröffentlichungen der Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission», n. 3).
- Stachelin, M.
- 1995 (a cura di), *Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, MS 677 Helmstadiensis 628 [W 1]. Die mittelalterliche Musik-Handschrift W1*, Harrassowitz, Wiesbaden («Wolfenbütteler Mittelalter-Studien», n. 9).
- Thurston, E.
- 1980 (a cura di), *The Conductus Collections of MS Wolfenbüttel 1099*, 3 voll., A-R Editions, Madison Wis. («Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance», n. 11-13).
- Tischler, H.
- 1988 (a cura di), *The Parisian Two-Part Organa: The Complete Comparative Edition*, 2 voll., Pendragon Press, Stuyvesant N.Y.
- Treitler, L.
- 1964 *The polyphony of Saint Martial*, in «Journal of the American Musicological Society», XVII, n. 1, pp. 29-42.
- Van der Werf, H.
- 1972 *The Chansons of the Troubadours and the Trouvères*, Oosthoek, Utrecht.
- 1989 *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Van der Werf, Rochester.
- 1993 *The Oldest Extant Part Music and The Origin of Western Polyphony*, Van der Werf, Rochester.
- Wright, C.
- 1986 *Leoninus, poet and musician*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIX, n. 1, pp. 1-35.
- 1989 *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Yudkin, J.
- 1980 *The copula according to Johannes de Garlandia*, in «Musica Disciplina», XXXIV, pp. 67-84.
- 1985 *The Music Treatise of Anonymous IV: A New Translation*, American Institute of Musicology, Hänssler, Stuttgart («Musicological Studies and Documents», n. 41).

MARGARET BENT

Élite culturali e polifonia fra Tre e Quattrocento

1. *Introduzione.*

L'Europa del Trecento fu devastata dai conflitti fra Stato e Chiesa (ivi comprese le migrazioni della sede papale fra Roma e Avignone), dalla Guerra dei Cent'anni fra Inghilterra e Francia, nonché dalla terribile Morte Nera. Ciononostante le arti, la letteratura e la musica vi fiorirono con grande vitalità culturale e repentini mutamenti stilistici. Il prestigio di Giotto e del Beato Angelico, di Petrarca e di Chaucer non è mai stato messo in discussione, ma in questi ultimi decenni la riabilitazione di poeti un tempo considerati minori o convenzionali, come Guillaume de Machaut, ha ristabilito la percezione del loro effettivo valore [cfr. la bibliografia in Earp 1995]. Anche in musica il Quattrocento, considerato in precedenza come un periodo di transizione fra due secoli ben più importanti, è stato positivamente rivalutato per le sue autonome caratteristiche [Strohm 1993].

Dobbiamo in primo luogo riconoscere quali inferenze sia lecito o meno trarre dalla natura dei materiali superstiti. Fra quelle illecite spiccano le pretese, avanzate dai discografici e da alcuni interpreti, di ricreare il suono "autentico" della musica antica. Al pari delle composizioni letterarie, la musica che non fu mai trascritta, o della quale non ci è pervenuta alcuna copia, non è oggi suscettibile di studio né di esecuzione; essa è perduta per sempre. Tutto ciò che possiamo riuscire a ricostruire dai documenti d'archivio, dall'iconografia e dalle testimonianze letterarie ci offre preziose conoscenze sui contesti del far musica, ma non può far rivivere la musica in sé e per sé. Dalle tradizioni esecutive ed estetiche del Medioevo ci separa una durevole e totale frattura; non siamo più parlanti "madrelingua" degli antichi idiomi musicali e verbali. E nemmeno se riuscissimo a viaggiare nel passato le nostre orecchie sarebbero attrezzate per cogliere la loro retorica interpretativa. L'esecutore moderno è necessariamente ancorato al proprio tempo, per quanta diligenza possa aver impiegato a copiare gli strumenti antichi o a risolvere i problemi della *musica ficta* – ossia di quelle alterazioni sottintese che, a somiglianza della punteggiatura letteraria, favoriscono una comunicazione comprensibile della sintassi musicale [sul tema cfr. Bent 1998b; 2002, in particolare il cap. 7].

2. *Le carriere musicali.*

2.1. Il ruolo del mecenatismo.

La Chiesa medievale è spesso rappresentata come un primario fattore di mecenatismo musicale, nella misura in cui la musica costituiva un essenziale ornamento della liturgia presso le principali istituzioni che finanziavano complessi corali. Ma il mecenatismo, inteso nella sua corretta accezione, va al di là della mera creazione di posti di lavoro: esso implica anche un'attività discrezionale di selezione del personale, non esercitata dalla Chiesa in quanto tale. Si è sostenuto che il ruolo della Chiesa inglese nel tardo Medioevo potrebbe essere ben descritto con l'espressione «politica del *laissez-faire*» [Bowers 1999, cap. x]. L'espandersi delle fondazioni corali oltre la capacità delle loro dotazioni finanziarie, specie nel Quattrocento, dipendeva più dai benefattori laici che non da una qualunque iniziativa ufficiale della Chiesa. I privati godevano di una notevole autonomia nel definire i termini dei loro lasciti, compresa la dotazione di suffragi personalizzati *post mortem* a mo' di polizza assicurativa per abbreviarsi il soggiorno in Purgatorio. Sono ancora visibili i monumenti funebri e i dipinti commissionati dai pii benefattori, oppure gli arazzi e le altre opere d'arte con cui i ricchi arredavano le proprie dimore. Ma non possiamo più udire la musica, pagata dai medesimi individui, che risuonava nelle stesse chiese o sale dove erano collocate quelle opere d'arte. In quanto immagine, un oggetto fisico si può osservare di regola in qualsiasi momento, allora come oggi; la musica invece è effimera e si doveva realizzare (e pagare) di volta in volta. Inoltre, la musica in notazione aveva un significato soltanto per chi sapeva leggerla, il che rendeva i manoscritti ulteriormente deperibili quando il loro repertorio fosse passato di moda. Il problema è complicato dall'avvicinarsi delle generazioni e dalle distruzioni materiali.

Pur se si è ritenuto che i compositori occupassero un ruolo servile, si è parallelamente dato per scontato che i prestigiosi repertori scritti del tardo Medioevo fossero compilati in obbedienza a gusti e commissioni specifiche di quegli stessi mecenati. È vero che, a eccezione di pochi casi ben documentati, le biografie dei compositori si sono spesso dovute ritagliare in controluce alle vicende dei loro datori di lavoro. Ma questi postulati sono contraddetti dal gran numero delle istituzioni e dei personaggi serviti nel tardo Medioevo dai musicisti più famosi: individui socialmente versatili, di elevata istruzione, dotati di un patrimonio indipendente e abituati ai lunghi viaggi. Uomini di questa fatta erano assai richiesti e potevano scegliersi i datori di lavoro, andandosene altrove se non ne erano soddisfatti. Guillaume de Machaut nel Trecento e Guillaume Dufay nel Quattrocento sono forse i casi più cospicui di biografie sufficientemente note.

Una visione equilibrata del rapporto produttore-consumatore finisce altresí per attenuare la tanto spesso affermata bipolarità fra musica da chiesa e da camera, musica sacra e profana. Un numero crescente di prove sta a suggerire che gran parte della musica artisticamente piú ricca – qualunque ne fosse il genere, e anche se originata da qualche tipo di committenza – venne composta in primo luogo per la soddisfazione estetica dei suoi creatori. A prescindere da eventuali esibizioni pubbliche, i musicisti componevano, provavano ed eseguivano in privato, con la collaborazione e per il piacere dei colleghi. Né i contratti di assunzione, né di regola la liturgia ecclesiastica, contemplavano necessariamente una tipologia determinata di composizioni. Le finezze tecnico-compositive potevano anche importare poco o nulla ai mecenati, fintantoché l'effetto dell'esecuzione pubblica era adeguatamente imponente, solenne, festoso o devoto. Il rango professionale dei musicisti era attestato dallo scambio quasi paritario di giudizi e richieste fra loro e i patroni. Un pubblico nella moderna accezione era pressoché inesistente. Ma in materia di tecnica, stile e dettagli il mecenate aveva piú spesso da imparare che non da comandare. Ben di rado possiamo supporre in un patrono conoscenze tecniche sufficienti per tentare di influenzare stilisticamente la musica o per comprenderla appieno.

Chi sembra aver posseduto una forte inclinazione per quel tipo di musica è il duca Filippo il Buono di Borgogna, dedicatario del poema di Martin le Franc di cui diremo appresso. Nel 1432 Filippo istituí a Digione l'ordine cavalleresco del Vello d'Oro, disponendo la celebrazione di una serie di Messe votive in ogni giorno della settimana, tutte polifoniche eccettuato il Requiem del lunedì. Il Requiem fu uno degli ultimi generi musicali a sollecitare l'intonazione polifonica, causa le restrizioni imposte alla polifonia ornata in occasione dei riti funebri e delle liturgie penitenziali. Un piú tardo resoconto delle cerimonie tenutesi a Bruxelles per il capitolo dell'Ordine dimostra che nel frattempo il Requiem era divenuto polifonico, e infatti i Cavalieri fecero uso del Requiem (oggi perduto) di Dufay, un lavoro la cui esistenza è documentata nel testamento del compositore, e che venne cantato all'indomani del suo sontuoso funerale.

2.2. Il rango sociale del compositore.

Quasi tutti i compositori si guadagnavano da vivere come cantori; la loro parallela attività compositiva non pare fosse inizialmente compensata da maggiori riconoscimenti o gratificazioni finanziarie. In istituzioni quali la Cappella papale del Quattrocento, i cantori piú in vista non erano necessariamente quelli capaci di comporre [Nádas e Di Bacco 1994; 1998]. Fra i cantori e i chierici in ruolo presso le cattedrali e le cappelle principesche sono elencati compositori di fama ma, almeno sino alla fine del Quattrocen-

to, la rinomanza in quest'arte non era se non di rado un criterio esplicitamente richiesto per l'assunzione.

Alcuni compositori quattrocenteschi percorsero una brillante carriera internazionale, specie a seguito dell'aumentata mobilità promossa dai concili ecumenici di Pisa, Costanza e Basilea. Primo tra essi, anche in ordine cronologico, fu il summenzionato Guillaume Dufay (ca. 1397-1474), figlio illegittimo di un sacerdote e che più tardi, fattosi prete egli stesso, accumulò un gran numero di lucrosi benefici ecclesiastici. Compì i suoi studi come fanciullo cantore a Cambrai, raggiunse fama e fortuna grazie ai propri talenti musicali che gli procurarono impiego presso le corti dei Malatesta, del papa e dei Savoia. Trascorse gli ultimi anni come canonico nella sua natia Cambrai, dettando per le proprie esequie disposizioni tali che non sarebbero sconvenute nemmeno a un aristocratico di altissimo rango [cfr. Planchart 2001]. La carriera di Dufay non è l'unica a testimoniare che talvolta un musicista poteva lasciare volontariamente un impiego ecclesiastico o di corte, non esclusa la Cappella Papale, per emigrare verso pascoli ancor più floridi. Taluni centri di eccellenza possono essersi formati grazie alla confluenza di musicisti alla ricerca di colleghi a loro congeniali, non meno che per ordine di autorità superiori. La polifonia era una pratica collettiva: si richiedeva una massa critica di almeno tre o quattro cantori preparati, e i compositori avevano bisogno di colleghi per avviare un laboratorio di produzione.

La capacità di comporre influenzò sempre più lo sviluppo di carriera dei cantori, e verso la fine del Quattrocento la concorrenza internazionale per ingaggiare artisti e vocalisti di gran nome si era fatta serrata, specie fra i nobili italiani che gareggiavano per assicurarsi i musicisti nordici di maggior prestigio. In occasione di alcuni soggiorni a Milano fra il 1499 e il 1502, il duca ferrarese Ercole d'Este colse l'opportunità di reclutare nuovi cantori per la sua cappella. Famoso è il parallelo tracciato da uno dei suoi agenti fra i due grandi compositori coetanei Josquin Desprès (m. 1521) e Heinrich Isaac (m. 1517), entrambi nati fra il 1450 e il 1455:

[Isaac] a me pare molto apto a servir la S. V. molto più che Josquin, perche e de miglior natura fra li compagni, e farà più spesso cose nove; vero è che Josquin compone meglio, ma fa quando li piace, non quando l'homo vole; e domanda CC ducati de provisione, e Isach stara per CXX, si che la S. V. faccia quello li piace [Van der Straeten 1882, p. 87].

Se ne è dedotto che Josquin fosse un collega di carattere difficile, pretenzioso, antisociale e testardo; cionondimeno fu assunto. Testimonianze di analoghi profili personali in vista di un'assunzione non esistono prima di allora.

John Dunstable (m. 1453) [cfr. Bent 2001a], compositore inglese di fama internazionale, fu via via alle dipendenze di vari membri della famiglia reale del suo paese, apparentemente conservando la propria indipendenza

artistica e percorrendo una prestigiosa carriera senza prendere gli ordini ecclesiastici. Nel secolo precedente l'organista e compositore cieco Francesco Landini da Firenze (m. 1397) [cfr. Fischer e D'Agostino 2001], prozio dell'umanista Cristoforo, fu anch'egli un laico, benché legato a varie chiese e conventi fiorentini per i quali progettava, suonava e accordava gli organi. Oltre a un vasto *corpus* di musica profana su testo italiano, compose almeno un mottetto per un doge di Venezia, strinse amicizia con lo statista e umanista Coluccio Salutati, riscosse fama e successo in vita e in morte. Il suo grande prestigio sociale nella società fiorentina è rispecchiato nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato, come pure nelle lodi di alcuni dei suoi contemporanei più illustri. Dal punto di vista artistico egli era un libero professionista.

2.3. L'esempio di Machaut.

Il poeta e musicista francese Guillaume de Machaut (m. 1377) [cfr. Arlt 2001] è per molti versi un caso eccezionale, non da ultimo per la sua abbondante produzione e per il suo versatile talento in entrambi i campi. Guadagnò durevole fama curando la redazione dei propri lavori poetici, non già in una sola, ma in tutta una serie di sontuose copie manoscritte; circa una mezza dozzina di esse contengono anche i suoi lavori musicali, disposti in base ai criteri da lui dettati e adorni di belle miniature dei migliori artisti coevi. Lo stesso Machaut attesta di averle fatte preparare per i suoi nobili e regali mecenati. Al pari di molti musicisti di carriera, egli era un ecclesiastico, ma evidentemente libero di concepire, realizzare e diffondere la propria opera secondo le modalità che preferiva, cosa che fece con stupefacente autoconsapevolezza. Per gran parte della sua vita fu canonico della cattedrale di Reims, dove si ritirò a godere gli anni del riposo, e dove istituì un suffragio musicale per sé e per suo fratello, appunto la sua famosa *Messe de Notre Dame* [cfr. Robertson 2002]. Si tratta del primo e unico caso di impiego della polifonia per una commemorazione funebre in un'epoca in cui soltanto il canto gregoriano era ammesso nelle esequie e nel tempo liturgico di penitenza; un secolo più tardi, per iniziativa di Dufay, l'esempio si sarebbe esteso anche al Requiem. Lo stato ecclesiastico di Machaut non gli vietò di dedicarsi a una imponente produzione di canzoni e liriche d'amor cortese, nonché a un lungo poema dichiaratamente autobiografico, *Le Voir Dit*, nel quale registrò le sue avventure amorose con una giovane ammiratrice. Prima di incontrarsi per consumare il loro amore, essi avrebbero tenuto una lunga corrispondenza, scambiandosi lettere, canzoni e poesie. La dama riceve le composizioni di lui soltanto per iscritto, benché egli le dica di non potergliele inviare fintantoché non ne avrà udita un'esecuzione; pur se può trattarsi di un racconto idealizzato, è un interessante spigolo aperto sul rapporto fra composizione ed esecuzione. Machaut affer-

ma che l'ispirazione gli deriva da «scens, rhetorique et musique», emanazioni della Natura; le loro personificazioni sono raffigurate in compagnia dell'autore nel suo ritratto contenuto in uno dei manoscritti principali, dove egli riafferma anche il suo intervento nella classificazione delle composizioni. La trasmissione multipla delle opere di Machaut è un caso unico: gran parte dei manoscritti musicali ha avuto minor fortuna, e molti furono distrutti una volta che la loro musica era passata di moda; può anche darsi in realtà che quelli di Machaut siano stati salvati dal loro contenuto poetico. Le testimonianze musicali giunte fino a noi sono spesso frammentarie e adespite – le stesse opere di Machaut furono sovente copiate in modo anonimo entro miscellanee manoscritte, e non ne conosceremmo la paternità se non fosse per le raccolte monografiche da lui curate [per maggiori dettagli cfr. Earp 1995].

3. *Problemi attributivi e scarsità di fonti.*

Questo ci conduce a due sconsolanti certezze: la prima è che gran parte della musica di altri eminenti compositori – soprattutto Philippe de Vitry, ma probabilmente anche il matematico, musicista e astronomo Jean de Muris – dev'essere andata dispersa, poiché gli autori non si preoccuparono di garantirne la conservazione mediante analoghe operazioni redazionali; la seconda è che eventuali loro opere sopravvissute si possono celare in collezioni anonime, e quindi possono sfuggire all'identificazione. La condizione sociale di questi autori è eloquente. Prima di ritirarsi nel suo canonico di Reims, Machaut aveva servito diversi membri della famiglia reale e della nobiltà francese, nonché (in una fase precedente) il conte Giovanni di Lussemburgo detto "il Cieco", re di Boemia dal 1310. Vitry cominciò la sua carriera come funzionario o segretario, dapprima del duca Luigi di Borbone e poi della casa reale di Francia, rappresentandoli entrambi presso la corte papale di Avignone; trascorse poi l'ultimo decennio di vita come vescovo di Meaux. La sua raffinata cultura è testimoniata dall'intima amicizia che intrattenne con Petrarca, e si esprime altresì in una serie di mottetti di taglio politico, fra cui uno scritto qualche mese dopo l'elezione del papa avignonese Clemente VI (1342). Una dozzina di mottetti gli è attribuita con maggiore o minore certezza, ma è anche attestata la sua paternità di ballate in volgare francese, oggi perdute [cfr. Bent e Wathey 2001; Wathey 1993]. Gran parte della produzione di Vitry si deve considerare dispersa; di Muris non possediamo nulla.

I grandi corali miniati esposti nelle maggiori chiese e collezioni museali contengono il canto monodico (il cosiddetto "gregoriano") in uso nella liturgia della Messa e dell'Ufficio, un repertorio rimasto essenzialmente stabile per un lungo periodo nonostante si ampliasse a mano a mano che si ag-

giungevano nuove festività. Tali volumi dovevano venire ricopiati quando si logoravano in seguito all'uso, ma tuttavia sopravvivono in gran numero. Al contrario, la musica polifonica coeva era molto più effimera e obbediva a motivazioni individuali. A partire dal Duecento, la notazione dell'altezza e del ritmo raggiunse una precisione sufficiente a promuovere strategie sempre più complesse di combinazione simultanea delle voci, per le quali si rendevano necessarie competenze specialistiche che solo pochissimi musicisti possedevano al più alto livello. Con alcune eccezioni, queste musiche erano solitamente scritte in codici più piccoli, privi di miniature e maggiormente simili a brogliacci di lavoro personali, spesso eliminati quando passavano di moda. Rispetto alle fonti del canto fermo, il numero di questi manoscritti superstiti è relativamente esiguo.

Si usa il termine "polifonia" per distinguere il canto a più voci da quello monodico, o "canto fermo". In pratica, la distinzione è più sfumata di quanto non suggerisca la ovvia classificazione dei manoscritti superstiti. Per armonizzare estemporaneamente il canto fermo si praticavano molte tecniche semplici, che all'orecchio dell'ascoltatore potevano risultare indistinguibili dalla più elementare condotta accordale della polifonia scritta. Molto meno comuni erano le tecniche più complesse di composizione polifonica, nelle quali le singole voci godevano di notevole indipendenza ritmica; i loro cultori compivano spesso grandi sforzi per assicurarne la conservazione. Matteo da Brescia, canonico a Vicenza, istituì nel suo testamento del 1419 un beneficio destinato a un chierico-cantore, affermando che le relative competenze erano rare a trovarsi. Con ciò egli doveva avere in mente la polifonia, poiché la competenza nel canto fermo era data per scontata nei chierici, i quali dovevano superare un semplice esame di canto. Matteo era egli stesso un compositore, e lasciò in eredità al proprio capitolo un codice di musica polifonica e un altro di teoria musicale. Come nelle arti visive di quell'epoca, la grande maggioranza di tale musica era di contenuto religioso, ma non necessariamente liturgica in senso stretto. Benché fosse perlopiù concepita (o almeno appropriata) per l'uso ecclesiastico, prove crescenti stanno a indicare come i più piccoli e corsivi codici *in-quarto* che ce l'hanno trasmessa venissero talvolta usati a fini di devozione privata o di ricreazione entro circoli di entusiasti. Le tradizioni polifoniche sono di difficile documentazione poiché solo verso la fine del Quattrocento le relative competenze vennero a far parte dei requisiti istituzionali previsti di norma per i cantori, e solo verso quell'epoca i grandi libri corali entrarono in uso regolare per la polifonia, così riflettendo l'accresciuta complessità delle tessiture e il numero delle voci che andavano lette contemporaneamente da un'unica pagina. I cori si espansero gradatamente con un aumento dell'estensione vocale complessiva, ma la data del 1430 circa, spesso indicata per gli esordi della polifonia corale (in opposizione a quella solistica), deve essere presa con giudizio [cfr. Fallows 1996, cap. XI]. Per quanto possano essere attestate

esecuzioni corali in pubblico, con una pluralità di cantori per ciascuna parte, in sede privata lo stesso repertorio poteva continuare a essere trattato come musica da camera, sempre a una voce per parte. Le attestazioni sono frammentarie, incidentali o aneddotiche, ma suffragate soprattutto dagli stessi manoscritti musicali; specie da quelli a repertorio misto del primo Quattrocento, nei quali convivono canzoni profane e Messe. Più che un dovere d'ufficio, l'esecuzione di questi repertori doveva essere spesso un fatto di elezione, al massimo incoraggiato da un mecenate illuminato o da un vescovo desideroso di attirare i praticanti di questo tipo di musica, così da poterla ascoltare regolarmente in occasioni tanto pubbliche quanto private.

Quasi tutto il repertorio superstite del Trecento italiano è di contenuto profano e in lingua volgare, e consiste dapprima di madrigali (un genere diverso dal suo omonimo cinquecentesco), poi di ballate, nonché di alcune vivaci *cacce* in forme di canone intonate su testi venatori. Una buona porzione si conserva in alcune antologie retrospettive del primo Quattrocento, la più famosa delle quali, il Codice Squarcialupi presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze, è riccamente miniata e raggruppa le composizioni per autore, corredandole dei relativi ritratti. L'esistenza di altri generi, compreso il mottetto di scuola italiana, è attestata solo frammentariamente. Musica inglese del Trecento non ci è pervenuta in alcun manoscritto completo; per essa ci dobbiamo basare sui frammenti recuperati da posteriori rilegature librarie; tale situazione perdura fino al manoscritto Old Hall (primo Quattrocento), una raccolta di mottetti e movimenti di Messa che ci fornisce parecchi nomi di compositori, fra cui un "Roy Henry" (Enrico V); esso fu in uso presso la cappella del fratello del re, il duca Tommaso di Clarence, e quella del di lui figlio minore Enrico VI [cfr. Bent 2001b].

4. *Ars Nova*.

4.1. Fermento e innovazione.

Un caso sorprendente di iniziativa collettiva è la versione ampiamente interpolata del proto-trecentesco *Roman de Fauvel*, questa volta rimasta anonima non per negligenza ma per deliberata volontà di dissimulazione. Si tratta di una mordace satira della corruzione alla corte del re francese Filippo il Bello e del suo tristo consigliere Enguerran de Marigny. "Fauvel" è l'acrostico tratto dalle iniziali dei loro vizi. Questo voluminoso manoscritto (Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 146) è una sorta di *Gesamtkunstwerk* che impiega versi francesi e latini (tanto lirici che narrativi) mescolati a miniature di soggetto spinto e di alta qualità, nonché ad arrangiamenti tendenziosi di lavori musicali precedenti e a composizioni nuove [cfr. Bent e Wathey 1998]. Vi sono compresi mottetti che si rivelano un intreccio di

citazioni e allusioni, anche se oggi non possiamo cogliervi più che una frazione di ciò che doveva essere eloquente per i contemporanei. Questi brani fondano il modello dell'arte testuale e musicale del mottetto trecentesco, di cui tratteremo più avanti.

Fra Duecento e primo Trecento l'università di Parigi era immersa in uno stato di fermento intellettuale legato alla riscoperta e all'assimilazione multidisciplinare del pensiero aristotelico. L'intenso dibattito sulla suddivisione del tempo in entità discrete e continue stimolò una codificazione del tempo musicale e della notazione ritmica assai più estesa e sistematica di quanto non fosse possibile in precedenza. Risalgono agli inizi del Trecento i primi repertori musicali complessi per la cui composizione e trasmissione la notazione scritta era un fattore imprescindibile, e nei quali il ritmo era indicato in modo non ambiguo. Questi progressi furono battezzati *ars nova*, dai titoli dei trattati di Jean de Muris e Philippe de Vitry nei quali si trovava esposta la nuova teoria della notazione. Mentre nella comune semiografia moderna il rapporto fra note di valore adiacente è totalmente binario a prescindere dal contesto, nel sistema dell'*ars nova* francese il valore di una *longa* poteva corrispondere a quello di due oppure tre *breves*, ognuna delle quali poteva contenere due o tre semibrevis, a loro volta divisibili in due oppure tre minime. Ciò significava che una *longa* poteva contenere un valore complessivo di 8, 12, 18 o 27 minime; ulteriori applicazioni di regole contestuali permettevano di derivare univocamente una vasta gamma di valori dai pochissimi esplicitamente indicati. Questa attrezzatura fondamentale, comune a un nuovo ventaglio di stili musicali, si andò gradatamente sistematizzando nel corso del secolo con diverse inflessioni che in Francia, Italia e Inghilterra dettero vita a idiomi nazionali assai differenziati. Il sistema francese sopravvisse agli altri idiomi, informando il filone prevalente dello sviluppo semiografico nel primo Quattrocento, il periodo conosciuto come "gotico internazionale". La confluenza degli stili nazionali si accelerò a mano a mano che molti artisti nordici trovavano impiego in Italia [cfr. ad esempio Arlt 1981]. Il termine *ars nova* si applica alla musica del primo Trecento fino a Machaut. I suoi successori moltiplicarono a dismisura gli artifici ritmici e semiografici, dando così vita allo stile oggi chiamato *ars subtilior* [Günther 1963]. Queste innovazioni pionieristiche consentirono per la prima volta l'esatta parametrizzazione ritmica di diverse voci simultanee, e ben presto anche lo sviluppo di un sistema di regole combinatorie per le alttezze noto come contrappunto: una tecnica per sovrapporre due voci sulla quale andò crescendo per addizioni successive l'edificio della polifonia.

4.2. Sacro contro profano.

Abbiamo già parlato del confine flessibile, anzi evanescente, fra tradizione sacra e profana. Pur se dal Cinquecento in poi quasi tutti i mottetti

sono su testo sacro, altrettanto non accadeva in precedenza. A partire dal Duecento i mottetti sono non meno sovente amorosi, politici o satirici, associando al latino il francese, e poi altri volgari. Compresi Machaut e Du Fay, molti compositori che vivevano di benefici ecclesiastici scrissero anche (o addirittura soprattutto) canzoni profane. Parecchi manoscritti importanti redatti attorno al 1400 mescolano canzoni e movimenti di Messa; tali miscellanee porgono forti indizi di un uso privato e ricreativo delle Messe e altri lavori sacri in contesto extra-liturgico, quasi fosse musica da camera ad alto livello, piuttosto che non del contrario. Le monodie auliche in lingua volgare dei trovatori e dei trovieri facevano uso di forme poetico-musicali fisse basate sulla ripetizione di unità musicali e testuali caratteristiche, soprattutto la *balade*, il *rondeau* e il *virelai*. Le intonazioni polifoniche in queste forme assunsero primario rilievo a metà Trecento nella produzione di Machaut, e continuarono a essere coltivate per tutto il secolo successivo. Nel Quattrocento la *balade* cede il passo al più breve *rondeau*, e verso la fine del secolo farà altrettanto con le intonazioni assai dilatate della forma di *virelai*. Come più tardi la sinfonia e molte altre forme musicali (ad esempio le danze della *suite* barocca), queste composizioni tendono a esordire nella piccola dimensione per poi prolungarsi in modo spettacolare. Il Trecento vide le prime intonazioni polifoniche dell'*Ordinarium Missae*; fino ad allora erano state musicate solo sezioni del *Proprium*. I grandi cicli di Messa musicalmente unitari conobbero una rigogliosa fioritura nel Quattrocento, e talvolta si dilatarono accogliendo movimenti tanto del *Proprium* quanto dell'*Ordinarium*.

Attorno al 1300, il teorico parigino Johannes de Grocheo classificò la musica in base agli strumenti, alle tecniche e ai generi, sottolineando la proteiforme versatilità del mottetto nel combinare voci e testi differenti. In un passo molto commentato egli collegò il mottetto parigino ai dotti in grado di valutare le sottigliezze dell'arte, contrapponendoli alla gente comune incapace di apprezzarlo e di capirlo:

Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur sed coram litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes [Page 1993b].

[Questo tipo di canto non si deve ammannire al volgo, perché esso non pone mente alla sua sottigliezza né si diletta nell'udirlo, bensì ai letterati e a coloro che cercano le finezze delle arti.]

Al termine *litterati* si sono spesso attribuite connotazioni di competenza elitaria, contrapponendo la cultura dei latinisti a quella in lingua volgare, o semplicemente un pubblico ecclesiastico a uno laico [*ibid.*]. Ma fin dalle origini il mottetto musicava con pari frequenza testi amorosi in volgare e testi latini; tutto considerato, in questo contesto *litterati* si riferisce probabilmente a chi era stato educato ad apprezzare del pari le finezze tecni-

che del testo e quelle della musica. Alcuni studiosi moderni considerano il mottetto alla stregua di un abominio estetico, poiché un ascoltatore impreparato non poteva afferrare i due testi cantati simultaneamente. La miglior risposta a questa accusa è contenuta nella formulazione del Grocheo: tali lavori non furono mai concepiti per essere intesi al primo ascolto da un uditorio impreparato; il loro pubblico di elezione era costituito dagli stessi compositori e interpreti.

5. *Teorie dell'ascolto e dell'interpretazione.*

5.1. Ascolto esperto e ascolto amatoriale.

Si sostiene a volte che fra Medioevo e Rinascimento, a un certo punto del xv secolo, abbia avuto luogo un cambiamento nel modo di ascoltare la musica. Fino a quell'epoca, si suol dire, si apprezzava la musica in quanto costruzione matematica, e solo in seguito come esperienza estetica. Questo punto di vista discende in parte da un'interpretazione troppo letterale di quanto i contemporanei avevano scelto di dire o di tacere, e in parte da una dicotomia eccessiva e stereotipata fra il disprezzato Medioevo e l'ammirata rinascita delle *humanae litterae*. Peraltro, il racconto della musica come esperienza affettiva è stato comune in ogni tempo fra la grande maggioranza dei musicofili di ogni tipo e cultura, i quali sono sensibili ai suoi effetti pur mancando di competenza tecnica. Isidoro di Siviglia attesta l'universale potere emotivo della musica, che corrisponde al concetto aristotelico di *passio*, ovvero effetto, così come inteso da Dante. Quest'ultimo descrive in maniera impressionistica gli effetti della musica senza rivelare con prove concrete di possederne l'*ars* o la *technè*. Ma in aggiunta a qualsiasi efficacia estetica o emotiva che possa produrre, la musica artificiosa e dotta possiede una propria logica interna, indipendente dalle parole che le sono connesse; una descrizione verbale può alludervi, anche se con difficoltà. Questo aspetto della musica è spesso rimosso dai commentatori di ogni tempo, i quali relegano gli elementi razionalizzati della musica medievale ai rapporti intervallari, oppure abbracciano un punto di vista secondo il quale per la musica (a differenza della letteratura) la comprensione uccide il piacere, non riconoscendo così alcun contenuto che trascenda la dimensione sonora e affettiva. Per apprezzare debitamente certi tipi di musica si presuppone un alto livello di competenza appresa. Ciò è vero per opere storicamente successive che di solito si considerano cerebrali; ad esempio la bachiana *Arte della fuga*, gli ultimi quartetti di Beethoven, gran parte dell'avanguardia novecentesca, e si può sicuramente applicare anche alla produzione intellettualmente raffinata del tardo Trecento. Ma ciò non significa che questa musica manchi di passione o di potenziale estetico.

Piuttosto che rappresentare una svolta cronologica nelle abitudini d'ascolto, questa distinzione si era posta da lungo tempo fra l'assai concreto piacere che la musica può dare all'orecchio non educato e la comprensione tecnicamente attrezzata. Posto che non possediamo alcun esemplare di ascoltatore dell'epoca, possiamo almeno tentare di avvicinarci alla musica antica possedendo gli elementi di quell'educazione; con il giusto *software*, per così dire. La distinzione fra ascolto competente e ascolto ingenuo emerge in due rari e celebri esempi di critica musicale del Quattrocento: Johannes Tinctoris, un dotto teorico che scriveva intorno al 1470, e il poeta di corte Martin le Franc, acuto osservatore ma solo dilettante di musica, attivo intorno al 1440. Formulate a distanza di una generazione, le loro affermazioni (concordi nel preferire la musica del loro tempo a quella della generazione precedente) hanno suscitato un'impressione di stretta affinità, forse facendo trascurare le notevoli differenze di prospettiva e di interessi.

5.2. Martin le Franc e Tinctoris.

Il poeta francese Martin le Franc prestò servizio alla corte dei Savoia, ma anche come legato papale, e intrattenne strette relazioni con la musicofila corte borgognona, dove – a quanto lamentò in seguito – il suo *Le Champion des Dames* (ca. 1440), dedicato al duca di Borgogna in persona, era stato trascurato e non aveva nemmeno avuto l'onore di una lettura in pubblico. Il messaggio complessivo di questo lungo poema in lode delle donne è che l'arte, la letteratura e perfino le dame del tempo presente vincono le figure leggendarie dell'antichità; sia le donne sia le arti sono meglio vive che morte. Un'estesa digressione in lode della perfezione raggiunta dalle arti attribuisce il primato alla musica. Le famose strofe di argomento musicale sono di solito state interpretate come un commento di composizioni scritte, e gli studiosi hanno tentato di verificare le descrizioni di Martin, in apparenza di natura tecnica, sulla scorta dei repertori giunti fino a noi; le sue parole sono state applicate alla musica in quanto oggetto scritto, piuttosto che alla musica eseguita o ascoltata. La distinzione sarebbe apparsa irrilevante a Martin, osservatore smalzato ma non necessariamente provvisto di competenze tecnico-musicali. Tuttavia egli scriveva chiaramente di una musica ben presente all'esecuzione e all'ascolto:

Tapissier, Carmen, Cesaris,
N'a pas long temps sy bien chanterent
Qu'ilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les frequenterent.
Mais onques jour ne deschanterent
En melodie de tel choïs,
Ce m'ont dit ceulx qui les hanterent,
Que G. du Fay et Binchois.

(strofa 2033, vv. 16257-64).

[Tapissier, Carmen, Cesaris*
 or non è molto cantavano sí bene
 da meravigliare tutta Parigi
 e chiunque li frequentasse.
 Ma giammai fecero un discanto
 su tanto scelte melodie
 (cosí m'ha detto chi li udí)
 come Guillaume Du Fay e Binchois.]

Car ilz ont nouvelle pratique
 De faire frisque concordance
 En haulte et en basse musique,
 En fainte, en pause et en muance**,
 Et ont prins de la contenance
 Angloise et ensuý Dunstable;
 Pour quoy merveilleuse plaisance
 Rend leur chant joieux et notable.

(strofa 2034, vv. 16265-72).

[Poiché possiedono un modo nuovo
 di far vivaci consonanze
 nella musica alta e bassa
 con smorzati, pause e mutanze,
 e hanno preso dalla maniera
 inglese e seguito Dunstable;
 perciò un meraviglioso diletto
 rende il loro canto gioioso e singolare.]

[*Tapissier, Carmen, Cesaris sono compositori noti intorno al 1400.

**Si è tentato di identificare *fainte*, *pause* e *muance* come artifici tecnici relativi a una tradizione scritta, ma forse è meglio intenderle come connotazioni di una retorica esecutiva.]

Le tre strofe successive proseguono con la descrizione dei praticanti di strumenti a fiato (flauto), a pizzico (arpa) e ad arco. Benché siano chiaramente dedicate alla dimensione esecutiva, esse hanno riscosso minore attenzione, certo perché non menzionano altri famosi compositori in aggiunta a quelli già nominati. L'esegesi recente le ha separate dalle produzioni d'arte (implicitamente non orali) dei summenzionati compositori appartenenti alle ultime due generazioni. La composizione così intesa sta al vertice della moderna gerarchia musicale; ciononostante, al centro del racconto di Martin si stagliano gli esecutori e non i compositori. A dispetto delle sue lodi, si è voluto ritenere che la strofa seguente si riferisca a un più umile strato di musicanti, a "semplici" menestrelli:

Tu as les avugles ouý
 Jouer a la cour de Bourgongne
 N'as pas? certainement ouý.
 Fust il jamais telle besongne?
 J'ay veu Binchois avoir vergongne

Et soy taire emprez leur rebelle,
 Et Du Fay despit   et frongne
 Qu'il n'a melodie sy belle.

(strofa 2037, vv. 16289-97).

[Tu hai udito i ciechi
 suonare alla corte di Borgogna,
 no? Certo che s  .
 Vi fu mai cosa siffatta?
 Ho visto Binchois provar vergogna
 e ammutolire davanti alle loro ribeche,
 e Dufay indispettito e accigliato
 perch   non ha melodie s   belle.]

Poich   non si afferma esplicitamente che questi musicisti anonimi eseguano brani di compositori conosciuti, e dal momento che i ciechi non possono suonare musica scritta, si ritiene in genere che il racconto si riferisca a un'improvvisazione. Il lettore moderno cade facilmente nell'errore di presumere che un'esecuzione non scritta sia anche non preparata, di rango inferiore a quello della musica d'arte. Abbiamo qui un'altra dicotomia meritevole di riconsiderazione. *Improvisus* era di solito un termine spregiativo; all'interprete musicale, cos   come all'oratore, si richiedeva di essere ben preparato, ma non di prodursi sulla base di annotazioni e nemmeno di un testo memorizzato meccanicamente. I commentatori moderni tracciano un confine fra le due strofe in cui si parla della musica di compositori identificati (che si presume scritta) e quelle sulla musica di presunta natura improvvisativa. Ma anche se i compositori espressamente nominati cantavano lavori propri, come possiamo sapere se i musicanti ciechi eseguissero musiche di propria invenzione o non piuttosto personali arrangiamenti dei lavori di Dufay e Binchois? Qualunque sia la risposta, era l'effetto della loro interpretazione a distinguerli e a suscitare l'invidia dei due maggiori compositori dell'epoca.

Martin privilegiava l'esperienza diretta: l'autorit   del sentito dire gli permetteva paragoni diacronici, ma la musica muore una volta recisa dalla sua tradizione esecutiva per il venir meno della memoria vivente. Circa le migliori musiche della generazione precedente Martin riferisce la testimonianza orale di ascoltatori ancora viventi per affermare la superiorit   dei propri contemporanei Dufay e Binchois; e anch'essi gli appaiono a loro volta superati dai violisti ciechi. L'unica occasione in cui questi ultimi (dei quali    documentata la presenza come musicisti di camera al servizio di Isabella, contessa di Borgogna) poterono incontrarsi con Martin, Dufay e Binchois    probabilmente il matrimonio di Luigi di Savoia con Anna di Lusignano, avvenuto a Chambéry nel 1434. Di qui Martin avr   tratto spunto per la sua sceneggiatura comparativa. Le Franc scrive circa un quarantennio dopo l'apice dei compositori pi   antichi da lui citati. Pi   o meno altri quarant'an-

ni dopo di lui, nel 1477, il teorico musicale Johannes Tinctoris scrisse in un passo famoso:

«e neppure – cosa di cui non cesso di meravigliarmi – esiste qualcosa di composto negli ultimi quarant'anni che i dotti considerino degno d'essere *ascoltato* [1477, *Liber de arte contrapuncti*, Prologo].

Questa affermazione è stata solitamente assunta come una testimonianza storica sulle mode *compositive* e i mutamenti dello stile. Ma potrebbe anche significare che la composizione era inseparabile dall'esecuzione ad opera dei suoi stessi creatori e della loro intima cerchia, sicché la musica vecchia non era più apprezzata precisamente *perché* ormai uscita fuori dalla memoria auditiva vivente (della presumibile durata di circa quarant'anni), nonché dalle mani di coloro che potevano direttamente rievocarla in sede esecutiva. Tanto Martin, l'osservatore cortigiano, quanto il dotto musicista Tinctoris sembrano aver scelto i loro esempi e definita la loro periodizzazione pensando all'effetto di esecuzioni competenti, anziché sulla base di un qualsiasi cambiamento di tecnica compositiva da noi riscontrabile sulla carta. Tinctoris chiarisce come il suo giudizio negativo sulla musica più antica derivasse dalla lettura di copie senza vita, forse mal realizzate nella pratica sonora da chi non sapeva più interpretarle in modo musicalmente eloquente:

«Ho avuto in mano [cioè in forma scritta] certe vecchie canzoni anonime chiamate *apocrypha* [...] così goffamente composte da arrecare all'orecchio [cioè in esecuzione dal vivo] piuttosto offesa che piacere (*ibid.*)».

Rispetto a Tinctoris noi intratteniamo una relazione più remota con la musica scritta di cui non possediamo la prassi esecutiva, ma almeno sembriamo più inclini di lui a concederle il beneficio del dubbio, così come ci detta l'impossibilità di accedere allo stile e alla sonorità voluti dagli autori. E nel tentare di riportarla in vita molti secoli dopo ci prefiggiamo forse un compito che Tinctoris avrebbe considerato inutile o chimerico.

Ciò che esperisce l'ascoltatore, specie quello non professionista, Tinctoris lo chiamava effetto "esterno" della musica eseguita, la bellezza della sua sonorità. Egli distingueva in questi termini l'ascolto interno da quello esterno:

«Infatti quanto più uno è consumato in quest'arte, tanto più ne trae diletto poiché ne afferra la natura interna ed esterna. L'interna mediante una certa capacità intellettuale, grazie alla quale comprende la retta composizione ed esecuzione; l'esterna grazie alla facoltà uditiva, con la quale percepisce la dolcezza delle consonanze [Tinctoris 1477, *Complexus effectuum musices*].

Anziché correlare la percezione interna e quella esterna a un generale mutamento storico, tali formulazioni sembrano operare una distinzione, valida in ogni tempo, fra una competenza acquisita mediante lo studio e una

reazione immediata allo stimolo sonoro. Il professionista coglie la maestria musicale e sa apprezzare le finzze compositive dall'interno; chi manca di questa capacità deve fondarsi sull'effetto esteriore. Persone dalla percezione raffinata, pur se prive di preparazione professionale, possono anche giungere a capire la logica interna di procedimenti puramente musicali, così come avviene per un testo verbale. Un dilettante può ascoltare e godere la musica come suono piacevole, forse anche come specchio delle emozioni o come sorprendente virtuosismo, ma sarà propenso (allora come oggi) a lasciarsi influenzare più dalla competenza tecnica e dalla persuasione retorica di un'esecuzione che non dalle sottigliezze strutturali – le quali tuttavia lo possono raggiungere a livello indiretto e subconscio. Una parte di questo dibattito è rappresentata in Page [1993a] nonché in Weller [1997], e relative bibliografie.

6. *Musica per l'occhio e per l'orecchio.*

6.1. Raffinate costruzioni.

Il suono non esaurisce la realtà della musica, le cui strutture interne (a somiglianza di quelle della lingua scritta) si possono apprezzare e comprendere anche al di fuori di una realizzazione sonora esteriore. Uno dei modi in cui la musica può non limitarsi al "mero" suono consiste nei giochi visivi e perfino nelle sofistiche impiegate dai raffinati compositori tardo-medievali nella notazione e nella presentazione grafica delle proprie musiche. Durante tutto questo periodo le parti vocali venivano annotate separatamente, e non già sovrapposte come in una moderna partitura, cosicché la musica non cadeva mai sotto il dominio visivo di un unico individuo, all'esecuzione dovevano cooperare più persone e – al di fuori di una realizzazione sonora dal vivo – il brano nel suo insieme stava riposto nella mente del compositore o nella memoria degli esecutori. Alcuni brani databili intorno al 1400 erano notati su righe parallele tracciati a forma di cuore, di cerchio, di labirinto, oppure disposti come le corde di un'arpa. Tali artifici andavano gustati tramite la percezione visiva, a prescindere dalla possibilità di farli ascoltare in un qualsiasi modo. Altrettanto accadeva con le voci palindrome e retrograde che sfuggivano all'ascolto. La notazione crittografica dei canoni imponeva agli esecutori di dedurre le parti implicite da quelle esplicitamente notate, spesso per mezzo di enigmi che tuttora mettono a dura prova i trascrittori moderni. Analoghi artifici si ritrovano nei giochi di parole, strutture talvolta non udibili e che si possono percepire soltanto a livello visivo o mentale. A somiglianza di molte altre finzze ancor meno ovvie, essi rientravano nella natura della comunicazione privata fra compositori ed esecutori. La platea cui si dirigevano principalmente queste

composizioni era quella degli esecutori, in primo luogo un ristretto circolo incentrato sullo stesso compositore e forse allargato a comprendere uditori esterni ben preparati, avvezzi a cogliere allusioni erudite e scherzi esoterici, oltreché capaci di apprezzare i giochi di una notazione visibilmente codificata.

Ciò si verifica soprattutto per la ricezione del mottetto tardo-medievale, già in parte definito più sopra. Si componevano mottetti in onore di alte personalità (papi, dogi, re, nobili o dotti mecenati) e di particolari occasioni (matrimoni, consacrazioni, trattati). Ma non tutte le composizioni di questo genere sono festose; taluni mottetti papali sono brani complessi, seri e meditativi, scritti spesso non in vista di una cerimonia inaugurale ma in seguito ad essa, e destinati a una ristretta élite d'intellettuali iniziati [cfr. Bent 1998a]. Tra questi figura il già citato mottetto di Philippe de Vitry per papa Clemente VI, datato ad alcuni mesi dopo l'incoronazione pontificale e connesso a un importante evento diplomatico: una delegazione romana era giunta ad Avignone per chiedere nientemeno che il ritorno della Santa Sede a Roma – ciò che Clemente rifiutò per motivi dottrinali non meno che politici.

Ben noto agli studiosi è il passo contro la licenza musicale contenuto nella bolla dell'austero papa domenicano Giovanni XXII, *Docta Sanctorum Patrum* (1324/25). Vi si lamenta che i discepoli della nuova scuola, tutti occupati a suddividere le *breves* in nuove note, preferiscono inventare (*fingere*) le proprie melodie anziché cantare quelle del buon tempo antico; che i moderni eseguono il canto ecclesiastico in note di piccolo valore (*semibreves* e *minimae*), e che ogni cosa è trapunta di notine. L'invettiva, che fa uso di un linguaggio tecnico probabilmente suggerito da un consigliere qualificato e conservatore, trova eco retrospettiva nei trattatisti del primo Trecento, i quali deplorano le complicazioni ritmiche del nuovo stile musicale [cfr. Huckle 1984]. Sebbene radicato fin dai suoi albori nella tematica religiosa, il mottetto affrontò ben presto in misura preponderante anche temi satirici, sociali, amorosi, esegetici, di attualità. I brani celebrativi predominavano in Italia, quelli sacri in Inghilterra, ma nel Cinquecento il mottetto sacro imperava un po' dovunque. Nato con condotte vocali differenti, metriche contrastanti e pluralità di testi cantati simultaneamente, il mottetto finì per adottare una condotta omogeneamente imitativa in cui tutte le parti cantavano il medesimo testo.

Il mottetto trecentesco mise a punto per la prima volta un veicolo capace di presentare differenti idee musicali, testuali e simboliche in autentica simultaneità. Esso combina con abile artificio un contrappunto di testi e di musiche per produrre varie forme di stimoli uditivi, visivi, numerici, simbolici e intellettuali, la cui comprensione e apprezzamento richiedono di trascendere il tempo reale dell'esecuzione. Esso attribuisce precise posizioni relative non solo alle note musicali, ma anche alle sillabe testuali che

vi sono sottoposte in ciascuna voce – nonché ai reciproci rapporti fra le voci. I contrastanti piani temporali della sua musica, con le loro gerarchie ritmiche progettate verticalmente, sono in qualche modo paralleli all'amalgama testuale di avvenimenti antichi e moderni; il perfezionato sistema della notazione trecentesca ne offre un ulteriore riflesso. Sotto un profilo spaziale, alcuni testi combinano la regione terrestre con le plaghe celesti, proprio come le suddivisioni proporzionali del monocordo si rispecchiano grandiosamente nell'armonia delle sfere.

6.2. Durata, tempo e numero.

Così come venne razionalizzato nel primo Trecento, il tempo musicale dispiegava una vasta gamma di forme e valori delle note, dalle più lunghe alle più brevi; e con loro una serie di principi organizzativi fin'allora inconcepibili, tanto a livello locale quanto nella strutturazione della lunga durata. Tale gamma si esprime direttamente nelle preoccupazioni cosmiche e strutturali di molti mottetti trecenteschi. Nella loro forma tipica essi presentano due voci superiori su testi diversi, composte attorno a un tenor in canto piano che veicola un contesto implicito, insieme biblico e liturgico. Un gruppo di mottetti esalta la diffusione internazionale delle opere di compositori antichi e moderni; due di essi intonano al tenor il medesimo testo: «In omnem terram exivit sonus eorum» («il loro suono si è sparso in ogni terra»). I tre *incipit* testuali del molto imitato progenitore di questo minigenere recitano: «Apollinis eclipsatur / Zodiacum signis / In omnem terram». Il mottetto attribuisce durevole fama ai musicisti citati paragonandoli a quei corpi celesti che producono la perpetua armonia delle sfere, non udibile da orecchie umane. I testi accostano Apollo, simbolo del sole e della musica, ai dodici segni dello Zodiaco, ognuno dei quali corrisponde a uno dei dodici musicisti esaltati nella voce superiore. La durata del mottetto è di 144 *breves* (12 al quadrato), e le 360 sillabe dei suoi due testi rappresentano i gradi dell'orbita che i corpi celesti percorrono nella loro rivoluzione. Le allusioni numeriche possono rispecchiarsi con puntualità sia nei dettagli sia nelle macrostrutture del progetto musicale; essi collegano indissolubilmente musica e parole anche se la declamazione che ne risulta è assai lontana da quanto noi potremmo considerare una corretta intonazione delle parole. Le unità di testo verbale (versi, parole e sillabe) sono spesso contate e musicalmente strutturate; possono essere collocate in modo strategico per segnare il tempo o la proporzione e per costruire la forma. Una strutturazione tanto intricata è appunto ciò che, allora come oggi, rendeva difficile ma gratificante l'accostarsi al mottetto medievale; una simile arte possiede la sua peculiare e astratta poetica.

Se un santo invocato nel testo poteva determinare la scelta di un certo *tenor* liturgico, si verificano anche giustapposizioni incongrue o persino bla-

sfeme: *eros* e *caritas* si fondono in amoroso contrappunto su un *tenor* tratto dal Cantico dei Cantici: *Quia amore langueo* («Poiché languisco d'amore»). Un mottetto del satirico *Roman de Fauvel* (*Aman novi / Heu Fortuna / Heu me, tristis est anima mea*) accosta in un mirabolante intarsio parecchi strati: le parole di Cristo alla vigilia della crocifissione, l'impiccamento ovvero "crocifissione" del biblico Haman e quello di Enguerran de Marigny, il lamento di Fauvel (l'ibrido uomo-cavallo carico di vizi) sul rifiuto della sua richiesta di matrimonio. Un siffatto contrappunto fra testi simultanei e strati musicali differenti è assai potente perché permette di presentare in un sol colpo idee contraddittorie e sovversive, ma per essere pienamente compreso esige una certa preparazione – come del resto accade in ogni tempo per la complessità musicale.

6.3. Il mottetto di Dufay *Nuper rosarum flores*.

Un più tardo mottetto che ha suscitato viva attenzione fra gli studiosi moderni è *Nuper rosarum flores*, scritto da Dufay per l'ultimazione della cupola brunelleschiana e la riconsacrazione della cattedrale di Firenze il 25 marzo 1436, festa dell'Annunciazione. Dando prova d'immaginazione, Charles Warren ha collegato questo brano con la struttura della cupola di Santa Maria del Fiore, ma i suoi calcoli sono stati contestati e ora l'ipotesi più attendibile sembra quella di Wright, che pone in relazione il mottetto – le cui proporzioni complessive sono 6:4:2:3 – col Tempio di Salomone [Warren 1973; Wright 1994]. In tutte le quattro segnature di tempo, le sezioni a due e quelle a tre voci stanno nell'invariabile rapporto reciproco di 28 + 28 *breves*, prodotto di 4×7 . Un particolare finora inedito è la collocazione simmetrica e strategica delle due parole chiave *Eugenius* e *Florentie*, con 28 parole prima di *Eugenius* e altrettante dopo *Florentie*. Tra *Eugenius* e *Florentie* sono comprese 25 parole (forse a indicare la data del 25 marzo); la parola centrale di questa sequenza (*igitur*) è anche la prima della terza strofa, e quindi il punto mediano tanto nella struttura strofica quanto nel conteggio delle parole. Vale a dire che il testo poetico è stato disposto in modo da avere lo stesso numero di parole in ognuna delle due coppie di strofe. Il numero riveste ovviamente un ruolo centrale nella misurazione del tempo e nella suddivisione proporzionale. Non soltanto l'organizzazione musicale, ma anche il testo poetico fanno pompa di numeri, e molti di questi artifici incarnano perfettamente l'idea della musica come numero reso udibile.

7. Il mottetto "isoritmico".

Le tecniche di strutturazione del mottetto sono state classificate sotto l'etichetta generale di "mottetto isoritmico". Il termine "isoritmia" (= ritmo

uguale) fu coniato ai primi del Novecento per denotare il fondamentale principio organizzativo che presiedeva alle ripetizioni melodiche e ritmiche, e venne poi promosso dall'uso a sinonimo di qualsiasi composizione mottettistica strutturata del Trecento, specie quando anche le parti superiori presentassero ripetizioni o segmentazioni ritmiche. Il passaggio dalla descrizione di una tecnica di ripetizione a una definizione di genere (il mottetto isoritmico) fu propiziato dal desiderio degli storici di valorizzare la musica medievale mostrando come essa, ben lungi dall'essere primitiva, fosse capace di edificare architetture su larga scala, intellettualmente rigorose e cariche di prestigio, paragonabili a quelle posteriori della sinfonia, della sonata e della fuga. Ma l'aspetto dell'identità è stato esagerato fino al punto di rendere inesatta l'intitolazione, e in ultima analisi – privilegiando la costante – ha messo in ombra la ricca varietà delle tecniche applicate.

Per di più, essendo stato così esaltato, il genere ha infine sofferto una caduta altrettanto artificiale. Di fatto, le tecniche sussunte sotto quel termine non sono scomparse. Le composizioni generalmente considerate divergenti dal principio isoritmico, oppure viste come indizio della sua agonia, sono invece ben compatibili con le trasformazioni (per nulla "isoritmiche") tacitamente accettate quando hanno luogo all'interno di mottetti già classificati come isoritmici. Varie permutazioni fra binario e ternario a differenti livelli della gerarchia ritmica, specie se riguardano note brevi, possono produrre risultati clamorosamente ineguali, ben lontani da quell'identità che il termine "isoritmia" postulerebbe. La categoria generica di "mottetto isoritmico" ha acquisito un tale potere che alle composizioni prive di certi tratti (in particolare l'isoritmia) si è negato perfino il rango di mottetto, sebbene le fonti manoscritte li raggruppino sotto questa rubrica, del tutto in accordo con le descrizioni coeve.

Anziché conservare il "mottetto isoritmico" come genere monolitico, parrebbe oggi preferibile riconoscere il ricco ventaglio delle tecniche impiegate in quest'epoca nella composizione mottettistica e che, abbiano o meno ottenuto il rango isoritmico, non sempre privilegiano la costante identitaria. Un trattamento ingegnoso di materiali vecchi e nuovi, testuali e musicali, poteva attuarsi ben al di là di quanto comunemente ritengano gli esaltatori dei principi isoritmici. Quanti sono i mottetti, altrettante o quasi sono le differenze di strategia compositiva, e dunque i modi di misurare il tempo, sia nel *tenor* sia nelle parti superiori. Contrariamente all'immagine stereotipata di un'estetica uniforme dell'isoritmia, si perseguiva la varietà delle tecniche e dei risultati, quasi che ogni brano fosse una nuova sfida o una ricerca tecnica originale. I calchi identici non sono assenti, ma piuttosto come soluzione convenzionale, o come sfondo che fa meglio risaltare la presentazione delle varianti.

Per definire il mottetto trecentesco, i parametri primari sono stati finora l'uso della lingua francese e l'isoritmia, includendo la presenza di due

o più testi diversi e/o l'imprestito di un *tenor* preesistente in canto piano. D'ora in poi, oltre al criterio isoritmico, la nuova identificazione di un *cantus firmus* o della collocazione liturgica di un testo potrà modificare il rango di un brano per ragioni normalmente indipendenti dalla sua classificazione musicale. Questo non si applica agevolmente alle composizioni inglesi e italiane, e ha aggravato i problemi della definizione di ciò che sia mottetto [Bent 1992]. Un *Ave regina* o un *Salve regina* si potrebbe classificare come mottetto se musicato da Josquin, ma invece come antifona se proveniente da una fonte inglese quale l'*Eton Choirbook*; nell'edizione delle opere di Dufay curata da Besseler sarebbe una "composizione liturgica minore", mentre altri musicologi lo definirebbero elaborazione di un *cantus firmus*, ovvero *cantilena*. Tuttavia, nella loro organizzazione più onnicomprensiva, i manoscritti non operano siffatte distinzioni, e il tentativo di imporre una classificazione liturgica entra spesso in conflitto con altre classificazioni fondate su criteri puramente musicali. La canzone petrarchesca *Vergine bella*, così come musicata da Dufay in forma di *chanson*, si trova accostata nelle fonti a mottetti del primo Quattrocento, che comprendono anche brani di soggetto sacro e civile; l'indice del manoscritto francese «La Trémoille», datato al 1376 e oggi disperso, ci conserva sotto il titolo di mottetto varie *chaces* in polifonia canonica e sezioni dell'*Ordinarium Missae*. È un indizio che le delimitazioni di genere erano più elastiche di quanto non abbiamo voluto credere noi.

Fintantoché la moderna musicologia definiva il mottetto come in lingua francese, isoritmico, basato su di un *tenor* in canto fermo e pluritestuale nelle voci superiori, difficilmente potevano sorgere controversie di confine. Gli studiosi tedeschi del primo Novecento tracciarono la mappa completa del *corpus* mottettistico francese. Toccò poi alle generazioni successive scoprire e decifrare i ben più frammentari repertori inglesi e italiani, tuttora editi solo in parte. Mottetti tipicamente inglesi e italiani circolavano accanto a brani francesi, sollecitando un'indagine sulle reciproche influenze. Il mottetto francese è costruito di norma a partire dal *tenor*; quello inglese origina spesso dalla parte mediana; quello italiano procede dall'acuto verso il grave. Già dopo una sola generazione di viaggi e di sviluppi creativi, i criteri derivabili più o meno liberamente dall'*incipit* del mottetto non sopravvivono di necessità come tratti coerenti o universali. I modelli storiografici tedeschi degli anni Venti non danno più conto di tutte le irregolarità e le anomalie scoperte in seguito, ma già fin dalle origini le definizioni erano troppo nette. Brani marginali, ibridi, minoritari e inconsueti possono oggi tornare alle luci della ribalta per sfidare alcune delle tradizionali esclusioni.

Scrivendo intorno al 1470, Tinctoris ordinava le forme musicali entro una gerarchia sormontata dalla Messa (la quale non esisteva come ciclo musicalmente unitario un secolo, o nemmeno mezzo secolo, prima); seguivano

poi il mottetto e infine la *cantilena*. Il criterio di Tinctoris era la *varietas* (rilevabile dalla presenza di quantità, *perfectio*, *proportio*, *conjunctio*, sincopi, imitazioni, pause, ornamentazione). Di tali strumenti, intesi come paralleli dell'uso di figure retoriche nell'oratoria piuttosto che come "varietà" nella moderna accezione, conveniva che una Messa abbondasse più di un mottetto, e un mottetto più di una canzone:

non si addicono ad una *cantilena* tante né tali varietà quanto ad un mottetto; né ad un mottetto quanto ad una Messa [Tinctoris 1477, *Liber de arte contrapuncti*, libro III, cap. 8, ed. 1975, p. 155].

Proprio sul finire di un'epoca dominata delle tecniche di ripetizione del *tenor*, il ruolo del mottetto come palestra privilegiata per dispiegare l'ingegnosità del compositore e la sua maestria combinatoria si era ormai trasferito alla grande Messa ciclica, proprio come avverrà più avanti con il ricerca-fantasia in contrappunto e con la fuga – e ancor più tardi con la sinfonia e il quartetto per archi. Lavori come i grandi mottetti a sei voci d'impianto canonico composti da Josquin hanno un diretto e venerabile precedente nei mottetti tardo-medioevali, e altrettanto vale per talune strutture mottettistiche su vasta scala, anche dopo l'abbandono delle ripetizioni letterali connesse all'isoritmia. Integrare l'isoritmia, al pari di molte altre tecniche di strutturazione, in una visione più ampia della composizione di Messe e mottetti equivale a liberare il tronco della storiografia musicale del Quattrocento da una rigida camicia di forza della quale occorre disfarsi. Lo sviluppo non conobbe soluzioni di continuità; la grande Messa ciclica e il mottetto del tardo Quattrocento, un tempo collocati al di fuori della tradizione isoritmica, ne sono invece la continuazione naturale, una volta che la tradizione venga adeguatamente ridefinita.

Arlt, W.

- 1981 *Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», n. 1, pp. 23-69.
- 2001 «Machaut, Guillaume de», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. XV, pp. 478-90.

Bent, M.

- 1992 *The late-medieval motet*, in T. Knighton e D. Fallows (a cura di), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Dent, London, pp. 114-19.
- 1998a *Early Papal Motets*, in R. Sherr (a cura di), *Papal Music and Papal Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford University Press, Oxford, pp. 5-43.
- 1998b *The grammar of early music: preconditions for analysis*, in C. C. Judd (a cura di), *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York, pp. 15-59.

- 2001a «Dunstable, John», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. VII, pp. 711-17.
- 2001b «Old Hall Manuscript», *ibid.*, vol. XVIII, pp. 376-79.
- 2002 *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, Routledge, London - New York.
- Bent, M., e Wathey, A.
- 1998 (a cura di), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms français 146*, Oxford University Press, Oxford.
- 2001 «Vitry, Philippe de», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. XXVI, pp. 803-13.
- Bowers, R.
- 1999 *English Church Polyphony: Singers and Sources from the 14th to the 17th Century*, Ashgate-Variorum, Aldershot.
- Earp, L. M.
- 1995 *Guillaume de Machaut: A Guide to Research*, Garland, New York - London.
- Fallows, D.
- 1996 *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Variorum, Aldershot.
- Fischer, K. von, e D'Agostino, G.
- 2001 «Landini, Francesco», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. XIV, pp. 212-21.
- Günther, U.
- 1963 *Das Ende der Ars Nova*, in «Die Musikforschung», XVI, n. 2, pp. 105-20.
- Hucke, H.
- 1984 *Das Dekret "Docta Sanctorum Patrum" Papst Johannes' XXII*, in «Musica Disciplina», XXXVIII, pp. 119-31.
- Le Franc, M.
- 1999 *Le Champion des Dames*, in *Classiques français du Moyen Âge*, vol. IV, a cura di R. Deschaux, Champion, Paris-Genève, pp. 127-31.
- Nádas, J., e Di Bacco, G.
- 1994 *Verso uno "stile internazionale" della musica nelle cappelle papali e cardinalizie durante il Grande Scisma (1378-1417): il caso di Johannes Ciconia da Liège, Collectanea I, Città del Vaticano («Capellae Apostolicae Sixtinaeque collectanea acta monumenta», III).*
- 1998 *The Papal Chapels and Italian sources of Polyphony during the great schism*, in R. Sherr (a cura di), *Papal Music and Papal Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome* cit., pp. 44-92.
- Page, Ch.
- 1993a *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford University Press, Oxford.
- 1993b *Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation*, in «Plainsong and Medieval Music», II, n. 1, pp. 17-41.
- Planchart, A. E.
- 2001 «Du Fay, Guillaume», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. VII, pp. 647-64.

Robertson, A. W.

- 2002 *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge University Press, Cambridge.

Strohm, R.

- 1993 *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge.

Taruskin, R.

- 1995 *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York - Oxford.

Tinctoris, J.

- 1477 *Liber de arte contrapuncti, Complexus effectuum musices*, in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, a cura di A. Seay, vol. II, American Institute of Musicology, [Roma] 1975 («Corpus scriptorum de musica», XXII).

Van der Straeten, E.

- 1882 *La Musique aux Pays-bas avant le XIX^{ème} siècle*, vol. VI, G. A. Van Trigt, Bruxelles.

Warren, Ch.

- 1973 *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*, in «The Musical Quarterly», LIX, n. 1, pp. 92-105.

Wathey, A.

- 1993 *The Motets of Philippe de Vitry and the Fourteenth-Century Renaissance*, in «Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music», XII, pp. 119-50.

Weller, Ph.

- 1997 *Frames and Images: Locating Music in Cultural Histories of the Middle Ages*, recensione di Page 1993a in «Journal of the American Musicological Society», L, n. 1, pp. 7-54.

Wright, C.

- 1994 *Dufay's Nuper rosarum flores, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*, in «Journal of the American Musicological Society», XLVII, n. 3, pp. 395-441.

M. JENNIFER BLOXAM

La messa polifonica da Machaut a Palestrina

1. *Introduzione.*

È il titolo stesso del presente saggio a evidenziare due recenti e specifici motivi di interesse verso il repertorio della Messa che hanno inciso profondamente non soltanto sull'approccio degli studiosi ma anche sulle scelte operate nella pubblicazione, nell'esecuzione e incisione di questo genere musicale. Il primo è costituito dal "ciclo della Messa", ossia dalla composizione concepita sulla base di un principio musicalmente unitario delle parti principali dell'*ordinarium Missae* – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei (e qualche volta l'*Ite missa est*) – a opera di un singolo autore. Guillaume de Machaut è noto come il primo autore di un simile "ciclo della Messa": la sua è l'unica composizione musicale del Medioevo cui sia stata dedicata un'intera monografia [Leech-Wilkinson 1990] ed è stata altresì oggetto di continua attenzione da parte degli studiosi del xx secolo, dando origine a una vasta letteratura. La *Messe de Nostre Dame* di Machaut (della quale si parlerà in seguito) è stata registrata già nel 1956, e ancor oggi è una delle Messe incise più di frequente tra quelle scritte prima dell'epoca di Bach. Il secondo elemento d'interesse attuale suggerito dal titolo è dato dai cicli della Messa di cui è conosciuto l'autore: le Messe anonime, benché sopravvivano in numero considerevole, hanno infatti ricevuto un'attenzione decisamente minore da parte di musicologi, editori ed esecutori. Basandosi di fatto sulla letteratura scientifica, le edizioni e le esecuzioni correnti, questo saggio vuole adeguarsi alla stessa prassi.

L'odierno interesse per le strategie compositive tendenti a unificare vasti segmenti musicali, può spiegare almeno in parte l'attenzione ricevuta da questo *corpus* di musica sacra ad opera di tanti studiosi ed esecutori del Novecento. Di certo, lo stesso termine "movimento", oggi comunemente usato per identificare le singole sezioni dell'*ordinarium*, risale all'inglese Charles Burney, storico settecentesco della musica, contemporaneo e ammiratore di sinfonisti classici come Haydn e Mozart, il quale lo utilizzava per definire le singole parti delle Messe di Josquin [Burney 1789, I, p. 715]. Nella letteratura moderna si continuano a tracciare analogie fra il ciclo della Messa come genere e la sinfonia, e di certo entrambe rappresentano le creazioni musicali più apprezzate e più ambiziose delle rispettive epoche. Tuttavia, mentre i movimenti di una sinfonia erano concepiti per essere ascolta-

ti in successione in una sala da concerto da parte di un pubblico appositamente convenuto per ascoltare musica, le parti dell'*ordinarium* venivano ripartiti all'interno di un lungo e complesso rituale del culto cattolico nell'ambito del quale tutte le parti erano intervallate da melodie gregoriane, letture e azioni rituali, a eccezione del Kyrie e del Gloria, la cui funzione liturgica prevedeva che fossero cantati in successione. Gli studiosi, gli esecutori e il pubblico di oggi tendono a minimizzare o ignorare del tutto il contesto rituale per il quale questa musica era pensata, concentrandosi esclusivamente sul contenuto musicale insito nella struttura e nello stile. Una ben fondata comprensione della Messa polifonica dal xiv al xvi secolo dovrebbe piuttosto considerare lo stesso antico rito della Messa come la cornice per la quale questa musica è stata creata [Wagner 1913], riconoscendo altresì la natura drammatica del cerimoniale e i suoi molteplici strati di significato [Hardison 1965], così come la sua dimensione sociale [Bossy 1983].

Le moderne esecuzioni delle Messe polifoniche di questo periodo, sia nel caso di concerti dal vivo sia di registrazioni discografiche, incoraggiano solitamente una percezione proto-sinfonica del repertorio, presentando tutte le cinque parti in successione. Vi sono comunque interessanti eccezioni, come nel caso di alcuni gruppi di musica antica (Pro Arte Singers, Cappella Pratensis, Taverner Consort) che hanno eseguito e registrato l'*ordinarium* polifonico della Messa realizzandolo entro la ricostruzione di tutte le parti musicali di una verisimile liturgia del passato, completa del gregoriano relativo al *proprium*, nonché delle letture. Una delle prime realizzazioni di questo tipo, promossa nel 1968 dai London Ambrosian Singers, presentava la *Messe de Notre Dame* di Machaut alternandola con il gregoriano della liturgia dell'Assunzione della Vergine. Questi tentativi di riproposizione della polifonia per l'*ordinarium* della Messa all'interno di un contesto liturgico favoriscono un maggiore avvicinamento degli ascoltatori moderni all'ambiente sonoro, se non rituale, nel quale tale musica è stata originariamente cantata.

2. La polifonia per l'*"ordinarium"* della Messa nel xiv secolo.

È necessario evidenziare che la Messa di Machaut era stata preceduta da tre secoli di attività compositiva nell'ambito della quale si era cercato di realizzare l'*ordinarium* in forma polifonica. Si è dato molto risalto al fatto che le primissime fonti pratiche occidentali con notazione musicale polifonica (ad esempio il tropario di Winchester dell'xi secolo, il repertorio aquitano del xii e quello di Notre Dame del xiii) riguardassero principalmente l'intonazione di brani del *proprium*, previsti per uno specifico giorno festivo e pertanto utilizzabili solamente in quell'occasione, e destinati all'esecuzione di solisti addestrati. Anche la creazione di polifonie per le parti dell'*ordinarium* comincia a manifestarsi dall'xi secolo in poi, specialmente in

fonti inglesi quali il tropario di Winchester, i frammenti di Worchester e l'undicesimo fascicolo di W₁ (gli ultimi due risalenti al XIII secolo), nonché nel repertorio del convento spagnolo di Huelgas (XIII sec.) [Lütolf 1970]. Nella maggior parte dei casi si tratta di *organa* a due o tre voci sui testi del Kyrie, Gloria, Sanctus, o Agnus Dei, costruiti sulla corrispettiva melodia gregoriana dell'*ordinarium*. Molti di essi contengono aggiunte testuali chiamate *tropi*, che trattano argomenti mariani o di altra natura, mediante i quali viene a definirsi la destinazione a una specifica occasione festiva nonché la preminenza attribuita al canto solistico, dacché i tropi erano di solito eseguiti da solisti. Queste composizioni vengono in genere raggruppate in base al testo (tutti i Kyrie insieme, tutti i Gloria insieme, e così via), analogamente a quanto avviene nei manoscritti coevi di canto piano per l'*ordinarium*.

Notevoli cambiamenti nel panorama compositivo della Messa polifonica si hanno nella Francia del XIV secolo, con epicentro presso la corte papale di Avignone; cambiamenti che costituiscono le basi della creazione della Messa ciclica. Come dimostrano i due principali testimoni manoscritti di tale produzione (Apt e Ivrea), la polifonia per le parti del *proprium* diminuisce improvvisamente mentre i compositori concentrano il proprio impegno nella realizzazione di intere parti dell'*ordinarium* con o senza l'aggiunta di tropi, includendo in ciò anche il Credo che era stato trascurato in precedenza. La norma diviene il canto a tre voci, mentre si cominciano a trovare differenti stili musicali perfino all'interno di singole parti della Messa. Si va dal cosiddetto *conductus* o stile simultaneo ereditato dall'antecedente *organum* (tutte le parti cantano lo stesso testo e l'andamento è omoritmico) fino alla nuova tessitura mottettistica dell'Ars Nova (le due voci superiori hanno un ruolo preminente e sono dotate di testo, sulla base di un *tenor* dall'andamento più lento, privo di testo e talvolta isoritmico) e allo stile di canzone (una voce superiore con ruolo trainante, che canta il testo verbale al di sopra di una o più parti più lente e senza testo). È evidente che le strutture del mottetto e dello stile di canzone adottate dai compositori di Messe furono ricavate dalla polifonia profana, che già in questo periodo aveva cominciato a influenzare quella liturgica. Le melodie gregoriane dell'*ordinarium* non costituiscono la base di questa polifonia: nel caso risultino manifestamente adottate, esse vengono parafrasate o richiamate nella voce superiore oppure sono riprese nel *tenor* [Stäblein-Harder 1962].

Numerose sono le ipotesi avanzate per spiegare lo spostamento dell'interesse compositivo dalle parti del *proprium* a quelle dell'*ordinarium*, come pure l'abbandono della pratica di tropare ampiamente le parti dell'*ordinarium*. In primo luogo v'è da osservare che mentre i testi dell'*ordinarium* non trovati restavano immutati da una festività all'altra, le relative intonazioni musicali potevano essere usate più spesso di quanto non avvenisse per le parti tropate dell'*ordinarium* o del *proprium*, e ciò lascia presupporre che in alcune istituzioni francesi vi fosse un crescente interesse e una maggiore

propensione verso un più sistematico ricorso all'intonazione polifonica della liturgia. Inoltre, mentre la realizzazione polifonica di parti del *proprium* e di parti tropate dell'*ordinarium* era riservata ai solisti, così come quella del canto piano e dei tropi del *proprium*, le sezioni non tropate dell'*ordinarium*, sia monodiche sia polifoniche, venivano solitamente cantate in coro: l'emergere di una polifonia non tropata per l'*ordinarium* fa perciò pensare a una più diffusa capacità dei coristi di cantare polifonia mensurale.

In alcune fonti risalenti circa alla metà del XIV secolo compaiono per la prima volta singole raccolte di tutte le parti dell'*ordinarium*, comprendenti Kyrie, Gloria, Sanctus e Agnus, e qualche volta Credo, *Ite missa est*, o *Benedicamus domino*. Molte di queste fonti (le cosiddette Messe di Barcellona, Tolosa e Tournai) sembrano essere opere composite, assemblaggi di preesistenti parti di Messa non correlate fra loro, spesso in stili differenti e probabilmente opera di diversi compositori. Soltanto nella Messa della Sorbona, che potrebbe essere opera di un certo Joannes Lambuleti, si possono individuare connessioni musicali fra i diversi movimenti [Jackson 1957; Schrade 1955]. La comparsa di queste miscellanee di movimenti polifonici dell'*ordinarium* coincide con una tendenza, riscontrabile nei manoscritti trecenteschi di canto gregoriano, a raggruppare in cicli i canti monodici dell'*ordinarium* in base all'importanza liturgica delle festività (come ad esempio le Messe in *festis duplicibus*) o al tema liturgico (ad esempio le feste mariane), forse con la medesima finalità pratica.

Le testimonianze rimaste fanno pensare che lo stimolo per la creazione di tali raggruppamenti provenisse da iniziative di singoli individui, finalizzate alla realizzazione di musica destinata non alle Messe solenni celebrate presso gli altari maggiori delle chiese, ma a celebrazioni liturgiche ordinarie e feriali, cantate presso gli altari laterali. Il culto di Maria, che raggiunse l'apice durante il XIV e XV secolo, ha rappresentato una forza trainante; la Messa di Tournai, ad esempio, fu probabilmente compilata attorno al 1349 in seguito a un lascito di Jean des Prés, vescovo di Tournai, per una Messa settimanale in polifonia da celebrarsi in una cappella laterale della cattedrale cittadina, dedicata alla Vergine [Dumoulin, Huglo, Mercier e Pycke 1988]. Anche la *Messe de Nostre Dame* di Machaut, conosciuta come la prima raccolta completa di parti dell'*ordinarium* certamente scritta con intento unitario da un singolo compositore, sembra risalire a poco dopo il 1360 e avere come destinazione una commemorazione mariana domenicale, da celebrarsi a un altare laterale della Cattedrale di Reims per lascito istituito da Machaut e da suo fratello [Robertson 2002].

Si è dibattuto a lungo sull'effettiva ciclicità della Messa di Machaut. Gli elementi unificanti che diverranno consueti nel Quattrocento – la coerenza modale, l'uso di uno stesso *incipit* tematico di collegamento e/o di un singolo *cantus firmus* per tutti i movimenti – sono completamente assenti. Il modo dorico di *re* domina i primi tre movimenti, mentre il lidio di *fa* gli ul-

timi tre. Kyrie, Sanctus, Agnus e *Ite missa est* ricorrono alle relative melodie dell'*ordinarium* usandole come *tenores* isoritmici, mentre Gloria e Credo non fanno uso del *cantus firmus*. Questi due gruppi di movimenti sono in contrasto anche dal punto di vista stilistico, visto che quelli basati sul gregoriano hanno un impianto di tipo mottettistico, mentre gli altri sono in stile omoritmico. La Messa di Machaut manifesta tuttavia una notevole coerenza nel vocabolario e nella sintassi dell'armonia, nell'andamento ritmico e nella costruzione melodica, facendo prova nel complesso di un'unitarietà e omogeneità senza uguali fra le Messe del Trecento. Gli studiosi e gli esecutori moderni ritengono pertanto che essa sia stata un'opera determinante, nonostante non abbia esercitato una riconoscibile influenza sugli sviluppi successivi della polifonia per l'*ordinarium Missae*.

Intorno al 1400 un'influenza decisamente più importante sulla produzione coeva hanno le Messe di Johannes Ciconia (m. 1411), compositore nativo di Liegi e fortemente legato ad Avignone e Padova, e quelle di Antonio Zaccaria (o Zachara) da Teramo. Ciconia e Zaccaria sono fra i primi compositori continentali a scrivere movimenti della Messa accoppiandoli sulla base di principi musicali comuni. Nel caso di Ciconia, almeno due coppie di Gloria-Credo ancora esistenti rivelano sistematiche connessioni musicali, trattando l'unità mensurale, la modalità, il numero e l'estensione delle voci con una coerenza stilistica e strutturale senza precedenti. Le coppie di Gloria-Credo composte da Zaccaria sono interessanti in quanto costituiscono rielaborazioni delle sue stesse ballate a due e tre voci, una scelta compositiva che anticipa di un secolo il ricorso ai modelli profani come base per la nuova musica da Messa.

3. *Il secolo d'oro del ciclo della Messa: il Quattrocento.*

I semi dai quali nel Quattrocento cresce la copiosa fioritura dei cicli di Messa sembrano essere germinati nel continente europeo e in Inghilterra all'incirca nello stesso periodo, coltivati da compositori che continuano a scrivere singoli movimenti di Messa e movimenti accoppiati. I contributi inglesi a tale sviluppo sono esemplificati nella vasta raccolta di movimenti dell'*ordinarium* nel manoscritto di Old Hall (mancante del tutto di Kyrie, non si sa se per scelta o per caso), una fonte retrospettiva, copiata intorno al 1415-20, che riflette il repertorio della cappella reale inglese del precedente quarto di secolo. Pur permanendo il raggruppamento dei movimenti a seconda della tipologia del testo (tutti i Gloria insieme, ecc.), è possibile individuare un certo numero di accoppiamenti in base a corrispondenze fra struttura, stile, modo, estensione, chiavi e mensurazione [sui criteri per identificare i movimenti accoppiati cfr. Gossett 1966; Hamm 1965]. Le coppie più importanti sono i due Gloria-Credo e i due Sanctus-Agnus di

Leonel Power. Anche il suo contemporaneo John Dunstable è autore di almeno due coppie Gloria-Credo (non conservate nel manoscritto di Old Hall ma nelle fonti continentali di Aosta e Trento 92). I movimenti accoppiati delle Messe di Power e Dunstable presentano nell'insieme una sintesi delle più comuni tecniche a disposizione dei compositori, tecniche utilizzate per tutto il resto del secolo con l'obiettivo di conferire unitarietà all'intonazione della Messa: un *incipit* tematico riconoscibile che collegava le aperture dei movimenti, l'adozione come *cantus firmus* al *tenor* di antifone dell'Ufficio correlate liturgicamente, la citazione delle relative melodie gregoriane per l'*ordinarium* sia nella voce superiore sia nel *tenor*, la presenza di piani strutturali paralleli fra i movimenti e l'adozione di una sola melodia preesistente come *cantus firmus* in tutti i movimenti.

Power e Dunstable condividono il merito di avere contribuito allo sviluppo del ciclo della Messa basata su un solo *cantus firmus* affidato al *tenor*, un procedimento che sembra essere sorto intorno al 1420. I primi esempi di Messe di questo tipo sono a tre voci e rivelano una notevole varietà di impieghi del *cantus firmus*. Un approccio rigido caratterizza la Messa *Da gaudiorum premia* di Dunstable e quella *Alma redemptoris mater* di Power: ambedue ripetono la melodia gregoriana in ciascun movimento, lasciandola immutata. La Messa *Rex saeculorum*, attribuita sia a Power sia a Dunstable, adotta al contrario un approccio libero, dove ogni presentazione del *cantus firmus* mostra un diverso modello ritmico e una propria ornamentazione melodica. Queste due modalità basilari di trattare il *cantus firmus* rimarranno in uso per tutto il secolo [Sparks 1963].

Il fatto che i compositori inglesi abbiano cominciato a superare la consuetudine di porre le melodie gregoriane dell'*ordinarium* alla base delle polifonie per la stessa occasione liturgica, attingendo invece alle melodie dell'Ufficio come fonte di materiale tematico, è stato interpretato come il trionfo dell'aspirazione all'unitarietà secondo parametri puramente musicali sulle ragioni della stretta osservanza liturgica [Bukofzer 1951]. Questa prospettiva è tuttavia il frutto del sentire moderno che considera i compositori del Quattrocento come proto-sinfonisti costretti a operare sotto le oppressive restrizioni della religione e del rito con l'obiettivo di creare opere musicalmente unitarie, articolate in più movimenti. In realtà, la scelta di una singola melodia gregoriana su cui impennare l'intera intonazione musicale di una Messa si dovrebbe piuttosto considerare come un'ulteriore manifestazione di quel processo di tropatura mediante il quale i compositori potevano stabilire specifiche connessioni liturgiche, spesso a carattere simbolico, destinate a particolari circostanze. La Messa *Da gaudiorum premia* di Dunstable, ad esempio, è basata su un canto responsoriale della Domenica dopo Pentecoste che esalta le unioni pacifiche, forse a indicarne l'esecuzione durante le nozze di Enrico V con Caterina di Valois, celebrate la Domenica dopo Pentecoste del 1420 in seguito al Trattato di Troyes [Strohm

1993, pp. 228-29]. La scelta di melodie gregoriane appropriate alla specifica pratica liturgica che la musica doveva adornare è spesso evidente, e la conoscenza delle consuetudini locali in materia di associazione fra canto e liturgia può rivelare molte informazioni circa l'origine e la destinazione delle Messe [Bloxam 1991; Bukofzer 1951].

Nel corso dei primi tre decenni del Quattrocento, la composizione di Messe ha avuto nel continente un'evoluzione per molteplici aspetti parallela a quella inglese. Nella produzione di Dufay, Hugo e Arnold de Lantins, e Gilles Binchois si riscontra una vivace presenza di movimenti singoli o accoppiati; i manoscritti Aosta, Trento 92 e Bologna Q15 costituiscono fonti particolarmente ricche di questo tipo di creazioni musicali. Tali movimenti accoppiati adottano l'intero arsenale delle strategie unificanti rinvenuto nel repertorio inglese, salvo che per il ricorso a un singolo *cantus firmus* al *tenor*. Allo stesso modo, i primi raggruppamenti continentali di cicli della Messa, comprese la Messa di Johannes Reson [Hamm 1965], le due Messe di Arnold de Lantins e le Messe *Resvelliés vous* e *Sancti Jacobi* di Dufay [Fallows 1982, pp. 165-73], istituiscono connessioni fra le parti dell'*ordinarium* non attraverso la tecnica del *cantus firmus*, ma mediante una varietà di altri espedienti: i motti, la condivisione di materiali polifonici, la ripresa delle corrispettive melodie gregoriane dell'*ordinarium*, la presenza di parallelismi strutturali, la mensurazione, l'*ambitus* e la modalità.

L'ultima opera citata, la Messa *Sancti Jacobi*, adotta la polifonia non soltanto nelle parti dell'*ordinarium* ma anche per determinate sezioni del *proprium*: Introito, Alleluia, Offertorio e Communio. Essa esemplifica pure un altro importante sviluppo della Messa quattrocentesca, e cioè l'emergere di cicli polifonici per il *proprium*. Questi possono avere l'aspetto di cicli autonomi, oppure sono proposti in associazione con un dato ciclo dell'*ordinarium* (il cosiddetto "ciclo plenario"). Il manoscritto Trento 88, copiato localmente verso il 1460 da Johannes Wiser, conserva ad esempio sedici di questi cicli del *proprium*, molti dei quali furono probabilmente composti da Dufay per la Cattedrale di Cambrai. Prevale lo stile della *chanson* a tre voci, con la melodia gregoriana del *proprium* parafrasata alla voce superiore. Nell'Europa centrale l'interesse per la composizione di cicli del *proprium* proseguì fino a culminare nel *Choralis Constantinus* di Heinrich Isaac, una raccolta assemblata postuma a metà Cinquecento, contenente circa cento cicli del *proprium* a quattro voci, alcuni dei quali destinati alla Cattedrale di Costanza, gli altri alla Hofkapelle degli Asburgo [Staehelin 1977].

Connesse con i cicli del *proprium* sono le realizzazioni polifoniche del Requiem, la Messa dei defunti, che solitamente adottano una polifonia basata sulle melodie gregoriane sia del *proprium* sia dell'*ordinarium* per la corrispondente liturgia. Si sa che Dufay ha composto un Requiem polifonico per le sue stesse esequie, ma esso non si è conservato. Il più antico che sia giunto fino a noi è quello di Ockeghem (comprendente soltanto Introito,

Kyrie, Graduale e Tractus). Sopravvivono altresí almeno altre quarantuno Messe da Requiem, scritte fra il tardo Quattrocento e la fine del Cinquecento, i cui autori vanno da Brumel a La Rue, da Clemens non Papa e Morales a Lasso e Palestrina.

È tuttavia il trattamento del *cantus firmus* al *tenor* nella realizzazione della polifonia a quattro voci dell'*ordinarium* ad affascinare i compositori della seconda metà del Quattrocento, un trattamento che ha suscitato grande attenzione da parte degli studiosi e degli esecutori moderni. A quell'epoca sono i compositori del Nord, formatisi presso le scuole corali delle cattedrali, a detenere di fatto un monopolio sul genere, ma il loro repertorio si diffonde rapidamente e ampiamente, dominando la scena della musica sacra in Italia (dove molti di questi compositori nordeuropei trovano lavoro), e penetrando fino ai piú lontani ambiti dell'Europa cristiana. I compositori che maggiormente contribuirono al genere nei decenni attorno al 1500 – Jacob Obrecht [Wegman 1994], Josquin Després [Blackburn 2000; Planchart 2000; Bloxam 2000], Antoine Brumel e Pierre de la Rue [Meconi 2003] – conseguirono l'onore della stampa nei primi libri di Messe pubblicati dall'editore veneziano Ottaviano Petrucci. La "Messa su *tenor*" serví di terreno al gioco intellettuale dei compositori affascinati dalle possibilità di combinazione da essa offerte nella costruzione di complesse architetture musicali, ma anche dalle sue potenzialità simboliche ed esegetiche. Gli studiosi moderni, dopo essersi a lungo interrogati sul "come" si sia sviluppata la tecnica del *cantus firmus* [illustrata con chiarezza da Sparks 1963], hanno recentemente cominciato a interrogarsi sul "perché" i musicisti abbiano adottato determinate scelte compositive. Le influenze, il contesto, la cronologia e il significato sono questioni sempre piú di primo piano al giorno d'oggi.

Alcune Messe composte verso la metà del Quattrocento sembrano aver prodotto un effetto propulsivo, determinando forme di emulazione diretta e indiretta: la definizione dei rapporti fra queste opere nel corso delle diverse generazioni di compositori rappresenta una questione ancora aperta. Di certo una delle Messe piú influenti della metà del secolo è l'anonima Messa *Caput*, scritta in Inghilterra intorno al 1440 (a lungo attribuita a Dufay [cfr. Strohm 1983]: tale lavoro ha lasciato una forte impronta sui compositori continentali sia per l'adozione di una nuova tessitura, a quattro voci con il *cantus firmus* dall'andamento lento al *tenor*, sostenuto da un *contratenor* nel basso, sia per il trattamento schematico di quello stesso *cantus firmus*. L'esistenza di emulazioni dirette è una chiara testimonianza dell'interesse suscitato da questa Messa – Ockeghem e Obrecht sono per l'appunto due compositori continentali che creano le loro Messe sul *tenor Caput*, nonostante questa melodia gregoriana fosse liturgicamente prevista soltanto per il rituale di Salisbury, limitato all'Inghilterra [Bukofzer 1951]. Per di piú, il suo approccio generale in termini di tessitura e schema melodico stimolava ulteriori sviluppi nella manipolazione del *cantus firmus* all'in-

terno della Messa. Ad esempio, la Messa *Spiritus almus* di Petrus de Domarto rappresenta una prima risposta continentale alla Messa *Caput* di scuola inglese, dando inizio a una nuova attenzione per le complesse trasformazioni mensurali (in senso ritmico) del *cantus firmus*, poi ulteriormente approfondite da Johannes Ockeghem (Messa *Caput*), Antoine Busnois (Messa *O Crux lignum*), e soprattutto da Jacob Obrecht [Wegman 1991].

La Messa *Se la face ay pale* di Dufay, probabilmente databile poco dopo il 1450, è un altro lavoro esemplare. Essa è una delle prime Messe basate su un *cantus firmus* non ripreso dal gregoriano ma dal repertorio francese delle *chansons* polifoniche d'amore: in questo senso essa anticipa la tendenza a ricorrere a *cantus firmi* e modelli polifonici profani verso cui si orienteranno i compositori della generazione successiva. Questa attrazione verso modelli profani è stata attribuita al "decadimento" morale della cultura tardomedievale, ma la si comprende meglio se si fa riferimento alle nuove e originali forme di devozione che in quel periodo si rivolgono alla Beata Vergine. Specie negli ambienti aulici dove questi compositori spesso vivono e lavorano, tali devozioni si manifestano nel considerare la Beata Vergine come suprema dama di corte. È degno di nota anche il fatto che in questo lavoro Dufay abbia adottato le procedure del mottetto isoritmico, nel quale la melodia del *cantus firmus* viene ripetuta in valori ritmici rigidamente decrescenti, una metodologia in seguito impiegata da Busnois nella sua Messa *L'homme armé* e nelle Messe di Josquin [Brothers 1991].

La Messa *L'homme armé* di Busnois occupa una posizione di rilievo nel repertorio liturgico del Quattrocento. Si tratta di una fra le prime manifestazioni di un vasto insieme comprendente oltre 35 Messe scritte in un arco di 150 anni e basate su un marziale motivo monodico di origine e autore incerti. La Messa di Busnois ha ispirato direttamente due Messe di Obrecht [Wegman 1989] e ha rappresentato il punto di riferimento per un gran numero di successive composizioni. Sebbene l'"uomo in armi" del canto possa ovviamente indicare un condottiero profano e i suoi cavalieri (come il Duca di Borgogna Carlo il Temerario e il suo Ordine del Toson d'oro, cui potrebbe essere dedicato un certo numero delle più antiche Messe di questo tipo) [cfr. Taruskin 1986], il fascino e la longevità sorprendenti di questo *cantus firmus* debbono essere connessi con il simbolismo universalmente riconosciuto del Cristo come cavaliere divino, vestito di un'armatura spirituale nell'atto di brandire la spada della Giustizia [Wright 2001]. I compositori, da Dufay a Ockeghem, passando per Josquin fino a Palestrina, hanno scritto Messe su *L'homme armé* trattando la melodia preesistente con una magnifica varietà di permutazioni, spesso investite di significati extra-musicali (quali il moto retrogrado per rappresentare il rovesciamento del destino umano operato da Cristo).

Si sono conservati anche altri gruppi più ristretti di Messe basate su un medesimo canto polifonico: ne sono un esempio le Messe su *Fors seulement*

di Ockeghem, Obrecht, La Rue e altri [Hewitt 1969]. Nonostante impieghino la tecnica del *cantus firmus*, basandosi perlopiù sulla citazione del *tenor* tratto dal comune modello, esse proseguono nella tendenza, evidente anche nelle prime Messe basate su un canto dato, ad assorbire occasionalmente voci aggiuntive dall'impianto polifonico di riferimento: questo procedimento è stato paragonato alle teorie retoriche della *imitatio* correnti nell'Italia di fine Quattrocento [Burkholder 1985]. Da parte dei compositori, il ricorso nell'intonazione della Messa a materiali ricavati da canti profani ha anche implicazioni extra-musicali: ad esempio, nella *Missa di Dadi* di Josquin il testo profano del modello, sebbene non cantato, interagisce in maniera allusiva con il testo dell'*ordinarium* e con l'azione rituale correlata [Long 1989], mentre alcune brevi citazioni melodiche di *chanson*, con le loro implicite allusioni testuali, sono state interpretate come commenti nascosti al testo dell'*ordinarium* di Messe basate su altro materiale [Reynolds 1992].

La politestualità implicita della maggior parte delle Messe basate su materiale preso a prestito, sia sacro sia profano, monodico o polifonico, viene apertamente perseguita in un *corpus* di Messe che derivano dalle loro fonti non soltanto i materiali musicali, ma anche i relativi testi, estranei all'*ordinarium* [Planchart 1983]. In tale insieme le Messe basate su *cantus firmi* multipli hanno un'importanza preminente e, ancora una volta, Dufay risulta essere iniziatore di una nuova tradizione: la sua Messa *Ecce ancilla Domini - Beata es Maria* combina due antifone mariane previste per la celebrazione dell'Annunciazione, i cui testi suonano simultaneamente a quello dell'*ordinarium*, creando in questo modo un'interazione testuale dialogica, narrativa ed esegetica. Un esempio straordinario di *cantus firmus* multiplo finalizzato a una narrazione agiografica è la Messa *Floruit egregius infans Livinus* di Pipelare, la quale incorpora non meno di sedici melodie gregoriane con i relativi testi in onore del santo patrono di Gand [Bloxam 1991].

Non tutte le Messe del xv secolo si basavano però su musica preesistente. Di certo, alcuni dei più originali e memorabili tratti musicali erano incentrati su materiale originale piuttosto che su citazioni. L'invenzione di un *cantus firmus* "d'artificio" è uno di quegli elementi che hanno avuto inizio nel xv secolo per svilupparsi in quello successivo: ne sono esempi le Messe basate su motivi ricavati dalla solmisazione (come la Messa *Mi-mi* di Ockeghem, la Messa *La sol fa re mi* di Josquin e le Messe *Ut re mi fa sol la* di Brumel, Morales e Palestrina), così come le Messe su "soggetto cavato delle parole", esemplificate dalla Messa di Josquin *Hercules dux Ferrariae*, che costruisce il proprio *cantus firmus* sostituendo l'appropriata sillaba della solmisazione a ciascuna vocale del nome e del titolo del duca. La Messa *Cuiusvis toni* di Ockeghem è un esperimento che invita chiaramente gli esecutori a decidere su quale modo vogliano cantare il brano. La tradizione delle Messe a composizione libera, basate sul procedimento a canone (per il quale una voce genera la seguente a un determinato intervallo di tempo

e di altezza) ebbe inizio con la *Missa Prolationum* di Ockeghem e proseguì con le *Missa ad fugam* e *Missa Sine nomine* di Josquin, culminando nella *Missa ad fugam* di Palestrina.

In quali contesti e con quali organici si eseguivano le Messe nel Quattrocento? Entro le cattedrali e le chiese collegiate in grado di far cantare polifonie complesse, le Messe votive sovvenzionate da privati e celebrate nelle cappelle laterali continuavano a costituire un importante impulso per le nuove composizioni: ne consegue che la Messa di Dufay *Ave regina celorum* è stata composta in suffragio dello stesso autore [Wegman 1995], mentre la Messa per San Martino di Obrecht è frutto di un lascito penitenziale da parte di un chierico errante collega dell'autore [Strohm 1990, pp. 40-41]. In aggiunta alle istituzioni ecclesiastiche, le cappelle di corte – in Italia, Borgogna, Francia, più quella itinerante al seguito dell'imperatore – costituivano importanti centri di composizione ed esecuzione di Messe. Diverse testimonianze iconografiche fanno pensare che l'esecuzione *a cappella* fosse consueta [McKinnon 1978]. Vi sono comunque prove documentarie attestanti l'uso di strumenti entro i riti della Messa, sebbene sia incerto se accompagnassero anche la polifonia vocale. I cori erano esclusivamente maschili, ed erano formati solamente da uomini adulti oppure da uomini e ragazzi insieme. La dimensione dei gruppi crebbe progressivamente nel corso del secolo, toccando i quindici-venti cantori nelle istituzioni più ricche [D'Accone 1976; Fallows 1983].

4. Nuove tendenze nella Messa del XVI secolo.

Verso la fine del XV secolo l'uso del *cantus firmus* come tecnica compositiva sta già declinando. L'interesse dei compositori comincia invece a orientarsi verso la realizzazione di tessiture su un sistematico impianto a carattere imitativo in grado di integrare la parte del *tenor* nel generale andamento ritmico e di legare insieme tutte le voci con materiale melodico condiviso. La Messa *Pange lingua* di Josquin, risalente agli ultimi anni della sua vita, è esemplare: nonostante sia basata su un inno gregoriano, la melodia del canto è ampiamente parafrasata e permea tutte e quattro le voci. Un approccio simile si trova nella *Missa de Beata Virgine* dello stesso autore, che richiama altresì la pratica ben più antica di basare le parti dell'*ordinarium* sulla corrispondente melodia gregoriana, sebbene parafrasata e intrecciata nell'intero tessuto contrappuntistico. L'esempio di Josquin sembra dare origine a tutta una sequela di siffatte Messe mariane, basate sulle melodie dell'*ordinarium*, a opera di musicisti che vanno da Brumel e La Rue fino a Cristóbal de Morales e Giovanni Pierluigi da Palestrina [Reese 1976].

Con il passaggio del secolo, l'interesse dei compositori di Messe si concentra tuttavia sempre più sulla cosiddetta "Messa-parodia", il cui model-

lo è costituito da un mottetto o da una *chanson* a quattro o più voci nella nuova tessitura a carattere imitativo. Le Messe-parodia differiscono da quelle costruite in precedenza su modelli polifonici in quanto nessuna delle voci prese a prestito fungeva strutturalmente da *cantus firmus* (con occasionali citazioni delle altre voci) al contrario, l'intero tessuto imitativo del modello era reintrecciato e ricucito all'interno della nuova Messa [Lockwood 1966]. Le prime Messe-parodia provengono da circoli di corte francesi del primo quarto del Cinquecento, e sono opera di autori quali Jean Mouton, Antoine de Févin, Antonius Divitis e Jean Richafort, le cui opere continuano generalmente a preferire le tecniche del *cantus firmus* e della parafrasi. In ogni caso la tecnica della parodia si sarebbe del tutto affermata nella generazione seguente: praticamente tutte le Messe composte da Adrian Willaert, Nicolas Gombert, Clemens non Papa e Morales sono basate su mottetti imitativi, e questa preferenza si mantiene sino alla fine del secolo. Alcuni modelli polifonici hanno generato insieme di Messe chiaramente motivate da emulazione e omaggio: uno di essi è costituito dalle Messe di Mouton, Divitis, Morales, Vincenzo Ruffo, Palestrina e altri sul mottetto di Richafort *Quem dicunt homines*. Messe a cinque e sei voci appaiono con crescente frequenza nel corso del secolo, mentre l'egemonia dei compositori nordici, protrattasi per tutto il Quattrocento fino a Cinquecento inoltrato, va cedendo il passo ai rilevanti contributi dei compositori italiani e spagnoli. È stato infatti un teorico italiano, Pietro Pontio, ad aver formulato nel 1588 le "regole" per la composizione delle Messe-parodia nel suo *Ragionamento di musica* [Pontio 1588].

Sugli orientamenti compositivi della musica liturgica, l'influenza più significativa nella seconda metà del Cinquecento fu esercitata dalla Controriforma. Fra il 1562 e il 1563, i delegati alle sessioni del Concilio di Trento espressero preoccupazione circa l'intrusione di elementi profani nella musica sacra e l'intelligibilità dei testi della Messa. In seguito, alcuni prelati più zelanti (in particolare il cardinal Borromeo, Arcivescovo di Milano) forgiarono gli ideali musicali della Controriforma incoraggiando i compositori a riplasmare la polifonia sacra sulla base di tali intenti. Un nuovo interesse per le tessiture accordali, nelle quali le parole sacre fossero cantate omoritmicamente da molte voci, viene coltivato da compositori come Ruffo e Palestrina, le cui Messe evitano espressamente i modelli profani. La più spesso citata come emblema degli ideali controriformistici è la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina (pubblicata nel 1567), una Messa libera a sei voci, sebbene la sua effettiva connessione con la riforma tridentina sia stata probabilmente molto esagerata [Lockwood 1975]. Una risposta assai più diretta agli sforzi dei riformatori è offerta dalle Messe di Ruffo, quasi interamente omofoniche, pubblicate nel 1570 e negli anni seguenti [Lockwood 1970].

Nonostante il rilievo del dibattito controriformista, in Italia e altrove i compositori continuano anche a coltivare la Messa-parodia basata su mo-

delli imitativi. Palestrina, il compositore di Messe piú prolifico e agguerrito di quel secolo, costruisce non meno di 51 delle sue 104 Messe su modelli polifonici preesistenti. I suoi sagaci metodi di rielaborazione dei materiali preesistenti comprendevano la correlazione di motivi ripresi dal modello con particolari segmenti dell'*ordinarium*, in maniera tale da stabilire legami testuali fra il modello e il testo dello stesso *ordinarium* [Quereau 1982]. Le tecniche della parodia prevalgono nelle circa sessanta Messe del nordico Orlando di Lasso, la cui lontananza dai dettami riformisti post-tridentini è suggerita dalle numerose composizioni basate su *chansons* francesi e madrigali italiani. Allo stesso modo, il compositore spagnolo Tomás Luis de Victoria, attivo principalmente a Roma, costruì quindici delle sue venti Messe basandosi su modelli polifonici.

Per quanto riguarda la prassi esecutiva delle Messe cinquecentesche, potremmo far riferimento alla cappella pontificia come al piú illustre fra i cori dediti alla regolare frequentazione delle opere di Palestrina e Victoria. Il canto a cappella rimane l'ideale, ma il coro papale non comprende fanciulli soprani, facendo ricorso invece ad adulti con voce di falsetto. E mentre il numero complessivo dei cantori impiegati si aggira approssimativamente fra le ventiquattro e le trenta unità, divise piú o meno equamente tra le parti vocali, raramente – o forse mai – il coro al completo esegue la polifonia. È invece piuttosto consueta la realizzazione a uno-tre cantori per parte, con duetti, terzetti e quartetti di norma eseguiti da solisti. La qualità dell'esecuzione è un problema cronico, in quanto le fila del coro sono spesso infarcite di membri designati sulla base di ragioni che nulla hanno a che fare con le capacità vocali [Sherr 1987; 1994].

Con la generazione palestriniana e a fine Cinquecento giunge a esaurimento la diffusa composizione di Messe polifoniche in contrappunto a cappella, che aveva prosperato per due secoli. I gusti vanno rapidamente orientandosi verso il nuovo stile concertato, dove l'obbligatoria presenza del basso continuo sta a evidenziare la preminenza della dimensione verticale (accordale) rispetto a quella orizzontale (contrappuntistica). Per tutto il periodo barocco e oltre, lo "stile alla Palestrina" ha finito per esemplificare semplicemente la purezza arcaica del contrappunto perfetto, proposto per finalità didattiche da Johann Joseph Fux e dal suo trattato di contrappunto *Gradus ad Parnassum* (1725), che esercitò un'enorme influenza.

Blackburn, B. J.

- 2000 *Masses based on popular songs and solmization syllables*, in Sherr 2000, pp. 51-87.

Bloxam, M. J.

- 1991 *In praise of spurious saints: The "Missae Floruit egregiis" by Pipelare and La Rue*, in «Journal of the American Musicological Society», XLIV, pp. 163-220.

- 1994 *Plain song and polyphony for the blessed virgin: Notes on two Masses by Jacob Obrecht*, in «Journal of Musicology», XII, pp. 51-75.
- 2000 *Masses based on polyphonic songs and canonic Masses*, in Sherr 2000, pp. 151-209.
- Bossy, J.
1983 *The Mass as a social institution, 1200-1700*, in «Past and Present», n. 100, pp. 29-61.
- Brothers, T.
1991 *Vestiges of the isorhythmic tradition in Mass and motet, ca. 1450-1475*, in «Journal of the American Musicological Society», LXIV, n. 1, pp. 1-56.
- Bukofzer, M. F.
1951 *Caput: a liturgico-musical study*, in Id., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Norton, New York, pp. 217-310.
- Burkholder, J. P.
1985 *Johannes Martini and the imitation Mass of the fifteenth century*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII, n. 3, pp. 470-523.
- Burney, C.
1789 *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*, pubblicato dall'autore, London; nuova ed. a cura di F. Mercer, 2 voll., Harcourt, Brace, New York 1935.
- Chew, G.
1972 *The early cyclic Mass as an expression of royal and papal supremacy*, in «Music and Letters», LIII, n. 3, pp. 254-69.
- D'Accone, F. A.
1976 *The performance of sacred music in Italy during Josquin's time, c. 1475-1525*, in E. E. Lowinsky e B. J. Blackburn (a cura di), *Josquindes Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference New York, 1971*, Oxford University Press, London - New York, pp. 601-18.
- Dumoulin, J., Huglo, M., Mercier, P., e Pycke, J.
1988 *La Messe de Tournai: Une messe polyphonique en l'honneur de Notre-Dame à la Cathédrale de Tournai au XIV^{ème} siècle*, Tornacum 4, Archives du Chapitre Cathédral - Université Catholique de Louvain, Tournai - Louvain-la-Neuve.
- Fallows, D.
1982 *Dufay*, Dent, London-Melbourne.
1983 *Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474*, in S. Boorman (a cura di), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 109-59.
- Gossett, P.
1966 *Techniques of unification in early cyclic Masses and Mass pairs*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX, n. 2, pp. 204-31.
- Hamm, C.
1965 *The reson Mass*, in «Journal of the American Musicological Society», XVIII, n. 1, pp. 5-21.

- Hardison, O. B. jr
 1965 *The mass as sacred drama*, in Id., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Johns Hopkins Press, Baltimore Md.; nuova ed. Greenwood Press, Westport 1983, pp. 35-79.
- Hewitt, H.
 1969 *Fors seulement and the cantus firmus technique of the fifteenth century*, in G. Reese e R. J. Snow (a cura di), *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh Pa., pp. 91-126.
- Jackson, R.
 1957 *Musical interrelations between fourteenth century Mass movements*, in «Acta Musicologica», XXIX, n. 2-3, pp. 54-64.
- Leech-Wilkinson, D.
 1990 *Machaut's Mass: An introduction*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- Lockwood, L.
 1966 *On "Parody" as term and concept in 16th-century music*, in J. La Rue (a cura di), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, Norton, New York, pp. 560-75.
 1970 *The Counter Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Universal Edition, Wien.
 1975 (a cura di), *Giovanni Pierluigi da Palestrina: Pope Marcellus Mass. An Authoritative Score, Backgrounds and Sources, History and Analysis, Views and Comments*, Norton, New York.
- Long, M.
 1989 *Symbol and ritual in Josquin's "Missa di Dadi"*, in «Journal of the American Musicological Society», XLII, n. 1, pp. 1-22.
- Lütolf, M.
 1970 *Die Mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*, 2 voll., Haupt, Bern.
- McKinnon, J. W.
 1978 *Representations of the Mass in Medieval and Renaissance art*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXI, n. 1, pp. 21-52.
- Meconi, H.
 2003 *Pierre de la Rue and musical life at the Habsburg-Burgundian court*, Oxford University Press, Oxford.
- Planchart, A. E.
 1983 *Parts with words and without words: The evidence for multiple texts in fifteenth-century Masses*, in S. Boorman (a cura di), *Studies in the Performance* cit., pp. 227-51.
 2000 *Masses on plainsong cantus firmi*, in Sherr 2000, pp. 89-150.
- Pontio, P.
 1588 *Ragionamento di musica*, s.e., Parma; ed. in facsimile in S. Clercx (a cura di), *Documenta musicologica* 16, Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York 1959, pp. 155-56.

Quereau, Q.

- 1982 *Aspects of Palestrina's parody procedures*, in «Journal of Musicology», I, n. 2, pp. 198-216.

Reese, G.

- 1976 *The polyphonic "Missa de Beata Virgine" as a genre: The background of Josquin's lady Mass*, in E. E. Lowinsky e B. J. Blackburn (a cura di), *Josquin des Prez* cit., pp. 589-98.

Reynolds, C. A.

- 1992 *The counterpoint of allusion in fifteenth-century Masses*, in «Journal of the American Musicological Society», XLV, pp. 228-60.

Robertson, A. W.

- 2002 *Guillaume de Machaut and Reims: Context and meaning in his musical works*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 257-75.

Schrade, L.

- 1955 *A fourteenth-century parody Mass*, in «Acta Musicologica», XXVII, pp. 13-39.

Sherr, R.

- 1987 *Performance practice in the papal chapel in the 16th century*, in «Early Music», XV, pp. 452-62.
 1994 *Competence and incompetence in the papal choir in the age of Palestrina*, ivi, XXII, pp. 606-30.
 2000 (a cura di), *The Josquin Companion*, Oxford University Press, Oxford.

Sparks, E. H.

- 1963 *Cantus Firmus in Mass and Motet, 1420-1520*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

Stäblein-Harder, H.

- 1962 *Fourteenth-Century Mass Music in France*, American Institute of Musicology, s.l. («Musicological Studies and Documents», n. 7).

Staehelin, M.

- 1977 *Die Messen Heinrich Isaacs*, Haupt, Berne-Stuttgart.

Strohm, R.

- 1983 *Quellenkritische untersuchungen an der missa "Caput"*, in L. Finscher (a cura di), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, II. *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, Harrassowitz, Wiesbaden, pp. 155-65 («Wolfenbütteler Forschungen», n. 26).
 1990 *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford University Press, Oxford; ed. riveduta.
 1993 *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.

Taruskin, R.

- 1986 *Antoine Busnoys and the "L'homme armé" tradition*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIX, n. 2, pp. 255-93.

Wagner, P.

- 1913 *Geschichte der Messe, I. Teil: Bis 1600*, Breitkopf & Härtel, Leipzig; nuova ed. Olms, Hildesheim 1963.

Wegman, R. C.

- 1989 Another "Imitation" of Busnoys' "Missa L'Homme armé" - and some observations on imitatio in Renaissance music, in «Journal of the Royal Musical Association», CXIV, n. 2, pp. 189-202.
- 1991 Petrus de Domartos's "Missa Spiritus almus" and the early history of the four-voice Mass in the fifteenth century, in «Early Music History», X, pp. 235-303.
- 1994 Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht, Oxford University Press, Oxford.
- 1995 "Miserere supplicanti Dufay": The creation and transmission of Guillaume Dufay's "Missa Ave regina celorum", in «Journal of Musicology», XIII, n. 1, pp. 18-54.

Wright, C.

- 2001 The Maze and the Warrior: Symbols in Architecture, Theology and Music, Harvard University Press, Cambridge-London.

KATE VAN ORDEN

Dalla corte alla città: la *chanson* nei secoli xv e xvi

1. *Geografia sociale e politica.*

Prima della costruzione di Versailles nel xvii secolo, la corte reale francese e le corti ducali che gravitavano attorno ad essa erano in costante movimento. I Valois risiedevano al Louvre mediamente solo due o tre mesi all'anno, e trascorrevano il resto del tempo a Fontainebleau, Blois, Chambord o in altre località del paese, con un seguito di circa duemila persone fra cortigiani, funzionari, consiglieri, cuochi, musicisti, poeti, dame di corte, servitori, paggi e guardie. La corte era un'istituzione sociale mobile, non un luogo. Anche le corti di rango inferiore compivano uscite annuali dai loro possedimenti signorili in campagna per spostarsi nelle spaziose residenze che mantenevano in città, e che in loro assenza affittavano su base giornaliera o settimanale.

Benché risiedessero dunque saltuariamente in città, modificando con la loro presenza l'aspetto della Francia metropolitana, i nobili non erano per definizione né "cittadini" né "borghesi" né "villici". Essi piuttosto derivavano i propri titoli nobiliari dai toponimi delle loro proprietà fondiarie – "di Montaigne", "di Bordeaux" e così via –, ancorando saldamente alla campagna il loro retaggio aristocratico. Discendenti dei signori feudali del Medioevo, i nobili rinascimentali possedevano vaste distese di terre, mentre i senza terra lavoravano. A parte i contadini, che coltivavano la terra, la maggior parte di coloro che in Francia componevano il terzo stato, ovvero la classe attiva, si trovava concentrata nelle città. Queste ultime erano domicilio di medici, avvocati, burocrati, borghesi, mercanti, artigiani, salariati a giornata e di altre categorie di persone appartenenti al cosiddetto *menu peuple*, il "popolo minuto", e ai *citoyens*, i "cittadini", che oliavano gli ingranaggi del commercio con il loro denaro e la loro fatica. In quanto connessa a questioni di nobiltà, la connotazione spregiativa del concetto di città appare con la massima chiarezza nel termine "villano": Estienne Pasquier spiega come una residenza di campagna contribuisse in modo determinante allo *status* di nobile, dal momento che il possesso di un feudo aveva tanto a lungo definito la classe della vecchia nobiltà aristocratica [1723, I, p. 135]. Gli appartenenti all'alta borghesia privi di possedimenti terrieri e forniti di nobili aspirazioni – coloro che «vivevano mollemente in città, nel diletto e nell'ozio» [*ibid.*] – venivano chiamati "villani" dai nobili terrieri,

per distinguerli dai veri gentiluomini; in modo analogo, l'espressione *gentil-homme de ville* rappresentava un epiteto derisorio basato su una contraddizione in termini.

La corte e la società urbana si trovavano spesso a stretto contatto all'interno delle mura cittadine, rendendo inevitabili certe forme di scambio culturale. Le *chansons*, per esempio, quasi non conoscevano confini. Semplici canzoni appartenenti al repertorio dei menestrelli che suonavano ai matrimoni della borghesia o tipiche delle compagnie filodrammatiche urbane come quella degli Enfants-sans-Souci (di cui era membro il poeta Clément Marot) giungevano spesso alle orecchie del re. Inoltre, la stampa contribuì sicuramente nel corso del xvi secolo ad accelerare la proliferazione dei repertori di canzoni appartenenti all'ambiente cortese e cittadino e i reciproci scambi. Tuttavia, i percorsi dello scambio fra la cultura cortese e quella cittadina sono difficili da rintracciare nei repertori di canzoni, poiché i loro testi ritraggono l'ambiente della corte, della città e della campagna sulla base di invenzioni che possono essere fuorvianti. Spesso i letterati scrivevano canzoni mettendole in bocca a pastori e pastorelle per il divertimento dei loro mecenati: con la loro "rusticità", queste composizioni non erano autentiche più degli almanacchi contadini, così popolari fra i lettori del Cinquecento. Ciò significa dunque che le canzoni creano un'immagine idealizzata della società francese, scarsamente rappresentativa della vera vita di nobili e borghesi. Nelle canzoni le realtà sociali sono rarefatte e filtrate da convenzioni sociali e strettamente poetiche. L'interesse del presente saggio va dunque oltre la costruzione di una geografia sociale della *chanson* basata esclusivamente o sulla rappresentazione o sulla realtà. Piuttosto, ci muoveremo alternativamente fra il mondo fittizio della corte e della città così com'è raffigurato nella canzone, e ciò che invece potremo arrivare a conoscere circa la realtà di questi due ambienti sociali, trovando il punto d'incontro a metà strada fra le rappresentazioni contenute nelle canzoni e le realtà esterne che esse riflettono.

2. *L'ideale dell'amor cortese.*

Iniziamo dal mondo immaginario della corte, che occupa un posto centrale nella contrapposizione dialettica di corte e città presente nelle canzoni. Per essere ancora più precisi, inizieremo dall'ideale dell'amor cortese, dal momento che nel Quattro-Cinquecento l'amore rappresentava il tema pressoché invariabile delle canzoni. Di fatto, *chanson* ed espressione amorosa erano così perfettamente connesse da essere virtualmente inseparabili: la canzone costituiva il principale mezzo di corteggiamento, e di converso il desiderio ne rappresentava la fonte d'ispirazione primaria. Da questo punto di vista diventa dunque possibile non solo riflettere sul modo in cui le

canzoni eseguite a corte costruivano il mondo dell'“altro” – la città – basandosi sulla raffigurazione convenzionale delle sue pratiche amorose, ma anche suggerire il motivo per cui la *chanson* polifonica di corte scomparve allorché l'*amour courtois* si arrese alle mutate consuetudini sociali del Seicento.

La maggior parte delle canzoni giunte sino a noi dal Quattro e dal Cinquecento esprime perlopiù il tema dell'amore in termini di *fin amors* o amor cortese. Sempre non consumata e perseguita fuori dai confini del matrimonio, tale nobile forma d'amore si risolveva in un desiderio costantemente inappagato. La separazione ne rappresentava il *topos* principale: l'innamorato, in preda alla malinconia, soffriva in solitudine per le frecce di Cupido. Ritiratosi alla sua scrivania, ecco che il poeta, disperato per l'amore non corrisposto, indirizzava il suo desiderio altrove rivolgendolo alla poesia e al canto. In tal modo la canzone nasceva da una sublimazione del desiderio, manifestandolo in forma di *rondeaux*, sonetti e altre composizioni liriche che lasciavano la scrivania del poeta per fungere da pegni d'amore, doni e messaggi di passione destinati ad ammorbidire il cuore della dama. Questa relazione di rispecchiamento fra amor cortese e poesia – nella quale l'amore non corrisposto si fa canto per poi ritrasformarsi in passione – forniva all'espressione lirica una cornice narrativa. Le canzoni riproponevano tutte le fasi dell'amore e del desiderio in narrazioni immaginarie che esordivano con l'illuminazione amorosa, quando il poeta vedeva la dama per la prima volta, e proseguivano con l'elenco delle sue bellezze, varie meditazioni sulla sorte o sulla gelosia e descrizioni del dolore per la separazione, per terminare con sognanti ricordi circa l'ottimismo solare dei giovani amori.

Uno dei più begli esempi letterari di questa forma stilizzata del corteggiamento è il *Remède de Fortune* di Guillaume de Machaut (1300-77 ca.). Lungo poema narrativo contenente sette canzoni interpolate, il *Remède* svolgeva la doppia funzione di *ars amandi*, per istruire gli amanti nell'arte dell'amore, e di *ars poetica*, per istruire poeti e musicisti nell'arte della composizione lirica. Il protagonista del *Remède* è un giovane preso dall'amore per una donna bella ma inaccessibile. Onde placare il suo desiderio, egli compone un lungo *lai* che descrive il suo segreto amore, per poi morire di mille morti allorché la sua amata si imbatte in esso e, non sospettando che sia stato scritto per lei, gli chiede di cantarlo in presenza della corte. Mortificato e timoroso che la sua involontaria confessione abbia rovinato ogni speranza d'amore, il giovane poeta fugge dal castello in un giardino, dove abbozza un lungo lamento (*complainte*) sul suo amore sventurato. Il suono del lamento richiama una bellissima donna bionda dal simbolico nome di Esperance, che lo guida nella sua storia tormentata. Dapprima ella lo istruisce nell'arte amatoria, spiegandogli il simbolismo dello stemma d'Amore, gli attributi dell'amante fedele e i modi del buon cortigiano. Speranza canta allo sconsolato amante un *chant royal* e gli fa dono di un anello d'oro,

svelando la propria identità e il potere con cui contrasta gli imprevedibili rovesci della sorte. Così armato da Speranza, istruito sulle regole del corteggiamento e preparato ai rischi del Desiderio, l'innamorato viene posto dalla donna sulla via del ritorno al castello con una *ballade* che lo conforti qualora si trovi a ripiombare nella disperazione. Il giovane si avvia, cantando la sua ballata a Speranza e alla dama. Una danza e il canto che l'accompagna – un *virelai* – celebrano il ricongiungimento del poeta con la sua dama, dopodiché l'innamorato finalmente le confessa il proprio desiderio, dandole l'anello di Speranza quale pegno della sua venerazione. Non si tratta però di una storia a lieto fine, perché in pubblico la donna continua a celare il proprio sentimento. Il loro amore rimane segreto e non consumato, lasciando il giovane poeta in un perenne stato di angoscia e di tensione. La ruota della Fortuna non è mai del tutto dominata da Speranza, e il ciclo lirico termina con un piccolo *rondeau* che riassume i paradossi circolari del *fin amors*: «Mia signora, il mio cuore rimane con te, benché la mia persona debba lasciarti». Così il *Remède* termina dov'era cominciato, trattenendo l'innamorato poeta nella prigione di un ciclo formato dal susseguirsi di desiderio, disperazione, speranza e incertezza, e segnato da un continuo dipartirsi e ritornare. Il progredire dell'amore ispira ogni volta un canto – di fatto la storia s'impenna sul *lai*, la *complainte*, il *virelai* e il *rondeau*, ognuno dei quali sprona il corso dell'amore verso la fase successiva. In tal modo, il *Remède* illustra la necessità del canto nel corteggiamento, svelando un'economia in cui l'amore è fonte d'ispirazione per la poesia, e la poesia ispira a sua volta l'amore. L'arte dell'amore e quella del canto si tengono per mano.

L'opera di Machaut contribuì a esplicitare per le generazioni successive forme, linguaggio e oggetto delle canzoni ispirate all'amor cortese, inaugurando una tradizione di tassonomia poetica che fu poi formalizzata dal nipote Eustache Deschamps nel primo trattato francese sulla poesia, *L'art de dictier* (1392). I generi codificati da Machaut corrispondevano a forme poetiche e musicali fisse, note appunto come *formes fixes*, che regolarono la produzione poetica in Francia fino alla metà del xvi secolo. In ogni forma era contenuto un potenziale espressivo unico, che derivava dalla sua particolare configurazione come forma musicale, forma poetica e oggetto; quest'ultimo, benché fisso, poteva essere continuamente riesplorato attraverso variazioni minime [Poiron 1965]. Ad esempio il *virelai* – la più popolare delle *formes fixes* – costituiva un genere sviluppatosi dalla danza in tondo e dalla carola. Esso prediligeva testi di argomento leggero musicati su una struttura monodica che seguiva fedelmente i ritmi della danza, mentre al vertice della scala sociale la *ballade* e la *chanson royale* prediligevano nobili encomi attraverso lunghi e seri componimenti poetici a più voci, caratterizzati dalle complesse sovrapposizioni ritmiche rese possibili dalla polifonia.

Era la stessa forma poetica a determinare spesso gli argomenti da trat-

tare. Il *virelai* e il *rondeau*, per esempio, iniziavano e terminavano con ritornelli musicali e poetici che conferivano loro una struttura circolare. In ogni caso, il ritornello riportava la conclusione del canto al suo punto di partenza, facendo della sua espressione iniziale il motto ricorrente in tutta la canzone. Mentre nel *virelai* questo modulo ripetuto traeva origine dalla danza, nel *rondeau* la circolarità della struttura – accentuata dal mezzo ritornello ripetuto a metà composizione – influiva anche sulla scelta dell'argomento. Il *rondeau* divenne lo strumento perfetto per esprimere i capovolgimenti e gli ossimori dell'amor cortese. La densità della forma non ostacolava poeti e compositori, ma consentiva loro di reinventare all'infinito questo simbolo d'amore, conformemente a un insieme di regole altamente rarefatte che rispecchiavano e perfino contribuivano a mantenere i rituali attraverso i quali l'amore si esprimeva in società. *Rondeaux* quali *Belle, bonne, sage* di Baude Cordier (Chantilly, Musée Condé 564 [olim 1047], c. 11v, ca. 1400) o quelli contenuti nello *Chansonnier Cordiforme* del xv secolo (F-BN, Rothschild 2973, cc. 60v-61r, copiato nel 1460-76) rappresentavano pegni d'amore redatti materialmente in forma di cuore e pronti per essere donati alla donna amata (cfr. tav. 5).

Il *rondeau* di Cordier *Belle, bonne, sage* colmava gli atri del cuore con un ritornello tondeggiante cantato dalla voce più acuta, che dedicava il brano alla «bella, buona e saggia» dama del poeta, facendole omaggio della versione scritta di una canzone che sgorgava dal cuore del suo innamorato nel primo giorno di primavera. Qui la struttura ricorsiva del *rondeau* si adatta perfettamente al sentimento di palingenesi annuale, giacché l'amore, come il tepore della primavera, porta via il freddo dell'inverno:

Belle, bonne, sage, plaisant et gente
A ce jour cy que l'an se renouvelle
Vous fais le don d'une chanson nouvelle
Dedens mon cuer qui a vous se presente.
 De recevoir ce don ne soyés lente,
 Je vous suppli, ma doulce damoyse,
Belle, bonne, sage, plaisante et gente
A ce jour cy que l'an se renouvelle
 Car tant vous aim que aillours n'ay mon entente;
 Et sy sçay que vous estes seule celle
 Qui fame avés que chascun vous appelle
 Flour de beauté sur toutes excellente.
Belle, bonne, sage, plaisant et gente
A ce jour cy que l'an se renouvelle
Vous fais le don d'une chanson nouvelle
Dedens mon cuer qui a vous se presente.

[Bella, buona, saggia, leggiadra e gentile
 In questo giorno in cui l'anno si rinnova
 Vi faccio dono di una canzone nuova
 Dentro il mio cuore che a voi si presenta.]

Non indugiate ad accogliere questo dono,
Vi supplico, mia dolce damigella,
Bella, buona, saggia, leggiadra e gentile
In questo giorno in cui l'anno si rinnova
Poiché tanto vi amo da non avere altro intento;
E ben so che voi sola siete colei
Che per fama ognun vi chiama
Fior di bellezza fra tutti il più bello.
Bella, buona, saggia, leggiadra e gentile
In questo giorno in cui l'anno si rinnova
Vi faccio dono di una canzone nuova
Dentro il mio cuore che a voi si presenta.]

Nelle strofe, l'innamorato supplica la dama di accogliere il suo cuore senza indugio, poiché egli ama lei e nessun'altra. Il suo è un amore tinto di disperazione, perché la sua signora è una bellezza famosa, sicuramente amata da ognuno. Inoltre, dal momento che è «buona e saggia», non concederebbe mai l'amore fisico a cui l'amante allude mentre esprime l'urgente desiderio che lei accetti il suo cuore. È invece il manoscritto stesso della *chanson* a rappresentare il cuore trasfigurato dell'amante, pronto a cantare la canzone in esso incorporata. Al di là dei vincoli dovuti alla differenza di classe, alla distanza geografica e alle restrizioni imposte dall'amor cortese (non possiamo sapere quali), questa canzone esprime rispetto e desiderio in una forma accettabile.

Le *chansons* contenute in questi manoscritti rappresentano un trionfo dell'artificio, il prodotto di un sistema di forme poetiche e musicali altamente codificate, sorte in presenza di costumi sessuali che regolavano i rapporti fra uomini e donne negli strati più elevati della società. Nello stesso tempo, tuttavia, non dovremmo leggere tali canzoni troppo alla lettera. In definitiva, le *formes fixes* incanalavano l'espressione artistica in una relazione concorrenziale con altre poesie, più che dirigerla all'esterno di un sé personalizzato: il poeta indossa i panni del corteggiatore disperato per l'amore non corrisposto allo scopo di scrivere i suoi versi, riducendone l'oggetto – la nobile dama – a uno stereotipo di bellezza, bontà, saggezza e freddo riserbo. L'idea che queste canzoni mirino a scaldare il cuore di una donna fredda e distaccata è da leggersi a un livello abbastanza di superficie; si tratta invece di un pretesto per comporre canzoni che in realtà miravano ad affascinare l'intenditore di poesia, a sorprendere gli ascoltatori con i giri particolari che legavano il ritornello ai versi del *rondeau*, a deliziare i mecenati con manoscritti lussuosi (il proprietario originale del *Chansonnier Cordiforme* era un vescovo), o a impressionare vista e udito con ritmi seducenti come quelli contenuti nel *rondeau* di Cordier, scritto in uno stile all'epoca denominato *Ars subtilior* per le sue complessità ritmiche, che comportavano una notazione a due colori e richiedevano agli interpreti il massimo livello di preparazione. Infine, l'elogio poetico della dama la eleva alla condizione di fi-

gura allegorica e la trasforma in una musa della produzione poetica, che ispira canzoni d'amore piuttosto che amore reale.

3. *Politica e "chanson" d'arte nel Quattrocento.*

La grande tradizione della *chanson* francese d'arte continuò a essere coltivata nel xv secolo soprattutto da Guillaume Dufay (1400-74 ca.), Gilles Binchois (1400-60 ca.), Antoine Busnois (1430-92) e Johannes Ockeghem (1410-97 ca.). Binchois, Busnois e forse Dufay erano tutti legati alla corte di Borgogna, un ducato di primario rilievo politico fino al 1477, quando la sconfitta di Carlo il Temerario segnò la fine della cosiddetta era borgognona. Durante l'attività artistica di Dufay e Binchois, la corte di Borgogna rappresentava la stella più luminosa della cultura europea e manteneva una delle più imponenti cappelle d'Europa, la cui musica liturgica era superata solo dai sontuosi intrattenimenti mondani da essa tanto prediletti.

Nelle feste di corte si eseguivano canzoni d'amore in un contesto assai più politico che non la narrazione di rapporti privati creata dall'amor cortese. Qui vediamo la *chanson* assolvere ogni funzione, da musica di accompagnamento dei banchetti a elemento essenziale per una cerimonia di stato. Per esempio, alla famosa Festa del Fagiano tenutasi a Lille nel 1453, una favolosa serata musicale e gastronomica culminò – apparentemente in modo casuale – con la promessa dei nobili di unirsi a Filippo il Buono, duca di Borgogna, per una crociata in Terrasanta, dando il via a un'impresa spirituale e militare attraverso rituali cavallereschi che trasformarono il banchetto in una sorta di evento artistico totale, tale da coinvolgere nella sua realizzazione l'intera corte.

Dopo avere assistito a un torneo, la corte si ritirò in una sala al cui centro una tavola traboccava di cocchi d'oro che trasportavano vassoi pure d'oro colmi di quarantotto differenti generi di carne; un'altra tavola sorreggeva un castello simile a quello di Lusignano, dalle cui torri zampillava in un fossato il succo d'arancia, e un'altra ancora reggeva la statua di una donna nuda il cui seno destro dispensava idromele, mentre un leone vivo incatenato a un vicino pilastro la sorvegliava sovrastato da una scritta che recitava «Ne touchez à ma dame». Intermezzi musicali riempivano le pause fra una portata (*mets*) e l'altra, e ognuno di tali intermezzi (*entremets*) offriva musica che scaturiva da due sontuose decorazioni, simboleggianti le sfere del sacro e del profano. La prima consisteva in una chiesa di vetro con quattro cantori, un organo e una campana rintoccante, mentre la seconda era costituita da una gigantesca torta contenente ventotto musicisti che suonavano il liuto, il cromorno, la cornamusa, flauti, vielle, tamburi e trombe. Il racconto di un *entremets* dettato da Olivier de La Marche può darci un'idea di quel banchetto musicale:

Allora dalla porta da cui gli altri erano entrati, dopo che la chiesa e la torta ebbero suonato quattro volte ciascuno, entrò un meraviglioso cervo maschio, stupendo e imponente, tutto bianco, fornito di grandi corna d'oro e coperto da un bellissimo drappo di seta vermiglia, per quanto ricordo. In groppa al cervo c'era un ragazzo di dodici anni, vestito con una corta tunica di velluto cremisi, il quale portava sulla testa un piccolo cappuccio nero separato dalla veste e ai piedi graziose calzature. Questo ragazzo si aggrappava con le mani alle corna del cervo. Al suo ingresso nella sala, egli intonò con voce molto forte e chiara la parte acuta di una canzone, mentre il cervo cantava la parte del tenore, senza l'intervento di nessuno salvo il ragazzo e quel cervo artificiale; e la canzone che essi cantavano s'intitolava *Je ne vey onques la pareille* [«Non vidi mai la simile»]. Cantando nel modo che vi descrivo, essi fecero un giro davanti ai tavoli e poi se ne andarono, sicché questo *entremets* mi sembrò buono e meraviglioso. Dopo lo stupendo *entremets* del cervo bianco e del ragazzo, i cantori eseguirono un mottetto nella chiesa, mentre all'interno della torta risuonava un liuto accompagnato da due belle voci [La Marche 1883-88, II, pp. 358-59].

L'abbondanza di polifonie in occasione di questi *entremets* e durante la Festa del Fagianio in generale è cosa veramente degna di nota. Come le vesti lussuose dei cortigiani – il duca indossava per l'occasione una tunica di velluto sopra un farsetto di velluto nero, una collana d'oro tempestata di diamanti e perle e sul cappuccio un passamano ingemmato –, canzoni fino a quattro voci e mottetti adornavano il banchetto con la musica più raffinata che si potesse ascoltare. Le canzoni e i mottetti riccamente elaborati furono probabilmente composti dai cappellani del duca, che contavano fra le loro fila Busnois e Binchois. Questi compositori si erano preparati a leggere, scrivere e cantare la polifonia nelle scuole capitolari, dove avevano ricevuto un'istruzione generale ed erano stati educati secondo l'insegnamento della Chiesa; tuttavia, in qualità di membri della cappella ducale, essi presero a dedicarsi anche alla composizione di canzoni profane, allo scopo di soddisfare le necessità della corte. Il *rondeau* eseguito alla festa, *Je ne vey onques la pareille*, fu per lungo tempo attribuito a Dufay (che compose più di settantacinque *rondeaux*, benché il suo nome non si possa associare con certezza alla corte borgognona) ma è probabilmente opera di Busnois, che lavorò presso la corte per più di trent'anni. Il testo del *rondeau*, come si può vedere, tesse l'elogio della bellezza di una donna attraverso una serie di paragoni visivi annunciati nei quattro versi del ritornello (cfr. tav. 5):

Je ne vis onques la pareille

De vous, ma gracieuse dame;

Car vo beaulte est, par mon ame,

Sus toutes aultres nonpareille.

[Non vidi mai alcunché di simile

A voi, mia dama graziosa;

Giacché la vostra bellezza è, per l'anima mia!,

Incomparabile a tutte le altre.]

Di per sé la canzone ripropone i *topoi* dell'elogio cortese, narrando come la bellezza accattivante della dama suscitò meraviglia, rispetto e sottomissione. Nel quadro della Festa, *Je ne vis onques la pareille* va tuttavia oltre la semplice riaffermazione dei canoni dell'amor cortese. In primo luogo, la canzone celebra la ricchezza del ducato tessendo pubblicamente gli elogi delle sue belle dame, le quali rappresentano di per sé una sorta di bene di lusso. Essa inoltre richiama l'attenzione sulla forza dei cavalieri che difendono queste damigelle, ricordando agli ascoltatori la reciproca protezione garantita dalla relazione esistente fra una dama e il suo campione, precedentemente rappresentata durante le giostre e i tornei dello stesso giorno, quando i cavalieri si erano scontrati in "battaglia" per amore delle loro dame e le dame avevano premiato il vincitore con un grosso rubino. Come il leone posto a guardia della statua nuda sotto la scritta «Ne touchez à ma dame», il *rondeau Je ne vis onques la pareille* evidenziava la vulnerabilità dei tesori femminili del ducato di Borgogna e spronava i cavalieri a considerare l'amore spirituale per le donne fra le motivazioni che li spingevano alla crociata. L'amore cristiano per Dio veniva così abbinato al suo doppio profano, nello stesso modo in cui alla musica per il banchetto proveniente dalla chiesa rispondeva la musica dall'interno della torta. In modo analogo, *Je ne vis onques la pareille* indirizzava il simbolismo sessuale dell'amor cortese a un fine politico, usando il suo convenzionale linguaggio di elogio e sottomissione per esemplificare la giusta modalità di relazione di ogni subalterno con i propri superiori, e quindi rafforzare più in generale il dominio dei nobili, benché in amore i ruoli di genere risultino capovolti, con la donna che "domina" il suo amante asservito. Attraverso l'uso iterativo di un linguaggio gerarchicamente codificato, l'amor cortese sosteneva le strutture patriarcali, pur creando un campo – quantunque piuttosto fittizio – di dominio femminile. In conclusione, la Festa esemplifica l'importanza dell'amor cortese e il suo articolarsi in canto a onore di una cultura cavalleresca che viveva la sua estrema fioritura sotto i duchi di Borgogna [Huizinga 1996]. La cavalleria cadde in declino tra la fine del xv e l'inizio del xvi secolo, allorché la sua raffinatissima concezione dell'amore e i suoi intricati *rondeaux* esaurirono simultaneamente la loro utilità, mentre si sviluppavano nuovi ideali circa il comportamento dei nobili e i poeti andavano alla ricerca di nuove forme poetiche per esprimerli.

4. *Sessualità e canti carnascialeschi.*

Fermiamoci dunque a interrogare il mondo della corte come viene dipinto dalle canzoni d'amore, dal momento che le persone in carne e ossa che componevano l'aristocrazia europea e popolavano le sue corti non sem-

pre erano caste madonne e facondi cavalieri segretamente consunti dal desiderio, cui solo il canto offriva sollievo. La fantasmagoria borgognona sopra descritta non deve indurci a credere che le espressioni del corpo fossero represses nella vita di corte. Di fatto, il Gargantua di Rabelais era un personaggio profondamente nobile, benché assai grottesco e destinato a venire allo scoperto soltanto nel Cinquecento. La fecondità così crudamente celebrata da Rabelais non era appannaggio esclusivo delle classi inferiori. I commensali ingioiellati che parteciparono alla Festa del Fagiano probabilmente condividevano una coppa unta alla tavola del banchetto, si portavano direttamente alla bocca cucchiariate di zuppa servendosi da un'unica zuppiera e mangiavano con le mani enormi pezzi di carne prendendoli dai piatti di portata. È difficile che le relazioni coniugali fossero caratterizzate da maggior finezza, nonostante il delicato linguaggio devozionale usato nei canti di corte, che in ogni caso erano rivolti a dame fittizie, non alle mogli. Non bisogna dimenticare che il matrimonio ratificava relazioni sessuali, non rapporti d'amore. A giudicare dai discorsi degli studiosi e del clero, i contatti sessuali si limitavano alla copula e potevano avere luogo solo fra coniugi e soltanto per procreare. I mariti potevano a buon diritto chiedere alle mogli di soddisfare i loro bisogni sessuali in qualunque momento, eccettuate le domeniche e il periodo quaresimale e durante le mestruazioni, la gravidanza e l'allattamento; le donne che si rifiutavano potevano essere battute a norma di legge. Le effusioni amorose erano pressoché inesistenti, giacché la Chiesa imponeva che il rapporto sessuale avvenisse faccia a faccia, senza avere contatti con le mani o con la bocca, e astenendosi dalla nudità e da qualsiasi forma di oscenità o di violenza [King 1991, pp. 35-36]. Nella sua scanzonata opera dal titolo *Capricciosi ragionamenti* (1536), una delle più estese ed esplicite trattazioni dei rapporti intimi di tutto il secolo, anche Pietro Aretino descrive il sesso come qualcosa di frettoloso e puramente carnale, perfino qualora il rapporto abbia luogo a fini edonistici. Che senso aveva dunque per i nobili la continua riproposizione nelle canzoni di un ideale di amor cortese?

Le nobildonne erano solite sposarsi molto giovani, con l'apporto di una dote e la promessa di donare eredi al loro sposo. In realtà, il matrimonio rappresentava un fatto scontato, e le nobildonne che non entravano in un ordine religioso raramente rimanevano sole. Avvezze ai modi della camera da letto, le donne non erano certo caste vergini, e tuttavia, dal momento che i matrimoni venivano normalmente combinati per interesse economico, la familiarità che una donna aveva con il sesso non si traduceva necessariamente in familiarità con l'amore. Non è affatto chiaro se le relazioni extraconiugali – consumate o meno – rappresentassero la norma, ma chiunque è in grado di comprendere facilmente l'importanza dell'ideale cortese in un mondo di matrimoni combinati. Il *fin amors* salvaguardava l'amore in un'economia sociale che non poteva permettersi di fargli posto nel matri-

monio, il quale invece si basava su uno scambio di natura economica. Inoltre, dal momento che le relazioni extraconiugali infrangevano i principi del matrimonio, questo "amore vero" era necessariamente casto.

La formalizzazione dell'amore intorno ai concetti di castità, onore e rispetto sembra aver caratterizzato anche la natura di alcune relazioni coniugali, visto che Montaigne nei suoi *Saggi* si lamentava del fatto che di rado le donne dimostrassero apertamente affetto ai mariti:

La vie est plaine de combustion; le trespas, d'amour et de courtoisie. Comme les peres cachent l'affection envers leurs enfans, elles volontiers, des mesmes, cachent la leur envers le mary pour maintenir un honneste respect. Ce mistere n'est pas de mon goust.

[La vita è piena di dissensi; la morte, di amore e di cortesia. Come i padri celano l'affetto verso i loro figli, esse volentieri, nella stessa maniera, celano il loro verso il marito per mantenere un onesto rispetto. Questo mistero non è di mio gusto] [1988, trad. it. p. 442].

In modo analogo, gli uomini che tenevano un diario raramente vi menzionavano le mogli, e vi annotavano al massimo il loro decesso, con parole come quelle usate da Charles Demaillasson, un notevole minore di Montmorillon:

Venerdì è morta la mia cara consorte Anne Clavetier, alle due del mattino. Era una persona molto degna e virtuosa, con la quale ho trascorso una vita piacevole nel tempo del nostro matrimonio [Chartier 1986, p. 343; cfr. anche pp. 252-63, 342-45].

Indipendentemente dalla freddezza, reale o presunta, che caratterizzava i rapporti coniugali, non dobbiamo trascurare il fatto che anche i nobili vivevano "l'altra faccia" dell'amore: il sesso faceva parte della vita a ogni livello della scala sociale e, come l'espressione dell'amore, anche l'espressione della lussuria e dei più bassi desideri assumeva forme codificate. A fianco delle canzoni che celebravano l'amor cortese, i nobili si dilettavano di ascoltare canti polifonici inneggianti al sesso, secondo un sistema di convenzioni che, come nel caso dell'amor cortese, contribuivano a mantenere una chiara distinzione fra sesso e amore. Niente avrebbe potuto essere più lontano dalle canzoni d'amor cortese dei canti osceni che con esse coesistevano negli ambienti di corte. Di fatto, la distanza stilistica dei canti osceni o carnascialeschi dalla poesia cortese era parte integrante della sua estetica, poiché rappresentava un consapevole rovesciamento dei canoni dell'*amour courtois* nonché del linguaggio in cui si esprimeva [Van Orden 1995].

L'attuale riflessione critica sulla retorica carnascialesca è stata in gran parte elaborata da Michail Bachtin nel suo saggio fondamentale *Rabelais and His World* [1965]. Nella sua tesi Bachtin sostiene che le figure grottesche e le iperboliche invenzioni di Rabelais, concretatesi nei personaggi di

Gargantua e Pantagruel, esprimono un rovesciamento dell'autorità, che fosse rappresentata dalla Chiesa, dall'accademia o dalla monarchia. Secondo Bachtin, molte delle immagini capovolte e degradanti potrebbero essere collegate a tradizioni di feste popolari quali il carnevale e a situazioni festose quali mercati e fiere, o alle celebrazioni popolari che accompagnavano festività religiose quali il giorno dedicato a San Giovanni e il *Corpus Christi*, tanto per citarne due. Il carnevale sovvertiva lo *status quo*: si trattava di un periodo durante il quale si veniva temporaneamente sollevati dall'impegno di rispettare la promessa di fedeltà coniugale, mentre folli e buffoni venivano incoronati re oppure, travestiti da sovrani, erano detronizzati a bastonate [cfr. anche Davis 1975, pp. 97-123].

La più importante fra le molte dicotomie descritte da Bachtin consiste nella contrapposizione delle categorie di alto e basso. Cielo e inferno, sacro e profano, cortese e popolare: sono tutte opposizioni costruite secondo un asse verticale su cui sono disposti l'alto e il basso, e in base al quale hanno luogo i capovolgimenti caratteristici del carnevale. Il corpo stesso viene diviso in una parte superiore e una inferiore, dove le funzioni della parte superiore sono regolate dal pensiero e dalla parola, mentre quelle relative allo "strato basso-creaturale", come lo chiama Bachtin, sono governate dalla materialità dell'esistenza fisica: defecazione, copulazione, gravidanza e parto. Nella feconda idealizzazione della parte inferiore del corpo operata da Rabelais, persino gli escrementi trovano un legame con la forza riproduttiva e la fertilità [Bachtin 1965, trad. ingl. pp. 173-76]. In modo analogo, il corpo stesso si prestava a un'operazione di capovolgimento: la lunghezza del naso richiama quella del fallo [*ibid.*, trad. ingl. pp. 86-87] e il culo veniva chiamato "seconda faccia".

Le canzoni carnevalesche rappresentavano un rovesciamento dei principi su cui si basava l'amor cortese. Con il loro movimento verso il basso, tali canzoni attiravano l'attenzione su genitali, rapporti sessuali e trasgressione dei voti di celibato, castità e fedeltà, disperdendo l'aura di cui godeva l'amore non corrisposto.

Uno dei tratti caratteristici dei canti carnascialeschi risiede nel fatto che essi sembrano provenire da un mondo esterno alla corte, dove non vigono le prescrizioni tipiche dell'amor cortese. Accanto alla sfera bucolica, la città simbolizzava uno spazio importante per l'espressione del desiderio carnale – un ghetto libidinoso all'interno del quale le fantasie che non trovavano posto nell'incontaminato stile "elevato" venivano espresse dai villici (*vilains*) per il divertimento della gente di corte. Con ciò non si vogliono negare le vere origini urbane di alcune fra queste canzoni; piuttosto si vuole riconoscere che perfino le canzoni urbane adatte ai nobili o "ripulite" a loro uso si devono considerare parte della dialettica di corte, nella quale i riferimenti al desiderio fisico potevano assumere solo forme molto specifiche.

5. *Temi urbani e polifonia di corte.*

Sul primo scorcio del Cinquecento, canzoni strofiche più leggere cominciarono a soppiantare il *rondeau*, vincendo l'egemonia delle *formes fixes*. Il canzoniere di Bruxelles (Bibliothèque Royale, ms 228), copiato verso il 1516-23 e appartenuto a Margherita d'Austria (1480-1530), esemplifica questa tendenza: metà delle canzoni in esso contenute è costituita da *rondeaux* o da composizioni di struttura analoga, ma di queste soltanto una metà è fornita di testi completi [Picker 1965]. Le altre si possono identificare come *rondeaux* in base a concordanze, o si possono ipoteticamente ascrivere a tale genere perché conservano la cadenza mediana tipica di questa forma musicale; ma alcuni brani hanno assunto i ritornelli tipici dei testi di *rondeaux* collocandoli in forme libere che illustrano un atteggiamento nuovo da parte dei compositori. Le "forme fisse" persero il loro significato strutturale quando si cominciarono a sviluppare nuovi principi di organizzazione musicale (diffusione dei procedimenti imitativi o intonazioni musicali verso per verso, caratterizzati da gerarchie cadenzali rese possibili da tessiture a quattro voci e armonie più incisive). Strappati al loro contesto, i ritornelli di *rondeaux* quali *Je ne vey onques la pareille* offrivano ai compositori strofe di quattro o cinque versi a carattere epigrammatico, che essi potevano inserire in forme meno rigide e regolate da principi musicali di natura più immediata. La poesia scivolava lentamente verso il genere epigrammatico, pur conservando l'essenza degli ideali di corte attraverso concetti espressivi, che in ogni caso erano già stati condensati in ossimori e termini codificati per esprimere il dispiacere (*regretz*), i dolori (*douleurs*) e la tristezza (*tristesse*) dell'amante non corrisposto.

Accanto al graduale dissolversi delle "forme fisse", il contenuto dei canti polifonici divenne più permissivo, virando spesso verso il genere carnascialesco. Le composizioni di Josquin Desprez (1460-1521 ca.) ne rappresentano un esempio, poiché questo celebre compositore musicò testi che spaziavano da poesie di carattere cortese, dovute alla penna di Jean Molinet e di altri *grands rhétoriciens* (alfieri dello stile elevato), a testi scherzosi molto popolari fra i parigini. Josquin lavorò presso mecenati in Francia, nelle Fiandre e in Italia, e l'ampia diffusione delle sue opere sia attraverso manoscritti sia mediante testi stampati quali l'*Odhecaton*, *Canti B* e *Canti C* di Petrucci (Venezia 1501-504) illustra a sufficienza come, prima che il madrigale italiano iniziasse ad affermarsi intorno al 1540, la *chanson* rappresentasse l'esperanto del canto profano in tutta Europa, nelle regioni francofone come altrove.

Alcune canzoni di Josquin sono una rielaborazione di canti monodici tratti dal repertorio dei teatri di città, e rivestono qui un particolare interesse per il modo in cui le armonizzazioni polifoniche di Josquin le nobilita-

no, quantunque l'arguzia urbana dei loro testi rimanga intatta. *Faulte d'argent*, *Allegez moy doulce plaisant brunette*, *Bergerette savoysienne*, *En l'ombre d'un beau buissonnet*, *Ils sont bien pelez* e *Je me complains* si sarebbero potute udire tutte nei teatri pubblici borghesi, eseguite da menestrelli di città ovvero da membri delle compagnie di attori come parte integrante delle rappresentazioni, oppure fra un atto e l'altro, o ancora nelle strade per fare pubblicità agli spettacoli. Il pubblico parigino seguiva non solo le rappresentazioni allegoriche municipali, i drammi allestiti per le apparizioni in pubblico del re e gli spettacoli teatral-musicali che avevano luogo presso la Foire Saint-Laurent e la Foire Saint-Germain (e dai quali si sarebbe sviluppata un secolo dopo l'*opéra comique*), ma anche le attività di tre compagnie filodrammatiche appartenenti alla classe media: la Confrérie de la Passion, che nella seconda metà del Cinquecento svolse attività regolare in un proprio teatro all'Hôtel de Bourgogne, i Basochiens (composta principalmente da impiegati del foro parigino) e i già citati Enfants-sans-Souci. A causa della sua ampiezza, questo repertorio urbano è difficile da ricostruire, poiché le melodie circolavano oralmente fra menestrelli che avevano poca dimestichezza con la musica scritta, quantunque dopo l'avvento della stampa i testi fossero spesso raccolti in apposite antologie o inclusi in edizioni delle opere teatrali. Le armonizzazioni polifoniche come quelle di Josquin conservavano dunque il repertorio orale, sia pure trasformandolo.

Faulte d'argent rivela le sue radici borghesi non appena si menziona il denaro: «Mancanza di denaro – è dolore senza pari... Senza contanti, bisogna star zitti». Come sappiamo, i nobili non si dedicarono mai al commercio, che avrebbe compromesso il loro *status* sociale (nonché la loro esenzione dal pagamento delle tasse). Di fatto, alcuni nobili squattrinati persero i loro titoli per essersi dedicati al commercio, mentre i prosperi mercanti salivano la scala sociale verso la nobiltà dopo avere accumulato ricchezze sufficienti a mantenere le loro famiglie per tre generazioni. Le famiglie in fase di transizione fra un oscuro passato mercantile e un luminoso futuro da nobili formavano la borghesia francese, una classe profondamente consapevole delle tensioni esistenti fra denaro e titoli nobiliari, per non parlare della sua prontezza a ridere delle battute di contenuto economico. *Faulte d'argent* si prende gioco del mercato matrimoniale e del potere che il denaro ha su di esso. I pretendenti poveri non avevano il diritto di parlare, ma quelli muniti di denari potevano attirare l'attenzione delle donne: «Una donna addormentata si desterà per denaro», recita l'ultimo verso. Con accenti simili, *Ils sont bien pelez* ridicolizza i poveri che spendono troppo in abbigliamento e senza dubbio infrangono le leggi suntuarie vestendosi con un lusso superiore al loro rango al solo scopo di «intrappolare le donne con un matrimonio» [Paris e Gevaert 1875, n. 129]. In questo linguaggio farsesco sono i soldi, l'ostentazione e il mercato matrimoniale a ispirare la canzone, non un amore insoddisfatto o chissà quali fini poetici [Brown 1963, I, pp. 116, 218-19].

Figura 1.

Josquin Desprez, *Allegez moy douce plaisant brunette*, mm. 1-19, tratto da *Mellange de chansons* (1572).

Al - le - gez moy ——— Al - le - gez moy Al - le - gez moy Al - le - gez

moy doul-ce plai-sant bru-net - - - te. doul-ce plai- doul-ce plai- doul-

Al - le - gez moy doul-ce plai-sant bru-net - - - te. doul-ce plai- doul-

Al - le - gez moy ——— doul-ce plai-sant bru-net - - - te. doul-ce plai- doul-

Al - le - gez moy ——— doul-ce plai-sant bru-net - - - te. doul-ce plai- doul-

moy Al - le - gez moy Al - le - gez moy doul-

moy Al - le - gez moy Al - le - gez moy doul - ce plai-sant bru - net - te,

des-soubz la bou-di-net-te,
sant bru-net-te,
des-soubz la bou-di-net-
sant bru-net-te,
ce plai-sant bru-net-te,
des-soubz la bou-di-net-

des-soubz la bou-di-net-te,
des-soubz la bou-di-net-te, des-soubz la bou-di-net-te, Al-
te, des-soubz la bou-di-net-te, Al-
te,
te,
te,
te,
des-soubz la bou-di-net-te, Al-

Il sesso caratterizza anche molte *chansons* urbane di Josquin. La sua *Tenez moy en voz bras* propone un incontro illecito presso una fontana parigina, dove un abbraccio dell'amato "guarirà" la protagonista femminile dal suo desiderio. Anche *Je me complains* è stata scritta per una voce di donna che si lamenta dopo aver aspettato tutto il giorno sperando in un appuntamento con il suo amato. La ricca polifonia imitativa di Josquin sfocia in una filastrocca omofonica una volta arrivati al verso finale («la tricoton, la tricoton, la belle tricotée»), consistente in un'espressione tipica del gergo urbano che rimanda al significato di "fare l'amore". «La tricotée» si riferisce a una danza. Il termine deriva da *tricot*, ovvero "ferro da calza", e il verbo *faire tricoter* significa far ballare qualcuno colpendolo con una bacchetta; il significato correlato è quello di "fare l'amore". «La belle tricotée» è dunque una bella ragazza che ama danzare, ovvero fare l'amore.

I riferimenti musicali alla struttura omofonica dei canti teatrali rappresentano una caratteristica importante della canzone di Josquin intitolata *Allez moy douce plaisant brunette*, che presenta alternativamente lo stile musicale di corte e quello urbano. Nonostante le volgari richieste di soddisfazione sessuale presenti nel testo («Alleggeriscimi, dolce brunetta graziosa, alleggeriscimi sotto l'ombelico»), Josquin fa esordire la sua composizione nello stile più elevato (cfr. fig. 1, batt. 1-12). Una polifonia di carattere imitativo lascia il posto alla filastrocca omofonica del ritornello, *Dessoubz la boudinette*, che viene ripetuto tre volte (batt. 13-19). Lo scherzo sta nel fatto che si potrebbe scambiare l'esordio della canzone per quello di un canto d'amor cortese: i lunghi decasillabi rappresentavano la norma per la poesia cortese dell'epoca, e spesso iniziavano con una richiesta di sollievo alla dama, come in *Secourez moy, ma dame, par amours* («Soccorretemi, madonna, per amore»). Non appena arriviamo alla fine del primo verso, tuttavia, dove la dama viene chiamata «brunetta», qualcosa sembra fuori posto; un mutamento di registro che si chiarisce semanticamente e musicalmente quando scopriamo che i «dolori» sofferti dal poeta sono localizzati nella parte inferiore del corpo («dessoubz la boudinette») e che l'anelato sollievo è di ordine sessuale.

Ciononostante, Josquin ha realizzato una canzone d'arte a partire da un canto popolare, dando luogo a un trionfo della scrittura a sei voci sulla base di una canzone teatrale [Brown 1963, I, pp. 185-86]. Si noti di passaggio che questa canzone potrebbe anche non essere di Josquin; la più antica fonte di cui disponiamo è un'opera a stampa del 1540. Di fatto, la maggior parte delle sue canzoni qui analizzate è scritta in un'ampia struttura a cinque o sei voci, e molte includono canoni che rappresentano il vertice dell'artificio polifonico (in *Allez moy* il canone inizia con la voce più acuta, alla quale risponde il *contratenor* un'ottava sotto).

L'origine di queste canzoni nel repertorio del teatro borghese parigino certamente renderà più complicato capire come sia avvenuto il passaggio

del materiale culturale fra l'ambiente della corte e la città. Di fatto, si mette in discussione un presupposto basilare implicito nel titolo del presente articolo: che la *chanson* e altri prodotti dell'élite culturale siano passati in generale dalla corte alla città, dove avidi borghesi raccoglievano i più recenti stili musicali prodotti per deliziare il sovrano. Una tale geografia, che pone la corte al centro della produzione culturale, necessita di alcuni ritocchi per quanto concerne il genere della *chanson*, giacché si udivano canzoni dappertutto: ai matrimoni la gente di città ballava al loro suono, gli imbonitori le cantavano dai palchi eretti nelle piazze cittadine, i venditori al mercato intonavano i loro richiami, «Salade, belle salade!» o «Allumette!», su melodie caratteristiche, i commedianti infilavano canzoni in tutti i generi da essi praticati, come *farces*, *sotties* e sacre rappresentazioni, i musici di corte eseguivano canzoni polifoniche durante i banchetti e componevano canti per salutare l'ingresso del re e per i vari spettacoli, i menestrelli suonavano arrangiamenti strumentali di *chansons* in varie occasioni festose, i cortigiani infine imparavano a cantare e a suonare il liuto o il clavicembalo per proprio diletto [sui canti di strada cfr. Van Orden 2000]. Così il genere della *chanson* fiorì in modo indipendente sia a corte sia in città.

6. Dalla "voix de ville" all'"air de cour".

La polifonia scritta era elitaria per natura (anche perché richiedeva una buona preparazione musicale per essere eseguita), ma l'arte del menestrello rappresentava uno stile di produzione musicale comune sia alla corte sia alla città. I *musici*, per usare la denominazione diffusa nel xvi secolo, componevano canti polifonici e musica sacra. Essi studiavano nelle scuole capitolari, imparavano a leggere, scrivere e cantare in polifonia e venivano assunti nelle cappelle, nelle cattedrali e nelle corti. I menestrelli, d'altro canto, suonavano normalmente vari strumenti. Essi imparavano da maestri di strumento a suonare il violino, la tromba, il liuto o altro, per poi affiliarsi a corporazioni che sovrintendevano alle loro carriere. Il riserbo professionale era d'importanza capitale per i menestrelli, che amministravano i segreti del mestiere e la circolazione della loro musica all'interno di un sistema corporativo basato sulla memorizzazione, l'insegnamento orale e l'improvvisazione [Brown 1989]. I menestrelli lavoravano sicuramente sia a corte sia in città: sappiamo per esempio che ogni giorno c'erano alcuni violinisti ad accompagnare il pranzo di Caterina de' Medici (1519-89), che Enrico III teneva balli tre sere a settimana durante il suo regno (1574-89), e che il poeta di corte Mellin de Saint-Gelais (1490-1558 ca.) cantava i suoi versi accompagnandosi al liuto.

Di fatto, le *chansons* polifoniche ascoltate dai Valois divennero col passare del tempo sempre più simili a quelle eseguite dai menestrelli, adottan-

done i ritmi di danza e avvicinandosi alle canzoni teatrali quanto a melodie, strutture d'accompagnamento e forme strofiche. La cosiddetta canzone parigina degli anni compresi fra il 1530 e il 1550 consisteva in un repertorio che, quantunque fissato nelle opere a stampa di Pierre Attaignant e dunque destinato in parte a un pubblico esterno alla corte, si elevò grazie a musicisti aulici quali Claudin de Sermisy (direttore della Chapelle Royale, m. 1562) e Pierre Certon (maestro dei bambini presso la Sainte-Chapelle, m. 1572 [cfr. Heartz 1969]). Essi arrangiarono testi di Clément Marot (1496-1544), la cui sensibilità alla moda, diffusa fra i musicisti, di scrivere canzoni dai versi semplici ispirò composizioni poetiche redatte in un linguaggio scevro da affettazioni e perfino carnascialesco; il suo *Martin menoit son pourceau au marché* rappresenta un eccellente esempio di quest'ultimo stile. Howard Mayer Brown [1963, I, pp. 113-39] ipotizzò che le canzoni teatrali, dal momento che introducevano materiale popolare nella *chanson* polifonica, stimolassero un certo interesse verso i linguaggi diretti della musica monodica tradizionale. La loro attraente mistura di polifonia e rustica semplicità potrebbe aver ispirato a compositori quali Claudin lo stile più leggero che caratterizza la cosiddetta canzone parigina, nella quale le melodie vengono ridotte alla misura del testo, le ripetizioni musicali rispecchiano gli schemi relativi alle rime della poesia e la declamazione sillabica rende il testo più facile da seguire. La moda di cantare salmi, che si diffuse a corte negli anni compresi fra il 1540 e il 1550 in seguito alla pubblicazione del Salterio ugonotto (tradotto da Marot), può aver fornito un ulteriore impulso verso l'omofonia e l'orecchiabilità. In sostanza, il delicato lirismo delle canzoni di Claudin conciliò i linguaggi cortesi e popolari, e rifuggì dall'ornato stile contrappuntistico che incontrava ancora il favore dei compositori di *chansons* destinate alle regioni settentrionali, quali Nicolas Gombert (m. 1560 ca.), che fu al servizio di Carlo V, e in seguito Orlando di Lasso (1532-94), compositore che non visse mai in Francia, ma le cui canzoni di carattere imitativo predominarono nelle pubblicazioni parigine fra il 1565 e il 1580, rivelandosi il canto del cigno dell'antico stile internazionale di *chanson*.

Alla corte di Francia, l'arte del menestrello Mellin de Saint-Gelais influenzò ulteriormente la canzone, delineando un genere chiamato *voix de ville*. Saint-Gelais aveva trascorso gli anni della giovinezza in Italia, dove aveva appreso a cantare, suonare il liuto e declamare versi in musica alla maniera del grande improvvisatore del Quattrocento, Serafino Aquilano. Sembra che anche lui, come Serafino, non abbia mai scritto nulla di ciò che suonava, ma si sono conservate tracce delle sue esecuzioni nelle intonazioni delle sue poesie a opera di Jacques Arcadelt (m. 1568), di Certon e del liutista-editore Adrian Le Roy. Questi arrangiamenti suggeriscono che Saint-Gelais cantasse i propri versi accompagnandoli a melodie di danza, repertorio che, in qualità di liutista, avrebbe conosciuto molto bene. Quest'usanza di adattare poesie nuove a melodie di danza quali la *gagliarda* o

la pavana diede luogo alla *voix de ville*, genere il cui nome stesso rimanda all'italiana villanella e alle sue supposte radici nell'arte cittadina del mensestrello [Heartz 1972; Van Orden 2001].

Sarebbe facile concludere che i canti d'arte composti in polifonia imitativa scomparissero di fronte alla propensione per canzoni più leggere o perfino banali, e tuttavia dovremmo qui porre in evidenza la raffinata estetica che incoraggiò tale cambiamento. Infatti i circoli umanistici dai quali sorsero, intorno al 1570, l'Académie de la poésie et de la musique e successivamente l'Accademia di Palazzo si dedicavano alla sperimentazione di forme musicali affini [Yates 1947]. Gli accademici si preparavano a far rivivere la musica antica e il suo potere di persuasione sull'animo umano, onde creare un genere lirico che avrebbe ottenuto gli stessi effetti magici attribuiti al canto da Platone nella *Repubblica* e da Aristotele nella *Politica*. Tale fine consisteva nell'unire poesia e musica in modo perfetto, e la chiave stava nel ritmo. Il poeta Jean-Antoine de Baïf (1532-89) e il compositore Claude Le Jeune (m. 1600 ca.), i due accademici più eminenti, livellarono le sillabe accentate e non accentate del francese con valori equivalenti a note lunghe e brevi, tentando di creare precise corrispondenze metriche fra poesia e musica [His 2000]. Ma per riuscire in ciò, occorreva prima di tutto scrivere versi poetici di carattere particolare, che "misurassero" gli accenti secondo modelli regolari, e così Baïf abbozzò una serie di *chansonnettes mesurées* per le settimanali tornate accademiche a porte chiuse. Fu soltanto alcuni anni dopo lo scioglimento dell'Accademia, avvenuto nel 1574, che si videro apparire a stampa anche poesia e musica misurate, nelle *Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine de Baïf* (Parigi 1586) musicate da Jacques Mauduit e in *Le Printans* (1601) di Claude Le Jeune. Entrambe le raccolte furono concepite per quattro voci in uno stretto stile omofonico che rea-

Figura 2a.

Claude Le Jeune, *superius* di *Voicy le verd et beau May* (prima strofa, tratto da *Le Printans*, 1601; stanghette originali).

Voi - cy le verd et beau May Con - vi - vant à tout sou - las,

Tout est ri - ant, tout est gay, Rô - zes et Lys vont flo - rir.

lizzava la struttura trasparente propugnata dall'Accademia. Le Jeune si accostò alla nozione di "misura" con due differenti strategie ritmiche: in alcune canzoni l'attenzione pedissequa alle sillabe lunghe e brevi produce ciò che appare come musica non misurata – dal momento che non si riescono ad applicare divisioni fra le battute –, mentre in altri brani sia la poesia sia la musica sembrano essere state misurate in base a ritmi di danza [Bonni-fet 1988]. *Voicy le verd et beau may* (fig. 2a) appartiene, in termini approssimativi, al primo gruppo di canzoni, mentre *Revoicy venir du printans* (fig. 2b) si basa sul ritmo di una gagliarda.

Le *chansonnettes* a mo' di danza di Claude Le Jeune devono molto alla *voix de ville* e anche all'italiana villanella; ciò rappresenta un eccellente promemoria del fatto che a prescindere dalla pretesa realizzazione di certi progetti umanistici a carattere esoterico, poeti e musicisti normalmente si guardano attorno cercando tra le forme disponibili per creare la "novità". Inoltre, le nuove concezioni filosofiche spesso riformulavano i significati attribuiti alla musica: mentre i moralisti protestanti condannavano la musica da ballo accusandola di provocare la libidine – «Per imparare a fare l'amore, basta frequentare una scuola di ballo!», osservò con sarcasmo uno di essi [Daneau 1579, p. 8] –, i neoplatonici credevano che la musica attivasse un moto dell'anima capace di provocare un trasporto spirituale verso la conoscenza divina [Tyard 1950; 1980]. La musica suscitava le passioni, ma non era affatto chiaro se il rapimento da essa indotto fosse di ordine spirituale o sessuale.

Con la fine del Cinquecento, la *chanson* polifonica fu soppiantata pressoché totalmente da un genere in apparenza nuovo, detto *air de cour*. La prima opera a stampa che recava questa nuova generica definizione fu il *Livre d'airs de cour miz sur le luth* di Le Roy, uscito nel 1571, un'antologia di brani per voce e liuto il cui titolo potrebbe essere stato concepito come strata-

Figura 2b.

Claude Le Jeune, *superius* di *Revecy venir du Printans* (ritornello, tratto da *Le Printans*, 1601; stanghette dell'autrice).



gemma pubblicitario dal suo accorto compositore nonché editore. Le Roy preparò la raccolta per una sua allieva di liuto, Catherine de Clermont, contessa di Retz, e la dedica fattale dall'autore rivela che queste canzoni erano destinate a sostituire le impegnative intavolature delle *chansons* di Orlando di Lasso, che in precedenza Le Roy aveva dato da suonare alla sua allieva. Il carattere semplice della raccolta presuppone un interesse generale, e la sua pubblicazione trasformò la nobile dedica di Le Roy in un *avertissement* attraverso il quale gli acquirenti del *Livre d'airs de cour* potevano divenire partecipi del suo scambio privato con la contessa e apprendere i canti più popolari a corte. Di massima rilevanza ai fini della nostra trattazione, Le Roy annunciò che con la nuova generica denominazione si metteva vino vecchio in bottiglie nuove: « Si usava chiamare queste canzoni *voix de ville*, oggi *airs de cour* ». La musica in passato associata alla città (*voix de ville*) veniva di nuovo trasferita a corte (*air de cour*), conferendo nobiltà a uno stile radicato nella professione di menestrello, che aveva però sempre valicato i confini sociali impliciti nelle denominazioni di carattere generico.

Il genere dell'*air de cour* raggiunse una popolarità eccezionale, e intorno al 1595 molte canzoni stampate in Francia (che fossero per una, due, tre o quattro voci) non venivano più chiamate *chansons*, bensì *airs*. Il termine *airs de cour* era sulle labbra di tutti gli arrampicatori sociali che ne compravano le raccolte a stampa, ma la denominazione presumeva tuttavia una certa autenticità aulica, indipendentemente dalla popolarità che esse avevano raggiunto fra la borghesia. Nel 1608 Pierre Ballard, in qualità di editore di musica della casa reale, rivendicava il suo diritto esclusivo a usare le parole *airs de cour* nei titoli delle opere pubblicate, e i principali compositori di "arie", Pierre Guéron (1565-1621), Antoine Boësset (m. 1643) ed Étienne Moulinié (m. post 1669), erano tutti a servizio presso il re [Durosier 1991].

Il genere dell'*air* fu influenzato in modo decisivo da quell'interesse per lo stile che stava trasformando la cultura d'élite. Intorno a metà Seicento, i partecipanti si riunivano quotidianamente al momento del crepuscolo nei salotti delle più importanti dimore parigine per dedicarsi a letture di poesie, gare letterarie, canti, giochi di carte e conversazioni. In quanto coinvolte in una diffusa campagna d'incivilimento della società, le nobildonne che ospitavano nei loro salotti simili trattenimenti davano rilievo alla *politesse* e all'etichetta per le quali la corte di Luigi XIV divenne in seguito così famosa. Nella Francia del Seicento i salotti rappresentavano anche il centro della critica letteraria e, per quanto concerne generi minori come l'*air*, anche il centro della critica musicale. Orientando sia il gusto sia il comportamento, i dettami della *civilité* stimolavano la raffinatezza in tutte le arti, inclusa la musica: le *airs de cour* coltivavano armonie conservatrici e contenevano tratti melodici destinati a essere abbelliti da preziosi ornamenti musicali. Cantare *airs* divenne perciò una perfetta dimostrazione della grazia e della sprezzatura prescritte dal galateo. In tal modo, la musica e la poesia

s'intrecciarono nei salotti a fini di carattere sociale, mentre i rappresentanti della borghesia in ascesa, come quelli immortalati molto più tardi da Molière ne *Le preziose ridicole* (1659) e *Il borghese gentiluomo* (1670), stavano gomito a gomito con i nobili.

I salotti modificarono la geografia sociale di Parigi, delineando un nuovo atteggiamento verso la città quale centro di cultura aristocratica. La corte rimase in modo più o meno permanente a Parigi; i grandi *hôtels particuliers* e le lussuose residenze della Place Royale crebbero rapidamente nel Marais, mentre un numero straordinario di nobili si stabilì in città. Molto prima che Luigi XIV imponesse ai nobili di risiedere all'interno o nelle vicinanze del Palais Royal e di Versailles, Parigi divenne il cuore del mercato finanziario e matrimoniale dell'aristocrazia [Benedict 1992, pp. 27-39]. Il mutamento sociale ridisegnò i confini fra corte e città, e gli aristocratici apposerono il loro sigillo sull'architettura urbana. La trasformazione della *voix de ville* in *air de cour* rispecchia la trasformazione del centro cittadino in zona residenziale per la media borghesia e riflette altresì il processo di urbanizzazione vissuto dalla corte, poiché il duttile genere dell'*air* si dimostrò ben presto adatto a occasioni sociali sia di alto sia di basso livello, mentre economiche edizioni a stampa moltiplicavano e diffondevano gli *airs* fra un pubblico misto, composto da gente comune, mercanti, borghesi e nobili. Al pari dell'accessibile *style galant* che editori e filosofi illuministi quali Rousseau foggiarono a misura di un vasto pubblico come alternativa al contrappunto barocco, l'*air de cour* rappresenta l'ascesa di un'estetica musicale collocata all'interno di una nuova cultura urbana dell'editoria, oltre che un comune denominatore musicale capace di conciliare le attitudini e i gusti di un pubblico urbano alquanto variegato.

Bachtin, M.

- 1965 *Tvorchestvo Fransua Rable*, Khudozh Literatura, Moskva (trad. ingl. *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington 1968).

Benedict, Ph.

- 1992 (a cura di), *Cities and Social Change in Early Modern France*, Routledge, New York - London; 2^a ed.

Bonnifet, P.

- 1988 *Un Ballet démasqué: l'union de la musique au verbe dans "Le printans" de Jean-Antoine de Baif et Claude Le Jeune*, Slatkine, Paris-Genève.

Brooks, J.

- 2000 *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London.

Brown, H. M.

- 1963 *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*, 2 voll., Harvard University Press, Cambridge Mass.

- 1989 *Minstrels and their repertory in fifteenth-century France: music in an urban environment*, in S. Zimmerman e R. Weissman (a cura di), *Urban Life in the Renaissance*, University of Delaware Press, Newark N.J., pp. 142-64.
- Chartier, R.
1986 *Histoire de la vie privée*, III. *De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris.
- [Daneau, L.]
1579 *Traité des danses*, François Estienne [Genève].
- Davis, N. Z.
1975 *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford.
- Dobbins, F.
1992 *Music in Renaissance Lyons*, Oxford University Press, Oxford.
- Durosoir, G.
1991 *L'Air de cour en France, 1571-1655*, Mardaga, Liège.
- Fallows, D.
1996 *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot - Brookfield, Vt, Hampshire-Variorum.
- Fenlon, I.
1994 (a cura di), «Early Music History», XIII (volume dedicato alla musica e alla poesia in Francia nel tardo xvi secolo).
- Haar, J.
1964 (a cura di), *Chanson & Madrigal, 1480-1530*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Heartz, D.
1969 *Pierre Attaignant Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.
1972 *Voix de ville: between humanist ideals and musical realities*, in L. Berman (a cura di), *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A Tillman Merritt*, Harvard University, Cambridge Mass., pp. 115-35.
- His, I.
2000 *Claude Le Jeune (v. 1530-1600): un compositeur entre Renaissance et Baroque*, Actes Sud, Arles.
- Huizinga, J.
1996 *The Autumn of the Middle Ages*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London; pubblicato originariamente in olandese con il titolo *De Herfst van de Middeleeuwen* (1919) (trad. it. *Autunno del Medioevo*, Rizzoli, Milano 1998).
- King, M.
1991 *Women of the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London (trad. it. *Le donne nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1991).
- La Marche, O. de
1883-88 *Mémoires d'Olivier de La Marche*, 4 voll., Librairie Renouard, H. Loones, successore, Paris.

Lesure, F.

- 1976 *Musique et musiciens français du xvi^{ème} siècle*, Minkoff, Genève.

Montaigne, M. de

- 1988 *Les Essais*, a cura di P. Villey, 3 voll., Quadrige - Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Saggi*, 3 voll., Mondadori, Milano 1989; 1^a ed. 1986).

Ouvrard, J.-P.

- 1988 (a cura di), «Revue de musicologie», LXXIV, n. 2 (volume dedicato ai musicisti di Ronsard).

Page, Ch.

- 1993 *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford University Press, Oxford.

Paris, G., e Gevaert, A.

- 1875 (a cura di), *Chansons du xv^{ème} siècle*, Didot, Paris.

Pasquier, E.

- 1723 *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, 2 voll., La Compagnie des Libraires Associez, Amsterdam; nuova ed. Slatkine, Genève 1971.

Picker, M.

- 1965 (a cura di), *The Chanson Albums of Marguerite of Austria*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

Poiron, D.

- 1965 *Le Poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Presses Universitaires de France, Paris; nuova ed. Slatkine, Genève 1978.

Tyard, P. de

- 1950 *Solitaire premier*, a cura di S. F. Baridon, Droz, Genève.
1980 *Solitaire second*, a cura di C. M. Yandell, Droz, Genève.

Vaccaro, J.-M.

- 1981 (a cura di), *La Chanson à la Renaissance*, Van de Velde, Tours.

Van Orden, K.

- 1995 *Sexual discourse in the Parisian chanson: a libidinous aviary*, in «Journal of the American Musicological Society», XLVIII, n. 1, pp. 1-42.
2000 *Street songs and cheap print following the Vespres lyonnaises*, in Id. (a cura di), *Music and the Cultures of Print*, Garland, New York, pp. 271-323.
2001 *Female complaints: laments of Venus, queens, and city women in late sixteenth-century France*, in «Renaissance Quarterly», LIV, n. 1, pp. 1-44.

Yates, F. A.

- 1947 *The French Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, London; nuova ed. Routledge, London 1988.

LORENZ WELKER

La nascita della musica strumentale (dal XII alla fine del XVI secolo)

1. *L'evoluzione culturale degli strumenti e della musica strumentale nel corso dei secoli.*

Caratteristica della protostoria della musica strumentale, prima dello scorcio iniziale del Seicento, è da un lato una fondamentale autonomia, dall'altro (e per contro) un costante riferimento alle forme coeve della musica vocale. La caratteristica autonomia dell'ambito strumentale si manifesta già per esempio in una limitata estensione, in particolare per quanto riguarda trombe e campane. Uno squillo di tromba è inconfondibile, per via delle poche note disponibili che risuonano a mo' di fanfara. Perciò la peculiarità di una tromba è facilmente individuabile anche in un contesto totalmente diverso. L'autonomia dell'ambito strumentale si manifesta inoltre in un volume sonoro talora assai notevole. Ciò vale senz'altro per la tromba, ma anche per gli strumenti ad ancia, come il piffero; e fu proprio l'intenso volume sonoro a fare dell'organo primitivo un elemento fisso del cerimoniale di corte bizantino. Una maggior estensione e la facile disponibilità di una tastiera subentrarono invece solo in seguito. La musica strumentale dell'antichità è inoltre musica solistica, come risulta evidente dalle corde di bordone della fidula e dalle canne di bordone della zampogna. L'«ambiguità dell'ottava», così la definisce Page [1990], degli strumenti a corda (cioè il raddoppio di singole corde all'ottava superiore o inferiore) porta, anche in una scala più o meno completa, a un rapporto totalmente diverso con l'estensione, tanto nell'esecuzione strumentale quanto nel canto. Ma proprio gli aspetti di autonomia dell'ambito strumentale ebbero nella cultura occidentale dell'antichità una loro ragion d'essere. Così, l'alto rimbombo di campane, trombe, pifferi, nonché soprattutto dell'organo, serviva a segnalare il potere – tanto dei sovrani temporali che di Dio. Più intenso il suono, più eccelso il signore; per questo il rango di un signore era denotato anche dal numero dei trombettieri al suo servizio. E residui di quest'uso permangono ancor oggi: lo scampanio che annuncia le funzioni religiose solenni, le fanfare che sanciscono l'inizio di cerimonie ufficiali [cfr. in generale Page 1990; sull'«alto rimbombo» cfr. in particolare Zak 1979]. L'altro aspetto, il costante riferimento della musica strumentale alle forme coeve dell'ambito vocale, è evidente sin dalle prime testimonianze scritte pervenuteci. Già nella sua successione strofica l'*estampie* indica la funzione di modello

esercitata dal canto; con la lunghezza asimmetrica delle sue doppie strofe e con la disposizione di semi-conclusione e conclusione completa (*ouvert/clos*), essa presenta paralleli con la sequenza e il *lai*. La musica da ballo del Rinascimento, dalla *basse danse* del Quattrocento alla pavana del Cinquecento, derivò spesso direttamente da modelli vocali. Il *ricercare* per organo presenta analogie col mottetto coevo, la *canzon da sonar* rimanda, già sin dal nome, alla *chanson* francese, che è alla sua base e le fa da modello. A partire dal xiv secolo è ancor più chiaro il legame fra il modello vocale e la sua trasformazione strumentale nelle intavolature per tastiera, che tuttavia ampliano talvolta la composizione vocale tramite formule strumentali idiomatiche.

Solo con gli albori del xvii secolo, e con la creazione della sonata dalla più antica *canzon da sonar*, si avrà un radicale mutamento nell'evoluzione della musica strumentale. Se in precedenza le forme di volta in volta attuali della musica vocale fungevano da norma per la musica strumentale, se dunque prima lo sviluppo della musica strumentale era abbinato allo sviluppo di quella vocale, la musica strumentale dei secoli successivi fu indipendente dalle conquiste stilistiche vocali, e raggiunse così una nuova autonomia, che permise lo sviluppo di nuove forme e stili strumentali da quelli via via precedenti.

Presupposto diretto del mutamento avvenuto intorno al 1600 fu indubbiamente anche un'invenzione di ampia portata quale il basso continuo, che aprì nuove frontiere all'idiomaticità vocale e strumentale. Presupposto più indiretto e mediato nel tempo, eppure nel complesso più gravido di conseguenze, fu però soprattutto (e paradossalmente) la graduale "vocalizzazione" degli strumenti. Vale a dire che tutti quegli strumenti i quali, per carenza di estensione, presenza di corde di bordone, raddoppi dell'ottava e altri congegni (per esempio ponticelli dritti anziché ricurvi), potevano produrre solo melodie caratteristiche, chiaramente distinguibili dal canto, subirono trasformazioni che avvicinarono maggiormente il loro suono all'ideale del canto. Molte di queste evoluzioni ebbero luogo nel corso del xv secolo, poco prima o poco dopo. Così gli strumenti ad arco del Medioevo (fidula, ribeca), con ponticello perlopiù piatto, corde di bordone e raddoppi dell'ottava, dovettero cedere il passo alla viola da gamba e agli strumenti della famiglia del violino, che erano muniti di corde semplici e disponevano di un ponticello ricurvo. I nuovi strumenti offrivano un'estensione di gran lunga maggiore, e giacché bordone e ambiguità dell'ottava venivano a cadere, gli strumenti ad arco non erano più primariamente demandati a un'esecuzione solistica, ma potevano essere riuniti in complesso. Anche in questo, essi seguiranno un modello vocale: come i gruppi vocali, i complessi strumentali eseguiranno d'ora in poi la polifonia. In precedenza, solo pochi strumenti erano stati regolarmente adibiti all'esecuzione polifonica; fra questi l'arpa e il liuto. E anche qui si verificarono dei cambiamenti: il liu-

to non venne piú suonato esclusivamente con un plettro (il che aveva come conseguenza che potevano risuonare soltanto singole linee melodiche), ma anche con la punta delle dita. In tal modo i liutisti potevano eseguire piú voci allo stesso tempo, e le intavolature di composizioni polifoniche per liuto superarono presto quelle per strumenti a tastiera.

La vocalizzazione degli strumenti nel corso del xv secolo non riguardò solamente gli strumenti a corda. La tromba, che precedentemente aveva mantenuto la propria autonomia per via non solo della sua estensione lacunosa ma anche del suo intenso volume, venne dotata di un meccanismo a tiro (o *a coulisse*) che permise di colmare i vuoti dello spettro sonoro: era nato il trombone. E col tempo il nuovo trombone non venne piú suonato con tono squillante e in associazione agli striduli pifferi, ma con timbro dolce, "vocale", e in *ensemble* con il cornetto, piú duttile nelle modulazioni. Il nuovo *ensemble* di cornetti e tromboni divenne nel xvi secolo il complesso strumentale professionistico per eccellenza, e la qualità sonora "vocale" della formazione, anch'essa nuova, permise per la prima volta a questi strumenti a fiato (un tempo altisonanti) di affiatarsi con i cantori. Risalta qui con particolare evidenza come per dar vita a un mutamento culturale debbano essere presenti presupposti estetici e tecnologici – tecnologici nel progresso della metallurgia, che permise di adattare alla tromba un meccanismo a tiro di facile funzionamento, e presupposti estetici, che fecero ritenere auspicabile la rinuncia a un suono squillante degli strumenti a fiato. Con l'affinamento della qualità sonora del trombone, si accrebbe il suo "potenziale artistico". Ovviamente, per questo strumento si dovette al tempo stesso rinunciare alle qualità aspre, barbariche, rozze (per così dire "virili") dell'antica tromba. Per le esigenze di rappresentatività del potere si continuò pertanto a ricorrere alla vecchia tromba naturale, che restava un qualcosa "a sé", e che nella fanfara tollerava solo il timpano in funzione di basso e di scansione ritmica. Del resto fu soprattutto per i complessi di cornetti e tromboni che in istituzioni illustri quali la cappella di San Marco a Venezia vennero scritte le prime *canzoni da sonar*, così ponendo le basi per una nuova e autonoma musica strumentale d'insieme [cfr. Welker 1990; 1991].

L'importanza per la successiva evoluzione della musica d'arte europea della rinuncia alle antiche qualità "virili" della tromba, nell'ambito del costante processo di acculturazione proprio del tardo Medioevo, è incalcolabile. Fu proprio questo passo a rendere possibile l'evoluzione verso l'orchestra moderna, con la sua molteplicità di tonalità strumentali. Se in precedenza l'ostentazione pubblica del potere dipendeva in larga misura dal suono incontrollatamente squillante degli strumenti a fiato (accanto all'onerosa costituzione di una cappella di chierici piú o meno ampia a seconda dell'importanza della corte, per l'esecuzione di pezzi piú sommessi), in seguito una sintesi di suoni squillanti e smorzati funse al duplice scopo: una

dovizia di sonorità raffinate era più funzionale alla rappresentazione del potere di suoni intensi ma incontrollati.

Il fatto che già in precedenza si parlasse di complessi professionali rimanda a un altro importante aspetto dell'esecuzione strumentale, che sin dall'alto Medioevo ne aveva improntato la storia: la distinzione fra strumenti professionali e strumenti il cui uso da parte di dilettanti colti era consentito, e persino largamente auspicato, dal coevo ideale pedagogico. Fra questi si annoverava già nell'antichità l'arpa, che inoltre godeva per l'educazione signorile della connotazione di strumento regale biblico – era infatti lo strumento suonato da Davide. Nell'alto Medioevo il cavaliere era tenuto non solo a essere valoroso e abile nel combattimento, ma anche a eccellere nell'arte di suonare l'arpa.

Nell'esercizio di alcune, o anche solo di un'unica attività "colta", il cavaliere e signore poteva ulteriormente consolidare e ribadire la propria pretesa di dominio. Naturalmente, questa parziale appropriazione di competenze non smentiva la tendenza generale per cui il signore delegava ad altri le prestazioni culturali: per leggere e scrivere si avvaleva dell'aiuto di chierici, per far musica di musicisti. Anche tramite questo personale al suo servizio, il signore poteva dar prova del suo potere, mostrando cioè di disporre di sufficienti risorse per ingaggiare elementi di talento, legandoli alla propria corte.

A partire dal Quattrocento l'arpa fu soppiantata dal liuto come strumento del nobile dilettante; ad esso si aggiunse, entro lo scorcio iniziale del XVI secolo, la viola da gamba, adibita all'esecuzione "cortese" in complesso omogeneo (Baldassarre Castiglione sottolinea l'importanza del quartetto di viole per l'educazione artistica del suo "cortegiano"), e talora anche il flauto a becco. Anche gli strumenti a tastiera attrassero sempre, già prima del XV secolo, un buon numero di amatori (tanto che l'invenzione del cembalo, avvenuta verso la fine del XIV secolo, viene attribuita a un medico); tuttavia cembalo e clavicordo, certo per motivi economici e anche perché poco maneggevoli, non riuscirono a sopravanzare la popolarità di cui godeva il liuto.

Il fatto che altri strumenti fossero esclusi dal canone dell'educazione cortese era dovuto a varie ragioni. Motivazioni ideologiche sono genericamente riconducibili alla scarsa valutazione della musica strumentale in Boezio. Motivazioni tecniche riguardano l'indubbia difficoltà di apprendimento della fidula e degli strumenti a fiato; tuttavia la fidula godeva di una posizione speciale, che permise a Isotta di suonare un *lai* nel poema *Tristano* di Goffredo di Strasburgo. Nel Rinascimento la fortuna di Platone fornì ulteriore materiale ideologico per escludere gli strumenti a fiato dall'educazione del cortigiano. E in generale anche allora continuò a vigere la regola che l'aristocratico colto non dovesse dedicare troppo tempo e fatica all'apprendimento di strumenti musicali. Perciò strumenti più semplici

quanto a produzione del suono e intonazione, come il liuto e la viola da gamba (la cui intonazione è assai facilitata dai tasti) e il flauto a becco (che grazie alla sua facile produzione del suono è ancor oggi ritenuto strumento adatto ai bambini) furono significativamente preferiti a violino, flauto traverso e ottoni [cfr. Page 1987, *passim*; Welker 1992].

Dopo queste considerazioni generali e introduttive, concentrate soprattutto sui lineamenti generali nello sviluppo degli strumenti e della musica strumentale, analizzerò di seguito in dettaglio, sulla scorta di alcuni esempi, le forme della musica strumentale e la loro evoluzione.

2. L'«estampie».

Le testimonianze letterarie dell'*estampie* come composizione strumentale per eccellenza vanno dal XII al XV secolo [cfr. Welker 1995], e si rinvencono in fonti sia francesi e provenzali sia italiane e tedesche. Gautier de Tournai, circa 1230: «Cil vieleur vielent lais, | Chançonnetez et estampiez» (*Gilles de Chin*); Raimbaut de Vaqueiras, circa 1200: «Et un jorn violaven una stampida» (*Razo di Kalenda maya*); Giovanni Boccaccio, circa 1350: «Con una vivuola dolcemente sonò alcuna stampita» (*Decamerone*); Goffredo di Strasburgo, circa 1210: «Si videlt ir stampenie» (*Tristano*). Le testimonianze concrete dell'*estampie* sono tuttavia rare a paragone della gran quantità di quelle letterarie, il che induce da un lato a ritenere che l'*estampie*, come il repertorio degli strumentisti in genere, venisse di solito tramandata oralmente e non avesse bisogno di notazione, dall'altro a chiedersi perché proprio questi pochi esempi vennero messi per iscritto:

- 1) otto *estampies royales* o *reales* e tre *danses* in appendice allo *Chansonier du Roi* (ca. 1300) (Parigi, Bibliothèque nationale, fr. 844; tra il 1246 e il 1254) [cfr. McGee 1989];
- 2) otto *istanpitte*, quattro *saltarelli* e altri tre brani in un manoscritto redatto intorno al 1400 a Firenze o dintorni, e conservato a Londra, British Library, Add. 29987 [cfr. *ibid.*];
- 3) alcune composizioni in intavolatura per strumenti a tastiera nel *Robertsbridge Codex* (Londra, British Library, Add. 28550; Inghilterra, XIV sec.), così simili sotto il profilo formale alle *estampies* delle altre due fonti da poter venir incluse in questa categoria [cfr. Apel 1963].

Come le forme vocali della sequenza e del *lai*, la forma dell'*estampie* così come la si evince dalle tre fonti è contraddistinta da una serie di strofe appaiate di diversa lunghezza. Contrariamente alla sequenza e al *lai*, le singole strofe dell'*estampie* si suddividono in una prima parte, che muta di strofa in strofa, e in un'estesa parte conclusiva, che resta immutata per tutte le

strofe (un «*refrain* musicale», come l'ha definito Jacques Handschin). Le due parti di ciascuna strofa si differenziano inoltre le une dalle altre mediante conclusioni diverse: la prima metà termina con una semi-conclusione, la seconda con una conclusione completa. Questo tipo di differenziazione fra due parti altrimenti identiche è assai diffuso ancor oggi anche in ambito vocale. Nel Medioevo i diversi tipi di conclusione venivano definiti *ouvert* e *clos*, ossia aperto e chiuso, e il teorico musicale Johannes de Grocheo, che scrive intorno al 1300, giunge a menzionare espressamente questa differenziazione a proposito dell'*estampie*. La parte finale, che resta immutata, non si limita a una formulazione conclusiva (più o meno in funzione di cadenza) ma talora supera per dimensione la prima parte, e inoltre nella fonte francese citata contrasta nettamente con la precedente tanto per materiale musicale quanto per grafia. La disposizione di prima e seconda parte, l'ordinamento delle sette strofe e la differenziazione delle due metà di ciascuna strofa in *ouvert* e *clos* si apprezza nella figura musicale 1, che riproduce la quarta *Estampie royale* dello *Chansonnier du Roi*. Se indichiamo le prime parti con le lettere a, b, c... e la parte conclusiva con x' e x" (per *ouvert* e *clos*) ne risulta il seguente andamento:

- 1) a + x', a + x";
- 2) b + x', b + x";
- 3) c + x', c + x";
- ...

Una simile schematizzazione potrà apparire superflua per l'*estampie* francese, ma è utile per la rappresentazione dell'andamento formale del suo corrispettivo italiano. Quest'ultimo somiglia in generale all'*estampie* francese: anche qui si ha una sequenza di strofe disposte in forma di doppi versetti appaiati, anche qui si ha una differenziazione *ouvert/clos* delle due semi-strofe, e anche qui si possono distinguere una prima parte variabile e una parte conclusiva invariata. Ma, contrariamente all'*estampie* francese, qui fra prima parte e parte conclusiva vengono inseriti degli elementi mediani, che coincidono solo per una porzione delle strofe. Oltre a ciò, le parti non sono più nettamente contrastate, ma trapassano direttamente l'una nell'altra. Se indichiamo gli elementi mediani con y1, y2, y3... ne risulta, per una delle *estampies* italiane (*istanpitta Ghaetta*), il seguente andamento:

- 1) a + y1 + x', a + y1 + x";
- 2) b + y2 + x', b + y2 + x";
- 3) c + y2 + x', c + y2 + x";
- 4) d + y1 + x', d + y1 + x".

L'esempio qui prescelto è solo un caso molto semplice, ma già mostra come, grazie a combinazioni mutevoli di elementi anteriori e mediani, si possano ottenere molteplici variazioni, e come in tal modo la complessità

Figura 1.

La quarta *Estampie Royal*, Paris, Bibliothèque Nationale, f. franc. 844, f. 104r.

The image displays a musical score for the fourth *Estampie Royal*, a medieval dance. The score is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation is a form of medieval square notation. The first staff contains a single measure followed by a double bar line. The subsequent staves contain continuous musical notation. A bracket labeled '1.' spans the first two staves of the second system, and a bracket labeled '2.' spans the first two staves of the third system, indicating first and second endings. The notation includes various note values, rests, and bar lines, characteristic of medieval manuscript notation.

dell'andamento formale sia decisamente maggiore rispetto a quella dell'esempio tratto dallo *Chansonnier du Roi*. La coesione resta però sempre garantita dal *refrain* musicale che, grazie alla sua dimensione, occupa anche una parte sostanziale di ogni strofa. Entrambe le varianti dell'andamento formale si rinvencono anche nelle composizioni del *Robertsbridge Codex*. La prima composizione completa che segue l'andamento formale di un'*estampie* presenta un *refrain* chiaramente contrastato, e per di più contrassegnato dall'annotazione «ret[urn]», mentre la composizione successiva segue il modello e la complessa arte combinatoria delle *istanpitte* italiane:

- 1) $a + y_1 + y_2 + y_3 + x'$, $a + y_1 + y_2 + y_3 + x''$;
- 2) $b + y_3 + x'$, $b + y_3 + x''$;
- 3) $c + y_3 + x'$, $c + y_3 + x''$;
- 4) $d + x'$, $d + x''$;
- 5) $e + y_2 + y_3 + x'$, $e + y_2 + y_3 + x''$.

Gli elementi mediani e conclusivi ripetuti non sono però scritti per esteso nella notazione, perciò durante la lettura dell'intavolatura all'esecutore resta demandato il compito di desumere di volta in volta il successivo sviluppo di ciascuna strofa, in base alla prima parte scritta per esteso e soltanto a poche note del seguito [cfr. Arlt 1983]. Anche le *istanpitte* italiane sono annotate con economia, ma in questo caso il lettore ed esecutore è guidato da vari segni di rimando, mentre quello della composizione del *Robertsbridge Codex* è costretto ad avvalersi della propria capacità di riconoscimento melodico. A tale riguardo, l'interpretazione della postilla di questa *estampie* come *retrove* ("ritrovata") risulta del tutto coerente (altri autori leggono qui invece "Petrone" [cfr. McGee 1989]).

È dunque evidente che l'andamento formale di un genere fondamentalmente strumentale come l'*estampie* deve ubbidire a leggi proprie, non potendosi orizzontare rispetto a un testo. Dalla necessità nasce così l'occasione di realizzare, senza rifarsi a una materia preesistente, creazioni formalmente rifinite, in cui però il confine tra pezzo di bravura e opera d'arte è incerto, fluttuante. Nella misura in cui lo permettono le esigue testimonianze pervenuteci, è possibile discernere particolarità locali: forme sequenziali unidimensionali in Francia, forme riorganizzate circolari in Italia e in Inghilterra. Tutti gli esempi pervenutici sono contraddistinti da uno spiccato elemento al tempo stesso ludico e improvvisativo: nell'impostazione di volta in volta diversa delle prime parti, nelle sempre nuove combinazioni degli elementi mediani e nel rompicapo, quasi un gioco enigmistico, che pone lettori ed esecutori di fronte a un arduo compito di decifrazione e sorprende l'ascoltatore con inattesi sviluppi. Un pezzo come quello del *Robertsbridge Codex* ricorda, nei suoi intricati e tortuosi sviluppi, e nei potenziali inganni che presenta a esecutore e ascoltatore, la struttura d'un labirinto.

Partendo dal presupposto che abbiamo qui a che fare con un patrimonio di composizioni pervenuteci perlopiù senza testo, ulteriori osservazioni ci conducono a una serie di problematiche generali proprie dell'ambito strumentale. Dal momento che l'assenza di un *incipit* testuale non permette un rimando alle composizioni e una loro identificazione (per le composizioni vocali questa sarebbe la prassi consueta), il musicista o il copista fecero ricorso ad altri metodi di identificazione. Le *estampies* francesi sono semplicemente numerate in progressione, dalla *Seconde Estampie Royal* (la prima manca dell'inizio) sino alla *Uitieme Estampie Real*. A quelle italiane vennero invece attribuiti dei nomi, che talora servono solo a designarle, talaltra veicolano anche un'apparenza di senso: *Tre Fontane*, *Principio di Virtù*, *Parlamento*. Una composizione, *La Manfredina*, precorre tuttavia col suo titolo analoghi esempi dei secoli xv, xvi e anche xvii, come *La Bernardino* (Josquin, ca. 1500), *L'Alfonsina* (Ghiselin, ca. 1500) o *La Foscarina* (Biagio Marini, 1617). In ultima analisi, proprio le composizioni italiane e inglesi presentano un alto tasso di ripetitività, per via non solo di elementi conclusivi identici, ma anche della stessa struttura melodica, contraddistinta da una protratta sequenza di elementi melodici minori. Nel complesso, il rapporto fra variabili e costanti, mutamento e ripetizione, appare dunque radicalmente diverso da quello della musica vocale coeva: così, nel patrimonio sin qui descritto manca la piena identità di strofe che contraddistingue molte forme vocali (in cui il testo poetico cambia però di strofa in strofa). E d'altra parte manca anche il costante cambiamento melodico di strofa in strofa che si rinviene nelle generiche forme vocali della sequenza e del *lai*, in cui il procedere narrativo del testo garantisce la continuità del tutto. Una specifica idiomaticità strumentale che esorbita da quanto si è detto e "formule compositive" strumentali radicalmente diverse dall'ambito vocale non si rinvencono invece in questo *corpus* di composizioni.

3. I primordi della polifonia nella musica strumentale.

Fatta eccezione per gli esempi del *Robertsbridge Codex*, le *estampies* ci sono pervenute in forma monodica (e anche quelle del *Robertsbridge Codex* presentano, con l'andamento ampiamente parallelo delle voci e le sezioni in *hoquetus*, solo una sorta di unisono "allargato"). Per le composizioni polifoniche prive di testo sorge sempre l'interrogativo se si tratti realmente di autentica musica strumentale o di qualcos'altro, da esercizi ed esempi di composizione a brani vocali concepiti senza testo o nei quali il testo venne ommesso in sede di trascrizione. Prenderemo in considerazione i seguenti esempi, risalenti al xiii secolo:

- Londra, British Library, Harley 978 [cfr. McGee 1989];
- Oxford, Bodleian Library, Douce 139 [cfr. *ibid.*];
- Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 115 [cfr. Anderson 1977].

Come ha osservato Wulf Arlt, le composizioni costantemente a due voci del manoscritto di Londra «rientrano agevolmente nell'ambito di una prassi compositiva legata ad un testo» [1983, p. 43], e qui possiamo pertanto tralasciarle. La notazione del manoscritto di Oxford offre invece una serie di sezioni che presentano la disposizione *ouvert/clos*, e delle quali le prime tre ubbidiscono, anche quanto a struttura, a quella combinazione di prima parte variabile e parte conclusiva costante che si osserva nell'*estampie*. Le restanti sezioni sono contraddistinte da sequenze di cellule melodiche minori, e una sezione sviluppa la monodia in polifonia. La notazione presenta numerose cancellature e correzioni; se si tratti della trascrizione di una prassi strumentale non scritta o di una raccolta di frammenti melodici a fini di studio non è dato sapere. Parimenti incerta è la destinazione di cinque composizioni a tre voci prive di testo sul *tenor In saeculum*, notate in appendice a una raccolta di mottetti nel citato manoscritto di Bamberg (tardo XIII sec.). Le composizioni sono, tranne il *tenor* che costituisce l'*incipit*, contrassegnate da postille:

- n. 104 *In seculum longum* (f. 63v);
- n. 105 *In seculum viellatoris* (f. 63v);
- n. 106 *In seculum breve* (f. 63v);
- n. 107 *In seculum d'Amiens longum* (f. 64r);
- n. 108 *In seculum [d'Amiens breve]* (f. 64v).

Quanto a tecnica compositiva, per quattro dei cinque brani si tratta di cosiddetti *hoqueti*, nei quali due voci si completano mediante l'alternanza di note e pause. Un brano, *In seculum viellatoris* (n. 105), non segue questo modello di tecnica compositiva, e a stretto rigore andrebbe quindi classificato come clausola (ovvero composizione organale sostitutiva) se il titolo del *tenor* non contenesse il riferimento a un suonatore di fidula. E delle quattro altre composizioni colpisce che si tratti di due coppie riproducenti di volta in volta la stessa composizione in forma ritmica diversa (una volta con una *longa* - *In seculum longum* - e una volta abbreviata con una *brevis* - *In seculum breve*). Solo il primo brano della serie (n. 104) conobbe ampia diffusione: ne esistono complessivamente sei concordanze, di cui alcune con un'ulteriore voce e corredate di testo. E della versione abbreviata (n. 106) esiste parimenti un'ulteriore versione, anch'essa corredata di testo. Per quanto riguarda il manoscritto di Bamberg è tuttavia assente qualsiasi testo, tranne il segno di *tenor* e le postille. Per quest'ultimo gruppo ritengo non solo ipotizzabile un'esecuzione strumentale, ma vi ravviso addirittura caratteristiche del tutto specifiche di impostazione melodica e di composi-

zione, che rendono possibile una strumentazione mirata. Entrambe le voci superiori di *In seculum viellatoris* si limitano infatti a un ambito di *sol-la*, presentano numerose ripetizioni melodiche ma, a differenza degli *hoqueti* della stessa fonte, archi melodici continui, e non quegli sbalzi di note staccate che sono specifici dell'*hoquetus*. L'ambito della composizione corrisponde in estensione all'intervallo di quinta che intercorre fra due corde, per esempio tra una corda di *sol* e una di *rer*. Ora, una simile disposizione delle corde si trova effettivamente nelle indicazioni per l'accordatura della fidula in Hieronymus de Moravia (con raddoppi all'ottava) [Page 1987, pp. 126-31]. Se una composizione di questo gruppo venne pensata per fidule e chiaramente differenziata dalle restanti quanto a scrittura e postille, che dire delle altre? Naturalmente è sempre ipotizzabile, per composizioni prive di testo e per quest'epoca, anche un'esecuzione vocale (già qui si constata che il solo fatto che una composizione ci sia pervenuta senza testo non può essere criterio sufficiente per classificarla come musica strumentale). Personalmente ritengo che anche per le restanti composizioni di questo gruppo sia ipotizzabile un'esecuzione strumentale, e in tal caso verosimilmente su strumenti a pizzico come arpa, salterio o liuto, i quali erano assai più adatti della fidula allo specifico effetto anche percussivo dell'*hoquetus*. Con le composizioni di Bamberg la musica strumentale è penetrata però in uno stadio di corrispondenze vocal-strumentali storicamente più avanzato rispetto all'*estampie*, uno stadio cioè in cui il mottetto coevo diviene criterio di riferimento.

4. *Intavolatura ed esecuzione strumentale della musica vocale.*

La zona grigia fra ambito vocale e strumentale, così come si è palesata negli *hoqueti* di Bamberg, ci conduce direttamente alle prime composizioni vocali e mottetti intavolati, e quindi ai primi esempi diretti di un'esecuzione strumentale della musica vocale. Gli inizi sono qui costituiti da altre composizioni del già menzionato *Robertsbridge Codex*, e precisamente da due mottetti pervenutici nel manoscritto parigino del *Roman de Fauvel* (Parigi, Bibliothèque nationale, fr. 146; ca. 1316), e oggi attribuiti a Philippe de Vitry: *Adesto Sancta Trinitas* e *Tribum quae non abhorruit*. Entrambi i mottetti sono non solo intavolati, cioè trasposti in una notazione musicale specificamente mirata alle esigenze di un'esecuzione su strumenti a tastiera, ma per giunta abbondantemente corredati di fioriture, che talvolta quasi non lasciano più discernere l'andamento melodico della voce superiore. La trascrizione di musica vocale in intavolatura per strumenti a tastiera e l'ampliamento dell'originario testo musicale mediante fioriture, restano un elemento fisso dell'esecuzione su strumenti a tastiera e del relativo repertorio sino agli inizi del XVII secolo. Altre e talora assai voluminose raccolte com-

prendenti intavolature, anche e soprattutto di composizioni vocali, si susseguono nel xv secolo. Il Codice di Faenza (Faenza, Biblioteca comunale, 117), redatto nella prima metà del secolo, comprende versioni estremamente ornamentate di *chansons* di compositori francesi del xiv secolo come Guillaume de Machaut, nonché ballate e madrigali italiani di compositori del Trecento, come Jacopo da Bologna e Francesco Landini; ma anche musica sacra, soprattutto per l'*ordinarium Missae* [Plamenac 1972]. Nella seconda metà del secolo venne redatto, a nord delle Alpi, il *Buxheimer Orgelbuch* (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms 3725), che contiene non solo una quantità di composizioni vocali intavolate di compositori come Guillaume Dufay e Gilles Binchois, e di vari compositori locali, ma anche – come il Codice di Faenza – numerose composizioni sacre, in parte anch'esse intavolature di originali vocali polifonici, ma in parte anche composizioni polifoniche su *cantus firmi* liturgici monodici, create direttamente e unicamente per strumento a tastiera [cfr. Wallner 1959]. Si riflette qui, in redazione scritta, una prassi sorta già nel momento in cui i suonatori di strumenti a tastiera erano in grado di eseguire composizioni polifoniche, una prassi che deriva dall'esecuzione strumentale e polifonica della monodia liturgica. In altre parole: ogni parte della Messa per cui esistevano canti corali poteva ora essere eseguita tanto vocalmente che con strumenti. Ciò vale sia per le composizioni dell'*ordinarium Missae* sia per i Salmi, il Magnificat e le forme liturgiche dell'inno e della sequenza, in cui spesso i singoli versetti e strofe venivano eseguiti alternativamente (*alternatim*) dalla *schola* corale e dall'organo (da qui anche la definizione di *alternatim* per questo importante elemento dell'antica prassi organistica).

Valutare le versioni ornamentate della musica vocale pone il musicologo di fronte all'arduo compito di decidere sino a che punto il tipo di fioriture e la loro quantità siano specifici dell'esecuzione strumentale in genere, e dell'esecuzione su strumenti a tastiera in particolare. Una cosa soltanto si può affermare con certezza: la fioritura, l'aggravamento (o *augmentatio*) della melodia, la diminuzione (questo il *terminus technicus* del xvi secolo) in sé erano noti anche al cantore. Lo testimoniano le *augmentationes* melodiche già presenti nella musica monodica pervenutaci, per esempio, nelle canzoni dei trovatori e trovieri; lo testimoniano i (seppur pochi) esempi di versioni ornamentate nelle superstiti composizioni polifoniche del xv secolo, e anche le affermazioni teoretiche a partire dal tardo Quattrocento (Adam von Fulda). E la situazione è chiara nel xvi secolo, quando con le raccolte di esempi nei testi didattici sulla prassi della diminuzione, che vanno ora moltiplicandosi, sono documentate non solo la forma delle fioriture, ma anche la (straordinaria) frequenza della loro applicazione.

È fra l'altro affascinante osservare che molte formulazioni esposte negli scritti didattici del tardo xvi secolo appartenevano già al patrimonio di formule presenti nelle intavolature del *Robertsbridge Codex* e del Codice di

Faenza, e inoltre che solo a stento è possibile distinguere tra formulazioni per strumenti a tastiera e formulazioni per parti di canto e strumenti melodici. Ciononostante, le differenze tra fioriture vocali e strumentali sono ben presenti, soltanto non sono percepibili di primo acchito. Esse riguardano assai più consuetudini interpretative che non radicali differenze di formulazione (per cui le differenze nei passaggi vocali ma privi di testo possono essere perfino del tutto sopresse). E qui sono i testi didattici più tardi, che prevedono almeno implicitamente una differenziazione, a permettere un'estrapolazione sui secoli precedenti:

- 1) le fioriture strumentali sono tendenzialmente più estese di quelle vocali o, in altre parole, una composizione con continue fioriture è più idonea a un'esecuzione strumentale che non a un'esecuzione vocale;
- 2) le fioriture strumentali fanno tendenzialmente uso di salti intervalari, anche considerevoli, più frequentemente di quelle vocali. Anche queste osservazioni sono naturalmente da prendersi *cum grano salis*; molto di ciò che, proprio in considerazione dei più frequenti salti intervallari, venne per lungo tempo considerato strumentale, è oggi pressoché univocamente ritenuto vocale, come ad esempio le parti di *contratenor* nelle composizioni vocali del Trecento e del primo Quattrocento;
- 3) contrariamente a quelle vocali, le fioriture strumentali tendono a una struttura melodica ripetitiva, instaurano ripetizioni di formule e tendono a un melodismo sequenziale. Strutture melodiche ripetitive e strutture melodiche sequenziali erano già riscontrabili nell'*istanpitta* italiana, e la struttura melodica sequenziale resta un contrassegno caratteristico e determinante anche nella prima sonata del Cinquecento (e in ultima analisi nella musica strumentale barocca in genere). Ciò ha le sue buone ragioni: le fioriture strumentali sono infatti altrettanto poco legate alla declamazione, all'interpretazione o alla rappresentazione di un testo quanto tutte le altre formulazioni strumentali. Da ciò consegue anche l'ultima osservazione:
- 4) le fioriture strumentali appaiono, contrariamente a quelle vocali, indipendenti dal testo dell'originale vocale. Infatti le fioriture vocali, soprattutto quelle del tardo Cinquecento, presentano talvolta un'adesione straordinariamente differenziata al testo relativo, che supera di parecchio il riferimento al testo dell'originale non ornamentato (così in Giovanni Bassano) [sulla questione sempre aperta dei criteri di una distinzione fra "strumentale" e "vocale", cfr. tra gli altri Brinzing 1998; Brown 1976; Kämper 1981; Litterick 1981; 1995 (*passim*)].

Da tutte queste osservazioni si evince che le versioni intavolate di opere vocali dei secoli XIV-XVI rappresentano in molti casi "autentica" musica strumentale, nel senso che tutti gli elementi specifici di uno stile strumen-

tale (anche se percepibili solo sotto forma di tendenze) vengono applicati agli originali vocali, e le composizioni vocali risultano di conseguenza "strumentalizzate". D'altronde, dati questi presupposti, le intavolature ornamentate di composizioni vocali offrono anche indicazioni dell'esistenza di esecuzioni ornamentate da parte dei cantanti; perlomeno nella misura in cui mostrano che cosa e come poteva essere ornamentato.

5. *Musica strumentale d'assieme del tardo Medioevo.*

A differenza del ricco patrimonio di musica per strumenti a tastiera di cui disponiamo a partire dal xiv secolo, quello di musica strumentale d'assieme pervenutoci sino a tutto il xv secolo è assai scarso. Qui la maggior flessibilità degli strumentisti si rivela per lo storico un elemento negativo: se voleva eseguire musica vocale pur senza conoscere la propria parte a memoria, lo strumentista poteva naturalmente usare le stesse raccolte di parti vocali del cantante, e le fioriture che voleva aggiungere le aggiungeva naturalmente *ad hoc*. Un tastierista, al contrario, per eseguire musica polifonica era solitamente costretto a trascrivere le parti separate in un'intavolatura nella quale adattava la composizione alle possibilità tecniche delle sue due mani; poteva così aggiungere eventuali altre voci, o magari tralasciare quelle meno importanti.

Prima di poterci dedicare all'analisi della musica strumentale d'assieme, è tuttavia necessario menzionare, sulla scorta di questi presupposti, i criteri in base ai quali sono generalmente riconoscibili le composizioni strumentali. La formulazione di questo problema è, a dire il vero, relativamente recente; infatti per lungo tempo, in maniera semplicistica e fors'anche ingenua si era partiti dal presupposto che ogni musica notata senza testo fosse destinata a un'esecuzione strumentale, dal momento che non la si poteva cantare. Purtroppo però la cosa non è così semplice: la musica notata senza testo si può benissimo cantare, e cioè 1) senza testo, 2) su sillabe di solmisazione, e 3) specialmente quando il testo viene tramandato in altro modo, esso può essere memorizzato e appropriatamente associato alla composizione, o *ad hoc* o dopo ponderata riflessione e accurate prove. Un esempio icastico di quest'ultima prassi è stato addotto da John Kmetz con il suo rinvenimento di due raccolte distinte di musica e testo nella Biblioteca Universitaria di Basilea [cfr. Kmetz 1995]. Con l'ausilio di segni di rimando, i testi delle canzoni sono inequivocabilmente associabili alle relative composizioni. Le composizioni notate senza testo dei manoscritti di Basilea F IX 59-62 e F X 17-20 sono dunque agevolmente cantabili (va da sé che all'esecuzione potevano poi cooperare anche strumenti). Una notazione priva di testo non basta dunque da sola a permetterci di riconoscere una composizione strumentale. A tal fine devono anche qui esser presenti altri indica-

tori: contrassegni specifici della notazione, come un titolo in luogo di un *incipit* testuale (si veda *supra*), e specifici elementi stilistici, per esempio un andamento melodico ripetitivo.

Prima di passare a trattare il repertorio dei complessi strumentali, sarà opportuno prendere in considerazione il problema di quali strumenti li componessero solitamente. A questo proposito si constata che, sin dal xiv secolo, dall'epoca cioè in cui tali complessi si rinvenivano in numero apprezzabile, si badò a far sì che il suono risultasse abbastanza omogeneo. Dal periodo più antico e fino alla seconda metà del xv secolo si ha notizia di *ensemble* di due fidule e due liuti, ma anche di trombe, di pifferi e zampogne e di pifferi con una tromba. Oltre a questi gruppi strettamente omogenei vi erano però anche gruppi misti, composti per esempio da liuti e organo portativo, da un flauto o dalla misteriosa *dulciana*. Non si rinvenivano invece combinazioni di piffero e arpa o di fidula e tromba. Evidentemente nella composizione degli *ensemble* aveva un ruolo fondamentale il volume sonoro: strumenti dal suono squillante, come piffero e tromba, non venivano combinati con strumenti dal suono smorzato, come la fidula, l'arpa o il flauto. E questa netta separazione tra suoni forti e sommessi trovò addirittura riscontro nelle denominazioni dei musicisti: nel materiale d'archivio borgognone e francese si parla infatti da un lato di *hauts menestrels*, dall'altro di *joueurs des instruments bas* – gli strumentisti erano quindi a tal segno specializzati, che un suonatore di piffero solitamente non si misurava con l'arpa, e viceversa. La separazione fra strumenti dal suono forte e strumenti dal suono sommesso era senza dubbio dovuta anche a ragioni squisitamente pratiche: quando squillavano le fragorose trombe e gli striduli pifferi, non si poteva più apprezzare non solo il canto ma nemmeno il suono lieve del liuto, della fidula e dell'arpa. Ma i diversi complessi strumentali avevano anche funzioni diverse: così, l'altisonante *ensemble* degli *hauts menestrels* (in Italia *piffari*) serviva a fini di rappresentazione del potere (come in genere anche i trombettieri) e veniva adibito ad accoglienze solenni, a dare il benvenuto a sovrani e dignitari, e come accompagnamento alle danze di corte. Ai *joueurs des instruments bas* era invece delegato l'intrattenimento cortese che faceva seguito ai banchetti. Nelle funzioni liturgiche viveva sempre l'uso di pifferi e trombe (ovviamente non quando cantava il coro); gli strumenti dal suono lieve e delicato non venivano solitamente adibiti a usi liturgici [cfr. Welker 1992; 1994].

Una svolta si profilò, come già accennato, solo nel tardo xv secolo. A quest'epoca il complesso degli strumenti dal suono intenso subì infatti una radicale trasformazione, assai rilevante dal punto di vista della sonorità. La tromba dell'antico *ensemble* di pifferi divenne trombone, e i pifferi vennero col tempo rimpiazzati da quell'ibrido fra legni e ottoni che erano i cornetti: erano costruiti in legno e provvisti di fori, ma venivano suonati con un bocchino a conca, come una tromba. Contrariamente al piffero, il cor-

netto aveva suono flessibile ed espressivo, si poteva suonare forte quasi quanto una tromba, ma anche tanto sommestamente che un cembalo giungeva a coprirlo (così narra un aneddoto del Cinquecento). D'altro canto, soprattutto gli strumenti ad arco subirono un'ulteriore evoluzione, e così verso la fine del xv secolo nacquero dapprima la famiglia della viola da gamba, con cinque o sei corde e tasti come il liuto, e più tardi, nei primi decenni del Cinquecento, il violino, con quattro corde e senza tasti. Contrariamente alla viola da gamba, il violino – come il piffero e il cornetto – rimase uno strumento riservato al musicista di professione. Dovettero inoltre passare alcuni decenni prima che il violino si emancipasse dall'ambito della musica da ballo, facendosi strada nella "musica d'arte", la musica strumentale "pura" e l'accompagnamento dei cantanti. Verso la fine del xvi secolo, e quindi al termine del periodo qui preso in esame, cornetto e violino erano gli strumenti virtuosistici per eccellenza, e la letteratura specifica, idiomatica, prodotta da quel momento in poi in misura sempre più rilevante, pretendeva molto dagli strumentisti. Tuttavia, dopo gli albori del Seicento il cornetto perse rapidamente prestigio – benché le precise ragioni di questo fenomeno restino oscure. Con ogni probabilità, esse vanno ricercate in un nuovo mutamento delle direttive estetiche, come fa supporre il giudizio sfavorevole di Claudio Monteverdi sugli strumenti a fiato. Ma torniamo ora al repertorio dei complessi strumentali.

A prescindere dagli *hoqueti* del manoscritto di Bamberg (la cui destinazione specifica non è del tutto certa), sino al tardo Quattrocento troviamo solo poche composizioni polifoniche che suggeriscano un'esecuzione da parte di complessi strumentali. Fra queste vanno annoverati due brani di un manoscritto dei primi del Quattrocento, un tempo conservati presso la Stadtbibliothek di Strasburgo, ma andati perduti in un incendio nel corso della guerra franco-prussiana (1870-71). Il codice recava la segnatura C. 22 (o 222 C. 22), e fortunatamente una cinquantina delle composizioni ivi contenute ci è pervenuta in una copia dell'Ottocento. Entrambi i pezzi che qui ci interessano erano notati senza testo; una composizione s'intitola *Tuba gallicalis*, l'altra *Molendinum de Paris*. *Tuba gallicalis* rimanda già sin dal titolo a un'esecuzione con strumenti a fiato (*tuba* = tromba), e ciò è confermato dalla sua particolare scrittura. Mentre infatti *cantus* e *tenor* presentano un andamento del tutto comune per l'epoca, e che potrebbe anche essere alla base di un pezzo vocale, il *contratenor* è costituito in pratica solo da armonici naturali, quelli che caratterizzano il suono delle trombe senza pistoni. Il *contratenor* esegue cioè in tutta la composizione una fanfara, che in parte si accorda bene con i motivi delle altre due voci, ma in parte provoca anche grosse dissonanze (cfr. fig. 2) [cfr. Ramalingam 1986]. Ora, questa particolare composizione non è un caso isolato: il primo brano che compare nelle intavolature del *Buxheimer Orgelbuch* presenta una combinazione del tutto analoga fra una scrittura convenzionale (in questo caso a tre

voci) e una fanfara costituita solo da note naturali. In entrambi i casi si rinviene dunque palesemente ciò che era lecito aspettarsi dalla musica degli *hauts menestrels* prima dell'invenzione del trombone. Mentre *Tuba gallicalis* figurava solo nel manoscritto di Strasburgo, l'altra composizione, *Molendinum de Paris*, ha una storia peculiare e alquanto ramificata. L'originale del *Molendinum* era una *chanson* assai diffusa, *Amis ton dous vis*, di un certo P. (Pierre?) de Moulins [cfr. Apel 1970]. L'autore visse intorno alla metà del xiv secolo, probabilmente a Parigi. Nel Quattrocento il suo nome era ormai caduto nell'oblio, non però il fatto che la *chanson*, tuttora assai diffusa, avesse in qualche modo a che fare con un mulino. In seguito essa figura in un altro manoscritto del primo Quattrocento, priva di testo ma

Figura 2.

Tuba gallicalis, Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C. 22 (222 C.22), f. 81r.

The musical score is presented in three systems, each with three staves labeled C, Ct., and T. The notation is in mensural style with square notes on a four-line staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 5-9) shows the C staff with a melodic line, Ct. with a lower line, and T. with a single note. The second system (measures 10-14) continues the melodic development. The third system (measures 15-19) shows the C staff with a long note, Ct. with a melodic line, and T. with a single note.

col titolo (in olandese): *Di molen van parijs* (Codice Praga, Biblioteca Universitaria, XI.E.9), e nella sua ballata *Il Sollazzo* il poeta italiano Simone Prudenzi fa suonare all'omonimo protagonista *El molin de Paris* su un organo fiammingo, e per la precisione «con dolci botti». Con l'andar del tempo il nome dell'autore venne cioè preso per il titolo della composizione, e dunque, come induce a ipotizzare il testo del *Sollazzo*, per un titolo che alludesse a un descrittivismo della composizione ormai privo di riferimenti al testo originale. Pure qui un brano vocale venne "strumentato" in un secondo momento, e nella notazione del manoscritto di Strasburgo ciò si vede chiaramente anche dal fatto che la voce superiore è presente in due versioni assai ornamentate: una volta in *prolatio minor*, l'altra in *prolatio maior*, ossia scritta una volta in tempo di $2/4$ e l'altra in tempo di $6/8$ (cfr. fig. 3). La notazione priva di testo, il titolo al posto dell'*incipit* testuale e la quantità di fioriture rimandano a un'esecuzione strumentale; inoltre, la forma dell'originale vocale (*rondeau*) non è più riconoscibile in questa versione. Il tipo di fioriture presenta notevoli analogie con quelle del Codice di Faenza: ciò dimostra che, perlomeno a quest'epoca, non sussistevano ancora radicali differenze tra le diminuzioni per strumenti a tastiera e quelle per strumenti melodici (se si prescinde dalla limitata estensione di questi ultimi). E infine, persino una postilla del *Buxheimer Orgelbuch* fornisce un'indicazione esecutiva per strumenti diversi da quelli a tastiera: in margine alla versione di *Je Loue amours* di Binchois sta scritto «in cytaris vel etiam in organis», il che palesemente significa che la composizione poteva essere eseguita anche con liuti, arpe e analoghi strumenti. Da questi due esempi si constata nuovamente quanto la musica strumentale fosse informata dalla musica vocale coeva, quantunque gli specifici elementi strumentali avessero il giusto risalto. Ciò vale tanto per il *contratenor* a fanfara – "strumentale" in senso stretto – della *Tuba gallicalis* quanto per le due voci superiori del *Molendinum*, assai ornamentate virtuosisticamente.

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, l'invenzione della viola da gamba (con lo sviluppo di tutta la relativa famiglia) e l'evoluzione del trombone dalla tromba naturale dischiusero alla musica strumentale nuove possibilità, che ancora una volta riguardarono tanto lo sviluppo di specifiche caratteristiche idiomatiche quanto più ampie possibilità di adottare convenzioni vocali. Ciò risulta evidente in quelle composizioni identificabili come brani strumentali non solo per l'assenza di un testo, ma anche per le loro caratteristiche tecnico-compositive, e soprattutto per il loro titolo: *La Bernardino*, *L'Alfonsina*, *La Morra*. Così *La Morra* (attribuita nell'edizione Petrucci a Heinrich Isaac) presenta una chiara struttura formale in otto sezioni, nettamente separate le une dalle altre da motivi di volta in volta diversi, ma non da pause e cesure. Le sezioni rappresentano esclusivamente unità musicali, non unità semantiche corrispondenti a un testo sottostante. All'interno delle sezioni vige però una marcata struttura se-

quenziale, che conferisce all'intera composizione un carattere oltremodo ripetitivo. La netta struttura a sezioni, non riconducibili però a quelle di un testo sottostante, e la condotta melodica sequenziale anticipano qui più chiaramente che non in tutti gli esempi addotti in precedenza la sonata barocca. Per contro, questa composizione non è troppo ardua dal punto di vista tecnico, né richiede un'estensione particolarmente ampia, il che allarga considerevolmente la scelta degli strumenti che possono eseguirla. Gli elementi vocali della composizione, quindi tutti i parallelismi con la polifonia vocale coeva, riguardano la disposizione delle voci (divise in *superius*, *tenor*

Figura 3.

Molendinum de Paris, Strasbourg, *olim* Bibliothèque de la Ville, C. 22 (222 C.22), f. 24r.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of five staves labeled Var. 1, Var. 2, C., Ct., and T. The notation is in 2/4 time. Var. 1 and Var. 2 show a repeating melodic sequence of eighth and sixteenth notes. The C. (Canto) staff has a similar sequence but with some rests. The Ct. (Contralto) and T. (Tenore) staves have longer notes, possibly representing a different vocal part or a more sustained melody. The second system, starting at measure 5, continues the sequence. It includes a measure with a '4' above it, indicating a four-measure rest or a specific rhythmic pattern. The notation continues with similar melodic patterns across the staves.

e *contratenor bassus* con le estensioni *si-mi diesis*", *fa-sol* e *Sol-si*), che con lo spostamento del *contratenor* verso il basso si distingue nettamente dalla composizione del primo Quattrocento per lo sviluppo di motivi (*soggetti*) incisivi e per la maggior importanza dell'imitazione.

6. *Musica strumentale autentica del XVI secolo: la "Musica Nova".*

Con composizioni come *L'Alfonsina* e *La Morra*, entrambe già presenti nell'*Harmonice Musices Odhecaton* di Ottaviano Petrucci (1501) [cfr. Hewitt 1946, pp. 387 sgg., 315 sgg.], la stampa musicale diviene un fattore di rilevante importanza per la trasmissione della musica strumentale. Il fenomeno certo più degno di nota in questo contesto è l'enorme numero di intavolature per liuto, oltre duecento, stampate già nel corso del XVI secolo [cfr. i dati in Brown 1965]. A paragone, ciò che ci è pervenuto di musica strumentale d'assieme prima degli ultimi due decenni del Cinquecento appare irrilevante. A questo proposito bisogna comunque tener conto che qualsiasi pubblicazione di musica vocale poteva essere eseguita anche da complessi strumentali. A ciò si aggiunga il non irrilevante numero di edizioni di musica da ballo, e inoltre quei brani che, non potendosi classificare né come arrangiamenti di musica vocale né come musica da ballo, erano musica strumentale in senso stretto, e non solo "musica per strumenti". A questo novero appartengono per esempio i venti ricercari a quattro voci che Andrea Arrivabene pubblicò nel 1540 col titolo di *Musica Nova*, e che recano attribuzioni ad Adrian Willaert, Giulio Segni e altri; gli otto o dieci ricercari a quattro voci di Jacques Buus, pubblicati dal Gardano nel 1547 e 1549; la raccolta di Scotto del 1549 (anch'essa contenente ricercari di Willaert, ma in questo caso a tre voci), e i quindici ricercari a quattro voci di Giovanni Battista Conforti (1558). Le opere della *Musica Nova* mostrano ancora una volta come la musica strumentale d'assieme si modelli sulle coeve forme vocali, ora rappresentate dal mottetto a imitazione continua [cfr. Slim 1964]. Contrariamente alle composizioni strumentali dell'*Odhecaton*, qui ormai si ravvisano a stento criteri stilistici che permettano una distinzione fra vocale e strumentale. La destinazione per un complesso strumentale si evince dall'assenza di un testo e dalla denominazione di «ricercare», non da elementi caratteristici interni. Inoltre, fin dal frontespizio della *Musica Nova* l'editore rimanda a un'esecuzione tanto vocale che strumentale, qualificandola come «accomodata per cantar et sonar». Un piccolo numero di ricercari della *Musica Nova* ci sono altresì pervenuti in intavolature per strumenti a tastiera e per liuto. Per quanto riguarda la raccolta del 1549, il primo dei ricercari di Jacques Buus venne pubblicato nello stesso anno anche in intavolatura per strumento a tastiera ma, contrariamente alle versioni intavolate dei ricercari della *Musica Nova*, in una versione riccamen-

te ornamentata. Ciò rimanda nuovamente al parallelismo fra le musiche per liuto, per strumenti a tastiera e per complessi strumentali. Sorprende certo come solo la versione intavolata del ricercare di Buus presenti quelle ricche fioriture che sarebbe lecito aspettarsi anche da un complesso strumentale. Una spiegazione può venire dal considerare il possibile pubblico cui erano destinate le versioni intavolate "pronte per l'uso": più che a strumentisti di professione, queste edizioni erano destinate a facoltosi e colti dilettanti, che non avevano né il tempo né la competenza per approntarsi da soli un'intavolatura dalle parti vocali staccate, ma avevano il danaro per acquistarne una già stampata. A un simile pubblico sono rivolte in primo luogo anche le innumerevoli intavolature per liuto cui già si è accennato; abbiamo detto infatti che il liuto era lo strumento per eccellenza dei dilettanti di musica.

A metà Cinquecento, e in modo esemplare nelle composizioni della *Musica Nova*, il ricercare si presenta come un genere strumentale polifonico che mostra grandi affinità col mottetto coevo, eseguibile tanto dai complessi strumentali quanto sul liuto e gli strumenti a tastiera [sul ricercare in generale cfr. Caldwell 1980b; Schick 1998]. Al contrario, il ricercare più antico – rinvenibile fin dal primo decennio del secolo nei brani per liuto di Francesco Spinacino (1507) e di Giovanni Ambrogio Dalza (1508), e in forma analoga nelle composizioni per tastiera di Marco Antonio Cavazzoni – era un pezzo breve, rapsodico, composto soltanto di singoli accordi e passaggi, che fungeva da intonazione e preludio per un successivo mottetto (come in Cavazzoni) o per una *chanson* (come in Spinacino). In questa forma e funzione, il termine "ricercare" è largamente sinonimo del più antico *praeambulum* o *praeludium* e della fantasia. Nel prosieguo del secolo, il concetto di fantasia trovò però applicazione anche al ricercare imitativo; ad esempio già nella ristampa dei ricercari tratti dalla *Musica Nova* che Jacques Moderne inserì nella propria *Musique de Joye* (Lione s.d., ma ca. 1550) [cfr. Benvenuti 1941].

I *praeambula*, le fantasie e i ricercari del tipo più antico sono particolarmente rilevanti per la storia dell'evoluzione di uno specifico strumentale: essi rappresentano una forma di prassi (vale a dire il preludiare) che è specifica degli strumenti solistici, come liuto o tastiere, e non ha invece riscontro né nella musica vocale né in quella strumentale d'insieme, e tuttavia risultano funzionalmente dipendenti dalla musica vocale, dal momento che fungono proprio da preludio e intonazione di un pezzo vocale successivo. Se poi quest'ultimo venga effettivamente cantato o suonato è irrilevante. Già nel corso del Cinquecento l'evoluzione storica si allontana però dalla connessione funzionale alla musica vocale, portando alla nascita di forme autonome per il liuto, l'organo e il cembalo, e nel secolo successivo a quei preludi, toccate, fughe e fantasie che costituiscono la musica organistica dell'età barocca.

7. *La musica da ballo.*

Prima di affrontare l'ultimo genere strumentale autonomo del Cinquecento, la *canzon da sonar*, faremo ancora una breve digressione su un importante ambito sinora citato solo marginalmente: la musica da ballo. Nelle fonti letterarie dell'alto e basso Medioevo si parla spesso di *bal*, *danse* e *carole*, o dei loro corrispettivi italiani, inglesi, provenzali e tedeschi, senza che ai concetti si possano associare brani musicali corrispondenti. Anche se talvolta si dice che l'*estampie* veniva danzata, solitamente la si eseguiva più che altro per l'ascolto. In appendice alla raccolta di otto *Estampies royales* dello *Chansonnier du Roi* si rinvencono però tre brani somiglianti all'*estampie*, nella misura in cui sono anch'essi costituiti da strofe di diversa lunghezza, le quali si configurano come doppi versetti e presentano una disposizione *ouvert/clos*. Dalle *estampies* della raccolta essi si differenziano per il minor numero di strofe e la fattura più semplice. Queste derivazioni semplificate dell'*estampie* sono denominate nel manoscritto *Danse*. Analogamente, il Codice Londinese (Additional 29987) presenta oltre alle otto *istanpitte* anche quattro saltarelli, che anch'essi colpiscono per una forma considerevolmente semplificata rispetto all'assai complessa *istanpitte*. E una forma ancor più semplificata dell'*estampie*, ma in stesura a due voci con la voce superiore ornata, si rinviene con la postilla *Quene note* nel manoscritto di Oxford, Bodleian Library, Digby 167. La musica da ballo pervenutaci sino al Quattrocento è dunque solitamente monodica e presenta chiari paralleli con l'*estampie*, benché la fattura sia palesemente più semplice. A prescindere dagli strumenti già menzionati, come fidula, liuto e arpa, per l'esecuzione di melodie da ballo monodiche si adoperava soprattutto quello strumento che compare in innumerevoli illustrazioni di scene di danza, e che è in uso ancor oggi nella Francia meridionale e nel Nord della Spagna: il flauto suonato con una sola mano (*galoubet*, *fluvio*) in accoppiamento con un piccolo tamburo.

Anche il Quattrocento non offre che pochi esempi di composizioni scritte di musica da ballo a più voci, eppure molto probabilmente la forma di danza aulica più importante di questo secolo, la *basse danse*, veniva eseguita non solo monodicamente con flauto e tamburo, ma sovente anche da complessi strumentali, spesso di strumenti a fiato. La musica per *basse danse* del xv secolo non figura però (salvo poche eccezioni) in composizioni realizzate per esteso, ma in due voluminose raccolte di melodie monodiche con indicazioni relative alla sequenza dei passi di danza: si tratta del manoscritto 9085 della Bibliothèque Royale di Bruxelles (databile alla seconda metà del xv sec.), con 58 danze, nonché di un incunabolo pubblicato da Michel Toulouze a Parigi nel 1496 circa, il cui unico esemplare pervenutoci è conservato al Royal College of Physicians di Londra, con 48 danze (di cui 43 presenti anche nel manoscritto di Bruxelles [a questo proposito cfr. Crane 1968]).

Che la *basse danse* venisse eseguita polifonicamente si evince non solo dalle raffigurazioni di scene di danza, ma anche dal fatto che una serie di melodie del manoscritto di Bruxelles e dell'edizione di Toulouze sono state identificate come *tenores* di *chansons* a tre voci del primo Quattrocento; fra esse, *L'Ami de ma dame* di Gilles Binchois e *Sans faire de vous départie* di Pierre Fontaine. Altre si rinvennero in composizioni polifoniche coeve, e una melodia dell'edizione di Toulouze (*Casule* o *Castile la nouvele*, assente nel manoscritto di Bruxelles) produsse col titolo *La Spagna* più di 240 composizioni fra il Quattrocento e il primo Seicento. Tra esse: una semplice *Falla con misuras* a due voci di un certo M. Guglielmus, nel manoscritto conservato a Perugia, Biblioteca comunale, G 20 (fine del xv sec.); una composizione intitolata *Alta* di Francisco de la Torre, nel *Cancionero de Palacio*; una composizione strumentale intitolata *La Spagna*, nei *Canti C* del 1504 di Ottaviano Petrucci; e la *Missa de Spagna* di Heinrich Isaac [per una panoramica esaustiva sugli arrangiamenti de *La Spagna*, cfr. la prefazione di Gombosi 1955]. Questi esempi mostrano due cose: le melodie delle raccolte di *basse danse* erano da un lato *tenores* di composizioni polifoniche già esistenti, dall'altro melodie originariamente monodiche che potevano fungere da base alla composizione di *cantus firmi*. Per l'esecuzione di una *basse danse*, i musicisti potevano dunque rifarsi a composizioni vocali preesistenti e adattarle al meglio alla prassi della danza, oppure dovevano creare composizioni polifoniche elaborate o improvvisate su un *cantus firmus*. Per la prassi del *cantus firmus* forniscono esempi istruttivi non solo le innumerevoli composizioni su *La Spagna* (e si tenga conto che gran parte di esse non ha minimamente a che fare con la prassi coreutica e la musica da ballo), ma anche adattamenti di altri *cantus firmi* nel *Buxheimer Orgelbuch*. Per l'adattamento di composizioni vocali preesistenti forniscono buoni esempi le edizioni di musica da ballo del primo Cinquecento, da Pierre Attaignant a Tielman Susato (per esempio l'anonima *chanson Le cueur est bon*, e la versione come *basse danse* nelle *Dixhuit basses dances* di Pierre Attaignant, Parigi 1529 [1961], oppure *Dont vient cela* di Claudin de Sermisy, nonché il suo arrangiamento a *basse danse* nel *Derde musyck boexken* di Susato, Anversa 1551) [cfr. Heartz 1965; cfr. anche, per riscontro, Attaignant 1961]. Ma gli originali appartengono ormai al patrimonio della coeva *chanson* franco-fiamminga, e la *basse danse* non ha più molto a che fare con la complessa danza di corte quattrocentesca, ma è divenuta *basse danse commune*, standardizzata e simmetrica. E presto si distaccherà del tutto dal novero delle nuove forme di danza prodotte nel Cinquecento, come la pavana, la gagliarda e il *branle*. Le nuove danze non presentavano più la prossimità alla musica vocale coeva ancora riscontrabile per la tarda *basse danse*. Condividevano però con la *basse danse commune* la simmetria, e spesso anche una bipartizione dell'impianto formale, nonché una scrittura rigorosamente omofona. A ciò si aggiungeva una pluralità di tempi e metri, e la tendenza a raggrup-

pare tipi diversi di danze in coppie motivicamente affini, come la pavana e la gagliarda. Da questi raggruppamenti si sviluppò in seguito, tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, la *suite*, specialmente in Inghilterra, Germania e Francia.

8. *Musica strumentale autentica del XVI secolo: la "canzon da sonar".*

Gli ultimi decenni del Cinquecento furono contraddistinti in Italia dal trionfo di un altro genere strumentale, la *canzon da sonar* [cfr. Caldwell 1980a; sulla situazione veneziana in particolare cfr. Selfridge-Field 1975]. Come indica il nome stesso del nuovo genere, l'evoluzione prese nuovamente le mosse dalle opere vocali; come per la tarda *basse danse*, anche per la *canzon da sonar* a fornire il modello fu la *chanson* franco-fiamminga – alcune canzoni strumentali conservano persino il titolo *canzon francese*. Furono proprio gli incisivi soggetti e gli elementi imitativi della *chanson* a improntare anche la *canzon da sonar*, mentre nella tarda *basse danse* ogni contrappunto imitativo era stato abolito a favore di una tessitura omofonica. A ciò si aggiunsero altri elementi: le strutture sequenziali dei brani strumentali del primo Cinquecento, assenti nel ricercare della metà del secolo, si ripresentarono; vennero introdotti avvicendamenti di sezioni in tempo pari e dispari (cioè elementi già conosciuti al mottetto del primo Cinquecento); e le diminuzioni virtuosistiche, che i musicisti prima aggiungevano *ad hoc* alle composizioni notate, divennero, fino alle splendide opere di Giovanni Gabrieli, un elemento caratteristico del nuovo genere. Nuova per la musica strumentale fu anche la svolta verso un monumentale costruttivismo. Già nel 1590 Andrea Gabrieli e Annibale Padovano avevano prodotto ciascuno un' *Aria della Battaglia* a otto voci «per sonar de Istrumenti da Fiato». Gli esempi musicalmente più convincenti della splendida evoluzione strumentale sono tuttavia opera di Giovanni Gabrieli: le sue *Sacrae Symphoniae*, pubblicate a Venezia nel 1597, contengono tredici canzoni (una in due versioni) e due sonate per otto, dieci, dodici e quindici strumenti, la maggior parte a due o più cori; quattro di queste opere recano puntuali indicazioni di strumentazione: cornetti, violini e tromboni. Le canzoni per molti esecutori ebbero rapida diffusione: ancora nello stesso anno vennero ristampate a Norimberga da Paul Kaufmann due delle canzoni a otto voci [Giovanni Gabrieli, *Sacrae Symphoniae*, in Benvenuti 1932].

Non tutte le corti né tutte le chiese potevano certo permettersi la spe-

Figura 4.

Canzon francese, da Ludovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, Giacomo Vincenti, Venezia 1602.

Violino

Cornetto

Trombone

Trombone

B.c.

5

10

sa richiesta dalle *canzoni da sonar* polifoniche e policorali. Tornava quindi opportuno che un organista esperto potesse accollarsi le rispettive voci medie, così da ridurre drasticamente il numero complessivo dei musicisti impiegati; una *canzon* a otto voci in due cori si poteva allora eseguire solo con quattro strumenti melodici e un organo. Questo principio fu assecondato da Ludovico Viadana, che aggiunse ai mottetti solistici dei suoi *Cento concerti ecclesiastici* del 1602 una *canzon francese* assai virtuosistica per violino, cornetto, due tromboni e basso per l'organo (cfr. fig 4). [La *canzon francese* è pubblicata in Riemann 1898]. Nella scelta del titolo *canzon francese* Viadana rimanda all'origine della *canzon da sonar* da quel primo genere, appunto la *chanson* franco-fiamminga. Dalla nuova *canzon* di compositori come Giovanni Gabrieli egli riprende il principio della policoralità strumentale. Con i loro passaggi virtuosistici, le due voci superiori entrano inoltre in competizione l'una con l'altra: "concertano" nel senso primitivo della

parola. Infine l'organo, che fornisce coesione al brano, permette di trasferire le conquiste strumentali dei musicisti di San Marco in un contesto di musica da camera. Così, la *canzon francese* di Viadana anticipa anche il successivo sviluppo della musica strumentale sotto il segno della sonata.

Anderson, G. A.

- 1977 (a cura di), *Compositions of the Bamberg Manuscript, Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed. IV. 6.)*, American Institute of Musicology, Roma («Corpus mensurabilis musicae», n. 75).

Apel, W.

- 1963 (a cura di), *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, American Institute of Musicology, Roma («Corpus of Early Keyboards Music», n. 1).
1970 (a cura di), *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 3 voll., American Institute of Musicology, Roma («Corpus mensurabilis musicae», n. 53).

Arlt, W.

- 1983 *Instrumentalmusik im Mittelalter: Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis*, in «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», VII, pp. 32-64.

Attaingnant, P.

- 1961 *Transcriptions of Chansons for Keyboard*, a cura di A. Seay, American Institute of Musicology, Roma («Corpus mensurabilis musicae», n. 20).

Benvenuti, G.

- 1932 (a cura di), *La musica strumentale in San Marco*, Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, tomo II, Ricordi, Milano.
1941 (a cura di), *Marco Antonio Cavazzoni, "Ricercari, Motetti, Canzoni"*, Jacobo Fogliano, *Julio Segni ed anonimi, "Ricercari e Ricercate"*, I classici musicali italiani, Milano.

Brinzing, A.

- 1998 *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 voll., Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen («Abhandlungen zur Musikgeschichte», n. 4).

Brown, H. M.

- 1965 *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London.
1976 «Instrumentalmusik», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), a cura di F. Blume, 17 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel, vol. XVI, coll. 775-809.

Caldwell, J.

- 1980a «Canzona», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. III, pp. 742-45.
1980b «Ricercare», *ibid.*, vol. XV, pp. 835-38.

Crane, F.

- 1968 *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn («Wissenschaftliche Abhandlungen - Musicological Studies», XVI).

Gombosi, O.

- 1955 (a cura di), *Compositioni di messer Vincenzo Capirola*, Société de Musique d'Autrefois, Neuilly-sur-Seine.

Heartz, D.

- 1965 (a cura di), *Keyboard Dances of the Earlier Sixteenth Century*, American Institute of Musicology, Roma («Corpus of Early Keyboards Music», n. 8).

Hewitt, H.

- 1946 (a cura di), *Harmonice Musices Odhecaton A*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge Mass. («Studies and Documents», n. 5, in «The Mediaeval Academy of America Publication», n. 42).

Hibberd, L.

- 1946 *On "Instrumental Style" in early melody*, in «The Musical Quarterly», XXXII, n. 1, pp. 107-30.

Kämper, D.

- 1981 *Kriterien der Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansonniers des frühen 16. Jahrhunderts*, in *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, Kraus, München, pp. 143-66 («Wolfenbütteler Forschungen», n. 6).

Kmetz, J.

- 1995 *Singing texted songs from untexted songbooks: The evidence of the basler liederhandschriften*, in J.-M. Vaccaro (a cura di), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, CNRS, Paris, pp. 121-43.

Litterick, L.

- 1981 *On Italian instrumental ensemble music in the late fifteenth century*, in I. Fenlon (a cura di), *Music in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 117-30.
- 1995 *Vocal or instrumental? A methodology for ambiguous cases*, in J.-M. Vaccaro (a cura di), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance* cit., pp. 157-78.

McGee, T. J.

- 1989 *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.

Page, Ch.

- 1987 *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France, 1100-1300*, Dent, London-Melbourne.
- 1990 *Instruments and instrumental music before 1300*, in R. L. Crocker e D. Hiley (a cura di), *New Oxford History of Music, II. The Early Middle Ages to 1300*, Oxford University Press, Oxford - New York, pp. 455-84.

Plamenac, D.

- 1972 *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117*, American Institute of Musicology, Roma («Corpus mensurabilis musicae», n. 57).

Ramalingam, V. S.

- 1986 *The trumpetum in Strasbourg M 222 C 22*, in *La musique et le rite sacré et profane. Actes du XIII^{ème} Congrès de la Société Internationale de Musicologie. Strasbourg, 29 août - 3 septembre 1982*, a cura di. M. Honegger e P. Prévost, As-

sociation des Publications près les Universités de Strasbourg, Strasbourg, vol. II, pp. 143-60.

Riemann, H.

1898 *Old Chamber Music*, Augener, London.

Schick, H.

1998 «Ricerca», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), 2^a ed. riveduta a cura di L. Finscher, 21 voll. in corso di pubblicazione, Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Praha, Sachteil, vol. VIII, coll. 318-31.

Selfridge-Field, E.

1975 *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Blackwell, Oxford (trad. it. *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Eri, Torino 1980).

Slim, H. C.

1964 (a cura di), *Musica Nova, accommodata per cantar et sonar sopra organi; et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici. In Venetia, MDXL*, University of Chicago Press, Chicago-London («Monuments of Renaissance Music», I).

Strohm, R.

1992 *Instrumentale Instrumentalmusik vor 1500: das Zeugnis der mitteleuropäischen Quellen*, in W. Salmen (a cura di), *Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilians I.*, Helbing, Innsbruck.

Wallner, B. A.

1959 (a cura di), *Das Buxheimer Orgelbuch*, 3 voll., Bärenreiter, Kassel («Das Erbe deutscher Musik», n. 37-39).

Welker, L.

1983 «Alta capella». *Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert*, in «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», VII, pp. 119-65.

1990 *Bläserensembles der Renaissance*, ivi, XIV, pp. 249-70.

1991 *Wind ensembles in the Renaissance*, in T. Knighton e D. Fallows (a cura di), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Dent, London, pp. 146-53.

1992 *Die Musik der Renaissance*, in H. Danuser (a cura di), *Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. XI, Laaber, Laaber, pp. 139-215.

1994 «Alta», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., vol. I, coll. 479-83.

1995 «Estampie», *ibid.*, vol. III, coll. 161-71.

2001 *Instrumentenspiel, instrumentaler Stil und die Instrumentalsätze bei Petrucci*, in «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», XXV, pp. 113-26.

Zak, S.

1979 *Musik als "Ehr und Zier"*, Pöfgen, Neuss.

MASSIMO PRIVITERA

Madrigali malinconici

Il xx secolo ha considerato con grande interesse la storia della malinconia: per le esemplari vicende dei suoi protagonisti, per il suo affascinante universo simbolico, per l'aura mitica delle sue origini. Ma anche perché ci compiaciamo di veder rispecchiato nel passato il disagio del nostro tempo; quello stesso disagio da cui è nata la psicoanalisi, e che ha reso la depressione fedele compagna dei nostri giorni.

Nella storia d'Europa il Cinquecento è forse il secolo in cui, per una speciale convergenza di eventi, la malinconia ha esercitato il suo più ampio dominio [Delumeau 1982]. È allora che, per la prima volta in Occidente, viene lacerata l'unità religiosa, con un devastante corredo di guerre; che, con le teorie copernicane, viene sconvolta una cosmologia bimillenaria, e con la conquista del nuovo continente vengono dilatati i confini del mondo; che la rifeudalizzazione soffoca le tradizionali costituzioni cittadine, mortificando l'impegno civile degli intellettuali italiani, ridotti ora al rango di segretari del principe (si pensi al caso emblematico di Machiavelli).

È forte la tentazione di vedere in questo panorama sorprendenti analogie con il nostro mondo. Anch'esso ha conosciuto la lacerazione in due opposti blocchi politico-ideologici, ha visto allargare i suoi confini con i primi passi nella conquista del cosmo, e sta conoscendo una dimensione internazionale delle logiche economiche e della telecomunicazione che ha reso inadeguati i tradizionali punti di riferimento, lasciandoci soli e spauriti in un mondo sempre più complesso [Lowinsky 1962]. Sentiamo così affini i grandi malinconici della prima modernità (Ficino, Tasso, Montaigne, Bruno e tanti altri) e ci immedesimiamo nelle loro lacerate esistenze.

Nel Cinquecento la malinconia pervade soprattutto le menti più sensibili alle mutazioni del mondo: filosofi, letterati e artisti. E il *topos* del letterato malinconico diventa quasi luogo comune. Così, a metà secolo, Monsignor Giovanni Della Casa può scrivere nel *Galateo* che, se non bisogna mostrarsi malinconici quando si sta con altri, si può fare eccezione per «coloro che per lungo spazio di tempo sono avvezzi nelle speculazioni delle arti che si chiamano [...] liberali» [Della Casa 1980, pp. 51-52].

Sono soprattutto le arti visive e la musica a incontrare da vicino la ma-

linconia. Esse infatti conoscono nel Cinquecento una formidabile spinta all'espressione delle passioni, specie quelle più forti ed estreme, rappresentabili in modo chiaro e incisivo. La malinconia risponde perfettamente a questi requisiti. Inoltre, come vedremo, essa è ammantata di uno spirito quasi sacro, che la rende compagna privilegiata dell'ispirazione artistica.

La musica, in più, può vantare anche una venerata e secolare tradizione di cura della malattia atrabiliare, come insegnano le storie di Orfeo, e di Davide e Saul [Bandmann 1960]. Ma la sua potenza curativa può agire in due modi opposti. Può seguire il principio allopatico, cioè usando una musica ariosa e luminosa, che con l'armonica proporzione delle vibrazioni riconduca all'equilibrio l'anima perturbata. È questa, ad esempio, la posizione di Marsilio Ficino, che racconta di intonare, nella solitudine della propria camera, inni al sole contro l'oscurità della malinconia [Walker 1954]. Ed è anche la posizione di Elisabetta I d'Inghilterra, musicista dilettante, la quale, sorpresa su uno strumento da sir James Melville, ambasciatore di Mary Stuart presso la sua corte, confessava di non aver «mai suonato davanti a nessuno e che suonava sempre e soltanto per sé, per allontanare la malinconia» [Kotnik 1984, p. 106].

Ma la musica può agire anche omeopaticamente, cioè scacciando il male con una manifestazione ad esso analoga nei risultati ma diversa nelle cause. Si cura cioè la malinconia naturale con una malinconia artificiale (evocata dai suoni). È lo stesso principio della *catarsi* nel teatro greco: con «dolorose favole» vengono spinti gli ascoltanti alla commozione e alle lacrime; in modo che «così eglino, piangendo, della loro infirmità guarissero» [Della Casa 1980, pp. 54-55]. Ed è su questo terreno, sulla ricerca di «una fisiognomica musicale della malinconia nella quale riconoscere l'esatto correlativo sonoro del *typus melancholicus*», che si operano le realizzazioni musicali più interessanti. Se la condizione malinconia è perdita dell'euritmia e sbilanciamento verso un'estrema lacerazione, la musica che la rappresenta deve allora comprendere «tutte le dissonanze, dal loro grado zero dell'illustrazione episodica di una parola, alla loro espansione nell'intelaiatura generale dell'edificio armonico» [Boccardo 1994, pp. 29, 61]. Ed è anche l'apoteosi del cromatismo, l'alterazione di tutti i gradi della scala che fa perdere l'ascoltatore nei meandri onirici del pensiero malinconico.

Nel dominio della musica il madrigale è il campo d'azione privilegiato di questo complesso rapporto con la malinconia: per la duttilità della sua forma, per la ricchezza della sua tavolozza espressiva, per la libertà di scelta dei testi da intonare. Seguiremo dunque le multiformi tracce della malinconia nel madrigale. Inizialmente tratteremo un profilo storico dell'idea di malinconia, che ci fornirà il quadro concettuale, e poi ripercorreremo alcune tappe della storia del madrigale alla ricerca di personalità e opere intrise di malinconia.

1. *Malinconia*.

In questo scritto è stata preferita la dizione *malinconia* piuttosto che *melanconia*, poiché la seconda ha più strette connessioni con la patologia, mentre la prima accede a un campo più umanistico [per approfondire i temi trattati nel primo paragrafo si rimanda alle principali storie della malinconia; in particolare: Klibansky, Panofsky e Saxl 1964; Starobinski 1960. Di notevole interesse anche Tellenbach 1961, che presenta un'indagine psichiatrica fondata sull'esperienza storica della malattia].

L'idea di malinconia ha una lunga storia, le cui radici affondano nella cosmologia greca, e le cui estreme propaggini sono sotto i nostri occhi. La sua area semantica è dunque estremamente vasta e differenziata; ed è bene sottolinearlo da subito. Infatti noi, oggi, intendiamo prevalentemente la malinconia come una specie di dolce tristezza, venata di nostalgia, incline alla meditazione e a profonde intuizioni, nonché foriera di impulsi artistici. Ciò perché la sua immagine ci è giunta filtrata da varie lenti: la *Nostalgia* del Sei-Settecento, la *Sehnsucht* e lo *Spleen* dell'Ottocento, la *Saudade* del Novecento. Ma nei secoli passati questa era solo una delle facce della malinconia. Ben più incombente, terribile e funesta appariva in quanto patologia: perché si trattava allora della depressione più cupa, evolventesi fino alla follia e alla demenza.

A partire dal v secolo a.C., ai quattro elementi del cosmo (aria, fuoco, terra e acqua) corrispondono i quattro umori del corpo (sangue, bile gialla, bile nera e flegma. Per i latini, e dunque per il Medioevo e il Rinascimento, la bile gialla sarà la *cholera*, mentre la bile nera la *melancholia* o *atra bilis*. Si noti poi che per Zarlino (*Istitutioni harmoniche*) ai quattro elementi corrispondono le quattro parti della polifonia). Ciascun essere li comprende tutti e quattro, ma in proporzioni diverse; e la prevalenza costituzionale di uno di essi genera un diverso tipo umano: sanguigno, collerico, malinconico e flemmatico. Se però in un individuo cresce smoderatamente un umore, subentra la patologia; e la più terribile è quella malinconica, che ingenera stanchezza, ansietà, depressione, mania di persecuzione, rifiuto degli altri e del mondo, intenti suicidi. *Timor et Moestitia* (ansietà e mestizia) sono i sintomi principali della malinconia, da Ippocrate a oggi. E lo erano anche per il famoso medico Girolamo Mercuriale [1603], cui Torquato Tasso si rivolgerà dalla reclusione di Sant'Anna per approfondire il senso della propria malinconia.

Ma fra Ippocrate e il Rinascimento c'è una tappa importantissima, che ci mostra un'ulteriore faccia della malinconia: il capitolo xxx, 1 dei *Problemi* di scuola aristotelica. (Per tutto il Cinquecento i *Problemi* vennero attribuiti senza dubbi ad Aristotele stesso, che anche qui, per comodità sarà accettato quale autore per antonomasia). In esso si afferma che «tutti gli uomini eccezionali, nell'attività filosofica e politica, artistica e letteraria,

hanno un temperamento malinconico», portando come esempi Eracle, Aiace, Bellerofonte, ma anche Empedocle, Platone e Socrate, oltre che «la maggior parte dei poeti». Infatti, se la bile nera resta nel suo stato naturale, cioè fredda, ingenera stupidità e pigrizia. Ma se si riscalda comporta l'eccellenza «culturale, o artistica, o politica», spingendosi fino all'«invasamento entusiastico» di sibille, indovini e «tutti i posseduti dalla divinità» [Aristotele 1981, pp. 19-21].

Il possibile duplice esito della bile nera (ottusità o genialità) è un elemento centrale, poiché l'approdo positivo della malinconia non è affatto scontato, e il fantasma della follia aleggia su ogni radicale esercizio intellettuale. Nel Rinascimento la coscienza di questo pericolo diventa particolarmente acuta; e la vicenda di Tasso è emblematica [Basile 1984; Scianatico 1989]. Proprio per aiutare i *literati* malinconici a sfuggire il pericolo della degenerazione, Marsilio Ficino, malinconico egli stesso, pubblica nel 1489 il *Liber de vita* (noto poi come *De triplici vita*), includendo nelle tesi aristoteliche l'astrologia, con il mito antico dell'influenza di Saturno sui malinconici (i quali sono quindi detti anche temperamenti saturnini).

Per Ficino l'esercizio sistematico dell'attività intellettuale, che culmina nella speculazione filosofica, porta ad allontanarsi dal mondo, a interessarsi alle cose e agli eventi solo per quanto in essi vi può essere di sostanziale e imperituro. Di conseguenza, tutto ciò per cui gli esseri umani si affannano quotidianamente nel teatro del mondo (ricchezza, potere, fama) appare al saggio malinconico ben misera cosa, perché assolutamente contingente, sottoposta com'è ai rovesci di fortuna e destinata a durare un attimo nella siderea prospettiva dell'eternità. È così che nel Rinascimento ricompare, anche grazie a Ficino, un'allegoria già cara al mondo ellenistico, cioè la coppia di Eraclito e Democrito, entrambi malinconici. Osservando gli esseri umani coinvolti nelle proprie meschine ed effimere attività, i due filosofi concordano nel giudicare follia tutto ciò che li circonda. Differiscono però nelle reazioni: Eraclito è sopraffatto dalla tragicità di questa constatazione, la assume su di sé, e la sua reazione è il pianto. Democrito, invece, se ne distanzia più che può, e la sua reazione è il riso più fragoroso.

Nei libri e nei quadri del Cinquecento si trovano frequenti ricorsi a questa coppia allegorica, che era una specie di guida pratica per affrontare con meno danni possibili la tempesta della vita. In particolare con Ficino ed Erasmo *Democritus ridens* incarna la consapevolezza dell'intellettuale malinconico [Privitera 1990]. Ciò trova piena conferma in *The Anatomy of Melancholy*, un ponderoso trattato del 1621 che compendia un secolo e mezzo di riflessioni rinascimentali sulla malinconia. Ne è autore Robert Burton, malinconico egli stesso, che nel frontespizio si presenta come «Democritus junior». Rintracceremo anche nella musica l'influenza di Eraclito e Democrito. Ma prima di entrare nel mondo del madrigale è opportuno ancora segnalare brevemente alcuni punti che ci torneranno utili in seguito.

Innanzitutto va detto che, nel suo bimillenario percorso, la malinconia ha incontrato altri orientamenti ad essa affini, e li ha inglobati nella propria sfera. In particolare dobbiamo ricordare qui la tradizione dell'*acedia*, il torpore dell'anima studiato dai padri della chiesa poiché colpiva frequentemente i monaci. Francesco Petrarca, nel XIV secolo, attribuirà all'*acedia* una serie di caratteri assimilabili a quelli della malinconia, e i malinconici del Cinquecento troveranno grande affinità con i suoi più cupi componimenti.

Un'altra importante tradizione paramalinconica è poi la visionarietà cristiana che ha origine nell'*Ecclesiaste*:

vanità delle vanità, tutto è vanità. Quale utilità ricava l'uomo da tutto l'affanno per cui fatica sotto il sole? Una generazione va, una generazione viene ma la terra resta sempre la stessa [*La Sacra Bibbia*, 1974, p. 643].

Infine è importante evidenziare l'interesse quasi ossessivo e totalizzante, specifico del Cinquecento, per la malinconia d'amore. La terza e più corposa sezione del trattato di Burton poc'anzi citato è intitolata proprio *Love Melancholy* [cfr. Burton 1981 per questa terza sezione in italiano; cfr. anche Burton 1983]. Per Burton i principali sintomi amorosi sono «fear and sorrow», cioè gli stessi della malattia malinconica (*timor et moestitia*). L'amore è perciò a pieno titolo un'esperienza malinconica. Ma da essa gli innamorati ricavano anche stimoli generosi e positivi. Devono infatti

imparare a cantare e danzare, e a suonare vari strumenti [...]. Poiché [...] l'amore li renderà musici, li farà comporre ariette, madrigali, elegie, sonetti amorosi che essi canteranno su varie e grate melodie [...]. Perché al presente gli italiani generalmente sono poeti e pittori così buoni? Perché ogni uomo, di ogni tipo, ha la propria amata [Burton 1887, pp. 576 e 580].

Dunque la musica, le arti e la poesia sono compagne privilegiate della malinconia d'amore; e specialmente in Italia. Lo conferma una delle illustrazioni che adornano il frontespizio della *Anatomy of Melancholy* per fornire un catalogo visivo delle affezioni malinconiche. Essa raffigura un giovane dall'aria mesta, circondato da libri, volumi di musica, carte manoscritte (evidentemente sue creazioni), e un liuto abbandonato per terra. Le didascalie delle altre figure sono in latino (*Hypocondriacus*, *Superstitiosus*, *Maniacus*); la sua, invece, è in italiano: «Inamorato».

2. Parole e Musica.

Il madrigale è uno dei più importanti contributi italiani alla musica occidentale; ma allo stesso tempo è anche un'arte profondamente cosmopolita. I suoi caratteri risultano infatti da un'ibridazione della *chanson* francese con il mottetto franco-fiammingo e la pratica italiana (per metà umani-

stica e per metà popolare) di cantare forme poetiche tradizionali (sonetto, ottava rima, canzone, ecc.) improvvisando su semplici sequenze accordali. Inoltre, se fra i creatori del madrigale figura qualche presenza italiana (Bernardo Pisano e Costanzo Festa), il contributo più duraturo venne all'inizio da musicisti franco-fiamminghi (Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt, Adrian Willaert).

Prima di prendere in esame la malinconia nel madrigale è opportuno caratterizzare il genere, evidenziandone alcuni tratti salienti. La grande, rivoluzionaria novità del madrigale consiste nel ripensare il rapporto fra musica e poesia. Le forme polifoniche profane dell'Europa del Quattrocento avevano forma strofica; veniva cioè composta una musica che si adattasse alla prima stanza del testo, e che andava poi riutilizzata tale e quale per le stanze successive. Così facendo si instaurava fra musica e poesia una buona coesione formale: all'unità-verso corrispondeva l'unità-frase musicale, alla stanza poetica l'intera composizione. Ma con una sola musica che serve per più stanze, inevitabilmente il legame espressivo risulta alquanto debole. La struttura musicale infatti dev'essere il più possibile generica, sia dal punto di vista degli affetti che da quello della prosodia, per limitare possibili contraddizioni nelle riproposizioni successive; contraddizioni che si possono presentare per la forma (nella seconda strofa, ad esempio, ci può essere un endecasillabo *a minore* dove nella precedente ce n'era uno *a maggiore*), e per l'affetto (che varia di stanza in stanza).

Il culmine di questa indifferenza della musica per il contenuto poetico viene raggiunto in alcuni pezzi composti senza parole specifiche, modellati su schemi ritmico-fraseologici astratti, propri a determinate forme poetiche. Sono le «arie per cantar sonetti» o «per cantar stanze di canzone», che possono essere utilizzate con qualsiasi testo, indipendentemente dal suo carattere.

I primi madrigalisti superano queste aporie abbandonando la costruzione strofica. Essi continuano a riferirsi alla forma della poesia per costruire la forma della musica, ma l'approccio non è più monolitico. Adesso, non essendoci più ripetizioni integrali, ogni singolo verso ha una propria (e unica) frase musicale; e il compositore può, con la musica, evidenziare singole espressioni, o singole parole, selezionando di volta in volta un adeguato procedimento tecnico. Inoltre, i testi che vengono intonati sono in buona parte madrigali poetici. Sono cioè poesie estremamente duttili, basate sulla libera combinazione di settenari ed endecasillabi senza rigidi schemi preesistenti, né di rima né di numero di versi.

Questa libertà espressiva implica maggiore raffinatezza nell'organizzazione musicale. Vengono abbandonati i procedimenti schematici di costruzione delle frasi; inoltre tutte le quattro voci (Canto, Alto, Tenore, Basso) hanno adesso uguale dignità melodica e architettonica, e sono tutte depositarie di espedienti espressivi. In tal modo il madrigale musicale si confi-

gura come creazione artistica duttile e originale, e guadagna un nuovo statuto estetico che gli consente di confrontarsi da pari a pari con la sorella maggiore di tutte le arti, la poesia.

3. «*La piú divina et la piú bella musica che se udisse giamai*».

I primi maestri del madrigale sono personaggi affascinanti, consci creatori di una nuova estetica, in contatto con i protagonisti delle altre arti. Compagno di strada di letterati e artisti è, ad esempio, Philippe Verdelot, che può esser celebrato come il principale "inventore" del madrigale. Antonfrancesco Doni, ne *I marmi* (1552), ce lo presenta come un gradevole conversatore, nonché frequentatore degli Orti Oricellari, dove conobbe Niccolò Machiavelli, con il quale collaborò scrivendo la musica per la canzone della *Clizia* (1525).

In alcune delle molte ristampe avvicendatesi lungo il Cinquecento, le composizioni di Verdelot sono definite «dotte ed eccellenti»; e in una stampa veneziana del 1541 la sua opera è presentata come «la piú divina et la piú bella musica che se udisse giamai». Un sodale di Verdelot, il letterato fiorentino Cosimo Bartoli, ci dice che le sue musiche

fanno maravigliare i piú giudiziosi compositori che ci sieno. Perché elle hanno del facile, del grave, del gentile, del compassionevole, del presto, del tardo, del benigno, dello adirato, del fugato, secondo la proprietà delle parole sopra delle quali egli si metteva a comporre [in *Ragionamenti accademici*, pubblicati a Venezia nel 1567 ma risalenti a diversi decenni prima, ora in Haar 1988].

E, continua Bartoli, «dietro alle pedate [di Verdelot] poi Archadel si andava in quei tempi che egli stette in Firenze assai bene accomendando». Il riferimento è a Jacques Arcadelt (ca. 1505-68), che effettivamente continuò e ampliò la strada tracciata da Verdelot, che pubblicò il *Primo libro di madrigali a quattro voci* (1539), considerato modello atemporale di stile, e ristampato senza soluzione di continuità fino a metà Seicento (caso pressoché unico per quei tempi).

Nelle opere di questi primi maestri, la malinconia ha una posizione importante, ma quasi esclusivamente come mal d'amore dai toni nostalgico-elegiaci. «Il bianco e dolce cigno | cantando more, et io | piangendo giungo al fin del viver mio»: è l'*incipit* de *Il bianco e dolce cigno* di Arcadelt, forse il piú famoso madrigale di tutti i tempi, dove viene ripreso l'antico paragone fra l'estremo, soave canto emesso dal cigno prima di morire, e il lamento dell'innamorato. L'equazione fra amore e morte caratterizza anche buona parte dei testi intonati da Verdelot: «Sí liet'e grata morte | da gli occhi di madonna al cor mi viene | che dolce m'è il morir, dolce le pene»; «Madonna, qual certezza | haver si può maggior del mio gran foco | che veder

consumarmi a poco a poco?» Lo stile affettuoso e familiare di questo compositore dà espressione a tali dolenti passioni preferibilmente con recitazioni accordali, rese mobili e patetiche da un moderato ricorso al contrappunto e da una nuova grammatica tonale.

Alla linea Verdelot-Arcadelt (fiorentino-romana) se ne affianca un'altra, veneziana, il cui leader è ancora un illustre oltremontano, Adrian Willaert (1490 ca. - 1562), maestro di cappella in San Marco dal 1527 alla morte. Delle sue composizioni Bartoli ci dice che «sono & in Italia & fuori di Italia grandemente lodate, & si tiene che habbino molto del leggiadro e del gentile». Gioseffo Zarlino (1517-90), allievo di Willaert e il più importante teorico del Cinquecento (nonché uno dei massimi di tutti i tempi), ci presenta il suo maestro come un «nuovo Pithagora», come colui che ha riportato la musica dei suoi giorni, ormai caduta in rovina, alle grandezze dei tempi mitici.

In effetti l'immagine di Willaert che ci giunge dalle sue musiche, dall'iconografia e dalle testimonianze coeve, è quella di un grande saggio, un maestro di sapienza, un abitatore del tempo. La sua più importante raccolta, *Musica nova* (1559), comprende mottetti e madrigali (tutti, tranne uno, su sonetti di Petrarca). Pubblicata forse per celebrare i suoi settant'anni, *Musica nova* è una sorta di testamento spirituale che raccoglie il fiore di un ventennio di maturità compositiva. Fra i testi di Petrarca scelti per l'intonazione figurano i più tristi e meditativi; e le musiche che li intonano sono costruite secondo un'architettura compatta, solida e magnifica, nella quale l'ariosità delle linee melodiche si unisce a un roteante intreccio contrappuntistico per ottenere una visione profonda e pluridimensionale dell'affetto in musica. Nella raccolta è compreso un ritratto del compositore a tutta pagina (cosa più unica che rara nelle stampe cinquecentesche). Esso ci mostra un uomo canuto, con folta barba, e con uno sguardo simpatetico che osserva il lettore dalle profondità del tempo. È il ritratto di un saggio malinconico.

4. «Orlando Lasso senza spasso».

Mentre Willaert completa il suo ciclo creativo, si presenta nel teatro del mondo un altro musicista oltremontano, che si imporrà presto fra i principali maestri cinquecenteschi, nonché fra i grandi compositori di tutti i tempi: Orlando di Lasso (ca. 1532-94). Nel nostro percorso egli è un personaggio centrale, poiché della condizione atrabiliare fece esperienza diretta, e con lui la malinconia diventa una grande protagonista della musica. Gli dedicheremo dunque speciale attenzione.

Nato a Mons (nell'attuale Belgio), viene assunto a dodici anni come cantore da Ferrante Gonzaga, che si trovava nei Paesi Bassi in qualità di capita-

no di Carlo V. L'anno successivo Orlando segue il suo padrone in Italia, prima a Mantova, poi a Palermo. Rimane in Italia dal 1546 al 1555: Milano, Napoli, e quindi Roma, dove viene nominato maestro di cappella di San Giovanni in Laterano. Nel 1555 è ad Anversa, dove dà inizio alla pubblicazione delle sue opere. L'anno successivo entra nella cappella della corte di Baviera, a Monaco, e vi resterà fino alla morte, in qualità di maestro di cappella.

Anche solo da questa asciutta sequenza di luoghi appare chiaro il carattere cosmopolita di Lasso. Un carattere riverberato nella struttura, più unica che rara, di una sua opera stampata a Monaco nel 1573, comprendente ventotto pezzi divisi in quattro gruppi simmetrici, ognuno in una lingua diversa:

Sex cantiones latinae quatuor adiuncto dialogo octo vocum, Sechs teutsche Lieder mit vier, sampt einem Dialogo mit 8. Stimmen, Six chansons françoises nouvelles à quatre voix, avecq un dialogue à huit, Sei madrigali nuovi a quatro, con un dialogo a otto voci.

Cosmopolita Lasso fu anche nella vita quotidiana, a cominciare da come si faceva chiamare. Infatti il suo nome originale sarebbe Roland (o Orlande) de Lassus, mantenuto nelle stampe con frontespizi e testi francesi. Ma, seguendo la voga italianizzante dell'Europa cinquecentesca, preferì quasi sempre la versione usata in Italia, appunto Orlando di Lasso. Anche perché questo cognome gli permetteva di giocare con le parole e con i loro ambiti semantici. "Lasso", infatti, può essere ricondotto alle sillabe *la-sol*, che tutti i musicisti utilizzavano fin dall'XI secolo per indicare due delle sei note dell'esacordo. Così il suo cognome, e la sua persona, appaiono strutturalmente musicali. Inoltre "Lasso" (infelice) è parola usatissima nei lamenti poetici. «Orlando Lasso senza spasso», si firma il compositore in una lettera al suo padrone, il duca di Baviera.

Questo esser di tante patrie e allo stesso tempo di nessuna è un tratto profondamente malinconico. È il senso di non appartenenza, l'esperienza profonda della separatezza che acuisce la percezione della propria solitaria individualità. E Orlando era profondamente malinconico. Gli anni del suo crepuscolo furono tormentati da ricorrenti crisi depressive, con accessi di mania di persecuzione. Il suo amico Thomas Mermann, medico insigne, diagnosticò la sua mortale patologia come *melancholia hypocondriaca* (una particolare forma di depressione ansiogena che si concentra nell'ipocondrio, cioè la cavità addominale; ancora oggi si parla di stato ipocondriaco).

L'ultima opera di Lasso, stampata postuma, è un ciclo di madrigali spirituali profondamente malinconici: *Le lagrime di S. Pietro* (1595), composte, dice l'autore nella dedica al pontefice Clemente VIII, «per mia particolare devotione in questa mia hormai grave età». Il testo poetico, di Luigi Tansillo (1510-68), è una cupa e ossessiva meditazione sull'inesausto rimorso di Pietro per aver rinnegato Gesù; ed esprime pienamente quella

tendenza penitenziale e autoflagellatoria propria di certi ambienti contro-riformistici. Una tendenza cui perfettamente si adattano i caratteri malinconici di *timor et moestitia*, e alla cui temperie può essere ricondotta l'autodenuncia di Tasso all'Inquisizione. L'architettura musicale dell'opera si basa sulla combinazione di 3 e 7, numeri fondamentali tanto nella mistica pitagorico-platonica, quanto in quella cabbalistica e in quella cristiana. *Le lagrime* sono infatti a sette voci, e si compongono di ventuno pezzi, cioè tre gruppi di sette. Il tessuto contrappuntistico è fitto, basato a tratti su ritmi affannosi, e costellato da repentine accensioni che seguono da vicino il continuo e multiforme ripresentarsi del rimorso. La meditazione estrema di Lasso è dunque tutta raccolta nella speculazione più quintessenziale, sotto il segno di Saturno.

Che in Orlando la malinconia fosse presente dall'inizio dell'attività creativa, e che attingesse a strati profondi assumendo cupe venature religiose, è dimostrato da due cicli, entrambi a quattro voci, che risalgono all'ultimo periodo del soggiorno italiano: le *Sacrae lectiones novem ex propheta Iob*, per l'ufficio dei defunti (pubblicate poi nel 1565), e le *Prophetiae Sibyllarum chromatico more confectae*, stampate postume nel 1600. Quest'ultima raccolta, in particolare, basata su testi messianici tardo-antichi, sembra frutto di *mania*, cioè di quell'invasamento divino di cui parla Platone nel *Fedro*, e che tanti tratti in comune ha con l'idea aristotelica del genio malinconico [Tellenbach 1961, trad. fr. p. 28]. La musica è tutta pervasa di cromatismo, cioè di quella tendenza che, trasformando e dilatando i tradizionali confini della modalità, avrebbe aperto le porte a una nuova realtà estetica.

Ma Orlando di Lasso non fu solo un malinconico eracliteo, dedito al pianto. Egli ci ha lasciato anche musiche straordinariamente spiritose e ammiccanti, particolarmente ne *Il primo libro, dove si contengono madrigali, villanesche, canzon francesi e motetti a quattro voci*, del 1555, e nel *Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni*, del 1581. *Matona mia cara*, esilarante parodia del lanzicheneco innamorato, *O Lucia, miau, miau*, e *Chichilici? Cucurucu!*, che imitano lo strano linguaggio degli schiavi moreschi, insieme ad altri pezzi di queste raccolte, sono capolavori del comico in musica. Inoltre, almeno fino all'aggravarsi della sindrome ipocondriaca, egli sapeva essere anche nella vita un formidabile *Democritus ridens*. Si dilettava, ad esempio, a inscenare personaggi buffi in commedie improvvisate; come quella rappresentata nel 1568 a Monaco entro i festeggiamenti per le nozze fra il principe Guglielmo e Renata di Lorena, quando interpretò un esilarante Pantalone de' Bisognosi che cantava sulla scena i suoi crucci di vecchio innamorato, accompagnandosi con il liuto.

Un altro carattere tipicamente democriteo è il distanziamento critico dalle convenzioni umane; cioè una manifestazione ironica del senso di alterità col mondo che Orlando manifestava nel piacere di giocare con le parole e con le lingue. Ciò si vede soprattutto nella sessantina di lettere al du-

ca Guglielmo di Baviera, scritte da Lasso tra il 1572 e il 1591, in uno scoppiettante *mélange* di francese, tedesco, spagnolo, e latino degno del miglior attor comico:

Affin que v.re Ex.^{te} voie que ie veux acomplir sa bonne volonté, qui est que ie donne neü Zeitung a v.^{re} f.g. de omnj buso la dove si troiamo, io lasso saber a vuestra Ex.^{ta} si come per la gratias de dios todos las compaignias tanbien los Cavallos è la mercedes de los asinos se portent mediocrement asses fort bien, et equitamus apud locum vocatis clausa, sed pian pianino [Langlois 1988, I, p. 17].

Il gioco di parole arriva al culmine straniante quando la prosa viene strutturata in pseudo-versi rimati:

Aiant leu sa bonne et belle genealogie', qui a bonne melodie', et ne fut que le temps ne requiert' pou l'heure sinon prieres' et oraison', en estant tant bien la saison' [...] per adesso v.ra E.^{ta} mi dia la perdonanza', si comme ha sempre per usanza' [...]. E dolcissimo patrone', ancor chio non sia ch'un poltrone', tuttj non pote-mo esser gran signorj', ne bisogna de mediocrj et de i minorj', io mi contento di mia sorte', laudar vo dio sino a la morte [*ibid.*, p. 37].

Tutti questi indizi concorrono a darci il quadro di una personalità affascinante, in perenne oscillazione fra una gioiosa corporeità e una tormentata spiritualità, fra il riso e il pianto. E per tratteggiare lo sfondo sul quale essa si staglia, possiamo ricorrere a quanto osserva Peter Burke a proposito di Michel de Montaigne, nato un anno dopo Orlando, come lui francese, e come lui coscientemente malinconico:

Egli apparteneva a ciò che potrebbe essere definita la generazione del 1530 [...] [che] in Francia, fu il primo gruppo a non aver memoria del mondo prima della Riforma [...]. Che optassero per il cattolicesimo, il calvinismo, o qualcosaltro di meno comune (si pensa che Jean Bodin si sia convertito all'ebraismo), questa generazione dovette venire a patti con un'inaudita divisione di opinioni su questioni considerate assolutamente fondamentali [Burke 1981, p. 2].

5. «O notte, o dolce tempo, benché nero».

Da Saturno a Pierrot, la notte è la migliore compagna del malinconico. «Tu mozzati e tronchi ogni stanco pensiero» (dice di lei Michelangelo nel famoso sonetto il cui *incipit* dà il titolo a questo paragrafo) «e dall'infima parte alla più alta | in sogno spesso porti, ov'ire spero». Sonno, dunque, e sogno come balsami della malinconia. Un'idea espressa anche in un sonetto del 1554 di Giovanni Della Casa, intellettuale controriformista che abbiamo già incontrato come conoscitore della malinconia:

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
notte placido figlio; o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali

sí gravi ond'è la vita aspra e noiosa;
soccorri al core omai che langue e posa
non have, e queste membra stanche e frali
solleva: a me ten vola o sonno, e l'ali
tue brune sovra me distendi e posa.
Ov'è 'l silenzio che 'l dí fugge e 'l lume?
e i lievi sogni, che con non secure
vestigia di seguirti han per costume?
Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
e gelide ombre invan lusingo. O piume
d'asprezza colme! o notti acerbe e dure!

[Della Casa 1993, pp. 162-63].

Per rappresentare gli oscuri labirinti del pensiero malinconico, Della Casa ha adottato una torturata costruzione dei versi, tutti con *enjambements* (tranne quelli che concludono le quartine e le terzine). Abbondano poi le vocali *o* e *u*, che imprimono al sonetto una decisa colorazione scura, e la scelta degli aggettivi, estremamente accurata, è esaltata da un continuo gioco di opposizioni.

Questo singolare testo non poteva sfuggire a uno dei piú raffinati madrigalisti: Cipriano de Rore (ca. 1516-65) – ancora un oltremontano. Originario delle Fiandre, Cipriano si stabilisce abbastanza giovane a Venezia, dove entra nel circolo dei seguaci di Willaert, per poi passare alla corte di Ferrara e quindi di Parma. I contemporanei lo venerarono come uno dei grandi innovatori, caposcuola di un nuovo stile che mezzo secolo piú tardi Claudio Monteverdi avrebbe definito «seconda prattica», e che radicalizza l'espressione musicale degli affetti. A monte di questa «seconda prattica» vi è l'ideale tutto umanista di una musica capace di sortire sugli ascoltanti effetti miracolosi, come narrano le leggende della Grecia antica. In altri termini, è la «trasformazione della musica da serva della teologia nell'arte piú umana che si possa immaginare, poiché influisce sull'anima degli uomini piú profondamente ed immediatamente di qualsiasi altra» [Lowinsky 1962, trad. it. p. 174]. Questo è possibile verso la metà secolo, perché i compositori dispongono di nuove tecniche compositive, soprattutto il cromatismo, che rendono possibile questo cambiamento di stile. E il madrigale ne è lo strumento piú adatto.

In questa estetica il lamento malinconico diventa per i musicisti quasi scelta obbligata, poiché «se il compositore intendeva esprimere gli affetti delle parole, aveva bisogno in primo luogo di testi toccanti» [*ibid.*, trad. it. p. 176]. E la malinconia, come abbiamo visto, colpiva l'immaginario rinascimentale piú di qualsiasi altra esperienza affettiva. *O notte* offre a Cipriano una tavolozza espressiva ricchissima e variegata, pur nel generale tono malinconico. Nell'intonare il testo egli sceglie un modo tradizionalmente ritenuto adatto agli affetti lagrimevoli. E segue le unità di senso piuttosto che

le unità di verso, costruendo un discorso musicale dal respiro irregolare, fatto di frasi asimmetriche nella forma e discontinue nel carattere. Il prevalente stile accordale, increspato da qualche spunto imitativo (specie in fase cadenzale) imprime all'insieme il sapore di uno sfogo diretto, di una verità del cuore.

Nella stessa raccolta in cui compare *O sonno*, il *Secondo libro dei madrigali a quattro voci* (1557), Cipriano intona anche due sezioni di *Mia benigna fortuna*, uno dei più malinconici testi di Francesco Petrarca, sorta di emblema della condizione atrabiliare nei decenni a venire.

6. «Una mesta gravità».

Con la seconda metà del Cinquecento gli stili e le poetiche del madrigale si differenziano molto più ampiamente e rapidamente di quanto non fosse successo nel cinquantennio precedente. Il dominio dei compositori oltramontani si è affievolito, facendo luogo ai compositori italiani, e la gara di magnificenza fra le corti italiane piccole e grandi (specialmente Ferrara, Mantova e Firenze) stimola l'elaborazione di diversi idioletti madrigaleschi legati ai gusti dei committenti.

Nei primi anni Ottanta si afferma una generazione di compositori nati intorno al 1550 che porteranno il madrigale al suo massimo espletamento. Fra questi spicca il bresciano Luca Marenzio (ca. 1553-99). A quasi venticinque anni Marenzio entra al servizio del cardinale Luigi d'Este, dove resterà fino alla morte di questi (1586), soggiornando prevalentemente a Roma. In seguito sarà per un biennio alla corte di Firenze, e poi ancora a Roma presso vari protettori, in particolare il cardinale Cinzio Aldobrandini. Nel 1595 è in Polonia, come maestro di cappella del re Sigismondo III; ma dopo un paio d'anni è già di ritorno a Roma, dove morirà nell'agosto del 1599.

La prima stagione creativa di Marenzio, coincidente pressappoco con il decennio '80-90, presenta un'architettura sonora leggiadra ed eufonica, non priva di esperimenti cromatici, sfoggi contrappuntistici e meste colorazioni, ma fondamentalmente dolce e affettuosa; ora sensuale, ora teneramente elegiaca. Grazie a questi caratteri egli ebbe una formidabile fortuna europea, e fu uno dei musicisti più famosi di tutto il Cinquecento.

Nel 1588 Marenzio pubblica però una raccolta di *Madrigali a quattro, cinque e sei voci*, dedicati al conte Mario Bevilacqua, personalità di spicco della rinomata Accademia Filarmonica di Verona. Nella dedicatoria precisa di aver composto questi madrigali «con maniera assai differente dalla passata, havendo & per l'imitazione delle parole, & per la proprietà dello stile atteso ad una (dirò così) mesta gravità». In questa raccolta dominano i testi di Petrarca e Sannazaro, e il tono della musica è intenso e meditativo. È il primo apparire di un nuovo orientamento stilistico che caratteriz-

zerà il secondo decennio della sua attività, e che sarà la piena realizzazione del manierismo musicale [Privitera 1994, pp. 29 sgg.]. Nei libri di madrigali degli anni Novanta Marenzio privilegerà testi affettivamente pregnanti, molti dei quali tratti dalla «tragicomedia» *Il Pastor Fido* di Guarini, con particolare predilezione per i lamenti amorosi. La musica si configura così con un netto e arioso carattere declamatorio. Su queste scelte influì l'esempio di uno degli ultimi grandi fiamminghi italianizzati, Giaches de Wert (1535-96), che più di altri aveva elaborato lungo gli anni Ottanta uno stile declamatorio dai forti toni patetici.

Ma il culmine della trasformazione stilistica di Marenzio è il *Nono libro de madregali a cinque voci*, dedicato a Vincenzo Gonzaga duca di Mantova, e pubblicato nel 1599 pochi mesi prima della morte del compositore. Questa raccolta è un vero monumento di espressione malinconica, fin dal madrigale d'apertura su un petroso testo dantesco, *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. Fra i testi intonati spicca *Crudele, acerba, inesorabil morte* (altra stanza di *Mia benigna fortuna*, che abbiamo visto già intonato da Cipriano de Rore), dove è fatto uso sistematico di dissonanze e cromatismi, e dove sono adoperati a piene mani gli intervalli che, come la sesta maggiore, erano dalla tradizione ritenuti aspri e poco adatti a una buona melodia. Ma il cromatismo trova massima applicazione in un altro pezzo del *Nono libro*, *Solo e pensoso* (anch'esso dunque su testo di Petrarca), celebrato per l'unicità del suo *incipit*:

Sui primi due versi il soprano sale lentamente di grado, per ben quindici semitoni [...] e poi ne ridiscende allo stesso modo la metà, mentre le altre quattro voci, precipitando una dopo l'altra per arpeggi dissonanti, manifestano la disperazione e l'angoscia che agitano interiormente un atteggiamento così paradossalmente compassato [Carapezza 1985, p. 50].

Non possiamo sapere verso quali lidi si sarebbe indirizzata l'attività creatrice di Marenzio se la morte non lo avesse preso con sé a neanche cinquant'anni; ma è certo che con il *Nono libro* egli aveva esaurito una parabola espressiva, consegnando al secolo successivo un'eredità estetica gravida di conseguenze.

7. «Lasciatemi morire».

Tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento ben pochi compositori seppero resistere al seducente, anche se occasionale, richiamo della Musa malinconica. E anche «il divino» Claudio Monteverdi (1567-1643), che portò il madrigale alla sublimazione in una nuova realtà compositiva, ebbe una sua stagione atrabiliare, favorita dalle preferenze del suo padrone Vincenzo Gonzaga (dedicatario, come abbiamo visto, del *Nono libro* di Marenzio).

Il quarto, quinto e sesto libro dei madrigali di Monteverdi (1603, 1605

e 1614) sono profondamente imbevuti di malinconia d'amore, presentata in una forma estrema e altamente patetica. Con queste raccolte l'autore intendeva presentare al mondo la compiuta realizzazione della «seconda pratica»; cioè quell'orientamento che, come si è detto, non si faceva scrupolo di infrangere regole compositive consolidate da una lunga tradizione teorica e pratica, se ciò si rivelava necessario per rendere a pieno gli estenuati affetti del testo poetico. E gli affetti più estremi, e più fertili per la penna del compositore, erano proprio quelli malinconici. Il quarto libro è una catena di lamenti di vario genere; basta riportare i versi d'esordio di alcuni madrigali per tratteggiarne lo spirito: «Ah, dolente partita! | Ah, fin de la mia vita!»; «Cor mio, non mori? E mori!»; «Sfoga con le stelle | un inferno d'amore | sotto notturno ciel il suo dolore»; «La piaga c'ho nel core | donna, onde lieta sei, | colpo è degli occhi tuoi, colpa dei miei»; «Non più guerra, pietate!, | occhi miei belli, occhi miei trionfanti»; «Anima dolorosa, che vivendo | tanto peni e tormenti | quant'odi e parli e pensi e miri e senti»; «Longe da te, cor mio, | struggomi di dolore, | di dolcezza e d'amore». Il brano conclusivo, costruito su un'ottava della *Gerusalemme conquistata* di Tasso, racconta l'invasamento di una innamorata:

Piagn'e sospira; e quand'i caldi raggi
fuggon le gregi a la dolce ombr'assise,
ne la scorza de' pini o pur de' faggi
segnò l'amato nome in mille guise;
e de la sua fortuna i gravi oltraggi
e i vari casi in dura scorza incise.
E in rileggendo poi le proprie note,
spargea di pianto le vermiglie gote.

Monteverdi costruisce per questo testo un grandioso impianto polifonico, fondato su un soggetto cromatico che, ripetuto su vari gradi della scala modale, definisce una specie di pancromatismo [Privitera 1999].

Il quinto libro è quasi interamente costruito su versi di Guarini, soprattutto dal *Pastor fido*; come il dialogo fra Silvio e Dorinda o il monologo di Amarilli. Per dar corpo sonoro a questi affetti malinconici Monteverdi utilizza settime e none scoperte e non preparate, che gli attireranno gli strali del teorico bolognese Giovanni Maria Artusi (*L'Artusi*, parte I e II, 1600 e 1603). Inoltre Monteverdi sperimenta in due brani della raccolta un audace cambiamento modale (sulla stessa finalis, *sol*, prima per bemolle, poi per bequadro), inaudito per l'impianto teorico tradizionale, ma foriero di straordinari sviluppi.

Ma l'apoteosi del lamento è raggiunta nel *Sesto libro de madrigali a cinque voci* (1614). Il disegno originale della raccolta doveva comprenderne tre, di lamenti: quello di Arianna abbandonata da Teseo; quello di Ero, priva del suo Leandro; e quello di un amante sul sepolcro dell'amata. In seguito quello di Ero saltò, e fu sostituito da alcuni madrigali sciolti [Fabbri

1985, p. 193]. La raccolta è aperta dalla versione polifonica del monologo di Arianna, che in forma monodica faceva parte dell'omonima opera mon-teverdiana rappresentata a Mantova nel 1608:

Lasciatemi morire!
E chi volete voi che mi conforte
in così dura sorte,
in così gran martire?

Allo sfogo malinconico di Arianna è idealmente connesso l'altro lamento della raccolta, le *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, che intona una sestina di Scipione Agnelli. Questa poesia (che aveva come modello il famoso lamento di Tancredi sulla tomba di Clorinda nella *Gerusalemme liberata*, musicato da Wert e da Marenzio) era stata composta su commissione di Vincenzo Gonzaga. Essa piange la morte di Caterina Martinelli, una giovanissima cantatrice che avrebbe dovuto essere la prima interprete dell'*Arianna*, ma fu vittima del vaiolo poco tempo prima delle rappresentazioni.

Un altro toccante affresco malinconico di Monteverdi che non si può evitare di menzionare qui è il *Lamento della Ninfa*, incluso nella monumentale raccolta dei *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638). Una giovane Ninfa, abbandonata dall'amante, manifesta la sua angoscia muovendosi affannatamente tra i fiori, emettendo grandi sospiri, e intonando uno straziato lamento:

Amor, dov'è la fe'
che 'l traditor giurò?
Fa che ritorni il mio
amor, com'ei pur fu,
o tu m'ancidi, ch'io
non mi tormenti più!

Il suo canto si snoda su un basso ostinato di passacaglio (*la, sol, fa, mi*), ripetuto ossessivamente al fine di rappresentare musicalmente la spirale senza uscita in cui si avvolgono le anime dolenti. Su questo tappeto sonoro la Ninfa può mettere a nudo il suo cuore perché, svincolata da obblighi tonali, si muove palpitando da suono a suono, e segue soltanto i moti del suo animo. Questo lamento, precisa Monteverdi, «va cantato a tempo dell'affetto del animo».

8. *Il principe malinconico.*

Molte altre opere e molti altri autori del madrigale italiano toccati dalla malinconia non possono essere menzionati in queste pagine. Ma non si può tacere di almeno un altro compositore, Carlo Gesualdo principe di Venosa (ca. 1560-1613). Diversi commentatori hanno tentato di indagarne la

psiche, stuzzicati da un evento particolare della sua biografia: nel 1590 Gesualdo fece in modo di sorprendere in flagrante adulterio sua moglie Maria d'Avalos con l'amante Fabrizio Pignatelli Carafa, uccidendoli. L'evento in sé è indubbiamente violento e terribile, ma non per questo Gesualdo va visto come una specie di psicopatico. Come ha notato Nino Pirrotta,

alla violenza omicida Gesualdo fu indotto probabilmente suo malgrado, e più che dal risentimento personale da interessate delazioni che gli imposero l'obbligo di vendicare l'offesa fatta al buon nome della famiglia. Le circostanze lo giustificavano dal punto di vista della legge e del costume del suo tempo [1986, p. 174].

Carattere malinconico ebbe effettivamente l'ultima stagione della vita di Gesualdo, passata in solitudine nel castello avito di Venosa. Ma la scarsa documentazione impedisce di spingersi oltre una ricostruzione romanizzata. Proficuo è invece riflettere sulle sei raccolte dei suoi madrigali a cinque voci, pubblicate fra il 1594 e il 1611. Nelle prime mute di madrigali domina uno spiccato gusto, già barocco, per la concettosità e l'argutezza, che si esprime ad esempio nella scelta del madrigale di Tasso in lode del neo (*Caro amoroso neo*, libro II). Nel terzo e quarto libro si approfondisce la ricerca cromatica, utilizzando testi aforistici dal tono decisamente malinconico: «Languisco e moro, Ahi, cruda!», «Ancidetemi pur, grievi martiri», «Ecco, morirò dunque!» Ma la vena malinconica si consolida nel quinto e nel sesto libro, dove si incontrano i madrigali più radicalmente cromatici, per i quali Gesualdo resterà famoso, senza interruzione, nella memoria dei posteri: «Languisce al fin chi da la vita parte», «Mercé grido piangendo», «O tenebroso giorno», «Moro, lasso, al mio duolo», e altri ancora. In queste composizioni il cromatismo pervade ogni strato compositivo: si presenta sia nella dimensione lineare dei soggetti, sia in sequenze di accordi che tolgono al discorso musicale ogni direzionalità logica, lasciando l'ascoltatore sospeso nella cupa contemplazione del doloroso abisso.

Aristotele

- 1981 *La "melanconia" dell'uomo di genio*, a cura di C. Angelino e E. Salvaneschi, Il Melangolo, Genova.

Bandmann, G.

- 1960 *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Westdeutscher, Köln-Opladen.

Basile, B.

- 1984 *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pacini, Pisa.

Boccardo, B.

- 1994 *Saturno e la polifonia*, in «Versants», n. 26, pp. 25-65.

Brown, H. M.

- 1976 *Music in the Renaissance*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs N.J.

- Burke, P.
1981 *Montaigne*, Oxford University Press, Oxford.
- Burton, R.
1887 *The Anatomy of Melancholy. What it is, With all the Kinds, Causes, Symptoms, Prognostics & Several Cures of it. In Three Partitions [...]* 1652, Chatton and Windus, London.
1981 *Malinconia d'amore*, Rizzoli, Milano.
1983 *Anatomia della malinconia. Introduzione*, a cura di J. Starobinski, Marsilio, Venezia.
- Carapezza, P. E.
1985 *Tre lezioni sulla musica del Rinascimento*, Il pellicano, Palermo.
- Carter, T.
1992 *Music in Late Renaissance & Early Modern Italy*, Batsford, London.
- Cesari, G.
1908 *Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhunderts*, Fezzi, Cremona.
1912 *Le origini del madrigale cinquecentesco*, in «Rivista musicale italiana», XIX, pp. 1-34, 380-428; rist. anastatica Forni, Bologna 1976.
- Della Casa, G.
1980 *Galateo, ovvero de' costumi*, a cura di B. Maier, Mursia, Milano.
1993 *Rime*, a cura di R. Fedi, Rizzoli, Milano.
- Delumeau, J.
1982 *L'Âge d'or de la mélancolie*, in «L'histoire», XLII, pp. 28-37.
- Einstein, A.
1949 *The Italian Madrigal*, 3 voll., Princeton University Press, Princeton N.J.
- Fabbri, P.
1985 *Monteverdi*, Edt, Torino.
1988 (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, il Mulino, Bologna.
- Fenlon, I., e Haar, J.
1988 *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. parziale *L'invenzione del madrigale italiano*, Einaudi, Torino 1992).
- Ficino, M.
1991 *De vita*, a cura di A. Biondi e G. Pisani, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.
- Haar, J.
1984 (a cura di), *The New Grove High Renaissance Masters: Josquin, Palestrina, Lassus, Byrd, Victoria*, Macmillan, London.
1986 *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.
1988 *Cosimo Bartoli on music*, in «Early Music History», VIII, pp. 37-79; ried. in Id., *The Science and Art of Renaissance Music*, a cura di P. Corneilson, Princeton University Press, Princeton N.J. 1988, pp. 38-75.
- Klibansky, R., Panofsky, E., e Saxl, F.
1964 *Saturn and Melancholy: Studies of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nel-

son, London (trad. it. *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Einaudi, Torino 1983).

Kotnik, D.

1984 *Elisabetta d'Inghilterra: una donna al potere*, Rusconi, Milano.

Langlois, F.

1988 *Con bien tu serais Orlando. Correspondance de Roland de Lassus avec le Prince de Bavière*, 2 voll., Bernard Coutaz, s.l.

La Sacra Bibbia

1974 *La Sacra Bibbia. Edizione ufficiale della CEI*, Conferenza episcopale italiana, Roma.

Leuchtmann, H.

1976-77 *Orlando di Lasso*, 2 voll., I. *Sein Leben*, II. *Briefe*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Lowinsky, E. E.

1962 *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles (trad. it. *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, a cura di M. Privitera, Lim, Lucca 1997).

Mace, D. T.

1969 *Pietro Bembo and the literary origins of the Italian Madrigal*, in «The Musical Quarterly», LV, pp. 65-86 (trad. it. in Fabbri 1988).

Mercuriale, G.

1603 *De affectibus capitis, & partium huic annexarum*, in Id., *Praelectiones Patavinae*, Giunta, Venezia.

Musique et poésie

1954 *Musique et poésie au XVI^{ème} siècle*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.

Pirrotta, N.

1986 «Gesualdo», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da A. Basso, 13 voll., II/3, Utet, Torino, pp. 174-78.

Privitera, M.

1990 *Democrito a teatro. Le poetiche di Orazio Vecchi e le allegorie malinconiche*, Tesi di dottorato di ricerca, Università degli studi di Bologna, Dipartimento di musica e spettacolo, a.a. 1989-90.

1994 *Malinconia e Acedia. Intorno a "Solo e pensoso" di Luca Marenzio*, in «Studi musicali», XXIII, pp. 29-71.

1999 «Piagn'e sospira»: forme della seconda prattica nel *Quarto libro di Monteverdi*, in «Il Saggiatore musicale», VI, pp. 39-62.

Rooley, A.

1983 *New light on John Dowland's songs of darkness*, in «Early Music», XI, pp. 6-22.

Rubsamen, W.

1943 *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

1964 *From Frottola to Madrigal: the changing pattern of secular Italian vocal music*,

- in J. Haar (a cura di), *Chanson and Madrigal, 1480-1530*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Sadie, S.
1980 (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., Macmillan, London.
- Scianatico, G.
1989 *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Marsilio, Venezia.
- Slim, H. C.
1972 *A Gift of Madrigals and Motets*, 3 voll., The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London.
- Starobinski, J.
1960 *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Geigy, Basel (trad. it. *Storia del trattamento della malinconia dalle origini al 1900*, Guerini e Associati, Milano 1990).
- Tellenbach, H.
1961 *Melancholie. Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*, Springer, Berlin-Heidelberg (trad. fr. *La Mélancolie*, Presses Universitaires de France, Paris 1979).
- Volterra, V.
1994 (a cura di), *Melancholia e musica. Dalla nostalgia dell'essere alla poetica del suono*, Il Cardo, Venezia.
- Walker, D. P.
1954 *Le Chant orphique de Marsile Ficin*, in *Musique et poésie* 1954, pp. 17-33.

PATRICK MACEY

Retorica e affetti nel Rinascimento

1. *Potere della musica e pitagorismo.*

Fin dall'antichità, le dispute intorno alla musica sono state animate da due distinte correnti di pensiero, definibili "affettiva" l'una e "pitagorica" l'altra. Per ciò che riguarda la prima delle due, durante il Rinascimento e già in epoca medievale i trattatisti di musica avevano preso accuratamente nota di quanto riportavano gli scrittori greci e romani circa il potere esercitato dalla musica sugli affetti dell'animo umano, o passioni.

Gli autori classici, compresi Cicerone e Quintiliano, riferivano come Pitagora usasse musica rilassante per calmare un giovane che era stato portato al delirio da musica violenta, e questi racconti furono ripresi innumerevoli volte dai trattatisti nel Rinascimento. Platone contrapponeva agli effetti benefici della musica quelli dannosi, approvando solo i canti basati su modi quali il dorico e il frigio (erroneamente identificati con i modi ecclesiastici medievali finché, nel XVI secolo, se ne scoprirono le differenze) i quali erano rispettivamente adatti a guerrieri e pacificatori, e disapprovando invece il genere di musica che accompagnava i lamenti, la convivialità o altre manifestazioni di debolezza (*Repubblica*, III, 398-99). Egli inoltre raccomandava che la melodia e il ritmo di una canzone fossero conseguenti alle parole (*Repubblica*, *ibid.*), e questa sua prescrizione fu ripresa e mantenuta nel Rinascimento da compositori e trattatisti. Ma in che cosa risiede il potere della musica, la sua capacità di suscitare emozioni? Per Aristotele, la musica imita le passioni umane attraverso modi e ritmi sia eccitanti sia lenti e piacevoli (*Politica*, VIII, 5). Cicerone definì l'affetto come

mutamento transitorio, spirituale o fisico, determinato da qualche causa, come "gioia", "desiderio", "timore", "molestia", "malattia", "debolezza" e quant'altro rientra in questo genere [I, 36; ed. 1967, pp. 74-76].

Nel suo trattato di retorica intitolato *Institutio oratoria*, Quintiliano raccomandava caldamente che l'oratore studiasse musica:

Eppure anche nel discorso l'alzare, l'abbassare la voce o mutarne le inclinazioni mira a suscitare sentimenti nell'uditorio e altro è, per usare lo stesso termine, il ritmo nella disposizione delle parole e della voce di cui ci avvaliamo se ricerchiamo la collera del giudice, altro invece è il ritmo se aspiriamo alla sua pietà, poiché ci

rendiamo conto che anche dagli strumenti musicali, con i quali pure non si può esprimere un discorso, gli animi vengono in diversa maniera influenzati [I, 10, 25; ed. 2001, I, p. 133].

consiglio invece quella musica [...] la conoscenza di metodi atti a suscitare e placare le passioni [I, 10, 31; ed. 2001, p. 135].

Il legame fra oratoria e musica evidenziato da Quintiliano incoraggiò i trattatisti del Rinascimento ad approfondire i collegamenti esistenti fra le due arti.

La seconda corrente di pensiero traeva invece origine dalle dottrine pitagoriche, in base alle quali si riteneva che i movimenti dei pianeti lungo le proprie orbite creassero armonie celesti (*musica mundana*) basate su rapporti numerici di quinta (3/2) e quarta (4/3) giuste e che l'attività dell'anima umana rispecchiasse tali armonie (*musica humana*). Tale concezione della musica come "numero risonante" svolse un ruolo preminente nel pensiero musicale durante il Medioevo, ma verso la fine del Quattrocento l'attenzione si spostò verso l'altro polo; trattatisti e compositori erano adesso interessati al potere immediato che la musica esercita sulle emozioni, e fu in quel momento che i contenuti della retorica classica assunsero grande importanza. Nella premessa al suo *Liber de arte contrapuncti* (1477), Tinctoris nega in modo esplicito che i corpi celesti producano armonie – o qualsiasi altro suono – e concentra invece il suo discorso sulla musica realmente udibile. In un altro trattato, il *Complexus effectuum musices*, egli elencò venti diversi effetti prodotti dalla musica. È possibile ripercorrere il mutamento generale avvenuto fra il Medioevo e il Rinascimento nella ripartizione dei vari elementi che componevano le sette arti liberali previste dal curriculum universitario. Nel Medioevo la musica faceva parte del Quadrivio, formato dalle arti della misurazione, che comprendevano l'aritmetica, la geometria e l'astronomia: erano tutte arti di ordine contemplativo e speculativo. Il Trivio, per contro, comprendeva le arti della comunicazione: grammatica, dialettica e retorica [cfr. in questo volume il saggio di Gilles Rico, *La formazione musicale nell'ambito del Quadrivium*, pp. 118-29]. Verso la metà del Cinquecento, una nuova concezione circa il ruolo svolto dalla musica in quanto arte capace di influire sulle emozioni fu sviluppata da umanisti fiorentini quali Girolamo Mei e Giulio del Bene. Fu specialmente la *Poetica* di Aristotele a catturare gli interessi degli umanisti, e il suo concetto di arte come imitazione della natura risultò decisivo. Aristotele però non indica solo la musica come arte imitativa, ma parla negli stessi termini anche del teatro. Nel suo commento del 1560 alla *Poetica*, Girolamo Mei estese la concezione aristotelica fino a includervi le funzioni svolte dalla musica nella danza, nel teatro e nel canto [Palisca 1985, pp. 335-36]. In un discorso rivolto nel 1575 all'Accademia degli Alterati di Firenze, Del Bene incluse la musica fra le arti della comunicazione, quali la grammatica, la dialettica, la retorica e an-

che la poesia. Egli istituisce una diretta analogia fra retorica e musica per la loro capacità di suscitare emozioni:

al fine che noi possiamo [...] per la retorica persuadere, et tirare la volontà delli huomini dove ci pare, et per la musica imparare ad essere ordinati, et composti bene nel animo nostro, et a muovere gli affetti non meno che si faccia la retorica et per delectarsi et sollevarci dalle fatiche che nelle operationi humane ogni giorno supportiamo [*ibid.*, p. 337].

Nel trattare della retorica e del suo rapporto con la musica e gli affetti nel Rinascimento, è necessario isolare numerose altre componenti. In primo luogo c'è la testimonianza offerta dalla musica stessa, e qui il posto d'onore spetta alla flessibilità dimostrata nel musicare il testo da autori quali Josquin Després e Heinrich Isaac, nei mottetti da loro composti intorno al 1500. In secondo luogo, i trattatisti decidono di affrontare diversi aspetti riguardanti le componenti affettive presenti nella musica: Glareanus (*Dodekachordon*, 1547) e Zarlino (*Institutioni Harmoniche*, 1558) posero particolare attenzione alle caratteristiche affettive della musica rispettivamente di Josquin e di Willaert. Glareanus dice di Josquin: «Nessuno ha mai espresso col canto gli affetti dell'anima in modo più efficace» [Glareanus 1547, ed. 1969, p. 362]. Successivamente al 1540 circa, il madrigale divenne sempre più il genere designato per il trattamento retorico-musicale dei testi, con particolare riguardo per la rappresentazione pittorica delle parole (madrigalismo). Quest'ultimo approccio suscitò alla fine accese critiche e commenti derisori da parte di Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581), il quale si opponeva alle complicazioni polifoniche e sollecitava un ritorno al canto solistico accompagnato da una gestualità appropriata, tratta dall'esempio dell'oratoria. C'era poi la questione del modo musicale, o *ethos* modale, in quanto agente suscitatore di reazioni affettive nell'ascoltatore. Infine, esplicite analogie fra la musica e i procedimenti della retorica classica furono stabilite da trattatisti tedeschi quali Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563) e Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606); quest'ultimo illustra le sue figure retorico-musicali citando numerosi brani tratti dai mottetti di Orlando di Lasso.

2. La testimonianza della musica.

La retorica svolge un ruolo centrale nella ripresa del sapere classico durante il Rinascimento, e fu in particolare l'opera di Petrarca a preannunciare nel Trecento il movimento che avrebbe ridato vita alla cultura classica. Attraverso la poesia, Petrarca voleva esprimere la realtà immediata delle sue esperienze ed emozioni in tutta la loro varietà e con tutte le loro contraddizioni, ma per conseguire tale fine occorreva prima di tutto ricu-

perare il latino classico per riportarlo alla sua originale duttilità ed eloquenza. Petrarca rivolse la propria attenzione alle opere di Cicerone quale modello di discorso eloquente ed espressivo, e pose le basi per il successivo sviluppo del pensiero umanistico in Italia. Sebbene la retorica svolgesse un ruolo importante in epoca medievale, specialmente nell'arte epistolare (*ars dictaminis*), alla fine del Trecento e agli inizi del Quattrocento umanisti quali Coluccio Salutati e Leonardo Bruni, entrambi a lungo cancellieri della Signoria fiorentina, diedero risalto all'arte dell'oratoria pubblica, in quanto mezzo atto a persuadere i cittadini a intraprendere azioni nobili e virtuose.

Già all'inizio del Quattrocento si fece un tentativo per dimostrare l'esistenza di un rapporto fra umanesimo e musica, nonché la presenza di elementi retorici nei mottetti composti all'epoca in Italia da Ciconia e Dufay [Elders 1977; 1981], ma è solo successivamente, con la musica di Josquin Desprès (1450 - 1521 ca.) e di Heinrich Isaac (1450 - 1517 ca.), che riscontriamo un innegabile approccio retorico per ciò che concerne il trattamento dei testi da musicare. Ne costituiscono due importanti esempi il lamento composto da Isaac nel 1492 per Lorenzo de' Medici, *Quis dabit capiti meo aquam* (testo di Poliziano [cfr. Sternfeld 1983]) e *Miserere mei, Deus*, di Josquin, un'intonazione del salmo 50 composto per il duca di Ferrara Ercole I d'Este intorno al 1503 [cfr. Macey 2000]. Quest'ultima opera in particolare costituisce una pietra di paragone per ciò che concerne l'applicazione dei procedimenti retorici alla musica. In questo campo, i classici trattati di Cicerone e Quintiliano rappresentano la guida principale, più dei trattatisti coevi, i quali generalmente non si pronunciano sull'argomento. Mentre il *De inventione* di Cicerone, la pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium* e una parte dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano erano conosciuti nel Medioevo, durante il Quattrocento furono scoperte nuove opere di Cicerone, fra le quali l'*Orator* e il *De oratore*. Inoltre, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, conosciuta durante il Medioevo solo in versione mutilata, suscitò una nuova ondata d'interesse dopo il recupero del testo completo, avvenuto nel 1416.

I trattati di retorica di Cicerone e Quintiliano delineano cinque fasi per la composizione di un'orazione efficace, vale a dire l'invenzione (*inventio*), l'organizzazione (*dispositio*), l'elaborazione dello stile (*elocutio*), la memorizzazione (*memoria*) e l'esposizione (*pronuntiatio*). Dapprima l'oratore deve decidere che cosa dire (*inventio*), segue poi l'organizzazione del materiale secondo un piano coerente (*dispositio*), consistente di tre sezioni principali: un'introduzione (*exordium*), che suscita l'attenzione dell'uditorio e fa appello alla sua comprensione, seguita dalla parte centrale dell'orazione, ovvero i fatti in questione (*narratio*) e gli argomenti a favore e a sfavore (*confirmatio* e *refutatio*); infine, il discorso si chiude con una perorazione (*peroratio*) o riepilogo del caso, che comprende un trascinate appello all'uditorio. Nella terza fase, l'oratore rivolge la propria attenzione allo stile (*elo-*

cutio) e abbellisce i pensieri con adeguate figure del discorso. La quarta fase (*memoria*) corrisponde alla memorizzazione dell'intero lavoro e l'ultima prevede che l'oratore esegua un'efficace esposizione (*pronuntiatio*) attraverso un adeguato controllo della voce e della gestualità.

Fra queste cinque categorie, la più importante nello sviluppo della retorica musicale è la terza, ovvero quella relativa allo stile, che comprende le figure del discorso. Prima di passare a una trattazione delle figure musicali vere e proprie, può essere utile rivedere gli insegnamenti contenuti nei trattati di retorica circa le figure del discorso. Tali figure si discostano dalle regole del linguaggio quotidiano, e possono dividersi in due classi: figure del discorso e figure del pensiero. Le figure del discorso modificano le normali relazioni sintattiche, ovvero l'ordinaria disposizione delle parole, che vengono utilizzate secondo sequenze insolite attraverso ripetizioni, omissioni o cambiamenti nell'ordine delle stesse. Le figure del pensiero intervengono invece sul piano semantico e utilizzano i vocaboli forzandone il significato letterale, come nelle metafore (per esempio, nella proposizione «ella veleggiò lentamente nella stanza», la persona non è ovviamente una barca a vela, e tuttavia la metafora crea una vivida immagine d'ingresso maestoso). Nella retorica musicale si colgono più analogie con le figure del discorso che con quelle del pensiero, perché la musica non funziona come un sistema semantico; ciò significa che le frasi musicali e le armonie non si riferiscono, come le parole, a oggetti specifici del mondo esterno, eccetto che nei casi di rappresentazione pittorica della parola, nei quali la musica deve combinarsi con il testo per riuscire ad avere un significato esplicito.

Le insolite configurazioni di parole presenti nelle figure del discorso distinguono l'orazione e conferiscono forza espressiva alle asserzioni dell'oratore. Quintiliano descrive la funzione delle varie figure con le seguenti parole:

Queste figure [...] attirano su di sé l'attenzione dell'ascoltatore e non gli permettono di annoiarsi dal momento che lo tengono ininterrottamente vivo con qualche figura degna di nota; possiedono inoltre certo qual fascino dovuto al fatto che non sono molto distanti dall'errore così come, talvolta, nelle vivande riesce gradita l'acidità stessa [*Institutio oratoria*, IX, 3, 27; ed. 2001, II, p. 323].

Quintiliano cita il *De Oratore* di Cicerone per illustrare ulteriormente la funzione delle figure del discorso:

In un discorso ininterrotto, quando saranno rispettate la scioltezza dei nessi e le suddette regole del ritmo, tutta l'orazione dovrà essere allora abbellita e arricchita, per così dire, col chiaroscuro dei pensieri e delle parole. L'insistenza su un solo argomento, infatti, muove intensamente il destinatario così come una chiara spiegazione e mette quasi sotto gli occhi i fatti, dando l'impressione che essi si stiano svolgendo [*ibid.*, IX, 1, 26-27; ed. 2001, II, p. 251].

In quale modo si può applicare alla musica il principio basilare che ispira le figure del discorso? Che cosa può considerarsi norma nella composi-

zione musicale, e che cosa invece deviazione espressiva da tale norma? Si consideri che la forma più semplice di polifonia consiste nel contrappunto a due voci nota contro nota. Conosciuto come discanto, tale procedimento rappresentò la base della composizione dal XIII al XVI secolo. Così come Quintiliano si riferisce alla retorica definendola una deviazione dal linguaggio quotidiano, all'interno del quale le ripetizioni sono estranee al normale modo di esprimersi, anche noi possiamo considerare questo contrappunto a due voci, comunemente noto come contrappunto di prima specie, l'equivalente musicale del linguaggio quotidiano. Tinctoris elaborò un insieme di otto regole, specificando i procedimenti relativi alla progressione delle voci, con particolare attenzione alla diade strutturale del contrappunto a due voci (*De arte contrapuncti*, III); nella sua forma più elementare le due voci si muovono insieme, nota contro nota, e Tinctoris si riferisce a tale procedimento definendolo *contrapunctus simplex*. Le voci procedono in stretta consonanza e per moto contrario, in modo da preservare il carattere indipendente delle due linee. Sono permessi passaggi occasionali in moto parallelo, ma solo per consonanze imperfette (terze e seste), di solito in prossimità di una cadenza; invece, le quinte e le ottave parallele sono sempre da evitarsi, perché mascherano l'indipendenza delle linee. Non si ammettono dissonanze non preparate, mentre quelle preparate trovano posto nel buon contrappunto, e Tinctoris delinea un'analogia tra le figure del discorso e le figure di ritardo in musica. Così come Quintiliano si era riferito alle figure del discorso paragonandole a un difetto (*vitium*), anche Tinctoris usa lo stesso termine nella sua trattazione dell'uso appropriato delle dissonanze (*De arte contrapuncti*, II, capp. xxx-xxxi).

Le figure del discorso servono spesso a controllare il flusso della parola, creando o interrompendo un moto scorrevole in avanti. Alcune figure prevedono la ripetizione di una parola o di una frase, allo scopo di enfatizzare il pensiero dell'oratore. Per esempio, quando la parola che conclude un verso poetico viene ripetuta, per ragioni di enfasi, all'inizio del verso successivo: tale figura viene chiamata anadiplosi (*anadiplosis*) [Lausberg 1973, p. 84] e serve a collegare una frase all'altra, favorendo in tal modo la continuità del discorso. In ambito musicale, Tinctoris predilige la varietà, e di conseguenza limita la ripetizione dei motivi (*redictae*); nella sua sesta regola del contrappunto, egli proibisce totalmente la ripetizione, eccettuati i casi in cui il compositore intenda imitare il suono di una fanfara o rintocchi di campane (*De arte contrapuncti*, III, cap. vi). Tinctoris si dimostra dunque sfavorevole al concetto di ripetizione retorica, che svolge un ruolo così essenziale nella musica di Josquin intorno al 1500, per non parlare del sistema retorico-musicale elaborato da Joachim Burmeister (1606) alla fine del XVI secolo.

In contrapposizione alla continuità creata dalla ripetizione, nel preferire un discorso si ottiene discontinuità attraverso la disgiunzione o l'inter-

ruzione del normale flusso di parole, tecnica che riesce a catturare l'attenzione dell'uditore. Costituiscono esempi di tali figure l'inciso (*interiectio*), ovvero l'inserimento di un pensiero improvviso in mezzo a una frase [*Institutio oratoria*, VIII, 2, 15; ed. Quintiliano 2001, II, p. 137], e l'apocope, ovvero l'omissione di una lettera o di una sillaba alla fine di una parola [Lausberg 1973, p. 34].

Mentre le figure del discorso costituiscono una categoria di ornamenti del linguaggio, le figure di pensiero ne rappresentano un'altra, che prevede configurazioni di parole più estese. Tale figura è l'ipotiposi (*hypotyposis*), nella quale l'oratore descrive o imita i fatti in modo che l'uditorio possa visualizzarli [*Institutio oratoria*, IX, 2, 40; ed. Quintiliano 2001, II, p. 277]. Questa figura del discorso è analoga alla rappresentazione pittorica delle parole nella musica; ad esempio le parole «et ascendit in caelum», tratte dal Credo della Messa, nelle intonazioni dei compositori rinascimentali sollecitano spesso una scala ascendente. Si potrebbe pensare che la dimensione semantica della musica, ovvero il suo significato, sia rappresentata dalla sua capacità di riferirsi a un evento o a un oggetto esterno, e tuttavia il testo costituisce un elemento necessario affinché l'ascoltatore intenda chiaramente qual è il riferimento.

Alcuni brani scelti dal *Miserere* di Josquin Despres illustrano varie figure musicali, le quali creano un sorprendente effetto retorico. In primo luogo, riguardo al testo stesso del salmo 50 notiamo come Josquin lo avesse modificato per renderlo più efficace sul piano retorico: dopo ogni verso egli ripete le parole «Miserere mei, Deus» come un ritornello, cosicché la supplica rivolta a Dio si imprime costantemente nell'uditore. Infatti, Johannes Ott, uno degli editori dei mottetti di Josquin, segnalò il suo *Miserere* sottolineandone la potenza del ritornello (RISM 1538/6).

Per quanto riguarda la musica, Josquin utilizzò un semplice soggetto monodico nella parte del *tenor* per le parole «Miserere mei, Deus», mentre ogni volta che il ritornello viene ripetuto si odono i gradi della scala in ordine discendente (in ordine ascendente, invece, nella seconda parte del mottetto); ciascuna entrata viene nuovamente armonizzata dalle altre voci. Una volta che siano stati percepiti questi tratti retorici del mottetto, ulteriori figure si manifestano all'ascoltatore, simili alle figure del discorso dei trattati di retorica, e precisamente l'inciso, l'anadiplosi e l'apocope. Tutte queste figure catturano l'attenzione dell'ascoltatore e aggiungono forza alla musica.

Nel primo versetto, la voce di *cantus* e quella di *altus* intonano un lungo duetto, ma prima di arrivare alla cadenza nella battuta 22 esse vengono letteralmente interrotte (*interiectio*) dal ritornello alla misura 19 su «Miserere mei, Deus», mentre le tre voci più gravi sorprendono l'ascoltatore con la loro inattesa entrata omoritmica, così celando l'arrivo cadenzale delle voci di *cantus* e di *altus* (cfr. fig. 1). L'effetto incalzante creato dall'inatteso ingresso delle voci più gravi coglie di sorpresa l'ascoltatore. Un'analogia in-

Figura 1.

Josquin Desprès, *Miserere*, Prima parte (mis. 1-23).

5

Superius

Altus

Tenor 1

Tenor 2

Bassus

[1] Mi - se - re - re me - i, De - - - - -

[1] Mi - se - re - re me - i, De - -

10

[1] Mi - se - re - re me - i, De - us se -

[1] Mi - se - re - re me - i, De - -

us,

us,

15

cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am

us se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri -

(interiectio:)

(interiectio:)

(interiectio:)

20

tu - am

cor - di - am tu - am

Mi - se - re - re me - i, De - us.

Mi - se - re - re me - i, De -

Mi - se - re - re me - i, De - us.

serzione del ritornello si verifica a metà del versetto 13, «Docebo iniquos vias tuas». D'altra parte, Josquin crea un effetto di continuità, quando dopo il versetto 5 collega il ritornello all'esordio del versetto 6 («Ecce enim veritatem dilexisti») reiterando le terze ascendenti *sol-la-si* nella voce di *cantus* e *do-re-mi* nella voce di basso e poi nel secondo tenore; ciò ricorda la figura retorica dell'anadiplosi (benché venga ripetuto solo il motivo musicale e non il testo), e produce un forte impulso in avanti (cfr. fig. 2). Simili collegamenti fra motivi musicali ricorrono nei primi tre versetti della seconda parte del mottetto. Bisogna notare che il versetto 6 non solo riprende dal precedente il motivo sulla terza ascendente, ma lo ripete non meno di sette volte di fila. Ciò è indicativo del fatto che la musica tollera molte più ripetizioni rispetto al linguaggio. Se un oratore ripetesse le stesse parole sette volte darebbe un'impressione o di comicità o di follia, mentre Josquin ottiene un effetto magnetico proprio attraverso un ostinato musicale. Infine, verso la fine della sua opera Josquin impiega un espediente musicale che ricorda l'apocope, là dove la musica riacquista l'andatura e l'intensità iniziali. Nell'ultimo versetto del salmo («Tunc acceptabis sacrificium iustitiae»), le linee di tenore, basso e soprano effettuano entrate strettamente imitative, ma l'ingresso del contralto viene immediatamente troncato, dan-

Figura 2.

Josquin Desprès, *Miserere*, Prima parte (mis. 115-19), *anadiplosis*; verso 5 (ritornello), verso 6.

115

(anadiplosis)

i, De - - - us. [6] Ec - ce e - nim ve -

us. [6] Ec - ce e - nim ve -

us.

De - - - us. (anadiplosis) [6] Ec - ce e - nim

De - - - us.

do un forte impulso alle voci verso la conclusiva sezione omoritmica sulla parola «sacrificium» (cfr. fig. 3). Burmeister include infatti nel suo trattato la figura retorico-musicale dell'apocope, che viene utilizzata esattamente in questo modo (si veda oltre).

Volgendoci ora all'ambito delle figure di pensiero, notiamo che Josquin crea una scala discendente nelle entrate imitative sul ritornello che segue il versetto 2, e ciò si ripete dopo parecchi dei versetti contenuti nella terza parte del mottetto, riuscendo a riprodurre graficamente l'immagine dell'umile penitente che china il capo nella polvere invocando la misericordia divina. Questo è uno dei pochi esempi di ipotiposi presente nella composizione, visto che la rappresentazione pittorica delle parole è più frequente nella musica di compositori appartenenti a una generazione posteriore, quali Cipriano de Rore e Giaches de Wert.

Impiegando varie figure retorico-musicali per governare il flusso del *Miserere*, Josquin sembra aver avuto in mente anche le raccomandazioni dei trattati di retorica circa lo schema complessivo di un'orazione. La seconda fase nella creazione di un discorso è l'atto di organizzare il materiale (*dispositio*), e Josquin richiama le condizioni prescritte per l'esordio e la conclusione di un'orazione (*exordium* e *peroratio*). Quintiliano raccomanda agli oratori di avviare il loro discorso presentandosi come deboli alla mercé dei potenti, allo scopo di suscitare la pietà del giudice [*Institutio oratoria*, IV 1; 28; ed. 2001, I, p. 415]. Josquin ce ne offre una rappresentazione musicale convincente allorché il secondo tenore entra solo, implorando umilmente pietà su una singola nota con l'energia appena sufficiente per inflettere la parola *Deus* sul semitono superiore; il basso fa il suo ingresso imitandolo, e poi entrambe le voci cadono nel silenzio. Il rilievo dato al semitono dipende dalla scelta del modo frigio di *mi*, che presenta un semitono sia sopra il quinto grado che sopra la *finalis* della scala. Così facendo, la struttura melodica e il modo riescono a rendere sia il tono di voce sia la condizione emotiva dell'umile penitente (per ulteriori dettagli sui modi e sugli affetti, si veda oltre).

Se l'*exordium* dev'essere contenuto, con la *peroratio* si dovrebbe scatenare un fiume di eloquenza per riuscire a far appello alle emozioni del giudice nel modo più efficace. Come dice Quintiliano:

È proprio allora che bisogna scuotere il teatro, quando si è giunti a quel preciso momento in cui le antiche tragedie e commedie si concludono: «applaudite!» [*ibid.*, VI, 1, 52; ed. 2001, I, p. 715].

La ripetizione di brevi motivi melodici al versetto 19 (dalla parola «sacrificium» alla fine) crea un energico senso di climax, mentre il coro a pieno organico canta il suo appello alla misericordia divina. In seguito, alcuni trattatisti tedeschi quali Dressler e Burmeister applicarono esplicitamente a sezioni di mottetti i termini retorici inclusi nella *dispositio*, mentre Bur-

Figura 3.

Josquin Desprès, *Miserere*, Terza parte (mis. 388-406); verso 18 (ritornello), verso 19.

390

lem. Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

Mi - se - re - re me - i, De - - - us. [19] Tunc ac - ce -

Mi - se - re - re me - i, De - - - us.

395

[19] Tunc ac - ce -

pta

[19] Tunc ac - ce - - - pta

400

pta - - - - bis sa - cri - fi - ci -

[19] Tunc ac - ce - - - pta - bis // sa - cri - fi - ci -

Altus: tema troncata (apocope)

bis sa - cri - fi - ci -

bis sa - cri - fi - ci -

405

um iu - sti - ti - ae ob - la - ti - o - nes et

um iu - sti - ti - ae ob - la - ti - o - nes et

um iu - sti - ti - ae ob - la - ti - o - nes et

um iu - sti - ti - ae ob - la - ti - o - nes et

meister arrivò a creare un intero catalogo di figure retorico-musicali comprendente anche la ripetizione, ma la teoria segue la pratica, e Josquin sembra essere stato fra i primi compositori a fare uso efficace dei principî retorici sulla ripetizione musicale, come pure a richiamare gli effetti oratori dell'*exordium* e della *peroratio*.

Nelle *Istitutioni harmoniche* del 1558, Gioseffo Zarlino adottò un approccio alquanto diverso rispetto al potere della musica di suscitare emozioni negli ascoltatori. Egli mise in risalto le qualità affettive degli intervalli, associandone in particolare alcuni a determinate emozioni. Nel far ciò egli seguiva le orme del letterato veneziano Pietro Bembo, il quale propose la poesia di Petrarca come modello per lo sviluppo di un volgare italiano capace di uguagliare il latino di Cicerone in eleganza e potere espressivo. Egli sosteneva che il suono stesso delle parole producesse particolari reazioni emotive negli ascoltatori, e nella sua opera intitolata *Prose della volgar lingua* (1525) propose due qualità contrapposte: la «gravità» e la «piacevolezza». Tali qualità erano prodotte dal ritmo, dagli accenti e dal numero delle vocali o delle consonanti doppie presenti in ciascuna parola. Così, le parole dalle consonanti doppie erano caratterizzate dalla «gravità» (comprendente effetti di «dignità», «maestà» e «magnificenza») mentre le parole che sottolineavano i suoni vocalici producevano un effetto di «piacevolezza» (comprendente «soavità», «dolcezza» e «grazia») [Mace 1969; Palisca 1985, pp. 355-68].

Zarlino applicò e ampliò il concetto di qualità sonora delle parole elaborato da Bembo, arrivando a includervi le caratteristiche affettive degli intervalli atti a potenziare le qualità delle singole parole. Egli notò che gli intervalli di sesta e di terza maggiore erano adatti a suscitare sentimenti aspri, mentre gli intervalli di sesta e di terza minore, così come l'uso di accidenti, si convenivano di più a sentimenti di mestizia, sospiri, lacrime o altre espressioni di tristezza (*Istitutioni harmoniche*, IV, cap. XXXIII). Zarlino cita, insieme ad altri madrigali di Willaert (1490-1562 ca.), l'intonazione del sonetto di Petrarca *Aspro core e selvaggio*, che presenta nei primi due versi l'artificio retorico dell'antitesi, tipico del poeta:

Aspro core e selvaggio, e cruda voglia
In dolce, humile, angelica figura

Secondo la teoria di Bembo, la doppia consonante che risalta nel primo verso è adatta al senso di «gravità» esprime in modo appropriato la durezza di cuore della dama, e Willaert rafforza questo effetto abbinando al verso una serie di successioni melodiche di toni interi e di seste maggiori discendenti, intervalli che risultavano piuttosto aspri agli ascoltatori del Cinquecento. Nel secondo verso, la grazia e la morbidezza del viso della dama sono espressi dalla «piacevolezza» delle vocali carezzevoli e del ritmo fluido delle parole, e Willaert passa a intervalli di sesta e terza minore e a

successioni melodiche per semitoni. In tal modo egli fornisce una musica adeguata a rafforzare l'artificio retorico dell'antitesi già presente nel sonetto. Di fatto, l'antitesi rappresentava la vera linfa vitale della poesia che veniva messa in musica dai madrigalisti verso la metà del Cinquecento, e li spinse a inventare soluzioni musicali che evidenziassero il contrasto in modo adeguato e ancora più vivido.

Cipriano de Rore (1516-65), il principale madrigalista della generazione successiva a Willaert, conseguì una nuova intensità nei contrasti musicali e nel dar vita alle parole. Il suo madrigale intitolato *Da le belle contrade* esemplifica vividamente tali tendenze:

Da le belle contrade d'Oriente
 Chiara e lieta s'ergera Ciprigna, et io
 Fruiva in braccio al divin idol mio
 Quel piacer che non cape humana mente,
 Quando sentii dopo un sospir ardente:
 «Speranza del mio cor, dolce desio,
 Te'n vai, ahimè, sola mi lasci, adio.
 Che sarà qui di me scura e dolente?
 Ahi crudo Amor, ben son dubiose e corte
 Le tue dolcezze, poi ch'ancor ti godi
 Che l'estremo piacer finisca in pianto».
 Né potendo dir più cinseme forte
 Iterando gl'amplessi in tanti nodi
 Che giamai ne fer più l'edra o l'acanto.

Il sonetto contrappone il freddo tono narrativo usato, all'inizio e alla fine della poesia, dall'innamorato in partenza alla sezione centrale, in cui l'innamorata sconvolta si rivolge direttamente al suo amante. La musica che accompagna la parte maschile si mantiene rigorosamente diatonica e sottolinea gli elementi iconici del sonetto derivati dal mondo esterno: il sole che sorge all'inizio e l'edera tortuosa dell'ultimo verso sono immagini accompagnate da una musica che le raffigura creando una rappresentazione pittorica del testo, o madrigalismo; l'artificio retorico, come si è già detto, è quello dell'ipotesi. Un altro termine greco che esprime l'imitazione del mondo visibile è *enargeia* [Le Coat 1975, p. 44]. La musica relativa alla parte femminile rispecchia invece il lavoro interiore che avviene nella sfera psichica; il termine greco utilizzato per rappresentare tale mondo interiore è *energeia* [ibid.]. Questa musica si distacca dalle regole di una struttura diatonica e si aggira per armonie remote, passando da intervalli melodici molto ampi («ahimè» nel registro grave, associato a una settima minore discendente) a sequenze apertamente cromatiche («sola mi lasci»). Le frasi si frammentano in brevi segmenti grazie a pause che imitano singhiozzi e sospiri. Ogni elemento presente in questa sezione del madrigale è altamente retorico e ricorda una persona viva, che respira. De Rore evoca la scena in mo-

do così vivido che l'angustia della donna si «pone sotto gli occhi», e così facendo soddisfa il dettato ciceroniano ai fini di una retorica efficace [Cicerone, cit. in Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, 2, 40, ed. 2001, II, p. 277]. Sono precisamente queste qualità che spinsero Claudio Monteverdi, per bocca del suo portavoce e fratello Giulio Cesare, a salutare De Rore quale fondatore della *seconda pratica*, basata su madrigali la cui musica «è esattamente conseguente ai loro testi» [Monteverdi, *Scherzi musicali*, 1607, in Fabbri 1985, p. 64].

Le successive generazioni di madrigalisti continuarono a creare contrasti ancora più drammatici nelle loro musiche, come nell'intonazione di Giaches de Wert (1535-96) dell'ottava *Giunto alla tomba*, dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso:

Giunto alla tomba, ove al suo spirto vivo
Dolorosa prigion' il ciel prescrisse:
Di color, di calor, di moto privo
Già marmo in vista al marmo il viso affisse.
Al fin sgorgando un lagrimoso rivo,
In un languido oimè proruppe, e disse:
O sasso amato tanto, amaro tanto,
Che dentro ha le mie fiamme, e fuor' il pianto!

Nei quattro versi iniziali Wert raffigura il freddo marmo della tomba di Clorinda attraverso accordi statici e ritmi cupi, ma poi crea subito un contrasto grazie a un sorprendente e rapido passaggio, sulle parole «Al fin sgorgando», a ritmi precipitosi e cascate di scale composte da terze e seste parallele, con triplice ripetizione di testo e musica nel momento in cui gli occhi di Tancredi prorompono in fiumi di lacrime. La scena viene evocata in modo vivido e nuovamente si «pone sotto gli occhi».

La sontuosa polifonia dei madrigali musicati da compositori quali Willem de Rore e Wert provocò inevitabilmente una reazione negativa. Vincenzo Galilei derise le prodighe applicazioni della rappresentazione pittorica della parola e affermò che quei compositori erano capaci di suscitare negli ascoltatori solo ilarità, anziché una seria reazione emotiva (*Dialogo della musica antica, et della moderna* [1581]). Per Galilei, la musica moderna era del tutto incapace di produrre negli ascoltatori i mirabili effetti descritti dagli antichi, ed egli attribuì quest'incapacità direttamente all'enfasi posta sul contrappunto e sulla rappresentazione pittorica della singola parola, più che sul significato complessivo del testo. Tale musica procurava un piacere sensuale alle orecchie, ma non aveva alcun potere di suscitare emozioni negli ascoltatori. Galilei sosteneva che, invece di escogitare sempre nuovi mezzi per rappresentare la parola in modo pittorico, la vera funzione della musica consistesse nell'imitare le emozioni descritte nel testo, ed egli credeva che l'approccio più promettente consistesse, più che nella polifonia, nella monodia accompagnata. Capovolgendo la raccomandazione di Quintiliano,

che chiedeva agli oratori di studiare musica, Galilei suggeriva ai cantanti di prestare grande attenzione alle tecniche di attori e oratori, e di notare come gli oratori passassero dai registri gravi a quelli acuti, e come essi variassero il volume, l'accento, i gesti e il ritmo espositivo. L'insistenza posta da Galilei sull'accento, il ritmo e i gesti usati da attori e oratori collega le sue osservazioni alla quinta categoria della retorica, l'enunciazione (*pronuntiatio*) del discorso. Più che affidarsi al compositore per abbellire un brano polifonico con figure e madrigalismi che illustrino le parole, il cantante solista potrebbe appellarsi direttamente all'uditorio, modificando l'intonazione della voce e il ritmo espositivo. Bisogna notare che già verso la metà del Cinquecento Nicola Vicentino sosteneva qualcosa di simile per quanto riguarda il *tactus*, cioè la pulsazione: egli raccomandava che accelerasse o rallentasse a seconda delle emozioni espresse dal testo. Inoltre, benché stesse trattando la musica polifonica, Vicentino anticipò il Galilei, adottando l'oratore come modello:

La esperienza dell'oratore l'insegna, che si vede il modo che tiene nell'oratione, hora dice forte, et hora piano, e più tardo, e più presto, e con questo muove assai gl'oditori, e questo modo di muovere la misura fa effetto assai nell'animo [...]. Il simile dè essere nella musica, perché se l'oratore muove gli oditori con gl'ordini sopradetti, quanto maggiormente la musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall'armonia, ben unita, farà molto più effetto [1555, libro IV, cap. 42].

Vicentino inoltre sottolineò l'importanza della quarta categoria della retorica, la *memoria*: così come l'oratore memorizza i suoi discorsi, anche gli esecutori dovrebbero memorizzare la musica da eseguire, giacché

quando la musica sarà cantata alla mente sarà molto più gratiata [...] perché i sguardi, con gli accenti musicali muovono assai gli oditori [*ibid.*].

3. *I modi.*

I trattatisti medievali classificarono accuratamente le proprietà affettive di ognuno degli otto modi musicali ecclesiastici, basandosi sull'autorità di autori classici quali Boezio. Tali classificazioni proseguirono anche nel Rinascimento, nei trattati di Gaffurio, Aaron e Glareanus, che identificano l'*ethos* caratteristico di ognuno dei modi ecclesiastici con quello dei modi greci antichi. Purtroppo si sbagliavano, perché i modi medievali si basavano su un sistema di *finale*s completamente diverso da quello dei modi antichi [Palisca 1985, pp. 345-46]. Per esempio, gli antichi trattatisti descrissero il terzo modo, detto frigio, come atto a suscitare ira e sentimenti bellicosi, e così venne infatti descritto da Gaffurio e Aaron, mentre il terzo modo del sistema medievale sottolinea il semitono sopra la *finalis* e il quinto grado, e nella pratica veniva utilizzato per esprimere sentimenti di

dolore e penitenza, come nel già citato *Miserere* di Josquin [cfr. anche Ouvrard 1992 per una trattazione delle canzoni nel modo di *mi*]. Solo nel 1558 Zarlino chiarì la differenza esistente fra i sistemi antichi e quelli medievali. Egli propose una descrizione globale delle caratteristiche affettive di due distinti gruppi di modi: quelli con la terza maggiore sopra la *finalis* (in *fa*, *sol* e *do*) sono vivaci e allegri, mentre i modi con la terza minore sopra la *finalis* (in *re*, *mi* e *la*) creano un effetto di tristezza o di dolcezza [Palisca 1985, p. 346].

Nel XVI secolo i trattatisti misero ulteriormente in dubbio la natura affettiva dei singoli modi, facendo notare come i compositori fossero in grado di esprimere qualunque emozione attraverso ognuno dei modi. Orlando di Lasso ne diede una dimostrazione nei suoi *Psalmi Davidis poenitentiales*, composizione ordinata secondo il sistema modale che procede attraverso gli otto modi ecclesiastici (egli aggiunse un ottavo salmo per completare il ciclo modale). Come nota Bernhard Meier, i compositori potevano anche modificare le qualità affettive di un modo grazie alla trasposizione: i *modi autentici* di carattere brillante potevano essere trasposti al grave in sonorità più cupe, mentre per i *modi plagali* valeva il contrario [Meier 1974, p. 371]. Inoltre, i compositori potevano introdurre ritmi insolitamente veloci o lenti per alterare il carattere di un modo [*ibid.*, p. 372].

Nonostante queste prove, Meier scrisse un lungo saggio per dimostrare come nel Cinquecento i compositori basassero le proprie opere su strutture modali stabili, dando speciale enfasi all'ambito modale col definire per ciascun modo i generi convenienti di quinte e di quarte, nonché una limitata serie di cadenze. Tracciando una diretta analogia con le figure retoriche in quanto deviazioni dalla norma, Meier riporta centinaia di esempi tratti da mottetti e madrigali (specialmente dalle opere di Orlando di Lasso) per dimostrare in primo luogo come le cadenze su gradi irregolari (*clausulae peregrinae*) fossero impiegate per accompagnare testi che trattavano di errori, offese, ignoranza, ecc. [*ibid.*, pp. 235 sgg.]. In secondo luogo, le deroghe dall'ambito modale (modi misti) o gli inserimenti di generi di quarte o di quinte estranei al modo eseguito (commistioni modali) dovrebbero esprimere il senso di testi che parlano di peccato, ignoranza, confusione, incertezza, ecc. [*ibid.*, pp. 302 sgg.]. Per contro, il ritorno a una stretta osservanza delle caratteristiche del modo dopo essersene discostati serve a esprimere il significato di testi che trattano di comandamenti, leggi, giustizia, verità, chiarezza, lealtà, ecc. [*ibid.*, pp. 340 sgg.]. L'idea che un'intera composizione sia vincolata a un singolo modo, similmente a quanto avviene nel caso di un'opera tonale – per esempio in *do* maggiore – è stata messa in dubbio [Powers 1980]; eppure, stando all'abbondante documentazione musicale raccolta da Meier, sembra che i compositori del Cinquecento abbiano effettivamente scritto le loro opere avendo in mente un modo specifico.

4. *La teoria retorico-musicale in Germania.*

Gallus Dressler, cantore della scuola superiore di Magdeburgo, spicca come primo trattatista di musica ad avere tracciato un'analogia diretta fra la struttura di un'orazione (la *dispositio*) e la struttura di una composizione musicale (*Praecepta musicae poeticae*, 1563, capp. XII-XIV). Dressler adottò i termini relativi alle parti principali in cui si divide un'orazione, *exordium*, *medium* e *finis* (o *peroratio*) e li applicò alla struttura musicale. Nella generazione successiva, Joachim Burmeister, che insegnava latino e greco presso la scuola superiore di Rostock, applicò ugualmente la terminologia della retorica alle parti di una composizione, denominandole *exordium*, *corpus carminis* e *finis* (*Musica poetica*, 1606, cap. XV; egli ne aveva pubblicate due versioni precedenti in *Hypomnematum musicae poeticae*, 1599, e in *Musica autoschediastike*, 1601). Tuttavia Burmeister si spinse molto più avanti di ogni altro trattatista precedente, elencando non meno di ventisei figure retorico-musicali (cfr. tab. 1) e illustrandole con esempi tratti principalmente dai mottetti di Orlando di Lasso. Nello stesso tempo, egli abbandonò il concetto di *ethos* modale e diede risalto al fatto che le figure retorico-musicali si dimostravano più efficaci ai fini della mozione degli affetti [Ruhnke 1955, pp. 120 sgg.].

Come nel caso di Tinctoris, Burmeister sosteneva che le composizioni contenenti abbellimenti o figure musicali rappresentassero una deviazione rispetto alla composizione ordinaria. Quest'ultima prevede la regola del contrappunto a due voci nota contro nota, nel quale si ammettono solo accordi consonanti e le voci si muovono principalmente per moto contrario. Le figure elencate da Burmeister possono essere tutte intese come deviazioni rispetto alla composizione ordinaria, cosa che egli giustifica in quanto mezzi per esprimere o evidenziare il testo. Infatti, alla fine del suo trattato Burmeister sottolinea proprio tale punto, e, all'interno di un elenco di dieci norme, egli espone all'ottavo posto la seguente: «Il senso delle parole e delle idee venga esplicitato per mezzo di ornamenti» (*Musica poetica*, cap. XVI [Burmeister 1606, ed. ingl. 1993, p. 211]).

Le figure elencate da Burmeister possono essere raggruppate per generi. Al primo posto troviamo figure che impiegano la dissonanza come ornamento: commissura (*symblema*), sincope (*syncope*), pleonasma (*pleonasmus*) e parresia (*parrhesia*) (cfr. tab. 1, A.9, 10, 11 e B.4). Le deviazioni dalla norma che prevede il moto contrario sono ottenute per mezzo di due figure, congeries (*congeries*) e falso bordone (*fauxbourdon*; C.1 e C.2); la prima figura rappresenta il moto parallelo ascendente, mentre il falso bordone normalmente appare nel moto parallelo discendente. Tre figure comportano deviazioni dalle norme modali: l'utilizzo di semitoni estranei al modo pathopoiia (*pathopoeia*, B.13) e le estensioni al di sopra o al di sotto dell'ottava modale, mediante l'iperbole (*hyperbole*; B.5) o l'ipobole (*hypobole*;

Tabella 1.

Joachim Burmeister, figure retorico-musicali (*Musica poetica*, 1606, *passim*).

A. Figure relative all'armonia.

1. *fuga realis* (fuga reale): procedimento imitativo;
2. *metalepsis* (metalessi): procedimento imitativo a due soggetti; alcune delle voci entrano con il primo motivo, seguite dalle altre che intonano il secondo;
3. *hypallage* (ipallage): procedimento imitativo con alcune entrate invertite;
4. *apocope* (apocope): troncamento improvviso di una frase musicale in qualche voce;
5. *noema* (noema): passaggio accordale in un brano imitativo; serve a mettere in rilievo parole importanti;
6. *analepsis* (analessi): ripetizione di un noema alla stessa altezza;
7. *mimesis* (mimesi): figura caratterizzata dal susseguirsi di due noemi, il secondo dei quali in posizione più alta o più bassa;
8. *anadiplosis* (anadiplosi): doppia *mimesis* (ovvero ripetizione di un *noema* e della sua *mimesis*).
9. *symblema* (commisura): nota di passaggio;
10. *syncope* (sincope): sospensione;
11. *pleonasmus* (pleonismo): successione di note di passaggio e sincopi;
12. *auxesis* (aumento): ripetizione dello stesso testo in un registro più alto in un breve passaggio con armonia consonante (non necessariamente un noema);
13. *pathopoeia* (pathopoiia): inserzione di semitoni estranei al modo;
14. *hypotyposis* (ipotiposi): figura che si serve di un'analogia musicale per rappresentare le parole e renderle vivide;
15. *aposiopesis* (aposiopesi): interruzione del discorso musicale in tutte le voci;
16. *anaploke* (anaploche): in opere per coro doppio, ripetizione, da parte del secondo coro, di un *noema* del primo coro.

B. Figure relative alla melodia.

1. *parembole* (parembole): inserzione, in una struttura a imitazione, di una melodia non imitativa;
2. *palillogia* (palillogia): ripetizione di una frase melodica (e del relativo testo) nella stessa voce e alla stessa altezza;
3. *climax* (climax): ripetizione di un inciso musicale (e del relativo testo) trasposto verso l'alto o verso il basso;
4. *parresia* (parresia): nota di passaggio dissonante su quinta o ottava diminuita o su settima maggiore;
5. *hyperbole* (iperbole): sconfinamento della melodia oltre l'ottava superiore dell'ambito modale;
6. *hypobole* (ipobole): sconfinamento della melodia al di sotto dell'ottava inferiore dell'ambito modale.

C. Figure relative all'armonia e alla melodia.

1. *congeries* (congeries): movimento ascendente di triadi parallele allo stato fondamentale e in primo rivolto (5-6-5-6);
2. *fauxbourdon* (falso bordone): successione di triadi in primo rivolto procedenti per moto parallelo, solitamente discendente;
3. *anaphora* (anafora): entrata imitativa in due o più voci, ma non in tutte le parti;
4. *fuga imaginaria* (fuga immaginaria): canone stretto; è necessario trascrivere solo una voce.

B.6). La maggior parte delle figure rimanenti implica qualche sorta di ripetizione, sia sotto forma di entrate di carattere imitativo con le loro varianti, come la fuga reale (*fuga realis*), la metalessi (*metalepsis*), l'ipallage (*hypallage*), l'apocope (*apocope*), la parembole (*parembole*), l'anafora (*anaphora*) e la fuga immaginaria (*fuga imaginaria*) (A.1, 2, 3, 4, B.1, C.3, C.4), sia come ripetizione di motivi melodici per voci singole, quali la palilogia (*palilogia*; B.2) e il climax (*climax*; B.3). Un'altra categoria prevede l'introduzione e la ripetizione di passaggi omoritmici che spiccano rispetto alla struttura imitativa prevalente in una composizione, e comprende il noema (*noema*), l'analepsi (*analepsis*), la mimesi (*mimesis*), l'anadiplosi (*anadiplosis*), l'aumento (*auxesis*) e l'anaploche (*anaploche*) (A.5, 6, 7, 8, 12 e 16). Le ultime due figure sono l'ipotiposi (*hypotyposis*; A.14), che dà vita alle parole, e l'aposiopesi (*aposiopesis*; A.15), silenzio generale di tutte le voci.

Il sistema di Burmeister è stato criticato da due punti di vista. In primo luogo si è affermato che egli non mette coerentemente in risalto l'espressione degli affetti nel testo di una composizione, e che invece molte delle figure da lui elencate offrono artifici finalizzati alla semplice costruzione musicale [Palisca 1994, pp. 305-7]. In secondo luogo Burmeister viene criticato per aver creato una connessione piuttosto debole fra le singole figure retoriche del discorso e le definizioni delle figure retorico-musicali da lui proposte [Vickers 1984]. Tali critiche sono in qualche modo eccessive. Prima di tutto, si potrebbero citare le figure di Burmeister che prevedono il contrappunto imitativo (cfr. tab. 1: A.1, 2, 3, 4). Queste naturalmente offrono un mezzo già pronto per la costruzione di un periodo musicale, ma anche le entrate di carattere imitativo permettono all'ascoltatore di udire le parole iniziali di una frase varie volte, e dunque queste figure non rappresentano semplici artifici per costruzioni musicali astratte, ma servono piuttosto quali mezzi di enfasi retorica attraverso la ripetizione del testo. La stessa osservazione vale per ciò che concerne la ripetizione di motivi melodici, come nel caso della palilogia (B.2) e del climax (B.3). Mentre Burmeister, nella sua definizione di queste figure, precisa che si tratta della ripetizione della sola melodia, gli esempi da lui riportati indicano chiaramente che anche le parole cantate vengono ripetute. Ancora una volta, la ripetizione serve quale intensificazione retorica del testo.

Per quanto riguarda la seconda critica, Burmeister basò i nomi delle sue figure su quelli rinvenuti nei trattati classici di retorica, con l'eccezione di tre termini strettamente musicali, ovvero *fuga realis*, *fauxbourdon* e *fuga imaginaria* (A.1, C.2 e C.4), oltre a un termine greco assente dai trattati di retorica, *symblema* (A.9). Le residue figure retorico-musicali mostrano una somiglianza generica, e a volte del tutto remota, con le figure del discorso cui fanno riferimento [*ibid.*]. Ciò ha a che fare con la natura dei due differenti mezzi implicati: il linguaggio ha una dimensione sia sintattica sia semantica, mentre la musica può più facilmente agire da intensificatore del-

le strutture sintattiche presenti nel linguaggio, aggiungendo enfasi melodica o armonica alle ripetizioni di ordine sintattico che sono già presenti, per esempio quando si ripetono le parole di una composizione. La figura in cui la musica svolge la funzione più affine a quella semantica è l'ipotiposi, o rappresentazione pittorica delle parole, nella quale gli artifici musicali che rappresentano l'atto di salire o scendere, correre o camminare, ridere o piangere, ecc., possono suggerire tali azioni all'ascoltatore in modo vivido. Anche in questo caso la musica si rivela più efficace nell'imitazione se viene associata a un testo che chiarisca all'ascoltatore quale specifica azione la musica stia rappresentando. Può non sorprendere, dato l'ambiente provinciale in cui svolse la sua attività, che Burmeister non faccia alcun riferimento agli sviluppi della rappresentazione pittorica delle parole nel madrigale italiano, né menzioni la comparsa della monodia in Italia alla fine del Cinquecento. Le sue figure retorico-musicali sono pensate per essere applicate alla musica di una generazione precedente, in particolare ai mottetti polifonici di Orlando di Lasso (morto nel 1594). Non è giusto aspettarsi che Burmeister tratti degli sviluppi più recenti avvenuti in Italia, ma un altro trattatista tedesco, Christoph Bernhard, allievo di Heinrich Schütz, continuò nel Seicento a esplorare le figure retorico-musicali. Bernhard incluse l'uso della dissonanza libera in un elenco di figure retorico-musicali, e basò questo suo elenco sulla *seconda prattica* che Schütz aveva importato in Germania dopo i suoi studi veneziani [cfr. Hilse 1973]. Altri teorici che si sono occupati delle figure retorico-musicali, ma in modo più sbrigativo di Burmeister, sono Johannes Nucius (*Musices poeticae*, 1613) e Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650).

Bartel, D.

1985 *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, Laaber.

Brandes, H.

1935 *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Triltsch & Huther, Berlin.

Brown, H. M.

1994 *Clemens non Papa, the Virgin Mary, and Rhetoric*, in S. Gmeinwieser e altri (a cura di), *Musicologia Humana: Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, Olschki, Firenze, pp. 139-56.

Burmeister, J.

1606 *Musica poetica*, Stephanus Myliander, Rostock; ed. in facsimile a cura di M. Ruhnke, Bärenreiter, Kassel 1955 (trad. ingl. con introduzione e note di B. V. Rivera, *Musical Poetics*, Yale University Press, New Haven - London 1993).

Cicerone, M. T.

1967 *De inventione*, in Id., *L'invenzione retorica*, a cura di A. Pacitti, Mondadori, Milano.

- Civra, F.
1991 *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Utet, Torino.
- Dahlhaus, C.
1986 *Seconda pratica und musikalischen Figurenlehre*, in L. Finscher (a cura di), *Festschrift Reinhold Hammerstein*, Laaber, Laaber, pp. 141-50.
- Elders, W.
1977 *Humanism and Early-Renaissance Music: A Study of the Ceremonial Music by Ciconia and Dufay*, in «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXVII, pp. 66-97.
1981 *Guillaume Dufay as Musical Orator*, ivi, XXXI, pp. 1-15.
- Fabbri, P.
1985 *Monteverdi*, Edt, Torino.
- Finscher, L.
1979 *Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins*, in Id. (a cura di), *Renaissance-Studien: Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Schneider, Tutzing, pp. 57-72.
- Forchert, A.
1989 *Madrigalismus und musikalisch-rhetorische Figur*, in J. P. Fricke (a cura di), *Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller*, Bosse, Regensburg, pp. 151-69.
- Galilei, V.
1581 *Dialogo della musica antica, et della moderna*, Marescotti, Firenze; ed. in facsimile F. Fano, Reale accademia d'Italia, Roma 1934.
- Gallo, F. A.
1963 *Pronuntiatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in «Acta Musicologica», XXXV, n. 1, pp. 38-46.
- Glareanus, H.
1547 *Dodekachordon*, Henrichus Petri, Basle; nuova ed. *Glareani Dodekachordon*, a cura di P. Bohn, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1888-90 («Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung», XVI); ora in «Musicological Studies and Documents», VI (1965); ed. in facsimile Olms, Hildesheim 1969.
- Gurlitt, W.
1966 *Musik und Rhetorik*, in H. H. Eggebrecht (a cura di), *Musikgeschichte und Gegenwart*, Franz Steiner, Wiesbaden, pp. 62-81; 1^a ed. in «Helicon», V (1944), n. 5, pp. 67-86.
- Harran, D.
1986 *Word-Tone Relations in Musical Thought*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart.
- Hilse, W.
1973 (a cura di), *The Treatises of Christoph Bernhard*, in «Music Forum», III, pp. 1-196.
- Lausberg, H.
1973 *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2 voll., Hueber, München; ed. ampliata (1^a ed. 1960).

- Le Coat, G.
1975 *The Rhetoric of the Arts. 1550-1650*, H. Lang - P. Lang, Bern - Frankfurt am Main.
- Lowinsky, E. E.
1989 *Humanism in the music of the Renaissance*, in Id., *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, The University of Chicago Press, Chicago Ill., pp. 154-218; 1^a ed. in F. Tirro (a cura di), *Medieval and Renaissance Studies*, n. 9. *Proceedings of the southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies, Summer 1978*, Duke University Press, Durham N.C. 1982, pp. 87-220.
- Mace, D. T.
1969 *Pietro Bembo and the Literary Origins of the Italian Madrigal*, in «The Musical Quarterly», LV, n. 1, pp. 65-86 (trad. it. in P. Fabbri (a cura di), *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 71-91).
- Macey, P.
2000 *Josquin and musical rhetoric: "Miserere mei, Deus" and other motets*, in R. Sherr (a cura di), *The Josquin Companion*, Oxford University Press, Oxford, pp. 485-530.
- Meier, B.
1974 *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie nach den Quellen dargestellt*, Oosthoek, Utrecht (trad. ingl. *The Modes of Classical Polyphony*, Broude Brothers, New York 1988).
- Niemöller, K. W.
1993 *Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance*, in H. F. Platt (a cura di), *Renaissance-Rhetorik*, De Gruyter, Berlin, pp. 285-315.
- Ouvrard, J. P.
1992 *Modality and text expression in 16th-century French chansons: remarks concerning the E mode*, in «Basler Jahrbuch für Musikpraxis», XVI, pp. 89-116.
- Palisca, C. V.
1985 *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven Conn.
1994 *Ut oratoria musica: The rhetorical basis of musical mannerism*, in Id., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford University Press, Oxford, pp. 282-311 (1^a ed. in F. W. Robinson (a cura di), *The Meaning of Mannerism*, University Press of New England, Hanover N.H. 1972, pp. 37-65).
- Powers, H. S.
1980 «Mode», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. XII, pp. 376-450.
- Quintiliano
2001 *Institutio oratoria*, ed. con testo a fronte a cura di A. Pennacini, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Reckow, F.
1991 *Zwischen Ontologie und Rhetorik: Die Idee des movere animos und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, in W. Haug

e B. Wachinger (a cura di), *Traditionswechsel und Traditionsverhalten*, Niemeyer, Tübingen, pp. 145-78.

Ruhnke, M.

1955 *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*, Bärenreiter, Kassel.

1980 *Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität*, in D. Altenburg (a cura di), *Festschrift Heinrich Hüschen*, Gitarre & Laute, Köln, pp. 385-99.

Schmid, T. A.

1986 *Der "Complexus effectum musices" des Johannes Tinctoris*, in «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis», X, pp. 121-60.

Sternfeld, F. W.

1983 *Poliziano, Isaac, Festa: rhetorical repetition*, in N. Pirrotta (a cura di), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, 3 voll., Olschki, Firenze, II, pp. 547-64.

Tinctoris, J.

ca. 1472-25 *Complexus effectum musices*, in *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, a cura di A. Seay, 3 voll. in 2, American Institute of Musicology, Roma 1975-78, II (trad. it. e note di L. Zanoncelli, *Sulla estetica di Johannes Tinctoris*, Forni, Bologna 1979).

1477 *Liber de arte contrapuncti*, *ibid.*

Unger, H.-H.

1941 *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Triltsch, Würzburg.

Vicentino, N.

1555 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Barré, Roma; ed. in facsimile a cura di E. E. Lowinsky, Kassel, Bärenreiter 1959 (trad. ingl. con introduzione e note a cura di M. R. Maniates, *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, Yale University Press, New Haven - London 1996).

Vickers, B.

1984 *Figures of rhetoric / Figures of music?*, in «Rhetorica», II, n. 1, pp. 1-44.

Walker, D. P.

1941, 1942 *Musical humanism in the sixteenth and early seventeenth centuries*, in «The Music Review», II (1941), pp. 1-13, 111-21, 220-27, 288-308; III (1942), pp. 55-71 (poi pubblicato con il titolo *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel 1949).

Wilson, B. M.

1995 *"Ut oratoria musica" in the writings of Renaissance music theorists*, in B. V. Rivera e T. J. Mathiesen (a cura di), *Festa musicologica: Essays in Honor of George J. Buelow*, Pendragon Press - Stuyvesant, New York, pp. 341-68.

Zarlino, G.

1558 *Le institutioni harmoniche*, [Da Fino], Venezia; ed. in facsimile Broude Brothers, New York 1965 (trad. ingl. della Parte III a cura di G. Marco in *The Art of Counterpoint*, Yale University Press, New Haven Conn. 1968; trad. ingl. della Parte IV a cura di V. Cohen, in *On the Modes*, Yale University Press, New Haven Conn. 1983).

OWEN REES

Risposte musicali alla Riforma e alla Controriforma

Nel XVI secolo la creazione di nuove Chiese protestanti e la Riforma cattolica (altrimenti nota come Controriforma) ebbero entrambe influssi fondamentali sulla musica: su quanto venne composto e sullo stile con cui venne composto, su chi eseguiva la musica, in qualche misura sull'istruzione musicale, e sul contesto entro cui lavoravano i musicisti di professione. Tra gli sviluppi che colpiscono maggiormente vi furono l'inno luterano e il salmo strofico in francese, olandese o inglese, nuovi tipi di musica che venivano cantati da un'intera assemblea di fedeli. Naturalmente, quanto poteva apparire come "nuovo" attingeva spesso a tradizioni più antiche: ad esempio alcuni modi di rendere chiaro ed espressivo un testo cantato, che in apparenza rivelano l'influenza della Riforma, costituivano parte di processi assai più ampi, cosicché è lecito chiedersi se il cambiamento religioso fosse l'unico agente o non piuttosto un catalizzatore del cambiamento musicale. Allo stesso modo il canto assembleare non rappresentò certo un fenomeno nuovo della Riforma e della Controriforma cattolica, come testimonia ad esempio la *lauda* monodica. Per giunta, è spesso più facile descrivere gli eventi principali della Riforma e della Controriforma – per esempio il Concilio di Trento o l'apparizione in Inghilterra del primo *Book of Common Prayer* [il rituale della Chiesa anglicana] – che non definirne con precisione il significato e gli effetti dal punto di vista musicale.

I processi di cambiamento religioso nel XVI secolo provocarono un riesame di antichi problemi come quello del valore morale della musica, del suo ruolo nel culto e dei caratteri stilistici appropriati alle sue funzioni; argomenti che avevano una lunga storia: dalle preoccupazioni di sant'Agostino affinché nel cantare i salmi venisse utilizzato un genere di melodia semplice e non troppo sensuale, alle obiezioni che papa Giovanni XXII fece nel Trecento all'uso in chiesa della complessa polifonia moderna. Una musica eccessivamente elaborata poteva essere percepita come inutile, esorbitante, fonte di distrazione, e già agli inizi del Cinquecento Erasmo si lamentava del modo in cui tale musica ottenebrava le parole che venivano cantate. Nondimeno da parte di coloro che, al pari di Martin Lutero, le riconoscevano il potere di commuovere i cuori umani, la musica fu sfruttata quale efficace strumento di ministero pastorale e di istruzione religiosa, co-

sí come avvenne nelle nuove scuole gesuitiche. Furono in parte tali differenze di vedute circa l'opportunità e lo scopo della musica sacra a condurre a quella straordinaria varietà tipologica che in essa si manifestò alla fine del XVI secolo, una varietà talvolta evidente persino entro la sfera d'influenza di un singolo committente-mecenate, come vedremo nel caso del re Filippo II di Spagna. I processi di cambiamento religioso e di riforma poterono esasperare le tensioni, ad esempio, fra tradizione musicale e innovazione e tra musica come mezzo per la chiara presentazione del testo e musica come ornamento artistico della liturgia.

Di cruciale importanza per gli effetti delle Riforme cinquecentesche sulla musica furono l'anelito degli umanisti cristiani e dei riformatori protestanti a una forma di religione più "personale", il ritorno alle Sacre Scritture quale centro della religione, e l'uso delle lingue volgari. Miles Coverdale, che ricoprì un ruolo centrale nei primi sviluppi del salmo strofico in Inghilterra, dichiarò che «il bene più importante sulla terra è quello di avere la Parola di Dio» [Leaver 1991, p. 102]. Se, come ritenevano i riformatori protestanti, ogni individuo deve stabilire con Dio un proprio contatto e un proprio contratto attraverso la comprensione e l'accettazione del Vangelo, diveniva allora importante che le parole cantate nel culto pubblico fossero comprensibili ai membri dell'assemblea dei fedeli e contribuissero alla loro formazione cristiana. Questa priorità appare evidente, ad esempio, dal resoconto dello stesso Coverdale circa il salmo assembleare che veniva cantato in Danimarca:

e tutto il popolo, sia i vecchi che i giovani, canta con una sola voce [...] in guisa che ogni nota corrisponda a una sillaba, e ogni sillaba abitualmente a una nota, e non più, cosicché si può ben comprendere ciò che essi cantano [*ibid.*, p. 103].

Tuttavia, nelle istituzioni in cui il latino veniva compreso, il suo uso non doveva presentare problemi. La regina Elisabetta I – benché a capo di una Chiesa le cui liturgie erano in inglese – incoraggiò nelle due università e nei college di Eton e Winchester l'uso di una traduzione latina della liturgia anglicana. Similmente, la *Formula missae* di Lutero (1523), concepita a uso delle cattedrali e delle chiese collegiate, conservò una liturgia in latino (alla quale in punti specifici si potevano aggiungere inni tedeschi). Per contro Lutero ideò, per le chiese minori e per il clero ignaro di latino, la *Deutsche Messe* in tedesco del 1526. All'interno delle aree luterane spuntarono molte liturgie locali, che spesso includevano elementi sia latini sia tedeschi, cosicché, ad esempio, un testo poteva essere cantato in alternanza in latino dalla *Kantorei* (coro) e in tedesco dall'assemblea dei fedeli, oppure inni in tedesco potevano essere cantati dopo il brano liturgico originale. L'importante posizione che la polifonia latina mantenne in molte funzioni luterane trova riflesso nelle monumentali edizioni di musiche per la Messa (ad esempio gli *Officia paschalia de Resurrectione et Ascensione Domini*, 1539) e per

i Vespri (*Vesperarum precum officia*, 1540) pubblicate da Georg Rhau; in tali edizioni compaiono alcuni elementi conservatori della cultura musicale luterana alla metà del Cinquecento, in termini di repertorio (ad esempio, l'inclusione di musica di Josquin Desprez e Jacob Obrecht accanto a quella di compositori tedeschi più giovani), di tecniche (polifonia basata sui relativi canti gregoriani) e di generi liturgici.

Le opinioni di Lutero sulla musica e l'influenza dei suoi punti di vista si indirizzano verso percorsi apparentemente contraddittori. Egli ammirava la grande maestria musicale, e manifestò diletto per le partiture complesse, come quelle in cui diverse parti vocali intrecciano contrappunti attorno a una melodia già esistente, a mo' di inno; il suo sostegno alla prassi della *Kantorei* assicurò entro le Chiese luterane l'affermazione di musica corale tecnicamente impegnativa, e di una tradizione entro la quale avrebbe operato Bach. D'altro canto egli incoraggiò, giocandovi un ruolo importante, la creazione di un repertorio di inni strofici in volgare che l'assemblea dei fedeli poteva apprendere e cantare, ma che compositori di professione potevano sviluppare in forma contrappuntistica per farli eseguire dalla *Kantorei*. A fondamento di tutto ciò, egli credeva appassionatamente all'efficacia della musica nell'educazione e nel culto, e la difendeva contro gli attacchi altrui. Così, ad esempio, le sue note introduttive al *Geystiches Gesangk Buchleyn* (*Libriccino di canti spirituali*) di Johann Walter (Wittenberg 1524) esordiscono affermando come per ogni cristiano sia evidente che «cantare canti spirituali è cosa buona e gradita a Dio» e prosegue sottolineando gli intenti educativi ed etici degli inni a quattro voci colà stampati:

e per questo sono anche composti in quattro voci, per nessun'altra ragione se non perché io desideravo che la gioventù, che del resto deve essere educata nella musica e nelle altre buone arti, avesse qualcosa per liberarsi delle canzoni lascive e dei canti carnali, e imparasse al loro posto qualcosa di salvifico.

La forma di inno o corale luterano meglio nota dalle opere di Bach – con la melodia alla voce più alta di un'armonizzazione a quattro parti – non si divulgò se non alla fine del Cinquecento. Ai tempi di Lutero i corali melodie inserite (spesso in una parte interna) entro una trama contrappuntistica. Pare che si affermasse rapidamente la pratica dell'*alternatim*, per la quale l'assemblea cantava strofe all'unisono, in alternanza con arrangiamenti polifonici cantati dalla *Kantorei* e con l'ulteriore possibilità di versetti suonati sull'organo, onde produrre uno schema tripartito. Tali pratiche invitano al confronto con le consolidate convenzioni cattoliche dell'esecuzione *alternatim* di inni e di altri brani liturgici, in cui, ad esempio, strofe cantate in gregoriano potevano alternarsi con strofe suonate sull'organo ovvero armonizzate in polifonia, oppure si potevano alternare versetti all'organo e versetti polifonici per il coro. In effetti, tale alternanza di polifonia latina e di organo si protrasse nella liturgia luterana là dove esistevano scuole ecclesiastiche.

Il repertorio di inni o corali in volgare creato da Lutero e da altri, e fatto circolare sia per mezzo di semplici fogli a stampa, sia per mezzo di edizioni più ufficiali, attingeva largamente a testi e melodie già esistenti; questo uso di materiale familiare ebbe ovviamente dei vantaggi, e poté servire al proposito di "riscattare" la materia musicale trasferendola dalla sfera profana a quella sacra. Le fonti comprendevano il canto gregoriano in latino (l'uso di tradurre in tedesco gli inni latini esisteva già ben prima della Riforma), il repertorio tedesco dei *Leisen* (forma di canto congregazionale, pure precedente alla Riforma, che segue il canto della sequenza nella Messa), il canto devoto, ma non liturgico, in latino (*cantio*), associato particolarmente all'Avvento e al Natale (molti di questi canti furono tradotti in tedesco, interamente o in parte, ben prima della Riforma), nonché melodie profane. Così, ad esempio, l'inno ambrosiano per l'Avvento *Veni redemptor gentium* apparve in diverse nuove vesti, compreso *Nun komm, der Heiden Heiland*, usato anch'esso in Avvento come *Graduallied* (inno successivo al Graduale della Messa). Quando si basava un inno su una preesistente melodia gregoriana, il tipico procedimento luterano era quello di semplificare l'originale, togliendo i melismi e cercando di accordare gli accenti testuali a gesti melodici appropriati (preoccupazione caratteristica della mentalità cinquecentesca circa il rapporto fra testo e musica).

Questo uso del materiale preesistente – letterario (in traduzione) e/o musicale (per quanto pesantemente riadattato) – è facilmente riscontrabile in altre tradizioni protestanti, ad esempio nella derivazione dal canto gregoriano di melodie del Salterio calvinista di Ginevra [Blankenburg 1975, p. 522; Leaver 1991, pp. 48-49]. In Inghilterra ciò venne applicato al repertorio in inglese di Thomas Cranmer e John Merbecke (*The Booke of Common Praier Noted*, 1550) come pure alla polifonia in volgare (cfr. i *contrafacta* delle Messe di John Taverner nelle parti separate del fondo Humphrey Wanley; Londra, British Library, Roy. App. 74-76, una delle pochissime fonti sopravvissute databili al regno di Edoardo VI). Un ulteriore esempio si può riscontrare nei *Goostly Psalmes and Spirituall Songes* in forma strofica di Miles Coverdale (ca. 1535), dove il compilatore – nonostante molti motivi fossero modellati su materiale luterano – conservò nella sua versione inglese la melodia del Rituale di Salisbury *Christe qui lux es* [Leaver 1991, p. 79]. Il riutilizzo di materiale preesistente (melodie di *cantus firmi* e canzoni profane) è parimenti una caratteristica importante degli olandesi *Souterliederkens* ("canti del Salterio", cioè salmi strofici), pubblicati per la prima volta nel 1540 da Simon Cock, e riediti oltre trenta volte fino al 1613, comprese le armonizzazioni a tre voci di Clemens non Papa.

La prima raccolta polifonicamente armonizzata di corali luterani – anzi, la prima raccolta stampata di corali luterani in assoluto – fu il già citato *Geystliches Gesangk Buchleyen* di Walter, contenente opere composte sotto la guida di Lutero. Walter poté attingere a una ricca tradizione innografi-

ca di *cantus firmi* armonizzati (oltre ad altri tipi di opere in *cantus firmus*) composti o copiati in Germania. Egli collocò le melodie dei corali entro un'ampia varietà di scritture, da quella altamente contrappuntistica e imitativa a quella più omofonica. Questa raccolta di grande successo ebbe molte riedizioni, e le melodie stampate nella parte separata di tenore – la sola a comprendere i testi completi degli inni – divennero la base per gli inni congregazionali. Il compito di familiarizzare le comunità di fedeli con il nuovo repertorio di corali (ostacolato da livelli limitati di istruzione musicale e dalle spese di stampa) fu affrontato in parte insegnando il repertorio agli scolari, che potevano dunque guidare il canto dell'assemblea. L'esempio musicale della Wittenberg di Lutero si estese rapidamente alle altre città tedesche, quali Norimberga e – in una concezione liturgica alquanto differente – Strasburgo.

1. *Calvinismo, il salmo strofico.*

Dei maggiori riformatori protestanti oltre Lutero, Zwingli (pur non opponendosi alla musica nell'istruzione o nella sfera privata) la escludeva dal culto pubblico nelle chiese di Zurigo anche nella forma di innodia congregazionale, sebbene entro la fine del Cinquecento il canto assembleare dovesse penetrare anche qui. Per contro, Calvino conservò la musica congregazionale nella forma del canto all'unisono di salmi e cantici strofici in volgare, incoraggiando tale pratica come un mezzo per stimolare il fervore religioso. La sua posizione – e la conseguente pratica musicale nelle Chiese calviniste – si situa così fra quella di Lutero e quella di Zwingli. Per Calvino la musica evitava il rischio di essere meramente rivolta ai sensi attraverso un opportuno adattamento al testo religioso. Ciò si doveva conseguire con l'adozione di uno stile congruamente serio e decoroso.

A partire dalla raccolta di Calvino *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant* (Strasburgo 1539), che includeva alcuni salmi di Clément Marot (in origine tutt'altro che esclusivamente protestanti), e con l'adozione dei salmi di Marot e Théodore de Bèze, ebbe luogo la lenta evoluzione dell'intero salterio strofico in francese, processo che durò fino al 1562 (*Les Pseaumes mis en rime Françoise*). La musica di questo salterio ginevrino – una raccolta destinata a grandissima influenza e autorevolezza nel mondo calvinista – consisteva di sole melodie che utilizzavano semplici schemi ritmici di semibreve e minime per musicare il testo secondo un andamento sillabico. A differenza di ciò che avveniva nella pratica luterana, gli arrangiamenti polifonici di tali testi e melodie a opera di compositori quali Loys Bourgeois, Claude Goudimel e Claude le Jeune non erano destinati all'uso nel culto pubblico (dove assemblea e *schola cantorum* cantavano all'unisono e senza accompagnamento), come dimostra anche la pubblicazione di numerosi sal-

mi in arrangiamento liutistico. La complessità delle armonizzazioni vocali polifoniche varia enormemente, come emerge dalla produzione di tutti i compositori appena citati. Per prendere in considerazione due esempi: le intonazioni di *Bourgeois* pubblicate nei *Pseaulmes cinquante* (1547) sono semplici e omofoniche, mentre quelle di Le Jeune in *Dodecacorde* (1598) sono molto più complesse dal punto di vista sia compositivo, sia ritmico (fanno, ad esempio, largo uso della sincope) e richiedono cantori davvero molto abili. Tuttavia, anche in opere come queste Le Jeune mostra la preoccupazione di rispecchiare accuratamente la ricca varietà di modelli ritmici e metrici di quei testi con ritmi musicali altrettanto flessibili. A questo riguardo è significativo che Le Jeune abbia svolto un ruolo preminente nella creazione di *musique mesurée à la vers*, sotto gli auspici della Académie de poésie et de musique di Jean-Antoine de Baïf, fondata a Parigi nel 1570 con l'intento di applicare alla Francia moderna il sistema metrico della Grecia classica. Vediamo così nel *Dodecacorde* di Le Jeune soltanto una delle diverse intersezioni della Riforma protestante (e della Controriforma cattolica) con l'Umanesimo.

2. Inghilterra.

Allo stesso modo il salmo strofico venne a occupare una posizione preminente all'interno della vita musicale inglese, sia come musica devozionale privata, sia come canto congregazionale, in particolare nelle chiese parrocchiali (pur se trovò spazio anche nelle cattedrali). Dopo la citata raccolta di Miles Coverdale (1535), il repertorio di salmi strofici basato sulle armonizzazioni di Thomas Sternhold e di John Hopkins fu coltivato dai riformatori inglesi attivi all'estero durante il regno della cattolica regina Maria (1553-58); la prima edizione dello "Sternhold and Hopkins" che comprendeva tutti i centocinquanta salmi fu pubblicata nel 1562 (*The Whole Booke of Psalmes, Collected into Englysh Metre*) e la raccolta mantenne per oltre un secolo un ruolo dominante nel culto parrocchiale. Nondimeno, la musica sacra inglese dell'epoca della Riforma presenta un altro versante – oggi meglio noto, sebbene a quel tempo relativamente elitario – che riflette in certa misura gli aspetti più conservatori del processo di riforma ecclesiastica in Inghilterra: la sopravvivenza, quantunque in numero assai ridotto, di cori ecclesiali professionistici in cattedrali e in alcune altre istituzioni (come la St George's Chapel al castello di Windsor), cori i cui obblighi continuavano a comportare il canto regolare dell'Ufficio *in corpore*, con un uso appropriato della polifonia. In alcune di queste istituzioni veniva ancora eseguita musica di complessità abbastanza notevole, per quanto con un'attenzione alla declamazione chiara del testo che contrastava con alcuni repertori polifonici inglesi antecedenti la Riforma.

Benché si mantenesse in tal modo una certa continuità circa le istituzioni musicali, quello fra la metà degli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta fu nel Cinquecento inglese un periodo di straordinario sommovimento per i musicisti di chiesa. La scomparsa dei monasteri e delle collegiate colpì molti musicisti, e mentre sotto Enrico VIII il procedere della riforma liturgica era stato lento, durante il breve regno (1547-53) di suo figlio Edoardo VI le funzioni – e quindi la musica – della Chiesa inglese subirono un cambiamento fondamentale, con l'introduzione nel 1549 del *Book of Common Prayer* che conteneva una liturgia in inglese radicalmente modificata, e con quella della sua versione successiva, molto più decisamente protestante, nel 1552. Il *Book* del 1549 non conteneva né musica, né alcun accenno a pratiche musicali, mentre nel *Book* del 1552 si faceva esplicito riferimento ai cantori («the clerks») e al canto. Le ore dell'Ufficio erano state ridotte a due soltanto: il Mattutino (che conteneva elementi tratti dalle ore del Mattutino, delle Laudi e della Prima) e l'*Evensong* (la preghiera della sera, che conteneva elementi del vecchio Vespro e della Compieta). Il carattere dei testi comunemente musicati in polifonia mutò sostanzialmente con la soppressione della devozione alla Beata Vergine (mentre arrangiamenti di antifone mariane avevano costituito una delle categorie più importanti di polifonia sacra nell'Inghilterra preriformata) e della maggior parte delle solennità. Tutto ciò, insieme alla crescente insistenza sulla semplicità di stile, risulta evidente da un passo delle istruzioni emanate nel 1548 per la cattedrale di Lincoln:

D'ora in avanti il coro non canterà né reciterà alcuna antifona di Nostra Signora o di altri Santi, ma soltanto antifone di Nostro Signore, e queste non in latino; ma, scegliendo fra quelle migliori e maggiormente intonate alla religione cristiana, si volgeranno quelle stesse in inglese, stabilendo inoltre una nota chiara e distinta per ogni singola sillaba.

Abbiamo una visione molto parziale di come i compositori reagissero a tale situazione: poche fonti relative al regno di Edoardo ci sono pervenute, ed è difficile datare brani di questi primi anni della Riforma anglicana sulla base, ad esempio, dei loro testi. Possiamo ritenere che intonazioni di testi tratti dal *Prayer Book* del 1549 debbano essere state composte prima della pubblicazione del *Prayer Book* del 1552, ma la situazione era di gran lunga più caotica: non solo alcune versioni pubblicate del primo libro anticipano i testi di quello posteriore, ma i compositori continuarono a utilizzare le versioni primigenie per oltre un secolo dopo la loro sostituzione ufficiale. Cionondimeno è evidente che le risposte musicali alla riforma edoardiana comprendevano la diffusa pratica – già notata in precedenza – di adattare materiale musicale preesistente, in aggiunta alla quale sembra che, per esco- gitare stili e tecniche idonei alle funzioni riformate, i musicisti inglesi si rivolgessero in parte ad esempi continentali. Così, fra le prime antifone anglicane (come *If Ye Love Me* e *Hear the Voice and Prayer* di Thomas Tallis) vi so-

no brani che ricordano alquanto la *chanson* parigina nel loro modulo ABB, nel *ductus* fortemente sillabico del testo, e nella combinazione di omofonia e semplicissima imitazione. Un genere polifonico nuovo – e peculiare alla Chiesa anglicana – sorto in risposta alla riforma edoardiana fu il *service*, una forma composita che nella sua versione più completa comprendeva parti del Mattutino e del Vesprio (il *Venite* e i Cantici) e del *Communio* (Kyrie, Credo, Sanctus e Gloria, in tutto o in parte). L'uso dello stesso modulo per tutti i movimenti di un *service* e la consuetudine di iniziare ogni movimento con un analogo "motivo di esordio" sono caratteristiche condivise con la Messa polifonica in forma periodica, precedente la Riforma.

Dopo la restaurazione del cattolicesimo sotto la regina Maria, con la sorellastra Elisabetta emerse in materia musicale un compromesso – parallelo a quello in materia ecclesiastica – che è evocato dalla formulazione della quarantanovesima di una serie di Ingiunzioni Reali uscite nel 1559; dopo aver messo in rilievo il desiderio della regina di conservare i posti dei cantori nelle chiese, si esige

che in tutte le parti delle *Common Prayers* nella Chiesa si faccia uso di un canto modesto e chiaro, cosicché lo stesso si possa intendere facilmente, come se venisse letto senza esser cantato. E tuttavia, per rendere ciò musicalmente più dilettevole si può consentire che, all'inizio o alla fine delle *Common Prayers*, tanto al mattino quanto alla sera, venga cantato un inno, o simile canto, in lode a Dio Onnipotente, nella miglior sorta di melodia e musica che si possa adeguatamente concepire, avendo riguardo a che le frasi dell'inno possano essere udite e comprese.

L'intelligibilità del testo è così una *conditio sine qua non*, ma l'Ingiunzione riconosce e consente non solo il canto di salmi strofici all'inizio e alla fine delle funzioni, bensì anche l'esecuzione al termine dell'Ufficio (in posizione analoga a quella spesso occupata dalle antifone votive polifoniche di prima della Riforma) delle più belle antifone composte e cantate da musicisti di professione. La linea di distinzione fra questi due repertori non era netta: per esempio molte delle prime antifone consistevano in intonazioni di testi tratti da salmi strofici. Il repertorio polifonico di questo periodo abbraccia una varietà di tecniche e di gradi di complessità. Una certa propensione alla varietà testuale in un brano, riscontrabile in molta polifonia inglese di prima della Riforma, sopravvisse nella pratica comune di alternanza fra i due lati del coro (*decani e cantores*), in nuove tecniche di alternanza fra passi vocali solistici accompagnati dagli strumenti e altri affidati al coro (nello stile cosiddetto di *verse*), e nell'uso di un'ampia varietà di raggruppamenti vocali nelle opere più importanti (come il *Great Service* di William Byrd).

Poiché ora, con la soppressione dei monasteri e della maggior parte delle collegiate, erano diminuite le istituzioni in grado di mantenere dei cantori, e mentre i cori delle cattedrali di provincia subivano gli effetti dell'inflazione e/o dell'avversione delle autorità amministrative sotto il regno di

Elisabetta, fu presso la Cappella reale che si verificò la massima concentrazione di talenti musicali (ivi compresi ad esempio Tallis e Byrd). La Chapel Royal fu mantenuta con gran dispendio da tutti gli ultimi monarchi Tudor, e servì, ad esempio, come utile strumento diplomatico quando Elisabetta voleva impressionare i visitatori stranieri. La declinante offerta di posti di lavoro presso le cattedrali, nonché la loro minore appetibilità economica, possono altresì aver accelerato per i musicisti il ricorso a impieghi profani o committenze private.

3. *Riflessi musicali della Controriforma cattolica.*

La Controriforma non fu semplicemente una reazione alla crescita delle Chiese protestanti, ma rappresenta tendenze devozionali e riformatrici molto più ampie, compresa la *devotio moderna*, così importante nel xv secolo. Analogamente, dal momento in cui, negli anni Sessanta del Cinquecento, il Concilio di Trento venne a prendere in considerazione il ruolo della musica nella liturgia, all'interno della Chiesa cattolica si riesaminarono a fondo le preoccupazioni circa la natura della moderna musica sacra: per esempio da parte del vescovo Cirillo Franco, che in una lettera del 1549 lamentava come i compositori non riuscissero a scegliere forme in accordo col carattere del testo nei vari momenti della Messa, facessero uso di modelli profani e oscurassero il testo mediante l'imitazione polifonica. Il suo riferimento al potere della musica antica di indurre particolari stati d'animo nell'ascoltatore, e il suo appello affinché la musica sacra fosse modellata sul senso delle parole (anche se ciò, egli dice, dovesse indurre i compositori a porre in secondo piano i relativi *cantus firmi*) sono luoghi comuni del periodo, e *topoi* caratteristici degli umanisti.

In definitiva, tutte le pressioni per una drastica riduzione della polifonia furono respinte dal Concilio di Trento. Il canone sulla musica nei sacri riti presentato nel settembre del 1562 da una commissione di esperti si limitava a sostenere linee già ben affermate: l'esclusione di ogni elemento profano o impuro e la realizzazione di una chiara esposizione del testo. I relativi decreti conciliari furono ancora più vaghi giacché, come in altri campi, l'attuazione pratica delle direttive generali fu affidata ad altri organismi.

È difficile tracciare oggi una panoramica degli effetti prodotti da un capo all'altro del mondo cattolico dalle idee sulla musica sacra accolte dal Concilio e da esso più notoriamente rappresentate. Iain Fenlon è giunto alla conclusione che

in generale, le tradizioni artistiche sembrano essere rimaste relativamente indisturbate dalle interpretazioni locali dello spirito tridentino [e che] a prescindere da un piccolo numero di casi particolari, il Concilio di Trento esercitò sui vari stili di polifonia liturgica che continuavano ad essere composti ed eseguiti da un capo all'al-

tro dell'Europa, un effetto pratico altrettanto limitato di quello prodotto su altre arti [1989, p. 58].

Ciò di cui disponiamo al momento è un quadro molto frammentario, sebbene comprenda alcune scenette vivide e impressionanti (i «casi particolari» di Fenlon), a cominciare dalle *Preces speciales* per il Concilio, composte nel 1561 da Jacob de Kerle e regolarmente eseguite in quella sede l'anno successivo. I due episodi meglio conosciuti riguardano anzitutto la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina, e in secondo luogo i tentativi del cardinale Carlo Borromeo di riformare la polifonia sacra – tentativi più direttamente riflessi nelle *Messe* di Vincenzo Ruffo (maestro di cappella del Duomo di Milano, la città di cui il Borromeo era arcivescovo), pubblicate nel 1570.

Nel 1564 fu insediata una commissione cardinalizia per attuare i decreti del Concilio di Trento per la riforma delle istituzioni nella diocesi romana; fra i commissari, i cardinali Carlo Borromeo e Vitellozzo Vitelli sovrintesero alla riforma dei cantori della cappella pontificia e – come parte di questo compito – affrontarono il problema dello stile musicale, richiedendo ai cantori di effettuare almeno un'esecuzione sperimentale delle Messe a casa del Vitelli (aprile 1565) al fine di determinare se fosse possibile comprendere i testi («si verba intelligerentur»). Non esiste prova diretta per sostenere la supposizione del Baini secondo cui la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina fosse una tra quelle eseguite come parte di questo esperimento, o addirittura che fosse stata composta per l'occasione [Baini 1828, I, pp. 215-216, 228-29], quantunque il Gloria e il Credo della Messa di Palestrina favoriscano la comprensibilità del testo. Noi rimaniamo sul terreno più solido della corrispondenza fra il Borromeo e il suo vicario milanese Nicolò Ormaneto sulle questioni musicali riguardanti il Duomo di Milano e, cosa qui più rilevante, intorno alla composizione di «musica intelligibile» (termine del Borromeo) da parte del maestro del Duomo, Vincenzo Ruffo. Le lettere del Borromeo suggeriscono che Ruffo dovesse per prima cosa comporre alcuni mottetti in modo tale da rendere comprensibili le parole, e poi una Messa «che fosse più chiara che si potesse», da inviarsi a Roma (forse per usarla nell'esperimento dell'aprile 1565). Nel 1570 apparve a stampa una collezione di quattro Messe di Ruffo, che nella dedica fanno esplicito riferimento alla commissione da parte del Borromeo di un lavoro in «stile intelligibile» [cfr. Lockwood 1970, pp. 88-100].

L'esperimento romano, le lettere del cardinal Borromeo e la dedica di Ruffo creano così un quadro di attenta sperimentazione, coronata da successo, di uno stile musicale sacro radicalmente nuovo: «musica intelligibile». Vi è tuttavia il pericolo di trarre conclusioni eccessivamente grandiose dall'entusiasmo manifestato dal Borromeo per il progetto, e da un'interpretazione troppo letterale dei complimenti piuttosto convenzionali rivolti dal Ruffo nel 1570 al suo dedicatario, Antonello Arcimboldo, all'aiuto

del quale Ruffo ascrive il suo successo in quello che egli presenta come il difficile compito di creare la “nuova” tecnica. Di fatto la «musica intelligibile» di Borromeo e di Ruffo non conteneva niente di nuovo: non solo l'intonazione sillabica del testo e le strutture omofoniche erano un fatto normale in certi generi e repertori di fine Quattrocento e Cinquecento (compresi quelli sacri: il repertorio mottettistico di alcuni compositori spagnoli intorno al 1500 ne è un buon esempio); ma il XVI secolo fu testimone di numerosi esperimenti, in Italia, Germania e Francia, il cui obiettivo era di rispecchiare ritmicamente l'accentuazione del testo. In tale contesto le Messe del Ruffo paiono tutt'altro che radicali. Egli si limitò ad adottare un approccio largamente omofonico e sillabico nell'intonazione dei due testi lunghi dell'*Ordinarium*, il Gloria e il Credo, sebbene anche qui egli abbia chiaramente avvertito il bisogno di un'elaborazione più complessa – a livello contrappuntistico e melismatico – quando usò la più sottile tessitura a tre voci, nelle sezioni *Crucifixus* e *Benedictus* della *Missa Quarti toni*. Né Ruffo s'impegna sempre a ottimizzare la corrispondenza fra musica e accentuazione della parola. Inoltre, negli altri movimenti (Kyrie, Sanctus e Agnus Dei) la struttura e lo stile melodico sono spesso non meno elaborati di quelli di molte altre opere sacre coeve.

Lo “stile intelligibile” poteva essere uno dei “prodotti” che un compositore offriva al suo committente e mecenate. Così, in una lettera del 2 febbraio 1568, inviando una Messa al duca di Mantova Guglielmo Gonzaga, Palestrina gli chiede di specificare quale stile preferisca per le future composizioni, nel caso non sia soddisfatto di questa:

se in questa prima volta non haurò sodisfatta la mente di Vostra Eccellenza se li piacerà comandarmi, come la voglia, o, breve, o, longa, o che si sentan le parole.

La serie di Messe che Palestrina fornì in seguito al duca dimostra come nel periodo della Controriforma i committenti non aderissero sempre a uno “stile intelligibile” fortemente semplificato quale unico, o anche solo principale, ideale di polifonia liturgica. Tra le specificazioni del duca vi era quella che le Messe polifoniche per la sua cappella di Santa Barbara fossero basate sul canto gregoriano (un repertorio gregoriano specifico per la nuova cappella) e composte *alternatim* (alternando sezioni di polifonia e gregoriano) in stile imitativo. Questa cura affinché la polifonia fosse saldamente legata all'antica musica ecclesiastica – il canto gregoriano – è visibile anche nelle decisioni di re Filippo II circa la pratica musicale nel suo straordinario monastero / seminario / palazzo reale di San Lorenzo el Real de El Escorial (concepito come «fortezza e tempio» – «alcázar y templo» – del dogma cattolico controriformistico e dei decreti tridentini [cfr. Noone 1998, p. 24 e nota 29]), in cui il valore letterale dei divieti istituzionali sulla polifonia fu mitigato nella pratica per consentire una qualche polifonia, improvvisata o scritta, di tipo semplice, che doveva basarsi sul *cantus firmus* [ibid., pp. 87-

100]. La reverenza di Filippo per tale tradizionale repertorio si riflette nelle sue obiezioni al progetto di papa Gregorio VIII per una riforma del canto gregoriano (in conformità alla già avvenuta riforma dei testi liturgici) onde liberarlo di quelli che erano ritenuti "barbarismi", progetto affidato nel 1577 a Palestrina e ad Annibale Zoilo. Il desiderio di sostenere la tradizione poteva comprendere non solo il canto gregoriano, ma anche consolidate esperienze contrappuntistiche, un fenomeno che si riconosce nelle composizioni del duca Guglielmo Gonzaga e di altri autori per la cappella di Santa Barbara [Fenlon 1980, trad. it. pp. 130-31].

Concentrare troppo l'attenzione su poche specifiche elaborazioni e applicazioni del Concilio e delle dichiarazioni sulla musica della commissione cardinalizia è pericoloso, e altrettanto lo sarebbe il sopravvalutarne gli effetti. Si ignoravano abitualmente alcuni elementi, come la disposizione tridentina di escludere dalla musica per la Messa qualsiasi spunto profano: Messe basate su canzoni e madrigali profani continuarono a essere pubblicate, anche da compositori che come Palestrina lavoravano per i centri istituzionali della Controriforma. Tuttavia, divenne comune per i compositori accogliere le richieste di musica sacra esente da elementi lascivi o profani e intonata a una solennità e austerità adeguate. Così, ad esempio, nella dedica ai suoi committenti (il capitolo della cattedrale di Siviglia) del *Liber vespertinus* (1584) Francisco Guerrero si barcamenò tra la difesa di un ruolo liturgico per una musica vocale e strumentale fastosa, di cui egli ricordava l'uso a Siviglia, e la riaffermazione della necessità – secondo quanto aveva ordinato il papato – di coltivare uno stile musicale adeguatamente austero (egli parlava di «sanctam gravitatem»), per il quale modello fondamentale era il canto gregoriano. L'obiettivo di combinare la chiarezza testuale con un artificio sufficiente a offrire diletto all'ascoltatore è stabilito nel primo libro di Messe di Giovanni Animuccia, pubblicato nel 1567. Comunque, Lewis Lockwood ha suggerito che

nei titoli e nelle prefazioni non pochi compositori, in particolare a Roma e nell'Italia settentrionale, resero omaggio al Concilio di Trento o alla richiesta di intelligibilità, ma non cercarono di rimodellare il loro stile di conseguenza [1970, p. 134].

Così Palestrina incluse una canonica *Missa ad fugam* nel suo secondo libro di Messe (1567), nella cui dedica a Filippo II di Spagna egli asserisce di aver tentato di ornare la Messa con un nuovo tipo di musica («sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum»), secondo il modo di pensare degli uomini più devoti («religiosissimorum hominum»). D'altronde, il caso dello stesso Filippo II dimostra come un singolo committente potesse sostenere manifestazioni di polifonia sacra molto diverse: da un lato, all'Escorial, il bando delle polifonie complesse dalla liturgia, e dall'altro la musica polifonicamente elaborata eseguita dalla Cappella reale di Filippo, anche nelle occasioni in cui il coro della cappella visitava l'Escorial (ma

si suppone che Filippo nel 1596 abbia bandito dalla cappella reale le esibizioni di *villancicos*).

Invero, nella cultura musicale cattolica dei decenni successivi alla conclusione del Concilio vi sono caratteristiche che superano di molto – e talvolta contraddicono – gli ideali racchiusi nelle disposizioni del Concilio o del Borromeo sullo stile musicale: in primo luogo un sensualismo parallelo, ad esempio, al desiderio di sant'Ignazio di Loyola che i fedeli gustino Dio con tutti i sensi (punto di vista manifestato dai Gesuiti anche nelle arti figurative e nell'architettura); e in secondo luogo uno sfruttamento della musica come spettacolo sacro che riflettesse nello stile e nella struttura la rinnovata sicurezza, se non addirittura il trionfalismo, della Chiesa cattolica in questo periodo. Lo sforzo rivolto a un'espressione intensamente appassionata del testo, per una devozione musicale viva e fervente, è ben rappresentato dalla musica di Orlando di Lasso (attivo a Monaco di Baviera presso la corte di Alberto V) ad esempio nel suo ultimo lavoro, le *Lagrimae di San Pietro* (pubblicato nel 1595), una raccolta di madrigali sacri che è anche l'unica intonazione in forma mottettistica dei versi devoti di Luigi Tansillo. Una volta di più, dobbiamo riconoscere come sia tali ideali musicali sia tale devozione intensamente espressa rientrassero in tendenze molto più ampie (come la *devotio moderna*, e l'intonazione spesso vivamente espressiva di testi incentrati sulla sofferenza fisica del Cristo sulla Croce, o sulle pene della Vergine, ad opera di compositori spagnoli come Francisco de Peñalosa fra Quattrocento e Cinquecento). Cionondimeno il *madrigale spirituale* divenne alla fine del XVI secolo un importante veicolo per combinare moderne tecniche musicali di carattere pittorico e testi sacri. Lo stile di alcuni di questi lavori (che potevano essere composti da poco tempo, oppure essere *contrafacta* di originali profani) contrasta notevolmente con quello di opere degli stessi compositori su testo latino, come si può vedere ad esempio nelle *Canciones y villanescas espirituales* di Francisco Guerrero, pubblicate nel 1589. Il *villancico* sacro, che era una caratteristica così importante della cultura musicale in Spagna e Portogallo nel XVII secolo (ad esempio per il Mattutino di Natale), adottava ugualmente stili moderni, un vivido pittoricismo, e stili vivaci e pieni di colore che costituivano un'attrattiva per l'assemblea dei fedeli.

Impressionante fu il modo in cui i compositori cattolici risposero alla rinnovata sicurezza della loro Chiesa attraverso la vigorosa coltivazione di musica poliorale, tendenza per nulla peculiare di Venezia, ma molto evidente anche nei repertori romani di Palestrina e dei suoi successori (un aspetto della produzione palestriniana molto meno conosciuto delle sue opere per singolo coro), e anche nel *villancico* sacro iberico. La popolarità della scrittura poliorale può essere dovuta in parte al fatto che consentiva facilmente la riconciliazione di due ideali: l'alternarsi di gruppi contrastanti di esecutori e la loro combinazione per creare imponenti strutture nei momenti

culminanti conseguiva un effetto spettacolare e grandioso, in accordo ad esempio con l'architettura sacra del tempo. D'altro lato, ciascun coro poteva a turno declamare il proprio testo in strutture relativamente semplici, che consentivano alle parole di essere facilmente udibili.

La partecipazione strumentale poteva del pari contribuire alla natura spettacolare e colorita della musica liturgica. Ancora una volta, tale partecipazione non rappresentava niente di nuovo. Tuttavia, a dispetto della disapprovazione di alcuni riformatori cattolici (perlomeno verso l'uso di strumenti diversi dall'organo), le pratiche di sdoppiamento o di sostituzione delle parti vocali con strumenti e quelle della scrittura di parti strumentali *obbligate* crebbero considerevolmente negli anni fra Cinque e Seicento. In aggiunta a quella più famosa, San Marco a Venezia, altre istituzioni, come le grandi cattedrali spagnole di Siviglia e Toledo, assunsero stabilmente suonatori di strumenti a fiato nei decenni centrali del Cinquecento.

Ulteriori importanti influenze sulla cultura musicale cattolica nel periodo della Controriforma derivarono dalla creazione di nuove istituzioni educative e dall'apparizione di nuove organizzazioni religiose. Un esito significativo del Concilio di Trento fu la fondazione di seminari per la preparazione dei sacerdoti, ed era prescritto che la musica venisse inclusa nel *curriculum* (Palestrina fu il primo *maestro* al Seminario Romano). La rapida ascesa del nuovo ordine dei Gesuiti ebbe allo stesso modo conseguenze molto estese in campo musicale: nei collegi gesuitici produzioni drammatiche (sovente in latino) potevano includere la musica, ispirandosi all'uso dei cori nel dramma antico. Un'altra nuova istituzione romana di quel periodo a promuovere tipologie particolari di musica devota fu la Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, nei cui esercizi spirituali si faceva uso di laudi (sia monodiche e assembleari, sia polifoniche).

In sintesi, l'ampio processo della Controriforma ebbe un qualche ruolo – la cui grandezza è difficile da determinare – nell'incoraggiare i compositori a intonare i testi sacri in modo da privilegiarne sia la comprensibilità sia l'espressività. Ad ogni modo, la Chiesa cattolica riformata impresso anche un nuovo slancio verso lo splendore e la varietà musicale, in cui ebbero parte il repertorio del canto gregoriano, esperienze compositive tradizionali, e nuovi stili e strutture (compreso l'uso di strumenti). Ad esempio, nella famosa pubblicazione monteverdiana del 1610 contenente musica per il Vespro della Beata Vergine possiamo notare in modo particolarmente vivido la combinazione di vecchio e nuovo, laddove i mottetti solistici (un tipo di musica che nei Vespri poteva spesso sostituire, fra l'altro, il canto dell'antifona prima del salmo) si affiancano a salmi strettamente composti sulla base dei toni salmodici gregoriani.

Un altro aspetto delle risposte fornite dai compositori alla Controriforma riguarda i mutamenti liturgici imposti sotto Pio V. Versioni riformate del Breviario e del Messale, che rispecchiavano le tradizioni liturgiche del-

la curia romana, furono pubblicate nel 1568 (*Breviarium Romanum*) e nel 1570 (*Missale Romanum*). Le liturgie in esse stabilite dovevano trovare impiego in tutte le diocesi della Chiesa cattolica, tranne nei casi in cui un certo breviario o messale locali potessero vantare un'esistenza più che bisecolare, come per esempio a Milano e Braga. La conseguenza fu ovviamente un'unitarietà della pratica liturgica di gran lunga maggiore (comprese naturalmente le intonazioni polifoniche dei testi liturgici) di quanto non fosse avvenuto fino ad allora; l'apparizione di nuove liturgie stimolò anche la composizione e la pubblicazione di cicli di opere polifoniche (ad esempio inni e offertori, questi ultimi per la penna di Palestrina) da cantarsi alle feste contemplate nel calendario liturgico appena istituito. Tuttavia, mentre i nuovi libri furono prontamente accolti in diverse parti d'Europa (ad esempio presso il monastero agostiniano di Santa Cruz a Coimbra, in Portogallo, il Breviario riformato fu usato dalla prima domenica di Avvento del 1568), il loro impiego incontrò resistenza nelle diocesi spagnole (il capitolo della cattedrale di Siviglia li accettò solo dal 7 gennaio 1575), fino a quando non venne fatta pressione da parte di Filippo II, che assegnò alla sua istituzione-modello - l'Escorial - il monopolio sulla pubblicazione dei libri romani. L'adozione dei nuovi libri creò per i maestri locali l'incombenza di adeguare i repertori polifonici esistenti cosicché si adattassero alla nuova liturgia, oppure di approntare pezzi nuovi. Così quando Francisco Guerrero (maestro alla cattedrale di Siviglia) pubblicò nel 1582 la sua musica per la *Missa pro defunctis*, originariamente prodotta prima della comparsa delle liturgie romane riformate, omise di musicare il *Dicit Dominus* usato come Graduale del tempo di Pasqua nel vecchio Messale sivigliano, sostituì la sua intonazione del vecchio *tractus* (*Sicut cervus*) con una ricavata dal rituale romano (*Absolve Domine*) e scrisse un nuovo brano per il Communio (di cui parole e canto differivano tra l'uso di Siviglia e quello di Roma). In contrasto con questa, anche se tardiva, adozione dei libri vaticani quanto ai testi e alle loro destinazioni liturgiche, le chiese spagnole difesero strenuamente la peculiarità delle loro tradizioni di *cantus firmus*, evitando l'imposizione del *Graduale Romanum* e dell'*Antiphonale Romanum* e mantenendo ad esempio le intonazioni modali per il canto delle Passioni e delle Lamentazioni nella Settimana Santa [Snow 1996, p. 27]. Tali peculiarità musicali si riflettevano ovviamente nei generi polifonici basati sul *cantus firmus*, compresa molta polifonia per la Settimana Santa.

4. Conclusione.

A dispetto dell'estrema polarizzazione prodottasi alla fine del XVI secolo fra Chiesa luterana e Chiesa romana, l'influenza dei compositori cattolici (come Lasso e i due Gabrieli) sulla musica luterana (come quella di

Leonhard Lechner e Michael Praetorius) rimase forte, sia nell'adozione di tecniche e stili specifici, quali le strutture poliorali e concertanti, sia, più generalmente, nello sviluppo della teoria e della pratica della retorica musicale, quale venne codificata particolarmente nei paesi germanici durante il Seicento. Inoltre, l'ideale di una musica «conformata alla vita delle parole» fiorì a prescindere dai nuovi steccati religiosi e dal ruolo talvolta molto differente della musica nei riti delle varie Chiese. William Byrd (gentiluomo della cappella reale anglicana, ma al tempo stesso dissidente in contatto con sacerdoti gesuiti e impiegato al servizio di committenti cattolici, nonché compositore di musica sacra per funzioni sia protestanti sia cattoliche) bene esprime nella dedica del suo primo libro di *Gradualia* (1605) questo principio soggiacente, l'unico (come è stato osservato) che sia invalso ben prima del periodo della Riforma e della Controriforma, per quanto in tale periodo esso abbia ricevuto un notevole incoraggiamento:

alle parole sacre con cui sono cantate le lodi al Signore e alle Schiere Celesti, soltanto una qualche armonia celeste [...] sarebbe appropriata. Inoltre, in tali parole, come io ho imparato per prova, vi è un potere tanto profondo e tanto recondito che a chi riflette sulle cose divine e le pondera con coscienza e serietà, tutte le note più giuste sopravvivono come da sé, e liberamente si offrono a una mente che non sia pigra o inerte.

Baini, G.

- 1828 *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 2 voll., Dalla Società tipografica, Roma; nuova ed. Olms, Hildesheim 1966.

Blankenburg, W.

- 1975 *Church music in reformed Europe*, in F. Blume e altri (a cura di), *Protestant Church Music: A History*, Gollancz, London, pp. 507-607.

Caldwell, J.

- 1991 *The Oxford History of English Music*, I. *From the Beginnings to c. 1715*, Oxford University Press, Oxford.

Fenlon, I.

- 1980 *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *Musicisti e mecenati a Mantova nel 1500*, il Mulino, Bologna 1992).
- 1989 *The Renaissance. From the 1470s to the End of the Sixteenth Century*, Macmillan, London.

Leaver, R. A.

- 1991 "Goostly Psalmes and Spirituall Songs": *English and Dutch Metrical Psalms from Coverdale to Utenhove, 1535-1566*, Oxford University Press, Oxford.

Lockwood, L.

- 1970 *The Counter-Reformation and the Masses of Vincenzo Ruffo*, Universal Edition, Venezia.

Noone, M. J.

- 1998 *Music and Musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, University of Rochester Press, Rochester.

Snow, R. J.

- 1996 *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London («Monuments of Renaissance Music», IX).

JESSIE ANN OWENS

La musica inglese dalla Riforma alla Restaurazione

1. *Introduzione.*

Il titolo stesso di questo saggio pone in evidenza i problemi cruciali insiti nell'argomento trattato. Anzitutto, il termine "riforma" sottolinea che uno dei temi caratteristici del periodo preso in esame è il cambiamento religioso. Mentre all'inizio di questo periodo l'Inghilterra, come la maggior parte dell'Europa, era cattolica, alla conclusione dello stesso la Chiesa ufficiale di stato – la Chiesa d'Inghilterra – era diventata protestante. Tutti quegli anni furono attraversati da un susseguirsi di conflitti derivanti dall'esistenza di una grande varietà di credenze e di pratiche religiose, oggi identificate come cattoliche, anglicane e puritane, che avevano in comune solo l'esperienza di essere ora accettate, ora perseguitate. Inoltre, il termine "restaurazione" si riferisce alla fine di un periodo, talvolta di forte instabilità politica, che comprese una guerra civile, l'esecuzione capitale di un re, un periodo di governo parlamentare e infine la "restaurazione" della monarchia degli Stuart. I termini Riforma e Restaurazione sono ormai banalizzati al punto da servire essenzialmente come linee di demarcazione dei confini di uno specifico arco di tempo, che grossomodo si protrae dal 1534 (Enrico VIII sancisce il suo *Act of Supremacy*) al 1660 (ritorno sul trono di Carlo II).

Anche il significato del termine "inglese" richiede qualche delucidazione. L'area geografica nota come "Isole britanniche" comprendeva nel XVI secolo tre territori separati – l'Inghilterra (incluso il Galles, che era passato sotto la giurisdizione della corona britannica nel 1536), l'Irlanda e la Scozia – ognuno con una propria lingua e una propria storia specifica, sia religiosa sia politica, e di conseguenza musicale. Durante il periodo in esame, le relazioni politiche fra questi tre territori sarebbero cambiate in modo significativo: la (contestata) identità "britannica" si sarebbe venuta definendo in quanto tale nel corso del XVII secolo, quanto meno riguardo alla titolarità del potere. Il presente saggio concentra l'attenzione sulla musica inglese intesa nella sua accezione più ristretta, non includendovi quindi quella scozzese e quella irlandese.

Il periodo in questione, segnato da sconvolgimenti religiosi di portata senza precedenti (associati e correlati con l'instabilità politica della monarchia), visse anche inevitabilmente profondi cambiamenti nelle tradizioni

musicali di ogni genere e straordinarie trasformazioni nelle strutture sociali relative alla composizione, all'esecuzione e al mecenatismo musicale. Questo saggio propone alcune riflessioni circa l'impatto del cambiamento politico e religioso sulle istituzioni che finanziavano la musica, e sul genere di repertori musicali che da queste condizioni derivarono. Visto che l'avvicinarsi dei sovrani spesso implica anche un cambiamento politico e religioso, il saggio segue un ordine cronologico ed è suddiviso secondo due periodi principali: il primo coincide con il regno dei Tudor (Enrico VIII e i suoi tre figli, Edoardo VI, Maria I ed Elisabetta I); il secondo con il regno degli Stuart (Giacomo I e Carlo I, 1603-49), il Commonwealth e il Protettorato, proseguendo fino alla restaurazione di Carlo II nel 1660.

Qualunque indagine storica relativa a questi periodi deve confrontarsi soprattutto con due questioni di ordine metodologico [Maltby 1998; Todd 1995]. La prima riguarda la terminologia, un problema delicato quando si dibatte di credenze e pratiche religiose. Tutti i termini oggi usati dagli studiosi per descrivere i gruppi religiosi presenti in Inghilterra (per esempio calvinisti, luterani, puritani, anglicani) sono potenzialmente anacronistici e riflettono la tendenza a interpretare la storia nei termini dei risultati finali [Todd 1995]. La seconda questione è quella posta dalla contrapposizione tra una storiografia che evidenzia i conflitti drammatici e un'altra che mette in luce le continuità e le soluzioni di compromesso. Di recente, molti degli studi più interessanti ricorrono ad accurate analisi di casi specifici, che rivelano una complessità di gran lunga maggiore di quanto i soliti luoghi comuni della storiografia non lascino supporre [Maltby 1998].

2. *Il regno dei Tudor (1534-1603).*

2.1. La situazione politica e religiosa.

Come anticipato, la sezione sul governo dei Tudor non esordisce con l'ascesa al trono di Enrico VIII (1491-1547) nel 1509, ma con il suo *Act of Supremacy* del 1534 [per un dettagliato resoconto degli eventi dal 1530 al 1580 cfr. Duffy 1992, parte II; Russell 1996, p. 271]. La riforma di Enrico ebbe all'inizio obiettivi politici: ottenere un divorzio (annullamento) dalla sua regina, Caterina d'Aragona. L'*Act of Supremacy* creò una Chiesa d'Inghilterra separata da Roma, con un re anziché un papa alla sua guida. L'atteggiamento di Enrico verso le altre correnti della Riforma – quelle che oggi chiamiamo luterana e calvinista, dai nomi delle due maggiori figure di riferimento – mutò nel tempo. Il re temette e perseguì il Luteranesimo radicale, pur appoggiando alcuni obbiettivi protestanti, come la lettura della Bibbia tradotta in volgare, e autorizzò una sola nuova liturgia, la Litania in inglese del 1544 [la musica è pubblicata in Temperley 1979, II,

esempio 2]. Salvo che per l'ubbidienza a Roma, la Chiesa d'Inghilterra sotto Enrico VIII era per molti versi d'impronta cattolica, come dimostra la seguente descrizione delle celebrazioni per la nascita del principe Edoardo nel 1537:

Quello stesso giorno, alle otto in punto del mattino, si cantò il Te Deum in ogni parrocchia di Londra, con tutte le campane delle chiese che suonavano, e grandi fuochi accesi in ogni strada. Al rintocco delle ore nove erano radunati a St Paul tutti gli ordini dei frati, dei monaci, dei canonici, dei preti e dei chierici di Londra, tutti disposti intorno a St Paul vestiti di ricchi piviali, portando le croci e i candelabri più belli di tutte le chiese parrocchiali di Londra [...] e dopo [...] il coro di [St] Paul cantò un inno [antifona] della Trinità, e insieme il Te Deum e il nono responsorio [a mattutino] della Trinità [Summe Trinitati] con la colletta dello stesso. Poi i musici del re e i musici di Londra suonarono con le ciaramelle; dopo di che furono sparati molti colpi di cannone dalla torre di Londra, le quali solennità tutte si fecero per rendere lode e ringraziamento a Dio per la gioia del nostro principe [Milsom 1995, p. 161].

E tuttavia il mondo sonoro rappresentato in questa descrizione sarebbe cambiato per sempre dopo la confisca da parte di Enrico delle terre e dei denari della Chiesa; tra il 1536 e il 1540 il re ordinò che fossero chiuse circa ottocento istituzioni religiose grandi e piccole, monasteri, priorati e altro [Le Huray 1978, p. 2]. La conseguenza forse più significativa dell'*Act of Supremacy* di Enrico VIII consistette nel fatto che da quel momento in Inghilterra la religione sarebbe stata legata al credo personale del sovrano e dunque suscettibile di cambiamento a ogni successione, come divenne chiaro nel corso dei decenni che seguirono la sua morte.

L'ascesa al trono del figlio di Enrico, Edoardo VI, di soli nove anni (1537-53), segnò un periodo di radicale riforma protestante [Duffy 1992]. Nel 1547 Edoardo portò a termine lo smantellamento di istituzioni che avevano sostenuto le esecuzioni di complessa polifonia corale, abolendo le cappellanie, vale a dire le donazioni con cui si pagavano le Messe di suffragio per i morti. Nello stesso anno si tenne a Westminster la prima cerimonia pubblica in inglese.

Nel 1549 l'*Act of Uniformity* metterà fuori legge l'osservanza cattolica imponendo il *Book of Common Prayer* (che subì un'ulteriore, profonda revisione nel 1552), un unico volume contenente tutte le liturgie della Chiesa d'Inghilterra. Vi era stata una netta riduzione nel numero delle funzioni: la Messa e le otto Ore dell'Ufficio furono limitate a Santa Comunione, Preghiera del Mattino e Preghiera della Sera; le liturgie dei Santi e della Madonna vennero abolite [Bray 1995; Harper 1991]. La liturgia si doveva svolgere per intero in inglese. La teologia promulgata nei Quarantadue Articoli (1553) da Thomas Cranmer, arcivescovo di Canterbury e principale autore del *Book of Common Prayer*, era essenzialmente calvinista.

La morte di Edoardo nel 1553 e l'ascesa al trono della sua sorellastra

maggiore Maria I, fervente cattolica, trascinarono l'Inghilterra da un estremo all'altro. Maria reintrodusse la liturgia e le pratiche cattoliche, ordinando la ristampa dei libri liturgici e la restituzione dei sussidi destinati alla complessa polifonia votiva già esistente ai tempi di Enrico VIII [Page 1996]. Il susseguirsi di violenze settarie che avevano segnato i regni di Enrico e di Edoardo si protrasse anche con Maria; Thomas Cranmer e più di trecento Protestanti furono giustiziati. La narrazione violentemente anticattolica di questi avvenimenti negli *Actes and Monuments* di Foxe (1563), un libro che quanto a diffusione fu secondo soltanto alla Bibbia, alimentò contro i papisti e le loro pratiche una paura e un odio destinati a perdurare nei secoli successivi.

Alla morte senza eredi di Maria I, salì al trono nel 1558 la sorellastra Elisabetta I (1533-1603). Il suo regno, durato quarantacinque anni, portò nella gestione delle questioni religiose e politiche una certa continuità, se non pace e stabilità. Nel 1559, con un nuovo *Act of Supremacy and Allegiance*, Elisabetta mise nuovamente fine alla giurisdizione papale sull'Inghilterra diventando Capo Supremo della Chiesa. Nel 1559 venne promulgata una versione corretta del *Book of Common Prayer*. L'impronta conferita da Elisabetta al Protestantismo fu decisamente diversa da quella di Edoardo, in quanto auspicava una via di mezzo: la liturgia mantenne alcuni aspetti delle pratiche cattoliche, mentre la teologia era saldamente protestante [Russell 1996, p. 280]. Per Elisabetta, il fasto della liturgia era essenziale per comunicare il suo messaggio; i molti visitatori che la regina invitava a presenziare al "servizio divino" nella cappella reale riferivano della musica e del rituale, dei paramenti sontuosi degli officianti, dell'altare adorno di candele e persino (come viene riportato in alcuni resoconti) di un crocifisso [Monson 1989, pp. 307-10].

L'atteggiamento conciliante di Elisabetta suscitò un diffuso malcontento; i conflitti che ne derivarono avrebbero svolto un ruolo significativo nella Guerra Civile, e si protrassero in forme diverse per altri due secoli. Subito dopo la scomunica di Elisabetta da parte del papa, nel 1570, furono attivati espedienti politici e religiosi al fine di reintrodurre il cattolicesimo in Inghilterra. Elisabetta dovette affrontare continue sfide: nel 1587 fece giustiziare sua cugina Maria, regina di Scozia, e nel 1588 mise fine alla minaccia rappresentata dalla Spagna sconfiggendo l'*Armada Invencible*. Nel 1580 erano giunti in Inghilterra dei missionari gesuiti; molti di essi, tra i quali Edmond Campion, furono catturati e giustiziati pubblicamente nel corso di macabri spettacoli. I laici cattolici divennero così una minoranza perseguitata che officiava le funzioni religiose in segreto e che, in quanto *popish recusants* (cattolici dissidenti che rifiutavano di prendere parte alla liturgia anglicana), erano soggetti a dure ammende. All'estremo opposto vi erano i cosiddetti *godly* (timorati di Dio), ovvero i Puritani che peroravano la riforma radicale della liturgia e del governo della Chiesa.

2.2. Istituzioni.

Fino al periodo della Riforma, preparatissimi insiemi vocali di ragazzi e di uomini cantavano una raffinata musica polifonica presso diverse istituzioni grandi e piccole dell'intera Inghilterra. La chiusura dei monasteri, delle cappelle, delle cappellanie e di altre istituzioni ecclesiastiche che avevano sostenuto finanziariamente questi insiemi, determinò un cambiamento permanente circa l'attività e il tirocinio dei musicisti, così come il ruolo della musica nella liturgia [Le Huray 1978]. Come spiega Bowers:

La riforma liturgica del 1547-49 fu annullata durante la reazione cattolica di Maria I, dal 1553 al 1558, ma venne ripristinata nel 1559, all'avvento del suo successore protestante, con la trasformazione del coro della cattedrale da un insieme di ecclesiastici tonsurati esecutori della liturgia cattolica in un coro di cantori stabili, il cui ruolo era limitato a una funzione di testimonianza e di commento [1999, VI, p. vi/62].

Lo studio di Williamson sulla musica nella piccola città di Louth, nel Lincolnshire (circa mille abitanti), fornisce un esempio specifico sia dei cambiamenti sia dei tentativi di mantenere una continuità. Prima delle riforme di Enrico e di Edoardo, i cittadini locali avevano offerto fondi per le liturgie dedicate alla Vergine Maria e per il suffragio dei morti attraverso le corporazioni, le confraternite e le cappellanie. Persino in quella piccola città le donazioni erano sufficienti a sostenere un coro di otto uomini e sei ragazzi, la copiatura e l'acquisto di manoscritti di musica polifonica, un organo e una scuola di canto corale. In seguito allo scioglimento delle istituzioni religiose, le corporazioni furono ricostituite per perseguire altre finalità sociali, e i fondi per sovvenzionare l'attività musicale scomparvero. I documenti di Louth lasciano indovinare una trasformazione che, pur se graduale, è senza dubbio per certi versi di fondamentale importanza:

L'acquisto di più copie del Salterio e di libri di canto [per la liturgia anglicana], la manutenzione, sia pure ridotta al minimo, dell'organo, e la perdurante presenza a Louth di giovani coristi e degli ecclesiastici già cappellani o cantori lasciano supporre nell'insieme che il coro non si sia dissolto d'improvviso nel 1549. Ma il ruolo liturgico e sociale della musica nell'ambito della chiesa e della comunità era sostanzialmente cambiato e, a mano a mano che morivano gli ex cappellani o chierici, gli stalli del coro si vuotavano gradualmente e la memoria dell'antica religione, dei suoi suoni e delle sue immagini che un tempo avevano arricchito la vita della città, svaniva nel nulla [Williamson 2001, p. 91].

Infine, la sola musica rimasta nelle parrocchie fu quella che la congregazione riusciva a produrre, in primo luogo il canto dei salmi; gli organi sopravvissuti ai periodi di iconoclastia erano destinati a cadere in pezzi [Temperley 1979].

Le cattedrali garantirono una certa continuità alle pratiche della religione tradizionale. Ad esempio Christ Church, una delle due cattedrali di

Dublino, scampata nel 1539 alla soppressione grazie al ruolo che ricopriva nell'amministrazione municipale, nel 1541 fu trasformata da priorato in cattedrale (secolare) secondo la nuova regola. Otto canonici già appartenenti al capitolo del priorato formarono una corale di vicari della quale poterono far parte anche quattro ragazzi e tre chierici coristi [Boydell 2001]. L'organico dei cori della cattedrale fu snellito per far fronte alla drastica riduzione dell'attività liturgica; in effetti, molti musicisti continuavano a prestare opera saltuaria [Morehen 1995; Saunders 2001]. Il divario fra la musica delle cattedrali e quella delle parrocchie si fece più evidente con il passare del tempo, rivelandosi poi determinante durante la Guerra Civile nella contrapposizione fra le pratiche religiose dei Puritani (parrocchia) e quelle degli Anglicani (cattedrale) [Temperley 1979].

In seguito ai cambiamenti della struttura istituzionale, il luogo chiave per le carriere musicali professionali divenne Londra, con gli organismi musicali di corte. La Chapel Royal, con trentadue Gentiluomini e dodici fanciulli cantori, provvedeva alla musica per le funzioni religiose della corte. Vi era anche un numero consistente di strumentisti, come testimoniano le cifre registrate per il funerale di Elisabetta I nel 1603: quattro suonatori di piffero e di tamburo, ventidue trombettieri e altri trentaquattro strumentisti, molti dei quali stranieri, annoverati nel complesso chiamato Queen's / King's Musick [Harper in Bray 1995, pp. 268-70; Holman 1993b].

Il numero relativamente ristretto dei posti disponibili a corte, nelle cattedrali e nelle altre istituzioni spinse efficacemente i musicisti a trovare altri mezzi di sostentamento. Le città grandi e piccole mantenevano complessi musicali conosciuti con il nome di *waits*, composti da quegli strumenti a fiato che servivano nelle pubbliche cerimonie. Inoltre, i menestrelli offrivano i propri servigi per vari tipi di riunioni sociali. Corporazioni formalmente riconosciute regolavano l'appartenenza a queste categorie [Mills 1995; Woodfill 1969].

Dopo il 1547, uno dei modi migliori di assicurarsi un reddito era quello di entrare al servizio di una famiglia di nobili per insegnare a "cantare a libro" (*pricksong*) o a suonare uno strumento musicale [Price 1981]. Thomas Whythorne (1528-96) – un compositore e liutista la cui autobiografia giunge fino al 1575 circa, offrendo un'illuminante testimonianza sulla musica nell'Inghilterra elisabettiana – fu alle dipendenze, fra gli altri, di Lord Ambrose Dudley, figlio della duchessa di Northumberland, del mercante William Bromfield, e infine dell'arcivescovo Matthew Parker in qualità di maestro di musica della sua cappella. Tracce di siffatto mecenatismo si possono rilevare nelle dediche che corredano la musica pubblicata fra il 1570 e il 1632 [*ibid.*]. La presenza di musicisti nelle case degli aristocratici contribuì alla crescita della conoscenza musicale – esistono copiose testimonianze riguardo alle capacità amatoriali di cantare e suonare uno strumento, quanto meno tra le persone di condizione agiata – e favorì inoltre com-

posizioni che bene si adattavano a essere eseguite “in camera”: canzoni, musica per complessi strumentali e per tastiera.

2.3. Repertori.

I profondi cambiamenti nelle pratiche religiose e nelle strutture istituzionali richiesero ai compositori la capacità di adattarsi alle mutate necessità della musica sacra. L'influenza di tali cambiamenti sulle vite dei singoli musicisti, nonché sul genere di musica che veniva loro richiesto di comporre, si può osservare prendendo in esame la carriera di Thomas Tallis, che fu alle dipendenze di quattro monarchi di casa Tudor: Enrico, Edoardo, Maria ed Elisabetta. Tallis era nato intorno al 1505 ed era stato organista nel priorato dei benedettini a Dover (dal 1530 fino allo scioglimento del priorato, intervenuto nel 1535), cantore e probabilmente anche organista a Saint Mary-at-Hill a Londra negli anni 1537-38, e ancora organista della Waltham Abbey dal 1538 al 1540, anno nel quale l'abbazia fu chiusa. Nel 1540 Tallis divenne poi musicista laico nella Cattedrale di Canterbury, per passare nel 1543 alla Cappella Reale, dove rimase in qualità di Gentiluomo sino alla morte avvenuta nel 1585 [Doe e Allinson 2001]. Per quanto le recenti ricerche lascino supporre una sua simpatia per il cattolicesimo, Tallis compose musica polifonica in conformità ai criteri imperanti. La sua imponente antifona votiva a sei voci, *Gaude Gloriosa*, segnala i cambiamenti nel frattempo intervenuti. La prima versione, andata perduta, risale al periodo di Enrico VIII; essa venne poi corredata di un testo in inglese tratto dai Salmi. Nella sua definitiva versione riveduta, fece parte del repertorio istituito per la liturgia cattolica durante il regno di Maria [Milsom 1982; Page 1996].

I compositori incaricati di produrre musica per la liturgia edoardiana dovettero confrontarsi con difficoltà di gran lunga maggiori che non il semplice cambiamento della lingua del testo, come ci è dato di capire dalle *Royal Injunctions* (ordinanze reali) riguardanti la Cattedrale di Lincoln nel 1548:

[Il coro] non dovrà, da questo momento in poi, cantare o recitare inni dedicati a Nostra Signora o agli altri Santi, ma soltanto a Nostro Signore, e non dovranno essere in latino; scelti [*sic*] che li avranno dalla migliore e più nobile tradizione della religione cristiana, li volgeranno in inglese, disponendo per ogni singola sillaba una nota precisa: questi dovranno essere cantati e non altri [Wrightson 1995, p. xii].

L'inno di Tallis *If Ye Love Me, Keep My Comandements*, contenuto nel libro corale di Wanley, una delle sole tre principali fonti sopravvissute per la musica sacra del periodo edoardiano, fornisce un esempio del nuovo stile. Questa trasposizione musicale di un testo tratto dal Nuovo Testamento propone le parole di Gesù. Le quattro voci, scritte in stile sillabico, spesso si di-

panano insieme in omofonia così che le parole risultano perfettamente comprensibili. I momenti nei quali le voci procedono indipendenti a imitazione l'una dell'altra, oppure in polifonia non imitativa, intervengono per lo più all'inizio delle frasi limitando così in misura minima la percezione del testo.

L'ascesa di Maria al trono determinò un ritorno alla polifonia elaborata, che era stata caratteristica della musica sacra inglese. Page [1996] ha sostenuto che Maria usava la musica come elemento di un elaborato progetto di autorappresentazione, per esempio quale "nuova Giuditta". Nel mettere in musica la sua grande *Missa Puer natus est* (Maria I sperò invano in una gravidanza) Tallis escogitò un'ingegnosa rappresentazione del motto della Regina: *Veritas temporis filia*.

La musica del suo giovane collega William Byrd (ca. 1540-1623) rivela una situazione politica e religiosa diversa da quella in cui si era trovato Tallis [Kerman 2001]. Dopo aver forse servito per qualche tempo come apprendista e ragazzo di coro nella Cappella Reale, nel 1563 Byrd divenne organista e maestro di coro alla Cattedrale di Lincoln. Nel 1570 fece ritorno a Londra e nel 1572 divenne membro della Cappella Reale, dove rimase fino al 1593, anno in cui si trasferì a Stondon Massey, nell'Essex, aderendo a una comunità cattolica dissidente [*ibid.*, pp. 714-20]. Nonostante il suo credo religioso, Byrd godette del favore particolare di Elisabetta. La regina gli concesse il monopolio sulla stampa della musica polifonica per un periodo di ventun anni; nel 1575, Byrd e Tallis pubblicarono le *Cantiones Sacrae*, una pietra miliare per l'editoria musicale inglese, dedicate a Elisabetta e intrise di un simbolismo numerico a lei riferito. Byrd compose musica per la liturgia della Chiesa d'Inghilterra: brani per il servizio domenicale e l'Ufficio in inglese (intonazioni di cantici, mottetti e collette per le preghiere della Mattina e della Sera e per la Santa Comunione) come pure inni. Lo stile è più elaborato di quello della musica liturgica del periodo edoardiano, in quanto Byrd suddivide il complesso musicale allo scopo di creare sezioni contrastanti di minore o maggiore entità, e ciò in funzione del testo (per esempio in *Blow the Trumpet in the New Moon - Salmo 81, 3-4*; o nell'inno *Sing Joyfully unto God*). Byrd pubblicò due raccolte di musica sacra con testi in latino (1589-91; alcuni di essi ricavati da brevi *tractus* gesuitici dell'epoca [Monson 1997]), tre intonazioni dell'*ordinarium Missae* (ca. 1595) e l'imponente opera in due volumi *Gradualia* (1605 e 1607), che contiene tutte le componenti (introiti, gradual, ecc.) necessarie per celebrare la Messa durante l'intero anno liturgico. Molta della musica sacra e devozionale composta da Byrd non era tuttavia eseguibile in una liturgia pubblica, essendo intesa al contrario per l'uso domestico o per funzioni cattoliche private. In realtà, come afferma Milsom, il fatto che si continuasse a comporre su testi in latino e che si conservasse la musica liturgica precedente al 1547 testimonia del desiderio di collezionisti come John Sadler, Robert Dow e John Baldwin di poter gustare la musica sacra "in camera" piuttosto che

in chiesa; è possibile che persino le *Cantiones Sacrae* di Byrd-Tallis («canzoni definite sacre per il loro contenuto» [Milsom 1995]) siano state destinate all'ascolto privato, giacché gli esemplari ancora esistenti sembrano essere stati custoditi da privati piuttosto che presso istituzioni ecclesiastiche.

Pur se l'elaborata polifonia composta da Byrd e dai suoi colleghi è in genere considerata come rappresentativa delle produzioni musicali più raffinate del tempo, essa non costituisce che una minima parte della musica sacra effettivamente cantata e ascoltata in Inghilterra. Di portata molto più ampia dal punto di vista sociologico sono le umili intonazioni dei salmi strofici, il genere maggiormente utilizzato dalle chiese parrocchiali e nella devozione privata [Temperley 1979]. Il canto dei salmi in volgare era legato a Calvino e alle Chiese riformate del continente; intorno al 1561 l'intero salterio fu disponibile in versi rimati inglesi, nella versione nota sotto i nomi di Sternhold e Hopkins [Leaver 1991]. *The Whole Book of Psalms Collected into English Metre* (1559-1688) conobbe più di ottocento edizioni, 452 delle quali complete di melodia [Temperley 1998]. La maggior parte dei salmi utilizzava melodie semplici, che potevano essere talora di derivazione popolare e talaltra di composizione originale.

Nel campo della musica profana un filone importante, che rappresenta la canzone inglese nella sua tradizione locale, si può individuare nelle canzoni di Byrd per complessi vocali polifonici, alcune delle quali arrangiate da anteriori versioni di *consort songs* (per voce e viola), pubblicate in *Psalmes, Sonets & Songs* (1588), *Songs of Sundrie Natures* (1589), e *Psalmes, Songs and Sonnets [...] fit for Voyces or Viols* (1611). Quanto ai contenuti, queste canzoni spaziavano da un registro serio (*psalmes, songs of sadnes and pietie*) a uno più leggero (ad esempio *Though Amaryllis Dance in Green*). La canzone composta in memoria del martire gesuita Edmond Campion, *Why do I Use My Paper, Ink, and Pen*, era di carattere sedizioso [Monson 1997].

Per contro, l'aspetto che più colpisce negli ultimi due decenni del XVI secolo e dei primi due del XVII è la mania degli inglesi per le cose italiane. In musica questo vuol dire anzitutto il madrigale italiano, specialmente nelle sue forme più leggere. Il breve fiorire di attività nell'editoria musicale (grossomodo dal 1585 al 1625) ebbe un ruolo decisivo nel diffondere questo genere fra il pubblico inglese, nella forma di madrigali importati dal continente e corredati di traduzione inglese: *Musica transalpina* di Nicholas Yonge (1588 e 1597) e *Italian Madrigalls Englished* di Thomas Watson (1590), oltre a un gran numero di composizioni di Thomas Morley (canzoni, madrigali, balletti) così come dei suoi grandi contemporanei John Wilbye e Thomas Weelkes [per quanto concerne la stampa della musica cfr. J. L. Smith 2003]. Tuttavia, anche nel momento della sua massima espansione l'editoria musicale non raggiunse mai in Inghilterra il livello di sviluppo che conosceva sul continente; per rendere l'idea, si può dire per esempio che mentre in Inghilterra venivano dati alle stampe 125 titoli tra il 1575 e il

1625, una sola stamperia veneziana, Li Figliuoli di Angelo Gardano, ne pubblicava più di mille.

Altri importanti repertori inglesi comprendono musica per complessi strumentali e per tastiere. *My Ladye Nevells Booke* di William Byrd, un manoscritto di musica per tastiera redatto sotto la sua supervisione, costituisce una retrospettiva paragonabile ai grandi libri da lui pubblicati nel periodo tra il 1588 e il 1591, e include fantasie polifoniche, insiemi di variazioni sulla melodia di una canzone, *grounds* e musiche da ballo (pavane e gagliarde).

3. *Il regno degli Stuart e il Commonwealth.*

3.1. La situazione politica e religiosa.

Nel 1603 la morte di Elisabetta I mise fine al regno dei Tudor e la monarchia passò agli scozzesi Stuart [per una visione d'insieme cfr. Morrill 1996]. Il cugino di Elisabetta, re Giacomo VI (1567-1625), figlio di Maria di Scozia, divenne Giacomo I re d'Inghilterra, Galles e Irlanda, riunendo tutti questi regni sotto un'unica corona. Giacomo si impegnò a realizzare un'unione politica di Scozia, Irlanda e Inghilterra, ma fu osteggiato dal Parlamento inglese.

In materia di religione, Giacomo I auspicò di poter proseguire nella «via media» di Elisabetta, cercando di barcamenarsi tra la concezione di una Chiesa d'Inghilterra non già come un'entità sostanzialmente nuova, ma piuttosto come «propaggine riformata della Chiesa di Roma» da una parte, e un atteggiamento decisamente puritano e antipapista dall'altra [Lake 1995; Russell 1996]. Malgrado i cattolici avessero tentato invano di uccidere il re e i membri del Parlamento (Congiura delle Polveri del 1605), Giacomo raccomandò la tolleranza anche verso di loro. È tipico della sua politica religiosa l'aver maritato la figlia Elisabetta a Federico, elettore del Palatinato, il più importante fra i principi calvinisti della Germania, procurando inoltre di ammogliare suo figlio Carlo (1600-49) con la cattolica Enrichetta Maria, figlia di Luigi XIII di Francia.

Il regno di Carlo I fu segnato da una serie di errori di valutazione – politici, finanziari e militari – da cui conseguirono sommosse senza precedenti in Inghilterra, Irlanda e Scozia. Il conflitto con il Parlamento lo indusse a dichiarare il *Personal Rule* (monarchia assoluta) nel 1629; il fallimento del suo tentativo di imporre il *Book of Common Prayer* in Scozia e la sconfitta dell'esercito inglese misero a nudo la debolezza della monarchia. Dall'inizio del 1641 il Parlamento dette il via a riforme costituzionali che miravano a trasformare il ruolo del monarca; ne conseguì lo scoppio della guerra civile fra partigiani realisti e sostenitori del Parlamento (1642-46). Carlo fu

costretto a lasciare Londra nel 1642, trasferendo la sua corte a Oxford; l'Inghilterra fu governata in quel periodo dal solo Parlamento. Nel 1649 fu decapitato e vennero istituiti prima il Commonwealth e quindi, nel 1653, il Protettorato. Guidati da Oliver Cromwell, gli eserciti del Parlamento conquistarono l'Irlanda e la Scozia. Cromwell morì nel 1658; in assenza di un possibile successore, l'esercito appoggiò la restaurazione della monarchia Stuart e nel 1660 Carlo II divenne re.

I due decenni fra il 1640 e il 1660 furono periodi di conflitto sfociati in un'altra "rivoluzione culturale", un secolo soltanto dopo il cambiamento voluto da Edoardo e la brutale imposizione della Nuova Religione: ancora una volta la questione centrale era la religione. L'impatto sulla vita musicale sarebbe stato questa volta ancora più profondo. Carlo, che aderiva al pensiero del teologo olandese Arminius, non era incline a tollerare le ambiguità di cui Elisabetta e Giacomo avevano dato prova; al contrario, impose una rigorosa adesione a quelle pratiche religiose che avrebbero in seguito preso il nome di *High Church*. Sotto la guida dell'arcivescovo di Canterbury, William Laud, la Chiesa d'Inghilterra si adoperò per consolidare le pratiche prescritte nel *Book of Common Prayer*, comprese quelle che apparivano "papiste" ai Puritani, i quali temevano il ritorno del cattolicesimo (una fonte di conflitto era la palese osservanza del rito cattolico da parte della regina Enrichetta Maria). La divisione politica fra realisti e parlamentaristi si manifestava anche in materia di religione: i realisti di Carlo I (*cavaliers*) sostenevano la Chiesa d'Inghilterra con la sua amministrazione episcopale e la liturgia del *Book of Common Prayer*, mentre i parlamentaristi (*roundheads*) erano puritani e sostenevano una forma di culto incentrato sul sermone. I Puritani non si opponevano a tutta la musica, ma piuttosto a quella che consideravano "papista", ossia la complessa musica delle cattedrali con i suoi cori altamente professionalizzati e accompagnati da organisti, nell'ambito di una liturgia di enorme sfarzo. Il racconto di un Puritano, Nathaniel Holmes, chiarisce bene questa contrapposizione:

I salmi di Davide cantati nel nostro verso inglese differiscono molto dal canto della cattedrale, che è davvero abominevole, nel quale quasi tutto viene cantato, litanie illecite, Credo e altre sequenze in prosa, tutte cose non ordinate secondo una metrica adatta al canto. Inoltre non lasciano che tutta la congregazione canti, né capisca che cosa viene cantato: tanto ripetono inutilmente e tanto fanno vibrare la voce sulle medesime parole, senza costrutto. E neppure cantano tutti insieme, ma prima uno solo canta un inno, poi lo riprende la metà del coro e poi tutto il coro, facendo rimbalzare la parola di Dio come una pallina da tennis. E poi urlano insieme producendo un suono confuso. Tutto questo noi lo troviamo disdicevole ed estremamente illecito [Temperley 1979, p. 79].

Il punto di vista opposto si può leggere nel testo scelto dal compositore realista William Child per un suo inno del 1644 scritto «in occasione dell'abolizione del *Common Prayer Book*»:

O Dio e Signore, i pagani hanno invaso la tua eredità: hanno profanato il tuo sacro tempio, e fatto di Gerusalemme un cumulo di pietre (Salmo 79).

Il conflitto politico e religioso che coinvolgeva tutta l'Inghilterra è illustrato dai fatti accaduti nella Cattedrale di Canterbury [Bowers 1999]. Il capitolo deliberò che il servizio del sermone fosse officiato nel coro della cattedrale piuttosto che nella sala dei sermoni, accostando in questo modo la congregazione puritana riunita per ascoltare il sermone a quella anglicana abituata alle funzioni del *Book of Common Prayer*.

Nella festività dell'Epifania la congregazione del sermone, costretta così a rimanere anche per il Vespro, subì una provocazione davvero insopportabile, dovendo assistere alla pratica del clero di genuflettersi con riverenza di fronte all'altar maggiore; la funzione fu gravemente turbata dalle grida: «Questa è idolatria... abbandona la tua idolatria». La domenica seguente la mera disapprovazione divenne tumulto di massa. Il predicatore concluse il suo sermone e si dette inizio al salmo strofico; l'organista scelse il Salmo 119 e i tre officianti si diressero all'altare «sculettando come oche selvatiche, dalla testa alla coda» per dare inizio alla liturgia del Vespro. La gente non voleva quella «roba da papisti»; il Salmo 119 non ha una sola strofa, ma ventidue, e del tutto spontaneamente la congregazione pensò come un sol uomo di impedire l'inizio dell'Ufficio lanciandosi a precipizio nel canto della seconda strofa, e di lì continuando a cantare in sfida agli officianti. Dalla folla si udì un grido: «Abbasso l'altare, abbasso l'altare» [*ibid.*, p. rv/449].

Il 26 agosto 1642 le forze fedeli al Parlamento saccheggiarono la Cattedrale:

L'altar maggiore fu abbattuto e la cancellata distrutta; le immagini e i paramenti furono profanati e sfregiati. Bibbie e Prayer Books furono maltrattati senza distinzioni; il grande leggio di bronzo fu rovesciato. L'organo fu demolito; i libri di musica furono fatti a pezzi e sparsi al suolo, oppure usati per una parodia farsesca a dorso di cavallo del rito pontificale [*ibid.*, p. rv/450].

Nel 1642 il Parlamento chiuse i teatri e l'anno successivo abolì il sistema episcopale; la *Solemn League and Covenant* (patto di alleanza con la Scozia) stabilì l'organizzazione ecclesiastica e il culto sul modello presbiteriano. Nel 1645 il *Directory for the Publique Worship of God* (norme per il culto pubblico di Dio) impose un rituale essenzialmente puritano, che prevedeva letture dalla Bibbia e dai Salmi e un sermone; il *Book of Common Prayer* fu bandito, così abolendo di fatto la musica delle cattedrali, e l'arcivescovo Laud venne giustiziato [Temperley 1979].

3.2. Istituzioni.

Per esaminare in modo adeguato il periodo tra il 1603 e il 1660 occorre suddividerlo in due parti: una prima abbraccia i regni di Giacomo I e di Carlo I, una seconda comprendente la Guerra Civile, il Commonwealth e il Protettorato di Cromwell [per una panoramica sulla musica nella società

del Seicento cfr. Spink 1992, pp. 1-65]. Durante i regni di Giacomo I e di Carlo I la corte era l'istituzione musicale più importante d'Inghilterra; era polo d'attrazione per i compositori e i musicisti più illustri, tra i quali John Bull, Orlando Gibbons, William e Henry Lawes, Nicholas Lanier, John Wilson. La Cappella Reale mantenne le stesse dimensioni (trentadue Gentiluomini e dodici cantori) ma i complessi strumentali conosciuti con il nome di King's Musick crebbero quanto a numero di componenti e, soprattutto sotto il regno di Carlo, subirono diverse trasformazioni. L'insieme detto Lutes and Voices, ufficialmente istituito nel 1625, comprendeva ventinove musicisti (diciotto cantori-liutisti, un arpista, due suonatori di strumenti a tastiera, quattro gambisti e quattro violinisti); nel 1631 l'orchestra d'archi comprendeva quattordici elementi, divisi in cinque sezioni. L'orchestra di strumenti a fiato fu riorganizzata nel 1630 sulla base di tre insiemi preesistenti – bombarde e tromboni, flauti traversi, flauti dritti – che vennero raggruppati [Holman 1993a]. Intorno al 1640, la King's Musick contava 65 elementi [Woodfill 1969]. Oltre a quelli della Cappella Reale e della King's Musick vi erano anche musicisti legati alla famiglia della regina Anna di Danimarca, a quella della regina Enrichetta Maria, del principe Enrico e del principe Carlo prima che diventasse re.

Le cattedrali, così come le cappelle delle collegiate e poche altre istituzioni (per esempio Westminster Abbey e St George a Windsor), provvedero a mantenere complessi musicali [Spink 1992]. Testimonianze documentali rivelano livelli di esecuzione decaduti o quanto meno ineguali. Nel resoconto della sua visita all'arcivescovo Laud, John Cosin descrive lo stato delle cose al King's College di Cambridge negli anni intorno al 1630:

I maestri di coro non sanno cantare e sono molto negligenti. I coristi sembrano semi-muti e si presentano senza la cotta. Non si dimostra alcuna riverenza e la funzione viene sbrigata in fretta e furia [Morehen 1995, pp. 218-19].

Al contrario Hamond, un ufficiale che percorse l'Inghilterra fra il 1634 e il 1635, si mostrava spesso elogiativo, come ad esempio nel descrivere la Cattedrale di Canterbury:

qui ho visto e ascoltato un bell'organo, dolce e ben intonato, e un consort di cantori profondo e seducente [*ibid.*].

Molte altre istituzioni musicali mostravano una certa continuità con il periodo precedente il 1603. I musicisti, specialmente i liutisti e i suonatori di viola da gamba, restarono alle dipendenze di famiglie private in qualità di esecutori e insegnanti; altri strumentisti potevano associarsi ai complessi di musicisti municipali (*waits*). I menestrelli, come già avveniva in precedenza, si trovavano al gradino più basso della scala sociale.

Il 1642 portò con sé mutamenti radicali. Con una serie di leggi, il Parlamento abolì gran parte delle istituzioni nelle quali potevano trovare im-

piego i musicisti di professione: le cattedrali, la Chapel Royal e altri complessi musicali di corte, i teatri. È possibile valutare l'incidenza di simili rivolgimenti osservando le vicende di molti eminenti musicisti. Il compositore e organista William Child (1606-97), organista alla St George's Chapel di Windsor e autore di *The First Set of [20] Psalms* (Londra 1639), perse il lavoro quando la St George fu chiusa nel 1643; non ci sono tracce di un suo impiego durante il Commonwealth, anche se ricevette diversi pagamenti, tra cui nel 1658 la somma di 5 sterline dai Trustees for the Maintenance of Ministers (la società per il sussidio dei ministri del culto), «in seguito alla presentazione di un certificato di povertà» [Le Huray 1978, p. 55]. John Jenkins (1592-1678), il principale compositore di musica per *consort*, era forse stato associato ufficiosamente ai circoli aulici prima della Guerra Civile (nel 1634 si era esibito a corte in un *masque*). Jenkins trascorse la maggior parte della sua vita lavorativa non già come musicista di corte, ma piuttosto in residenze nobiliari di campagna nel Norfolk e nel Cambridgeshire. William Lawes (1602-45), compositore e musicista di corte, si trasferì con il re a Oxford e perse la vita nell'assedio di Chester. La reazione di re Carlo merita di essere riportata:

udendo della morte del suo diletto suddito William Lawes, mostrò un particolare cordoglio, ché lo aveva amato quando era in vita e usava chiamarlo «Il Padre della Musica» [Ashbee e Lasocki 1998, p. 712].

Simon Ives (1600-62), suonatore di strumenti ad arco e compositore, fu, secondo le parole di Anthony Wood,

cantore nella Cattedrale cattolica di St Paul a Londra e maestro di musica prima che scoppiasse la Ribellione, dopo la quale lasciò il posto di cantore e si dedicò unicamente all'insegnamento della musica, che gli permise di mantenere una condizione decorosa [Holman 2001, p. 713].

Questo caso è un buon esempio di tante carriere troncate e dei relativi ripieghi. Il passaggio alle dipendenze dei privati, e dunque a contesti non istituzionali, per la composizione e l'esecuzione musicale, incoraggiò la nascita del concerto pubblico, un tratto che assumerà importanza nella musica inglese a partire dal Settecento. Thomas Mace e Anthony Wood riferiscono di concerti settimanali a Oxford e a Cambridge (William Ellis), ma ci sono anche notizie di concerti a Worcester (nella cerchia dei Tomkins) e a Londra (Edmund Chilmead) [Irving 1984; Spink 1986].

3.3. Repertori.

È possibile affrontare l'argomento dei repertori musicali in termini di opposizioni tradizionali – sacro/profano, vocale/strumentale, pubblico/privato, ecc. – ma, considerata la disgregazione delle strutture istituzionali delegate alla musica, potrà essere più utile far riferimento al contesto esecu-

tivo distinguendo fra la musica utilizzata negli spettacoli complessi e quella più modesta eseguita negli ambienti domestici o "in camera".

L'esempio più importante di spettacolo con musica è rappresentato dal *masque* [Walls 1996]. A differenza dell'Italia, l'Inghilterra non aveva sviluppato la tradizione dell'opera – intesa come composizione musicale elaborata sulla base di un testo drammatico – se non dopo la Restaurazione. In quanto principale genere teatrale d'intrattenimento della corte e dell'aristocrazia, i *masques* non venivano allestiti nei teatri pubblici ma nei palazzi reali, nelle dimore nobiliari o in altri contesti privati come gli Inns of Court (sedi delle associazioni professionali forensi). Si trattava di costose rappresentazioni messe in scena per celebrare eventi particolari, come per esempio un matrimonio, e di rado venivano portate sulla scena più di una volta. I *masques* sono in sostanza balli su soggetti allegorici, vagamente sostenuti da un testo, con allestimenti elaborati, costumi e musica sia strumentale sia vocale. La forma classica del *court masque*, sviluppata da Ben Jonson con la collaborazione dell'artista e architetto Inigo Jones, oltre che di coreografi e compositori, segue un ordine prestabilito di eventi: una musica roboante, eseguita da un complesso di strumenti a fiato, accompagnava l'ingresso del re; seguiva un prologo di carattere grottesco e bizzarro eseguito da musicisti e danzatori, che consisteva almeno in una danza e una canzone; quindi la scena della trasformazione, accompagnata da una musica fragorosa; poi il corpo centrale del *masque*, realizzato in tre scene, ognuna delle quali prevedeva una canzone e una *set dance* eseguita da nobili in costume e maschera, assistiti da attori professionisti e musicisti; i *revels*, danze che coinvolgevano l'intero pubblico; una canzone conclusiva e/o una danza [*ibid.*].

La documentazione disponibile conferma il coinvolgimento di compositori che collaboravano con la Cappella Reale, la King's Musick e altre famiglie reali, spesso con la partecipazione di quaranta o più musicisti professionisti. Mentre i testi dei *masques* erano pubblicati, la maggior parte della musica – che consisteva in canzoni e pezzi strumentali – è andata perduta, oppure si è salvata in adattamenti destinati ad altri scopi, il che rende difficile una ricostruzione dell'originale. Solo in rare circostanze i testi pubblicati dei *masques* comprendevano anche la musica. Del *Maske of Flowers* (1614), allestito in occasione del matrimonio del conte di Somerset con Lady Francis, figlia del conte di Suffolk, è sopravvissuta la musica dell'*antimasque* (prologo o interludio grottesco), un contrasto fra Sileno, paladino del vino, e Kawasha, paladino del tabacco, ognuno dei quali è accompagnato da quattro cantori e da un complesso strumentale. La semplice musica a quattro voci riportata nella pubblicazione, chiamata *catch*, è decisamente omofonica, con frasi musicali chiaramente definite [*ibid.*, pp. 81-82].

In Inghilterra la musica veniva utilizzata anche nei teatri pubblici, sia dalle compagnie di fanciulli cantori, sia da quelle di professionisti adulti. I *choirboys plays* erano lavori teatrali rappresentati dai giovani cantori dell'ab-

bazia di Westminster, di St Paul e della Chapel Royal, che spesso venivano messi in scena con il patrocinio reale (per esempio le *Queen's Revels*, le Feste della Regina). La musica, spesso consistente in una canzone per *consort* (viola da gamba e solista), aveva il più delle volte un ruolo centrale nello svolgimento del dramma rappresentato e serviva per rendere più intensa l'atmosfera [Austern 1992]. Per contro, nelle compagnie di uomini adulti (come quella dei King's Men, che si esibiva in uno delle molte dozzine di teatri attivi nel periodo tra il 1575 e il 1642) la musica interveniva nei cambiamenti di scena, durante le entrate e le uscite degli attori o con canzoni intercalate; una giga veniva intonata e ballata a conclusione della recita [Gurr 1992].

La chiusura dei teatri pubblici nel 1642 e la partenza di Carlo I da Londra decretarono di fatto la fine della musica per il teatro. Le uniche eccezioni erano dunque i *masques*, soprattutto quelli che trattavano temi morali, perché venivano allestiti in contesti privati, come scuole o abitazioni. Un esempio ci viene dato dal *Cupid and Death* (1653) di Shirley, con musiche di Christopher Gibbons e Matthew Locke. Per colmo dell'ironia, l'opera – intesa come dramma completamente espresso in musica – era permessa ai tempi dei Puritani, essendo considerata come un concerto piuttosto che come un lavoro teatrale. *The Siege of Rhodes* (1656) di Davenant, del quale non ci è pervenuta la musica, si considera come la prima opera inglese.

Nel campo della musica sacra, lo sfarzo del *masque* trovava corrispondenza nella complessità della musica composta per la liturgia della Chiesa d'Inghilterra, da utilizzarsi nella Cappella Reale, nelle cattedrali e nelle altre cappelle che avevano un coro professionale alle loro dipendenze: le funzioni per le Preghiere del Mattino e della Sera, per la Santa Comunione, così come gli inni. Caratteristiche dello stile dell'epoca sono la persistenza del *full anthem* (inno a cappella) da quattro a sei voci, e lo sviluppo del *verse anthem*, inno che contrapponeva un solista o un gruppo di solisti alla totalità del coro [Monson 1982]. Orlando Gibbons (1583-1625), organista alla Cappella Reale fin dal 1605 e virginalista nella King's Privy Chamber dal 1620, nonché impiegato al servizio del principe ereditario Carlo, compose quaranta inni, molti dei quali sono contenuti nel *First Book of Selected Church Musick, Consisting of Services and Anthems, such as are now used in the Cathedral and Collegiat Churches of this Kingdome* («Primo libro di musica per la Chiesa, che comprende le funzioni e gli inni, così come sono in uso oggi nella Cattedrale e nelle Chiese collegiate di questo regno») di John Barnard, stampato nel 1641 con una dedica a Carlo I ma reso pubblico soltanto dopo la Restaurazione. Barnard vi incluse l'*Hosanna to the Son of David*, componimento a sei voci che per la sua brillante polifonia si può considerare come rappresentativo dell'intero repertorio. Le innovazioni introdotte nella scrittura polifonica imitativa dei brani, paradossalmente non interferiscono con la comprensione del testo ma, al contrario, ne esprimono l'intento ce-

lebrativo; l'accento emotivo dell'omofonia antifonale nel *Peace in Heaven* porta a una conclusione esuberante. Nel *See, the Word is Incarnate* Gibbons crea una struttura drammatica aumentando gradualmente (da uno a quattro) il numero di cantori nel gruppo dei solisti, e introducendo poi l'intero coro nei momenti in cui l'orazione si fa più intensa (per esempio *Let us Welcome such a Guest with Hosanna, Sing Alleluia*), quasi riecheggiando le Turbe in un'intonazione della Passione.

La mutata tipologia delle opportunità professionali che si offrivano ai musicisti indusse molti compositori a trovare un impiego presso le famiglie aristocratiche, e dunque non sorprende che i repertori di maggiore interesse si possano definire come musica da camera su scala ridotta, per uso domestico: canzoni, musica per strumenti a tastiera, musica per *consort*.

In Inghilterra il nucleo del repertorio musicale pre-Restaurazione è costituito dai *songs*, elemento presente sia nella musica a più ampia diffusione pubblica, sia in quella destinata ad ambienti privati e più intimi [Spink 1986]. La *lute song*, detta anche *ayre*, tratta un testo strofico in forma di monodia con accompagnamento di liuto o viola; molte delle composizioni esistono anche in versione polifonica, da cantare a più voci o da suonare con le viole. *Flow My Teares, Fall from Your Springs* di Dowland, pubblicata nel suo *Second Booke of Songs* (1600), denota un approccio emotivo al testo (... *and teares and sighes*...) unito a una nitida chiarezza nell'articolazione delle frasi e a una delicata capacità di trattare l'armonia. Dowland trasformò questa canzone in una serie di *pavanes* strumentali (*Lachrimae*, 1604) che potevano essere eseguite da un *consort* di cinque viole o dal liuto.

Il repertorio delle canzoni è vasto. Mentre molte raccolte di *songs* per liuto furono pubblicate fino al 1620 circa, dopo questa data la musica circolò per lo più in forma di manoscritto. In sostanza, scrivere musica rappresentava un modo di guadagnarsi da vivere per i compositori alle dipendenze delle famiglie nobili [Chan 1999; Jorgens 1986]. Un'eccezione che conferma la regola è il libro *Ayres and Dialogues* di Henry Lawes (1653), da lui pubblicato affinché i brani circolassero nella versione più fedele [Spink 1986]. Lawes, membro del complesso Lutes and Voices fin dal 1631 e maestro di musica presso il conte di Bridgewater, fu il più importante compositore di *songs* nella prima metà del XVII secolo. Nella dedica alle figlie del conte di Bridgewater, contenuta nell'edizione del 1653, Lawes fornisce una descrizione delle sue canzoni:

la maggior parte delle quali sono state da me composte quando ero alle dipendenze dei vostri sempre Onorati Genitori, incaricato di insegnare la musica alle Vostre Signorie [Spink 2001, p. 394].

Le canzoni di Lawes sono state descritte come "arie declamatorie", nel tentativo di rendere la fluidità del trattamento del testo che si colloca fra il recitativo e l'aria vera e propria. Se ne può avere un esempio in *Sweet Echo*,

una delle canzoni che Lawes compose per il *masque* di Milton *Comus*, rappresentato per il conte di Bridgewater nel 1634 [Walls 1996].

Un altro importante genere musicale concepito per l'esecuzione domestica o "in camera" è la consort music. La musica del longevo John Jenkins (1592-1678) è in effetti rappresentativa di tutto il periodo. Jenkins compose musica per tutti i generi principali – fantasie (*fancies*), variazioni (*divisions*) su un basso ostinato, arie più leggere e musica per danza, oltre a *fantasia suites* [Field 1992] in più movimenti. Appartengono alla sua produzione più tarda le *Fantasia-Air Sets*, composte per due violini, basso di viola e organo, consistenti in due movimenti: una fantasia (imitativa, suddivisa in brevi sezioni, virtuosistica) e un'aria nel medesimo tono.

Forse in seguito a questo ridimensionamento di scala verso una pratica destinata a contesti familiari, la realizzazione di musica per dilettanti assunse un'importanza ancora maggiore. Il cambiamento diventa estremamente evidente se si considera il nuovo mercato della musica a stampa, che il tipografo John Playford (1623-87) seppe sfruttare con avvedutezza. I titoli da lui stampati raccontano tutta la storia: *English Dancing Master* (1651), *A Musickall Banquet* (1651), *Musick's Recreation* (1652), *Catch that Catch Can* (1652), *The Second Book of the Pleasant Musical Companion* (5 edizioni fino al 1707), *Select Musickall Ayres and Dialogues* (1652), *A Breefe Introduction to the Skill of Musick* (1654), *Court Ayres* (1655), oltre a numerosi metodi per strumento [Dean-Smith e Temperley 2001, p. 912].

4. Conclusione.

Uno studio sulla musica in tempi così turbolenti come quelli presi in esame deve iniziare rendendo conto degli sconvolgimenti politici e religiosi che interessarono tutti gli aspetti della vita in Inghilterra. Tali eventi cambiarono proprio quelle istituzioni che promuovevano la creazione e l'esecuzione di musica. Essi ebbero inoltre forti ripercussioni sui generi musicali prodotti e su tutti gli aspetti della vita musicale, compresa l'esistenza stessa dei musicisti e la natura dell'esperienza d'ascolto e di esecuzione. Tutti i resoconti di questi anni movimentati devono quindi prendere in considerazione sia gli elementi di continuità sia quelli di frattura.

Ashbee, A.

1986-95 *Records of English Court Music*, 9 voll., Ashbee - Scolar Press, Snodland.

Ashbee, A., e Holman, P.

1996 (a cura di), *John Jenkins and His Time: Studies in English Consort Music*, Oxford University Press, Oxford.

- Ashbee, A., e Lasocki, D.
 1998 *A Biographical Dictionary of English Court Musicians, 1485-1714*, 2 voll., Ashgate, Aldershot.
- Austern, L. P.
 1992 *Music in English Children's Drama of the Later Renaissance*, Gordon and Breach, New York.
- Boydell, B.
 2001 *Cathedral music, city and state: music in Reformation and political change at Christ Church Cathedral, Dublin*, in Kisby 2001, pp. 131-42.
- Bowers, R.
 1999 *English Church Polyphony: Singers and Sources from the 14th to the 17th Century*, Ashgate, Aldershot.
- Bray, R. W.
 1995 (a cura di), *The Sixteenth Century*, in *The Blackwell History of Music in Britain*, a cura di I. Spink, 6 voll., Blackwell, Oxford, II.
- Caldwell, J.
 1991 *The Oxford History of English Music, I. From the Beginnings to c. 1715*, Oxford University Press, Oxford.
- Chan, M.
 1999 *Music books*, in J. Barnard e D. F. McKenzie (a cura di), *The Cambridge History of the Book*, IV. 1557-1695, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 127-37.
- Dean-Smith, M., e Temperley, N.
 2001 «Playford, John», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Musician and Musicians*, Macmillan, London, vol. XIX, pp. 910-914; 2^a ed. riveduta.
- Doe, P., e Allinson, D.
 2001 «Tallis, Thomas», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Musician and Musicians* cit., vol. XXV, pp. 36-37.
- Duffy, E.
 1992 *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c.1400-c.1580*, Yale University Press, New Haven Conn.
- Field, C.
 1992 *Consort music I: up to 1660*, in Spink 1992, pp. 197-244.
- Flynn, J.
 1995 *The education of choristers in England during the sixteenth century*, in J. Morehen (a cura di), *English Choral Practice, 1400-1650*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 180-99.
- Goldie, M.
 1996 *The search for religious liberty, 1640-1690*, in Morrill 1996, pp. 293-309.
- Gouk, P.
 1999 *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth Century England*, Yale University Press, New Haven Conn.

- Gurr, A.
1992 *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Haigh, C.
1993 *English Reformations*, Oxford University Press, Oxford.
1996 *Politics in an age of peace and war, 1570-1630*, in Morrill 1996, pp. 330-60.
- Harper, J.
1991 *The Forms and Orders of Western Liturgy*, Oxford University Press, Oxford.
1995 «Ensemble Music», in Bray 1995, pp. 263-322.
- Holman, P.
1993a *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540-1690*, Oxford University Press, Oxford.
1993b *London: Commonwealth and Restoration*, in C. Price (a cura di), *The Early Baroque Era from the late 16th century to the 1660s*, Prentice Hall, Englewood Cliffs N.J., pp. 305-26.
2001 «Ives, Simon», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Musician and Musicians* cit., vol. XII, p. 713.
- Irving, J.
1984 *Consort playing in mid-17th-century Worcester: Thomas Tomkins and the Bodleian partbooks* *Mus. Sch.* 415-418, in «Early Music», XII, n. 3, pp. 337-44.
- Jorgens, E. B.
1986 *English Song 1600-1675: Facsimiles of Twenty-six Manuscripts and an Edition of the Texts*, 12 voll., Garland, New York.
- Kerman, J.
2001 «Byrd, William», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Musician and Musicians* cit., vol. IV, pp. 714-22.
- Kisby, F.
2001 (a cura di), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Krummel, D. W.
1975 *English Music Printing, 1553-1700*, The Bibliographical Society, London.
- Kümin, B.
2001 *Masses, morris and metrical Psalms: music in the English Parish, c. 1400-1600*, in Kisby 2001, pp. 70-81.
- Lake, P.
1995 *Calvinism and the English Church*, in Todd 1995, pp. 179-207.
- Leaver, R. A.
1991 «*Goostly Psalmes and Spirituall Songes*»: *English and Dutch Metrical Psalms from Coverdale to Utenhove, 1535-1566*, Oxford University Press, Oxford.
- Le Huray, P.
1978 *Music and the Reformation in England, 1549-1660*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Love, H.
1993 *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Oxford University Press, Oxford.

- Maltby, J.
1998 *Prayer Book and People in Elizabethan and Early Stuart England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mellers, W.
1992 *Music: Paradise and paradox in the seventeenth century*, in B. Ford (a cura di), *Seventeenth-Century Britain*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 178-221.
- Mills, D.
1995 *Music and musicians in Chester: A summary account*, in «Medieval English Theatre», XVII, pp. 58-75.
- Milsom, J.
1982 *A new Tallis contrafactum*, in «Musical Times», n. 123, pp. 429-31.
1989 *Music*, in B. Ford (a cura di), *Sixteenth-Century Britain*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 168-207.
1995 *Sacred songs in the chamber*, in J. Morehen (a cura di), *English Choral Practice* cit., pp. 161-79.
- Monson, C.
1982 *Voices and Viols in England, 1600-1650*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.
1989 *Elizabethan London*, in I. Fenlon (a cura di), *The Renaissance From the 1470s to the End of the 16th Century*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, pp. 304-40.
1997 *Byrd, the Catholics, and the Motet: The hearing reopened*, in D. Pesce (a cura di), *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford University Press, New York, pp. 348-74.
- Morehen, J.
1995 *The "Burden of Proof": the editor as detective*, in Id. (a cura di), *English Choral Practice 1400-1650*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 200-20.
- Morrill, J.
1996 (a cura di), *The Oxford Illustrated History of Tudor & Stuart Britain*, Oxford University Press, Oxford.
- Page, D. B.
1996 *Uniform and Catholic: Church Music in the Reign of Mary Tudor (1553-1558)*, Tesi di laurea, Brandeis University, Waltham Ma.
- Price, D. C.
1981 *Patrons and Musicians of the English Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Russell, C.
1996 *The Reformation and the creation of the Church of England, 1500-1640*, in Morrill 1996, pp. 258-92.
- Saunders, J.
2001 *Music and moonlighting: the cathedral choirmen of early modern England, 1558-1649*, in Kisby 2001, pp. 157-66.
- Scholes, P. A.
1934 *Puritans and Music in England and New England*, Oxford University Press, London.

- Smith, B. R.
1999 *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-factor*, University of Chicago Press, Chicago Ill.
- Smith, J. L.
2003 *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*, Oxford University Press, Oxford.
- Spink, I.
1986 *English Song: Dowland to Purcell*, Taplinger, New York.
1992 (a cura di), *The Seventeenth Century*, in *The Blackwell History of Music in Britain* cit.
1995 *Restoration Cathedral Music, 1660-1714*, Oxford University Press, Oxford.
2001 «Lawes, Henry», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. XIV, pp. 394-96.
- Temperley, N.
1979 *The Music of the English Parish Church*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge.
1998 *The Hymn Tune Index: A Census of English-Language Hymn Tunes in Printed Sources from 1535 to 1820*, Oxford University Press, Oxford.
- Todd, M.
1995 (a cura di), *Reformation to Revolution: Politics and Religion in Early Modern England*, Routledge, London.
- Wainwright, J. P.
1997 *Musical Patronage in Seventeenth-Century England: Christopher, First Baron Hatton, 1605-1670*, Scolar Press, Aldershot.
- Walls, P.
1993 *London, 1603-49*, in C. Price (a cura di), *The Early Baroque Era* cit., pp. 270-304.
1996 *Music in the English Courtly Masque, 1604-1640*, Oxford University Press, Oxford.
- Whythorne, T.
1962 *The Autobiography of Thomas Whythorne*, a cura di J. M. Osborn, Oxford University Press, London.
- Williamson, M.
2001 *The role of religious guilds in the cultivation of ritual polyphony in England. The case of Louth, 1450-1550*, in Kisby 2001, pp. 82-93.
- Woodfill, W. L.
1969 *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, Da Capo Press, New York; 1ª ed. 1953.
- Wrightson, J.
1995 (a cura di), *The Wanley Manuscripts*, 3 voll., A-R Editions, Madison Wis. («Recent Researches in the Music of the Renaissance», n. 99).

PAOLO FABBRI

La nascita dell'opera in musica

Il teatro come fenomeno laico, d'arte (più o meno esemplato sui modelli dell'antichità classica) e letterariamente in volgare, in Italia si andò definendo sullo scorcio ultimo del Quattrocento e all'aprirsi del secolo seguente. Radicato nel clima umanistico, lo possiamo definire un frutto del Rinascimento che si affiancò sempre più vigorosamente ed egemonicamente a sopravvivenze medievali in via di estinzione (le forme di teatro religioso: rappresentazioni sacre, superstiti liturgie dramatizzate combattute e rimosse dalla stessa gerarchia ecclesiastica dopo il Concilio di Trento), e alle manifestazioni di spettacolarità popolare. Esso fece uso saltuario e limitato anche di musica, vocale e strumentale: laddove la finzione scenica realisticamente lo richiedesse, i suoi personaggi potevano essere chiamati a cantare/sonare/ballare; oppure in ambiti che potremmo dire "paratestuali", in quanto estranei al testo drammatico vero e proprio, e funzionanti piuttosto da sua cornice (i cori nella tragedia, gli intermezzi tra un atto e l'altro, i prologhi e i commiati). Per queste molteplici esigenze, di volta in volta si fece ricorso a soluzioni musicali che contemplarono varie polifonie vocali e strumentali, canto a solo accompagnato, esibizione individuale allo strumento.

Su questo tronco, alla fine del Cinquecento e soprattutto al principio del Seicento s'innestò l'esperimento di rappresentazioni teatrali che impiegavano la musica non più come componente occasionale e sporadica, ma sistematicamente come strumento di comunicazione, alla stregua degli altri linguaggi fin lì utilizzati: la parola in primo luogo, ma anche quelli non verbali quali il costume, il trucco, la figuratività scenografica, la mimica, l'interazione personale con lo spazio scenico. Tali sperimentazioni si attuarono a Firenze negli anni Novanta del Cinquecento, nell'ambito ma anche ai margini delle realizzazioni teatrali promosse dalla dinastia medicea. Qui dal 1588 operava Emilio de' Cavalieri, un gentiluomo romano cui il neogranduca Ferdinando de' Medici aveva affidato la sovrintendenza alle musiche e agli spettacoli di corte: un indubbio segno dell'attenzione riservata a un settore di attività sentita come prestigiosa e distintiva, e ritenuta capace di qualificare l'immagine dinastica agli occhi delle altre corti italiane ed europee. Ma sempre a Firenze, presso il nobile Giovanni Bardi, già da alcuni anni (attorno al 1580) si radunava informalmente anche un cenaco-

lo intellettuale («camerata») frequentato da Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Giulio Caccini (e probabilmente anche da Ottavio Rinuccini, Iacopo Corsi, Iacopo Peri), interessato tra l'altro al problema della musica nella Grecia antica, e al rapporto parola-musica nell'antichità e nella produzione musicale contemporanea. Per quanto a distanza (si era trasferito a Roma verso il 1560), mentore di quel gruppo fu Girolamo Mei, un umanista fiorentino con cui Galilei si tenne sempre in contatto. E nei discorsi scambiati direttamente tra i frequentatori di casa Bardi, nonché negli ammaestramenti di Mei, temi ricorrenti erano quelli dell'efficacia espressiva dell'antica musica, specie nel concreto campo d'applicazione teatrale: le testimonianze relative alla tragedia classica, tutta o parzialmente cantata che fosse, bene lo dimostravano [cfr. Restani 1990].

Da tali ambienti nacque così, sul versante teorico, il *Dialogo [...] della musica antica e della moderna* che Vincenzo Galilei pubblicava nel 1581. Assai ricca (e però prevalentemente perduta) la messe su quello pratico: il *Lamento del conte Ugolino* e le *Lamentazioni di Geremia* del medesimo Galilei (anni Ottanta); gli spettacolari intermezzi tutti in musica coordinati da Emilio de' Cavalieri per la commedia *La pellegrina* di Girolamo Bargagli, nel 1589 inscenata nel gran teatro ducale per le nozze del granduca con Cristina di Lorena; alcune scenette pastorali tutte cantate, date a corte a più riprese (nel carnevale 1591 *Il satiro* e *La disperazione di Fileno*, nell'autunno 1595 *Il giuoco della cieca*), stese da Laura Guidiccioni e musicate dal medesimo Cavalieri; il dramma ugualmente pastorale *La favola di Dafne* promosso dal nobile musicofilo Iacopo Corsi (carnevale 1597) su versi di Rinuccini e musiche in gran parte di Peri, ma anche dello stesso Corsi [cfr. Pirrotta 1969].

Come si vede, si trattava di realizzazioni assai diverse: per natura, funzioni e dimensioni. Tra esse si annoverano spettacoli ufficiali e divertimenti privati, sperimentazioni ma anche opere compiute, esperienze isolate o contesti rappresentativi più articolati, architetture drammatiche minime o al massimo di media gittata, pagine singole dalla teatralità implicita (quelle di Galilei), oppure testi esplicitamente drammatici (gli altri). Vi confluivano stimoli molteplici: la passione per lo spettacolo, sempre più diffusa e radicata nella cultura italiana; l'uso politico della produzione artistica; le aspirazioni colte e "archeologiche" di un'élite che più o meno dichiaratamente intendeva rievocare i perduti modelli teatrali dell'Antichità [cfr. Sternfeld 1993]. Largamente condivise erano solo la scelta di ambientazioni pastorali e di soggetti mitologici, e quella – tecnica – di far cantare perlopiù individualmente i personaggi portati in scena. Entrambe nascevano da propositi di opportuna verosimiglianza: dovendo far uso di modalità comunicative così irrealistiche (parlare – e recitare – cantando), era logico pensare di applicarle a personaggi e storie di fantasia, collocate in dimensioni non umane, e in tempi e luoghi non precisabili [cfr. Fabbri e Pompilio 1983].

Quanto al canto a voce sola, requisito fondamentale per far esprimere credibilmente un personaggio in scena era vederlo/sentirgli cantare *individualmente* le parole della propria parte, senza altre mediazioni. Di frequente la polifonia dei madrigali aveva intonato testi lirici, e spesso anche di provenienza teatrale: ad esempio, passi ed episodi del *Pastor fido* di Guarini. Ma i vari Silvio, Amarilli, Dorinda e Mirtillo di Monteverdi, Wert, Monte, Pari e via elencando non si materializzavano se non allusivamente, in un teatro solo mentale: le loro battute erano distribuite tra le cinque parti del complesso vocale *standard*, e la loro dimensione unitaria diveniva ricostruibile solo nella simultaneità dell'esecuzione da parte di cinque diversi esecutori, nessuno dei quali incarnava però totalmente ed esaurientemente il personaggio. Quest'ultimo parlava come un fascio di voci reciprocamente intrecciate e inestricabili, impedendo l'identificazione con singole sue componenti. Nel canto a solo era invece immediata la sovrapposizione di interprete e personaggio: se a dire «io» era un solo esecutore, fin troppo agevole – anche non volendo – risultava far aderire la maschera al volto.

Rispetto al mondo degli intermezzi (o per meglio dire, di quegli elaboratissimi e spettacolari intermezzi tutti in musica che in qualche occasione speciale farcivano rappresentazioni solenni di commedie o tragedie parlate), i nuovi esempi di teatro interamente cantato differivano per più di un aspetto. Le immagini mitiche illustrate negli intermezzi avevano più che altro il carattere del *tableau vivant*, epifanie di questo o quel personaggio – preferibilmente, di gruppi di personaggi – con sviluppi rappresentativi minimi o nulli. Quelli fiorentini del 1589 ne danno eccellente esempio. Se il terzo (Apollo che interviene contro il mostruoso Pitone) e il quinto (Arione gettato a mare dai pirati, e salvato miracolosamente da un delfino) contengono nuclei drammaturgici modesti ma almeno in divenire, gli altri si offrivano precipuamente come un seguito di apparizioni concatenate col solo obiettivo della varietà. Ne risultavano sequenze visive e sonore di breve durata (ogni intermezzo occupava suppergiù un quarto d'ora), senza reale storia, con netta prevalenza delle esibizioni collettive – e dunque polifoniche – su quelle individuali. Il nascente teatro musicale mirava invece a fini dissimili da questi: inscenare vicende che, magari brevemente, si dipanavano però lungo una direttrice drammatica, e soprattutto rappresentarle impiegando i modi del canto a solo [cfr. Fabbri 1995].

1. *I primi spettacoli tutti cantati.*

Le prime occasioni per dar più ampio saggio, e a un pubblico più vasto, del nuovo genere, le fornirono due distinti avvenimenti del 1600. Durante il carnevale di quell'anno santo, i Filippini dell'Oratorio romano della Vallicella proposero uno spettacolo allegorico e morale ben più complesso

del solito, e anche piuttosto diverso dal consueto. Si trattava di una prosopopea intitolata *La rappresentazione di Anima et di Corpo*, per il quale il suo autore Emilio de' Cavalieri, nel frattempo ritornato a Roma, aveva deciso di adoperare su larga scala le medesime modalità di recitazione cantata saggiamente nelle proprie scenette pastorali fiorentine. Nell'autunno, a Firenze, le feste per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV re di Francia videro un'ancor più solenne affermazione del nuovo ritrovato. Il 5 ottobre il «convito reale» allestito nel salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio ebbe per intermezzo un *Dialogo cantato [...] da Giunone e Minerva* steso da Battista Guarini e musicato dallo stesso Cavalieri; il 6 ottobre, a Palazzo Pitti, Iacopo Corsi offrì agli sposi *L'Euridice*, una rappresentazione mitologica di ambiente pastorale di Ottavio Rinuccini, intonata da Iacopo Peri; il 9 ottobre al Teatro degli Uffizi si diede un'altra sceneggiatura mitologico-pastorale, *Il rapimento di Cefalo* di Gabriello Chiabrera e musiche di Giulio Caccini, supplementarmente arricchita con intermezzi essi pure in musica [cfr. Bartoli Becherini 2000; Bellina 1984; Decroisette, Graziani e Heuillon 2001; Gargiulo 2001; Solerti 1904; 1905].

Conosciuto così da una cerchia ben più vasta, ulteriormente allargata con la diffusione a stampa – intera o parziale – di alcuni di quei primi suoi titoli, il teatro tutto cantato iniziava la propria vita fatta di qualche riproposizione, e soprattutto di nuovi spettacoli. Talora essi nacquero con l'evidente intenzione di emulare le novità esibite dalla corte medicea, come nel caso delle realizzazioni promosse dai Gonzaga a Mantova privatamente nei carnevali 1607 (*La favola d'Orfeo*, di Alessandro Striggio e Claudio Monteverdi) e 1608 (*La Dafne*, con nuova musica di Marco da Gagliano), e per gli invitati forestieri nel corso delle feste nuziali allestite in quello stesso 1608 per il matrimonio del principe ereditario Francesco con Margherita di Savoia. Esse contemplarono: il 28 maggio la «tragedia» *Arianna* di Rinuccini e Monteverdi; il 2 giugno la commedia parlata *L'idropica* di Guarini con intermezzi di Gabriello Chiabrera musicati da vari compositori; il 3 l'introduzione e le comparse in musica per un torneo; il 4 il *Ballo delle Ingrate* di Rinuccini e Monteverdi; il 5 ancora un ballo con introduzione cantata, *Il sacrificio di Ifigenia* di Striggio e musicista ignoto [cfr. Fabbri 1985].

Così come nella scelta dei soggetti prevalse di gran lunga l'opzione mitologica e pastorale, restando eccezione quella allegorica [cfr. Fabbri 1990], per il loro trattamento non si derogò mai – né allora né in seguito – dall'uso del verso, e conseguentemente dalle possibili organizzazioni metriche offerte dalla tradizione letteraria italiana. La “normale” comunicazione tra personaggi (dialoghi), e dei personaggi col pubblico (monologhi: riflessioni interiori fatte ad alta voce), venne affidata a quel registro di conversazione ed espressione “media” ampiamente sperimentato nel teatro parlato, e costituito dai cosiddetti “versi sciolti”: endecasillabi in versione intera, o

ridotta a una sola delle sue componenti interne (il settenario, ben più raramente il quinario), non legati da schemi di rima (vincoli del genere potevano qua e là sussistere, ma non erano assolutamente tassativi, né tantomeno prevedibili). L'intenzionale e saltuario abbandono di tale registro, ottenuto con tecniche varie e magari simultanee (griglie di rime, stroficità, materiali ricorrenti, metri diversi da quelli richiesti dai versi sciolti), era giustificato da situazioni drammaturgicamente particolari: prologhi, cori, canti, balli, racconti, preghiere, aforismi morali, espansioni liriche. Metrica e morfologia erano ovviamente quelle della tradizione letteraria colta: endecasillabi e settenari – distinti, o combinati tra loro – organizzati in terzine, quartine (la cosiddetta “ode”), ottave, sestine, canzoni e canzonette [Fabbri 1988; Leopold 1978]. Di recente, quella tavolozza si era arricchita grazie alle invenzioni della lirica anacreontica, modellata anche su coeve esperienze francesi, di cui Gabriello Chiabrera era il campione in Italia. Vi s'impiegavano con favore versetti corti come il trisillabo e il quinario, e preferibilmente versi parisillabi a forte accentuazione (ottonario, quadrisillabo, senario, perfino il decasillabo), sia in agglomerati omogenei sia in strofette eterometriche [cfr. Fabbri 1988; Fabbri e Pompilio 1983; Leopold 1981].

2. *La «monodia»: parlar cantando e cantare ad aria.*

Come si è detto, risorsa tecnica fondamentale al servizio di questo progetto fu quel tipo di canto a voce sola che, più o meno nel medesimo giro d'anni, l'erudito Giovan Battista Doni designava greicamente come «monodia». Essa prevedeva che l'interprete desse voce singola e individualizzata alle parole del personaggio, poggiando saldamente su di un costante sostegno strumentale («basso continuo») essenziale o arricchito, con funzioni di basamento armonico: se opportunamente coeso quanto a condotta melodica, quest'ultimo poteva però prestarsi anche a una lettura in dimensione contrappuntistica, costituendo pur sempre una “voce” (strumentale) che continuamente interagiva con la parte del canto.

L'incarnazione del personaggio si attuava dunque attraverso le tecniche della monodia accompagnata, declinate variamente a seconda della situazione scenica. Base dell'imitazione per questo «quasi che in armonia favelare», come dirà Giulio Caccini nella prefazione alle sue *Nuove musiche* (Marescotti, Firenze 1602), erano le intonazioni e i ritmi presenti nella voce parlante, che già Mei aveva suggerito di studiare attentamente e di prendere a modello.

Nella prefazione a *Le musiche [...] sopra L'Euridice*, Iacopo Peri mette a fuoco alcuni punti da lui tenuti fermi quando aveva preso a musicare *La Dafne*: l'aspirazione a un canto “parlante”, che si collocasse a mezza strada fra la voce cantata e quella parlata sia per l'aspetto ritmico sia per quello in-

tervallare; la registrazione, amplificata, dei profili sonori via via assunti dalla voce di un individuo in preda a questa o quella emozione.

Suggestionato dall'atmosfera erudita e classicheggiante dei dibattiti della "camerata" Bardi, nella citata prefazione a *Le nuove musiche* Caccini indicava come il linguaggio musicale constasse di «favella, ritmo, suono», secondo un ordine gerarchico che privilegiava le componenti tipiche anche del discorso parlato. Per il compositore che intonava versi, risultava indispensabile una preventiva valutazione metrica del testo poetico, in modo da attribuire valore appropriato alle sillabe: quelle accentate erano da considerare generalmente "lunghe", e "brevi" le atone. Particolare attenzione doveva essere posta anche nell'evitare la dilatazione di queste ultime con inopportuni vocalizzi («passaggi») puramente esornativi, cercando piuttosto di sottolineare la preminenza strutturale delle altre magari abbinandole a consonanze col basso continuo, come si poteva leggere del resto anche nelle riflessioni teoriche di Peri. Caccini precisava ulteriormente i suoi obiettivi nella dedicatoria della sua *Euridice* (Marescotti, Firenze 1600) laddove dichiarava di aver perseguito «una certa sprezzatura» («quella leggiadria la quale si dà al canto co'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde»), mediante la quale a suo avviso si era «appressato quel più alla natural favella» [Solerti 1903].

Una simile monodia recitativa, originata da un'intenzione di massima aderenza al profilo metrico – ma con le significative eccezioni notate – e appoggiata alla non periodicità dei versi sciolti, voleva dunque proporsi come un'amplificazione del parlato. Insieme, però, restituiva anche la dimensione cronologica rettilinea che gli era propria: la stesura in versi nobilitava già di per sé il registro del semplice parlato; in sovrappiù, la sua declamazione ulteriormente rallentata nel canto gli conferiva una pompa e un'enfasi che però dilatavano, non ristrutturavano, il tempo reale necessario al disbrigo della componente verbale. Diverso era il caso per ogni anche episodico discostarsi da quella situazione. Quest'ultimo lo si poteva ottenere organizzando quei medesimi metri per mezzo di parametri periodici (moduli strofici, particolari assetti di rime, impieghi di versi-*refrain*), o addirittura facendo uso di misure meno "prosastiche" (cioè tutte quelle diverse dagli sciolti): dal punto di vista musicale, un effetto analogo lo sortiva ogni momentaneo abbandono sia del canto a voce sola in favore di episodi a più voci, sia della monodia disinvoltamente asimmetrica a pro di costruzioni segnate da interne periodicità e riprese.

Nel primo caso, possiamo dire che l'egemonia la deteneva il sistema comunicativo verbale, ovviamente nella sua variante poetico-letteraria. Nel secondo, il rapporto era ribaltato, e i parametri musicali tendevano a prendere il sopravvento. Trattandosi però di parola e musica in dimensione rappresentativa, le due situazioni generano anche differenti prospettive temporali. Spostando l'asse del rapporto poesia-canto verso il polo musicale, e

allontanandosi dal principio dell'imitazione del parlato per imboccare più o meno risolutamente la via del canto, ci si distanziava anche da una restituzione cronologicamente "realistica" del testo letterario, per introdurre convenzioni e strutture temporali artificiose: come tali, bisognose di assuefazione e accettazione da parte di spettatori in domestichezza invece con gli ideali di verosimiglianza del teatro parlato [Fabbri 1995].

Per strutture concluse analoghe a quelle descritte, la musica vocale e da ballo del Cinquecento aveva fatto uso del termine di "aria": e "arie" (o "ariette") tali pagine furono designate anche all'interno dei testi cantati. Nell'*Euridice*, per la seconda stanza del «lieto imeneo» di Tirsi «Nel puro ardor della più bella stella», Peri infatti prescrisse: «Si replica sopra la medesima aria». Come sinonimo di "aria", lemma di origine musicale, venne ben presto impiegato anche quello di provenienza letteraria "canzone" e "canzonetta" [Leopold 1978].

Agli albori del teatro musicale, proprio per le ragioni di abitudine comunicativa di cui s'è detto, il ricorso a strutture di questa natura si verificò più che altro in alcuni momenti fissi: nei prologhi, affidati a un personaggio che intona le strofe di una cosiddetta ode oraziana (le partiture pervenuteci stampano il solo modello melodico della prima stanza, da applicare con eventuali minimi adattamenti alle successive, e il ritornello strumentale da intercalarvi), e nei cori che suddividono una scena dall'altra o concludono gli atti (essendovi il coro di continuo partecipe, la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* affida questo ruolo di chiusa a "sinfonie" strumentali). Gli interventi corali erano in genere strofici, e magari stesi secondo i nuovi dettami della poesia anacreontica: a versi brevi, spesso parisillabi, con schemi d'accento molto evidenti e regolari (un esempio, la prima strofe di quello finale da *L'Euridice*: «Biondo arcier, che d'alto monte | aureo fonte | sorgere fai di sì bell'onda, | ben può dirsi alma felice | cui pur lice | appressar l'altera sponda»). Trattandosi di entità collettive, il compositore poteva renderli credibilmente in polifonia – omoritmica perlopiù, ma non mancano spunti d'imitazione –, con soluzioni anche solistico-corali in cui gli interventi a più voci potevano figurare in funzione responsoriale.

Accanto a queste, anche altre situazioni ricevono una configurazione analogamente chiusa e un trattamento musicale adeguato: stroficità, profilo melodico caratterizzato, basso continuo coerente e incalzante. Col consolidarsi del genere, esse anzi assumeranno il valore di luoghi topici: l'esibizione vocale, l'effusione festosa che spinge al canto (nell'*Euridice*, l'invito di Orfeo «Gioite al canto mio, selve frondose») e la dichiarazione sentenziosa (nella *Dafne*, le terzine di Apollo «Non curi la mia pianta o fiamma o gelo»). Sempre nell'*Euridice*, il verso-*refrain* «Lagrimate al mio pianto, ombre d'Inferno» tripartisce – asimmetricamente – il "lamento" di Orfeo «Funeeste piagge, ombrosi orridi campi», introducendo un elemento di perio-

dicità ed eufonia già verbali in un contesto di versi sciolti declamati (come nei lunghi monologhi di "racconto": un altro *topos* di questi primi drammi, mutuato dal teatro parlato e classico). Quanto alle citate terzine giubilanti di Orfeo «Gioite al canto mio, selve frondose», la loro collocazione drammatica è essenziale. Esse annunciano il ritorno del protagonista dopo l'incursione – fausta, in quanto per esigenze di circostanza Rinuccini aveva modificato il mito imponendogli un lieto fine – nell'Oltretomba a recuperare Euridice. La ricomparsa di Orfeo in scena riceve così un rilievo più che ordinario: per una volta, il suo canto nasceva da un irrefrenabile moto interiore, piuttosto che da un altrui invito a esibirsi. Il campo dell'effusione lirica sarà una delle situazioni teatrali che il cantar recitando in breve prediligerà.

3. *Il maestro di cappella e il compositore teatrale.*

Proprio trattandosi di poesia e musica drammatiche, efficacia particolare dimostrarono i compositori che seppero sfruttare in dimensione squisitamente scenica le risorse che l'una e l'altra mettevano a loro disposizione. Anche da questo punto di vista, nei primi decenni del Seicento sui contemporanei si staglia la figura di Claudio Monteverdi (1567-1643) [cfr. Fabbri 1985; Gallico 1979]. Fu all'epoca del suo servizio presso la corte gonzaghesca a Mantova (1590/91-1612) che Monteverdi ebbe modo di cimentarsi per la prima volta negli inserti musicali del teatro parlato, nelle forme di spettacolo anche musicale, e infine nel teatro tutto cantato. Di questa sua attività, interamente superstiti risultano al momento solo *La favola d'Orfeo* (1607, stampata nel 1609) e *Il ballo delle Ingrate* (1608, ma pubblicato solo nel 1638, e con adattamenti: dell'*Arianna* di quel medesimo 1608 conosciamo invece il solo celeberrimo *Lamento*). Come Rinuccini, anche Alessandro Striggio – l'autore del testo letterario – sceneggiò il medesimo mito di Orfeo ed Euridice, ma imprimendogli una più spiccata e intensa teatralità. Si confrontino le due diverse rese di una situazione cruciale, cioè l'annuncio della morte di Euridice e la reazione di Orfeo. In Rinuccini sopraggiunge la nunzia Dafne, che racconta come Euridice, mentre danzava cogliendo fiori in un prato, morsicata da un serpente velenoso di lì a poco era spirata tra le braccia delle amiche: impietrito, Orfeo se ne sta dapprima muto, poi dà voce a un lamento e abbandona la scena. Sarà l'amico Arcetro a raccontarne la successiva disperazione, e l'apparizione *ex machina* di Venere; e Aminta narrerà in seguito il suo fortunato ritorno dall'Oltretomba insieme alla sposa rediviva. Striggio fa invece irrompere Silvia, che sopraggiunge a turbare i divertimenti canori di Orfeo e dei pastori, e prima d'iniziare la propria narrazione comunica la terribile notizia lasciando tutti sgomenti. Muto per tutta la durata del racconto, al termine

di quest'ultimo Orfeo erompe in una pateticissima allocuzione all'amata, maturando a vista la decisione di affrontare la discesa agli Inferi. Pure agito sotto gli occhi degli spettatori, e non classicamente raccontato da un nuntio, sarà il movimentato ritorno dal mondo sotterraneo, con la drammatica perdita di Euridice.

A un taglio letterario già di per sé più mosso, si aggiungano appunto alcune soluzioni monteverdiane d'indole spiccatamente teatrali. Nell'atto I i canti e le danze di Orfeo, dei Pastori e delle Ninfe si allineano secondo uno schema a specchio che restituisce l'idea di un brillante quadro vivente festivo alla maniera degli intermezzi: ne è fuoco centrale l'allocuzione di Orfeo «Rosa del ciel, vita del mondo e degna»; gli fanno prima e dopo simmetrica corona sia il coro danzato «Lasciate i monti», sia l'invocazione nuziale «Vieni, Imeneo, deh vieni». Con efficacissimo contrasto, nell'atto II alle melodiose strofe e ai canti periodici degli ignari Pastori e di Orfeo in gara felicemente canora si oppongono di lì a poco i funebri versi sciolti e gli accenti prosasticamente recitativi di Silvia, messaggera della morte di Euridice. Oltre che sfruttando le architetture musicali chiuse contro la declamazione "aperta", Monteverdi restituisce vividamente il senso di un'opposizione anche ricorrendo ad altri parametri musicali. Un medesimo «ritornello» strumentale connota l'apertura del sipario sulla scenografia pastorale dell'atto I, e il ritorno al medesimo ambiente, dopo gli atti collocati nell'Oltretomba (III e IV), al principio del V. «Tacciono li cornetti, tromboni et regali, – prescrive la relativa didascalia, – et entrano a sonare il presente ritornello le viole da braccio, organi, clavicembali, contrabasso, et arpe, et chitaroni, et ceteroni, et si muta la sena»: vale a dire, spariscono gli strumenti a fiato, di tessitura grave, di sonorità forte e pungente, che avevano reso l'atmosfera sonora spaventevole degli Inferi, e ritornano in azione i timbri gradevoli e dolci che meglio si confanno al luminoso mondo pastorale. Ugualmente tornano, nei cori, le voci acute dei soprani, accantonate in favore di quelle medie e gravi, con le loro tinte scure, più adatte ad associarsi ai cupi abissi sotterranei. L'opposizione gioia-lutto, nell'atto II, è resa anche dall'individuazione timbrica degli strumenti che sorreggono le parole del Pastore («un clavicembano, chitarone e viola da braccio») e quelle di Silvia («un organo di legno e un chitarone»), il cui organico è fatto proprio anche da Orfeo e dai Pastori per i loro compianti. Nell'atto III, Caronte si oppone al passaggio di Orfeo anche a livello d'accompagnamenti: al di lui organo di legno, controbatte «al suono del regale». La scena di Orfeo con Eco, nell'atto V, implica una distribuzione anche spaziale dei gruppi di basso continuo. Nella citata scena dell'arrivo della messaggera, nell'atto II, la disparità di stato d'animo tra Silvia da un lato, i Pastori e Orfeo dall'altro, è resa in modo stridente anche opponendo con violenza l'ambiente armonico fermamente attribuito agli uni e all'altra.

4. *Caratteri e diffusione del teatro cantato.*

Nei suoi primi decenni di vita, il teatro cantato rilutta a lasciarsi inquadrare in quelle categorie e schemi interpretativi consolidatisi nei periodi a seguire, e poi divenuti canonici [cfr. Fabbri 1995]. Cronologicamente, ha fatto comodo la cifra tonda dell'anno 1600, assegnando a una sperimentale preistoria dell'opera le realizzazioni degli anni Novanta: *L'Euridice* d'ottobre è stata indicata come il capostipite del nuovo genere (e perché non *La favola di Dafne*? solo perché non ci è pervenuta nella sua totalità?), mentre alla precedente *Rappresentazione di Anima et di Corpo* si è riservato il titolo di progenitrice dell'oratorio, non parendo consoni al venturo dramma musicale discendere da una moralità scarsamente drammatica. Ma proprio in quanto cognizioni comuni e assodate, la loro legittimità non può risultare scontata. E come dev'essere sviluppato un nucleo drammatico per poterlo includere negli esempi di teatro cantato? ne faranno parte tutte quelle numerose occasioni di spettacolo che si sostanziarono in comparse di maschere monologanti o dialogiche, brevi intermezzi conviviali, carri allegorici con gruppi figurati, *entrées* e presentazioni di danzatori? E se queste saranno reputate inadatte, perché drammaturgicamente troppo esili, la stessa condanna si applicherà ad "azioni drammatiche" un tantino più complesse quali ad esempio *Il Reno sacrificante* di Ridolfo Campeggi con musiche di Girolamo Giacobbi (Bologna 1617)? *L'Aurora ingannata* – dovuta alla medesima coppia –, che venne proposta per la prima volta a Bologna nel 1605 smembrata e utilizzata tra gli atti di una pastorale recitata parlando (*Il Filarmino* del medesimo Campeggi), andrà considerata un intermezzo sul tipo di quelli del 1589 o un'opera in musica? In un'ideale storia del teatro musicale, a chi toccherà occuparsi di prodotti come *Il ballo delle Ingrate* di Rinuccini e Monteverdi (Mantova 1608)? Allo storico della musica? A quello della danza? E per la competenza sulla «festa d'arme e di ballo» *Le fonti d'Ardenna* (Firenze 1623) entrerà in lizza anche lo storico dello spettacolo?

È forse più saggio non lasciarsi coinvolgere in simili bizantinismi. E non solo per evitare d'impelagarsi in distinzioni di cui non è agevole venire a capo, ma perché l'operazione stessa pare poco produttiva: senza dire che risulta metodologicamente assai dubbia una procedura mirante a setacciare i vari prodotti alla luce di assestamenti e griglie di lettura cristallizzatisi solo più avanti. Altra cosa è porre a fuoco e segnalare la diversità di destinazioni, modalità teatrali, autonomia, grado di articolazione ed elaborazione dei nuclei drammatici, concorrenza di linguaggi, finalità, cui le tecniche del teatro tutto cantato furono di volta in volta applicate. Tutto ciò andrà notomizzato con puntiglio: non però in omaggio alla cavillosa e necrofila perversione di ridurre il mondo a tassonomie di comodo, utili all'accademica riproduzione degli studi, ma molto meno alla decifrazione della realtà.

Una mappa del teatro musicale primo-secentesco dovrà registrare, oltre i citati centri di Firenze e Roma, anche i contributi di Mantova, Bologna, Torino, Parma [cfr. Fabbri 1995]. Tradotta in termini di geografia politica, questa ideale cartografia manifesta l'interessamento per il nuovo ritrovato teatral-musicale da parte delle principali dinastie italiane regnanti (i Medici, i Gonzaga, i Savoia, i Farnese): con ciò, esse andavano ad arricchire le loro tradizionali politiche di promozione e patrocinio artistico per scopi di rappresentanza e di prestigio. Accanto a tutto questo, le presenze di capitale e vice-capitale dello Stato Pontificio testimoniavano il fervore e la vitalità di mecenatismi "minori" – nel senso di "non statali", promossi cioè da singoli privati o da consorterie più o meno istituzionali – in città policentriche, la cui vita culturale e sociale non ruotava attorno a una corte dominante. Il caso di Roma è per la verità un po' particolare, dato che talora le diramazioni nepotistiche potevano prefigurare l'egemonia di una famiglia – quella del pontefice regnante –, e dunque una situazione analoga a quella delle altre capitali principesche. Ma la natura di sovranità *pro tempore* della figura papale, e la persistenza di molteplici sedi interessate a promuovere fatti d'arte, rendeva pur sempre la situazione romana ugualmente non omologabile ad altre.

Di fatto, un ruolo specifico nella storia del neonato teatro per musica Roma lo giocò proprio grazie a una contingenza simile quando, sotto il regno di Urbano VIII (Maffeo Barberini, 1623-44), i suoi nipoti – i cardinali Francesco e Antonio, più Taddeo – furono per alcuni lustri al centro della vita artistica cittadina. Anzi, si può dire che a Roma Francesco Barberini abbia replicato tardivamente e in sedicesimo qualcosa di ciò che Giovanni Bardi decenni prima aveva fatto a Firenze. Per il suo *entourage*, nel 1624 l'erudito fiorentino Giovan Battista Doni svolse infatti alcune lezioni sulla presenza della musica nella tragedia greca, e sulla possibilità di «conservare la salmodia de' Greci recandola nella nostra intavolatura» [Solerti 1903]. Ma accanto a questo apparato teorico e dottrinale, ormai erano sempre più frequenti i pratici esempi di teatro tutto cantato. Di ritorno da una legazione in Spagna, a Firenze nel 1626 lo stesso cardinale Francesco era stato salutato con la "rappresentazione in musica" della *Giuditta* di Andrea Salvadori e Marco da Gagliano. Nel 1627 le nozze di suo fratello Taddeo avevano avuto festeggiamenti che contemplavano largamente gli spettacoli cantati. Nel 1629 ancora Taddeo figurerà come dedicatario della partitura a stampa di *Diana schernita*, di Parisani e Cornacchioli.

Nel periodo 1631-43 i Barberini furono invece promotori in proprio di un'importantissima serie di recite operistiche allestite nei palazzi di famiglia. Notevoli sono: la continuità (solo il 1640 fu privo di spettacoli); l'accenno di costituzione di un proprio repertorio, con la ripresa di alcuni titoli anche a distanza di anni; la qualità del personale impiegato (autori per la poesia il loro segretario don Giulio Rospigliosi, e per la musica composito-

ri quali Stefano Landi, Michelangelo Rossi, Virgilio Mazzocchi, Marco Marazzoli, Luigi Rossi); l'acclimatazione di nuovi tipi di soggetti; la messinscena d'intrecci complessi; l'ampliamento dell'ambito comunicativo di pertinenza delle arie [Murata 1981; Schrammek 2001].

Già a Firenze, da un lato col *Medoro* del 1619 (Salvadori - da Gagliano e Peri) e *La liberazione di Ruggero dall'isola d'Alcina* del 1625 (Saracinelli - Francesca Caccini), e dall'altro con *La regina sant'Orsola* del 1624 (Salvadori - da Gagliano) e *La Giuditta* del 1626 (*id.*), gli autori del teatro per musica avevano dato segno di allargare il campo dei soggetti poetabili rispettivamente alla letteratura "romanzesca" moderna (Ariosto, Tasso, l'epica in genere) e alla storia sacra. Queste tendenze diverranno sistematiche proprio nella Roma barberiniana, come già i soli titoli di quelle stagioni teatrali mostrano: *Sant'Alessio* (1631, 1632 e 1634), *I santi Didimo e Teodora* (1635 e 1636), *San Bonifazio* (1638 e 1639), *La Genoinda* (1641), *Sant'Eustachio* (1643), *Erminia sul Giordano* (1633), *Chi soffre spera* (1637 e 1639), *Il palazzo incantato* (1642).

In base ai soggetti, e al loro trattamento, questi titoli tendono a disporsi lungo due serie: da un lato le tragedie (sacre), dall'altro le commedie o tragicommedie profane. Alle prime pertengono personaggi storici (tratti dall'agiografia), vicende nobilitate dall'eroica religiosità dei protagonisti e riflessioni corali analoghe a quelle del teatro classico, nel palese intento di fondare un moderno equivalente cristiano del dramma antico, e a lui superiore per ragioni ideologiche; alle restanti, personaggi di fantasia – anche se talora ben noti per via di una precedente fama letteraria –, in ambientazioni spesso pastorali e impegnati in trame d'amore [Fabbri 1990].

Sacre o profane che fossero le sceneggiature, le alleggeriva una componente ridicola fin lì ignota al teatro musicale. Già rispetto all'originario *Sant'Alessio*, dove figurava il solo paggio Marzio, la ripresa del 1634 mostra qua e là in azione la coppia buffa costituita appunto da Marzio affiancato da Curzio, in modo da garantire dei "siparietti" ameni che ottemperassero all'assodato principio educativo dello *juvare delectando*. Neppure alle altre opere barberiniane (salvo *La Genoinda*) mancheranno servi ridicoli, valletti o giovani pastorelli impertinenti, vecchie fantesche, la schiera grottesca di satiri e demoni o mostri infernali. Di questa comica genia, già con *Chi soffre spera* entreranno a far parte maschere tratte dalla commedia dell'arte, con le loro caratterizzazioni anche linguistiche: Cola, Zanni e Frittellino appunto in *Chi soffre spera*, il vanaglorioso Capitano spagnuolo in *San Bonifazio*.

La presenza di simili personaggi consentiva anche di associar loro gaie ariette che rendevano più vivace la veste sonora. Ma seppure molto saltuariamente, tali espressioni canore le troviamo assegnate anche a protagonisti seri: perfino a quelli delle storie sacre, e neppure in situazioni "realistiche". Sant'Alessio ad esempio vi incastona una preghiera («Se l'ore volano»), e a un'analoga struttura conchiusa affida un suo esaltato commento sulla pro-

pria fine imminente («O morte gradita»). Anche se non troppo frequenti, nelle opere romane le arie furono indubbiamente oggetto d'interesse a più livelli. Oltre all'acquisizione di aree di pertinenza comunicativa sempre più ampie – l'effusione lirica in genere, in ogni sua manifestazione –, è evidente il gusto per la sperimentazione metrica, con risultati che si spinsero al di là delle miscele polimetriche (strofette di metri diversi), fino nel campo dell'eterometria vera e propria (strofette di metri diversi, ma non affini) [Fabbri 1988].

Un altro aspetto che in particolare le opere barberiniane svilupparono furono gli intrecci. Se fin lì il teatro musicale si era perlopiù limitato a sceneggiare singoli episodi mitologici di breve respiro rappresentativo, Rospigliosi allestì invece congegni drammatici ricchi di personaggi e soprattutto di azioni, ispirandosi al teatro parlato coevo e adottandone i meccanismi e gli espedienti. Ciò dilatò evidentemente la quantità di testo letterario da intonare: in gran parte steso in versi sciolti, destinati alla declamazione in stile "parlante", ma qua e là (specie a conclusione di battuta, o comunque per sottolineare un passo significativo) pronunciati con enfasi più canora (ariosi) [Reiner 1968]. Lo punteggiavano parcamente arie strofiche a una o più voci, e qualche coro. L'effetto di «tedio del recitativo» (lo scrive Domenico Mazzocchi nell'indice della sua *Catena d'Adone*, 1626), lamentato successivamente anche da alcuni teorici d'ambiente romano (Pietro Della Valle, Vincenzo Giustiniani, Giovan Battista Doni), derivava proprio da quest'attitudine apparentemente più corrica che i compositori tenevano nell'intonare tali testi letterari. La considerazione era però astrattamente artistica: se dal punto di vista musicale l'impressione era quella di una minor tensione di stile, era proprio la volontà di far assumere alle trame cantate dimensioni e struttura drammatiche più articolate e complesse a imporre un disbrigo maggiore di versi, da pronunciarsi necessariamente perlopiù in maniera corsiva: pena un'insistenza spropositata sui particolari, troppo frequenti indugi, un ritmo drammatico fiacco e alla lunga insostenibile. Il problema si riproporrà anche in seguito, e sotto diversi punti di vista pur restando in sostanza il medesimo. Per quanto reso con mezzi musicali, non si può valutare il teatro cantato unicamente coi metri delle tecniche di composizione: piuttosto, bisognerà osservare come il musicista le impieghi – e le pieghi – per raggiungere il suo vero scopo, che è quello di riuscire drammaturgo capace di rifondere con efficacia in suoni un testo drammatico prevalentemente verbale [Fabbri 1995].

5. *L'opera in musica a Venezia: il sistema impresariale.*

Dalla scena del teatro musicale primo-secentesco, per parecchio tempo è sostanzialmente assente Venezia, che invece per quanto riguardava i ge-

neri drammatici fin lì tradizionali (quelli cioè recitati parlando) era stata "piazza" di primissimo piano, e vivacissima. Di recite in musica del tipo di quelle fiorentine romane mantovane e così via, a Venezia se ne ebbero solo a partire dal 1637, quando durante il carnevale al teatro di San Cassiano fu allestita *L'Andromeda*, con musiche di Francesco Manelli su testo di Benedetto Ferrari. In base alle nostre conoscenze, prima se n'erano avuti tutt'al più degli assaggi, e sempre connessi con la figura di Monteverdi, che dal 1613 lavorava e risiedeva in città nella sua qualità di maestro della cappella ducale di San Marco. Proprio l'epistolario monteverdiano [Monteverdi 1994] ci informa che nel carnevale 1620 in casa Bembo si progettava di offrire ai «principalissimi sig.^{ri} et dame» invitati per una festa, oltre alla consueta «ora di concerto», un «lamento di Apollo» sulla misera sorte di Dafne rappresentato «sopra una senetta» (cioè su di un piccolo palcoscenico), per il quale aveva scritto i versi Alessandro Striggio, che poi Monteverdi aveva intonato. Sempre «in tempo [...] di carnevale per passatempo di veglia, alla presenza di tutta la nobiltà» nel 1624 fu recitato a palazzo Mocenigo il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Stavolta Monteverdi aveva posto in musica direttamente le ottave tassesche relative a un celeberrimo episodio della *Gerusalemme liberata* (con qualche modifica, e contaminandole con la versione leggibile nella *Conquistata*). Pubblicandola successivamente tra i suoi *Madrigali guerrieri et amorosi* stampati nel 1638 [Vincenti, Venezia], il compositore la presentava accompagnata da indicazioni registiche in cui resta memoria di come era stata recitata quella prima volta nella nobile dimora dei Mocenigo:

si farà entrare alla sprovista (dopo cantatosi alcuni madrigali senza gesto) dalla parte de la camera in cui si farà la musica, Clorinda a piedi armata, seguita da Tancredi armato sopra ad un cavallo mariano [= finto], et il Testo all'ora comincerà il canto.

Ancora a palazzo Mocenigo, ma stavolta per festeggiamenti nuziali, nella primavera del 1630 fu inscenata la favola pastorale *Proserpina rapita* di Giulio Strozzi, con musiche commissionate a Monteverdi: non siamo però sicuri che si trattasse di un testo da eseguire interamente in musica.

Oltre che sporadiche, fin lì a Venezia le recite in musica erano state di piccole dimensioni, ibride nella loro natura drammatica (misto forse di parlato e cantato il testo di Strozzi, esempi di epica sceneggiata quelli tasseschi), e privatissime. Prima del 1637, perciò, il pubblico veneziano aveva scarsissima dimestichezza col teatro tutto musicale. *L'Andromeda* quell'anno rappresentata cantando dunque risultò una novità totale, tanto più che essa non fu – com'era successo fino a quel momento a Firenze, Roma, Mantova, Bologna – uno dei tanti intrattenimenti privati cui si era ammessi su invito, bensì uno spettacolo proposto in una sala accessibile a un pubblico pagante. Già dal pieno Cinquecento il teatro (parlato) italiano conosceva il fenomeno – connesso all'esperienza dei comici di professione (dell'arte, co-

me si usava dire) – delle recite al chiuso in locali cui si poteva liberamente entrare acquistando un biglietto. Negli anni all'incirca tra il 1540 e il 1570 “stanze” del genere esistevano ad esempio a Modena, Bologna, Piacenza, Genova, Udine, Mantova, Reggio nell'Emilia. Pubblicando nel 1580 la sua *Venezia nobilissima*, dettagliata descrizione della città lagunare, Francesco Sansovino poteva scrivere:

sono poco discosti da questo tempio [di San Cassiano] due teatri bellissimi edificati con spesa grande, l'uno in forma ovata e l'altra rotonda, capaci di gran numero di persone, per recitarvi ne' tempi di carnevale commedie secondo l'uso della città.

Sansovino alludeva alle due sale stabilmente attrezzate per accogliere il pubblico – pagante – che assisteva alle abituali recite dei comici dell'arte. La prima era di proprietà della nobile famiglia Michiel (il Teatro Vecchio), l'altra dei Tron (il Teatro Nuovo). Contemporaneamente a quest'ultimo, distrutto da un incendio nel 1629 e ricostruito in muratura (nonché ormai noto come San Cassiano), nella prima metà del Seicento sono testimoniati attivi pure il San Moisè (dei Giustinian) e il San Salvador, aperto nel 1622 (di proprietà dei Vendramin): Tommaso Garzoni cita poi esibizioni a pagamento di comici anche «all'ostaria del Pellegrino», evidentemente attiva prima del 1616 (data di pubblicazione dello scritto – *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* – in cui se ne dà conto) [Fabbri 1995].

E proprio a una di questa sale – quella di San Cassiano – dedicate al teatro professionistico e offerto a un pubblico pagante, a ridosso del carnevale 1637 si rivolse la compagnia degli autori-interpreti dell'*Andromeda* per quella loro novità da proporre al pubblico veneziano. Il grande successo dell'iniziativa si misura facilmente constatando come negli anni seguenti il San Cassiano insisterà su questo filone inserendo sistematicamente nei propri cartelloni carnevaleschi non più commedie parlate, ma drammi cantati. Subito venne imitato da altre sale già in attività, e in concorrenza. Nel 1639 al San Moisè veniva forse ripresa *L'Arianna* di Monteverdi (se non in quell'anno, la conversione di questo teatro al dramma cantato avvenne comunque per certo nel 1640 con due “prime” di Ferrari, *Il pastor regio* e *La ninfa avara*). Nel carnevale 1638 l'Accademia degli Unisoni (promossa da Strozzi nel 1637) allestiva nel proprio “ridotto” aperto al pubblico – pagante – un'attrazione musicale fuori dalla norma, consistente in una ripresa della «favola di Giasone e di Medea» da Monteverdi musicata dieci anni prima per la corte di Parma. Quanto grande fosse l'entusiasmo per il nuovo genere lo conferma il fatto che, oltre ai teatri esistenti e convertiti all'opera in musica, se ne aggiunsero ben presto di nuovi appositamente eretti per ospitarlo: il Ss. Giovanni e Paolo (proprietà Grimani), costruito in legno nel 1638 e inaugurato l'anno seguente con *La Delia* di Giulio Strozzi, musicata da Manelli e Francesco Sacrati; il Novissimo, edificato nel 1641 e subito inaugurato con *La finta pazza* di Strozzi-Sacrati (chiuse nel 1647); il Ss.

Apostoli, aperto nel 1649 con *Orontea* di Giacinto Andrea Cicognini - Marcantonio Cesti, e attivo fino al 1688; il Novissimo di Sant'Aponal (proprietà Duodo e Correr), che nel 1651 avviò le sue stagioni con opere di Francesco Cavalli (*L'Oristeo*, *La Rosinda*, *La Calisto*), cessando l'attività musicale nel 1657.

Se a Venezia lo spettacolo tutto cantato era giunto in ritardo rispetto ad altri centri, vi conobbe però un successo immediato e senza precedenti, finendo col sostituirsi a quello parlato - almeno al vertice delle gerarchie artistiche - nei gusti del pubblico e perfino fisicamente, nei medesimi luoghi di rappresentazione. Del sistema teatrale in cui in ambito veneziano veniva a inserirsi, giovandosene assai, il teatro musicale assumeva anche le connotazioni essenziali: il carattere d'impresa economica con fini di lucro, il suo carattere pubblico (cioè la possibilità per chiunque di divenirne spettatore, sempre che avesse ovviamente i mezzi per l'acquisto di un biglietto d'ingresso), la ripetitività, la cadenza sistematica. Insomma, se in precedenza lo spettacolo cantato era stato - salvo poche eccezioni - un evento fuori dell'ordinario e solitamente connesso a circostanze speciali, ora diventava un'abitudine stagionale specie del periodo carnevalesco (dal 26 dicembre al martedì grasso di ogni anno); già mecenatescamente elargito, ed espressione sotto la specie artistica di egemonie politiche, diveniva iniziativa economica ispirata alle leggi economiche del mercato; da prerogativa di un'élite per diritto di sangue e di rango si mutava in privilegio temporaneo disponibile sul mercato e in offerta prolungata (contro le quattro recite del barberiniano *Chi soffre speri*, a Roma nel febbraio-marzo 1639, sono eloquenti le ventiquattro dell'*Antioco* di Minato-Cavalli a Venezia dal 25 gennaio al 24 febbraio 1659) [cfr. Bianconi 1982].

La regolarità e sistematicità delle rappresentazioni musicali a Venezia, dal 1637 in poi (qualche breve sospensione si ebbe solo per cause di forza maggiore, in tempo di guerra), e con più sale attive contemporaneamente, determinò fenomeni d'importanza capitale. In primo luogo si assisté all'affermazione definitiva di figure professionali di musicisti legati al teatro: compositori (e poeti per musica), cantanti, ballerini (ma anche impresari, scenografi, costumisti, ecc.). Prima di allora, il catalogo di un compositore poteva comprendere titoli di genere drammatico-musicale, ma saltuariamente (solo se le circostanze avevano fatto fortuitamente incrociare le sue vicende biografiche con quelle di una qualche corte o accademia o circolo aristocratico desideroso di allestire uno spettacolo), e comunque in minoranza tra libri di madrigali, musiche a voci sole e volumi di musica sacra. Dei compositori attivi sulle scene veneziane fin verso la metà del secolo, i più (Francesco Manelli, Benedetto Ferrari, Francesco Saccati, Francesco Cavalli) esibiscono invece un nutrito *corpus* di titoli teatrali: solo per Nicolò Fontei e Giovanni Rovetta l'esperienza scenica risulterà sporadica, limitata a un unico episodio, mentre lo stesso catalogo monteverdiano tra il

1640 e il 1643 si arricchirà di ben tre “numeri” drammatici (ma non si dimentichi l’inopportunità, per il maestro di cappella di San Marco, di immischiarsi in imprese legate all’attività delle sale pubbliche: l’esperienza di Monteverdi sarà presto interrotta dalla morte; quella del suo successore Rovetta abortirà subito; la carriera teatrale di Cavalli cesserà con la sua assunzione a tale carica).

Quanto ai cantanti che sappiamo essersi esibiti nello stesso periodo sui palcoscenici veneziani, se alcuni affrontarono tale impegno come una prestazione saltuaria che veniva ad aggiungersi al loro abituale servizio nella cappella ducale di San Marco (così come era successo in precedenza negli spettacoli di corte o a Roma), altri cominciavano a conoscere fama e celebrità proprio attraverso – e perfino esclusivamente – tali interpretazioni drammatiche. Ma non era solo quello musicale il libero professionismo che il teatro pubblico cantato contribuiva in modo decisivo a favorire: il bisogno di sempre nuovi testi da porre in scena produsse anche una schiera di specialisti letterari, perlopiù gentiluomini e avvocati che avevano fin lì scritto versi per diletto, e che ora si facevano poeti teatrali per fini di lucro.

L’altro basilare aspetto che l’approdo veneziano del teatro musicale assestavava era il campo delle convenzioni: drammaturgiche, musicali, letterarie, scenografiche. Un così intenso e regolare consumo di spettacoli tutti cantati portava “naturalmente” da un lato al rapido solidificarsi di schemi e *loci communes* di ogni tipo, e dall’altro – per complemento – alla necessità di rinfrescarli di continuo e rimpiazzarli se logorati: per quanto artigianale, si trattava pur sempre di una produzione “di serie”. Delle tradizioni che il teatro per musica alla fine degli anni Trenta del Seicento poteva vantare, quella romana era certo la più viva e robusta: per numero e continuità di allestimenti, e per la “forza di persuasione” che una serie continua come quella – situata proprio in tale decennio – dovette avere. Se poi si tiene presente che di provenienza e formazione romane erano stati i fulcri della compagnia promotrice dell’*Andromeda* e della *Maga fulminata* (Francesco Manelli e sua moglie Maddalena, rispettivamente compositore-cantante e primadonna; il poeta teatrale e tiorbista Ferrari, nonché altri esecutori che vi collaborarono), non sarà difficile immaginare che proprio alle recenti stagioni barberiniane ci si dovrà rivolgere per cercare d’individuare i modelli di tale tradizione.

Nella scelta dei soggetti da presentare al pubblico veneziano, poeti teatrali e musicisti accolsero in gran parte vicende appartenenti a quelle tipologie dell’irrealtà ormai pienamente stabilizzate nel genere drammatico tutto cantato: sceneggiature di celebri episodi mitologici (qualche caso: *L’Andromeda* di Ferrari-Manelli, 1637; *Le nozze di Teti e di Peleo* di Persiani-Cavalli, 1639; *La Delia* di Strozzi-Sacрати, 1639; *Ercole in Lidia* di Bissaccioni-Rovetta, 1645), storie mitiche ad ambientazione pastorale (*L’Adone* di Vendramin-Manelli, 1639; *Gli amori d’Apollo e di Dafne* di Busenel-

lo-Cavalli, 1640; *Amore innamorato* di Fusconi-Cavalli, 1642; *La virtù de' strali d'Amore* di Faustini-Cavalli, 1642; *Il Bellerofonte* di Nolfi-Sacratì, 1642; *Narciso et Eco immortalati* e *Gli amori di Giasone e d'Isifile* di Persiani e, rispettivamente, forse Cavalli e Marazzoli (1642), pastorali *tout court* (*Il pastor regio* e *La ninfa avara* di Ferrari, 1640 e 1642; *L'Egisto* di Faustini-Cavalli, 1643). Ma accanto a questi ne figurano altri propensi piuttosto a far proprie le inclinazioni romane ad attingere dall'epica e dalla novellistica (anche moderne), e comunque più decisamente impostati sul genere della commedia d'intreccio: soggetti misti di personaggi divini e umani con possibilità di sviluppi magico-fantastici (*La maga fulminata* di Ferrari-Manelli, 1638), o coinvolgenti celebri eroi letterari (*L'Armida* di Ferrari, 1639; *Il ritorno di Ulisse in patria* di Badoaro-Monteverdi, 1640; *La Didone* di Busenello-Cavalli, 1641; *La finta pazza* di Strozzi-Sacratì, 1641; *Le nozze d'Enea in Lavinia* di ?-Monteverdi, 1641; *Sidonio e Dorisbe* di Melosio-Cavalli, 1642; *L'Ulisse errante* di Badoer-Sacratì, 1644) [cfr. Fabbri 1990].

Il successo che le parti comiche avevano incontrato a Roma induceva a dotare di ruoli ridicoli anche i testi per musica presentati a Venezia. Vi troviamo così vecchie governanti con velleità civettuose (Scarabea nella *Maga fulminata*, Grimora nel *Sidonio e Dorisbe*, Cirenia nell'*Alcate* di Tirabosco-Manelli [1642], e via elencando: la lista sarebbe cospicua, come anche nei casi seguenti, necessariamente solo esemplificativi), satiri e rustiche ninfe (Tamburla e il Satiro dell'*Armida*, Tritone nelle *Nozze di Teti e di Peleo*, i Satiri dell'*Adone* e della *Torilda* di Bissari-Cavalli? [1648]), villani (Tacco nel *Pastor regio*, Ghiandone della *Ninfa avara*, Erbosco del *Sidonio e Dorisbe*, Giamba nella *Finta savia* di Strozzi - autori vari [1643]), servi sciocchi (Trulla nella *Venere gelosa* di Bartolini-Sacratì [1643], Corbacchio della *Finta savia*, Nuto della *Torilda* di Bissari-Cavalli? [1648]), paggi e servi astuti (Sinone della *Didone*, Vafrinio del *Sidonio e Dorisbe*, Lesbino degli *Amori di Giasone e d'Isifile*), parassiti vanagloriosi (Iro nel *Ritorno d'Ulisse in patria*, Numano nelle *Nozze d'Enea in Lavinia*, Giroldo negli *Amori di Giasone e d'Isifile*), pedanti (Rodante nella *Finta savia*, il Pedante nel *Sidonio e Dorisbe*), vecchi in amore (Minocle nel *Bellerofonte*, Prospino nell'*Alcate*) [cfr. Fabbri 1990].

La differente situazione politica e culturale di Venezia, e le ben più decise finalità d'intrattenimento che il teatro per musica vi assumeva, fecero invece trascurare del tutto i soggetti agiografici. Un tale orientamento non andò però completamente affossato: se non quella sacra, la storiografia in genere fu presto vista anche dai poeti teatrali veneziani come un promettente repertorio di possibili sceneggiature, cui attingere con sempre maggior libertà a mano a mano che l'assuefazione del pubblico locale al nuovo tipo di teatro consentiva di spingersi progressivamente oltre. In questa prima fase del suo radicamento in laguna, da narrazioni storiche (in più di un caso noi oggi le diremmo piuttosto storico-leggendarie) trassero in tutto o

in parte la propria materia Marcantonio Tirabosco per *L'Alcate*, Scipione Errico per *La Deidamia* (1644), Giulio Strozzi per *Il Romolo e 'l Remo* (1645), Giovanni Faustini per *La Doriclea* (1645), Pietro Paolo Bissari per *La Torilda* (1648), Maiolino Bisaccioni per *La Semiramide* (1648), Giacinto Andrea Cicognini per *L'Orontea* (1649). Un uso più intenso ed efficace – perché legato a polemiche politiche contemporanee, contro l'assolutismo monarchico – delle fonti storiche fece soprattutto Gian Francesco Busenello in *La coronazione di Poppea* (1643, per Monteverdi) e *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646, per Cavalli) [cfr. Fabbri 1990].

Nell'opera veneziana si affermava definitivamente anche la suddivisione dei testi in tre atti, e l'abitudine di rendere dialogato e spettacolare il prologo. Nel contempo, sempre di più i drammi assumevano i caratteri di vere e proprie commedie d'intreccio, con vicende complesse e incrociate, e i tipici espedienti drammatici di tale genere (equivoci, cambi d'identità, travestimenti, agnizioni). Di pari passo, il favore che il pubblico loro accordava, spingeva a incrementare il numero delle canzonette (arie): nelle opere pre-veneziane esse punteggiavano sporadicamente il testo, come si è visto, e perlopiù per ben delimitate funzionalmente drammatiche, mentre ora invece crescevano a vista d'occhio espandendosi anche in campi – quelli della comunicazione lirica ed espressiva – prima non praticati o toccati solo eccezionalmente.

6. Monteverdi e il teatro per musica a Venezia.

Le vicende biografiche di Monteverdi fecero sí che, anche di questa rinascita veneziana dell'opera in musica (ma meglio sarebbe dire, definitivo e duraturo assestamento), protagonista indiscusso finisse per essere proprio lui [cfr. Fabbri 1985; Gallico 1979]. Quando iniziò la conversione all'opera in musica dei teatri veneziani (1637), Monteverdi vi venne ben presto coinvolto: in questo campo poteva infatti vantare note benemeritenze risalenti agli anni mantovani e a fasti più recenti (le manifestazioni parmensi del 1628), nonché sporadiche esperienze sceniche compiute a Venezia negli ambiti del teatro "da camera" (quelle citate sopra). Proprio a questi suoi trascorsi inizialmente si attinse: nel carnevale 1638 al ridotto degli Unisoni si riprese un suo intermezzo parmense del 1628, e nel carnevale 1639 il teatro di San Moisè si apriva al nuovo genere riportando probabilmente in scena *L'Arianna*. Commissioni interamente nuove furono invece *Il ritorno di Ulisse in patria* su versi di Giacomo Badoaro (carnevale 1640, teatro di San Cassiano), *Le nozze d'Enea in Lavinia* di poeta ignoto (carnevale 1641, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo: la partitura non risulta superstita), *La coronazione di Poppea*, opera letteraria di Gian Francesco Busenello (carnevale 1643, teatro dei Ss. Giovanni e Paolo) [cfr. Gronda e Fabbri 1997; Sevieri 1997].

Aiutato anche da stesure drammatiche molto efficaci – specie l'ultima, quella di Busenello, che costituisce a pieno diritto uno dei capisaldi del teatro italiano secentesco *tout court* –, Monteverdi vi si dimostra una volta di più vero e proprio drammaturgo musicale. Come già all'epoca dei suoi primi accostamenti al nuovo genere, non si limita infatti a intonare i versi sottopostigli, seguendone i suggerimenti metrici e morfologici. Piuttosto, ne esplicita inventivamente con i mezzi a lui propri – quelli musicali – i nuclei espressivi, le situazioni sceniche, le posizioni e i contrasti. Bastino alcuni esempi. Da un lato, certi monumenti di eloquenza supremamente patetica quali le grandi “tirate” di lamento di Penelope («Di misera regina», da *Il ritorno di Ulisse in patria*, I, 1) e di Ottavia («Disprezzata regina», da *La coronazione di Poppea*, I, 5), che rinverdiscono efficacemente il prototipo del genere, quel monteverdiano lamento di Arianna del 1608 ormai assunto a vera e propria presenza mitica. Dall'altro, alcune vivacissime e variegatissime sequenze sceniche quali l'approdo del protagonista a Itaca e il suo incontro con Minerva (*Il ritorno di Ulisse in patria*, I, 6-8), o la morte di Seneca (*La coronazione di Poppea*, II, 3), al cui severo recitativo invano si oppongono le implorazioni dei Familiari, sia quelle cromaticamente patetiche a mo' di madrigale («Non morir, Seneca, no»), sia le successive più seducenti, con movenze da canzonetta («Io per me morir non vo»). E dopo la citata declamazione di Penelope, prosasticamente recitativa, le attitudini canore, canzonettistiche e spesso periodiche della coppia Melanto-Eurimaco (*Il ritorno di Ulisse in patria*, I, 2) non potrebbero più efficacemente restituire il contrasto tra la mestizia senza speranza della regina che si crede vedova e i lievi amoreggiamenti dei due giovani. Per converso, l'esplosione di canto in cui erompe Penelope una volta certa dell'identità di Ulisse (III, 10), dopo molte battute scambiate in stile recitativo, ne rende l'animo come meglio non si potrebbe.

Ma in questi suoi ultimi anni veneziani Monteverdi si spinse risolutamente oltre, fino a rimodellare spesso – e assai inventivamente – il testo letterario: sempre, però, allo scopo di estrarne con più efficacia i contenuti drammatici. Data la stroficità della base letteraria (nel consueto, realistico caso di canti in scena o di epifanie divine, in situazioni gioiose o estatiche, o per consuntivi sentenziosi), il compositore tratta ovviamente ad “aria” i rispettivi agglomerati di versi. Profittando di una ripresa a fine strofe del verso iniziale, nella *Coronazione di Poppea* Monteverdi confeziona per Drusilla una struttura musicale “circolare” che ricorda un po' quella della ballata («O felice Drusilla, o che sper'io?», III, 1). Ma il medesimo profilo l'aveva conferito anche all'ingresso di Ottone al principio dell'atto I («E pur io torno qui qual linea al centro»), senza attendere che fosse la relativa configurazione poetica a suggerirglielo, e probabilmente intendendo così raffigurare sonoramente un'idea di “ritorno”.

Se poi si considera tutta la parte di quei testi – la maggioranza – non or-

ganizzata in forme chiuse bensì stesa in versi sciolti (e dunque musicalmente destinata all'intonazione recitativa), lo scarto sarà ancor più palese. Oltre ai consueti andamenti declamatori che amplificano i profili del parlato, Monteverdi punteggia episodicamente la sua scrittura di moduli tipici dello stile arioso ("cavate", nel linguaggio dell'epoca, contraddistinte da ripetizioni, periodicità, progressioni, regolarità ritmica del basso, frequenza di clausole armoniche) che vengono a incidere profondamente sull'esposizione del testo. Ciò si verifica per dare risalto a concetti, immagini e parole-chiave pronunciati dai personaggi, senza preclusione per alcun "affetto" e secondo una poetica che rinnova e reinventa abitudini madrigalistiche in Monteverdi evidentemente sempre operanti. Il risultato musicale è una veste sonora particolarissima, non comparabile con quanto realizzato dai compositori teatrali a lui contemporanei. Nel *Ritorno di Ulisse in patria* è evidente come una così fantasiosa "pittura" del testo letterario sia funzionale a rendere più vivi ad esempio i contrasti Penelope-Melanto e Iro-Eumete (I, 10 e 12), o ad amplificare i diagrammi psicologici degli incontri Eumete-Ulisse o Ulisse-Telemaco (II, 2 e 3). Nella *Coronazione di Poppea*, ad esempio, si noti come Ottone, esaltato dall'idea di riabbracciare finalmente l'amata Poppea, trapassi rapidamente dallo stile arioso a quello recitativo nel momento in cui scopre il di lei tradimento (I, 1); o alla ricorrente, spavalda "cavata" che Poppea oppone come un *refrain* alle raccomandazioni di Arnalta (I, 4); oppure alla sistematica ricomparsa di un elemento strutturale (la tecnica del basso ostinato, sempre sul medesimo tetracordo discendente) per ogni duetto che parli d'amore, da quello tra Fortuna e Virtù nel prologo, alle lascivie fantasticate da Nerone e Lucano (II, 6), all'esaltazione del conclusivo «Pur ti miro» fra Nerone e Poppea (di discussa paternità, però).

A conclusione della sua vita creativa, la molteplicità e varietà di personaggi e situazioni che il teatro consentiva permise a Monteverdi di esaltare al massimo quella sua capacità di restituire in musica il vario mondo degli "affetti", intensamente coltivata fin dai suoi anni più giovanili.

Bartoli Becherini, M. A.

2000 (a cura di), «Per un regale evento». *Spettacoli nuziali e opera in musica alla corte dei Medici*, Centro Di, Firenze.

Becker, H.

1981 (a cura di), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel.

Bellina, A. L.

1984 *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella «favola» per musica*, Olschki, Firenze.

Besutti, P., Gialdroni, T. M., e Baroncini, R.

1998 (a cura di), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Olschki, Firenze.

Bianconi, L.

1982 *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IV, Edt, Torino.

1986 (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna.

Bianconi, L., e Pestelli, G.

1987 sgg. (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Edt, Torino.

Decroisette, F., Graziani, F., e Heuillon, J.

2001 (a cura di), *La Naissance de l'Opéra. Euridice, 1600-2000*, L'Harmattan, Paris.

Della Corte, A.

1958 (a cura di), *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Utet, Torino.

Fabbri, M., Garbero Zorzi, E., e Petrioli Tofani, A. M.

1975 *Il luogo teatrale a Firenze*, Electa, Milano.

Fabbri, P.

1985 *Monteverdi*, Edt, Torino.

1988 *Istituti metrici e formali*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana* cit., VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, pp. 165-233.

1990 *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna; nuova ed. Bulzoni, Roma 2003.

1995 *Origini del melodramma, Caratteri e funzioni dell'opera, Diffusione dell'opera*, in A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, I. *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Utet, Torino, pp. 59-129.

Fabbri, P., e Pompilio, A.

1983 (a cura di), *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Olschki, Firenze.

Fassò, L.

1956 (a cura di), *Teatro del Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli.

Gallico, C.

1979 *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Einaudi, Torino.

Gargiulo, P.

2001 (a cura di), «*Lo stupor dell'invenzione*». *Firenze e la nascita dell'opera*, Olschki, Firenze.

Gronda, G., e Fabbri, P.

1997 (a cura di), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Mondadori, Milano.

Leopold, S.

1978 «*Quelle bazzicature poetiche appellate ariette*». *Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, in «*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*», III, pp. 101-41.

1981 *Chiabrera und die Monodie: die Entwicklung der Arie*, in «*Studi musicali*», X, pp. 75-106.

Monteverdi, C.

1994 *Lettere*, a cura di É. Lax, Olschki, Firenze.

1996 *Tutte le opere*, a cura di G. F. Malipiero, Universal Edition, Wien (ristampa dell'ed. del 1926-42).

Murata, M.

- 1979 *The recitative soliloquy*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXII, n. 1, pp. 45-73.
- 1981 *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.
- 1984 *Classical tragedy in the history of early opera in Rome*, in «Early Music History», IV, pp. 101-34.

Pirrotta, N.

- 1969 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Eri, Torino; nuova ed. Einaudi, Torino 1975.

Reiner, S.

- 1968 «*Vi sono molt'altre mezz'arie...*», in H. Powers (a cura di), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton University Press, Princeton N.J., pp. 241-58.

Restani, D.

- 1990 *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «poetica» alla musica. Con un'appendice di testi*, Olschki, Firenze.

Sartori, C.

- 1990-94 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Bertola & Locatelli, Cuneo.

Schrammek, B.

- 2001 *Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597-1646)*, Bärenreiter-Lim, Kassel-Lucca.

Sevieri, M. P.

- 1997 *Le nozze d'Enea con Lavinia*, De Ferrari, Genova.

Solerti, A.

- 1903 *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino.
- 1904 *Gli albori del melodramma*, Sandron, Milano.
- 1905 *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Bemporad, Firenze.

Sternfeld, F. W.

- 1993 *The Birth of Opera*, Oxford University Press, Oxford.

ELLEN ROSAND

Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte ai teatri d'opera a pagamento

Le prime opere in musica, vale a dire le prime produzioni drammatiche interamente cantate, emersero attorno al 1600 dalla tradizione rinascimentale italiana dello spettacolo di corte. Così come era stato per le forme precedenti, recitate o parzialmente cantate, questi spettacoli erano allestiti per celebrare occasioni speciali, e venivano finanziati dalle dinastie regnanti – a Firenze, Mantova e Roma. Eseguite com'erano al cospetto dei cortigiani, in teatri appositamente costruiti o nei saloni del palazzo, per la loro messa in scena non si badava a spese, in modo che ogni particolare fosse grandioso, pienamente all'altezza dell'evento celebrato, nonché della reputazione e dell'influenza di coloro che lo avevano patrocinato. Il potere della musica, che al principio servì anche da soggetto della rappresentazione – così nell'*Euridice* fiorentina (1600) come nell'*Orfeo* mantovano (1607) – si combinò a impressionanti scenografie e costumi, dando origine a spettacoli che glorificavano il potere dei Medici, dei Gonzaga, dei Barberini. Sebbene queste opere normalmente non venissero replicate, molte di esse furono immortalate dalla pubblicazione, divenendo così monumenti perenni a ricordo dei committenti e degli eventi per cui erano state create. Verso la metà del Seicento, il gesuita Giovan Domenico Ottonelli distingueva già questa prima fase cortigiana dell'opera in musica, «fatta ne' palazzi de' principi grandi, e d'altri signori secolari o ecclesiastici», da una successiva, che comprendeva le produzioni «fatte da que' mercinarii musici che sono comedianti di professione» nei pubblici teatri [Ottonelli 1652, cit. in Taviani 1969, pp. 509-13]. Anche se al tempo in cui scriveva Ottonelli simili teatri pubblici si potevano trovare in varie città italiane, il fenomeno aveva il suo fulcro a Venezia, dove aveva cominciato a prender piede circa quindici anni prima.

1. *Fattori socioeconomici nello sviluppo dell'opera.*

La specificità dell'assetto politico, sociale ed economico di Venezia influenzò inevitabilmente tutte le arti, ma forse nessuna di esse quanto il melodramma. La particolare organizzazione del governo, per cui il potere era

diviso fra i membri della classe patrizia invece di essere affidato a un sovrano, favoriva la competizione tra le famiglie nobili. Un riflesso di questa competizione si poteva trovare nella tempestività con cui le famiglie cercavano di sfruttare, tra le altre cose, la nascente voga operistica, che iniziava a diffondersi nella città lagunare al termine degli anni Trenta del Seicento quasi come la peste. I loro obiettivi erano economici oltre che politici. Non era cosa inusuale per queste famiglie aristocratiche il trovarsi coinvolte in attività commerciali di vario genere: scambi con l'Europa continentale e con l'Oriente, agricoltura, affari bancari. Investire denaro nella costruzione di teatri atti alla messa in scena di produzioni drammatiche d'intrattenimento per un pubblico pagante – composto da palchettisti stagionali o da frequentatori occasionali – era pienamente nelle possibilità dei patrizi-imprenditori già sul finire del xvi secolo.

Città turistica per eccellenza, con una tradizione di multiformi attività carnevalesche, Venezia ospitava da tempo una grande varietà di spettacoli teatrali, alcuni dei quali erano recitati nelle accademie dai membri della stessa classe patrizia, e altri dalle compagnie itineranti dei *comici* [Povoledo 1971]. Certamente, durante il xvi secolo e i primi anni del xvii, un gran numero di teatri fu costruito per volere delle famiglie nobili, quali i Tron o i Michiel, al fine di accogliere simili spettacoli. Anche se questi teatri vennero poi demoliti, oppure bruciarono o scomparvero in altro modo, essi fornirono il modello per i successivi teatri d'opera veneziani. Le informazioni note circa gli accordi finanziari fra i proprietari e le compagnie itineranti dei *comici* nel Cinquecento indicano che, anche sotto questo profilo, tali teatri furono un modello per il melodramma. In cambio del permesso di allestire spettacoli nei teatri, le compagnie si accollavano interamente la responsabilità della produzione, dividendo con i proprietari i proventi derivanti dall'affitto stagionale dei palchi e dalla vendita dei biglietti sera per sera [Johnson 2002, pp. 944-45]. L'opera veneziana appare allora come la naturale evoluzione di una serie di circostanze storiche e sociali che si andavano sviluppando da più di mezzo secolo.

2. *Le prime de «L'Ermiona» e di «Andromeda».*

È possibile leggere la storia della nascita e dello sviluppo del melodramma a Venezia nell'appendice di *Minerva al tavolino*, una raccolta di scritti di Cristoforo Ivanovich, il primo storico di quell'arte [Ivanovich 1681; Walker 1976]. Egli basò principalmente il suo resoconto su un'analisi completa dei libretti d'opera risalenti al periodo compreso tra il 1637 e i giorni suoi. Stando a quanto scrive Ivanovich, i semi dell'opera "veneziana" furono gettati sulla terraferma, a Padova: qui, il 10 aprile 1636, in un teatro appositamente eretto venne «rappresentat[a] in musica» *L'Ermiona*

come preludio a un torneo organizzato dal nobile padovano Pio Enea degli Obizzi [Di Luca 1993; Petrobelli 1965]. Il libretto, dello stesso Obizzi, fu musicato dal compositore romano Giovanni Felice Sances, che nella produzione figurava anche come cantante al fianco di Girolamo Medici, Maddalena Manelli, Anselmo Marconi, Felicita Uga, Francesco Monteverdi, e forse Antonio Grimani. Sebbene la maggior parte di questi cantanti fosse stata ingaggiata da lontani paesi, alcuni di essi furono richiamati dalla vicina Venezia, e specificamente dalla Cappella di San Marco. Con l'eccezione di Sances, che in quello stesso anno lasciò l'Italia per Vienna, tutti i cantanti sopra menzionati calcarono i palcoscenici di Venezia negli anni successivi; alcuni di essi – e in particolar modo Felicita Uga – si assunsero anche responsabilità imprenditoriali [Morelli e Walker 1976]. Il teatro stesso, così come le scenografie, erano opera di un vecchio collaboratore dell'Obizzi, ovvero dello scenografo ferrarese Alfonso Rivarola, detto il Chenda, il quale, al pari dei cantanti, avrebbe assunto un analogo ruolo a Venezia negli anni seguenti (progettò le scenografie per il teatro dei Santi Giovanni e Paolo nel 1639, ma morì l'anno successivo) [Povoledo 1998, soprattutto pp. 382-83].

Entro certi limiti *L'Ermonia* era una tipica opera di corte: uno spettacolo sontuoso, finanziato da un privato e mai replicato. Di atipico vi era però il pubblico, socialmente misto, che includeva nobildonne e nobiluomini, gente del posto e stranieri, rettori universitari ma anche studenti. E sebbene il teatro fosse stato costruito appositamente per quella produzione, esso prevedeva ordini multipli di palchi per poter sistemare il variegato pubblico. Questi due elementi – uditorio differenziato e ordini di palchi – furono cruciali per lo sviluppo del melodramma pubblico veneziano.

Come racconta Ivanovich, la tappa successiva fu Venezia. Meno di un anno dopo l'esecuzione de *L'Ermonia* una nuova compagnia – guidata dall'emiliano Benedetto Ferrari, della quale facevano parte molti degli stessi musicisti "forestieri", e ancora una volta integrata dai cantanti di San Marco – mise in scena il primo melodramma veneziano. *Andromeda*, su libretto di Ferrari musicato da Francesco Manelli, venne eseguita nel 1637 al Teatro San Cassiano durante il Carnevale, la stagione tradizionalmente dedicata agli spettacoli teatrali. Non fu certo una coincidenza che il primo teatro d'opera pubblico a Venezia fosse il San Cassiano. I suoi proprietari, la famiglia Tron, erano da tempo coinvolti in attività teatrali; il teatro stesso, come molti altri, aveva cominciato la sua attività nel Cinquecento come teatro di prosa, e solo di recente era stato ristrutturato come «teatro de musica» proprio per la compagnia di Ferrari.

La maggior parte delle informazioni di Ivanovich su questa produzione operistica è tratta dalla lunga prefazione al libretto dell'*Andromeda*, firmata dallo stampatore Bariletti, e pubblicata diversi mesi dopo la rappresentazione. Da questo testo egli ebbe notizia del fatto che la compagnia di Fer-

rari comprendeva sette membri, i quali provvedevano da soli a tutto l'occorrente per lo spettacolo, dal libretto alla messa in musica, dal canto (e spesso a una persona toccava più di un ruolo) all'esecuzione in orchestra. Il sistema alla base di una simile impresa richiamava quello su cui si fondavano i precedenti spettacoli pubblici dei *comici*, e rimase caratteristico delle produzioni operistiche fino a Settecento già inoltrato. Esso prevedeva un contratto stagionale fra i proprietari del teatro (la famiglia Tron) e un impresario o una compagnia (Ferrari), che forniva o commissionava libretto e partitura e assumeva gli interpreti e l'altra manodopera. Le spese erano presentate a rimborso e i proventi derivavano dall'affitto dei palchi e dalla vendita dei biglietti [Glixon e Glixon 1992].

Secondo la testimonianza di Ivanovich, *Andromeda* ebbe un tale successo che, nella successiva stagione di Carnevale (1638), seguì un rinnovo di contratto con la compagnia Ferrari per la produzione di un secondo lavoro degli stessi due autori, *La maga fulminata*, da mettere in scena nel medesimo teatro. Da quel momento in poi l'ascesa fu inarrestabile. L'anno successivo un altro teatro, quello dei Santi Giovanni e Paolo, fu trasformato in teatro d'opera. I suoi proprietari, i nobili fratelli Grimani, tentarono di sbaragliare la concorrenza del San Cassiano ingaggiando la compagnia di Ferrari e presentando ben due melodrammi nella stagione inaugurale (un modello di programmazione mantenuto da quel teatro in modo più o meno costante per tutto il Seicento). Nel frattempo, al San Cassiano si formò una nuova compagnia guidata da un musicista del luogo, Francesco Cavalli, organista in San Marco, che inaugurò così la sua importante carriera operistica. Il primo dei suoi quasi trenta melodrammi, *Le nozze di Teti e Peleo*, su libretto di Orazio Persiani (condirettore della compagnia al fianco di Felicità Uga, già ben nota per l'*Ermiona*), venne eseguito nel 1639. Sebbene i suoi lavori continuassero a essere eseguiti regolarmente al San Cassiano lungo tutto il decennio successivo, egli abbandonò ogni responsabilità imprenditoriale nel 1644 [Morelli e Walker 1976, p. 98].

3. *La proliferazione dei teatri.*

Altri due teatri seguirono in rapida successione, il Teatro Giustinian in San Moisè nel 1640, un teatro di prosa trasformato in teatro d'opera come i suoi predecessori, e il Novissimo nel 1641. Quest'ultimo, come suggerisce il nome, era un esemplare unico fra i teatri veneziani per il fatto di essere stato costruito *ex novo*, probabilmente su progetto di Giacomo Torelli da Fano, il quale, da ingegnere del Doge, era destinato a diventare lo scenografo più innovativo del suo tempo [Bjurstrom 1961; Milesi 2000]. Il Novissimo era unico anche perché non era stato progettato per il prestigio o il profitto di una sola famiglia, ma piuttosto in favore di una società di

nobili, forse più interessati a scopi ricreativi o accademici che non commerciali. Molti di essi appartenevano alla più importante accademia veneziana dell'epoca, quella degli Incogniti, un gruppo di scrittori alquanto prolifici il cui sostegno e partecipazione alle attività operistiche erano intesi a esprimere il loro patriottismo veneziano. Sebbene di breve durata (rimase aperto solo per cinque stagioni), il Novissimo mise in scena le produzioni operistiche più grandiose mai viste a Venezia sino a quel momento. Il primo spettacolo ivi rappresentato, *La finta pazza* di Francesco Saccati – su libretto dell'Accademico Incognito Giulio Strozzi, con scenografie di Torelli e con la diva romana Anna Renzi nel ruolo principale – divenne l'opera più famosa del periodo, viaggiando per l'Italia con varie compagnie, note come i *Febi armonici*, durante oltre un decennio, per giungere fino a Parigi (1645). La macchina pubblicitaria dell'Incognito esaltava in lungo e in largo le meraviglie delle produzioni del Novissimo, attraverso opuscoli descrittivi che tentavano di riprodurle in parole non meno che in immagini, riverberando in tal modo una luce positiva sull'opera veneziana in generale. Stando a queste pubblicazioni, apparse agli inizi degli anni Quaranta di quel secolo, un pubblico sempre più numeroso affluiva a Venezia proprio per assistere agli spettacoli operistici.

A mano a mano che s'accresceva il numero dei teatri veneziani, cresceva in egual misura il numero di melodrammi prodotti in una singola stagione: da uno solo nel 1637 e nel '38 a cinque nel 1640 e nel '41, fino a un massimo di sette nel 1642, una stagione durante la quale tre dei quattro teatri misero eccezionalmente in scena due opere ciascuno. La stagione del 1642, la sesta nell'ancor giovane storia dell'opera veneziana, rappresenta il culmine di questo periodo di sviluppo: sebbene a differenza degli anni precedenti non si fossero inaugurati teatri nuovi, il numero totale di spettacoli prodotti dai quattro esistenti giunse fino a sette, più di quanti una sola stagione ne avrebbe ospitati molto più tardi in quel secolo. Anche se altri tre teatri si aprirono durante i due decenni successivi – il Santi Apostoli (1649-52, gestito dallo scenografo Giovanni Burnacini), il Sant'Apollinare (1651-57, 1660, di proprietà di Alvise Duodo e Marc'Antonio Correr, ma gestito dal Faustini) e il San Salvatore a San Luca (di proprietà della famiglia Vendramin, 1661) – così toccando un totale di sette, da quel momento in poi il numero dei teatri effettivamente funzionanti continuò a essere di circa tre, scendendo fino a un minimo di due in alcune stagioni. Si trattava di teatri che, a eccezione dei Santi Giovanni e Paolo, mettevano in scena una sola opera; ma il seme era ormai stato gettato. Nel volgere di pochi anni, il melodramma si era consolidato come un importante rito annuale, una componente decisiva nella stagione del Carnevale veneziano.

Oltre ad alimentare l'appetito di un pubblico avido, l'attività operistica in rapida ascesa esercitava una straordinaria pressione sui proprietari e sui gestori dei teatri, costretti a competere fra loro nella ricerca di talenti

– librettisti e compositori, cantanti e musicisti – onde poter fornire un’offerta che corrispondesse alla crescente domanda di nuove produzioni. Questo genere di personale qualificato non era facile da trovare. I talenti del luogo andavano integrati con quelli “forestieri”, e i proprietari dei teatri tendevano a fare affidamento di volta in volta sugli stessi esecutori. Durante questi primi anni non era inusuale trovare addirittura la stessa compagnia attiva in più d’un teatro nella stessa stagione. A partire dal 1640, la compagnia di Ferrari si esibì contemporaneamente ai Santi Giovanni e Paolo e al San Moisè. E nel 1642 Cavalli fornì lavori sia per il San Cassiano sia per il San Moisè; un conflitto d’interessi destinato a ripetersi altrove nelle stagioni successive fino a quando non venne proibito per contratto dai proprietari dei teatri.

4. *I compositori.*

Invero, la lista dei compositori e dei librettisti nei primi cinque anni della storia dell’opera veneziana è significativamente piuttosto breve: sette compositori e undici librettisti furono gli autori dei primi ventuno drammi per musica. La maggior parte dei compositori – Manelli, Ferrari, Cavalli, Sacrati – divennero autori operistici a cottimo, producendo una o più opere l’anno in maniera sistematica, almeno per alcune stagioni consecutive; ma altri, in particolare Marco Marazzoli e Nicolò Fontei, ingaggiati per la stagione del 1642, finirono per produrre una sola opera per Venezia prima di trasferirsi o tornare in attività altrove. Nel 1645 anche lo stesso Ferrari, insieme con Manelli, lasciò Venezia per una sistemazione più stabile. Ma nei primi anni Quaranta la domanda era così vivace che perfino il settantenne Monteverdi venne richiamato in servizio come compositore per collaborare all’impresa: dobbiamo infatti alla voga operistica dei primi anni Quaranta i suoi due ultimi capolavori: *Il ritorno d’Ulisse in patria* e *L’incoronazione di Poppea*, per i Santi Giovanni e Paolo [Rosand 1994].

4.1. Monteverdi.

Monteverdi fu una figura unica nella storia dell’opera, il solo musicista la cui produzione abbia accompagnato l’evoluzione del genere dalle origini cortigiane alla sua affermazione pubblica nella Venezia di metà Seicento. In realtà le differenze tra la prima e l’ultima sua opera, cioè tra l’*Orfeo* (Mantova 1607) e *L’incoronazione di Poppea* (Venezia 1643), compendiano perfettamente questa evoluzione. L’*Orfeo*, favola pastorale di argomento mitologico, classicamente suddivisa in cinque atti, presenta significativi interventi corali che aiutano lo sviluppo del dramma, e prevede un ricco organico strumentale impegnato in brani autonomi e usato per particolari

finalità espressive. Partitura e libretto vennero pubblicati per immortalare la prima rappresentazione. Al contrario la *Poppea*, piú modernamente ripartita in tre atti, indaga l'animo umano grazie a una serie di dialoghi in cui si confrontano personaggi tratti dalla storia romana. Non c'è coro, e l'orchestra consiste principalmente di un continuo che improvvisa sulla linea del basso, con occasionali ritornelli a tre parti per archi. La partitura, che si limita a riportare la parte vocale e la linea del basso, non venne stampata, ma si è conservata in due diverse redazioni manoscritte, una delle quali riporta precise indicazioni per l'esecuzione. Sebbene il libretto sia stato infine pubblicato entro gli *opera omnia* del poeta, Francesco Busenello, esso non era disponibile per il pubblico dei teatri, cui veniva invece fornito un riassunto dell'azione scena per scena, detto appunto *scenario*. *L'incoronazione di Poppea*, basata essenzialmente sulle voci soliste e sugli strumenti del basso continuo, può essere un fedele riflesso delle condizioni economiche dello spettacolo operistico a quell'epoca, ma è anche il risultato della lunga esperienza di Monteverdi come madrigalista e compositore sacro dapprima, e di drammaturgo musicale poi. Quale testamento di un grande musicista, per il quale l'opera fu solo uno tra i mezzi d'indagare la natura delle umane passioni, *L'incoronazione di Poppea* rappresenta una fine piuttosto che un inizio.

4.2. Cavalli e Faustini.

Il compositore di gran lunga piú importante per lo sviluppo dell'opera veneziana di questo periodo non fu Monteverdi, bensì il suo allievo Cavalli, il quale per oltre un trentennio (1639-68) compose opere per un gran numero di teatri veneziani, in collaborazione con oltre una dozzina di librettisti. La sua cooperazione con Giovanni Faustini, che cominciò nel 1642 e si estese per un decennio fino alla prematura scomparsa di quest'ultimo nel 1652, produsse dieci lavori, quattro dei quali ultimati in soli due anni per il Teatro Sant'Apollinare, dove il librettista era divenuto impresario nel 1651. Alla morte di Giovanni prese il suo posto il fratello Marco, un avvocato che piú tardi trasferì la propria attività nel piú grande, e presumibilmente piú redditizio, Teatro San Cassiano (1657) per poi passare al Teatro dei Santi Giovanni e Paolo (1660), da lui diretto per oltre un decennio. Nelle dieci opere di Cavalli e Faustini, composte in gran fretta per soddisfare la continua richiesta di nuove produzioni, compositore e librettista elaborarono una serie di convenzioni musicali e drammaturgiche atte a facilitare sia la creazione delle opere sia la ricezione delle stesse, dando l'avvio al successivo sviluppo dell'opera veneziana.

Queste convenzioni riguardavano ogni aspetto del testo e della sua elaborazione musicale: la scelta del soggetto e dei personaggi, la struttura del dramma e la sua forma poetica, la combinazione fra personaggi e tessiture vocali, il ruolo dell'orchestra e la distinzione fra recitativo e aria. Con l'ec-

cezione di alcuni drammi d'argomento mitologico (in particolare *La Calisto* e *Titone*), Faustini preferì inventare l'argomento dei suoi libretti ambientando le storie in lontani paesi orientali: Assiria, Tauride, Turchia, Egitto e così via. Ciò distingueva i suoi libretti da quelli dei suoi contemporanei, nei quali il soggetto (più o meno d'ispirazione storica) era riconducibile allusivamente alla problematica politica di Venezia. Un buon numero dei libretti più antichi trattava ad esempio la storia di Troia e di Roma, intesa come antefatto della mitica fondazione della città lagunare. Altri libretti più tardi, che avevano come protagonisti gli eroi romani, erano più direttamente collegati al crescente impegno di Venezia nelle vicende militari, in particolare nella guerra contro i Turchi.

5. *Caratteristiche delle opere.*

5.1. L'intreccio.

Le trame convenzionali dei libretti di Faustini, che richiamano i tratti della commedia antica, si basano sulle peripezie di due coppie di nobili amanti, accompagnati sempre dai loro comici inservienti (nutrici, ancelle, scudieri). Essi vengono separati da molteplici imprevisti, quali inganni, conversazioni udite di nascosto, lettere consegnate per errore al destinatario sbagliato, filtri che inducono il sonno, ma alla fine riescono a ritrovarsi. I personaggi seri si distinguevano da quelli comici per il linguaggio musicale e poetico loro peculiare. I primi si esprimevano infatti liberamente, con una varietà stilistica che univa momenti recitati a passaggi cantati, mentre i secondi si esprimevano secondo stereotipi; le loro arie, più numerose di quelle affidate ai loro superiori, presentavano inoltre passaggi sillabici ribattuti entro un'estensione assai limitata. In realtà i libretti, sebbene essenzialmente composti in versi sciolti (cioè secondo una successione irregolare di endecasillabi e settenari) distinguevano chiaramente i passaggi destinati alla declamazione da quelli, più poeticamente strutturati, che richiedevano una particolare elaborazione musicale. Le arie si distinguevano dalle altre parti del testo grazie a un più serrato sistema di rime, a una struttura strofica e a un contenuto più riflessivo che drammatico. Il modello di libretto ideato da Faustini creò quindi una distinzione destinata a rivelarsi fondamentale nel successivo sviluppo del melodramma barocco.

I libretti così standardizzati presentavano una serie di scene-tipo ricorrenti che comportavano implicazioni sia testuali sia musicali. Questi momenti topici includevano la scena del sonno con ninna-nanna, la scena di pazzia (che ritraeva solitamente una situazione temporanea di smarrimento causata da una traumatica esperienza amorosa), l'incantesimo (in versi sdrucchioli), il lamento (su un tetracordo discendente del basso ostinato), la

lettura della lettera, la canzone in scena e il duetto d'amore, spesso l'unica occasione nell'opera in cui era possibile ascoltare due voci cantare simultaneamente. Prevedere e attendere durante il corso dell'opera l'apparire di questi momenti topici doveva costituire una parte importante del coinvolgimento del pubblico che assisteva alla rappresentazione. La sfida per il librettista consisteva poi nel rendere questi momenti imprevedibili, quella del compositore nel diversificare di volta in volta il loro assetto musicale.

5.2. Ripartizione dei ruoli vocali e orchestrazione.

Nell'assegnare le parti vocali divenne sempre più caratteristico il ricorso alle ambiguità sessuali, forse una concessione all'atmosfera carnevalesca in cui erano immersi gli spettacoli. Sebbene originariamente i ruoli eroici fossero incarnati da tenori, e le eroine da soprani o contralti, entro il 1642 i ruoli eroici erano già regolarmente affidati a castrati soprani o contralti, e quelli di nutrice a tenori *en travesti*. Queste associazioni tra voce maschile e ruolo femminile (e viceversa) servivano anche a rendere più credibili i travestimenti che vivacizzavano le trame convenzionali. Durante questo periodo, la voce di basso era generalmente riservata agli dei o ad altre figure autoritarie, un binomio che perdurò sino alla fine del secolo, quando apparve la figura del basso buffo.

Le convenzioni dell'orchestrazione, al pari di ogni altra, erano frutto di una mediazione fra esigenze pratiche e considerazioni estetiche. La ristrettezza del bilancio e l'angustia degli spazi, insieme con l'esigenza di far pervenire chiaramente al pubblico il testo cantato onde sottolinearne gli effetti drammatici, ponevano limiti alla dimensione, alla formazione e all'uso dell'orchestra nell'opera veneziana. Come già ricordato per la *Poppea*, le orchestre erano di modeste dimensioni e consistevano essenzialmente negli strumenti di basso continuo (clavicembali e liuti di vario tipo), un paio di violini, violoncello e violone. Gli archi erano utilizzati con parsimonia, di solito quando tacevano le voci, nelle sinfonie avanti l'opera o nei ritornelli fra le strofe o più di rado fra le singole strofe di un'aria. Solo eccezionalmente essi accompagnavano la voce: in momenti di intensa espressività, nei lamenti o in passaggi particolarmente pregnanti del recitativo.

5.3. La scenografia.

Le questioni economiche, in particolare la necessità di ottimizzare l'utilizzo dei costosi materiali della produzione, condizionarono più di ogni altro aspetto la componente visiva dell'opera veneziana. Il fasto scenografico e la varietà che caratterizzavano lo spettacolo di corte furono ridotti a una serie di scenografie di repertorio che venivano adattate per ogni uso [Povoledo 1998]. Alle consuete scene che ritraevano foreste, mari, l'oltre-

mondo infernale e celeste – ereditate dalla tradizione degli spettacoli cortigiani – se ne aggiunsero di nuove: cortili (che potevano anche diventare prigioni), giardini, mura fortificate, boschi. Si progettavano scene profonde composte da un unico fondale; la loro profondità poteva essere ulteriormente accentuata grazie all'uso di una serie di quinte mobili. Alcuni teatri, con spirito di competizione, aspiravano a proporre scenografie più spettacolari. Il Novissimo, ad esempio, accolse le innovazioni dell'architetto Giacomo Torelli; e persino il piccolo Sant'Apollinare, ove videro la luce molte produzioni di Cavalli e Faustini, spese una gran parte delle proprie risorse per scene e costumi [Glixon e Glixon 1992]. In realtà, se poteva accadere che le scenografie venissero riciclate, l'aspetto visivo doveva comunque essere considerato fondamentale per il successo di uno spettacolo, a giudicare dall'impegno economico in esso profuso da molti teatri.

6. *Lo sviluppo dell'opera dopo la morte di Faustini.*

La morte di Faustini, e l'impegno del fratello nel campo dell'imprenditoria teatrale, coincisero con una svolta fondamentale nella storia dell'opera veneziana destinata ai pubblici paganti. Pur essendo divenuta una componente essenziale nella stagione del Carnevale veneziano, essa era in procinto di farsi conoscere anche nel resto d'Italia. Sebbene le opere del quinto decennio del Seicento avessero avuto una certa diffusione al di là dei confini di Venezia, fu specialmente dopo la metà del secolo che questa circolazione cominciò a portare frutti, quando i teatri pubblici di Genova, Milano, Bologna, Firenze e Napoli cominciarono a mettere in scena spettacoli in proprio, e non solo a ospitare produzioni di compagnie itineranti. In special modo, la circolazione di un titolo come il *Giasone* di Cavalli, su libretto di Giacinto Andrea Cicognini, esemplifica la vicenda del diffondersi in Italia dell'opera pubblica. A partire dall'anno della prima rappresentazione, e per oltre quarant'anni, essa fu allestita a Milano, Lucca, Firenze, Piacenza, Vicenza, Ferrara, Viterbo, Velletri, Napoli, Perugia, Ancona, Brescia, Roma, Bologna e Genova [Bianconi 1973].

La morte di Faustini coincise anche con una svolta nella natura della gestione dei teatri. Questo compito, che in un primo tempo era a carico delle stesse figure responsabili della creazione di uno spettacolo – compositori, librettisti, scenografi – divenne sempre più complesso. Infatti, il successo impresariale di Marco Faustini venne sicuramente facilitato dalla sua dimestichezza con gli affari giuridici, poiché doveva stipulare complessi contratti d'affitto con i nobili proprietari dei vari teatri che aveva in gestione. Egli dedicava inoltre mesi interi a individuare e ingaggiare gli artisti per le stagioni future. Infatti, se per l'orchestra riusciva ad arruolare i musicisti *in loco*, reperire i cantanti era un'impresa che richiedeva più tempo. Grazie a

una rete di agenti nelle diverse città, alcuni dei quali erano a loro volta cantanti, egli riusciva a identificare e a scritturare le migliori voci del momento.

Infine, la morte di Giovanni Faustini segnò una nuova fase della carriera di Cavalli, costringendolo a cercare altri librettisti. Due di essi, Nicolò Minato e Aurelio Aureli, divennero poeti di teatro fra i più importanti del periodo successivo la scomparsa di Faustini, poiché collaborarono non solo con Cavalli ma anche con i rappresentanti della nuova generazione di musicisti, quali Pietro Andrea Ziani, Antonio Sartorio e Giovanni Antonio Boretti. Sebbene Minato abbia fornito ai teatri veneziani ben undici libretti nel corso di oltre trent'anni, la maggior parte delle sue oltre duecento opere fu scritta per Vienna, dove fu poeta di corte dell'imperatore Leopoldo I dal 1669 al 1698, anno della sua morte. La maggior parte dei cinquanta libretti di Aureli fu invece scritta per i teatri di Venezia, in un periodo che va dal 1652 al 1708. Essi delineano l'evoluzione dell'opera veneziana dal periodo della sua prima affermazione – segnata dallo sviluppo della formula librettistica di Faustini – attraverso il periodo del suo consolidamento, fino alle soglie della riforma arcadica.

Sebbene i lineamenti essenziali del modello di Faustini abbiano resistito fino alla seconda metà del secolo, i librettisti si impegnarono nella ricerca di nuovi modelli, in particolare tratti dalla storia romana e orientale, che trattarono con libertà sempre maggiore. Il rapporto fra elementi storici e pura invenzione scivolò marcatamente in favore del secondo elemento; le trame divennero sempre più complicate e bizzarre, allo scopo di sorprendere e divertire un pubblico sempre desideroso di novità. Probabilmente l'innovazione più importante in questo periodo fu la modifica del linguaggio convenzionale dell'opera, e in particolare l'aumento del numero delle arie, da circa una dozzina verso la metà del secolo alle circa sessanta nell'ultimo decennio, a volte anche dieci per cantante. Le arie trovarono la loro collocazione alla fine di ogni scena, onde limitare l'effetto d'interruzione drammatica causato dagli applausi che esse dovevano suscitare.

L'apertura di due nuovi teatri, il Sant'Angelo e il San Giovanni Grisostomo rispettivamente nel 1677 e nel 1679, è emblematica di quest'ultimo stadio nello sviluppo dell'opera pubblica veneziana di fine Seicento. Il piccolo Teatro Sant'Angelo apparteneva a due famiglie, i Marcello e i Cappello. Poiché evidentemente i membri delle due famiglie non ritenevano il teatro un elemento decisivo per il loro prestigio, essi si estraniarono completamente da tutte le decisioni in ambito artistico, rimettendole a Francesco Santurini. Questi era un impresario plebeo che aveva da tempo rotto con la tradizione, ribassando il costo dei biglietti onde attrarre un pubblico più vasto nella speranza di aumentare i profitti. Questa mossa si rivelò alla fine sbagliata, perché il teatro operò sempre in una situazione di vistoso deficit. Nondimeno il Sant'Angelo continuò per tutto il secolo ad allestire spettacoli, certo grazie a un decreto governativo del 1690 che obbli-

gava i teatri a rimanere attivi anche in caso di deficit per non depauperare la stagione di Carnevale [Mancini, Muraro e Povoledo 1996, I/2, pp. 4-5]. Il San Giovanni Grisostomo fu invece il più importante teatro d'opera del Seicento e il supremo investimento teatrale dei Grimani: i membri della famiglia garantivano una costante copertura finanziaria e venivano direttamente coinvolti nella gestione quotidiana del teatro, assicurando in tal modo il mantenimento di un alto livello delle produzioni, adeguato al loro *status* di patrizi.

7. Conclusioni.

Verso la fine del XVII secolo, il modello di opera pubblica nato e cresciuto a Venezia non era più esclusivamente veneziano. Ma le forze economiche e sociali che promuovevano lo sviluppo dell'opera venale continuavano a condizionare questo genere artistico. La formula che si era affermata a Venezia bilanciava le considerazioni economiche con la necessità di andare incontro ai gusti del pubblico: il successo dipendeva dall'abilità di identificarne o di anticiparne i desideri, soddisfacendoli con la minore spesa possibile. Questo approccio resta valido ancora oggi, sebbene a quell'epoca il gusto del pubblico fosse stimolato da nuove opere, mentre oggi questo bisogno viene soddisfatto da nuove produzioni di repertorio. Allora come oggi i teatri vivevano in pressoché costante deficit, e la loro sopravvivenza dipendeva dalla generosità di un mecenate; allora come oggi un cast di stelle o una primadonna esordiente potevano assicurare il successo di una nuova produzione.

Bianconi, L.

1973 «Caletti», in A. M. Ghisalberti (a cura di), *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, vol. XVI, coll. 686-96.

1982 *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IV, Edt, Torino.

Bjurstrom, P.

1961 *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Nationalmuseum, Stockholm.

Di Luca, C.

1993 *Pio Enea II Obizzi promotore di spettacoli musicali fra Padova e Ferrara*, in A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan (a cura di), *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, AMIS, Como, pp. 497-508.

Fabbri, P.

1990 *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, il Mulino, Bologna.

- Glixon, B. L., e Glixon, J. E.
 1992 *Marco Faustini and Venetian Opera production in the 1650s: recent archival discoveries*, in «Journal of Musicology», X, n. 1, pp. 48-72.
- Ivanovich, C.
 1681 *Memorie teatrali di Venezia*, Pezzana, Venezia; nuova ed. a cura di N. Dubowy, Lim, Lucca 1993.
- Johnson, E. J.
 2002 *The short, lascivious lives of two Venetian theaters, 1580-85*, in «Renaissance Quarterly», L, n. 3, pp. 936-68.
- Mancini, F., Muraro, M. T., e Povoledo, E.
 1996 *I teatri del Veneto*, Corbo e Fiore, Venezia, vol. I.
- Milesi, F.
 2000 (a cura di), *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano.
- Morelli, G., e Walker, Th.
 1976 *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento*, Olschki, Firenze, pp. 97-120.
- Ottonelli, G. D.
 1652 *Della cristiana moderazione del teatro*, Bonardi, Firenze.
- Petrobelli, P.
 1965 *"L'Ermiona" di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, Quaderni della «Rassegna musicale», n. 3, pp. 125-41.
- Pirrotta, N., e Povoledo, E.
 1975 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino; 2ª ed. 1981.
- Povoledo, E.
 1971 *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, in M. T. Muraro (a cura di), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Olschki, Firenze, pp. 119-69.
 1998 *Controversie monteverdiane: spazi teatrali e immagini presunte*, in P. Besutti, T. M. Gialdrone e R. Baroncini (a cura di), *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Olschki, Firenze, pp. 357-89.
- Rosand, E.
 1991 *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.
 1994 *The bow of Ulysses*, in «Journal of Musicology», XII, n. 3, pp. 376-95.
- Taviani, F.
 1969 *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma.
- Walker, Th.
 1976 *Gli errori di "Minerva al Tavolino"*, in M. T. Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., pp. 17-20.

REINHARD STROHM

Aria e recitativo. Dalle origini all'Ottocento

1. *Che cos'è un'aria? (lettura non tecnica).*

Di quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor.

La celebre melodia sul tema dell'onnipotenza d'Amore risuona parecchie volte nella *Traviata* verdiana, sebbene mai col consueto profilo tecnico («la solita forma») di un'aria operistica di metà Ottocento. Ciononostante essa è un'aria per tutta una buona serie di ragioni – non ultima quella per cui un'aria deve sottrarsi a una definizione sotto il profilo meramente formale. Secondo noi, l'aria non è soltanto un veicolo di rappresentazione foggiate entro una certa tipologia formale, ma anche una rappresentazione in sé e di se medesima.

La melodia amorosa di Alfredo compare per la prima volta sulle parole della seconda quartina di un duetto fra lui e Violetta; ma finché egli canta da solo non sappiamo ancora che si tratterà di un duetto. Stimolato dalla domanda di lei, egli racconta l'origine del proprio innamoramento («Un dì felice, eterea mi balenaste innante») e quindi passa a dichiarare entusiasticamente tale amore con le parole sopra citate – parole che parrebbero ispirarsi al *Fedro* platonico o al *Paradiso* di Dante («Amor che muove 'l sol e l'altre stelle»). Violetta risponde con voce esitante cercando di congedare Alfredo, mentre egli continua a sognare librandosi sulle ali del suo motivo. Quest'ultimo ritorna in mente a Violetta ormai rimasta sola, mentre riflette, nel corso della sua *scena ed aria*, sulla possibilità di «un serio amore». La sua aria «Ah fors'è lui che l'anima» si muove sullo stesso metro in 3/8 e sullo stesso tempo del duetto «Un dì felice»; l'aria è in *fa* minore, tonalità connessa al *fa* maggiore del duetto, mentre la prima quartina di Violetta riprende la ritmica della sua precedente e un poco nervosa risposta ad Alfredo. Ma sulla terza quartina e poi di nuovo sulla sesta ella non riesce a trattenersi dal prorompere apertamente nella melodia in *fa* maggiore, come se acquisisse consapevolezza del proprio stesso amore. Anch'ella ripete le parole di Alfredo, sottoposte a una variazione iniziale al momento di ciascun ricorso («Di quell'amor ch'è palpito», «A quell'amor...», «Sentia che

amore...», «Amor, amor...») causa il loro diverso legame sintattico con quanto precede. Ma l'*incipit* della melodia è sempre identico.

Le parole di Alfredo («quegli accenti») si sono stranamente scolpite nel cuore di Violetta in forma di melodia, ed era forse quell'*idea* di Alfredo che la sua *anima* si era spesso raffigurata in *colori occulti*. Il suo amore si fa ora «nuova febbre», «divino error» (nel senso latino di *furor*). In uno fra i momenti più famosi dell'opera, la voce di Alfredo risuona all'improvviso da fuori scena cantando «Amor, amor è palpito», o è forse l'aria stessa che s'incunea tra gli sforzi fatti da Violetta per dimenticarlo (la cabaletta «Sempre libera»). Questa volta Alfredo è accompagnato da un'arpa sulla scena, che echeggia in lontananza nell'aria notturna: il suono di una serenata d'amore e di un universo colmo di musica. La melodia risorge infine dai desolati silenzi del terz'atto, suonata in *pianissimo* dai violini come una reminiscenza eterea senza parole. Violetta sta leggendo la lettera di Germont; leggere o scrivere una lettera è per sua natura motivo di reminiscenza. Qui l'aria esprime piuttosto le autentiche e mute memorie d'amore chiuse nell'animo di Violetta. Tale comparsa della melodia rappresentativa si può chiamare "aria" nell'antico senso che il termine rivestiva in era pre-operistica: una melodia preesistente alle occasioni drammatiche nelle quali avrebbe poi trovato impiego significante.

2. L'aria e il recitativo scoprono l'opera.

Il termine "aria" deriva dal greco (e latino) *aer*, cioè "aria atmosferica", o dai volgari medievali italiani e francesi *aere/aria/aire*, nei quali denotava lo stile, la maniera o l'apparenza di una persona [Ruf 1993]. Come termine musicale, lo si trova in Italia e in Francia a partire dal Trecento; qui esso denota taluni stili di esecuzione caratteristici. Ad esempio, "aere veneziano" era nel Quattrocento uno stile o un genere di canto tipico di Venezia. Verso il 1500 circa, si dicevano "arie" i moduli melodici di base per la recitazione poetica in ambiente aulico: *aria* (o *modo*) *de cantar sonetti, ottave rime, capitoli (terzine)*. Almeno fino ai primi del Settecento il termine "aria" conservò una connotazione di *canto strofico*. Le diverse arie si individuavano non tanto dalla musica, quanto piuttosto dalla loro tassonomia poetica e discendenza letteraria. Le denominazioni di *Ruggiero* e *Fedele* derivano ad esempio da una famosa ottava (XLIV, 61) dell'*Orlando furioso* ariostesco (1516). Vi è qui una rassomiglianza coi *nomoi* dell'antica Grecia: in origine tipi melodici o stili esecutivi che si facevano risalire a certi individui, temi mitici, luoghi o strumenti (a differenza delle *harmoniai* o "modi", le quali erano scale di tipo modale).

Prima che l'aria divenisse un tratto caratteristico dell'opera, essa era già "canzone" nel senso di esecuzione vocale ispirata dalla poesia e dall'e/mo-

zione (un etimo collegato al moto); lo specifico stile di un'aria si chiamava il suo "andare". Per la filosofia degli umanisti rinascimentali, l'ispirazione poetica e musicale nel canto e nella danza poteva essere un processo, fisico o metafisico, di origine divina – il cui tramite era collocato nell'aria, ossia nell'atmosfera. L'aria era un'esperienza musicale condivisa, ma non già un determinato canto, quanto piuttosto la *rappresentazione* di un certo modo di cantare degno di memoria, il quale poteva incarnarsi in un singolo e concreto atto esecutivo. Perché l'aria assunse una tale importanza per l'opera da divenire un termine metonimico per quest'ultima, e viceversa?

Anche il recitativo preesisteva all'opera, ma – a differenza dell'aria – non quale nome comune di cosa. Per "recitare" (termine sia latino sia italiano) versi o altri testi significativi nel corso di un'esecuzione pubblica o rituale, l'oratore doveva adottare una declamazione di altezza fissa e taluni moduli ritmico-accentuativi. Le letture del rituale cattolico (salmi, lezioni, ecc.) sono i tipi più comuni di questa recitazione in epoca pre-moderna. Un altro tipo era la declamazione drammatica, e specialmente tragica: Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1452) assegna alla rappresentazione della tragedia lo stile del «recitare», alla commedia quello del discorso quotidiano («explicare»), e alla commedia pastorale il «cantare» [Osthoff 1983]. Dunque egli considerava la declamazione dell'attore tragico come una via di mezzo fra il canto e il parlato. Il concetto di recitativo musicale si sviluppò a sua volta quale termine mediano fra questo tipo di recitazione e il canto vero e proprio [sullo "stile recitativo" in generale cfr. Strohm 1998].

Nel Cinquecento gli allestimenti scenici di lavori in versi erano talora definiti «cantare e recitare» oppure «cantare per recitare», designazione più tardi condensata in «recitar cantando». I cantanti si accompagnavano su uno strumento come la lira o la viola da braccio. Nella prefazione alla sua intonazione musicale dell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini (1600), Jacopo Peri afferma di considerare questo stile come una via di mezzo fra il canto e il «parlare ordinario». Dal punto di vista tecnico ciò si traduceva soprattutto nell'idea per cui il ritmo musicale e la linea di canto dovessero imitare il ritmo, il tempo e l'altezza prodotti spontaneamente nel linguaggio parlato – seppure nella lingua della poesia drammatica piuttosto che nell'idioma della conversazione quotidiana. Lo stile recitativo richiedeva una competenza compositiva e interpretativa a un tempo. L'ideale spesso evocato di "nobile sprezzatura" nel canto era perseguito così nel modo di scrivere la musica come di eseguirla. A cantori e compositori si richiedeva di potenziare le parole più significative con l'aggiunta di abbellimenti (compresi passaggi, volatine e trilli), nonché di articolare i finali di frase estraendone sillabe cadenzali.

Nella prefazione alla sua intonazione (1608) della rimaneggiata pastorale *La Dafne* di Rinuccini, Marco da Gagliano attribuì al compositore della prima versione, Jacopo Peri, l'invenzione del «recitar cantando» («ri-

trovò il Sig. Iacopo Peri quella artificiosa maniera di recitar cantando, che tutta Italia ammira». Agostino Agazzari (1607) riconobbe negli assoli vocali delle prime opere in musica e nei madrigali monodici uno «stile moderno di cantar recitativo». Anche la locuzione “stile rappresentativo” appare nelle pubblicazioni dei primordi per identificare uno stile esecutivo conveniente ai fini drammatici. Negli assoli monteverdiani dell'*Orfeo* (1607) e dell'*Arianna* (1608) i contemporanei scorgevano la presenza di qualità “rappresentative”, cioè teatrali. Lo *stile recitativo* non era relegato alla musica drammatica: a partire da una collezione di liriche vocali come *Le nuove musiche* (1602) di Giulio Caccini, in Italia comparvero parecchie canzoni non teatrali di questo tipo; ad esempio le due *lettere amorose* nel monteverdiano *Settimo libro de' madrigali* (1619) e alcuni brani nell'*Ottavo libro* (1638).

Caccini suddivise i brani delle sue *Nuove musiche* in “madrigali” e “arie”: i primi erano intonazioni prive di suddivisioni interne, su testi rimati irregolarmente; le seconde erano canti strofici su un basso ciclicamente ricorrente, mentre le linee melodiche erano di solito variate o *durchkomponiert*, cioè senza ricorrenze. Dozzine di raccolte musicali a voce sola comparvero a stampa in Italia durante i tre decenni successivi, spesso designando collettivamente come Madrigali, Scherzi o Musiche quelle che individualmente erano poi etichettate come “arie”. Silke Leopold ha evidenziato l'influenza della poesia anacreontico-pastorale di Gabriello Chiabrera su questa fortunata moda italiana della canzone pastorale di tono leggero in forma strofica con ritornello fisso. I suoi metri di “canzonetta” su versi spesso parisillabi (4, 6, 8 o 10), si contrapponevano alla mescolanza di endecasillabi e settenari, e si richiamavano ai tipi tradizionali detti appunto *canzonetta* e *ballata* [cfr. Leopold 1995]. A sottolineare questa particolare struttura poetica, perfino talune arie operistiche del Settecento continuavano a chiamarsi “canzonette”.

La moda dell'aria prese dimensioni internazionali. Intorno al 1600, la canzone monodica con accompagnamento (*ayre*, *lute-song*) fu oggetto in Inghilterra di un diluvio editoriale destinato a rifornire la pratica domestica. Analogo successo toccò in Francia agli *airs de cour*, che divulgavano fra il vasto pubblico lo stile esecutivo monodico in uso nei balletti e negli altri *divertissements* di corte. A partire da Michael Praetorius (1617) i musicisti tedeschi subirono la diretta influenza della generazione monteverdiana per quanto riguardava il trattamento delle forme monodiche venute dall'Italia. Per indicare una melodia o canzone strofica, specie se destinata alla musica sacra o domestica, essi utilizzavano il termine *Arie*. Forme analoghe o derivate di questo medesimo stile fecero ingresso nella musica sacra, o come *falsobordoni* (brani corali declamati a mo' di recitativo con clausole polifoniche stereotipate), o come squarci monodici all'interno di tessiture concertanti, o come narrazioni bibliche nei generi detti *historia* o Passione (ad esempio in Heinrich Schütz). I teorici Giovanni Battista Doni e Marco Scac-

chi introdussero ulteriori distinzioni nelle tipologie del canto drammatico e recitativo impiegato in svariati generi musicali [cfr. soprattutto Leopold 1989; Palisca 1983]. Per tutto il Seicento, con "aria" si poteva designare semplicemente una linea melodica, oppure un brano vocale o anche strumentale.

Per l'opera dei primordi recitativo e aria divennero i due moduli paradigmatici, ma le loro rispettive pretese a tale *status* erano in qualche modo mutuamente antagonistiche. Il recitativo era destinato all'opera in quanto dramma per musica, al di fuori della quale non poté esperire un'esistenza significativa; l'aria conobbe in continuazione molte forme e significati non drammatici. Il recitativo era essenziale per il dramma musicale, poiché veicolava la parola e l'azione in maniera abbastanza "naturale" da aiutare a sospendere l'inverosimiglianza. L'aria dissipava tale sospensione ricordando agli spettatori che i personaggi in scena stavano proprio cantando.

La *canzonetta* entra all'opera con i gioiosi canti pastorali nel second'atto dell'*Orfeo* di Monteverdi. Com'è evidente in questo caso, a teatro essa poteva di solito contare sull'aiuto dei *ritornelli* strumentali, i quali incastonavano le forme strofiche entro una griglia scenica. Tipi di aria più consistenti erano la declamazione semi-improvvisata di endecasillabi su tradizionali figure di basso, come nell'arringa di Orfeo agli Inferi «Possente spirito». Di qui prendono le mosse le grandiose varietà di *aria su basso ostinato* (perlopiù *lamenti*) destinate a caratterizzare l'opera di metà Seicento, ma diffuse altresì nella produzione domestica e da camera. I bassi ostinati si caricavano di intenso effetto retorico soprattutto quando il loro ciclico disegno melodico si limitava a 4-6 note soltanto, come ad esempio nei *bassi di ciaccona* [cfr. Leopold 1994].

L'edizione a stampa de *La catena d'Adone* di Domenico Mazzocchi (1626) illustra una precoce separazione concettuale fra aria e recitativo. Da un lato, Mazzocchi definisce il prologo strofico dell'opera come «aria recitativa», ma dall'altro appronta un indice dei numeri chiusi (arie e cori) contenuti nel lavoro, osservando come vi si trovi sparso un numero assai maggiore di "mezz'arie" «che rompono il tedio del recitativo» (cfr. fig. 1). Fra queste, ad esempio, un duetto in eco e un recitativo inframmezzato da ritornelli identici. Mazzocchi usa significativamente «recitativo» come nome comune singolare, percorrendo la duratura pratica di indicizzare i numeri chiusi di un'opera a beneficio di coloro che non desideravano sopportare i dialoghi, ma piuttosto eseguire *la musica*. Con questa separazione fra aria e recitativo erano approntati gli ingredienti fondamentali dell'opera sei-settecentesca, e non solo di quella italiana: le *tragédies en musique* e le opere barocche in lingua tedesca erano costruite in modo analogo, soltanto con un maggior numero di cori e con una presenza leggermente più alta di "mezz'arie" e passi in *arioso* sparsi fra i dialoghi, oppure brevi strofette inframmezzate da ritornelli.

Figura 1.

Domenico Mazzocchi, *La catena d'Adone* (Venezia 1626) [p. 127].

RACCONTO DELLE ARIE, E CHORI A VARIE VOCI.		
		
		pag. 1
D'E puri campi	Ten. solo. Aria recitativa di sei parti	4
Le fatte	Aria à 3. Alto, Tenore, e Basso	16
Dunque piagge ridenti	Alto solo. Aria di tre parti	23
Rida l'auretta amante	Canto solo. Aria.	24
Mira, mira	Choro à 6.	26
Qui fonte forge	Aria à 3. Soprani, e à solo	41
Quà trà gioie gradite	Canto solo. Aria	43
Aniampando	Aria. à 3. Soprani	44
Generoso. la medema.	Alto, Tenore, e Basso	45
Se l'occhio	Tenore solo. Per Terzetti	46
Sol per Amor	Aria. à 3. Soprani	47
Disperga il ciel. la medema.	Alto, Tenore, e Basso	48
Sù dunque. à 2.	Canto, e Tenore	49
Sù dunque. la medema	Choro à 6.	64
L'alme pure	Aria. à 6.	67
Riprendiamo gli spirti	Choro à 6.	70
O nel rigor costante	Choro à 3. Soprani	72
O d'amorofo core	Choro à 3. Alto, Tenore, e Basso	74
Sù sù dunque Pastori	Aria. à 3. Soprani	76
Da rio marit	Choro à 6.	81
O de campi d'horror	Canto solo. Recitativa per Ottaue	84
Da Rè ch'hebbedi Cipro	Basso solo. Per le medeme	86
Dela Maga	Aria. à 6. di cinque Parti ciò è	88
Di terror. à 2.	Alto, e Tenore	89
Lieti in grembo	Canto solo	90
Quì il terror	Basso solo	90
Deh fuggiam	A due Soprani	98
Dunque liete, e ridenti	Canto solo. Aria	100
Florido nembo	Aria. à 2. Soprani	110
Si si cara mia spene	Aria. à 3. due Soprani, e Alto	111
Quà canora	Aria. à 3. due Soprani, e Alto	114
Dunque in tanto	Canto solo. Aria	115
La Selua con bei Canti	Aria. à 3. Canto, Tenore, e Basso	119
Lieto dopò l'errore.	Choro. à 8.	119
I L F I N E.		
Vi sono molte altre mezz'Arie sparse per l'Opera, che compongono il tedio del recitarario, ma non son qui notate per non tediar chi legge, bastando haver notate le più conte.		

3. Sulla storia formale dell'aria operistica italiana.

Tutti sanno che una serrata alternanza fra recitativo e aria era caratteristica universale dell'opera italiana intorno al 1700, ed è universalmente nota la preponderanza, affermata a partire da quell'epoca, dell'*aria col da capo* – specie nel prototipo di due quartine simmetriche prediletto dal poeta Pietro Metastasio (1698-1782). L'aria col da capo si sviluppò intorno al 1660-80 dalle più antiche forme di *canzonetta* strofica mediante l'eliminazione della seconda strofa e delle successive, mentre la distinzione fra strofa (*stanza*) e ritornello (*intercalare*, ripetizione da capo) si conservò nell'unica strofa superstite. In un'aria settecentesca col da capo le due sezioni testuali stanno ancora fra loro in un rapporto gerarchico: un'affermazione più generica (ritornello, da capo) e un'altra più esplicitiva e circostanziata (stanza, sezione centrale). Le loro intonazioni non furono mai equivalenti né per lunghezza né per registro espressivo: prima del 1700 la sezione centrale era più estesa e musicalmente più varia del ritornello; in seguito si fece più breve e meno pregnante. A partire dal 1740 circa, il tipico schema di aria col da capo (A-B-A'; o più precisamente A1-A2-B-A1-A2, a indicare le ripetizioni testuali obbligate nelle sezioni da capo) venne gradualmente sostituito da formule meno prevedibili – come ad esempio la cosiddetta *aria dal segno*, dove si ometteva almeno qualcuna delle ripetizioni musicali [cfr. Lühning 1994; McClymonds 2001; trattamento del testo e tipologie sono esaminate in Strohm 1976; cfr. altresì Goldin 1986]. Pure la ripetizione da capo delle parole fu oggetto di critiche sempre più aspre, ad esempio da parte di Mattheson, Algarotti e Krause; Jean-François Marmontel invece la difese. Si avanzarono suggerimenti per farla apparire più “naturale” o drammaticamente verosimile. Cionondimeno, la ripetizione di sezioni del testo restò in uso fino al penultimo decennio del Settecento – ancor più a lungo della stessa aria col da capo. Nelle opere “riformate” di obbedienza gluckiana gli schemi di ripetizione, strofici o di altra natura, sono usati sovente per evocare atmosfere cerimoniali. Canzoni strofiche erano di casa anche nei generi “vernacolari” privi di recitativo dialogato, quali la *ballad opera* inglese, l'*opéra-vaudeville* e l'*opéra-comique* in Francia, il *Singspiel* tedesco e la *zarzuela* iberica [per la designazione di “vernacolari” attribuita a questi generi, in contrapposto alla “cultura alta” del dramma italiano e della *tragédie* francese, cfr. Strohm e Noiray 2001]. Nell'opera buffa la forma strofica era spesso sottintesa nel testo dei concertati drammatici, ed era virtualmente imprescindibile nei contesti di danza. Prima del 1800 divenne dominante l'aria in forma binaria, spesso con una seconda sezione in metro diverso e tempo più veloce (“secondo tempo”), a esprimere un'intensificazione emotiva nell'animo del personaggio. Tale struttura, sovente in forma ritornellata (“rondò”), finì per evolversi nella “solita forma” (*primo tempo* -

[*recitativo*]-*cabaletta*) dell'aria ottocentesca italiana [cfr. Powers 1987; *contra*: Henze-Döhring 1994].

I musicologi sono a lungo rimasti affascinati dalla morfologia storica dell'aria, cercandone sovente i nuclei propulsori nelle innovazioni promosse da grandi compositori tedeschi quali Händel, Hasse, Gluck o Mozart [cfr. la valutazione di Hasse data da Gerber 1925, e la sua critica in Lippmann 1987]. Si sono impiegati diversi criteri formali e quantitativi per costruire una storiografia del "prima" e del "poi" nell'ambito dell'opera antica. Ad esempio, un ispessirsi dell'accompagnamento strumentale nell'aria italiana fra il 1680 e il 1730 circa è stato usato per storicizzarne l'evoluzione compositiva, distinguendo un tipo primitivo chiamato *Cembaloarie* (accompagnata dalla sola sezione del basso continuo) rispetto a una *Orchesterarie* geneticamente più tarda, accompagnata da violini e altri strumenti. Sarebbe stato necessario prendere in considerazione un terzo tipo piuttosto frequente tra il 1680 e il 1720: un'aria accompagnata da tutti gli archi nei ritornelli strumentali, ma dal solo continuo nelle sezioni vocali.

In alternativa si è mostrato come nelle mani dei grandi compositori lo stereotipo dell'aria col da capo piegasse verso forme alternative quali l'*arioso*, l'aria strofica, l'*arietta* in forma binaria, l'*air* francese. Nel Settecento il recitativo arioso, oppure per contro l'aria abbreviata (senza il da capo, o senza la sezione centrale), non erano certo elementi di progresso. Lo stesso modello che contrappone una "forma stereotipa" alle sue "alternative" ben s'attaglia a una narrazione teleologica: poiché da allora abbiamo assistito alla dissoluzione non solo dell'aria col da capo, ma dell'aria *tout court* e praticamente di tutte le forme chiuse dell'opera, siamo portati a credere che le deviazioni da tale norma fossero sempre tratti progressisti in marcia verso il nostro presente. Non è ancora chiaro perché il Novecento abbia coltivato un interesse così sbilanciato verso lo sviluppo della *forma* d'aria. La tendenza a cercare un metro della trasformazione storica nella storia delle forme musicali (laddove di per sé la pratica teatrale elude piuttosto la storicizzazione) non sembra poi tanto lontana dalla mentalità dell'epoca in questione. Analogamente, la nostra ricerca di una tassonomia dei "tipi d'aria" ha i suoi precedenti nei modelli scientifici del primo Illuminismo [cfr. Lühning 1994, coll. 820-21]. Tutte queste strategie storiografiche pagano comunque il debito tributo al fatto che l'aria è il vero e proprio "piatto forte" nell'esperienza del dramma, un'entità che esporta nell'esecuzione le proprie regole e tendenze.

4. Funzioni dell'aria e del recitativo nell'opera.

L'antica nozione di "aria" quale stile o melodia preesistente alla relativa esecuzione è in qualche misura rimasta feconda per secoli. Arie di ogni

genere si trapiantavano abitualmente da una rappresentazione all'altra; erano oggetto di parodie, contrafacta e intonazioni nuove, oppure si trasformavano in cori e canzoni popolari; esse potevano circolare come piccole opere d'arte a sé stanti. Appartenevano a una cultura della vocalità gravitante attorno all'opera, ma estesa alla sala da concerto o al far musica in famiglia.

Anche in scena un'aria poteva costituire un'esecuzione metateatrale. Brani come «Possente spirto», «Voi che sapete», «La donna è mobile» e «O du mein holder Abendstern» condividono la natura fittizia di canzone preesistente portata sulla scena dal cantante-attore onde conseguire determinati effetti o finalità all'interno di un contesto teatrale. Poiché questo tipo di canto fa parte della finzione drammatica, potremmo chiamarlo "canzone mimetica". L'ascoltatore più direttamente investito dalla canzone mimetica sta sulla scena, non in platea. Gli spettatori origliano, mentre il fatto che uno o più dei personaggi in scena *ascoltino* l'esecuzione è suscettibile di essere rappresentato.

Quando la *favola in musica* fu creata come dramma interamente cantato, essa differiva dalla tragedia perché metteva in scena unicamente personaggi pastorali e mitologici, non persone reali. Il loro canto mirava ad alleviare la malinconia piuttosto che a destare pietà e timore [Hanning 1980, pp. 29-30], ed era quindi più appropriato ai divertimenti di corte. Inoltre, pastori, ninfe e divinità erano più "naturalmente" inclini al canto, col che s'accresceva la verosimiglianza drammaturgica di vicende per altri versi fantastiche [cfr. Weiss 1982; 1984]. Sotto il profilo di una poetica razionalista, di stampo aristotelico, il canto di un'aria necessitava sempre di un'autogiustificazione - ottenibile facendo sí che il personaggio in scena indirizzasse il suo canto ad altri personaggi. Di qui la drammaturgia operistica apprese l'uso degli strumenti d'accompagnamento come attrezzi di scena, delle orchestre in palcoscenico, delle danze, della rappresentazione di riti religiosi e di altre attività favorevoli al canto. Gli stessi personaggi erano sovente incarnazioni tradizionali del cantore, da Orfeo a Hans Sachs. Le arie composte in base a questa convenzione erano monologhi, serenate sotto il verone, brindisi, canzoni a ballo, tenzoni canore, letture di messaggi, preghiere e oracoli, ma più spesso canzoni o duetti d'amore - possibilmente rispecchianti origini popolari (cioè non operistiche), proprio come le arie precedenti la nascita dell'opera. In tutta l'opera antica e in più d'una tradizione nazionale, le citazioni di proverbi o frammenti di saggezza popolare erano favorite nella forma della cosiddetta "aria sentenziosa". Specialmente predilette nel Seicento erano le arie in eco, ovvero duetti a nascondino nei quali due personaggi condividono involontariamente parte dello stesso brano, celati l'un l'altro dalla scenografia. Perfino tale giocosa metateatralità poteva servire a scongiurare il preteso *inverosimile* implicito nell'ascoltare un personaggio drammatico che canta un'aria [sui pretesti

drammaturgici inventati a questo proposito, si veda "Tolomeo": *Handel's opera and the rules of tragedy*, in Strohm 1997, pp. 201-19]. La canzone "mimetica" era comprensibilmente più diffusa nei generi vernacolari dotati di dialogo parlato.

Nell'opera italiana il canto delle arie era un compito da musicisti virtuosi; ad esempio i famosi castrati, la cui carriera era lanciata da talune particolari arie che ne costituivano l'epitome. Il rito iterativo del cantare s'intersecava così con la reificazione di un dato prodotto musicale. Si costruivano ruoli drammatici a partire dalle arie. Taluni compositori scrivevano arie a dozzine senza destinarle ad alcuna opera in particolare (*arie di baule*), sicché si poteva definire una parte vocale in base ai brani affidati al (o alla) cantante. Questi, a loro volta, miravano allo stesso fine riproponendo le gemme estratte dai rispettivi bauli, o talvolta influenzavano i nuovi allestimenti incentrati sulla loro presenza [un interessante tentativo di spiegazione si trova in Hortschansky 1986]. Nei generi vernacolari le canzoni erano di solito meno impegnative sul piano tecnico, ma anche in questo caso potevano divenire i cavalli di battaglia di famosi attori e attrici.

Ciononostante, un'aria operistica fa parte di un certo libretto e quindi di una certa "azione" drammatica. A un livello teatrale semplice (in opposizione a quello metateatrale), avvertiamo i sentimenti o i pensieri espressi in un'aria come patrimonio del personaggio che la canta in quel contesto drammatico, a prescindere dalla natura dell'aria stessa: che sia "mimetica", mutuata da diversa fonte o altro ancora. A mano a mano che all'opera si generalizzava la presenza delle arie, il canto giunse a essere accettato come naturale forma di autoespressione teatrale. La giustificazione ontologica del canto sulla scena (natura divina del personaggio, riproduzione di una canzone vera e propria, ecc.) cedette il posto a una giustificazione "etica": le passioni, e in minor misura i ragionamenti, che il personaggio esprimeva divennero la legittimazione dell'aria e le pietre di costruzione del dramma. Quanto più grande era la passione, tanto meno si rischiava una perdita di credibilità drammatica nel cantarla. Nel saggio *Von der musikalischen Poesie* Christian Gottfried Krause spiegava come segue la ripetizione delle parole e le altre sottolineature dell'aria: «Le passioni immaginano sempre di non poter essere comprese» [1752, p. 366; cfr. Strohm 1976, I, p. 166].

D'altro canto, non dovremmo sopravvalutare per l'aria il ruolo costitutivo delle passioni, né considerare la dimensione emozionale quale sua unica ragion d'essere. A una diversa estetica del *dramma per musica* settecentesco si allude nella trascurata osservazione di Metastasio secondo cui l'immensa varietà melodica e ritmica delle arie conferisce a ciascuna di esse «come le fisionomie de' volti per la varietà dei tratti, [un] proprio, riconoscibile e differente carattere» [Metastasio 1947, p. 964; cfr. Strohm 1976, I, pp. 228-30]. Altrove egli cita quali fini espressivi delle arie «caratteri, situazioni, affetti, senso, ragione» [lettera a Jean-François de Chastellux, 15

luglio 1765, cit. in Gallarati 1984, p. 60], vale a dire personaggi, situazioni drammatiche, passioni, pensieri o interessi, e giudizi. Il celebre stereotipo dell'“aria di confronto” tratta del rapporto fra la Natura e l'anima dell'uomo, associando emozione e pensiero.

L'aria fu spesso presa di mira in quanto divagazione non drammatica all'interno del dramma e puro giocattolo a uso del cantante, ad esempio dal librettista Apostolo Zeno [Robert Freeman riflette su questa accusa nel suo importante saggio del 1981]. Ma il Metastasio, successore di Zeno e a lui superiore nella versificazione delle arie, aveva già mitigato questa teoria. Pur credendo ancora nel valore dei propri drammi quando (come talvolta avveniva) erano rappresentati senza musica, egli esigeva che i testi delle arie non fossero omessi dalla recitazione; a tal punto – secondo lui – essi erano parte integrante rispetto al tessuto coerente del dramma, costituito da affetti, pensieri e lezioni morali. L'opinione secondo cui l'opera del Sei-Settecento sarebbe “un concerto di arie” trascura i principi drammatici dell'epoca, i quali non reggevano l'opera soltanto. Uno di essi era l'attenzione riservata alle diverse sfumature (per questo si parlava di “chiaroscuro”) fra i tipi *retorici* e le situazioni del discorso che si presentavano nell'opera, e ciò in misura più differenziata che non nel teatro parlato. La retorica del discorso si presentava nell'opera talvolta come canto, talaltra come recitativo simile al parlato quotidiano, ora come monologo, ora come dialogo o concertato d'insieme; altre volte come coro o esecuzione strumentale.

Se vogliamo fare giustizia al recitativo, dobbiamo reagire alla nozione semplicistica secondo la quale le arie sarebbero mero veicolo di sentimenti, così come i recitativi lo sarebbero per l'azione. Di solito un testo drammatico porta avanti entrambi gli elementi simultaneamente, specie in un'epoca in cui il dramma era comunicato soprattutto in forma di testo. Il recitativo poteva essere di molti tipi (narrazione, descrizione lirica, racconto fatto da un messaggero, discussione, monologo, orazione in pubblico, lettura di una missiva, dialogo interiore, duetto d'amore, conversazione quotidiana), oltretutto di intensità espressiva assai diversificata. Che nel recitativo i compositori osservassero una gran varietà di stili e preferenze non entra in contraddizione con la pratica occasionale di “subappaltarne” la stesura agli allievi (come nel caso della mozartiana *Clemenza di Tito*); all'epoca di Rossini l'intreccio fra sezioni in recitativo e altre forme drammatiche era divenuto un campo di sperimentazione [cfr. Grondona 1996, pp. 179-258]. La forma tipica di *scena ed aria* comprendeva un monologo in recitativo, magari altamente drammatico e con accompagnamento orchestrale (*recitativo obbligato, accompagné*), e un'aria. Essa funzionava dal punto di vista drammatico quale snodo di una vicenda emotiva più complessa, non già come ritratto isolato di una passione. Un'aria cantata al principio di una scena si poteva interrompere, oppure si trattava di una *cavatina* di ridotte dimensioni [cfr. Osthoff 1969]. Quando l'aria stava in chiusura di scena, come più

spesso accadeva, il picco emotivo era contenuto generalmente nel recitativo, mentre l'aria vi aggiungeva una descrizione pittorica o una riflessione razionalizzatrice, in guisa di una mini-catarsi delle passioni appena provate. La scena e aria di Florestano «Gott, welch Dunkel hier!» si conforma a queste tradizioni: i sentimenti impulsivi e violenti si esprimono nel recitativo, mentre nell'aria vi tien dietro una meditazione più nostalgica ma anche più pacata.

Nel Settecento si esaminarono spesso le tecniche e le funzioni del *recitativo obbligato*, rilevando come gli strumenti offrirono all'esecutore una scena supplementare (o "interiore"). Rispetto all'aria, il recitativo veicolava maggiore emotività e immediatezza drammatica, grazie a una elocuzione retorica, «lo stile dell[la] quale dee conseguentemente essere vibrato e interciso, che mostri nell'andamento suo la sospensione di chi parla e il turbamento, e che lasci alla musica strumentale l'incombenza di esprimere negli intervalli della voce ciò che tace il cantante» [cfr. Arteaga 1783-88, p. 49; Menchelli-Buttini 2001, pp. 23-36, specialmente pp. 29-33; sul rapporto fra aria e recitativo cfr. altresì Maeder 1993, pp. 45-87].

I movimenti di riforma dell'opera sono non meno antichi dell'opera stessa; il loro comune obiettivo è la preminenza del recitativo sull'aria, del testo sulla musica, del dramma sull'intrattenimento. Ma il concetto di dramma (e non solo quello) è storicamente determinato. Forse non tutti i contemporanei di Mozart avrebbero sottoscritto il giudizio novecentesco per cui la dissoluzione e la frammentazione individuale dei tipi formali renderebbero "più drammatica" l'aria. Nel migliore dei casi, l'emancipazione centrifuga delle intonazioni musicali tendeva all'identificazione del "dramma" con la singola "forma" musicale. In altre epoche dell'opera, una particolare forma musicale era meno rilevante ai fini drammatici. La relativa libertà dello *stile recitativo* e la relativa fissità dell'aria col da capo avevano in comune (ognuna a suo modo) l'esito di consentire all'interprete di starsene in scena e cantare. In questi diversi atti performativi risiedeva appunto il dramma.

Arteaga, S.

1783-88 *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 3 voll., Carlo Trenti, Bologna, I; rist. anastatica Forni, Bologna 1967.

Freeman, R.

1981 *Opera without Drama: Current of Change in Italian Opera, 1675-1725*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.

Gallarati, P.

1984 *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Edt, Torino.

Gerber, R.

1925 *Der Operntypus J. A. Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Kistner & Siegel, Leipzig.

Goldin, D.

- 1986 *Per una morfologia dell'aria metastasiana*, in M. T. Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Olschki, Firenze, pp. 13-37.

Grondona, M.

- 1996 *La perfetta illusione: Ermione e l'opera seria rossiniana*, Akademos, Lucca.

Hanning, B. R.

- 1980 *Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.

Henze-Döhring, S.

- 1994 *Che ci dice la solita forma? Un'analisi drammaturgico-musicale dell'aria finale di Armida*, in P. Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Fondazione Rossini, Pesaro 1994, pp. 297-306.

Hortschansky, K.

- 1986 *Die Rolle des Sängers im Drama Metastasios. Giovanni Carestini als Timante im "Demofoonte"*, in M. T. Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale cit.*, pp. 207-34.
- 2001 *Die aria parlante bei G. F. Händel*, in W. Ruf (a cura di), *Musik als Klangrede. Festschrift zum 70. Geburtstag von Günter Fleischhauer*, Böhlau, Köln, pp. 70-93.

Krause, Ch. G.

- 1752 *Von der musikalischen Poesie*, s.e., Berlin; nuova ed. Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1973.

Leopold, S.

- 1989 *Das Madrigal und die wahre Theatermusik*, in «Musiktheorie», n. 4, pp. 143-151.
- 1994 *Il. 17. Jahrhundert*, in W. Ruf e altri, «Arie», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), 2^a ed. riveduta a cura di L. Finscher, 21 voll. in corso di pubblicazione, Bärenreiter, Kassel - Bsel - London - New York - Praha, I, Sachteil, coll. 813-16.
- 1995 *Al modo d'Orfeo: Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 voll., in «Analecta Musicologica», n. 29.

Lippmann, F.

- 1987 *Hasses Arienstil und seine Interpretation durch Rudolf Gerber*, in Id. (a cura di), *Colloquium «Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit»*, Siena 1983, in «Analecta Musicologica», n. 25, pp. 17-65.

Lühning, H.

- 1994 *III. 18. Jahrhundert*, in W. Ruf e altri, «Arie» cit., coll. 816-23.

Maeder, C.

- 1993 *Metastasio, L'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, il Mulino, Bologna.

McClymonds, M.

- 2001 *4. (18th century)*, in J. Westrup e altri, «Aria», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. I, pp. 890-94; 2^a ed. riveduta.

Menchelli-Buttini, F.

- 2001 *Die opera seria Metastasios*, in H. Schneider e R. Wiesend (a cura di), *Die Oper im 18. Jahrhundert*, Laaber, Laaber («Handbuch der musikalischen Gattungen», n. 12).

Metastasio, P.

- 1947 *Estratto dell'arte poetica d' Aristotile* (1773), in *Pietro Metastasio. Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, 5 voll., Mondadori, Milano.

Osthoff, H.

- 1969 *Mozarts Cavatinen und ihre Tradition*, in U. Aarburg e P. Cahn (a cura di), *Festschrift H. Osthoff zum 70. Geburtstag*, Schneider, Tutzing, pp. 139-77.
 1983 *Die humanistische Formel der dramatischen Gattungen und die Entwicklung der Theatermusik*, in W. Rüegg e A. Schmitt (a cura di), *Musik in Humanismus und Renaissance*, Kommission für Humanismusforschung, Weinheim, pp. 99-134.

Palisca, C. V.

- 1983 *Rezitativ*, in H. H. Eggebrecht (a cura di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, HmT 11, vol. IV (O-R), Steiner, Wiesbaden, pp. 1-16.

Powers, H. S.

- 1987 "La solita forma" and "the Uses of Convention", in «Acta Musicologica», LIX, n. 1, pp. 65-90; anche in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana*, Istituto di Studi Verdiani - Ricordi, Parma-Milano 1987, pp. 74-109 (trad. it. in E. Ferrari (a cura di), *Estetica e drammaturgia della Traviata. Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, Cuem, Milano 2001, pp. 11-66).

Ruf, W.

- 1993 *Aria/air/ayre/Arie*, in H. H. Eggebrecht (a cura di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* cit., HmT 21, vol. I (A-C), pp. 1-38.

Strohm, R.

- 1976 *Italienische Opernarien des frühen Settecento* (1720-30), 2 voll., Volk, Köln.
 1997 *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven - London.
 1998 *Rezitativ*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., vol. VIII, coll. 224-242.

Strohm, R., e Noiray, M.

- 2001 *IV. The 18th century*, in H. M. Brown e altri, «Opera», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. XVIII, pp. 426-34.

Weiss, P.

- 1982 *Metastasio, Aristotle, and the Opera seria*, in «The Journal of Musicology», I, n. 4, pp. 385-94 (trad. it. in M. T. Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale* cit., pp. 1-12).
 1984 *Baroque Opera and the two verisimilitudes*, in E. Strainchamps, M. R. Maniates e Ch. Hatch (a cura di), *Music and Civilization. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Norton, New York - London, pp. 117-26.

FRANCO PIPERNO

Modelli stilistici e strategie compositive della musica strumentale del Seicento

1. *Identità della musica strumentale del Seicento.*

Musica strumentale: la locuzione, generica, necessita di alcune precisazioni finalizzate a circoscrivere l'oggetto delle considerazioni che seguiranno. Si parlerà di musica strumentale italiana; in particolare di musica strumentale non solistica (non musica cembalo-organistica o liutistica, ad esempio): musica polistrumentale o d'assieme, coinvolgente da due strumenti in su indipendentemente dalla loro natura, timbro o registro (di fatto, però, prevalentemente strumenti della famiglia degli archi). Più precisamente, ancora, si parlerà di musica polistrumentale con basso continuo, cioè partecipe delle peculiarità compositive dello stile che generalmente si impone sul principio del Seicento: uno stile fondato sulla distinzione fra parti finalizzate a esibizione di protagonismo (virtuosistico o affettivo) e parti destinate al sostegno armonico e all'inquadramento ritmico (non, dunque, musica polistrumentale rifacendosi al modello della canzone polifonica di stile imitativo del Cinquecento). Con ciò si è identificato quel che è concretamente rappresentativo della produzione e della pratica strumentale del Seicento, almeno quel che il Seicento del proprio repertorio strumentale professionale rese preferibilmente pubblico, accessibile e commerciabile tramite l'edizione a stampa: è un fatto che, nella prassi seicentesca, la musica polistrumentale tradita a stampa soverchi nettamente, nel numero, quella affidata alla circolazione manoscritta (in ciò esibendo una tendenza di segno opposto rispetto alla coeva vocalità, come preciseremo) e se è vero che sul decremento produttivo di intavolature d'organo poté pesare l'inadeguatezza e la scarsa praticità (per la confezione di partiture) del tipo di stampa a caratteri mobili o l'eccessivo costo di edizioni – come le frescobaldiane – adottanti il prestigioso sistema dell'incisione su rame, il divario quantitativo fra le edizioni pertinenti ai due repertori (vocale e strumentale) e l'incessante – anzi crescente – produzione di stampe di musica polistrumentale nel corso del secolo paiono inequivocabile indizio di fertilità e di agevole commerciabilità di questo repertorio musicale e dunque della sua idoneità a rappresentare tendenze, modi, gusti, stile ed estetiche del tempo [imprescindibile strumento bibliografico è Sartori 1952-68; un approccio panoramico alla musica polistrumentale del Seicento è fornito da Apel 1973-81 e da Allsop 1992; cfr. anche Fabbri 1991].

Tuttavia si impongono alcune cautele. Se l'editoria musicale venisse presa come indice di produttività di repertori e di priorità di stili e generi, allora il Seicento dovrebbe essere definito il secolo della musica sacra e nessuna rilevanza statistica o storiografica avrebbe la musica operistica per sua natura destinata a un tipo di produzione e circolazione esclusivamente manoscritta. Nel nostro caso – quello della musica strumentale – la costanza produttiva delle edizioni e la crescita in determinati periodi (1605-30 e 1665-1700 [cfr. Fabbri 1991, p. 213]) vanno rapportate alle dimensioni reali del prodotto stesso che si materializzano in cifre (numero di volumi per anno) comprese fra $1/3$ e $1/5$ di quelle nel contempo raggiunte ad esempio dalle edizioni di musica sacra: dunque un genere comunque secondario nel panorama editoriale seicentesco. Ma è un genere che “tiene”, che vanta un proprio mercato, un proprio pubblico; se l'editoria musicale sacra può confidare sulla funzionalità del proprio prodotto e sull'ampiezza (geografica non meno che sociale) del proprio potenziale bacino di utenza ed è dunque in grado di confezionare e smerciare quindici-venti prodotti l'anno (soprattutto libri di mottetti, salmi, vespri, inni, responsori [cfr. Pompilio 1983, p. 98]), i cinque-sei volumi annui di musica strumentale (ma sono almeno dieci attorno al 1620 e nel 1680-90) certificano la vendibilità del repertorio e la ricettività del mercato, e ciò è tanto più significativo se queste cifre, pur contenute, vengono poste a confronto con quelle – di segno tendenziale decisamente opposto – esibite dal coevo repertorio a stampa di musica vocale profana, un repertorio omogeneo e analogo sul piano sociale, artistico ed estetico ma tuttavia palesemente trascurato dall'editoria seicentesca (oltre quaranta edizioni all'anno attorno al 1610, sei-sette attorno al 1635 – ma c'è di mezzo la crisi del 1630 –, meno di cinque attorno al 1650 [cfr. Pompilio 1983]; a partire dal 1645 – ma i dati forniti da Pompilio si arrestano al 1650 – la linea tendenziale dell'editoria sacra e quella dell'editoria profana divergono chiaramente l'una verso la ripresa – repertorio sacro –, l'altra verso un'ulteriore contrazione produttiva).

Ho accennato sopra alla prevalenza degli strumenti ad arco: è in effetti possibile e lecito restringere ulteriormente il campo della musica strumentale seicentesca a quello della pura musica violinistica. Ma ciò non va inteso meramente nel senso di una acquisita egemonia (tecnico-costruttiva quanto estetica) di una famiglia di strumenti su altre, quanto come riflesso di una nuova mentalità: è superata la prassi della «musica per sonar con ogni sorte d'instromenti» – prassi indice sia di indeterminata sensibilità timbrica, sia di commerciale attenzione alla più ampia fruibilità possibile – ed è avviata una fase professionistica e specialistica del comporre strumentale (non più per tutti ma per quel solo strumento, non più per ogni esecutore ma per il virtuoso). In ciò il professionismo strumentale va di pari passo con quello vocale (le *Musiche* del Caccini, del Barbarino o della Strozzi non sono destinate ai medesimi esecutori dei madrigali di Rore o di Marenzio): i

nuovi compositori di musica strumentale sono *in primis* esecutori professionisti (come *in primis* cantanti sono i tre monodisti appena ricordati) in grado di adottare nelle proprie composizioni un idioma non generico, bensì intimamente appropriato allo strumento di elezione. Questo comporta un nuovo rapporto fra musica vocale e musica strumentale (e una nuova chiave di interpretazione per quest'ultima); l'indeterminatezza timbrica del «sonar con ogni sorte d'instromenti» era a sua volta riflesso del concetto rinascimentale di imitazione della natura (strumenti come arnesi materiali accettati e apprezzati nel ruolo di imitatori della voce) nonché della *koinè* stilistica della polifonia cinquecentesca che consentiva frequenti interscambi fra strumentalismo e vocalità (mottetti e madrigali eseguibili su strumenti, stile "mottettistico" di composizioni strumentali, «canzoni da sonar» nate come parafrasi o imitazioni di originali vocali). Ora, ergendosi a protagonista l'esecutore professionista e il virtuoso, il rapporto si fa conflittuale e l'omogeneità stilistica cede il passo a una radicale distinzione di idiomi; la musica strumentale per un certo tempo continua a guardare alla vocale, ma in termini di competizione: il violinista o il cornettista emulano sui loro strumenti le seduzioni canore e affettive della vocalità arricchendole di quegli elementi idiomatizzati e estranei – quanto peculiari dello strumentalismo – in grado di portare alla costituzione di un linguaggio autonomo e distinto (su questo processo vorranno soprattutto concentrarsi le pagine che seguono).

L'emulazione della vocalità da parte dello strumentalismo, indice di una subalternità che il Seicento contribuirà almeno in parte a ridimensionare, è alla base della prevalenza del violino (e, inizialmente, anche del cornetto) sugli altri strumenti; la duttilità delle sue potenzialità sonore e timbriche – dal vibrato alla variabilità dinamica all'ampiezza frequenziale –, artificiosamente valorizzate dall'esecutore, lo imposero presto quale principale surrogato (o alternativa) della voce. Già Lodovico Zacconi [1592, c. 214v] afferma che violini e viole, cornetti e dulciane sono quegli strumenti «i quali possono dare alcune voci di più che non danno gli altri [...] *non per via di natura, ma per l'arte del Sonatore, et l'esser del instrumento*» (mio il corsivo); mezzo secolo dopo Giovan Battista Doni [1640, p. 337] è ancora più radicale:

Fra tutti gl'Instrumenti musicali maravigliosa veramente è la natura del violino: poiché niuno ve n'ha [...] che meglio esprima la voce humana, non solo nel canto (nel che comunica pure con alcuni strumenti da fiato) ma nella favella istessa: la quale imita così bene in quei velocissimi accenti, quando da perita mano vien maneggiato ch'è cosa degna di stupore: & questa è sua particolarissima dote.

Negli echi violinistici alle seduttive perorazioni canore di Orfeo nel mon-teverdiano *Possente spirito* può esser emblematicamente vista un'indicazione di stile e di recezione (dello strumentalismo) che varrà per buona parte del Seicento e dalla quale sarà problematico quanto affascinante il processo di affrancamento.

2. *Alla ricerca di uno statuto linguistico e formale: il "concerto".*

2.1. "Affetti" e contrasti.

Gli inizi e le prime peculiarità stilistico-estetiche della musica polistrumentale su basso continuo sono ben rappresentati dall'*opus* di due artisti, il mantovano Salomone Rossi [cfr. Harrán 1999; Piperno 1979] e il bresciano (ma attivo a Venezia) Biagio Marini [cfr. Piperno 1990]; entrambi violinisti e attivi in città di consolidate tradizioni musicali i cui fasti erano ben radicati nel XVI secolo, ne rappresentarono ambedue la frangia modernista e innovatrice, in ciò non casualmente estendendo allo specifico strumentale sperimentazioni e tendenze di cui nelle due città era stato promotore un illustre loro collega: Claudio Monteverdi. Nella produzione musicale di questi due autori va individuata una prima consapevole risposta alla questione più problematica posta da una musica strumentale intenzionata a sottrarsi al ruolo di surrogato o imitazione della vocalità per porsi in emulazione/competizione con essa: come organizzare un percorso sonoro in assenza del supporto strutturante e della guida semantico/emotiva di un testo poetico e senza il ricorso alla logica endogena del tessuto contrappuntistico. Se la composizione strumentale risponde a esigenze funzionali (inserti strumentali a corredo di rappresentazioni sceniche o di eventi cerimoniali, musica per danza) o fonda la sua natura sul dichiarato rapporto con un modello vocale (diminuzioni di madrigali, variazioni su "arie") il problema non sussiste (ed è infatti assente dai volumi musicali del Rossi del 1607-608 e da alcune composizioni del Marini del 1617), ma se il progetto compositivo mira a una sorta di "musica assoluta", se il pezzo è finalizzato a suscitare interesse, partecipazione, emozione e ammirazione nell'ascoltatore non diversamente da un'aria o da una canzonetta allora il problema si manifesta in tutta la sua evidenza e le varie soluzioni proposte distinguono gli autori che lo padroneggiarono e risolsero da coloro che ne vennero sopraffatti. Rossi (nelle Sonate non a variazione del 1613 e 1622) e Marini (in quasi tutti i brani del 1617) mirano a sollecitare del fruitore sia l'esperienza emotiva ed estetica – alludendo al cosmo espressivo e stilistico della vocalità da camera – sia la componente più scopertamente sensuale della sua percezione (la "sensualità" degli strumenti conosce per l'appunto una rivalutazione in linea con la nuova sensibilità barocca); essi col proprio strumento rinviavano ad "affetti" ed effetti della musica vocale emulandone l'assetto retorico mediante ricorso a stilemi melodici e a formule che nell'esperienza coeva hanno acquisito una precisa valenza espressiva, indi innestano procedimenti trasformativi e idiomatismi in grado di infondere al materiale originariamente vocale nuova vita *sub specie instrumentali* [un esempio fra i tanti, di questo procedimento, si vede in Rossi 1613, Sonata in dialogo det-

ta la Viena]. Rossi titola *La moderna* la Sonata prima del proprio *Terzo libro* (1613), dove questo progetto compositivo si manifesta con piena evidenza; Marini denomina *Affetti musicali* la sua prima silloge strumentale del 1617 ed è la prima volta che viene adottato per musiche strumentali questo termine solitamente pertinente alla sfera espressiva e semantica della musica vocale [Piperno 1990, pp. xxvii-xxviii]: col che della musica strumentale viene rivendicata l'appartenenza di diritto al medesimo novero estetico e funzionale della coeva vocalità.

L'allusione, la citazione, l'estro e l'impressione sensoria, da sole non garantiscono l'autonomia e l'efficacia del pezzo strumentale [per la verifica dell'intenzionale sensualità della musica strumentale di primo Seicento cfr. Dell'Antonio 1992]; occorre un principio ordinatore, una strategia nella disposizione dei diversi vocaboli sonori in grado di porli al meglio nella condizione di esprimere "affetti" e sollecitare effetti. Il principio che la sconcertante multiformità della musica strumentale seicentesca lascia trapelare è quello della studiata varietà, del voluto contrasto; meglio, quello del "concerto" – inteso come strategica giustapposizione, contrapposizione, conciliazione di elementi disparati e contrastanti – che più appropriatamente pertiene alla natura e alle funzioni di quella musica [per la legittimità dell'adozione di questo termine a definire concettualmente i processi compositivi e le strategie formali dei compositori seicenteschi di musica strumentale, legittimità suggerita dall'uso che del termine fecero teorici e musicisti pratici del tempo, cfr. Piperno 1991]. Applicato a definire un principio compositivo, una strategia organizzativa del materiale musicale, un'idea di strumentalismo consentanea ai sistemi di committenza, produzione e fruizione del Seicento e alle sue estetiche, "concerto" è termine utilmente duttile, atto a comprendere comportamenti apparentemente disparati e applicabili a diversi livelli – ad esempio tanto nel dettaglio compositivo di un singolo movimento di una *Sonata*, quanto nella progettazione di un'intera composizione o nell'articolazione dei vari brani all'interno di un volume – ma in realtà riconducibili a un'unica matrice estetica. Nell'accezione più ampia e generale "concerto" implica contrasto e concordia, dialettica interrelazione, antitesi e fusione fra elementi (stilistici, timbrici, sonori, emotivi, dinamici, ecc.) anche profondamente diversi e apparentemente fra loro inconciliabili [Bianconi 1993, pp. 32-35]; nello specifico della musica strumentale il "concerto" determina e regola l'articolarsi di eventi sonori miranti a catturare l'attenzione dell'ascoltatore con percorsi continuamente variati e sorprendenti: il fraseggiare dialogico a domanda e risposta dei due strumenti acuti di una *Sonata a tre*, effetti d'eco, contrapposizioni timbriche fra registri acuti e gravi, repentini scarti stilistici (omofonia *vs* imitazione), agogici (rallentamenti *vs* accelerazioni) o dinamici (forte *vs* piano), sequenze di passi solistici e passi a "tutti" e quant'altro possa acquisire evidenza e significato per contrasto con eventi di segno opposto. Ad esempio, nel terzo

movimento della sonata *La Foscarina* per due violini o cornetti e trombone o fagotto di Biagio Marini [1617, pp. 50-55] si succedono una sezione in 3/2 imitativa con ritmi puntati (miss. 50-62), una sezione in C virtuosistica con formule idiomatiche in semicrome (miss. 63-69), una sezione caratterizzata dal protratto espediente del «Tremolo con l'arco» (miss. 70-80), due distinte sezioni su diverso materiale melodico-ritmico trattato in dialogo fra le parti (miss. 81-89 e miss. 90-98), una chiusa brillante su pedale (miss. 99-104).

L'articolazione di tali o di analoghi elementi antitetici, che conferisce rilievo chiaroscurale al singolo movimento, si applica anche alla progettazione dell'intero brano (sequenza di movimenti dalla natura timbrica e stilistica, dinamica e agogica contrastante: ad esempio la *Sinfonia allegra La Martinenga* di Biagio Marini, a due violini o cornetti e basso continuo [Marini 1617], sciorina in sessantuno battute otto distinti episodi in cui si succedono procedimenti imitativi e fugati, passaggi idiomatici, enunciazione *alternatim* di motivi, verticalità omofonica, sequenze di frasi replicate) e all'organizzazione del contenuto di un intero volume a stampa di brani strumentali che vorrà apparire come silloge di composizioni formalmente e contenutisticamente differenti: ancora nei mariniani *Affetti musicali* [cfr. Piperno 1990, tab. 4, pp. xxxiv-xxxv] accanto a quelli sopra descritti trovano posto brani di tre sole sezioni, come le *sinfonie brevi La Albana* e *La Candela* rispettivamente di ventuno e diciotto battute, o di ridotta varietà stilistica come la *sinfonia La Gardana* (quarantanove battute per sei episodi alternanti prevalentemente ariosa cantabilità e passi idiomatici). Questa varietà di atteggiamenti e la loro strategica articolazione, riconducibili all'idea seicentesca di "concerto", spiegano e giustificano la sorprendente multiformità dello strumentalismo di quest'epoca cui non si addicono (e risultano criticamente improduttivi) schematismi definitivi di stampo positivista; in effetti il "concerto" va inteso come il peculiare statuto logico e retorico di questo repertorio privo del supporto di un testo poetico, statuto atto a fornire una gamma di procedimenti sintattici in grado di articolarne "sensatamente" il vocabolario musicale e di dotare di autonomia semantica e di originale capacità di seduzione il discorso sonoro: una sorta di metalinguaggio che, per la natura fonematicamente chiaroscurale e contrastata che lo contraddistingue, riesce a incidere sull'attenzione del fruitore e a soddisfare le aspettative delle sue capacità percettive.

2.2. Invenzione e memoria.

È evidente, da quanto fin qui argomentato, che la musica strumentale nella sua ideale competizione estetica con la vocalità non può incidere se non sulla sfera sensuale del fruitore, lasciando quella razionale di esclusiva pertinenza della vocalità; con la successione di episodi stilistico-motivici di-

stinti e contrastanti, articolati in modo da sollecitare l'attenzione, la fantasia e la sensibilità dell'ascoltatore secondo il principio del "concerto", la musica strumentale è in grado di produrre una sorta di soddisfazione epidermica, lontana dalle possibilità intellettuali insite nella musica vocale intesa quale proposta interpretativa e amplificazione affettiva di un testo poetico; tuttavia l'elementare statuto ordinatore che si è identificato nel "concerto" implica potenzialità compositive che, intuite e adeguatamente sfruttate, mettono il compositore di musica strumentale in grado di sollecitare anche l'intelletto dell'ascoltatore. Ciò avviene nel momento in cui il compositore, alla erratica sequenza di episodi ogni volta differenti, affianca un ricorrente tematismo (sezioni ripetute, ripresa variata di episodi tematici, ritorni di formule o motivi, citazioni) allo scopo di agire anche sulla memoria dell'ascoltatore coll'alternanza (e la distinzione) fra proposte motiviche transitorie e altre replicate o col mascheramento di frammenti tematici mediante variazione ornamentale, ritmica o virtuosistica [è l'efficacia della «legge del ritorno» secondo Leonard B. Meyer 1956, pp. 150-153]. Questo procedimento compositivo si manifesta con primaria evidenza nei casi in cui il compositore adotta uno schema con *da capo*, ponendo a conclusione di una composizione (o di una parte di essa) il medesimo episodio col quale essa si era aperta, conferendole così una forma chiusa, simmetrica, circolare. Il balletto *Il Zontino* con cui Biagio Marini apre i propri *Affetti musicali* consta di sette diverse sezioni che si susseguono secondo il seguente schema (fra parentesi il numero di battute): A(5) B(5) A'(5) B'(5) C(4 + 4) D(3 + 4) ? E(7) F(8) G(4 + 4 + 4) ? A² (5 + 5); la riproposta di frasi (A, ripreso con varianti in A' e A²) e periodi (la sequenza A-B replicata a inizio di brano) e in particolare la conclusione affidata a una ripresa di A (due volte) catturano l'attenzione e sollecitano la memoria del fruitore fornendogli punti di riferimento e di riposo nel corso dell'ascolto: istituendo, nel decorso temporale del brano strumentale, simmetrie e collegamenti fra sezioni uguali (contigue o distanti) nonché itinerari articolati in deviazioni e ritorni, somiglianze e diversità, conferme e sorprese, queste strategie compositive pongono in essere gerarchie fra episodi ricorrenti (= norme, centri motivici principali) ed episodi transitori (= devianze, periferia di eventi secondari) e mettono in luce strutture fondate su pieni e vuoti, su pilastri e tratti di collegamento. Con la sollecitazione della memoria, nell'ascolto della musica strumentale, da un lato un elemento razionale compensa e integra la prevalente fruizione sensuale di questo repertorio, dall'altro le potenzialità "linguistiche" e l'autonomia semantica del discorso strumentale vengono sensibilmente rafforzate.

È possibile un passo ulteriore o, meglio, è possibile verificare il tentativo di stabilire un equilibrio fra costante ricerca di diversità/contrasto e un superiore livello di "memoria": un modello formale *grosso modo* rispettato e riconoscibile ancorché costantemente rinnovato (quasi negato) a ogni sua

riproposizione. È il caso delle *Sonate concertate* di Dario Castello, un altro esponente dello «stil moderno» al quale egli consacra i due suoi libri apparsi a Venezia nel 1621 e 1629. Qui, ad esempio nel *Libro primo* [cfr. Dell'Antonio 1995], è possibile enucleare una "forma" caratterizzata dal quasi costante ricorrere, in ognuno dei dodici brani del libro, della medesima sequenza di sezioni, separate da punto coronato: una sezione iniziale con frequente ricorso a combinazione contrappuntistica di due o più motivi, una sezione centrale perlopiù caratterizzata da lenti introduttivi episodi omofonici con largo ricorso a ritardi e dissonanze, una sezione a carattere solistico (lungi periodi per strumento "a solo" e basso continuo) con multiforme elaborazione motivica, una sezione conclusiva con elaborazione motivica a progressione o a canone [cfr. ad esempio in Castello 1621 la *Sonata V*]. Ciò predispone l'ascoltatore avvezzo a esecuzioni castelliane all'attesa di un determinato evento in un preciso momento; ma il dato interessante è la «flessibilità» del modello rilevata da Dell'Antonio, l'elevato grado di devianze rispetto alla norma che fa sì che il modello esista soprattutto perché siano apprezzati il numero e la varietà di sorprendenti modificazioni ad esso realizzate dal compositore.

3. Nuove consapevolezze: "sedimentazione stilistico-agogica" e razionalità del processo compositivo.

Il tipo di recezione e fruizione della musica strumentale attestato dal repertorio del secondo-quarto decennio del secolo nonché le organizzazioni formali e le strategie compositive di esso fin qui delineate [per ulteriori indagini cfr. Dell'Antonio 1997] e poste sotto la generale etichetta di "concerto", si può affermare che non subiscano rilevanti modificazioni nei decenni a seguire. Cresce il ricorso a itinerari armonici regolati dagli impulsi direzionali delle moderne funzioni tonali e a una fraseologia organizzata su base binaria, e cambiano le tecniche manipolative del materiale musicale – nella direzione di una progressiva riduzione del numero dei motivi esposti e delle sezioni costitutive una singola composizione compensata dall'incremento (in ampiezza e durata) della loro elaborazione –, ma nella sostanza lo strumentalismo dell'età di Alessandro Stradella e Arcangelo Corelli presenta connotati produttivi ed estetici analoghi a quelli degli anni di Marini e di Castello. Altri sono gli elementi in grado di suggerire una periodizzazione, di segnare le tappe intermedie di un percorso – quello che va da Salomone Rossi a Corelli – i cui estremi risuonano, negli esiti musicali, così apparentemente distanti e diversi quanto nella sostanza appartengono al medesimo ambito progettuale e artistico. Tappe intermedie saranno dunque segnate dal succedere, a quella veneziana, di altre aree geografiche quali prioritari centri di produzione, consumo e stampa di musiche strumentali: l'area emi-

liana (Bologna e Modena, anni 1650-70 [cfr. Caraci Vela e Toffetti 1999; per Venezia cfr. Selfridge-Field 1975] e l'area romana (ultimi tre decenni del secolo [cfr. D'Ovidio 2004]); centri aggregatori di forze musicali quali l'Accademia Filarmonica a Bologna e la corte estense a Modena prima, le romane corti cardinalizie dei Pamphilj e degli Ottoboni o quella della regina Cristina di Svezia poi, stimolano la produzione e, soprattutto, l'edizione *in loco* di musiche strumentali sottraendo così a Venezia un primato (quello editoriale) che essa deteneva incontrastata da oltre centocinquant'anni. Ma anche un altro elemento segna questa fase intermedia, quello della crescente specializzazione del repertorio: da un lato le stampe di musica strumentale risultano sempre più opera di un ristretto gruppo di compositori che ne producono svariati volumi nell'arco della propria parabola creativa, dall'altro esse vanno identificandosi quasi esclusivamente col genere della sonata.

La tendenza insomma è a una maggiore selezione, sia del repertorio sia dei musicisti pubblicati. Ciò sembra avvenire in superiore obbedienza al concetto di mercato, che finisce per imporre sempre più le sue leggi probabilmente in coincidenza con l'affievolirsi del mecenatismo privato imposto dalla più generale depressione economica. Chi pubblica musica strumentale, sembra farlo ora più tenendo l'occhio alle prospettive commerciali che per soddisfare le esigenze sociali di chi ambisce a patrocinare un'edizione [Fabbri 1991, p. 212].

(È l'affermarsi definitivo e completo del termine sonata quale identificativo *tout court* del repertorio strumentale non coreutico che consente ad esso termine di iniziare – non prima degli anni Cinquanta del 1600 – ad assumere i connotati di definizione di genere, anche se sotto di esso possono ancora raccogliersi brani rispondenti a schemi formali e a progetti compositivi alquanto differenti o possono continuare a verificarsi confusioni terminologiche: per Marco Uccellini (Opera IV, 1645) è ancora possibile concepire «sonate over toccate» a violino solo oppure titolare *Sonate over canzoni* l'op. V (1649) mentre Giovanni Battista Vitali conforma alle *Sonate* della propria op. V (1669) un *Capriccio detto il Molza*; ancora in Corelli (opp. I e V) è sonata una composizione aggregante 4-5 movimenti stilisticamente e agogicamente contrastanti ovvero una sequenza di variazioni su basso ostinato).

Di questa fase centrale dello strumentalismo seicentesco, piuttosto che la casistica nella riproposizione o variazione di schemi formali e procedimenti compositivi quali quelli precedentemente esaminati, è utile sondare il grado di consapevolezza conseguito dai compositori nell'allestimento di percorsi sonori atti a incidere, come già si è osservato, tanto sulla sfera sensuale quanto su quella intellettuale del fruitore. Nell'indagare, in proposito, l'*opus* strumentale di musicisti attivi a cavallo della metà del secolo, o poco oltre, come Giovanni Legrenzi – musicista che, sebbene non specialista di musica strumentale, proprio in quanto autore di brani strumentali nel Settecento attirò l'attenzione di Charles Burney –, Marco Uccellini, Gio-

vanni Maria Bononcini o Giovanni Battista Vitali è infatti agevole e immediato verificare nelle loro *sonate* la persistenza di progetti compositivi e risorse stilistiche già presenti in Marini e Castello (varietà nelle sequenze e nei raggruppamenti degli episodi motivici, frequente uso di ricapitolazioni e ritorni tematici, varietà di strumentazioni e organici), ma è anche possibile rilevare un più insistito e sofisticato uso del contrappunto e del fugato, specie nei movimenti iniziali (in Bononcini – Op. I, 1666 – si rintracciano casi di ripresa del tema in inversione e – anche in Vitali e Uccellini – di procedimenti a canone), e la ricerca di sorprendenti, talora bizzarri contrasti ritmici: nel quarto movimento della sonata *La Montalbana* di Legrenzi (Op. 2, 1655) vengono posti in contrappunto due soggetti dei quali uno a ritmo binario e l'altro terzinato,

Figura 1.

Legrenzi, Sonata *La Montalbana* (Op. 2, 1655), Quarto movimento.



nel primo movimento della *Sonata terza a tre* dal *Libro IV* (*La Cetra*, 1673) si alternano gruppi di battute in 4/4 e in 6/8. E altresì possibile rilevare in atto un processo (lento e tutt'altro che rettilineo) di "sedimentazione stilistico/agogica" tale per cui alcune risorse compositive (ad esempio l'elaborazione motivica in contrappunto imitativo, il ritmo ternario, l'omofonia in agogica lenta), piuttosto che essere indifferentemente adottate in qual-

siasi momento del progetto formale del brano, tendono a trovar posto, in esso, di preferenza nella medesima posizione (tendenzialmente gli esordi saranno degli allegri fugati, i ritmi ternari e le agogiche lente troveranno posto nei movimenti centrali, le ricapitolazioni tematiche o le bizzarrie ritmiche nei movimenti finali): un'ipotesi di norma, un embrione di "formasonata" seicentesca che, adottata con la duttilità e la soggettività implicita nella sensibilità barocca da diversi compositori, consente al recettore di percepire e gustare le devianze volta a volta poste in essere nel singolo brano dai vari autori.

Questo e il generale maggior peso conferito al contrappunto imitativo – procedimento palesemente ascrivibile a un contesto razionale, sia dal punto di vista del compositore, sia da quello del recettore – sono nuove opzioni annoverabili fra gli intenti compositivi miranti a soddisfare le esigenze intellettuali del fruitore; ma è dato rintracciare anche accenni di teoresi delle figure e delle tecniche strumentali, indice di un ulteriore stadio del processo di affrancamento di questo repertorio dall'ambito della mera sensualità. Nella dedica al marchese Giovan Carlo Savorgnan del proprio primo libro di *Sonate a due, e a tre* (Venezia 1655), Legrenzi scrisse:

Già comparvero li miei Concerti all'Audienza di V.E. Illustrissima, nelle sue pregiatissime Accademie, per allegarle l'ossequio mio devotissimo. Adesso se gl'appresentano su queste carte all'occhio, per imprimerle argomenti più stabili della mia ossequentissima devotione. Aggradiua il Grande Alessandro il mirare le sue immagini effigiate ne' quadri d'Apelle; e V.E. non aborrirà di sentire le sue prerogative simboleggiate in questa armonia. Alluderà il tono grave, alla sodezza dell'animo; l'acuto, alla vivacità del giudicio; il sopra acuto, alla sotigliezza dell'intendimento. Troverà ne' soggetti fugati, le passioni sbandite; ne' passi immitati, la virtù rintracciata; nelle cadenze sonore, le deliberazioni pesate. Diviserà nelle durezza risolte, le difficoltà recise; ne' tempi variati, li ripeghi sollecciti; e nell'armonia consonante, la pace di Questa Patria, che sotto l'ombra di V.E. ha trovato sospirato riposo.

Prescindendo dalla retorica adulatoria e dall'ingenuità delle argomentazioni (le « prerogative simboleggiate in questa armonia »), converrà porre attenzione al fatto che Legrenzi ammette la possibilità che la musica strumentale, dopo aver titillato l'orecchio, possa anche essere sottoposta all'esame dell'occhio – dunque della mente –, presenti cioè degli elementi analizzabili razionalmente: Legrenzi mostra di voler sottrarre questo repertorio a una fruizione distratta ed epidermica e di concepirlo degno e suscettibile di una metaforica "lettura", cioè di una recezione intellettuale quale quella sollecitata da un vero testo capace di « imprimere argomenti ». Inoltre, l'insieme di relazioni che Legrenzi stabilisce fra elementi del linguaggio musicale (registri, soggetti, cadenze, passi, agogica, dissonanze e consonanze) e atteggiamenti intellettuali, psicologici o pragmatici, a onta dell'ingenua correlazione, attesta che, all'altezza del 1655, è in atto un processo di semantizzazione del linguaggio strumentale del quale i vocaboli e i nessi sin-

tattici non sono più percepiti come indistinti e astratti fenomeni acustici, bensì come simboli e significanti percepibili e decodificabili dal recettore.

4. *Musica strumentale e architettura.*

I processi di "sedimentazione stilistico-agogica", la tendenza a semantizzare il linguaggio strumentale e a razionalizzarne i progetti compositivi, cioè l'inquadramento dell'estetica del "concerto" entro schemi riconoscibili, condivisi e replicabili, giungono a compimento negli anni e con la proposta artistica di Arcangelo Corelli. È significativo che ciò accada in sintonia e contiguità con le elaborazioni intellettuali della Accademia Reale di Cristina di Svezia presso la quale Corelli svolse le proprie mansioni succedendo ad Alessandro Stradella e ad Ambrogio Lonati.

Partiamo proprio da qui. In una lettera al conte faentino Fabrizio Laderchi, datata 13 maggio 1679, Corelli afferma di essere impegnato nella composizione di «certe sonate che si faranno nella prima Accademia di Sua Maestà di Svezia della quale sono entrato al servizio per Musico di Camera» [Cavicchi 1972, p. 39]; detta accademia, in sostituzione di una precedente fondata nel 1656, era stata posta in essere nel 1674 e dotata di un dettagliato statuto [cfr. Arckenholtz 1760, pp. 28-32] dove, a proposito della presenza della musica, si legge (articolo XXVIII):

Ogn'Accademia comincerà con una sinfonia, dopo la quale si canterà la prima parte del componimento musicale, destinato per l'Accademia di quel giorno: Finita questa prima parte, si farà la lezione Accademica, dopo la quale si canterà la seconda parte della composizione, e così finirà con la musica come principio. Quando il Componimento non sarà diviso in due parti, si comincerà pur con la sinfonia, ed in tal caso si leggerà parimente dopo la sinfonia.

Evidente il ruolo non marginale conferito alla musica, collocata ad apertura e a suggello della riunione, e significativa l'insistenza con cui il dettato dell'articolo si preoccupa di prescrivere la presenza e la funzione degli interventi strumentali: indizio della nuova importanza ad essi conferita dalla regina, almeno nel contesto dell'attività accademica, che trova riscontro nelle mansioni dello stesso Corelli. Il fenomeno acquista particolare luce dal fatto che nel medesimo articolo, poche righe sopra, si trova espresso il programma estetico dell'Accademia reale:

si dia il bando allo stile moderno, turgido ed ampolloso, ai traslati, metafore, figure &c. dalle quali bisogna astenersi per quanto sarà possibile, o almeno adoprarle con gran discrezione e giudizio.

Dunque nell'Accademia di Cristina di Svezia la musica, quella strumentale non meno della vocale, era posta a stretto contatto coi fermenti culturali ed estetici di segno antimarinista e antisecentista dell'accademia stes-

sa, fermenti aspiranti a poetiche di tipo classicistico e razionalistico che la musica – accadrà proprio con Corelli – non tardò a condividere. Ma l'Accademia reale ospitava anche dibattiti filosofici e scientifici frutto del medesimo spirito classicistico che animava gli interessi letterari della regina e della quale palesano ancor più l'attitudine a un approccio razionalistico al sapere; ciò rende verosimile che in quell'ambiente la musica strumentale sfuggisse a una fruizione distratta ed epidermica e venisse considerata un prodotto culturale capace di coinvolgere anche la sfera intellettuale del recettore. Del resto Corelli, nel 1685 (lettera a Matteo Zani), riprendendo concetti e termini dalle discussioni accademiche di dieci anni prima, dichiarava che la «bellezza dell'armonia», cioè il fine della composizione musicale, dipendeva dalla forza regolatrice della ragione, posizione di certo gradita alla stessa Cristina, discepolo di Cartesio e corrispondente del Bourdelot, e in grado di esplicitare la consapevolezza della necessità di un progetto regolatore e di un'ipotesi architettonica nel processo compositivo di un brano strumentale.

In concreto, un esame comparato della produzione strumentale dei tre musicisti – Stradella, Lonati e Corelli – che, in successione, furono al servizio della regina di Svezia, consente di cogliere i diversi gradi di corrispondenza del prodotto musicale alle istanze culturali dell'ambiente committente. Se in tutti e tre i repertori è possibile verificare l'attuazione della "sedimentazione stilistico-agogica" nel costituirsi di un progetto formale *grosso modo* articolato in quattro movimenti (talora raggruppanti più episodi) fra loro distinti e contrastanti, le differenze di realizzazione del medesimo progetto indicano tendenze di gusto ed esigenze estetiche diverse. La dialettica stilistico-formale che costituisce la ragion d'essere dello strumentalismo stradelliano si fonda sull'opposizione binario-ternario e, in subordine, sulle opposizioni lento-veloce, omofonia-polifonia, danza-fuga: l'esito è una struttura costituita dalla successione di due coppie di movimenti accomunate da omogeneità tonale e dall'adozione, in ciascuna coppia, della suddetta sequenza oppositiva binario-ternario; quest'ultima ha una sua archetipica natura coreutica che si riflette nell'assetto stilistico di queste *sinfonie*, fortemente intrise dell'andamento e dello spirito della danza. Sono inoltre peculiari dello stile e delle potenzialità seduttive di Stradella – celebrato compositore di opere e oratori, cantate e serenate – la cantabilità e la natura vocale dei temi che talora pervengono a un vero e proprio calco della fraseologia e della perspicuità canora di un ideale modello vocale [cfr. le nove *sinfonie* a due violini e basso continuo modernamente edite in Stradella 1980, pp. 107-78]. Alla semplice strategia oppositiva stradelliana (binario-ternario) Lonati sostituisce norme e comportamenti meno prevedibili; resta un punto fermo iniziare la composizione con un brano lirico e imitativo in tempo binario e terminarla con un brano ternario, brillante e talora contrappuntisticamente molto elaborato, ma fra questi due

pilastrini estremi le opzioni stilistiche intermedie possono essere liberamente rimescolate e i movimenti aumentati da due a quattro. In Lonati si manifesta inoltre la tendenza all'affrancamento dal carattere della danza mediante incremento della complessità polifonica e dell'impegno compositivo delle *simfonie* e tramite un ispessimento delle trame contrappuntistiche dei movimenti in tempo ternario, quasi che col "grave" contrappunto egli volesse occultare la suggestione coreutica di quel ritmo o redimerlo dal senso di facilità e spensieratezza che gli è proprio. Tuttavia Lonati non rinuncia, con altri mezzi, a una seduzione di tipo sensuale, laddove tramite una scrittura strumentalmente molto emancipata attira l'attenzione del fruitore sull'aspetto idiomático e sulla plastica evidenza dei temi a discapito della complessità dell'elaborazione motivica (si vedano le nove *simfonie* a 2 e a 3 leggibili nel ms Giordano 15 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, cc. 58r-108v).

Saggiamente equidistante da queste due distinte posizioni, il progetto formale corelliano (Corelli 1681, *sonate* dedicate a Cristina di Svezia) esibisce regolarità nel numero dei movimenti coinvolti e nella sequenza ritmico-agogica degli stessi: diviene prevalente un'opposizione lento-veloce mentre quella binario-ternario agisce a livello macrostrutturale nella sequenza, frequente ma non normativa, due movimenti binari - due movimenti ternari. Al di là di poche eccezioni dettate da esigenza di varietà, l'ascoltatore delle *sonate* corelliane si aspetta una corposa fuga al secondo movimento che contrasti col lirico lento introduttivo e si aspetta, dopo un'altra pausa lirica e meditativa, un nuovo contrasto prodotto dal vigoroso finale ternario in cui l'elaborazione motivica (veri e propri sviluppi) e contrappuntistica (canoni, esposizioni a rovescio) risulti più caratterizzante della levità del ritmo di danza. La natura compositivamente dialettica di questo progetto formale corrisponde a quella delle manifestazioni verbali dell'Accademia reale di Cristina di Svezia [cfr. Piperno 1998] ove gli argomenti delle «lettioni» sono sviscerati mediante dispute per tesi contrapposte mentre la nitidezza di questa "forma-sonata" - nel suo profilo generale e nei suoi elementi costitutivi ora più precisamente connotati - realizza con i mezzi della composizione musicale effetti di chiaro-scuro, di composta varietà, di razionale eleganza e di strutturale solidità omologhi a quelli contemporaneamente sperimentati nell'architettura classicistica di un Carlo Fontana. L'accostamento non è peregrino: l'architettura a fine Seicento venne sentita come la meno "ideale" e la più concreta e razionale delle tre "arti del disegno" e a proposito di essa il teorico Giovan Pietro Bellori così si esprime: «Quanto l'Architettura, diciamo l'Architetto deve concepire una nobile idea, e stabilirsi una mente, che gli serva di legge e di ragione, *consistendo le sue invenzioni nell'ordine, nella disposizione, e nella misura, ed euritmia del tutto e delle parti*» [Bellori 1672, p. 29, mio il corsivo], parole perfettamente applicabili al progetto compositivo di una sonata corelliana.

Il diverso esito stilistico-formale corelliano, rispetto ai risultati prodotti da Stradella e Lonati, consegue alla diversa esigenza funzionale e culturale che ne è alle origini, un'esigenza che in Stradella è ancora rapportabile a un concetto di musica strumentale quale accessorio ornamentale di modesta rilevanza artistica, mentre in Corelli va collegata al nuovo concetto, in via di formazione presso gli ambienti romani della regina di Svezia, che attribuisce al brano strumentale piena autonomia estetica. Stradella seduceva il suo ascoltatore con la facilità melodica, col brillante idiomatismo, col fugato lineare e piano, con le godibili movenze della danza; Corelli, esponente di un nuovo classicismo, lo fa con una stilizzazione di questi stessi elementi, mutati da oggetti da assaporare in sé in materiale da sottoporre a elaborato trattamento compositivo per trarne un edificio sonoro di inedita solidità. È in questo progetto, e nei suoi esiti, che si realizza un compiuto equilibrio, una felice sintesi e un perfetto "concerto" fra elementi in grado di soddisfare tanto la componente sensuale quanto quella razionale del fruitore; e il progetto corelliano divenne subito classico modello *ad usum imitationis*.

Allsop, P.

1992 *The Italian "Trio" Sonata*, Oxford University Press, Oxford.

Apel, W.

1973-81 *Studien über die frühe Violinmusik I-IX*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXX-XXXVIII.

Arckenholtz, J. W. von

1760 *Mémoires concernant Christine Reine de Suède*, 4 voll. (1751-60), Mortier, Amsterdam-Leipzig, IV.

Bellori, G. P.

1672 *L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*, in Id., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, successori Mascardi, Roma (ed. moderna a cura di E. Caciagli, Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Genova, Genova s.d.).

Bianconi, L.

1993 *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IV, Edt, Torino; 2ª ed.

Caraci Vela, M., e Toffetti, M.

1999 (a cura di), *Marco Uccellini*, Lim, Lucca.

Castello, D.

1621 *Sonate concertate in stil moderno [...] Libro primo*, Gardano, Venezia; ora in Id., *Selected Ensemble Sonatas*, a cura di E. Selfridge-Field, vol. I, A-R Editions, Madison Wis. 1977.

Cavicchi, A.

1972 *Corelli e il violinismo bolognese*, in *Studi corelliani. Atti del primo congresso internazionale*, a cura di A. Cavicchi, O. Mischiati e P. Petrobelli, Olschki, Firenze, pp. 33-47 («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», n. 3).

Dell'Antonio, A.

- 1992 *The sensual sonata: construction of desire in early baroque instrumental music*, in «Repercussions», I, n. 2, pp. 52-83.

- 1995 *La prima forma-sonata. Morfologia e sintassi nelle sonate di Dario Castello (1621)*, in «Il Saggiatore musicale», II, n. 1, pp. 17-46.

- 1997 *Syntax, Form and Genre in Sonatas and Canzonas, 1621-1635*, Lim, Lucca.

Doni, G. B.

- 1640 *Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica*, Fei, Roma.

D'Ovidio, A.

- 2004 *Alle soglie dello strumentalismo corelliano: Colista, Lonati, Stradella, Manneli. Studio storico-analitico ed edizione critica delle Sonate a tre*, Tesi di dottorato, Università di Pavia.

Fabbri, P.

- 1991 *Politica editoriale e musica strumentale in Italia dal Cinque al Settecento*, in «Recercare», III, pp. 203-14.

Harrán, D.

- 1999 *Salamone Rossi. Jewish musician in late Renaissance Mantua*, Oxford University Press, Oxford.

Marini, B.

- 1617 *Affetti musicali [...] Opera Prima. Nella quale si contiene, Symfonie, Canzon, Sonate Balletti, Arie, Brandi, Gagliare & Corenti à 1. 2. 3. Acomodate da potersi Suonar con Violini Corneti & con ogni sorte de Strumenti Musicali*, Gardano, Venezia.

Meyer, L. B.

- 1956 *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago Ill. - London (trad. it. *Emozione e significato nella musica*, il Mulino, Bologna 1992).

Piperno, F.

- 1979 *I quattro libri di musica strumentale di Salomone Rossi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIII, pp. 337-57.

- 1990 *Prefazione a B. Marini, Affetti musicali opera I*, a cura di F. Piperno, Suvini Zerboni, Milano («Monumenti Musicali Italiani», n. 15).

- 1991 *'Concerto' e 'concertato' nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo*, in «Recercare», III, pp. 169-202.

- 1998 *Cristina di Svezia e gli esordi di Arcangelo Corelli. Attorno all'Opera I (1681)*, in Accademia Nazionale dei Lincei (a cura di), *Cristina di Svezia e la musica*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 99-132 («Atti dei convegni lincei», n. 138).

Pompilio, A.

- 1983 *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento*, in L. Bianconi e R. Bossa (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal xv al xix secolo*, Olschki, Firenze, pp. 79-102.

Rossi, S.

- 1613 *Terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente, per sonar due Viole da braccio, & un Chittarrone*, Alessandro Vincenti, Venezia; ed. mo-

derna in Id., *Complete Works*, a cura di D. Harrán, vol. XI. *Sonatas, sinfonie etc. Book 3*, American Institute of Musicology - Hänssler, Neuhausen-Stuttgart («Corpus Mensurabilis Musicae», n. 100).

Sartori, C.

1952-68 *Bibliografia della musica strumentale italiana*, 2 voll., Olschki, Firenze.

Selfridge-Field, E.

1975 *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Blackwell, Oxford; 3^a ed. Dover, New York 1994 (trad. it. *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Eri, Torino 1980).

Stradella, A.

1980 *Instrumental Music*, a cura di E. F. McCrickard, Arno Volk - Hans Gerig, Köln («Concentus Musicus», V).

Zacconi, L.

1592 *Prattica di musica*, Polo, Venezia; rist. anastatica Forni, Bologna 1967.

GREGORY BUTLER

La retorica tedesca e la *Affektenlehre*

1. *Introduzione.*

A causa della sua stretta relazione con le dottrine della retorica, l'estetica della musica barocca era basata sugli affetti (*Affekte* in tedesco), un termine derivato dal latino *affectus*, equivalente al greco *pathos*. L'imitazione degli affetti – situazioni emotive o passioni astratte e razionalizzate – era fin dall'antichità l'obiettivo della retorica, e in seguito divenne il punto focale di tutta la musica basata sulla retorica. Dall'inizio del xvi secolo i teorici attestano la significativa connessione fra musica e retorica. Verso la metà del secolo, quello di suscitare gli affetti dell'ascoltatore diviene un importante scopo della musica. Nelle sue *Istitutioni harmoniche* (1558) Gioseffo Zarlino indica la necessità di “commuovere” l'anima e disporla per i vari affetti. All'inizio del secolo successivo la rappresentazione degli affetti costituiva la base fondamentale di numerosi trattati e lo scopo principale, per il compositore come per il retore, divenne quello di suscitare un'intera gamma di stati emotivi nell'ascoltatore. Ciò non aveva niente a che fare con la spontanea risposta emotiva tipica del pubblico nel periodo romantico. I compositori pianificavano razionalmente il contenuto affettivo di un'opera musicale e si attendevano che il pubblico reagisse appropriatamente sulla base del suo discernimento razionale di tale contenuto. Tutti i parametri della musica divennero connotati retoricamente – armonia, tonalità, ritmo, melodia, fraseggio, tessitura. Questa preoccupazione si estese a considerazioni ancora più globali: forma, tempo, timbro strumentale.

Il termine *Affektenlehre* fu coniato per la prima volta da musicologi tedeschi come Kretzschmar, Goldschmidt e Schering per riferirsi al procedimento di applicazione alla musica barocca delle dottrine greche e romane sulla retorica e l'arte oratoria. Non sorprende che sin dagli inizi il termine stesso e ciò che in esso è compreso – ossia lo schieramento sistematico dei mezzi retorici per controllare e dirigere le emozioni del pubblico – fossero già nel tardo Cinquecento concetti estetici essenzialmente tedeschi. Sia Michael Praetorius che Heinrich Schütz fanno riferimento alla novità del linguaggio musicale italiano saturo di retorica nella Germania del primo Seicento. Ma mentre in Italia questo linguaggio madrigalistico era sorto naturalmente come conseguenza della stretta correlazione fra testi poetici e musica, per i giovani musicisti tedeschi esso era totalmente estraneo, ed era

qualcosa da insegnare e da apprendere, sicché la sua presentazione in Germania tendeva a essere didattica e dottrina.

Ciascuna delle cinque branche della retorica – l'invenzione (*inventio*), l'organizzazione (*dispositio*), lo stile (*elocutio*) detto anche elaborazione (*elaboratio*) o decorazione (*decoratio*), la memoria (*memoria*), la pronuncia o esecuzione (*pronuntiatio*) – aveva la sua propria dimensione affettiva. I sensi e le emozioni sono mossi da ricordi, e sono i ricordi più carichi d'affettività che ispirano il compositore e nutrono l'invenzione musicale. Anche l'invenzione è strettamente collegata con gli affetti poiché qualsiasi idea musicale che si presti al proprio sviluppo deve proiettare un affetto compatibile con quello delle parole oppure, nel caso di musica priva di testo, deve avere un netto profilo affettivo che permetta di caratterizzare e unificare la composizione. Ciascuna sezione dello schema della disposizione retorica – introduzione (*exordium*), esposizione dei fatti (*narratio* o *divisio*), argomentazione favorevole al narrante (*propositio*), affermazione del vero (*confirmatio*), rifiuto o confutazione (*refutatio* o *confutatio*), conclusione (*conclusio* o *peroratio*) – aveva la sua particolare spinta affettiva. Lo stile della composizione, l'elaborazione delle idee di base, è forse più di tutti l'elemento cruciale per stabilire l'effetto e per rendere convincenti le idee. L'esecuzione del pezzo è responsabile in ultima istanza del suo successo o insuccesso, poiché decide se il messaggio affettivo viene comunicato al pubblico. Elementi dell'esecuzione quali il tempo, le dinamiche, il fraseggio, le sottigliezze ritmiche rivestono un'importanza vitale per intensificare e sostenere il peculiare affetto di una composizione.

2. Il primo Barocco.

Nella prima metà del Cinquecento, dalla distinzione operata entro la *musica practica* fra l'arte del canto (esecuzione) e quella della creazione musicale (composizione) ebbe origine una nuova disciplina teoretica chiamata *musica poetica*. Questa suddivisione di una delle due branche della teoria musicale fu enunciata per la prima volta nei *Rudimenta musicae planae* (1533) di Nicolaus Listenius. Nel suo successivo trattato *Musica* (1537), lo stesso teorico definì la *musica poetica* come quel tipo di musica che, dopo un processo di composizione, resta incarnata in un'opera e si riferisce al compositore come a un "poeta" della (sua) musica. Poco tempo dopo essere stato coniato, il termine cominciò a essere usato nei trattati musicali, prima da Heinrich Faber nel suo *Compendiolum musica* (1547) e poi nella prima trattazione dettagliata dell'argomento, i *Praecepta musicae poeticae* (1563) di Gallus Dressler. Verso la fine del secolo, in alternativa all'espressione *musica poetica* Seth Calvisius adottò un termine che poi divenne il titolo del suo trattato, *Melopoeia* (1592). La derivazione di questo nuovo termine dal

greco *melos* (melodia) e *poieo* (fare, produrre o creare) indica come esso fosse ben distinto dal contrappunto tradizionale, che era meccanicamente derivato dalla corretta combinazione di consonanze e dissonanze. Si trattava piuttosto dell'arte di disporre un'opera completa provvista di un disegno coerente e di unità – di un inizio, un centro e una conclusione.

Dressler, come Joachim Burmeister dopo di lui, fu Kantor presso una nota scuola di grammatica, e i suoi *Praecepta* furono scritti proprio durante tale periodo. Il suo interesse di teorico non era rivolto alla musica come scienza, ma piuttosto al rapporto che la musica ha con le parole; di conseguenza egli non considerava la musica in relazione alle materie del *quadrivium*, che hanno a che fare coi numeri, ma come un'arte sorella delle discipline del *trivium*, collegate alla parola: la grammatica, la retorica e la logica. Era quindi naturale per lui mutuare la propria terminologia tecnica dai manuali della retorica classica e umanistica, e delineare altre analogie fra l'oratoria e la musica. I suoi studenti avrebbero compreso tale terminologia e inteso immediatamente queste analogie, dato che – così come al loro docente – era stato insegnato loro a produrre lunghe composizioni in prosa sulla base di quei precetti. Come la prosa, la musica polifonica era organizzata e sviluppata nel tempo, e inoltre muoveva gli animi e le passioni, ed era dunque un mezzo di comunicazione assai simile, che si prestava con naturalezza a tale trattamento.

Al pari di Burmeister, Dressler tratta estesamente della fuga come di un tropo retorico-musicale, sebbene non esprima mai tale analogia in modo esplicito. Egli tratta gli affetti non nel contesto delle figure retoriche ma, piuttosto semplicisticamente, in termini di scale modali e di movimento melodico. Il primo, quinto e ottavo tono sono "allegri", mentre il secondo, il quarto e il sesto sono "tristi", e il terzo e il settimo sono "cupi e austeri". Nella stessa vena, egli osserva che solitamente nei contesti affettivi di gioia o di collera la melodia ascende e in quelli di tristezza discende verso un registro più grave.

Burmeister si concentra in primo luogo sull'aspetto della *elocutio* che comporta ornamenti o figure retoriche. Egli definisce una figura musicale come un passaggio che s'allontana dal "semplice" metodo della composizione, ossia che si pone al di fuori delle regole del contrappunto. Assimilando l'applicazione delle figure all'ornamentazione elegante e di buon gusto (*virtus*) è chiaro che, allo stesso modo di Quintiliano, egli la vede nel contesto dello stile con le sue tre virtù – correttezza, lucidità ed eleganza.

Nel suo *Hypomnematum musicae* (1599) sono esposte brevi osservazioni su ventidue figure retorico-musicali. Chiaramente consapevole del fatto che quest'innovazione era la vetrina del suo metodo compositivo, ma insoddisfatto della sua prima presentazione ancora piuttosto provvisoria in *Musica autoschediastike* (1601), nella *Musica poetica* (1606) egli spiega queste ventidue figure con maggiori dettagli, rivede due definizioni e aggiun-

ge due nuove figure. Cosa più importante, nel rispetto dell'annuncio contenuto nel titolo del capitolo sugli ornamenti o figure della musica, questi sono illustrati con esempi dalle opere dei più «ammirati maestri compositori». Qui l'autore adotta per la prima volta il metodo retorico di identificare passi esemplari da proporre allo studio e all'imitazione. Inoltre, con un evidente parallelo rispetto al raggruppamento, tipico della retorica classica, in figure dell'esposizione e figure del pensiero, egli riordina la sua lista dividendo le figure musicali in tre categorie: ornamenti d'armonia, ornamenti della melodia e ornamenti di melodia e armonia. Burmeister chiarisce che per queste deviazioni dal metodo semplice non esistono regole prestabilite, ma il testo verbale stesso farà da guida per il compositore. Il fatto che nella sua lista finale di venticinque figure ben due terzi abbiano a che fare con ripetizioni di vari tipi è significativo, dato che tali ripetizioni meccaniche dettate da considerazioni testuali sono certamente in contrasto col semplice metodo di composizione.

Come Dressler, anche Burmeister adotta uno schema di disposizione retorico-musicale tripartito che risente più della semplice struttura aristotelica inizio (*arche*) - centro (*meson*) - fine (*teleute*) che non dello schema in sei parti dei retori classici. Entrambi usano il termine retorico *exordium* per l'inizio e il termine non retorico *finis* per la fine. Mentre Dressler fa riferimento a tutto ciò che si trova fra l'uno e l'altro chiamandolo *medium*, Burmeister, che segue l'analogia di Aristotele fra l'orazione e il corpo umano, lo chiama «il corpo» della composizione. D'altra parte, quando denota questa sezione centrale come una serie di affetti o «periodi» nei quali gli argomenti della *confirmatio* retorica sono instillati nella mente dell'ascoltatore in modo che la *propositio* sia afferrata e considerata con più chiarezza, Burmeister fa riferimento a due altre parti della disposizione retorica. Egli è il solo teorico prima di Mattheson, a lui posteriore di oltre un secolo, che fornisca un'analisi retorico-musicale di una composizione, il mottetto a cinque voci di Lasso *In me transierunt*, suddividendolo secondo il proprio schema dispositivo ed elencando le figure utilizzate in ciascun periodo.

L'influenza di Burmeister giunse lontano, fino al XVII secolo e oltre. Sebbene Johannes Nucus non rimanesse certo esente da questa influenza, nella sua *Musices Poeticae* (1620) egli fu il primo teorico a tracciare un'analogia fra i colori del pittore e le figure retorico-musicali, in assenza delle quali una composizione è priva di arte e annoia l'ascoltatore. Egli è anche il primo a operare la distinzione tra figure fondamentali (*figurae principales*) e figure di superficie (*figurae minus principales*) poi adottata da Thuringus, Kircher e Janowka, e modificata da Christoph Bernhard e Johann Gottfried Walther in *figurae fundamentales* e *figurae superficiales*. Laddove i teorici precedenti avevano usato le figure retoriche soltanto come analogie per le loro istruzioni musicali, Nucus va oltre, incitando a imitarle per far sì che la musica, come l'oratoria, possa acquisire grande varietà ed eleganza.

3. *Il medio Barocco.*

Due grandi filoni percorrono i trattati della *Figurenlehre* della seconda metà del Seicento. Sotto l'influenza preponderante degli scritti di Cartesio, in particolare del suo *Les passions de l'âme* (1649), le discussioni teoriche sulle figure si focalizzano sempre più sulla loro potenza affettiva, e le singole figure vengono spesso definite in base alle specifiche emozioni che esse eccitano nell'ascoltatore. Nel frattempo il trattamento delle figure comincia a essere investito da un forte impulso pratico in seguito alla crescente influenza, nei paesi germanici, dello *stylus luxurians* della moderna musica italiana. Così in alcuni trattati l'applicazione delle figure alla composizione è posta in primo piano, e l'accento poggia quasi del tutto sulla *variatio* o diminuzione per mezzo delle figure ornamentali o di superficie. In un certo senso due diversi tipi di *Figurenlehre* finiscono per coesistere l'uno accanto all'altro. I due teorici che meglio esemplificano questi due filoni sono Athanasius Kircher e Christoph Bernhard.

La *Musurgia universalis* (1650) di Kircher è importante per molte ragioni. Come prima disamina delle figure all'interno di una trattazione veramente universale della musica, essa segna l'inizio di una lunga serie di fonti enciclopediche delle figure, comprendente quelle di Janowka, Vogt, Walther, e culminante in quella di Mattheson. Più di qualsiasi altro teorico a lui anteriore, Kircher mette in luce gli stretti legami fra la *elocutio* retorica e la composizione musicale con la sua affermazione per cui le figure musicali corrispondono ai colori, i tropi e le varie figure (*colores, tropi, varii modi dicendi*) della retorica. Così come l'oratore coinvolge il suo pubblico mediante una sapiente combinazione di tropi, allo stesso modo il musicista appassiona i suoi ascoltatori mediante un'abile organizzazione di frasi o periodi armonici (*clausolae* o *periodi harmonicae*). Questa forte spinta affettiva è riportata nelle sue definizioni delle singole figure. Per esempio secondo Kircher la figura della ripetizione (*anaphora/repetitio*) è spesso usata per esprimere emozioni veementi come gli affetti della ferocia o dello sprezzo. Kircher delinea l'analogia fra gli otto modi liturgici e i tropi retorici che esprimono le varie «passioni dell'animo» (si noti qui l'eco del titolo del trattato cartesiano). In tal modo egli conduce l'originaria trattazione generale di Dressler alle sue conclusioni logiche e prepara il terreno per l'applicazione tonale del Mattheson.

Mentre la trattazione di Kircher deriva dalla visione cosmologica di uno studioso versato in ogni campo dello scibile, quella del suo contemporaneo Bernhard è basata su dimostrazioni concrete nel contesto della didattica compositiva. Nel suo *Tractatus compositionis augmentatus* (post 1657) la *Figurenlehre* diventa per la prima volta un insegnamento pratico del contrappunto. La forte influenza dell'educazione italiana del suo insegnante e mentore,

Heinrich Schütz, e dei suoi stessi studi in Italia attorno al 1650, si riflette nella definizione bernhardiana della figura quale modo di trattare le dissonanze, *licentia* o allontanamento dalla maniera normale che deve essere osservata nello *stylus gravis*. Trattando le figure nel contesto di categorie stilistiche chiaramente definite, Bernhard mostra anche il suo debito nei confronti degli scritti di Marco Scacchi. Egli infatti distingue fra lo *stylus gravis*, per il quale fornisce soltanto due figure, e lo *stylus luxurians*, suddiviso ulteriormente in *communis* e *teatralis*. È interessante notare che nel suo tardo compendio in lingua tedesca della parte principale del *Tractatus*, intitolato *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, questi ultimi due stili sono strettamente associati con due categorie di figure *fundamentales* e *superficiales*, legittimazioni delle dissonanze non consentite nello *stylus gravis*.

L'associazione di Bernhard fra le diverse categorie di figure e stili specifici è illuminante. È nello *stylus luxurians teatralis*, che egli assimila a un'orazione in musica, che le figure legate agli affetti trovano la loro funzione principale. Nell'introduzione alla sezione sullo stile teatrale, egli isola la figura della *repetitio*, che discute in termini straordinariamente simili a quelli del suo contemporaneo Kircher. Ma mentre le *figurae minus principales* di Kircher hanno la loro origine nella *Figurenlehre* della retorica, le parallele *figurae superficiales* di Bernhard sono radicate nella prassi esecutiva dei contemporanei. Egli ne parla in termini di licenze dei cantanti e degli strumentisti rispetto alle note scritte, e vede la loro formulazione come determinata, e di fatto limitata, dalle capacità degli esecutori.

Dall'incontro romano con Kircher, avvenuto intorno al 1662, Wolfgang Caspar Printz ricavò lo stimolo per lanciarsi nella carriera di teorico musicale. Tale incontro fu anche tra i principali fattori che influenzarono la trattazione dei modi liturgici in termini di affetti nel suo *Phrynis Mitilenaesus, oder Satyrischer Componist* (1676-79), uno dei più vasti sommari di teoria musicale comparsi nella Germania del Seicento. D'altra parte l'educazione musicale pratica inizialmente ricevuta da Printz ebbe un'importanza decisiva per lo sviluppo delle idee di Bernhard, basate sulla *variatio*. Assai tecnicamente, egli definisce infatti *moduli* le figure retoriche, e ne tratta come di ornamenti (*Manieren*). Mentre Bernhard discute le figure nel contesto di una composizione polifonica provvista di testo verbale, l'applicazione di Printz riguarda melodie prive di testo ed è assolutamente esaustiva.

L'approccio di Printz è altamente sistematico, con la sua ripartizione delle *figurae superficiales* in figure silenziose (*schweigende*) e figure sonore (*klingende*). Egli suddivide ulteriormente le figure sonore in semplici (*einfache*) e composte (*zusammengesetzte*), che in base al loro movimento si distinguono a loro volta in vari gruppi di figure omogenee. Printz segue Kircher nella sua presentazione delle figure nel contesto d'una codifica esauriente e d'una esposizione enciclopedica della conoscenza musicale. In ciò egli è il

vero precursore di teorici tedeschi del XVIII secolo come Mattheson e Walther, entrambi assai influenzati dai suoi scritti.

4. *Il tardo Barocco.*

Nel XVIII secolo l'influenza dell'Illuminismo sulla *Affektenlehre* fu determinante. La sua tendenza verso la categorizzazione netta della conoscenza è manifesta nelle definizioni delle figure e altre terminologie retorico-musicali che compaiono in numerosi dizionari, primi fra tutti per importanza la *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae* (1701) di Thomas Balthasar Janowka, il *Dictionaire [sic] de musique* (1703) di Sébastien de Brossard, e il *Musicalisches Lexicon* (1732) di Johann Gottfried Walther. Tuttavia, quanto alla loro scelta di figure e alle loro definizioni di esse, sia Janowka che Walther si rifanno a teorici anteriori, in particolare a Kircher, e aggiungono ben poco di nuovo.

Un'altra tendenza riconoscibile è l'approfondimento dei rapporti fra musica e retorica. Questa intensificazione dell'approccio kircheriano dominato dagli affetti è evidente alle soglie del tardo Barocco negli scritti di Johann Georg Ahle, predecessore di Johann Sebastian Bach come organista della chiesa di San Biagio a Mühlhausen. Nei suoi *Musicalische Sommer-Gespräche* (1698) ci si trova di fronte a una *Figurenlehre* basata direttamente sull'insegnamento della retorica. Ahle spinge un passo più avanti il rapporto fra musica e retorica, chiamando il compositore un *Melopoet* e la sua composizione un discorso che canta (*singende Rede*), prefigurazione del famoso appellativo di *Klangrede* attribuito dal Mattheson alla composizione.

Ciò che differenzia Ahle da tutti i teorici precedenti, e anche da tutti quelli che lo seguirono, è il suo collegare direttamente e inestricabilmente le figure retorico-musicali scelte dal compositore con quelle impiegate dal poeta nel testo, in modo tale che la relazione fra le due diventa assoluta. Dato che le figure si devono usare in misura ancora maggiore per eccitare gli affetti, vi è l'implicita presunzione, da parte di Ahle, di una maggiore conoscenza della retorica da parte del compositore. Un ulteriore collegamento fra musica e retorica posto da Ahle e i suoi contemporanei sta nella loro insistenza sull'interpretazione musicale della parola scritta nel contesto poetico contemporaneo, considerata quale una delle più importanti responsabilità del compositore. Il fedele rispecchiamento delle figure retoriche usate dal poeta nelle parallele figure retorico-musicali era d'importanza cruciale per tale aspetto.

Gli scritti di Mauritius Vogt, come quelli di Ahle, riecheggiano il medesimo approfondimento del rapporto fra musica e strumenti retorici. Vogt si segnala per la nuova terminologia da lui adottata nelle sue *Conclavae thesauri magnae artis musicae* (1719) in riferimento alle categorie delle figure,

là dove ribattezza le *figurae superficiales* come *figurae simplices* e le *figurae fundamentales* come *figurae ideales*. Funzioni primarie delle figure non sono più né l'ornamentazione della melodia né il corretto uso della dissonanza, bensì la delucidazione del testo. Ciò è sottolineato dalla sua adozione del termine *idealis*, che suggerisce come l'idea espressa dal testo debba essere resa musicalmente dalle figure. La divisione delle *figurae ideales* in tre nuove sottocategorie – *ad arsin*, *ad thesin* e *ad periodum* – è un po' meno chiara, ma le prime due, che sono simmetriche, sembrerebbero riferite rispettivamente alle sillabe accentate e non accentate delle parole nel contesto delle *figurae verborum*, e la terza a un pensiero compiuto (*figurae sententiarum*).

Vogt condivide con numerosi teorici dell'epoca, compresi Heinichen e Mattheson, una preoccupazione per l'*inventio* musicale e i mezzi tramite cui essa può essere stimolata, ma la sua apologia dell'uso dell'alcool come valido aiuto nello stimolare la fantasia del compositore è assolutamente unica. L'approccio piuttosto eccentrico di Vogt alla *Figurenlehre* non rappresenta un fenomeno isolato, e anzi riemerge quasi tre decenni più tardi nel *Tractatus musicus compositorio-practicus* (1745) di Meinrad Spieß.

Un'altra tendenza che ebbe inizio senza clamore con la discussione delle connotazioni affettive dei modi liturgici kircheriani, ossia l'estensione della *Affektenlehre* fino ad abbracciare tutti i parametri della musica, appare con chiarezza negli scritti del più prolifico e importante teorico del periodo, Johann Mattheson. Nel corso di tutta la sua carriera di trattatista musicale, Mattheson divenne sempre più specifico riguardo alla dottrina degli affetti. Nel suo *Der vollkommene Capellmeister* (1739), oltre a illustrare la dimensione affettiva di pressoché tutti gli aspetti della musica, egli discute anche (coerentemente con la natura enciclopedica di tale opera conclusiva) tutte le parti della retorica, compresa la *memoria*, in rapporto alla musica. Da questo punto di vista egli sembra subire fortemente il fascino dell'Illuminismo.

Nell'introduzione al tema degli affetti Mattheson comincia a esaminare gli effetti dei suoni "ben disposti" sulle emozioni e sull'animo. Per Mattheson, come per il suo contemporaneo Metastasio, la musica è soprattutto una lezione morale volta a instillare la virtù nell'ascoltatore. Dato che senza passioni o affetti non può esserci virtù, è necessario studiare il miglior modo di fare uso degli affetti per scopi moralmente giustificabili. Il suo avviso ai compositori affinché essi tengano a freno le passioni estreme nella loro musica riflette l'estetica decisamente *galant* che teneva banco nella sua cerchia amburghese.

Nel definire i vari affetti, Mattheson si addentra a fondo nei particolari, ed è esplicito riguardo alla loro espressione in musica. Il compositore deve formare un quadro concreto di tutte le emozioni e cercare di comporre in modo conseguente. Egli suggerisce l'esistenza di passioni semplici e passioni complesse, le quali combinano in sé diverse passioni semplici. Per

esempio la gelosia consiste in un complesso di sette passioni – sfiducia, desiderio, vendetta, tristezza, paura, vergogna e amore cocente – e dunque dà adito a molti tipi di invenzione musicale, che devono produrre sull'ascoltatore gli stessi effetti presenti nella persona afflitta, ossia inquietudine, irritazione, collera, e malinconia. Secondo Mattheson, le emozioni violente come la gelosia sono molto più adatte all'invenzione musicale di quelle delicate e gradevoli.

Nondimeno per Mattheson è forse una di queste passioni gentili e gradevoli, l'amore, l'affetto prevalente in assoluto nella musica, e quindi il più importante. Egli dunque ne discute abbastanza diffusamente, osservando come vi siano diversi tipi d'amore, come esso abbia diversi effetti su coloro che ne risentono, e come il compositore debba concentrarsi tanto sulle cause quanto sugli effetti di questo stato emotivo per suscitare la stessa passione nell'ascoltatore. Tra questi effetti Mattheson comprende l'armonia, la felicità, la leggerezza, il dolore, la fierezza, il desiderio ardente, il rimpianto, la civetteria e il *chiaroscuro*. Uno di tali affetti, il desiderio, per lui inseparabile dall'amore, è trattato da Mattheson in una categoria a parte. Tutti i tipi di desiderio più ardente, di vagheggiamento o di volere devono essere espressi in rapporto a ciò che si vuole o desidera. Dato che chi è innamorato è triste, la tristezza riveste un ruolo centrale nell'espressione di questa emozione. Egli vede infinite opportunità di usare quest'emozione fatale in tutte le sue numerose manifestazioni.

Mattheson è molto meno specifico riguardo agli altri affetti, e in molti casi non rileva la differenza tra alcuni affetti reciprocamente correlati. Così raggruppa assieme orgoglio, altezzosità e arroganza, emozioni espresse da figure musicali che richiedono una particolare serietà e pomposità di movimento. Questa prescrizione piuttosto vaga è in qualche modo delucidata dalla sua osservazione secondo cui i valori di tali figure non devono mai essere troppo veloci, ma piuttosto lenti. Né il loro movimento melodico deve essere discendente, ma sempre ascendente. Gli opposti affetti dell'umiltà, della mitezza e della pazienza sono trattati in musica mediante passaggi dal suono «miserabile», indicazione ancor meno specifica. Nello stesso spirito la disperazione, risultato di cruda paura, richiede per la sua espressione estremi sonori che danno origine a passaggi assai insoliti, e ai passaggi più strani e sfrenatamente disordinati. La pietà, una combinazione di amore e tristezza, egli dice, non è difficile da esprimere in modo commovente, e della calma si chiede se essa sia davvero un affetto, pur notando che essa è spesso espressa musicalmente da «delicati» passaggi all'unisono.

Un'importante eccezione a questa vaghezza circa l'espressione musicale degli affetti è il trattamento riservato da Mattheson alla speranza, che egli chiama una «cosa gradevole e piacente». Come combinazione di gioioso desiderio o brama, coraggio e felicità moderata essa richiede la più amabile condotta della melodia e la più dolce combinazione di suoni. Matthe-

son tratta questo affetto in modo molto dettagliato dal punto di vista musicale nella sua discussione della danza che ne è la personificazione: la corrente. Egli analizza il suo esempio in tre sezioni, ciascuna delle quali esprime uno dei tre affetti secondari che costituiscono la speranza. Il primo periodo esprime il coraggio, il secondo e il terzo periodo separati dalla doppia sbarra esprimono il forte desiderio, e nel quarto c'è «qualche gioia». Quest'analisi è affascinante e, se rappresenta davvero il modo in cui i compositori procedevano nell'esprimere certi affetti, ha importanti implicazioni per i generi come l'aria col *da capo*, nella quale la sezione B rappresenterebbe allora un affetto secondario che sostiene l'espressione dell'affetto primario. Essa chiarirebbe anche elementi dell'esecuzione come la contrapposizione dei tempi e dei fraseggi nei diversi periodi dei movimenti stilizzati di danza.

La sola altra danza che Mattheson tratta in modo così dettagliato è il minuetto, una danza moderatamente gaia per la quale egli fornisce un'analisi grammaticale. Questa è di grande interesse poiché dimostra un approccio prosodico alla struttura melodica assai intonato col gusto *galante*. Per le altre danze e per una esemplificazione di generi non coreutici egli fornisce semplicemente un breve commento, nonché l'affetto primario. Dato che l'essenza di una danza, ciò che attribuisce a ciascuna il proprio distinto carattere è il suo specifico ritmo, nella trattazione di Mattheson è implicito il riconoscimento del fatto che ciascuno di questi ritmi caratteristici possiede una sua propria particolare identità affettiva. Ciò si conferma più avanti nel trattato, dove per ognuno dei numerosi piedi prosodici Mattheson specifica la relativa connotazione affettiva.

L'analisi di Mattheson di una sconosciuta aria col *da capo* attribuita a Benedetto Marcello, compiuta secondo lo schema della *dispositio*, è forse l'aspetto più famoso della sua trattazione dei rapporti fra musica e retorica, poiché egli non è soltanto il primo teorico a mettere in gioco tutt'e sei le sezioni dello schema organizzativo della retorica classica, ma pone anche ciascuna di esse in relazione con specifiche strutture musicali, senza ambiguità. Egli comincia definendo la *dispositio* come «l'accorto ordinamento» di un'opera e assimilandola a un progetto architettonico. Quindi, dopo aver fornito i nomi delle parti dello schema organizzativo, con i loro equivalenti in tedesco, definisce ciascuno di essi e ne indica gli equivalenti musicali. L'analisi matthesoniana della sezione A dell'aria include tutto lo schema della *dispositio* tranne la *confutatio*, che compare soltanto nella sezione B. Di eguale interesse è la sua inclusione di diverse sezioni di *propositio* nel corso di tutto il movimento, considerate come *repercussiones*, invece che semplicemente come *narratio* e *confirmatio*. Nella conclusione, Mattheson sottolinea l'importanza dello schema della disposizione retorica, poiché la coerenza di un pezzo dipende dalla relazione di tutte le sue parti.

Nella sua discussione della *decoratio*, Mattheson distingue tra *figurae dictionis*, che comprendono singole note o gruppi di poche note, e *figurae sen-*

tentiae, che comportano intere frasi. La trattazione matthesoniana delle figure è di natura piuttosto sommaria, poiché l'autore postula che esse siano già ben familiari ai suoi lettori. Nondimeno, per il trattamento di almeno una figura, la *exclamatio*, c'è una suddivisione in tre sottocategorie, e dunque una maggiore espansione dei mezzi musicali a disposizione del compositore per esprimerla. Nella prima di queste tre sottocategorie la passione dominante è la gioia. La seconda comprende desiderio e volere ardente, assieme all'implorazione, l'invocazione e il lamento. La terza comprende gli estremi più violenti, come le grida di disperazione. Secondo Mattheson l'espressione di tali emozioni estreme dipende, in particolare, da una conoscenza dei vari affetti da parte del compositore. Al termine della sua discussione delle figure, Mattheson tratta brevemente le *figurae cantionis* (*figurae superficiales*) di cui afferma che non hanno niente a che fare con le vere figure retorico-musicali. Egli sostiene che ve ne sono solo pochissime dotate di una qualche permanenza, mentre la grande maggioranza diventa presto antiquata. Inoltre mette in guardia contro l'ornamentazione eccessiva, criticando i francesi per l'esagerata elaborazione e decorazione dei loro *doubles*, portata a tali estremi che la bellezza delle loro melodie originali va spesso perduta.

Elementi sintomatici del declino dell'insegnamento della retorica, e dell'ignoranza dello stretto legame tra figure retoriche e musicali da parte dei giovani compositori, sono la disapprovazione di Mattheson per l'abuso di tali figure da parte di cantanti ed esecutori che, carenti per gusto e per intendimento, le usano all'eccesso, senza moderazione e nei luoghi sbagliati. Inoltre egli bolla come ridicoli tutti coloro che sostengono di poter ignorare la retorica poiché hanno fatto uso di queste figure per tanto tempo senza saper nulla dei loro fondamenti teorici.

Nella sua discussione dell'*inventio* Mattheson segnala l'importanza dei *loci topici* nella ricerca di soggetti confacenti, chiamandoli ottimi aiuti per l'invenzione. Assieme al *locus notationis* egli segnala il *locus descriptionis* come uno dei più importanti per l'invenzione musicale. Quindi prosegue asserendo che quest'ultimo è la guida più certa ed essenziale per l'invenzione, dato che dà origine a una vasta gamma di sentimenti umani rappresentabili in musica. Qui è l'emozione proiettata nel testo che suggerisce al compositore il materiale musicale appropriato per costruire un soggetto adatto, ad esempio, per un'aria. Cosa interessante, egli nota che anche nella musica puramente strumentale priva di testo il proposito del compositore non è diverso: egli deve comunque raffigurare il sentimento dominante scegliendo una melodia appropriata.

Sebbene non fornisca esempi né regole specifiche per l'applicazione di questa tecnica, più avanti, nella sua discussione della punteggiatura musicale Mattheson accenna all'affetto dominante di certi testi e a come questi debbano essere espressi nella loro trasposizione musicale. Un'opposizione

testuale fra due proposizioni entro un periodo richiede una simile opposizione nella musica. Tale opposizione si può esprimere per mezzo dell'inversione melodica, di intervalli dissonanti, di improvvisi cambiamenti di tono e di metro. Egli illustra questo concetto con una melodia la cui seconda metà è l'inversione melodica quasi esatta della prima.

In Mattheson, fra le più controverse applicazioni enciclopediche della dottrina degli affetti alla musica vi è l'assegnazione degli affetti ai vari toni, esposta in *Das neu-eröffnete Orchester* (1713), che si estende al sistema tonale e amplia l'apertura già tentata dal Kircher. Nelle sue osservazioni introduttive Mattheson avverte che, sebbene la regola generale secondo cui le tonalità maggiori sono allegre e quelle minori sono tristi non sia totalmente errata, la situazione non è affatto così semplice, e si scaglia contro coloro che considerano molli le tonalità coi bemolli e dure, forti e allegre quelle con i diesis. Su questo egli è in contrasto con teorici come Andreas Werckmeister. Mattheson non affronta in nessun luogo l'argomento della trasposizione, in quanto scomoda per il suo assunto.

Nel periodo dei suoi studi presso l'università di Lipsia, poco prima del 1730, Johann Adolph Scheibe fu membro del circolo di Gottsched, e il suo indebitamento nei confronti del trattato di poetica redatto da quest'ultimo è evidente non soltanto nel titolo del suo trattato musicale, *Critischer Musicus* (1737-40), ma anche nel suo approccio alla *Figurenlehre*. Scheibe deriva direttamente da Gottsched le sue tre categorie, *tropische* (tropi), *uneigentliche* (figure), e *verblühte* (ornamenti), che sono differenziate rispetto alle più naturali e disadornate progressioni. Al pari di Mattheson, Scheibe differenzia tra le prime due categorie e la terza per il fatto che, come il tropo o metafora della retorica, esse alterano il periodo in modo fondamentale, persino nelle note fondamentali, mentre gli ornamenti sono puramente superficiali e interessano soltanto la melodia. Mentre egli considera le *figurae principales* meramente come strumenti elementari della composizione, il rafforzamento dei legami fra l'espressione retorica e quella musicale nella prima metà del Settecento si riflette chiaramente nella sua discussione delle *figurae simplices*. Nella trattazione di Scheibe questa categoria assume un significato retorico molto più importante che non presso gli altri teorici. Che Scheibe sia assai più di Mattheson un figlio dell'Illuminismo risulta chiaro dalla sua insistenza sul fatto che il compositore non deve semplicemente imitare le figure retoriche (poiché così facendo si adottano spesso elementi estranei alla musica) ma deve invece fare uso di quelle figure che sono naturali per la musica.

La crescente importanza della musica strumentale si riflette chiaramente nella continua differenziazione di Scheibe tra la musica provvista di testo e la musica senza testo, e più specificamente nella variabile importanza di una determinata figura a seconda che la si applichi alla composizione di musica vocale o strumentale. Anzitutto, Scheibe afferma senza ambiguità che

le figure il cui uso retorico consiste nell'alterazione o nello spostamento di una parola si possono usare soltanto nella musica vocale, e mai in quella strumentale. Nella musica provvista di testo una figura è limitata a una data parola, situazione drammatica o stato emotivo, mentre in quella priva di testo la stessa figura può essere usata dovunque, a seconda delle necessità compositive. Mentre nella composizione vocale una figura come la *dubitatio* esprime un dubbio concreto nella mente del personaggio che canta, la stessa figura in un'opera strumentale stabilisce nella mente dell'ascoltatore un dubbio generale, più astratto, sull'andamento o lo scopo di un determinato passo, caratterizzato da elementi compositivi come, ad esempio, una cadenza d'inganno. Per Scheibe un grave problema delle figure retorico-musicali è il fatto che, mediante l'uso fattone per musicare un testo, esse acquisiscono un significato specifico del quale non sono poi in grado di liberarsi nelle composizioni strumentali.

Anche dopo il 1740, mentre lo stile barocco era in declino, i concetti retorico-musicali conservarono una certa importanza. Sebbene indebolite, le dottrine retoriche contribuirono all'estetica musicale dello stile *galante* e persino a quella del pieno stile classico. Un'area della retorica, quella della *pronuntiatio* o esecuzione, che era stata scarsamente menzionata dai teorici precedenti, venne posta ora in primo piano in importanti trattati come il *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) di Johann Joachim Quantz, dove si suggerisce al cantante o strumentista, non meno che all'oratore, di acquisire la maestria circa le tecniche della buona espressione: chiarezza, piacevole varietà d'accenti, contrasti nel sottolineare e manifestare gli affetti.

Nella sua *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788-1801), Johann Nikolaus Forkel ammette che la conoscenza della retorica musicale è andata perduta, e il suo profilo storico rappresenta un vano tentativo di ristabilirla. Non soltanto l'insegnamento della retorica nelle scuole venne spazzato via dalle correnti pedagogiche dell'Illuminismo, ma i cambiamenti dello stile musicale ebbero l'effetto di minare la base retorico-musicale dell'arte. Sebbene alcuni teorici conservatori fossero ancora attaccati alla nozione di un singolo affetto-guida per ciascun movimento di una composizione, i progressisti sostenevano il contrasto mediante la varietà d'affetti, in quanto più validamente rispecchiante lo stato emotivo naturale dell'uomo. Gli affetti stessi persero la loro qualità oggettiva di stati emotivi razionalizzati e finirono per essere identificati con le soggettive emozioni personali dei singoli individui.

Fu così che a poco a poco la retorica perse la sua rilevanza per la composizione musicale, finché, già verso l'Ottocento, qualsiasi nozione di espressione retorico-musicale andò smarrita. Ci sarebbe voluto un secolo prima che questa disciplina fondamentale, che in passato era stata proprietà comune di qualsiasi persona colta, venisse riscoperta e ricostruita nel suo ruolo centrale per il pensiero musicale del Barocco.

5. *Conclusione.*

Fra i musicologi odierni è divampato un dibattito a volte acrimonioso sull'esatta natura del rapporto fra musica e retorica, e il suo punto nodale è la musica di Johann Sebastian Bach. Alcuni credono che questa relazione sia stata applicata troppo letteralmente, che elementi retorici come le figure e lo schema della *dispositio* fossero mere analogie, sussidi familiari mutuati da un'arte sorella per spiegare e analizzare quanto accade nella musica. Secondo costoro il discorso musicale e quello verbale sarebbero invece così radicalmente diversi da non potersi dare alcuna applicazione dell'uno all'altro in termini letterali. Nel campo avverso c'è chi segnala l'effettiva esistenza di parallelismi sorprendentemente precisi fra certe strutture e operazioni della musica e della retorica, affermando che le due arti non sarebbero reciprocamente disgiunte, bensì inestricabilmente legate l'una all'altra. Dal sommario storico qui fornito sembrerebbe che entrambe le interpretazioni abbiano del vero. Parrebbe che da un impiego più didattico e analogico all'inizio del periodo barocco si progredissero nel tempo verso un'applicazione sempre più letterale dei precetti retorici alla musica. Ma non si può negare il fatto che la terminologia retorica, usata dai musicisti durante tutta quell'epoca per cimentarsi con concetti che essi riuscivano ad articolare a fatica, abbia notevolmente arricchito la nostra comprensione del modo in cui essi vedevano la propria arte.

Bartel, D.

1985 *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, Laaber.

Benary, P.

1961 *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Brandes, H.

1935 *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Triltsch & Huther, Berlin.

Buelow, G. J.

1966 *The "Locī Topici" and affect in late Baroque music: Heinichen's practical demonstration*, in «Music Review», XXVII, n. 3, pp. 161-76.

2001 «Rhetoric and Music - 4, Affects», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. XXI, pp. 260-70.

Burmeister, J.

1599 *Hypomnematum musicae poeticae*, Stephanus Myliander, Rostock.

1601 *Musica autoschediastiké*, C. Reusner, Rostock.

1609 (a cura di), *Musica Theorica Henrici Brucae*, s.e., Rostock.

- Butler, G.
 1977 *Fugue and rhetoric*, in «Journal of Music Theory», n.s., XXI, pp. 49-109.
 1984 *The projection on affect in Baroque dance music*, in «Early Music», XII, n. 2, pp. 241-57.
- Dammann, R.
 1967 *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Arno Volk, Köln.
- Dressler, G.
 1563 *Praecepta musicae poeticae*, ms Magdeburg, Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt; nuova ed. in «Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg», XLIX (1914-15), n. 1, pp. 213-50.
- Eggebrecht, H. H.
 1959 *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XVI, n. 1-2, pp. 57-69.
- Gallo, F. A.
 1963 *Pronunciatio. Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, in «Acta Musicologica», XXXV, n. 1, pp. 38-46.
- Gurlitt, W.
 1944 *Musik und Rhetorik*, in «Helicon», V, pp. 67-86; ora in H. H. Eggebrecht (a cura di), *Musikgeschichte und Gegenwart*, Steiner, Wiesbaden, pp. 62-81.
- Kretzschmar, H. A. F.
 1911-12 *Allgemeines und Besonderes zum Figurenlehre*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XVIII (1911), pp. 63-77; (1912) pp. 65-78.
- Massenkeil, G.
 1963 *Zur Frage der Dissonanzbehandlung in der Musik des 17. Jahrhunderts*, in *Les colloques de Wégimont*, vol. IV, Les Belles Lettres, Paris, pp. 151-76.
- Müller-Blattau, J.
 1924 *Zum Verhältnis von Wort und Ton im 17. Jahrhundert*, in *Kongress-Bericht, Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft*, s.e., Basel, pp. 240-75.
- Palisca, C. V.
 1972 *"Ut oratoria musica": The rhetorical basis of musical mannerism*, in F. W. Robinson (a cura di), *The Meaning of Mannerism*, University Press of New England, Hanover N.H., pp. 37-65; ora in Id., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford University Press, Oxford 1994, pp. 282-311.
- Schering, A.
 1908 *Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XXI, pp. 106-14.
 1925 *Geschichtliches zur "ars inveniendi" in der Musik*, in «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XXXII, pp. 25-34.
- Schmitz, A.
 1949-68 *Figuren, musikalisch-rhetorische*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), a cura di F. Blume, 17 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel, vol. IV, coll. 176-83.
- Unger, H.-H.
 1941 *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Triltsch, Würzburg (trad. it. *Musica e retorica fra XVII e XVIII secolo*, Alinea, Firenze 2003).

LORIS AZZARONI

La tradizione scolastica del contrappunto severo

1. *Concetti di contrappunto e di stile severo.*

Il termine “contrappunto”, impiegato con significati dissimili non solo in epoche e in autori diversi, ma anche in una stessa epoca e in uno stesso autore, e addirittura in uno stesso trattato, contiene in sé un alto tasso di ambiguità [Dahlhaus 1968; 1980; Krützfeldt 1994; Palisca 1994; Sachs 1980]: esso può indicare fra l'altro una tecnica compositiva in senso stretto, fondata sul principio della combinazione simultanea di eventi sonori diversi e sulle modalità in base alle quali questa può evolvere nel tempo, in una sintesi altamente organizzata di orizzontalità (la linearità melodica), verticalità (la sincronicità polifonica) e temporalità (gli eventi musicali come configurazioni del tempo); il risultato dell'atto del comporre secondo determinati criteri, come attesta il fatto che sino a tutto il Seicento per “composizione” si intendeva unicamente il “fare” contrappuntistico, e nei trattati non esisteva nulla che non fosse spiegato in termini di contrappunto; un concetto teorico generale, che chiama in causa un modo di concepire la musica come insieme di eventi rappresentabili metaforicamente in una sorta di sistema tridimensionale in cui, a seconda dei punti di vista, viene attribuita maggiore consistenza alla dimensione orizzontale, a quella verticale o a quella temporale; oppure semplicemente una singola voce che ne accompagna simultaneamente un'altra secondo certe norme, variabili almeno in relazione alle epoche, ai generi, alle forme, agli stili e ovviamente agli autori.

In ambito contrappuntistico il concetto di *stile severo*, o *osservato*, o *ligato*, si fonda sull'idea di separazione, sussumibile in almeno tre tipi di manifestazioni:

- a) una separazione temporale, che implica nel corso dell'evoluzione del linguaggio musicale la fissazione di un termine *a quo*: l'alba del Seicento, come momento di passaggio dallo “stile antico” allo “stile moderno”, sinonimi per certi aspetti di *prima* e *seconda prattica*, si può considerare come punto di riferimento assoluto per la collocazione temporale di tale termine;
- b) una separazione inerente sia ai tratti extramusicali della composizione sia a quelli strutturali e formali [Bianconi 1991]: la dizione “stile

antico" a partire dal Seicento è stata a lungo utilizzata come sinonimo di "stile severo" (oltre che di "stile a cappella", o "stile da chiesa", o "stile grave", o "stile osservato", o "stile legato") e sempre più profondamente fissata in una cornice temporale (il Cinquecento), spaziale (la Cappella Giulia), funzionale (musica liturgica), di genere (messe e mottetti), di prassi esecutiva (per sole voci), di rapporto testo-musica (chiarezza testuale e musicale, in tutti i sensi, compreso il senso sonoro);

- c) una separazione concernente tratti intramusicali, se si vuole "microscopici", del fare contrappuntistico, ma determinanti ai fini del giudizio finale sull'appartenenza o meno di una composizione all'ideale di "stile severo": in particolare, l'utilizzo delle consonanze, il rapporto e il passaggio fra consonanze perfette e imperfette, il trattamento delle dissonanze, il moto reciproco delle parti, la condotta della linea melodica.

Le modalità compositive caratterizzanti lo *stile severo* sono sottoposte a una serie di norme che affondano in tutta la precedente storia della teoria e della prassi contrappuntistica, in certi casi ricollegandosi fin quasi agli albori della polifonia vocale. Di tale passato, tuttavia, le nuove norme tendono ad assumere molto spesso gli aspetti di maggiore rigidità e intolleranza: alla spasmodica ricerca tipicamente rinascimentale di un ideale di pura bellezza, di armonia, di levità, di trasparenza sonora, di plastiche forme, fa riscontro il rigetto di quelle asprezze, quelle impennate, quelle subitanee folgorazioni, quegli slanci di espressività che avevano caratterizzato molta della polifonia vocale sacra specialmente fra Quattro e Cinquecento. In sintesi, lo stile severo come insieme di regole contrappuntistiche fondate sull'opera di "depurazione" effettuata dai polifonisti "alla Palestrina" può vedersi come lo specchio di un'ossessione minimalista, di un atteggiamento compositivo volutamente *understated*: la coazione a troncarsi sul nascere ogni possibile deviazione da un'aurea *medietas*, ogni possibile eccessivo risalto di un evento singolo rispetto all'insieme, porta inevitabilmente con sé la rinuncia a una buona dose di libertà di scrittura, puntualmente tradotta dai trattatisti cinque-seicenteschi in una rilettura in chiave censoria dei trattati delle epoche precedenti. Ma, ad onor del vero, il nudo elenco di regole che può sussumere in termini teorici lo stile severo palestriniano non rende affatto ragione della materia musicale su cui esso si fonda: il risultato di tanta severità d'abito compositivo è, in Palestrina come in genere nei compositori coevi, uno degli esempi massimi di purezza di linee, trasparenza sonora, perfezione formale, emblema supremo dell'ideale rinascimentale del "bello"; ma anche, è bene sottolinearlo, dell'ideale in qualche modo "classico" di *musica comune*, perfetta antitesi di *musica riservata* e sublime sintesi di semplicità, comprensibilità, regolarità e... prevedibilità.

2. *Origini della tradizione scolastica del contrappunto severo e sua sistematizzazione teorica.*

Non v'è dubbio che il *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris [1477] rappresenti un punto di riferimento preciso per la definizione dei tratti distintivi di uno stile compositivo che può definirsi "severo". Ciò non tanto per ragioni cronologiche, giacché fin dal primo apparire della trattatistica sul contrappunto gli autori utilizzano un tasso di normatività sorprendentemente elevato, quanto piuttosto per il tipo di approccio alla materia – perché è a partire dal trattato di Tinctoris che la teoria del contrappunto riceve la prima esposizione veramente sistematica – e per l'enorme influenza esercitata sui teorici delle epoche successive. Il trattato, seguendo l'antica tradizione, prende le mosse dal contrappunto a due voci e ne esamina metodicamente i due tipi fondamentali: il contrappunto nota contro nota (*contrapunctus simplex*), in cui a ciascuna nota di una singola voce possono venir contrapposte solo note di uguale valore nell'altra e in cui sono ammesse, secondo certe regole, solo consonanze, e il contrappunto fiorito (*contrapunctus diminutus*), in cui ad ogni nota di una singola voce possono venir contrapposte due o più note di valore inferiore nell'altra e nel quale oltre alle consonanze sono ammesse, in casi particolari e a particolari condizioni assai chiaramente illustrate da Tinctoris, anche le dissonanze (2^a, 4^a, 7^a, 9^a, ma non, in generale, gli intervalli eccedenti e diminuiti).

Con Tinctoris i principi fondamentali del trattamento della consonanza e della dissonanza nella composizione contrappuntistica sono così fondati una volta per tutte; pur con alcune restrizioni imposte dai teorici nelle epoche successive, e anche con alcune integrazioni, essi hanno lasciato di sé una traccia indelebile in tutta la tradizione scolastica fino ai nostri giorni.

Figura centrale del Cinquecento e punto di riferimento dei teorici fino al secolo successivo, Gioseffo Zarlino fornisce nei suoi trattati indicazioni fondamentali sui diversi aspetti della teoria e della pratica musicale, che sono viste come due facce inscindibili della stessa medaglia; pur tuttavia non sempre le sue indicazioni coincidono appieno con la prassi compositiva del tempo, per il fatto che i modelli compositivi di Zarlino non sono Palestrina e i suoi contemporanei, ma semmai Josquin e gli autori fiamminghi delle generazioni precedenti [Azzaroni 2001].

La terza parte delle sue *Istitutioni harmoniche* [Zarlino 1558] è dedicata al contrappunto: la trattazione è densa, puntigliosa, con annotazioni talora pleonastiche, ma è indubbio che essa rappresenti il culmine della sistematica della materia, lo specchio preciso della *prima pratica*, ma anche e soprattutto, curiosamente per via di talune apparenti ambiguità insite nell'esposizione, il problematico ponte di passaggio dall'idea ancora protorinascimentale di orizzontalità - polifonia bicordale - modalità diatonica a

quella già del tutto orientata in senso "moderno" di verticalità - polifonia accordale - tonalità armonica maggiore/minore.

Per quanto attiene al trattamento delle consonanze, al divieto del moto parallelo fra consonanze perfette della stessa ampiezza ormai storicamente consolidato, Zarlino aggiunge anche il divieto dei parallelismi (soprattutto di salto) fra consonanze imperfette della stessa ampiezza; egli motiva tale divieto sia col fatto che l'armonia trae origine dalla varietà, da cose tra loro diverse, discordanti e contrarie, sia con la constatazione che in un procedimento del genere verrebbe a mancare quel movimento di semitono senza il quale i collegamenti accordali risultano "aspri" e "duri". Circa i parallelismi nascosti Zarlino detta regole più restrittive di quelle enunciate ottant'anni prima da Tinctoris: è tipico di Zarlino richiedere che nei collegamenti paralleli fra bicordi di ampiezza diversa una delle parti si muova di grado, e preferibilmente di semitono. Quanto alle false relazioni, Zarlino si adegua alla tradizione teorica vietando sia le false relazioni cromatiche d'8^a che le false relazioni di 5^a diminuita e di tritono. Questi ultimi intervalli sono peraltro consentiti come bicordi, a patto che siano immediatamente preceduti da un bicordo consonante. Maggiore tollerabilità verso tali bicordi si avverte in Zarlino nel caso di composizioni a più di due voci.

In linea con la tradizione precedente, nel contrappunto nota contro nota Zarlino proibisce ogni tipo di dissonanza; nel contrappunto fiorito consente i due soli tipi di dissonanza ammessi da Tinctoris, ossia la dissonanza di passaggio e la dissonanza in sincope. Si notano, rispetto a Tinctoris, alcune differenze; ad esempio: 1) la dissonanza di passaggio è ammessa solo per grado congiunto, ossia solo se viene presa e lasciata di grado (dunque non è ammesso che venga lasciata con salto di 3^a); 2) la dissonanza in sincope - per la quale Zarlino impiega il termine *suspensione* - è l'unico tipo di dissonanza consentita sul tempo forte; in una battuta che abbia come unità la semibreve la dissonanza in sincope ha il valore di una minima, è preparata come consonanza del valore di una minima sul levare precedente e deve poi risolvere in consonanza sul tempo debole successivo scendendo di grado sul bicordo più vicino (dunque anche in questo caso viene esclusa una risoluzione con salto di 3^a discendente).

3. Sviluppo della didattica contrappuntistica.

Ciò che colpisce nell'ultima parte del XVI secolo è l'antitesi fra presenza totalizzante della produzione polifonica vocale sacra, che tocca in quei decenni il suo punto di massimo splendore (per tacere della polifonia vocale profana, e del madrigale in particolare, di cui non seguiamo qui le sorti, dal momento che il contrappunto osservato non è in tale contesto il punto centrale, anzi, è proprio ciò che, soprattutto sul piano del trattamento del-

le dissonanze, viene messo in discussione), e scarsità di scritti teorici che ne illustrino e ne spieghino, con sistematica precisione, le tecniche compositive, ossia le pratiche contrappuntistiche. Così il contrappuntismo "alla Palestrina" non ha, proprio negli anni in cui esso raggiunge le vette più alte, un corrispondente sul piano teorico. La situazione muta all'alba del Seicento, anche se si deve notare nei trattati di contrappunto un cambiamento di prospettiva: tranne alcune eccezioni, non più le grandi sintesi e le trattazioni onnicomprensive, quanto piuttosto una marcata tendenza alla semplificazione e alla divulgazione didattica; come a dire, dai grandi trattati teorici ai piccoli manuali pratici, non più redatti con l'occhio ai grandi modelli compositivi del presente o del passato più recente, ma compilati generalmente sulla base di esempi scritti direttamente dagli autori. Notevole tuttavia il fatto che in parecchi casi, come si vedrà, la trattazione viene impostata secondo quel principio delle difficoltà gradualmente crescenti che sarà il fondamento del progetto pedagogico portato a compimento da Fux nel secolo successivo.

È proprio in questi primi decenni del Seicento che termini come "contrappunto osservato", "severo", "ligato" entrano nel lessico musicale corrente; è in questo periodo che si sintetizzano, semplificandole e fissandole in un quadro scarno ancorché di rara efficacia didattica oltre che "commerciale", le norme stabilite dai grandi trattatisti del passato, e così rivisitate le si consegnano ai secoli venturi, che in una acritica coazione a ripetere – "fotocopie di fotocopie di fotocopie" – le faranno proprie in una moltitudine infinita di trattatelli e manualetti di una certa fortuna locale, di scarsa permanenza nel tempo, di nessuna incidenza sul piano della storia della teoria del contrappunto. Fatta eccezione per alcuni trattati davvero rilevanti che hanno attraversato come lampi il XVIII e il XIX secolo.

Prodigo di manuali didattici fu il monaco olivetano Adriano Banchieri. Di particolare interesse per lo sviluppo della nozione di "contrappunto osservato" sono alcune considerazioni contenute in un lavoro ampiamente rielaborato e ampliato nel corso di una quindicina d'anni: la *Cartella musicale nel canto figurato fermo & contrapunto* [1614]. Nella parte intitolata «Nuovo arringo musicale», a proposito dei parallelismi, pur vietando secondo tradizione quelli fra consonanze perfette uguali, Banchieri ammette la successione di due 5^e laddove una sia diminuita, nonché la successione di due 5^e o di due 8^e purché intercalate rispettivamente da un'8^a o da una 5^a (non però da una pausa). Circa le consonanze imperfette, alla vetusta regola di andare dalla imperfetta alla perfetta impiegando l'imperfetta più vicina, eventualmente alterandola *ad hoc*, Banchieri aggiunge quella di modificare tramite alterazione una o più consonanze imperfette uguali che si trovino in successione, al fine di ottenere varietà (un'idea che evidentemente si collega a Zarlino e ad uno dei temi centrali dei suoi scritti: la "varietà dell'armonia"). Per quanto riguarda le successioni di grado in minime o semimi-

nime Banchieri prescrive prima di tutto che – come di tradizione (ad esempio Zarlino e Vicentino) – la prima, la terza e la quinta (ossia quelle poste sui tempi dispari della battuta) siano “buone” (ossia consonanti), la seconda, la quarta e la sesta (quelle sui tempi pari) “cattive” (vale a dire dissonanti). In certi casi però, purché tutto vada sempre di grado, la successione scalare di quattro note può essere buona-buona-cattiva-buona, ossia con la seconda nota buona anziché cattiva e viceversa la terza cattiva anziché buona. Con valori di semiminima, tale successione scalare si ritrova di frequente in Palestrina, ma in un contesto lineare e verticale del tutto particolare: la successione scalare è discendente e prosegue di grado ascendente su una consonanza. In presenza di una successione scalare discendente minima-semiminima-semiminima, secondo Banchieri la prima semiminima può essere cattiva anziché buona e la seconda buona anziché cattiva. È un procedimento che si ritrova anche in Palestrina e altri polifonisti dell'epoca: in casi come questo la semiminima dissonante viene intesa come semplice “riempimento” dell'intervallo di 3^a discendente che intercorre fra la prima e la terza nota della successione, entrambe consonanti, quindi come “dissonanza di passaggio relativamente accentata”. Solo come tale essa è ammissibile in Palestrina, giacché una semiminima dissonante di passaggio, anche se solo relativamente accentata, risulterebbe troppo “in evidenza” se fosse inserita in una figurazione ascendente, di per sé più in vista di una figurazione discendente. Ne *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* Vicentino [1555] aveva già regolamentato successioni di questo genere, con l'ulteriore precisazione che in un'analogia successione scalare, diretta però in senso ascendente, la prima semiminima deve essere consonante. Di estrema importanza per gli sviluppi futuri della didattica del contrappunto in stile severo è poi, ancora nella *Cartella musicale* di Banchieri, una serie di esempi in cui il contrappunto aggiunto al canto fermo viene suddiviso in «Primo Contrapunto Nota contro Nota» (solo consonanze e il più possibile per moto contrario), «Secondo Contrapunto Dui Minime contro una Semibreve» (solo consonanze), «Terzo Contrapunto Quattro Semiminime contro una Semibreve» (se le semiminime saltano devono essere consonanti, altrimenti valgono le regole prima esposte), «Quarto Contrapunto sincopato» (con sincopi e legature risolte in senso discendente e, se la sincope o la legatura è una consonanza, anche in senso ascendente): come si vede, si tratta di una significativa anticipazione – peraltro presente, seppure in forma leggermente diversa, anche nella *Seconda parte del transilvano* di Diruta [1609] e prima ancora nelle già citate *Istituzioni harmoniche* di Zarlino – del metodo delle specie elaborato da Fux più di un secolo dopo.

Sulla questione dei raggruppamenti scalari di semiminime si soffermano anche altri teorici tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, come ad esempio Vicentino, Artusi [1586; 1589], Tigrini [1588], Zacconi [1592; 1622], Cerone [1613]: tutti ammettono che, soprattutto in caden-

za, la seconda e la terza semiminima di una figurazione scalare discendente siano dissonanti, a patto che la prima e la quarta siano consonanti. Ma vale la pena di notare che un'affermazione del genere si trova già nel *Thoscanello de la musica* di Aaron [1523] (l'affermazione di Vincenzo Galilei contenuta nel suo trattato manoscritto di contrappunto [Galilei ca. 1588-1591; Palisca 1956], secondo la quale in tali successioni si può avere qualsivoglia combinazione e disposizione di consonanze e dissonanze, va direttamente nella direzione della *seconda prattica* e si distacca quindi nettamente dalle regole generali del contrappunto osservato; lo stesso vale per talune regole concernenti la risoluzione dei ritardi in senso ascendente o di salto). Interessanti le regole dei teorici sopra citati a proposito delle figurazioni scalari che contengono una nota di volta, figurazioni assai frequenti nelle composizioni di epoca palestriniana: secondo Artusi la nota di volta deve essere una semiminima non accentata consonante, in entrambe le forme di nota di volta superiore e di nota di volta inferiore. In Palestrina troviamo al contrario la nota di volta impiegata come semiminima non accentata dissonante, preceduta e seguita da una nota consonante accentata (in genere Palestrina utilizza la nota di volta inferiore: un cambio di direzione su una dissonanza non accentata è un evento che, nell'ottica compositiva palestriniana, "si nota" di per sé, dunque meglio "mascherarlo" con un cambio effettuato da un punto "basso", che è meno in vista di un punto "alto"). Sullo stesso argomento interviene anche Angelo Berardi nella seconda metà del Seicento nella sua *Miscellanea musicale* [1689]: egli vieta la figurazione sopra citata – la chiama «girandoletta, ovvero gioco» –, soprattutto quando il canto fermo ribatte la stessa nota, per il fatto che si creano successioni ripetute di 8^a o di 5^a, o anche figure ripetitive in progressione, più tipiche delle "diminuzioni" in uso nella coeva musica strumentale che non nel contrappunto vocale in stile severo.

Proprio sulla questione dello stile severo la *Miscellanea* di Berardi risulta una fonte preziosa di informazioni, perché vi si elenca un ampio insieme di regole che definiscono con estrema chiarezza l'idea di contrappunto osservato nell'ultimo ventennio del XVII secolo. Come già Banchieri, anche Berardi espone sistematicamente diverse "specie" di contrappunto. La specie relativa al «Contrapunto Semplice d'una Semibreve contro l'altra», che a due voci è come al solito costituito di sole consonanze, è spiegata attraverso venti «Regole generali per comporre il Contrapunto osservato»; a parte divieti e obblighi che rinnovano in maniera più o meno rigida la tradizione, sono da segnalare almeno:

- 1) il divieto di raggiungere l'8^a per moto contrario dalla 10^a (lo si ritroverà anche in Fux): l'8^a così raggiunta, detta *ottava battuta*, ha una sonorità "vuota" che evidentemente non soddisfa quella sensibilità armonica, di pienezza accordale, già ampiamente affermatasi all'epo-

ca, che esige, soprattutto nei punti “forti” della composizione, una sonorità rotonda e “piena”, quindi accordi dotati della 3^a (ossia della consonanza imperfetta);

- 2) il divieto di impiegare due o più 3^e oppure due o più 6^e parallele uguali: si transige sole se vi è alternanza fra 3^e maggiori e minori oppure fra 6^e maggiori e minori, dunque solo se vi è quella «varietà dell’armonia» che già Zarlino raccomandava.

Nel «Contrappunto di Minime tutte consonanze» (due minime nel contrappunto contro una semibreve nel canto fermo) valgono le stesse regole generali della “specie” precedente; in più occorre osservare che:

- 1) le minime devono essere tutte consonanti (dunque, come già in Banchieri, v’è una restrizione sia rispetto a Tinctoris e a Zarlino, sia rispetto a Fux, che permettono tutti come seconda minima una dissonanza di passaggio);
- 2) unisoni e 8^e non devono venir posti sul battere, ancora una volta per evitare sonorità “vuote” sul tempo forte;
- 3) le due minime di ogni battuta devono essere due consonanze di diversa specie, in linea con la sempiterna ricerca della «varietà dell’armonia». Nel contrappunto di sole semiminime (quattro semiminime nel contrappunto contro una semibreve nel canto fermo) valgono per Berardi le regole generali tradizionali: sui tempi dispari semiminime “buone”, su quelli pari semiminime “cattive”, le semiminime “buone” possono andare di grado o di salto, quelle “cattive” solo di grado.

Da segnalare tuttavia almeno tre osservazioni dell’autore:

- 1) soprattutto quando il canto fermo salta, «vogliono alcuni» che la quarta semiminima sia consonante (negli esempi di Berardi la terza semiminima è consonante anche in questo caso);
- 2) è proibito impiegare la «girandoletta, ovvero gioco», in quanto tipica della musica strumentale e dunque non confacente allo stile osservato, vocale;
- 3) anche se molti «Maestri» hanno usato tirate di due semiminime nel contrappunto a due voci, nel contrappunto osservato ciò deve usarsi di rado: meglio impiegare le tirate di almeno quattro semiminime (il che non può dirsi propriamente “palestriniano”).

Nel capitolo 31 della *Miscellanea* Berardi tratta le “note cambiate”; egli utilizza il termine in modo diverso da quanto farà Fux: per nota cambiata Berardi intende semplicemente lo “scambio di posto” fra terza semiminima cattiva e quarta semiminima buona. Le “note cambiate” – in presenza delle quali il contrappunto deve andare di grado e per moto contrario rispetto al canto fermo – sono di due tipi:

- 1) "sciolte", in cui lo "scambio" inficia il rapporto con una sola minima e alla minima successiva tutto ritorna "regolare";
- 2) "legate", dove dalla "nota cambiata" in una parte nasce nell'altra una nota legata dissonante o una sincope dissonante, ovvero – e questa è senz'altro un'altra interpretazione ancora del termine "nota cambiata" – c'è uno scambio continuo di ritardi da una voce all'altra, ottenuto mediante il noto procedimento di muovere la parte non ritardata nel momento della risoluzione di quella ritardata, in modo tale da "cambiare" la consonanza attesa in una consonanza diversa.

4. *Affermazione di una tradizione scolastica.*

L'adozione sia di criteri esplicativi del contrappunto osservato secondo modelli di progressivo arricchimento della voce che accompagna il canto fermo, quindi di aumento graduale delle difficoltà di combinazione delle parti, sia di esempi non derivati dal repertorio fondato sulla pratica comune del tempo – forse anche perché gli esempi più significativi non si fondavano sullo stile severo, bensì sullo stile "licenzioso", su quella *seconda pratica* che stentava a trovare in una corrispondente *seconda teorica* una trattazione sistematica dei suoi meccanismi interni, nonostante i tentativi, ad esempio, di Bernhard sulla musica di Schütz nel *Tractatus compositionis augmentatus* (ca. 1657-63) [ed. moderna in Müller-Blattau 1999] –, bensì inventati *ad hoc* dai teorici con l'evidente intento pedagogico di raggiungere un più alto grado di efficacia didattica, sono dunque una caratteristica comune dei trattati seicenteschi. Tale linea di condotta culmina e trova la sua espressione più piena all'alba del Settecento nel *Gradus ad Parnassum* di Johann Joseph Fux [1725], un trattato di contrappunto severo che costituisce probabilmente la più ricca fonte di *remakes* di tutta la storia della teoria musicale, se si escludono ovviamente quelli che fanno riferimento all'altro grande filone della teoria contrappuntistica, ispirato a *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* di Johann Philipp Kirnberger [1771-79], allievo di Bach, all'aspetto più marcatamente armonico della cui opera il trattato suddetto è interamente debitore. Benché l'idea che sta alla base del trattato di Fux non sia originale (l'esposizione nella classica forma di dialogo tra maestro e allievo, il criterio della progressione dal facile al difficile e dal semplice al complesso, il *cantus firmus* come fondamento della composizione contrappuntistica), esso rappresenta un punto d'arrivo e a un tempo un modello per gli sviluppi futuri della tradizione scolastica. Innanzi tutto il *Gradus* è il primo trattato di contrappunto severo ad assumere dichiaratamente come modello compositivo esemplare lo stile palestriniano, inteso come ideale di purezza compositiva fondata sul principio della polilinearità; in secondo luogo, nel trattato Fux stesso è l'allievo (Josephus) e il compositore

di riferimento privilegiato, ossia Palestrina, è il maestro (Aloysius), il che, almeno nelle intenzioni dell'autore, trasporta le argomentazioni dal piano della documentazione indiretta, tipico dei trattati cinque-seicenteschi («Sogliono alcuni», «Vogliono i Pratici», e così via), a quello della testimonianza diretta; infine, proprio in virtù di un'impostazione del genere, il *Gradus* tende a scambiare *d'embrée* il livello della prassi compositiva con quello della teoria musicale, ossia nella visione di Fux la prassi compositiva appare essere essa stessa teoria musicale.

Nella parte dedicata al contrappunto Fux chiude idealmente il circolo virtuoso della tradizione didattica sviluppatasi all'inizio del Seicento cui si è fatto cenno in precedenza, che prevedeva la conquista della maestria compositiva (la salita al Parnaso) mediante il superamento graduale di "difficoltà" sempre più alte. In Fux si ha una sorta di riordino e di riorganizzazione della materia: le "difficoltà" vengono individuate sia nella moltiplicazione e diversificazione dei rapporti tra voce in contrappunto e canto fermo, sia nell'incremento delle voci che compartecipano alla composizione e dunque nell'aumento delle possibilità combinatorie. Il primo punto viene risolto grazie alla strutturazione della prassi compositiva contrappuntistica in tipologie puramente ideali, avulse, è vero, dalla prassi reale, ma dotate di un loro valore pedagogico e di una loro utilità didattica; il secondo viene affrontato mediante un passaggio graduale dal contrappunto a due voci, a quello a tre e a quello a quattro, e una seconda "salita" verso l'imitazione, la fuga e il contrappunto doppio.

Per quanto riguarda la prima questione, nella scrittura a due, tre e quattro voci Fux distingue la tecnica contrappuntistica in quelle cinque "species" che da lui in poi costituiranno il fondamento di quasi tutti i trattati e i manuali di contrappunto: una nota della voce che costituisce il contrappunto – una semibreve – sopra o sotto ciascuna nota della voce che esegue il canto fermo – una semibreve – (I specie, ossia il ben noto *contrapunctus simplex* o nota contro nota), due note del contrappunto – due minime – contro ogni semibreve del canto fermo (II specie), quattro semiminime contro ogni semibreve (III specie), il contrappunto si muove in sincope – due minime legate a cavallo di battuta – rispetto al canto fermo in semibrevi (IV specie), il contrappunto combina in modi diversi le quattro specie precedenti, dunque pone una o più note contro ogni semibreve del canto fermo (V specie, ossia il *contrapunctus diminutus* o florido).

Esaminiamo brevemente alcune particolarità delle regole sul contrappunto a due voci. Nella II specie la prima minima deve essere consonante e può andare di grado o di salto, la seconda può essere consonante oppure dissonante, e in quest'ultimo caso deve andare e venire di grado, ossia deve figurare come nota di passaggio non accentata sia ascendente che discendente. Se si osservano le opere di Palestrina, la minima dissonante di passaggio preceduta e seguita da altre minime non ha certamente il peso che

le deriva in Fux dall'essere una delle figure caratterizzanti la II specie: in Palestrina essa rappresenta quasi un'eccezione, in quanto compare di solito dopo una semibreve puntata accentata oppure dopo una semibreve non accentata (ossia in sincope), e si muove preferibilmente in senso discendente. Nella III specie la regola base è, al solito, che in una successione scalare di quattro semiminime la prima e la terza devono essere consonanti, la seconda e la quarta possono essere dissonanti. Una regola derivata è che la terza semiminima può essere dissonante se, oltre ovviamente la prima, la seconda e la quarta sono consonanti: tale regola non ha riscontro nello stile palestriniano, dal momento che, in determinati contesti, nel contrappunto di Palestrina si possono trovare raggruppamenti scalari di quattro semiminime dove la prima e la quarta sono consonanti, mentre la seconda e la terza sono entrambe dissonanti. Nell'ambito della III specie Fux menziona anche la *nota cambiata*, una figurazione impiegata da secoli nella composizione contrappuntistica, ma trattata per la prima volta nella teoria musicale proprio nel *Gradus* (anche Berardi, come si è visto, impiega il termine *cambiata*, ma con un significato del tutto diverso). Negli esempi di Fux, dapprima una figurazione di quattro semiminime posta in contrappunto sopra una semibreve dà luogo alla successione $8^a-7^a-5^a-6^a$ con risoluzione su una 8^a , poi una figurazione di quattro semiminime posta in contrappunto sotto una semibreve dà luogo alla successione $3^a-4^a-6^a-5^a$ diminuita con risoluzione su una 3^a magg.: così in entrambi gli esempi la *nota cambiata* si caratterizza per il fatto che una nota dissonante (la seconda) viene presa di grado, ma lasciata di salto anziché di grado, il che costituisce un'eccezione alla regola aurea dello stile severo, secondo cui le dissonanze di passaggio devono sempre venir prese e lasciate di grado (una protoforma di nota cambiata è comunque già presente in Tinctoris, laddove egli ammette che una dissonanza non accentata, proveniente di grado discendente da una consonanza accentata, prosegue con salto di 3^a discendente e successivamente con movimento di grado ascendente). V'è da notare che la nota cambiata è sí presente in Palestrina, ma quasi mai articolata in un complesso di quattro semiminime: normalmente la prima nota è una minima puntata non accentata, la seconda una semiminima, la terza una minima, la quarta una minima o una breve; meno frequentemente la successione dei valori è minima puntata non accentata - semiminima - semiminima - semiminima. La IV specie prevede sincopi consonanti (preparazione in consonanza e risoluzione in consonanza con movimento di grado o di salto) e sincopi dissonanti (preparazione in consonanza e risoluzione in consonanza con movimento di grado discendente). Tra queste ultime Fux indica anche quelle che producono ritardi superiori 2^a - unisono e 9^a - 8^a , nonché ritardi inferiori 4^a - 5^a , senza però tenere nel debito conto il fatto che nel contrappunto a due voci di Palestrina tali ritardi si presentano solo eccezionalmente. Nella V specie l'unica raccomandazione di Fux è di cercare di ottenere linee melodiche

cantabili. In realtà negli esempi si notano fioriture per nulla "palestriniane": ad esempio salti ascendenti a partire da una semiminima accentata, figurazioni di quattro semiminime di cui le prime tre di grado discendente e la quarta di salto ascendente.

Nella seconda e nella terza parte del "dialogo" sul contrappunto Fux segue lo stesso procedimento impiegato nella prima parte, attraversando per grado tutte le cinque specie. Le regole generali per il contrappunto a tre e a quattro voci sono sostanzialmente le stesse di quello a due voci; tuttavia vi si nota una maggiore tolleranza per taluni "errori" nella condotta delle parti (ad esempio relativamente ai parallelismi nascosti) e soprattutto l'idea che tre o più voci simultanee consentano "armonie complete". Proprio questo aspetto spinge Fux a sottolineare più volte che nel comporre a più di due voci si deve tendere a ricercare e a preferire quelle possibilità contrappuntistiche che consentono di ottenere tale completezza armonica, senza tuttavia dimenticare mai che ogni coppia di voci deve seguire le regole del collegamento fra consonanze tipiche del contrappunto severo: la polilinearità contrappuntistica, qui ancora saldamente in sella, sembra non poter ignorare del tutto che quella ricerca di «armonie sonore & piene» costantemente suggerita da Zarlino e pienamente realizzata nelle composizioni palestriniane, aveva trovato appena tre anni prima della pubblicazione del *Gradus*, nel 1722, il suo punto d'arrivo nelle formulazioni teoriche del *Traité de l'harmonie* di Rameau [1722].

L'*Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* di Padre Martini [1774-75] non può dirsi un trattato di contrappunto in senso stretto, ma ha il grande merito di rappresentare la visione "analitica" del contrappunto severo: a differenza del *Gradus* di Fux, le regole vi sono desunte dall'osservazione diretta e dal commento delle composizioni vocali sacre di Palestrina e degli altri grandi polifonisti del Cinquecento, e non vengono così costruite via via, con un passaggio graduale, secondo le specie fuxiane, tanto lontane dalla reale prassi compositiva palestriniana, benché positivamente valutabili sotto un certo profilo eminentemente didattico (un'operazione simile, benché molto meno ampia e metodica, di ricavare regole contrappuntistiche dalla lettura diretta delle opere dei "classici" aveva già compiuto Berardi, su messe di Palestrina, nei suoi *Arcani musicali* [1690]). Anche se nell'*Esemplare* gli aspetti più marcatamente teorici fanno riferimento soprattutto a Zarlino e non comportano quindi particolari novità nella visione complessiva del contrappunto severo, quelli pratici trovano un punto d'appoggio indiscutibilmente nuovo. Non che i teorici precedenti non si fossero richiamati più o meno esplicitamente ai compositori dell'epoca d'oro della polifonia vocale sacra, ma gli esempi di prima mano inseriti nel corso della trattazione, il debito alla *seconda prattica* pagato con la descrizione di diverse "licenze", l'esposizione non sempre metodica impediscono di cogliere nei loro trattati il senso pie-

no del contrappunto severo, il legame profondo con una tradizione compositiva ritenuta ineguagliata, l'ostinata, orgogliosa consapevolezza della superiorità di tale pratica, la sfida implicita a quasi due secoli di "licenze" contrappuntistiche e a mezzo secolo di dominio della "scienza dell'armonia": nella *Prefazione* alla sua opera, coraggiosamente Padre Martini non stenta ad affermare che

il far comparire alla pubblica luce un Libro, che tratta del Contrappunto sopra il Canto fermo, da tanti Maestri, e Compositori di Musica verrà certamente ritenuto imprudente, e vano, anziché saggio, e vantaggioso partito. Con tutto ciò però né lo svantaggioso giudizio, che del Canto fermo hanno formato questi valenti Compositori [come ad es. Rameau], né la stima, benché grande, che loro professo hanno sopra di me fatta tal'impressione da smovermi dal mio disegno di esporre in questo Libro ai Giovani Studiosi dell'Arte del Contrappunto questo mio sentimento: *Che per apprendere, e impossessarsi dell'Arte del Contrappunto, è necessario comporre sopra del Canto fermo.*

Nonostante la fama europea, Padre Martini non riuscì a imporre la sua opera al di fuori dell'Italia (ma proprio in Italia ebbe modo di studiarla, apprendendola dalla viva voce dell'autore, il giovane Mozart). Sulle sue tracce si posero maestri come Mattei [s.d. - 1825] (che fu suo allievo e a sua volta maestro di contrappunto di Rossini e Donizetti) e più tardi De Sanctis [1887], ma in genere oltralpe [Fellerer 1929] i teorici (e compositori come Haydn) seguirono Fux e il suo metodo, quando non si rifecero a Kirnberger, come tra gli altri, pur con tutte le distinzioni e le reinterpretazioni del caso, Reicha [s.d. - 1832], Richter [1872], Jadassohn [1884], Riemann [1888], Krehl [1908]. Lo stile palestriniano in formato fuxiano permeò in varia misura e con riformulazioni più o meno pesantemente personali [Wason 1984] i trattati ad esempio di Albrechtsberger [1790], maestro di Beethoven, Cherubini [s.d. - 1835], Fétis [1824], Bellermann [1862], Haller [1891] – questi ultimi due legati a quel Movimento ceciliano che aspirava fra l'altro a far risorgere nella musica sacra il vero «spirito palestriniano» [Janitzek e Kirsch 1995; Lüttig 1994], senza però basarsi su una reale, efficace ricerca stilistica, e che si guadagnò le simpatie di compositori come Liszt –, nonché Schenker [1910-22]; viceversa – con il precedente del lavoro di Morris [1922] sul contrappunto nel Cinquecento – il fondamentale studio di Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz* [1925] – insieme al trattato da esso derivato, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* [1956] – discende direttamente dall'analisi delle opere palestriniane (il suo contraltare bachiano, ma anche il suo parallelo sotto l'aspetto della visione orizzontale del contrappunto, è l'opera basilare di Ernst Kurth *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* [1917]): se per contrappunto severo si deve intendere la tecnica che si riproduce nello stile compositivo della polifonia vocale sacra del tardo Rinascimento come frutto della *prima pratica*, non v'è dubbio che il

Palestrinastil di Jeppesen possa rappresentare ancora oggi un punto di riferimento importante. Le migliori e più recenti ricerche sulla teoria e la prassi del contrappunto hanno dimostrato del resto che solo attraverso la minuziosa analisi stilistica delle opere di una determinata epoca o di un determinato autore è possibile giungere a conclusioni sullo stile severo dotate di un valore euristico non trascurabile.

Aaron, P.

- 1523 *Thoscanello de la musica*, Vitali, Venezia; rist. anastatica Forni, Bologna 1969.

Albrechtsberger, J. G.

- 1790 *Gründliche Anweisung zur Composition*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Artusi, G. M.

- 1586 *L'arte del contraponto*, Vincenti & Amadino, Venezia.

- 1589 *Seconda parte dell'arte del contraponto*, Vincenti, Venezia; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1969.

Azzaroni, L.

- 2001 *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Clueb, Bologna; 2^a ed.

Banchieri, A.

- 1614 *Cartella musicale nel canto figurato fermo & contrapunto*, Vincenti, Venezia, 3^a ed.; rist. anastatica Forni, Bologna 1968.

Bellermann, H.

- 1862 *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Springer, Berlin.

Berardi, A.

- 1687 *Documenti armonici*, Monti, Bologna; rist. anastatica con Berardi 1689, Forni, Bologna 1970.

- 1689 *Miscellanea musicale*, Monti, Bologna.

- 1690 *Arcani musicali*, Monti, Bologna.

Bianconi, L.

- 1991 *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. V, *Il Seicento*, Edt, Torino; 2^a ed.

Bononcini, G. M.

- 1673 *Musico pratico*, Monti, Bologna; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1969.

Cerone, P.

- 1613 *El melopeo y maestro*, Gargano & Nucci, Napoli; rist. anastatica in 2 voll., Forni, Bologna 1969.

Cherubini, L.

s.d. [1835] *Cours de contrepoint et de fugue*, Schlesinger, Paris (trad. it. *Corso di contrappunto e fuga*, Ricordi, Milano s.d.).

Coussemaker, Ch. E. H. de

- 1864-76 *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 voll., Durand, Paris; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1962.

Dahlhaus, C.

1968 *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter, Kassel.

1980 «Counterpoint», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London, vol. IV, pp. 843-50.

De Sanctis, C.

1887 *Trattato di contrappunto e fuga*, III. *La polifonia nell' arte moderna spiegata secondo i principi classici*, Ricordi, Milano.

Diruta, G.

1593 *Il transilvano*, Vincenti, Venezia; rist. anastatica con Diruta 1609, 2 voll., Forni, Bologna 1969.

1609 *Seconda parte del transilvano*, Vincenti, Venezia.

Fellerer, K. G.

1929 *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*, Filser, Augsburg; 2^a ed. 1972.

Fétis, F.-J.

1824 *Traité du contrepoint et de la fugue*, Ozu, Paris; rist. anastatica Zeller, Osna-brück 1972.

Fux, J. J.

1725 *Gradus ad Parnassum*, Van Ghelen, Wien (trad. it. *Salita al Parnasso*, Carmignani, Carpi 1761; rist. anastatica Forni, Bologna 1972).

Galilei, V.

ca. 1588-91 *Il primo libro della pratica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze; Discorso intorno all'uso delle dissonanze*, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, mss.

Haller, M.

1891 *Kompositionslehre für den polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts*, Koppenrat, Regensburg (trad. it. sulla 2^a ed. tedesca, *Trattato della composizione musicale sacra secondo le tradizioni della polifonia classica*, Capra, Torino s.d.).

Jadassohn, S.

1884 *Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig (trad. it. *Trattato di contrappunto semplice, doppio, triplo e quadruplo*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1898).

Janitzek, M., e Kirsch, W.

1995 (a cura di), *Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert*, Bosse, Kassel.

Jeppesen, K.

1925 *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Breitkopf & Härtel, Leipzig (ed. orig. *Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen*, Levin & Munksgaard, Copenhagen 1923).

1956 *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Breitkopf & Härtel, Leipzig; ed. orig. Copenhagen 1930 (trad. it. parziale condotta sull'ed. tedesca, *Compendio di una storia della teoria del contrappunto*, AMIS, Bologna 1972).

- Kircher, A.
1650 *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*, Corbelletti-Grignani, Roma; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1970.
- Kirnberger, J. Ph.
1771-79 *Die Kunst des reiran Satzes in der Musik*, 2 voll., Decker-Hartung, Berlin-Königsberg; rist. anastatica in un solo volume, Olms, Hildesheim 1968.
- Krehl, S.
1908 *Kontrapunkt*, Göschen, Leipzig.
- Krützfeldt, W.
1994 «Kontrapunkt», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), 2^a ed. riveduta a cura di L. Finscher, 21 voll. in corso di pubblicazione, Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Praha, V, Sachteil, coll. 620-24.
- Kurth, E.
1917 *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Drechsel, Bern; 5^a ed. Krompholz, Bern 1956; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1977.
- Lüttig, P.
1994 *Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1900*, Schneider, Tutzing.
- Martini, G. B.
1774-75 *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*, 2 voll., Dalla Volpe, Bologna; rist. anastatica Gregg, Ridgewood N.J. 1965.
- Mattei, S.
s.d. [1825] *Pratica d'accompagnato sopra bassi numerati, e contrappunti a più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore e minore, con diverse fughe a 4 e 8*, Cipriani, Bologna.
- Mattheson, J.
1739 *Der vollkommene Capellmeister*, Herold, Hamburg; rist. anastatica Bärenreiter, Kassel 1954.
- Morris, R. O.
1922 *Contrapuntal Technique in the 16th Century*, Oxford University Press, Oxford.
- Müller-Blattau, J.
1999 (a cura di), *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Bärenreiter, Kassel - Basel - New York - Praha; 3^a ed.
- Palisca, C. V.
1956 *Vincenzo Galilei's counterpoint treatises: A code for the Seconda Pratica*, in «Journal of the American Musicological Society», IX, n. 2, pp. 81-96.
1994 «Kontrapunkt», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit., coll. 596-619.
- Rameau, J.-Ph.
1722 *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Ballard, Paris; facsimile J.-M. Bardez, Slatkine, Genève 1986; facsimile integrale dei trattati di Rameau: *Complete Theoretical Writings*, a cura di E. R. Jacobi, 6 voll., American Institute of Musicology, Roma 1967-72.

Reicha, A.

s.d. [1832] *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, 4 voll., Diabelli, Wien; rist. anastatica Henwekerneijer, Amsterdam s.d. [1974].

Richter, E. F.

1872 *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Riemann, H.

1888 *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sachs, K.-J.

1980 «Counterpoint», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. IV, pp. 833-43.

Scacchi, M.

1643 *Cribrum musicum ad triticum Syfertianum*, Vincenti, Venezia.

1649 *Breve discorso sopra la musica moderna*, Elert, Warszawa.

Schenker, H.

1910-22 *Kontrapunkt*, 2 voll., II. *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Universal, Wien.

Tigrini, O.

1588 *Il compendio della musica*, Amadino, Venezia; rist. anastatica Broude Brothers, New York 1966.

Tinctoris, J.

1477 *Liber de arte contrapuncti*, in Ch. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 voll., Durand, Paris 1864-76; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1962, IV, pp. 76-153.

Vicentino, N.

1555 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Barré, Roma; rist. anastatica Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York 1959.

Wason, R. W.

1984 *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich. - London.

Zacconi, L.

1592 *Prattica di musica*, Polo, Venezia; rist. anastatica con Zacconi 1622, 2 voll., Forni, Bologna 1967.

1622 *Prattica di musica: seconda parte*, Vincenti, Venezia.

Zaminer, F.

1984-89 (a cura di), *Geschichte der Musiktheorie*, voll. V e VII, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Zarlino, G.

1558 *Le institutioni harmoniche*, Francesco de' Franceschi, Venezia (rist. anastatica Broude Brothers, New York 1965); 2^a ed. 1573 (rist. anastatica Gregg Press, Ridgewood N.J. 1966).

ALBERTO BASSO

Accademie, conservatori, sale pubbliche da concerto (xvii-xviii secolo). Società corali e gruppi amatoriali nel xix secolo

1. *Le prime accademie.*

Generate dall'Umanesimo, depositarie del sapere e promotrici di attività che dovevano da un lato preservare i valori del passato e dall'altro favorire il cammino verso la conquista della conoscenza, le accademie hanno esercitato una funzione fondamentale anche nel campo della musica. Testimonianze di esperienze musicali si possono già cogliere nelle adunanze di uomini di cultura sorte a partire dalla metà del xv secolo e moltiplicatesi in gran numero lungo tutto il secolo seguente (è un dato stupefacente che a metà del Cinquecento in Italia si registrasse la presenza di circa duecento accademie). Alcuni di quei sodalizi erano destinati a prolungare la propria esistenza sino ai giorni nostri: fra i casi più esemplari specifici del settore musicale figurano quelli dell'Accademia Filarmonica di Verona (1543, poi dotata anche di un teatro, inaugurato nel 1732) e quello della Vertuosa Compagnia [Congregazione] de' Musici di Roma posta sotto l'invocazione della Beata Vergine, di Gregorio Magno e di Santa Cecilia (ufficialmente fondata nel 1584, ma eretta nel 1566), poi divenuta Regia [e infine Nazionale] Accademia di Santa Cecilia.

Vita breve ebbe, invece, fra le altre, l'importante Académie Royale de Poésie et de Musique sorta a Parigi nel 1570 (ma sulle ceneri d'un precedente cenacolo e come sviluppo del movimento della Pléiade) e sciolta nel 1584, che si era proposta di diffondere la pratica di una *musique mesurée à l'antique*, vale a dire una musica che seguisse le regole quantitative dell'antica prosodia greca e latina, nel tentativo di raggiungere l'unità di musica e di poesia continuamente messa in discussione dal primato che si concedeva ora all'una ora all'altra espressione artistica. Distinte ma non difformi sarebbero state le finalità della Camerata Fiorentina, attiva negli ultimi due decenni del Cinquecento e alla quale si suole far risalire il processo di affermazione di uno stile musicale, modellato su quello che si riteneva essere proprio degli antichi greci – lo stile monodico contrapposto a quello polifonico allora dominante – e la conseguente creazione del melodramma, versione moderna della tragedia classica, il cui primo capolavoro, *L'Orfeo* monteverdiano (1607), fu realizzato per conto dell'Accademia degli Invaliti di Mantova (1562).

Il modello platonico che le accademie e le società letterarie o scientifi-

che si erano proposte di seguire, dietro la spinta di una speculazione che è specchio di una salda vocazione al perfezionamento dell'intelletto e al bene dell'umanità, avrebbe conosciuto il punto più elevato della propria parabola evolutiva nel XVIII secolo, il secolo dell'*Encyclopédie*. Ma prima di quel momento erano già state messe in opera alcune delle maggiori istituzioni accademiche, non di rado in contrapposizione l'una con l'altra ed esaltando il divorzio, che è fenomeno perenne nella storia della nostra cultura, fra lettere e arti da un lato, pensiero e scienza dall'altro, con il tragico risultato di impedire l'unione delle forze che pur dovevano essere votate alla salvaguardia delle prerogative della civiltà occidentale.

In Francia tale divorzio aveva trovato regolare consacrazione nella creazione, per un verso, dell'Académie Française (voluta da Richelieu nel 1635) e, per l'altro verso, dell'Académie des Sciences (avviata da Colbert nel 1666), due organismi che sono espressioni dello scetticismo, figli del dubbio, manifestazioni della *crisis*, cioè dell'arte del distinguere. E poiché ci si illudeva che dall'unione di pochi eletti potesse venire un beneficio a molti, fu naturale che altre accademie sorgessero a coprire i vuoti aperti da una troppo radicale spartizione dei campi di azione: così, nel breve spazio di un decennio, si erano costituite l'Académie Royale de Danse (1661), l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres (1663), l'Académie d'Architecture (1671), l'Académie Royale de Musique (1671), quest'ultima già fondata nel 1669 sotto il nome di Académie d'Opéra con il precipuo scopo di rappresentare, non solo a Parigi ma anche sull'intero territorio della nazione, le opere francesi.

La presenza della musica e della sua consorella la danza nel contesto di quel complesso di accademie a carattere nazionale (la qualifica di *royale* era sottintesa quando non era esplicita) testimonia la "parità" raggiunta da queste arti nei confronti di altre discipline, una parità che forse non ebbe riscontro ufficiale in altri paesi dove non mancarono, peraltro, le istituzioni di grande prestigio, ma nelle quali la musica non trovava modo di esprimersi in modo adeguato. Si pensi, per citare solamente tre esempi di distinte "nazioni", all'Accademia dei Lincei romana (1603), alla Royal Society londinese (1660), alla Societas Regia Scientiarum berlinese (1700).

Nei territori italiani, britannici e tedeschi le funzioni della musica vennero delegate, piuttosto, a sodalizi sostenuti da nobili patrocinatori locali amanti della musica, desiderosi di accogliere, per fama e prestigio consolidati, i migliori musicisti d'Europa e di praticare essi stessi quell'arte sotto la guida di mani più esperte. In tal modo, alle funzioni più propriamente accademiche (adunanze, conferenze ed esercitazioni riservate agli aggregati), si aggiunsero quelle rivolte all'esterno allo scopo di migliorare la situazione musicale, quanto meno sul piano locale, sia promuovendo concerti (non è un caso che sino alla metà dell'Ottocento il concerto pubblico fosse qualificato come "accademia"), sia aprendo scuole di musica.

2. Le prime istituzioni concertistiche tedesche e inglesi.

Fu soprattutto nei territori tedeschi protestanti – dove più radicata era la pratica del *musizieren*, della *Hausmusik* (la musica domestica), del far musica in privato per il solo piacere di suonare e cantare – che presero piede i *convivia musica*, concepiti come una specie di contraltare alla funzione esercitata dalle cantorie delle chiese cattedrali e delle pie congregazioni e confraternite. È da quei *convivia musica*, complici dunque anche le accademie (ma non bisogna dimenticare che società musicali erano già sorte negli anni a cavaliere fra Cinque e Seicento), che si svilupperà l'idea di organizzare l'attività dilettaistica anche per rendere un servizio alla comunità, modificando l'originario associazionismo musicale del tutto privatistico e riservato nel concetto di «concerto pubblico» concepito per il trattenimento della buona società.

Parimenti, è ancora nei paesi tedeschi che la forte inclinazione alla musica sempre dimostrata dal ceto studentesco, abituato sin dai gradi elementari dell'istruzione al canto e alla pratica degli strumenti (si pensi al posto occupato dalla musica nelle *Lateinschulen*, che avviavano gli allievi ai gradi superiori, rispetto alle *Deutsche Schulen*, dove si forniva una semplice istruzione di base), suggerì nelle università la costituzione di gruppi musicali organizzati (i *collegia musica*), analoghi ai *convivia philosophica* in cui si dibattevano i problemi del pensiero. In breve, i *collegia musica* si sarebbero evoluti in vere e proprie istituzioni di natura stabile e consacrate a un'attività concertistica più o meno regolare. Così a Lipsia, per esempio, dal *Collegium musicum* universitario – fondato da Telemann nel 1702 (ma un altro se ne formò nel 1708 per iniziativa di Johann Friedrich Fasch) e operante anche sotto la direzione di Bach negli anni 1729-37 e 1739-44 – sarebbe partita l'idea di dar vita a un'associazione concertistica che, a imitazione di una analoga già esistente a Francoforte, prese il nome di Grosses Konzert (1743) tenendo concerti dapprima in sale private, poi in un salone d'albergo (il Drey Schwanen), infine (1781) nel Gewandhaus, dove si svolgeva il mercato dei fabbricanti di panni: come ben si sa, a tutt'oggi la Gewandhaus-Konzertgesellschaft è una delle più prestigiose associazioni concertistiche a livello mondiale, con propri complessi musicali.

Notevole impegno nell'organizzazione di concerti pubblici, dietro abbonamento o sottoscrizione e spesso a scopo di beneficenza, profusero le logge massoniche. Ad Amburgo, in particolare, si devono citare i concerti allestiti dal flautista Friedrich Hartmann Graf fra il 1761 e il 1764, poi ripresi con maggiore regolarità da Carl Philipp Emanuel Bach al momento del suo arrivo nella città anseatica (1768). Non poche di quelle manifestazioni (note ufficiosamente come *Bachische Privatconcerte*) si tennero nelle logge massoniche, proponendo soprattutto oratori (il *Messia* di Händel e la-

vori, fra gli altri, di Hasse, Jommelli e Graun). A Berlino, dove si registrano la creazione di un Singkreis studentesco nel 1720 poi trasformato nel 1749 nella Musikübende Gesellschaft (attiva sino al 1763) e quella dei Liebhaber-Konzerte (1770-97) ad opera di Ernst Friedrich Benda, una regolare attività concertistica si ebbe solamente a partire dal 1781, anche in questo caso per iniziativa degli ambienti massonici. Dieci anni dopo, la fondazione della Berliner Singakademie (tuttora esistente) ad opera di Christian Friedrich Carl Fasch doveva incidere profondamente sulla vita musicale della capitale prussiana, promuovendo un'attività corale di eccezionale importanza e ricuperando i grandi capolavori del passato più o meno recente (le Passioni bachiane, fra l'altro).

Fra le numerose istituzioni concertistiche tedesche sorte nella prima metà del XIX secolo, una posizione di rilievo occupano – anche perché tutte attive sino ai giorni nostri – la Leipziger Singakademie (1802), la Museums-Gesellschaft berlinese e quella omonima di Francoforte sul Meno (entrambe fondate nel 1808), la Musikalische Akademie di Monaco (1811), la Musikalische Gesellschaft di Colonia (1812), la Philharmonische Gesellschaft ancora di Berlino (1826), la Philharmonische Konzertgesellschaft di Amburgo (1827) e il Tonkünstlerverein di Dresda (1854).

È al barone Gottfried van Swieten, eccellente dilettante di musica e uomo di cultura autore fra l'altro dei testi dei due grandi oratori di Haydn, che si deve l'iniziativa di maggior rilevanza sul finire del Settecento nell'opera di scoperta e valorizzazione della *alte Musik*, della musica antica (ma intesa in un'accezione molto limitata, che non valicava i confini di un mezzo secolo prima). Dopo essere stato attivo a Berlino in qualità di diplomatico, Van Swieten si trasferì a Vienna e qui fondò nel 1780 una Gesellschaft der associierten Kavalierie costituita da venticinque esponenti dell'aristocrazia imperiale, forse con l'intento di imprimere una maggiore spinta in quella direzione rispetto a quella esercitata dalla Tonkünstler-Sozietät creata da Florian Leopold Gassmann nel 1771. L'una e l'altra istituzione (la seconda nel 1862 mutò la propria ragione sociale in Haydn-Verein) si distinsero, comunque, nell'esecuzione degli oratori händeliani, affiancando l'attività concertistica ospitata nei palazzi delle grandi famiglie o altrimenti sostenuta dal ceto aristocratico (i cosiddetti Adelige LiebhaberKonzerte fondati nel 1782). In seguito, il primato nella conduzione della vita musicale viennese sarebbe passato alla Gesellschaft der Musikfreunde, creata nel 1812 da Joseph von Sonnleithner e tuttora operante, che alla produzione concertistica (iniziata nel 1815) ha saputo affiancare un'attività didattica prestigiosa con l'apertura (1817) di un Conservatorio, poi trasformato (1908) in Akademie für Musik und Darstellende Kunst. Da citare ancora, fra le istituzioni concertistiche ottocentesche e più che mai attive, la Wiener Singakademie fondata nel 1858.

È in Londra che si può individuare il primo e determinante centro di

propulsione del concerto pubblico, inteso come manifestazione musicale proposta a un pubblico pagante in concorrenza col teatro d'opera (e, anzi, originariamente in alternativa con questo, quando – nei tempi di avvento e di quaresima – gli spettacoli erano vietati). Ed è a John Banister, direttore della *band of violins* presso la Chapel Royal, che si deve – sin dal 1660 – l'idea di promuovere, in modo saltuario, concerti nelle taverne londinesi e, successivamente (1672), di organizzare in casa propria manifestazioni regolari, a cadenza settimanale. L'iniziativa fu poi rilevata, nel 1678, da un facoltoso commerciante di carbone (Thomas Britton), buon dilettante di musica, il quale, dopo una prima serie di concerti offerti a titolo gratuito, propose la formula dei concerti in abbonamento (annuale), ottenendo un successo strepitoso al punto che a quegli incontri musicali prese parte tutto il bel mondo londinese, mentre non v'era musicista di passaggio nella capitale che non fosse invitato a intervenire a quelle manifestazioni.

L'impresa (poi venuta meno nel 1714 con la morte del suo ideatore) generò una catena di eventi analoghi, quali i Concerts of vocal and instrumental music (1690-96) o le manifestazioni messe in piedi da un'associazione – Concert of Music – cui aveva dato vita, nel 1699, l'editore di musica Henry Playford o, ancora, i concerti predisposti in edifici pubblici quali gli York Buildings di Villiers Street o in sale private. Ma è specialmente nei locali pubblici, in genere taverne e caffè, che il terreno si presentò particolarmente fertile per manifestazioni che finivano col mettere in concorrenza fra loro gli organizzatori ma che al tempo stesso, sovente con il pretesto della beneficenza, mantenevano vivo il culto per le novità del momento e, in qualche caso, anche della riscoperta dei valori del passato.

La più antica e famosa delle taverne londinesi in campo musicale è quella recante l'insegna *At the Crown & Anchor Tavern*, che vide nascere nel 1710 l'Academy of Ancient Musick (attiva sino al 1792), nel 1726 l'Academy of Vocal Musick e nel 1766 l'Anacreontic Society (sciolta nel 1794), mentre nel 1738 fra le sue mura si era tenuta la prima riunione del Fund for the Support of Decayed Musicians, un'organizzazione umanitaria ispirata alle virtù massoniche della benevolenza e della fratellanza, che l'anno seguente si sarebbe trasformata nella Royal Society of Musicians of Great Britain tuttora esistente. Fra le altre istituzioni inglesi di quel tempo si devono ancora menzionare: la Madrigal Society (1741, ancor oggi operante); i cosiddetti Bach-Abel Concerts (1765-81), attivati da Johann Christian Bach e da Carl Friedrich Abel (figlio di un membro della corte di Köthen al tempo in cui Johann Sebastian Bach ne era il *Kapellmeister*) e che avrebbero avuto un seguito nei Professional Concerts fondati nel 1782 da Muzio Clementi e organizzati sino al 1793; i Pantheon Concerts (inaugurati nel 1772 e dal 1791 aperti anche all'opera lirica); i Concert of Ancient Musick (1776-1848). L'elenco è, ovviamente, largamente incompleto; non si può trascurare, tuttavia, di segnalare in primo luogo l'apertura della imponente Free-

masons' Hall inaugurata nel 1776, dedicata alla Masonry, Virtue and Universal Charity and Benevolence e che fu sede anche di pubblici concerti, e in secondo luogo la serie di concerti in abbonamento organizzati da Johann Peter Salomon, un violinista tedesco trapiantato a Londra ed esponente della massoneria, noto soprattutto per aver commissionato a Haydn, invitando il compositore a Londra, le dodici sinfonie "londinesi". Lo stesso Salomon, insieme con una trentina di altri illustri musicisti (fra cui Clementi, Viotti, Cramer, Smart, Attwood, Bishop, Webbe), quasi tutti massoni, nel 1813 avrebbe dato vita alla Philharmonic Society (dal 1912 qualificata come Royal) che, fra l'altro, è passata alla storia per aver finanziato la composizione della Nona Sinfonia di Beethoven, e alla quale si sono poi affiancate altre istituzioni (ad esempio, i Promenade Concerts che si tengono dal 1838 e i Saturday Concerts, 1855-1901), anche in altre città (si ricordi in questa sede almeno la Hallé Society of Manchester fondata nel 1857 da Charles Hallé e dal 1898 denominata Hallé Concerts Society).

3. *Il concerto pubblico a Parigi.*

Sede di un'intensa vita accademica e luogo privilegiato della mondanità e della vita di società, Parigi vide fiorire, all'epoca dei quattro Luigi (XIII, XIV, XV e XVI) – e, dunque, nello spazio di oltre un secolo e mezzo – un'imponente quantità di istituzioni concertistiche. La più famosa fra queste fu quella fondata nel gennaio 1725 da Anne-Danican Philidor, *ordinaire de la Musique du roi* e fratello del più celebre François-André, sotto il nome di Concert Spirituel, un nome che già era stato adottato per qualificare sia i concerti che – a partire dal 1645 e sino al 1656 – Pierre de La Barre *le cadet*, organista della Chapelle Royale, aveva tenuto in casa propria avvalendosi della collaborazione dei cinque figli (quattro strumentisti e una cantante), sia i concerti settimanalmente organizzati in casa propria dall'abate Nicolas Mathieu, curato della chiesa di Saint-André-des-Arts a partire dal 1690 circa. La qualifica di *spirituel* data a tali concerti (che sino al 1784 si tennero nella Salle des Cent-Suisses nel Palais des Tuileries e in seguito, sino alla soppressione dell'istituzione nel 1790, nella Salle des Machines nel medesimo palazzo) era legata al fatto che in origine essi avrebbero dovuto proporre solamente pagine vocali di musica sacra su testi latini e nei giorni in cui (i venerdì e i tempi di penitenza) i teatri erano chiusi; dopo due anni di osservanza del regolamento, tuttavia, il sodalizio si aprì anche ai concerti di musica strumentale. Fra il 18 marzo 1725 e il 13 maggio 1790 l'istituzione ospitò complessivamente 1280 concerti (ne conosciamo nei dettagli i programmi) ai quali presero parte molti fra i musicisti, anche non francesi, del tempo. Il periodo di maggior splendore coincise con la direzione, fra il 1777 e il 1790, di Joseph Legros, tenore e compositore appar-

tenente a una delle logge parigine più importanti, la Saint-Jean d'Écosse du Contrat Sociale.

Per lungo tempo il Concert Spirituel non aveva conosciuto concorrenza se non – e alquanto moderatamente – fra le iniziative promosse in modo più o meno sistematico, o a corte (a partire dal 1750 circa e sino alla Rivoluzione si registrano manifestazioni che vanno sotto il nome di Concert de la Reine) oppure da privati appassionati di musica e mecenati. Fra costoro il più eminente fu forse Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Poupinière, un dilettante di talento, che mise insieme una propria orchestra chiamando a dirigerla personalità come quelle di Rameau (dal 1731 al 1753), di Johann Stamitz (1753-54) e di François-Joseph Gossec (1755-63). Scioltosi nel 1763 l'organismo che tanto aveva contribuito a sostenere le sorti della musica strumentale francese (e negli ultimi tempi anche di quella tedesca), Gossec avvertì l'esigenza di dare vita a una società concertistica che prese il nome di Concert des Amateurs e che, prevalentemente frequentata dalla nobiltà, utilizzava per la propria attività il fastoso e storico Hôtel de Soubise (l'attuale sede delle Archives Nationales). L'istituzione, sul conto della quale poco si conosce e che sino al 1777 venne diretta da Gossec, poteva giovare della collaborazione degli strumentisti facenti parte dell'Académie de Musique (cioè dell'Opéra) o della Musique du Roy; mantenuto con le quote di abbonamento ma soprattutto con le elargizioni di mecenati, il sodalizio venne sciolto nel gennaio 1781.

Occorre inoltre segnalare che, a partire dalla metà degli anni Settanta, la società parigina fu "investita" dall'offerta di una copiosa quantità di *concerts de bénéfice* (a vantaggio dei virtuosi di passaggio nella capitale) e di *concerts de bienfaisance* (il cui incasso era devoluto a opere di carità), questi ultimi frequentemente programmati dagli *ateliers* massonici, in obbedienza ai principi di filantropia e di benevolenza che guidavano l'Ordine. Il pubblico degli appassionati, infine, poteva contare sulle manifestazioni in abbonamento o per sottoscrizione promosse da altre organizzazioni, quali il Concert des Associés (1770), il Concert d'Amis (1772), la Société du Concert d'Émulation (1781) e la Société Académique des Enfants d'Apolon (1784), mentre in epoca rivoluzionaria entrarono in azione, ma con esiti meno brillanti, il Concert au Club des Étrangers (1790), il Cercle de l'Harmonie (1797), i Concerts de la rue de Cléry (1800) e i Concerts de la rue de Grenelle (1803). Tali società erano legate in maniera più o meno diretta a logge massoniche; alcune di queste poi, le più importanti – Les Amis Réunis (1771), Les Neuf Sœurs (1776), L'Olympique de la Parfaite Estime (1779) – esercitarono una funzione determinante nella vita musicale parigina e persino europea: l'ultima citata, fra l'altro, diede vita a una Société du Concert de la Loge Olympique per conto della quale Haydn compose, nel 1785-86, le sei sinfonie "parigine" (nn. 82-87).

Momento significativo dei nuovi tempi immediatamente successivi alla

Rivoluzione, è la fondazione dell'Institut de France (1795), dopo che tutte le accademie esistenti erano state soppresse (1793). Nell'ultima delle tre classi componenti l'accademia (quella di Littérature et Beaux-Arts), venne creata una sezione (l'ottava) intitolata alla Musique et Déclamation. Nel 1816 le tre classi ripresero il vecchio nome di Académies e quella chiamata Académie des Beaux-Arts venne divisa in cinque sezioni, l'ultima delle quali – dotata di sei membri – intitolata alla Composition musicale. Sin dalla sua costituzione, l'Institut de France aveva dato vita a un concorso, il Prix de Rome, dapprima riservato a giovani pittori, scultori e architetti e poi esteso, a partire dal 1803, anche ai musicisti (abolito il concorso nel 1968, il premio continua tuttavia a essere assegnato a giovani meritevoli); ai vincitori era attribuito come premio un soggiorno di studio della durata di cinque (poi quattro) anni presso l'Académie de France a Roma.

Nell'Ottocento il sistema organizzativo messo in atto dalla diffusione del concertismo – frutto di una sentita esigenza di cultura, ma anche di un pronunciato gusto mondano – generò, in Parigi, la formazione di una catena di istituzioni, fra le quali ci limiteremo a citare la Société des Concerts du Conservatoire fondata nel 1828 da François-Antoine Habeneck, la Société des Jeunes Artistes du Conservatoire (1852, Jules-Étienne Padeloup) che nel 1861 assunse il nome di Concerts Populaires de Musique Classique, la Société Nationale de Musique (1871-94, Camille Saint-Saëns), il Concert National (1873, Édouard Colonne) e la Société des Nouveaux Concerts (1881, Charles Lamoureux).

4. *Società musicali del Vecchio e del Nuovo Mondo.*

La situazione, per quanto riguarda gli altri paesi, può essere riassunta nell'elenco di alcune fra le più importanti istituzioni concertistiche. Nella vecchia Europa si registra in primo luogo la presenza di alcune accademie-società di epoca antica; in proposito, si possono ricordare i casi di Lisbona (Confraria de S. Cecilia dos Musicos de Lisboa, 1603, riorganizzata nel 1755 e nel 1838), di Lubiana (Academia Philharmonicorum, 1701-50 circa), di Pietroburgo (Accademia Imperiale, 1724, poi confluita nella Società Filarmonica di Pietroburgo fondata nel 1802), di Bergen (Musikelskabet Harmonien, fondata nel 1765 e ancora operante), di Stoccolma (Utile dulci, 1766-86) e di Amsterdam (Felix Meritis Sociëteit, 1777-1889).

Nell'Ottocento le città emergenti sono le seguenti: Basilea (Allgemeine Musikgesellschaft, dal 1876), Bruxelles (Société des Grand Concerts, 1799-1829; Société Philharmonique, 1800-28; Société des Concerts Populaires de Musique Classique, 1865-1930), Bucarest (Societatea Filarmonică română, 1868, poi Filarmonică George Enescu), Copenaghen (Musikforeningen, 1836-1931; Københavns Koncertforeningen, 1874-93), Madrid (Sociedad

de Conciertos, 1866-91), Oslo (Christiania Musikforening, 1871-1919), Pietroburgo (Società Musicale Russa, 1859-1917), Praga (Tonkünstler-Societät, 1803-1918; Sophien Akademie, 1840-99), Varsavia (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, 1870), Zurigo (Tonhalle-Gesellschaft, dal 1868).

Nel Nuovo Mondo si segnalano le città di Bogotá (Sociedad Filarmónica, 1846-57), Boston (Handel and Haydn Society, dal 1815), Buenos Aires (Academia de Música, fondata nel 1822 dall'italiano Virgilio Rabaglio), Charleston (St Cecilia Society, 1762-1884), Città del Messico (Sociedad Filarmónica Mexicana, 1866), Filadelfia (Musical Fund Society, 1820-58), L'Avana (Academia de Música, 1814), Montréal (Philharmonic Society, 1848-99), New York (Philharmonic Society of New York, dal 1842; New York Harmonic Society, nata nel 1849 dalla fusione di due precedenti istituzioni, la Sacred Music Association del 1823 e il Musical Institute del 1844; New York Symphony Society, dal 1878), Rio de Janeiro (Sociedade de Concertos Clásicos, 1883), Santiago del Cile (Sociedad Filarmónica, 1827-95; Sociedad de Música Clásica, 1879-91).

5. *La situazione italiana.*

Per quanto riguarda l'Italia, è impossibile in questa sede dare ragione in poco spazio di una vicenda che copre un arco di tempo di almeno tre secoli. Ci limiteremo a qualche emblematica esemplificazione prendendo lo spunto da due centri vitali dello Stato Pontificio, Bologna e Roma, sedi di storiche accademie. Nella città felsinea si assiste alla creazione di numerosi sodalizi, in regolare successione cronologica l'uno essendo l'erede del precedente: dall'Accademia dei Floridi (1615-22, fondata su iniziativa di Adriano Banchieri) si generò, infatti, quella dei Filomusi (1622-33, Girolamo Giacobbi) e da questa quella dei Filaschisi (1633-66, Domenico Brunetti e Francesco Bertacchi) trasformata, appunto nel 1666, con il patrocinio del conte Vincenzo Maria Carrati, in quell'Accademia Filarmonica attiva ancora ai nostri giorni. Quest'ultimo sodalizio – costituito da eminenti compositori, cantanti e strumentisti che settimanalmente si riunivano per “esercitarsi” nei rispettivi ruoli e discutere su scritti teorici e composizioni di recente creazione – finì con il controllare e condizionare le attività musicali della città (un privilegio pontificio, fra l'altro, stabiliva che la nomina dei maestri di cappella delle chiese bolognesi dovesse essere approvata dal consiglio accademico), pur non impegnandosi nel campo specifico della formazione dei musicisti. Ma sarà, comunque, uno degli aggregati di maggior prestigio, il padre francescano Giovanni Battista Martini, a dar vita insieme con il proprio allievo prediletto, il padre Stanislao Mattei, e dopo aver dato le dimissioni dall'Accademia (1781), a promuovere la nascita di un Istituto Filarmonico dal quale si originerà nel 1804 il Liceo Filarmonico poi tra-

sformato (1881) in Liceo Musicale e, alquanto più tardi (1941), in Conservatorio. All'istituzione di concerti regolari di musica da camera si giunse, invece, soltanto in epoca più avanzata, negli anni 1853-64 e poi nuovamente a partire dal 1880, ma in maniera poco regolare e, peraltro, senza mai incidere profondamente sulla realtà musicale locale.

Assai più significativa e feconda di risultati, tanto sotto il profilo concertistico quanto poi anche sotto quello didattico, fu la posizione acquisita, invece, a Roma dall'Accademia di Santa Cecilia, che per lungo tempo, tuttavia, si disinteressò di quei due settori della vita musicale per esercitare funzioni meramente accademiche, di accolta di sapienti e rinomati musicisti. I concerti erano appannaggio – ma in maniera del tutto saltuaria e occasionale – di altre istituzioni, come l'Accademia dell'Arcadia, fondata nel 1690 e riunita intorno a Cristina di Svezia, che annoverò fra i propri membri musicisti della notorietà e importanza di Arcangelo Corelli (*Arcomelo Erimanteo*), Alessandro Scarlatti (*Terpandro Politeio*) e Bernardo Pasquini (*Protico Azetiano*), tutti nominati nel 1706, oppure delle grandi famiglie patrizie (Barberini, Colonna, Ottoboni, Pamphilj, Corsini, Ruspoli e via dicendo). Solamente nel 1895 l'Accademia di Santa Cecilia si aprirà all'attività concertistica (sia sinfonica sia cameristica), tuttora intensamente esercitata, quando già da tempo erano entrate in campo specifiche organizzazioni quali l'Accademia Filarmonica Romana (in origine, 1821, con qualifica di Pontificia), la Società Musicale Romana (1874-89) e la Società Orchestrale Romana (1874-98), quest'ultima fondata da Ettore Pinelli.

Grande merito degli accademici ceciliani è quello di aver aperto la strada alla costituzione di una scuola di musica. Già intorno al 1840 Spontini aveva lanciato l'idea, e nel 1847 quella che allora si chiamava Pontificia Congregazione ed Accademia dei maestri e professori di musica di Roma sotto la invocazione di Santa Cecilia (divenuta poi, nel 1871, Regia Accademia di Santa Cecilia) aveva istituito una commissione per elaborare un progetto di fondazione d'un liceo musicale. Questo venne eretto solamente nel 1877 (Conservatorio nel 1919), dopo una lunga trattativa con le autorità governative, quando si rese necessario concedere all'insegnamento – prima di allora impartito a titolo meramente privatistico da Giovanni Sgambati, da Ettore Pinelli e da altri qualificati maestri – uno spazio maggiore per far fronte alle pressanti richieste della gioventù.

Il fatto è che sempre più evidente emergeva l'esigenza di concepire come "vite parallele" quelle dell'insegnamento della musica e della diffusione nella società dei capolavori del passato o dell'età contemporanea, superando le nefaste barriere erette dal genere musicale dominante, l'opera lirica, e con l'intento di portare un'Italia appena disegnata e non ancora formata al livello raggiunto dai più importanti paesi europei. È curioso notare, poi, che nell'Ottocento la qualifica di accademia – nel comune sentire associata a istituzioni riservate a uomini dotati di un sapere umanistico

o scientifico di prima grandezza – sovente sia stata attribuita a società formate non tanto da professionisti quanto piuttosto da dilettanti di musica (è sintomatico che l'espressione "accademie filarmoniche" sia stata usualmente impiegata in quel secolo, e talvolta ancora ai nostri giorni, per designare molte delle bande civiche di provincia), oppure a scuole di musica che in non pochi casi – a titolo di esempio privilegiamo qui quelli di Torino e di Firenze – erano emanazione di quelle stesse accademie.

Nella capitale del restaurato Regno Sardo era stata fondata (1814) una Società Filarmonica (Accademia dal 1816 e nel secondo dopoguerra, 1946, fusa col Circolo del Whist), che non si era limitata ad aggregare i soci per favorire la loro inclinazione al far musica sotto la guida di un provetto maestro, ma dal 1827 al 1859 aveva mantenuto al proprio interno, anche col sostegno d'una sovvenzione regia, una Scuola Gratuita di Canto, sciolta la quale si sarebbe poi giunti alla creazione del Liceo Musicale (1866; Conservatorio nel 1935). Nella capitale del Granducato di Toscana, parimenti, l'Accademia di Belle Arti aveva dato vita (1811) a una sezione musicale, poi divenuta nel 1849 Accademia dell'Istituto Musicale, attiva anche in campo concertistico; nel 1860, poco prima del trasferimento della capitale del Regno d'Italia a Firenze (1864), il Regio Istituto Musicale (Conservatorio nel 1923) si sarebbe reso autonomo (pur mantenendone la connessione) da quella che da allora si chiama Accademia [Nazionale] Luigi Cherubini di musica, lettere e arti figurative.

Alle cure per un efficace insegnamento della musica le due città avevano unito una solida attività concertistica. A Firenze nel 1825 era stata fondata una Società Filarmonica con propria orchestra (ne furono direttori prima Ferdinando Morini e poi, dal 1842 al 1859, Teodulo Mabellini), mentre Abramo Basevi, uno dei pionieri della critica musicale italiana, dopo aver dato vita nel 1861 a una Società del Quartetto (sciolta nel 1870), nel 1863 avrebbe promosso, con l'editore Guidi, l'iniziativa dei Concerti Popolari a grande orchestra, cui sarebbe poi seguita (1873) quella della Società Orchestrale Fiorentina fondata da Jefe Scholci. Non diversamente, Torino – dove già una Società Torinese del Quartetto era stata messa in atto (1854-67) dai fratelli Marchisio – aveva visto nascere, nel 1872, seguendo l'esempio dei parigini Concerts Populaires de Musique Classique del Pasedeloup, la Società dei Concerti Popolari (attiva sino al 1886) che, sotto la direzione di Carlo Pedrotti prima e di Giovanni Bolzoni poi, avrebbe presentato al pubblico 64 concerti di musica sinfonica. A Giuseppe Depanis si deve poi la creazione (1895) della Società di Concerti (estinta nel 1935) che si avvale dell'Orchestra Municipale (1894), primo complesso stabile italiano di cui nei primi tre anni fu direttore Arturo Toscanini; tale orchestra era parte integrante dell'Istituto Musicale della Città di Torino (sopravvissuto sino al 1925) e nel quale erano anche inglobati il Liceo Musicale, la Banda Civica e la Scuola Popolare di Strumenti a fiato (soppressa nel 1901). Nel frat-

tempo, nel 1875, era sorta l'Accademia di Canto Corale Stefano Tempia, impegnata tanto nel campo della didattica quanto in quello concertistico (circa settecento concerti sino ai nostri giorni).

A Milano e a Napoli, invece, erano stati soprattutto i salotti a coltivare, per una ristretta cerchia di privilegiati, la musica da camera, mentre primaria sembrava essere soprattutto l'attività didattica sul conto della quale diremo qualcosa più avanti. Nella città musicalmente dominata dal Teatro alla Scala e dall'editore Ricordi, oasi felici per la musica strumentale erano state le ospitali case dei vari Lichtenthal, Castelbarco, Cambiasi, Branca e Maffei, per citarne alcune; solamente nel 1864 si giunse alla creazione di una Società del Quartetto, che è tuttora fra le più qualificate d'Italia, inizialmente modellata su quella fiorentina ma poi aperta, dal 1867, anche alla musica sinfonica. Minore consistenza ebbe, invece, l'operato di altre associazioni concertistiche dalla vita effimera sorte intorno alla metà del secolo, come la Società Filarmonica o l'impresa dei Concerti Popolari fondata nel 1863 da Gustavo Adolfo Nosedà. Quanto a Napoli, occorre dire che tarde furono qui le iniziative prese nell'ambito del concerto pubblico: quantunque nel 1867 si fosse costituita una Società Filarmonica, è solamente nel 1880 che si arrivò alla fondazione di due istituzioni di solida struttura: la Società del Quartetto e la Società Orchestrale, quest'ultima affidata alle cure di Giuseppe Martucci che già aveva guidato un complesso strumentale costituitosi tre anni prima e sostenuto dal mecenatismo del nobiluomo Francesco Milano, principe d'Ardore.

6. *L'istruzione musicale professionale.*

Molte delle accademie e delle associazioni musicali votate a un'attività concertistica e allo sviluppo della scienza musicale avevano provveduto, come si è visto, anche all'educazione musicale dei giovani e specialmente dei soggetti appartenenti a famiglie di povera o modesta estrazione che erano impossibilitate a sostenere le spese d'un insegnamento a livello privatistico. In tal modo, si era raccolta – e ampliandone gli orizzonti e le finalità – la voce delle istituzioni caritatevoli che, a partire dall'ultima fase dell'età medievale, si erano prese cura degli orfanelli e dei trovatelli. Istituti di questo genere, rigorosamente maschili o femminili, erano sorti un po' ovunque anche con lo scopo di fornire un mestiere e di educare al gusto, spesso privilegiando la musica. Una delle più antiche in assoluto, ad esempio – e tralasciamo di accennare in questa sede alle *scholae cantorum*, alle *maitrises* e ai "collegi degli innocenti", istituzioni tutte annesse generalmente alle chiese cattedrali – è quella fondata a Lipsia nel 1212 presso la chiesa di San Tommaso, la Thomasschule appunto, resa celebre da Bach che vi esercitò le funzioni di *Kantor* dal 1723 al 1750.

L'incremento portato all'educazione scolastica dai collegi fondati dai Gesuiti e da altri ordini religiosi aveva contribuito a elevare il livello della preparazione dei giovani e indotto le istituzioni caritatevoli a privilegiare la musica, colonna portante del servizio liturgico prima ancora che dell'attività teatrale. Così, sul finire del Seicento, gli *ospedali* di Venezia e i *conservatori* di Napoli (era questo il nome usualmente impiegato per tali istituti) dedicarono alla musica cure particolari, avendo come maestri molti dei più rilevanti compositori italiani (ma vi operò anche Hasse) dell'epoca. Dei quattro *ospedali* veneziani – San Lazzaro dei Mendicanti (risalente al XII secolo), Ospedale della Pietà (1346), San Salvatore degli Incurabili (1517) e Ospedaletto dei SS. Giovanni e Paolo (o dei Derelitti, 1527) – nessuno sopravvisse alla caduta della Repubblica (ma quello degli Incurabili era già stato soppresso nel 1777). Quanto ai quattro conservatori napoletani – Santa Maria di Loreto (fondato nel 1537 e ove l'insegnamento della musica era stato avviato almeno già nel 1585), Sant'Onofrio a Capuana (1576), la Pietà de' Turchini (1583) e I Poveri di Gesù Cristo (1589) – i primi due vennero fusi in un unico istituto (Conservatorio di Loreto a Capuana) nel 1797, mentre il terzo era già stato soppresso nel 1743; nel 1807, sotto il regno di Giuseppe Bonaparte, il Conservatorio di Loreto e quello della Pietà vennero accorpati per dar luogo al Real Collegio di Musica (nel convento di San Sebastiano), poi trasferito (1826) presso i Padri Celestini di San Pietro a Majella; statizzato nel 1862, assumerà il nome di Regio Conservatorio San Pietro a Majella nel 1889.

Alla nascita di conservatori in altre città italiane già si è avuta l'occasione di accennare. Diremo ancora che, fra quelli di maggiore importanza storica, preminente è il Conservatorio di Milano, eretto nell'ex convento di Santa Maria della Passione nel 1807 (ma già nel 1803 si pensava alla creazione di un istituto musicale) e statizzato nel 1861; si devono segnalare, inoltre, anche quello di Palermo (passato allo stato nel 1861 e le cui origini storiche si fanno risalire al Conservatorio del Buon Pastore fondato nel 1618) e quello di Parma (1863, derivato da una scuola musicale costituita presso un convitto di "artigianelli" nel 1818).

A determinare una svolta nell'insegnamento della musica, ora non più a livello privatistico ma a carattere pubblico e non solamente in Italia, era stato il rinnovamento del sistema scolastico conseguente alla Rivoluzione francese. A Parigi nel 1793 era stato costituito, per iniziativa del capitano della Guardia Nazionale Bernard Sarrette, l'Institut National de Musique creato non tanto sulle "rovine" dell'École Royale de Chant et Déclamation (1784), quanto piuttosto dando maggiore dignità all'École Municipale de Musique gratuita (1792). Due anni dopo, nel 1795, l'Institut avrebbe assunto il nome (mediato dall'italiano) di Conservatoire National de Musique et de Déclamation, generando poi una rete di scuole di musica su tutto il territorio della nuova repubblica. Secondo il progetto di Sarrette (solo in

parte attuato), si sarebbero dovuti creare quattro ordini di scuole: trenta di primo grado (un insegnante di solfeggio e quindici allievi), quindici di secondo (quattro professori e quaranta allievi), dieci di terzo (quindici professori e centoventi allievi) e una di primo grado (quella parigina, con ottanta professori e quattrocento allievi).

L'iniziativa francese contagiò i principali paesi europei segnando il destino e i confini non solamente dell'educazione musicale a livello professionale, ma incidendo profondamente sulla vita musicale. Occorre dire, tuttavia, che per quanto riguarda l'Italia fu il melodramma a fornire ai reggitori della cosa pubblica il pretesto per dare vita a istituti musicali che vennero impostati e organizzati allo scopo di sopperire alle esigenze dei teatri; e quando, in seguito alle lotte risorgimentali, le cappelle metropolitane e quelle di corte furono soppresse, a rappresentare ufficialmente la musica non rimasero che i teatri, appunto, e le locali scuole di musica per provvedere a quelli le masse corali, i cantanti, gli strumentisti.

7. *Le società corali.*

Alla moltiplicazione delle scuole di musica e delle istituzioni concertistiche avevano giovato sicuramente da un lato il mutato atteggiamento nei confronti del patrimonio musicale, ora considerato anche sotto il profilo della sua valenza storica (frutto, anche questo, della "nostalgia" romantica tesa a recuperare i valori del passato, anche e soprattutto di quello lontano nel tempo), e dall'altro lato la diffusione dello spirito amatoriale, che visse nell'Ottocento una stagione particolarmente felice, a tutti i livelli sociali, e caratterizzata dalla fioritura della musica cameristica (con l'apporto determinante dei salotti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia) e di quella sinfonica – esaltate l'una e l'altra ma soprattutto la seconda, anche con l'apporto di grandi masse corali, dall'organizzazione di *festivals* a carattere stabile – mentre una copiosissima messe di bande musicali (civiche, per lo più) e di gruppi corali venne a popolare città e paesi.

La coralità nasce nel momento in cui definitivamente si afferma e si assesta in una ben definita area "sociale" il fenomeno del dilettantismo, inteso in questo caso anche nel senso più letterale: il diletto del cantare. Se è vero che il termine "dilettante" ha acquisito nella nostra cultura un carattere e un significato quasi negativi ed è considerato come una diminuzione e limitazione del fare, è anche vero che nelle altre lingue il concetto è espresso con termini carichi di significato emblematico: il *Liebhaber* tedesco contiene in sé il concetto di *Liebe*, di amore; e lo stesso avviene nel termine *amateur* praticato dai francesi e, per imitazione, dagli inglesi, mentre gli spagnoli ricorrono al bellissimo *aficionado*.

Amatori, amanti, affezionati, dilettanti di canto, dunque. E viene spon-

taneo chiedersi quando, in quale epoca la concezione individualistica e personale, quella dell'uomo che prende diletto nell'esercitarsi con la musica e con il canto, cede il passo a una concezione collettiva, sociale, di aggregazione di persone che perseguono uno scopo comune e non mirano allo svolgimento di funzioni professionali. È intorno alla metà del Settecento che la musica si fa patrimonio universale, bene comune e di consumo per tutti. Lo stile galante, espressione di una *galanterie* che è una conquista della borghesia pronta a scalzare il predominio dell'aristocrazia, si appropria del linguaggio musicale: abbandona le grandi costruzioni polifoniche, le grandi architetture contrappuntistiche per favorire un discorso più semplice e immediato, per l'uso del quale non occorre una preparazione elevata e specifica. Quella che si vuole, in altre parole, è una musica funzionale all'uso che se ne deve fare nei salotti, nei club, nei circoli, nelle associazioni; una musica che, al tempo stesso, possa servire tanto ai professionisti quanto ai dilettanti.

Fra i protagonisti di questa vicenda storica che trasforma la società musicale e rivoluziona il cammino stesso della storia della musica, una posizione di primo piano spetta – appunto – all'attività corale. Sin quasi alla vigilia della Rivoluzione francese la formazione del cantore aveva caratteri fortemente professionali e avveniva attraverso istituzioni a ciò “abilitate” e dirette da musicisti professionisti, spesso di grande levatura. Lo si è visto citando per l'Italia i casi degli *ospedali* veneziani e dei *conservatori* napoletani. In Francia tali scuole, annesse alle cattedrali e alle chiese più importanti, si chiamavano *maîtrises*, eredi di quei “collegi degli innocenti” (*pueri cantores*) sorti un po' in tutta Europa per addestrare al canto liturgico i bambini, ma eredi anche delle medievali *confréries* e corporazioni di *ménétriers*. Nelle isole britanniche si avevano i *colleges*, in Germania i *convivia musica* (per la musica vocale specialmente) e i *collegia musica* (per quella strumentale), mentre la musica era particolarmente coltivata nelle *Lateinschulen*; in Spagna – infine – prosperavano le *escolanías*. Tali istituzioni derivavano tutte dalle antiche *scholae cantorum*, dagli *ordines musicorum* o, in tempi più vicini, dalle *Kantoreigesellschaften*, dalle *Kurrenteschulen* e dalle accademie di canto nelle quali si insegnava la *musica practica*, mentre quella *theorica* era appannaggio, piuttosto, degli *studia* universitari.

La Rivoluzione francese disattivò o trasformò radicalmente i raggruppamenti di quel genere. Molte delle *maîtrises*, ad esempio, verranno soppresse: se alla vigilia degli eventi dell'89 le *maîtrises* erano in numero di circa quattrocento, nell'ultimo decennio del Settecento esse si ridurranno a un centinaio. In compenso, si aprirono spazi un tempo imprevedibili. La musica sacra, fortemente penalizzata, dovette cedere il passo a quella profana e soprattutto a quella che doveva eseguirsi sulle pubbliche piazze: di qui la costituzione delle bande musicali, metamorfosi laicista e “pacifica” degli organismi propri della musica militare. Emergeva ora, assai più nettamente che in passato, il conflitto fra sacro e profano e la musica profana, in virtù

delle mutate condizioni sociali in cui ci si trovava a operare, poteva ora erigersi a padrona del campo, approfittando proprio del dilagante "dilettantismo" e della produzione musicale nata per le esigenze dei dilettanti, fossero questi singole persone o gruppi di persone riunite in associazioni o in istituzioni più o meno ufficiali.

Bisogna precisare, tuttavia, che non a tutti era consentito di far musica alla luce del sole. Le organizzazioni musicali di buona parte dell'Ottocento sono per lo più organismi dai quali è esclusa la partecipazione delle donne. E, del resto, anche nei secoli precedenti alla donna erano stati riservati solamente i ruoli solistici, cameristici o teatrali; assai raramente i regolamenti avevano concesso alle donne di cantare in chiesa e tanto nei paesi cattolici quanto in quelli protestanti erano le voci bianche o quelle dei falsettisti a intonare le parti di soprano o di contralto.

Il movimento corale ottocentesco, quando si organizza in istituzioni permanenti rivolge la propria attenzione agli uomini ed esclude le donne. Così, il movimento orfeonico francese (l'Orphéon nasce nel 1833 e nel 1910 conterà ben 1200 corali) è costituito da cori maschili, a imitazione delle *Liedertafeln* tedesche (il prototipo di tali "raggruppamenti" formati da cantori che, seduti intorno a un tavolo, intonavano canti conviviali, risale al 1809). La moltiplicazione di simili istituzioni porterà nelle terre tedesche alla fondazione di numerosissime *Männergesangvereine*, mentre negli Stati Uniti si assisterà più tardi alla nascita degli *Apollo-clubs* (la prima importante associazione del genere si registra a Boston nel 1871).

E risaputo che la più significativa delle imprese varate nell'Ottocento nel campo della coralità è quella che va sotto il nome di Movimento ceciliano o di Cecilianesimo. Prodotto della sensibilità romantica che sul piano teorico attribuiva alla musica sacra il primato artistico (l'arte è di per sé una manifestazione del sacro), quel movimento intese recuperare e valutare le espressioni più alte della musica sacra, incarnate dalla polifonia romana rinascimentale. La riforma ceciliana, tutta improntata a una coralità che non poteva essere che maschile, ebbe il suo epicentro nella cattolicissima Baviera, fra Monaco, Bamberg e Ratisbona, e il suo più fervente paladino in Franz Xaver Witt e in quell'Associazione Santa Cecilia («Allgemeiner Cäcilienverband für die Länder deutscher Sprache») da lui fondata a Bamberg nel 1868 e che poi si diffuse nei territori più strettamente legati alla Chiesa cattolica, dando vita anche a istituzioni di grande prestigio per la formazione dei musicisti. Fra queste una citazione d'obbligo spetta alla parigina Schola cantorum fondata nel 1894 da Charles Bordes (che due anni prima aveva tenuto a battesimo l'Association des Chanteurs de Saint-Gervais), Vincent d'Indy e Alexandre Guilmant, affiancando l'École de Musique Classique et Religieuse creata nel 1853 da Louis Niedermeyer e che su quel terreno era stata preceduta dall'Institution Royale de Musique Classique et Religieuse (1817-48) di Alexandre-Étienne Choron.

Allargatosi a dismisura nel corso del tempo, il movimento corale già in pieno Ottocento aveva coinvolto enormi masse di partecipanti, al punto da dover interessare anche il mondo politico (le adunate di migliaia di coristi, i *festivals* con la partecipazione di centinaia di gruppi corali non potevano non avere una portata anche politica). E, tuttavia, ciò che maggiormente può interessare ai fini della storia della musica è il fatto che alla chiamata della "coralità" hanno risposto, e rispondono, compositori di alto livello e consapevoli della qualità di un veicolo, di uno strumento portatore di pace e di fratellanza. Così, non è senza significato che, quando già l'Europa è investita dalla seconda guerra mondiale, nasca in Belgio ad opera di Marcel Cuvelier il movimento delle Jeunesses Musicales subito destinato a espandersi in altri paesi, in Francia specialmente ad opera di René Nicoly. E proprio in Francia, nel 1947, sorgerà un altro importante movimento, quello A joli cœur che già nell'intitolazione esprime il proprio programma: la gioia di cantare.

Basso, A.

1971 *Il Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi» di Torino. Storia e documenti dalle origini al 1970*, Utet, Torino.

1994 *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano.

Bernhardt, R.

1930 *Aus der Umwelt der Wiener Klassiker. Freiherr Gottfried van Swieten (1734-1803)*, in «Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel 1929/30», pp. 74-166.

Biba, O.

1963 *Grundzüge des Konzertwesens in Wien zu Mozarts Zeit*, in «Mozart - Jahrbuch 1962/63», pp. 69-74.

Bollert, W.

1966 (a cura di), *Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175 jährigen Bestehen*, Rembrandt, Berlin.

Brenet, M.

1900 *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Librairie Fischbacher, Paris.

Brévan, B.

1980 *Les Changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Musica e rivoluzione francese. La vita musicale a Parigi dal 1774 al 1799*, Unicopli-Ricordi, Milano 1986).

Cametti, A.

1924 *L'Accademia Filarmonica Romana, 1821-1860. Memorie storiche*, Edizione della R. Accademia Filarmonica Romana, Roma.

Campardon, E.

1884 *L'Académie Royale de Musique au XVIII^e siècle*, Berger-Levrault, Paris.

Carlini, A.

- 1998 (a cura di), *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento. Atti del Convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento (1-3 dicembre 1995)*, Società Filarmonica Trento - Provincia Autonoma di Trento, Trento.

Castil-Blaze, F. H. J.

- 1855 *L'Académie Impériale de Musique*, 2 voll., Castil-Blaze, Paris.

Cohen, A.

- 1981 *Music in the French Royal Academy of Sciences: a Study in the Evolution of Musical Thought*, Princeton University Press, Princeton N.J.

Creuzburg, E.

- 1931 *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781-1931*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Cucuel, G.

- 1913 *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^{me} siècle*, Librairie Fischbacher, Paris.

Dandelot, A.

- 1897 *La Société des Concerts du Conservatoire de 1827 à 1897*, s.e., Paris.

De Angelis, A.

- 1935 *La musica a Roma nel secolo XIX*, Bardi, Roma.

De Angelis, M.

- 1978 *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze: 1800-1855*, Vallecchi, Firenze.

Depanis, G.

- 1914-15 *I Concerti Popolari ed il Teatro Regio di Torino*, 2 voll., Sten, Torino.

Edelmann, B.

- 1984 *Händel-Aufführungen in den Akademien der Wiener Tonkünstlergesellschaft*, in *Göttinger Händel-Beiträge*, Bärenreiter, Kassel, vol. I, pp. 172-99.

Florimo, F.

- 1880-82 *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, 4 voll., Morano, Napoli.

Forster, M. B.

- 1912 *History of the Philharmonic Society of London, 1813-1912*, s.e., London.

Frobenius, W.

- 1993 (a cura di), *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte. Festschrift Werner Braun zum 65. Geburtstag*, Saarbrücken.

Gambassi, O.

- 1992 *L'Accademia Filarmonica di Bologna. Fondazione, statuti e aggregazioni*, Olshki, Firenze.

Giazotto, R.

- 1970 *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2 voll., Mondadori, Milano.

Hanslick, E.

- 1869-70 *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 2 voll., Braumüller, Wien.

Kretschmar, H. A. F.

1879 *Chorgesang, Sängerkhöre und Chorvereine*, Peters, Leipzig.

Mahling, Ch. H.

1980 *Zum "Musikbetrieb" Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in C. Dahlhaus (a cura di), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhunderte*, Bosse, Regensburg, pp. 27-284.

Martinotti, S.

1972 *Ottocento strumentale italiano*, Forni, Bologna.

Mayländer, A. M.

1926-30 *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., s.e., Milano.

Pankratz, H. R.

1983 *J. S. Bach and his Leipzig Collegium Musicum*, in «The Musical Quarterly», LXIX, pp. 323-53.

Pierre, C.

1895 *B. Sarrette et les origines du Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, Delalaine Frères, Paris.

1904 *Les Hymnes et les Chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Imprimerie Nationale, Paris.

1975 *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790* (opera postuma, terminata nel 1900), Heugel, Paris.

Pinthus, G.

1932 *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Heitz, Strasburg.

Quattrocchi, A.

1991 *Storia dell'Accademia Filarmonica Romana*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma.

Salveti, G.

2003 (a cura di), *Milano e il suo Conservatorio, 1808-2002*, Skira, Milano.

Schering, A.

1941 *Musikgeschichte der Stadt Leipzig*, III. *Das Zeitalter J. S. Bachs und J. A. Hillers*, Kistner und Siegel, Leipzig.

Scott, H. A.

1936 *London's Earliest Public Concerts*, in «The Musical Quarterly», XXII, n. 4, pp. 446-57.

Sittard, J.

1890 *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Reher, Altona-Leipzig.

Sonneck, O. G.

1907 *Early Concert-Life in America*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vessella, A.

1935 *La Banda dalle origini fino ai giorni nostri. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Istituto Editoriale Nazionale, Milano.

Whitwell, D.

1979 *Band Music of the French Revolution*, Schneider, Tutzing.

CESARE FERTONANI

Orchestre e stili orchestrali

1. *L'orchestra in Italia fra musica vocale e produzione strumentale.*

Attorno al 1700 è di fatto compiuto il processo storico che vede il passaggio da un'idea generica di complesso strumentale all'orchestra intesa in senso moderno, ovvero a un'organica compagine articolata in sezioni o gruppi tendenzialmente diversificati dal punto di vista del carattere e delle funzioni, incentrata sul corpo degli archi e con più esecutori per almeno alcune delle parti, organizzata sotto il profilo gerarchico e istituzionale. Nella prima metà del Settecento al nucleo costituito dagli archi si aggiungono spesso fiati e percussioni, mentre strumenti a tastiera (clavicembalo, organo), a fiato (fagotto) e a pizzico (tiorba, arciliuto) concorrono con i bassi d'arco (violoncello, violone) alla realizzazione del continuo. Il periodo è inoltre snodo storico fondamentale dal punto di vista della determinazione degli organici e delle risorse strumentali, nonostante la prassi esecutiva dell'epoca renda superflua la formalizzazione sulla carta delle convenzioni correnti e di più larga diffusione e la persistenza della strumentazione *ad libitum* implichi per alcuni strumenti opzioni di fungibilità oppure di aggiunta. In effetti, se in linea di principio si afferma il criterio dell'equilibrio delle parti e delle sezioni orchestrali rimane difficile stabilire l'esatta composizione numerica degli organici, variabili secondo le concrete circostanze esecutive. In altri termini, la potenziale consistenza di un'orchestra, ricostruibile sulla base di varie fonti documentarie, non coincide necessariamente con la distribuzione delle parti adottata nelle singole e specifiche circostanze, senza considerare che alcuni esecutori potevano suonare strumenti diversi (per esempio a fiato) e altri non appartenenti all'organico stabile essere cooptati come sovrannumerari.

Lo sviluppo dell'orchestra moderna conosce in Italia un momento cruciale in virtù sia dell'importanza assunta dalla componente orchestrale nelle grandi composizioni vocali (opere, serenate, musica sacra) sia del significato e della portata europea di una produzione strumentale che si manifesta tra l'altro con la nascita e la fioritura di generi quali il concerto e la sinfonia, essenziali alla piena legittimazione estetica della musica strumentale nel corso del Settecento. Nelle configurazioni più solide ed elaborate il concerto e la sinfonia si fondano infatti su un'organizzazione tematica e tonale che consente forme di ampio respiro, ed è grazie a questa coerenza

costruttiva che l'espressione strumentale può rivendicare la sua autonomia estetica senza ricorrere al sostegno di un testo verbale o di una funzione. La diffusione internazionale dell'esperienza strumentale italiana è assicurata attraverso una rete multiforme di contatti e di canali. Musicisti stranieri si recano nella penisola per approfondire la propria formazione professionale: attratti perlopiù dall'opera e dalla musica vocale dei maestri italiani, non mancano tuttavia di apprendere anche la lezione strumentale. La tradizione del Grand Tour consente poi agli aristocratici europei di conoscere e apprezzare nuovi generi come il concerto e di acquistare musica *in loco*. A loro volta i compositori italiani viaggiano o emigrano oltralpe – fino a quando in pieno Settecento, a seguito della diaspora causata da una problematica situazione culturale, estetica e sociale, la civiltà strumentale italiana apparirà come un'autentica civiltà dell'emigrazione – mentre in ogni caso già dal 1710 la musica di maggior prestigio viene pubblicata all'estero, specie ad Amsterdam, Londra e Parigi, per l'arretratezza tecnica e imprenditoriale dell'editoria locale. Al pari del melodramma, la musica strumentale italiana si propone dunque come prodotto d'esportazione.

Nella concezione e nel trattamento dell'orchestra, i grandi generi vocali, in particolare l'opera, e quelli strumentali rappresentano comunque ambiti tutt'altro che irrelati, ricchi anzi di corrispondenze e tratti comuni. Per quanto riguarda gli archi, in linea con la generale evoluzione europea cui soltanto la Francia tarderà ad adeguarsi nel corso del secolo, l'assetto seicentesco a cinque parti improntato all'antico complesso delle viole viene definitivamente sostituito da quello a quattro parti (due violini, viola e basso). Nell'orchestra d'opera flauti, oboi, trombe e corni da caccia si aggiungono spesso, singoli o a coppie, al gruppo degli archi; impiegati anche in funzione concertante con la voce, i fiati intervengono a connotare, sulla base di un codice retorico legato alla qualità timbrico-espressiva dello strumento, affetti e situazioni sceniche, per esempio di idillio (flauto, oboe), di caccia (corno), di guerra (tromba). Nei teatri l'orchestra è disposta, pur secondo varie soluzioni, attorno ai due cembali abitualmente usati per far risuonare le armonie tra le file degli strumentisti, sostenere i cantanti nei recitativi, assecondare l'eventuale divisione dell'organico in parti solistiche e di ripieno. In prossimità del primo cembalo, a cui siede il compositore o comunque il maestro responsabile dell'esecuzione, sono radunate anzitutto le prime parti con i bassi per l'accompagnamento e la realizzazione del continuo in presenza della voce, a formare l'organico ridotto o di "soli" impiegato al fine di rendere intelligibile il canto. Intorno al secondo clavicembalo si raggruppano piuttosto gli strumentisti chiamati a suonare nei "tutti", cioè nelle situazioni in cui è richiesto l'apporto dell'orchestra a pieno organico (per esempio, la sinfonia introduttiva e i ritornelli delle arie), ovvero i cosiddetti ripienisti. I violini si dispongono in file contrapposte, di solito con i primi, numericamente superiori, in faccia ai secondi e di spalle alla

platea per porgere il suono ai cantanti in scena e raggiungere una migliore coesione con il resto dell'orchestra. Al "maestro di concerto" o "capo d'orchestra", cioè il primo violino, in posizione da tutti visibile, spetta il compito di trasmettere cenni e intenzioni del maestro al primo cembalo, coordinando così l'intero complesso strumentale. Per l'opera italiana si configura così una direzione a due, maestro al cembalo e primo violino, che rimarrà in uso sino a Ottocento inoltrato, mentre per i pezzi strumentali è sufficiente la direzione del solo "maestro di concerto" [Cavallini 1998]. Al di là della problematicità relativa alla distribuzione degli organici cui già s'accennava, in generale le orchestre italiane del Settecento manifestano alcuni caratteri costanti: la preponderanza degli archi sui fiati; tra gli archi, la netta prevalenza dei violini rispetto agli strumenti gravi della famiglia e l'esiguo numero delle viole a testimonianza di una polarizzazione delle parti acute e gravi rispetto a quelle intermedie.

2. Corelli e il concerto grosso.

L'articolazione dell'organico in unità o gruppi differenziati dal punto di vista funzionale, fonico e timbrico, che risale al principio dialettico di contrasto e fusione di forze diverse (vocali e/o strumentali) proprio dello stile concertante seicentesco, è uno dei presupposti fondanti del concerto strumentale. La prassi del "concerto grosso", consistente nella suddivisione dell'organico in un "concertino" di solisti opposto al "concerto grosso" o "ripieno" costituito dall'intera orchestra, si afferma nella seconda metà del Seicento, specie a Roma. A quest'altezza il "concerto grosso" indica una prassi dell'esecuzione d'insieme caratterizzata da una cospicua partecipazione strumentale; saranno soprattutto le esperienze orchestrali romane maturate dal 1680 circa intorno a Corelli a fissare coordinate e caratteri di tale prassi in un genere autonomo. D'altro canto, è quasi paradossale che la raccolta destinata a divenire paradigma stilistico del genere, i *Concerti grossi op. VI* (1714) di Corelli, rappresenti in sé un capitolo interlocutorio e controverso dal punto di vista della dimensione esplicitamente orchestrale. Il titolo della raccolta (*Concerti grossi con duoi violini, e violoncello di concertino obbligati, e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare [sic]*) dice che l'apporto del "concerto grosso", ossia dell'orchestra, a sostegno del "concertino", formato da due violini e un violoncello, è opzionale (anche se nel caso di un'esecuzione ristretta agli strumenti solisti la parte di viola, appartenente al "ripieno", verrebbe a cadere o in alcuni passaggi importanti dovrebbe essere assunta dal violoncello). In questa duplice modalità esecutiva, cameristica ovvero orchestrale, se non determinata ben volentieri assecondata dal calcolo editoriale di rendere la raccolta fruibile dalla clientela più vasta, si coglie la diretta derivazione del

concerto grosso romano dalla sonata a tre. Di quest'ultima, il concerto grosso rappresenta appunto la proiezione orchestrale attraverso l'amplificazione sonora di alcuni passaggi data dal raddoppio delle parti solistiche a opera dei ripienisti: gli interventi del "tutti" sono di volta in volta impiegati per sottolineare le cadenze, come semplice rinforzo e raddoppio oppure come antecedente, eco o risposta del "concertino", generando così un gioco chiaroscurale più o meno intenso e ravvicinato. A Roma la distribuzione dell'organico in "concertino" e "concerto grosso" era funzionale alla destinazione delle parti solistiche agli strumentisti in servizio effettivo presso le corti e le nobili casate e di quelle di ripieno a esecutori sovrannumerari ingaggiati a termine, mentre in altri centri come Venezia, dove le famiglie patrizie tendevano a non assumere musicisti alle proprie dipendenze, le orchestre, di proporzioni più modeste, erano piuttosto modellate sull'esempio delle cappelle ecclesiastiche e dei complessi attivi nei teatri d'opera. Qualora non fossero disponibili ripienisti o si preferisse una resa cameristica, il concerto grosso poteva quindi essere eseguito come una normale sonata a tre.

Pubblicata postuma, l'op. VI di Corelli si propone in ogni caso quale quintessenza di una ben altrimenti fluida e ricca prassi orchestrale. In altre parole, la raccolta riflette una scissione tra le pratiche musicali e la formalizzazione editoriale delle composizioni. La configurazione dell'op. VI si deve alla forte tensione idealizzante dell'autore, incline a consegnare alla stampa una silloge di lavori frutto di una incessante selezione, revisione, limatura. A quanto pare, l'op. VI nasce infatti, almeno in parte, dall'assemblaggio di movimenti singoli o accoppiati già genericamente concepiti come sonate o sinfonie. A Roma, in un clima di splendido mecenatismo, Corelli fu al servizio di patroni importanti, la regina Cristina di Svezia, i cardinali Benedetto Pamphilj e Pietro Ottoboni; documenti e testimonianze relative all'esecuzione dei concerti grossi o di sinfonie identificabili come i prototipi degli stessi, quale quella contenuta nell'*Ausserlesene Instrumental-Music* (1701) di Georg Muffat riferibile al 1681-82, illuminano una prassi orchestrale sontuosa, con organici comprendenti in media venti o trenta esecutori e con il frequente concorso di strumenti a fiato per il ripieno. D'altro canto, pur in uno spirito orgogliosamente conservatore che punta sull'ingegnosità armonica e la matrice contrappuntistica della scrittura, le dodici *Sinfonie di concerto grosso* (1715) di Alessandro Scarlatti formalizzano la compresenza di fiati e archi: un flauto anche in coppia con un secondo flauto, una tromba o un oboe s'aggiungono in funzione concertante all'orchestra d'archi. Scritte quando Scarlatti era già ritornato da Roma a Napoli, le *Sinfonie* indicano come al di là della denominazione di un genere specifico il termine "concerto grosso" conservasse l'accezione originaria di ampio complesso strumentale.

L'op. VI di Corelli comprende nell'ordine otto concerti "da chiesa" (con-

notati dall'incidenza della scrittura contrappuntistica, da movimenti fuggiti, multisezionali o comunque concatenati l'uno all'altro senza soluzione di continuità) e quattro concerti "da camera" (con un preludio lento seguito da una serie di movimenti di danza), ma come nelle precedenti opere a stampa dell'autore la tradizionale diversificazione funzionale delle tipologie tende ormai a essere superata nel senso di una convergenza stilistica. I segni di tale convergenza, che nel corso del primo Settecento si intensificherà sino a divenire integrazione, si colgono nell'accoglimento di movimenti binari di danza nei lavori "da chiesa" oppure nella comparsa di movimenti per così dire astratti e di forma unitaria in quelli "da camera". I concerti allineano un numero variabile di movimenti, da cinque a dieci tenendo conto delle indicazioni di tempo e senza considerare la struttura multisezionale di alcuni brani; il principio della risoluzione dialettica di elementi contrastanti, proprio dell'estetica oppositiva del concerto strumentale, governa i diversi piani dell'organizzazione musicale, dall'articolazione formale (fondata anzitutto sull'endiadi lento-veloce), alla scrittura (contrappuntistica, imitativa o omoritmica), alla strumentazione ("tutti"/"soli") e così via [Piperno 1990]. Dal punto di vista del gusto, Corelli interpreta magistralmente le categorie di razionalità, verosimiglianza e misura affermate dal neoclassicismo arcadico in reazione alle intemperanze e alla bizzarrie della fantasia barocca. Per questo, più che un radicale innovatore, può essere considerato un riformatore, che offre una sintesi delle esperienze seicentesche dopo averle sottoposte a un procedimento di ordinamento, stilizzazione e decantazione, e al contempo delinea una nuova, ideale dimensione stilistica. Nell'astrazione del linguaggio strumentale corelliano si combinano il rigore dell'impianto contrappuntistico e la musica per danza, una moderna sensibilità armonica già intesa in funzione strutturale e costruttiva e i riferimenti alla condotta polifonica e a una seppur mediata cantabilità vocale. E appunto per l'equilibrio tra le ragioni della melodia, dell'armonia e del contrappunto i contemporanei videro nella musica di Corelli un esempio di eccellenza e classicità espressiva. Al di là infatti delle schiere di allievi, seguaci e imitatori che diedero vita in Europa a un autentico culto corelliano, i concerti dell'op. VI si riveleranno assai più influenti e gravidi di conseguenze nello stile che non nelle soluzioni architettoniche e formali, molto meno dinamiche e progressive rispetto a quelle prospettate da Torelli, Albinoni e soprattutto Vivaldi: soltanto nel conservatore ambiente romano e in Inghilterra essi saranno recepiti in sé e per sé come modello. Due musicisti formati a Roma, Pietro Locatelli e Francesco Geminiani, rispettivamente nei *Concerti grossi op. I* (1721) e nei *Concerti grossi* trascrizione dell'op. V di Corelli (1726 e 1729), iniziano a introdurre la viola nel concertino, che diviene così un complesso a quattro, più differenziato nei registri, potenzialmente più ricco nella scrittura armonica e rafforzato nella sua virtuale autosufficienza rispetto al ripieno orchestrale. D'altro canto, la tradizione

del concerto grosso italiano rende occasionale, specie in sede di pubblicazione, il concorso degli strumenti a fiato. Geminiani aggiungerà agli archi due flauti traversi e fagotto nei *Concerti grossi op. VII* (1746). Un altro emigrato in Gran Bretagna, Francesco Barsanti, caratterizzerà i suoi *Concerti grossi op. III* (1742) per l'originalità della strumentazione, con un concertino formato da due corni e timpani oppure da due oboi, tromba e timpani che in qualche modo riflette la crescente influenza della sinfonia sul concerto via via che ci si avvicina alla metà del secolo. Senza dubbio la lezione di Corelli lascia tracce profonde nella formazione di Händel, che a Roma aveva avuto modo di frequentare il compositore più anziano. In Inghilterra Händel pubblicherà due raccolte, i sei *Concerti grossi op. III* (1734) con fiati (due oboi, due flauti diritti, flauto traverso, due fagotti) e i dodici *Grand Concertos op. VI* (1740) per soli archi, che pur nella personale interpretazione del genere sono di inequivocabile ascendenza romana e dove il contrasto tra concertino e ripieno viene ancora inteso più in termini di semplice chiaroscuro fonico che non di funzionalità strutturale.

3. Vivaldi e il concerto solistico.

Se Roma è la patria del concerto grosso è nell'Italia settentrionale che, nei decenni a cavallo del 1700, si manifestano le tendenze più innovative sotto l'aspetto tanto della forma quanto della strumentazione concepita come parte integrante della concezione compositiva. All'origine del concerto inteso come genere orchestrale, nella seconda metà del Seicento, si collocano le composizioni per una o più trombe e archi denominate sonate o sinfonie, scritte per la basilica di San Petronio a Bologna da Domenico Gabrielli, Giacomo Antonio Perti e Giuseppe Torelli. Il materiale improntato al linguaggio idiomatizzato della tromba naturale (motivi di fanfara, triadici e con note ripetute, successioni diatoniche per gradi congiunti) e la propensione per un tessuto omofonico o omoritmico, che valorizza effetti di dialogo, d'eco e le risorse di un libero trattamento concertante, sono elementi essenziali al nuovo genere incentrato sull'orchestra d'archi, tanto che la nascita del concerto si può scorgere con l'innesto dello stile delle composizioni per tromba sul tronco della sinfonia o sonata per archi e continuo. Per i sei concerti inclusi nelle *Sinfonie a tre e concerti a quattro op. V* (1692) Torelli prescrive un'esecuzione orchestrale, richiedendo di «moltiplicare tutti gl'istrumenti»; a differenza delle sinfonie della stessa raccolta, riconducibili allo stampo contrappuntistico della sonata a tre, i concerti denotano l'inclinazione per un tessuto omofonico e la prevalenza della parte più acuta responsabile della condotta melodica: la logica formale è data dallo scambio, dall'imitazione e dal contrasto concertante di brevi segmenti incatenati in sequenza senza ancora una chiara organizzazione armonica e

sintattica in periodi distinti. I lavori dell'op. V esemplificano il concerto orchestrale o "concerto ripieno" (la definizione è di Vivaldi), cioè senza solisti; le più significative raccolte a stampa del periodo testimoniano come il concerto solistico, destinato nel corso del Settecento a divenire la tipologia per antonomasia del genere, si sia inizialmente sviluppato nel contesto del concerto per orchestra. I *Concerti musicali op. VI* (1698) di Torelli ribadiscono la dimensione orchestrale («fa duplicare le parti etiamdio tre o quattro per stromento») e introducono alcuni brevi, decorativi passaggi solistici per violino segnati con l'indicazione «solo». Ma la raccolta è molto importante anche in relazione alla struttura formale, poiché qui incomincia a imporsi l'architettura tripartita veloce-lento-veloce, poi divenuta la norma con Albinoni e Vivaldi, mentre la tecnica del motto offre una soluzione costruttiva coesiva e insieme articolata per i movimenti mossi non fuggiti di un certo respiro: ogni periodo è costituito da una sezione fissa, il motto appunto, via via riproposto in varie tonalità, più una sezione variabile suggerita da una chiusa cadenzale, profilando così una distinzione tra materiale tematico e incidentale ed eventualmente tra sezioni a pieno organico e sezioni che possono includere passaggi solistici [Talbot 1971]. I concerti della già citata op. II e soprattutto i *Concerti a cinque op. V* (1707) di Albinoni e i *Concerti grossi op. VIII* (1709) di Torelli consolidano questi tratti e sanciscono la presenza solistica fornendo parti separate per un violino principale. Nell'op. VIII di Torelli, che contiene anche composizioni con due violini obbligati, le sezioni del "tutti" e quelle solistiche tendono inoltre a identificarsi in periodi distinti e alternati: questa articolazione costruttiva e di organico, unita al virtuosismo del violino principale, rende il ruolo del solista non più accidentale bensì sostanziale.

L'autore decisivo sia per lo sviluppo del concerto sia per la sensibilità nel trattamento dell'orchestra è comunque Vivaldi. Il compositore esordisce sulla scena europea con *L'estro armonico op. III* (1711), la raccolta di gran lunga più complessa e ambiziosa dalla nascita del concerto strumentale, nella portata storica perfino superiore all'op. VI di Corelli, che propone una sintesi e al tempo stesso uno sperimentale superamento di tutte le esperienze italiane: la tradizione del concerto grosso romano, probabilmente mediata attraverso i *Concerti grossi op. VII* (1710) di Giuseppe Valentini, quella bolognese di Torelli e quella veneta di Albinoni. Nel titolo barocco della raccolta, come poi in quelli della *Stravaganza op. IV* (1716) e del *Cimento dell'armonia e dell'invenzione op. VIII* (1725), è espressa in nuce la poetica vivaldiana, che poggia sulla tensione e sulla risoluzione dialettica dell'"estro" (la libera, imprevedibile fantasia creativa) e dell'"armonia" (la legalità razionale delle regole compositive). I dodici lavori dell'op. III sono raggruppati in quattro unità, ciascuna delle quali allinea nell'ordine un concerto con quattro violini obbligati, un concerto con due violini obbligati e un concerto con un violino obbligato; la simmetria è resa meno prevedibi-

le dall'irregolare presenza aggiuntiva, in cinque dei concerti per quattro o due violini, di un violoncello obbligato. Alle varianti di strumentazione corrispondono, in linea di principio, diverse configurazioni architettoniche e formali, ma nel numero e nella sequenza dei movimenti i concerti dell'*Estro armonico* mostrano nel complesso una varietà che resterà senza pari nel prosieguo della produzione di Vivaldi, dominata dalla successione veloce-lento-veloce, e le otto parti della raccolta (quattro violini, due viole, violoncello, violone e cembalo) riflettono un intento di pienezza orchestrale realizzata di volta in volta secondo modalità differenti. Qui Vivaldi pone le basi della forma col ritornello, lo schema costruttivo portante del suo concerto che sovrintende al rapporto tra il solista o i solisti e l'orchestra e che troverà compiuta definizione dalla metà degli anni Dieci, e delinea, nelle composizioni con quattro e due violini obbligati, i fondamentali modelli di interazione tra più solisti. Nella forma col ritornello, il nucleo tematico del movimento non è un semplice motto come in Torelli e in Albinoni ma un periodo ampio e articolato in più sezioni, concluso nella tonalità d'impianto e affidato al "tutti": il ritornello appunto, che riproposto più o meno modificato nelle tonalità secondarie si avvicenda a episodi solistici, in genere modulanti, ora tematicamente indipendenti ora correlati al ritornello o tra di loro, dove l'accompagnamento al solista può anche essere ridotto al continuo. Precisata nei fondamenti costruttivi e insieme ispirata a criteri di modulare flessibilità, la forma col ritornello soddisfa molteplici presupposti: coesione tematica e coerenza dell'organizzazione armonica e tonale, equilibrio e proporzionalità delle singole parti del movimento, valenza strutturale dell'alternanza di ritornello ed episodi. Se tale alternanza è infatti essenziale alla distinzione di una o più parti solistiche da contrapporre al "tutti", per converso la distribuzione di organico è funzionale all'organizzazione strutturale e sintattica del movimento. Nell'op. III sono inoltre fissate le tecniche di scrittura che governano l'interazione concertante: il rapporto dialogico e imitativo, la condotta parallela, la simultanea diversificazione funzionale delle parti secondo principi di complementarità. Nel suo imponente catalogo (oltre quattrocento composizioni) Vivaldi codifica il patrimonio genetico del concerto moderno, tratteggiandone le coordinate strutturali (l'architettura in tre movimenti, la forma col ritornello), le categorie espressive (il virtuosismo, non di rado mirabolante, che in alcuni lavori per violino culmina in cadenze scritte per esteso, ma anche l'eloquenza cantabile di ascendenza vocale) e offrendo un modello che nelle linee essenziali resterà inalterato almeno sino al periodo classico [Fertonani 1998]. La tipologia del concerto vivaldiano è infatti quanto mai ricca e si contraddistingue per una varietà della strumentazione e degli organici che all'epoca non conosce eguali. Lo straordinario gusto del compositore per il timbro viene assecondato e incentivato da circostanze professionali; anzi tutto dal lungo, ancorché non privo di interruzioni, servizio come inse-

gnante e quindi come “maestro de' concerti” presso l'Ospedale della Pietà di Venezia (1703-40), e dal rapporto iniziato nel 1716 con la cappella di corte di Dresda. Le composizioni solistiche di Vivaldi hanno quali protagonisti il violino, il violoncello, l'oboe, il flauto traverso e il flauto diritto ma anche strumenti assai più insospettabili o desueti come il fagotto, la viola d'amore, il “flautino” (flauto diritto sopranino) e il mandolino. Un accentuato gusto per la sperimentazione timbrica induce poi il compositore a impiegare nei doppi concerti, oltre agli strumenti già citati e in varie combinazioni anche con l'organo e con il liuto, coppie di trombe e di corni, mentre una trentina di lavori propone da tre a più di dieci strumenti solisti diversi, ad arco, a fiato, a pizzico e a tastiera, impiegati singoli o a coppie, tra i quali la “viola all'inglese” (viola da gamba), il “violino in tromba marina” (ossia un violino adattato per imitare il suono della tromba marina); e ancora il clarinetto, lo *chalumeau*, il clavicembalo. Per la Pietà Vivaldi scrive inoltre alcuni concerti “in due cori”, con una doppia orchestra chiamata a interagire con una o più parti solistiche, che assimilano una prassi compositiva, quella poliorale appunto, propria più della musica sacra – sebbene vi siano esempi anche operistici, come l'aria *Torvido in volto e nero* (II, 11) dell'*Adriano in Siria* (1734) di Pergolesi – che non di quella strumentale. Di gran pregio sono poi molti dei circa quaranta “concerti ripieni”, in gran parte risalenti a dopo il 1720 e annoverabili tra gli antecedenti più interessanti della sinfonia preclassica.

Per quanto concerne il trattamento dell'orchestra, se talora il compositore ricorre a un elaborato ordito contrappuntistico di cui sono emblema i movimenti di fuga e le variazioni su ostinato, di norma il tessuto strumentale, pur connotato da semplici tecniche imitative, si fonda sul nesso di melodia e accompagnamento e sulla verticalità armonica. La nuova lievità e trasparenza delle tessiture è ottenuta attraverso procedimenti di semplificazione, snellimento e alleggerimento applicati anche congiuntamente: la riduzione del numero delle parti reali mediante raddoppi (sino all'estremo dell'unisono orchestrale), l'assottigliamento fonico e timbrico conseguente all'eliminazione di abituali raddoppi (per esempio la riduzione della parte a un “solo” oppure l'esclusione degli strumenti del continuo prescritta da varie diciture, tra cui quella ricorrente «Senza cembali»), e infine la soppressione del basso, eventualmente sostituito dal “bassetto” dei violini o delle viole. Al senso di spaziosità delle tessiture contribuiscono poi l'ampiezza di estensione delle singole parti e la disinvolta propensione agli incroci delle stesse. Vivaldi predilige un tessuto orchestrale a strati, ciascuno dei quali si identifica in una o più linee e appare differenziato sotto il profilo musicale e funzionale: l'intreccio viene dunque generato dalla sovrapposizione e dall'interazione dei vari strati complementari. Molto importante e progressiva dal punto di vista dell'orchestrazione si rivela inoltre la tecnica di frammentare le figurazioni di accompagnamento tra parti diver-

se, per cui il senso delle singole linee musicali si chiarisce soltanto nel contesto complessivo della partitura. Virtuoso di violino, Vivaldi scrive per gli archi con cognizione e inventiva straordinarie che, se poggiano su una perfetta conoscenza del linguaggio idiomatistico di questi strumenti, ne ampliano d'altro canto le risorse espressive grazie a una fantasia pressoché inesauribile nel fraseggio, nell'articolazione e nelle modalità di attacco del suono e grazie a raffinate soluzioni timbriche, in parte di personalissima distillazione in parte recuperate dal campionario degli artifici barocchi come il pizzicato, il tremolo, l'uso della sordina (normale e di piombo), la scordatura, soluzioni talvolta finalizzate a intenti rappresentativi e descrittivi come nelle celeberrime *Quattro stagioni*. Il conio violinistico tende a improntare, specie nei passaggi più virtuosistici, la scrittura per i legni, gli strumenti a pizzico e a tastiera sebbene Vivaldi sappia anche valorizzarne l'idioma caratteristico; in particolare, di alcuni strumenti come il violoncello, il "flautino", il clarinetto, il fagotto o il corno il compositore disvela qualità virtuosistiche ed espressive inaudite. Eccezionale per l'epoca appare inoltre la cura che Vivaldi riserva alle sfumature agogiche, dinamiche e d'espressione. Della varietà di combinazioni e delle alchimie dell'orchestrazione rendono conto anzitutto i concerti di organico sontuoso che in un paio di occasioni Vivaldi ha esplicitamente definito «con molti istromenti», appunto contraddistinti dalla ricchezza timbrica, dalla moltiplicazione dei piani concertanti e dal virtuosismo collettivo. Nel *Concerto per Sua Altezza Reale di Sassonia* RV 576 (1716-17?) sono per esempio protagonisti il violino e l'oboe principali, mentre due flauti diritti ricoprono un ruolo complementare suonando soli in sezioni di ritornello ma anche negli episodi, altri due oboi forniscono una sorta di ripieno all'oboe principale e un fagotto agisce come basso di concertino. Spettacolari e iperbolici sono alcuni lavori composti per la Pietà, dove l'ordine di apparizione, l'avvicendamento e le combinazioni dei solisti assumono l'evidenza teatrale di una caleidoscopica sfilata di personaggi: il concerto RV 558, composto per sciorinare davanti a Federico Cristiano di Sassonia, in visita a Venezia nel 1740, l'arte dell'orchestra della Pietà, comprende due flauti diritti, due *chalumeaux*, due mandolini, due tiorbe, due "violini in tromba marina" e un violoncello. Nel *Concerto funebre* RV 579 (1725 ca.) la destinazione suggerisce a Vivaldi una strumentazione a lutto, con oboe (o due oboi all'unisono), *chalumeau*, violino principale e tre "virole all'inglese": tranne che nella fuga finale, gli archi e i solisti a eccezione del violino principale suonano con la sordina. Nei concerti "in due cori" e il *Concerto con violino principale et altro violino per eco in lontano* RV 552 (1740), dove all'insieme dell'orchestra con il violino principale risponde un piccolo complesso d'eco formato dal secondo violino solista e da due violini soli d'accompagnamento, la distribuzione spaziale delle fonti sonore assurge a elemento fondante del progetto compositivo. I processi di polarizzazione e dialettica spaziale di due orchestre distinte si

realizzano con particolare complessità nel concerto RV 585, composizione sperimentale e con ogni probabilità relativamente giovanile: il primo "coro" propone come solisti due violini (di cui uno principale), due flauti diritti e un violoncello, mentre il secondo ne replica la strumentazione aggiungendovi però un organo. D'altra parte, Vivaldi è prodigo di finezze timbriche e di orchestrazione anche nelle composizioni vocali. L'oratorio *Juditha triumphans* (1716), composto per la Pietà, richiede oltre agli archi due flauti diritti, due oboi, due clarinetti, *chalumeau*, due trombe e timpani, mandolino, quattro tiorbe, organo obbligato, viola d'amore e cinque "violetti all'inglese" (poiché tuttavia i diversi tipi di legni sono impiegati soltanto uno alla volta, la partitura esemplifica molto probabilmente la prassi corrente all'epoca di affidare più strumenti a uno stesso esecutore). Nell'aria *Nell'intimo del petto* (I, 7) delle due versioni di *Farnace* (1731 e 1738), Vivaldi assegna note di pedale a una coppia di corni all'unisono in un contesto tonale loro estraneo (l'aria è in *do* minore, i corni sono tagliati in *fa*); nella seconda versione il compositore, conscio della difficoltà di sostenere suoni lunghissimi, prescrive agli strumenti di darsi il cambio formalizzando una pratica poi divenuta abituale: «Questo pedale del corno non deve mai mancare; per tanto devono suonare due corni unisoni e sempre piano affine uno lascia prendere fiato all'altro».

Il concerto solistico, in particolare quello vivaldiano, si diffonde ben presto in Europa. In Germania Johann Sebastian Bach apprende il concerto dai maestri italiani e nello specifico da Vivaldi, tra l'altro attraverso le trascrizioni per tastiera, perlopiù dall'*Estro armonico*, realizzate a Weimar nel 1713-14; dai modelli Bach trae non soltanto l'archetipo del genere ma ne distilla anche lo stile, le strutture formali e le tecniche di scrittura nel senso di un arricchimento compositivo la cui portata oltrepassa i confini della stessa dimensione orchestrale: il *Concerto nach italienischen Gusto* BWV 971 (1735) per clavicembalo solo, sorta di idealizzata "Arte del concerto", sarà esempio preclaro di tale astrazione del genere dalla dimensione orchestrale che gli è propria. Già dagli anni di Köthen (1717-23), con i concerti per violino BWV 1041 e BWV 1042 e il concerto per due violini BWV 1043, Bach offre comunque una personale interpretazione del genere, coronata dai sei *Concerti Brandeburghesi* (1721) e quindi dai lavori per uno o più clavicembali. L'architettura tripartita, l'ossatura della forma col ritornello, il duplice registro virtuosistico e cantabile delle parti solistiche derivano da Vivaldi; ma l'ampiezza di formato, l'organicità della struttura fondata sul principio dell'elaborazione dei motivi, l'estrema coesione e continuità garantita dalla tessitura contrappuntistica, la varietà delle singole soluzioni formali che generano movimenti di straordinaria complessità sono tratti inconfondibilmente bachiani. I modelli italiani si intrecciano poi con influenze francesi e tradizione tedesca nella internazionale ed eclettica sintesi stilistica che Telemann sfoggia anche nella sua produzione di concerti.

4. *La sinfonia.*

Insieme con il concerto, la sinfonia è il genere orchestrale più significativo nell'Italia del primo Settecento. In questo periodo il termine "sinfonia" perde di fatto il generico significato seicentesco di pezzo strumentale e la sostanziale sinonimia con "sonata" per acquisire la più precisa definizione morfologica di composizione orchestrale a prevalente tessitura omofonica, in tre movimenti, caratterizzata dall'assenza o dalla scarsa rilevanza del contrasto "tutti"/"soli". All'origine dell'autonoma sinfonia da concerto si pongono anzitutto la "sinfonia avanti l'opera" e il concerto per orchestra o "concerto ripieno". Nella fase del suo primo sviluppo la sinfonia tende ad assorbire, in varia misura, tutte le esperienze orchestrali che esulano dal concerto propriamente solistico, che da Vivaldi in poi segue una propria linea evolutiva. Poiché dagli anni Trenta del Settecento il termine "concerto" designa in misura pressoché esclusiva composizioni che comportano una contrapposizione "tutti"/"solo", il concerto per orchestra finisce infatti per estinguersi e risolversi nella sinfonia di cui era appunto stato uno dei prodromi. D'altro canto il concerto grosso, legato a presupposti estetici, formali e compositivi ormai antiquati, declina rapidamente entro la metà del secolo; il principio di opposizione e dialogo concertante di un gruppo di solisti con il complesso orchestrale su cui il concerto grosso si fondava viene ereditato dal concerto multiplo con più solisti, dai generi d'intrattenimento quali la serenata e il divertimento e quindi dalla sinfonia concertante. Tuttavia, la sinfonia stessa reca tracce dell'assimilazione di tale principio, nell'occasionale presenza di parti concertanti che ancora contraddistingue per esempio le sinfonie *Le Matin*, *Le Midi* e *Le Soir*, nn. 6-8 (1761) di Haydn. A lungo predominante resta comunque il calco della sinfonia d'opera o di stampo operistico, definita da alcune coordinate e convenzioni stilistiche correlate alla funzione di sipario sonoro, di cornice o introduzione strumentale: impianto in tonalità maggiore, architettura in tre movimenti (veloce-lento-veloce), scrittura perlopiù omofonica. Il movimento d'apertura è il più esteso, realizza una brillante e fastosa pienezza orchestrale grazie a motivi triadici, scalari, con note ripetute, accordi e figure che producono volume fonico valorizzando la risonanza delle corde vuote degli archi. Il movimento lento, in tonalità minore, è di conio cantabile e patetico e spesso offre una melodia ornamentata dei violini all'unisono senza l'apporto del continuo. Il finale è in tempo di danza e in forma binaria, spesso nel metro di 3/8. Nelle *Introduzioni teatrali* dell'op. IV (1735), Locatelli propone una sorta di idealizzata stilizzazione del genere, anche se i più significativi compositori di sinfonie sono naturalmente gli operisti, Porpora, Vinci, Leo, Hasse e Pergolesi, dagli anni Venti diffusori di un nuovo stile galante che tende alla riduzione del basso a puro fonda-

mento d'armonia, alla semplificazione del tessuto orchestrale e alla netta prevalenza delle parti melodiche, al rallentamento del ritmo armonico, alla costruzione sintattica per frasi simmetriche e regolari, all'accento di differenziazione tra sezioni tematiche e non tematiche e all'organizzazione armonico-tonale imperniata sulle polarità di tonica e di dominante. Dagli anni Venti inoltre l'organico comprende in modo pressoché sistematico coppie di oboi e di corni impiegate per amalgamare e arricchire dal punto di vista timbrico il complesso degli archi e del continuo. Le esperienze compositive degli autori della generazione successiva, Galuppi e Jommelli in testa, segnano poi dagli anni Quaranta un passo decisivo nell'evoluzione in senso preclassico della sinfonia d'opera. Il primo movimento tende ad assumere una configurazione che preannuncia la forma classica di sonata nella contrapposizione dialettica delle aree tonali (anzitutto di tonica e dominante), nella profilatura e nel contrasto dei temi a queste correlati e nella struttura articolata in esposizione, sezione mediana divagante o di sviluppo, e ripresa. E lo schema tripartito, che è proprio anche dell'aria col "da capo", all'occasione ha riflessi sperimentali anche sull'intera architettura della sinfonia quando il primo movimento corrisponde all'esposizione della forma di sonata, il tempo lento alla sezione mediana e il finale, eventualmente integrato da un movimento di danza, alla ripresa. Jommelli contribuisce poi all'arricchimento della scrittura e della tecnica orchestrale con l'impiego ingegnoso delle sfumature dinamiche e di varie modalità di crescendo.

Se la sinfonia operistica costituisce senza dubbio un riferimento essenziale per la nuova autonoma sinfonia da concerto, in questo periodo la distinzione tra i due generi è ancora incerta e ondeggiante; lo stesso rapporto che li lega appare intricato e non del tutto univoco, problematico anche sotto l'aspetto della tradizione testuale e della cronologia. Sinfonia d'opera e sinfonia da concerto in tre movimenti tendono a confondersi l'una nell'altra tanto che in molti casi la differenza tra le due tipologie si risolve più nella destinazione e funzione originaria (introduzione all'opera ovvero autosufficiente pezzo da concerto) e nell'intenzione compositiva che non nella sostanza e nel carattere musicale. D'altro canto la contiguità tra le tipologie si riflette in una certa fungibilità, per cui una sinfonia d'opera può per esempio essere pubblicata come composizione a sé stante oppure una sinfonia da concerto può diventare introduzione d'opera. L'ampiezza del formato, l'impegno compositivo, l'accuratezza della fattura e dello stile non sono ancora necessariamente i connotati che qualificano la sinfonia da concerto rispetto a quella operistica. Almeno dal punto di vista della destinazione e dell'intento compositivo la nascita della sinfonia da concerto si deve a Giovanni Battista Sammartini, protagonista a Milano di una progressiva civiltà strumentale. Sammartini, che aggregherà intorno a sé una cerchia di compositori locali e influirà in misura più o meno rilevante sulla formazione di musicisti come Gluck, Johann Christian Bach e Mozart che lo fre-

quentano durante i loro soggiorni milanesi, inizia a scrivere autonome sinfonie negli anni Trenta avendo quali principali generi di riferimento il concerto e la sonata a tre. Sul piano tanto della configurazione quanto del tessuto orchestrale, le circa settanta sinfonie di Sammartini, destinate in buona parte ad accademie e a concerti pubblici, mostrano, attraverso un processo di lenta maturazione stilistica che abbraccia quasi cinquant'anni, il graduale passaggio dalla sensibilità di inizio secolo al linguaggio e al gusto preclassico e di qui sino alle soglie del classicismo [Jenkins e Churgin 1976]. Già nelle composizioni antecedenti il 1750 sono fissate alcune coordinate essenziali della sinfonia da concerto: l'aggiunta di coppie di fiati, specie di corni, al complesso degli archi; l'assetto orchestrale a tre o quattro parti reali; l'impiego di una forma di sonata flessibile e ben articolata dal punto di vista tematico, tonale e della tessitura orchestrale per i movimenti di maggior respiro e non soltanto per quelli d'apertura; l'elaborazione piuttosto sviluppata di temi e motivi; la continuità della condotta e della struttura compositiva per mezzo di elisioni e connessioni sintattiche tra frasi e periodi; l'interesse per un intreccio contrappuntistico non imitativo come alternativa alla scrittura omofonica; l'Andante di conio lirico e cantabile, spesso in 2/4 e in minore, quale movimento centrale; l'equilibrio dell'architettura complessiva ottenuto grazie al nuovo peso e rilievo attribuito al finale. Se Sammartini è un musicista sedentario viaggiano ovunque le sue composizioni, tanto che l'impulso impresso da questo autore alla sinfonia da concerto se non il suo reale influsso stilistico risulterà ben più ricco di conseguenze in Europa che non in Italia, ormai ai margini delle più aggiornate esperienze strumentali.

Arnold, D.

- 1966 *Orchestras in eighteenth-century Venice*, in «The Galpin Society Journal», XIX, pp. 3-19.

Baldauf-Berdes, J. L.

- 1993 *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford University Press, Oxford.

Bruni, M.

- 1984 «Orchestra-Orchestrazione», in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da A. Basso, 13 voll., III. *Il lessico*, Utet, Torino, pp. 441-76.

Careri, E.

- 1993 *Francesco Geminiani (1687-1762)*, Oxford University Press, Oxford.

Careri, E., e Engelhardt, M.

- 2002 (a cura di), *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Alte und neue Protagonisten*, in «Analecta Musicologica», XXXII.

- Cattoretti, A.
2004 (a cura di), *Giovanni Battista Sammartini and His Musical Environment*, Brepols, Turnhout.
- Cavallini, I.
1998 *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Marsilio, Venezia.
- Dunning, A.
1995 (a cura di), *Intorno a Locatelli*, 2 voll., Lim, Lucca.
- Engel, H.
1971 *Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung*, I. *Von den Anfängen bis gegen 1800*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
- Fertonani, C.
1998 *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze.
- Hansell, S. H.
1966 *Orchestral practice at the court of Cardinal Pietro Ottoboni*, in «Journal of the American Musicological Society», XIX, n. 3, pp. 394-403.
- Hell, H.
1971 *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Schneider, Tutzing.
- Jenkins, N., e Churgin, B.
1976 *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini*, Harvard University Press, Cambridge Mass. - London.
- Kunze, S.
1993 *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Laaber, Laaber.
- Mahling, C.-H. [H. Becker], e Rösing, H.
1997 «Orchester», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), 2^a ed. riveduta a cura di L. Finscher, 21 voll. in corso di pubblicazione, Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Praha, VII, Sachteil, coll. 811-52.
- Marx, H. J.
1968 *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in «Analecta Musicologica», V, pp. 104-77 (trad. it. in C. Annibaldi (a cura di), *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia fra Quattro e Settecento*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 85-107).
- Morelli, G., e Surian, E.
1985 *La musica strumentale e sacra e le sue istituzioni a Venezia*, in G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, 2 voll., Pozza, Vicenza, I, pp. 401-28.
- Pavanello, A.
1996 *Sullo stile dell'opera VI di Arcangelo Corelli*, in S. La Via (a cura di), *Studi corelliani V*, Olschki, Firenze, pp. 161-80.
- Piperno, F.
1982a «Anfione in Campidoglio». *Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca*, in S. Durante e P. Petrobelli (a cura di), *Nuovissimi studi corelliani*, Olschki, Firenze, pp. 151-208.

- 1982b *Le orchestre di Arcangelo Corelli. Pratiche musicali romane. Lettura dei documenti*, in G. Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Ricordi, Milano, pp. 42-48.
- 1990 *Corelli e il «concerto» seicentesco: lettura e interpretazione dell'Opera VI*, in P. Petrobelli e G. Staffieri (a cura di), *Studi corelliani IV*, Olschki, Firenze, pp. 359-77.
- Selfridge-Field, E.
- 1975 *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Blackwell, Oxford; 3^a ed. Dover, New York 1994 (trad. it. *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Eri, Torino 1980).
- Spitzer, J.
- 1991 *The Birth of the orchestra in Rome: an iconographic study*, in «Early Music», XIX, pp. 9-28.
- Spitzer, J., e Zaslaw, N.
- 1986 *Improvvised ornamentation in eighteenth-century orchestras*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXIX, n. 3, pp. 524-77.
- 2001 «Orchestra», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. XVIII, pp. 530-48.
- Talbot, M.
- 1971 *The Concerto Allegro in the early eighteenth century*, in «Music & Letters», LII, pp. 8-18, 159-72.
- Westrup, J., e Zaslaw, N.
- 1980 «Orchestra», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., 1^a ed., vol. XIII, pp. 679-91.
- Wolf, E. K.
- 1983 *The Ripieno Concerto*, introduzione in B. S. Brook (a cura di), *The Symphony, 1720-1840*, Garland, New York - London, vol. A/I, pp. xv-xxx.
- Zaslaw, N.
- 1988 *When is an orchestra not an orchestra?*, in «Early Music», XVI, n. 4, pp. 483-495.

ALEJANDRO PLANCHART

Il suono orchestrale da Monteverdi a Ravel

1. *All'epoca di Monteverdi.*

Non è forse del tutto appropriato parlare di “orchestra” per l'epoca di Claudio Monteverdi: doveva trascorrere quasi un centinaio di anni perché questo termine entrasse stabilmente nell'uso per designare quella parte del palcoscenico nella quale prendevano posto gli strumentisti, e più tardi lo stesso insieme strumentale. È perlopiù in Francia, verso la fine del Seicento, che si trovano i primi riferimenti a un'«orchestra» [un copioso elenco di fonti in Staehelin 1981]; il termine fu adottato da Johann Mattheson per il titolo di una sua introduzione alla musica, *Das neu-eröffnete Orchestre* [1713], nella quale l'autore ammette che esso è di uso recente. Eppure, alcune opere pubblicate fra il 1580 e il 1620 sembrerebbero già suggerire una simile denominazione. Ad esempio, negli *intermedii* per la commedia *La Pellegrina*, andata in scena a Firenze nel 1589 per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena [Walker e Jacquot 1963], fu impiegata un'enorme quantità di strumenti musicali nell'esecuzione dei vari pezzi, in alcuni dei quali – secondo le cronache dell'epoca – suonavano assieme tutti gli strumenti presenti. Altri esempi: *Le Ballet comique de la Royne* (1581) [McGowan 1982], nel quale, in base alla descrizione dei vari complessi che presero parte all'esecuzione, possiamo arguire la presenza di archi raddoppiati; l'*Orfeo* (1607) e il *Vespro della Beata Vergine* (1610) di Claudio Monteverdi, che usano entrambi un complesso strumentale molto simile, compresi talvolta gli archi raddoppiati.

La partitura a stampa dell'*Orfeo* fornisce un elenco degli strumenti a fronte di quello dei personaggi; altri strumenti sono indicati nel corso della partitura. Nel *Vespro* i nomi degli strumenti si ricavano dalle parti ad essi assegnate, pubblicate in sette quaderni separati.

Gli strumenti richiesti per l'*Orfeo* sono i seguenti:

- quattro trombe (in elenco) / cinque trombe (*Toccata*);
- due cornetti (in elenco);
- quattro tromboni (in elenco) / cinque tromboni (atti III e IV);
- un flauto diritto (in elenco) / due flauti diritti (atto II);
- due violini piccoli alla francese [*quintons*] (in elenco);
- dieci *viole da braccio* (= 4 violini, 4 viole, 2 violoncelli in due gruppi separati di cinque parti ciascuno);

- tre bassi di viola da gamba (in elenco);
- due violoni [*contrabasso da viola*] (in elenco);
- due clavicembali (in elenco);
- due organi positivi (in elenco);
- un regale (in elenco) / alcune indicazioni nel III e nel IV atto fanno pensare anche alla presenza di un secondo regale;
- un'*arpa doppia* (in elenco);
- due chitarroni (in elenco) / tre chitarroni (atto II);
- due (tre) *ceteroni* [cetre basse?] (atto V).

L'elenco menziona anche «Un clarino con tre trombe sordine». La partitura è annotata per una sezione di ottoni a cinque parti; le singole parti recano le tradizionali denominazioni (*clarino, quinta, alto e basso, vulgano e basso*), corrispondenti ai tagli consueti di una tromba in *fa* della lunghezza di sei piedi.

Il complesso strumentale per il *Vespro* non comprende le trombe, i violini piccoli, i bassi di viola da gamba, i clavicembali, i regali, l'arpa e le cetre basse. Le indicazioni contenute nelle parti separate fanno pensare alla presenza di un solo violone e di un solo organo, sicché si può supporre che in alcuni "concerti" fosse impiegato un solo chitarrone. Due strumenti richiesti per l'esecuzione del *Vespro*, ma non dell'*Orfeo*, sono chiamati *piffaro* in una parte e *fiffaro* nell'altra. Una delle due denominazioni è sicuramente errata. Se quegli strumenti erano dei *piffari*, erano simili a una cennamella soprano o ai più antichi oboi; se erano dei *fiffari*, si trattava di flauti traversi.

Certo il complesso strumentale usato per l'esecuzione dei due lavori monteverdiani può essere chiamato "orchestra" soltanto in un senso molto approssimativo e storico. L'insieme usato per l'*Orfeo* è solo un'altra variante dei complessi usati negli *intermedii* e in altri grandi spettacoli musicali di fine Seicento; quello impiegato per il *Vespro* era formato in gran parte dagli strumenti di cui disponevano, nei primi anni del Seicento, le principali chiese dell'Italia settentrionale, e in particolare quelle di Venezia. Questi complessi sono indicati non solo nelle pubblicazioni veneziane relative alla *canzone* e ad altra musica strumentale, ma anche in quelle dei lavori sacri a grande organico di alcuni compositori dell'Italia settentrionale, come la *Selva morale e spirituale* (1641) di Monteverdi, oppure nei *Psalmen Davids* (1619) di Schütz e nella *Polyhymnia caduceatrix et panegirica* (1619) di Michael Praetorius. È assai significativo che, quando l'opera in musica si trasferì dalle corti ai pubblici teatri, l'insieme strumentale fu ridotto a due sole parti acute (che di solito non recano l'indicazione dello strumento a cui sono destinate, ma sono chiaramente per violino), oltre al basso continuo. Tale tessitura, che è essenzialmente quella della sonata a tre, rimase il fondamentale organico "orchestrale" dell'opera italiana di fine Seicento. Nella musica da chiesa si continuò invece a usare abitualmen-

te un insieme piú ampio, che comprendeva alcune parti per viola e un certo numero di fiati (di solito cornetti e tromboni che suonavano *colla parte*).

2. *L'orchestra tra fine Seicento e primo Settecento.*

Un importante contributo allo sviluppo della sonorità dell'orchestra operistica fu dato, fra il 1670 e il 1680, da Alessandro Stradella, il quale trasferì alla sua scrittura teatrale alcune pratiche della musica da chiesa, contrapponendo antifonicamente due insiemi strumentali: un «concerto grosso de viole», formato abitualmente da quattro parti a cui sono apposte le chiavi di *sol* sul secondo rigo, *do* sul terzo (due volte) e *fa* sul quarto (presumibilmente un violino, due viole e un violoncello), e un «concertino» di tre parti con le chiavi di *sol*, *sol* e *fa*, che una partitura precisa essere due violini e un liuto. Egli si avvale di questo insieme non solo per l'accompagnamento della voce nelle arie (sia nelle opere che nelle cantate), ma anche nelle sinfonie di alcune opere, fornendo in tal modo un possibile modello dei complessi strumentali impiegati da Arcangelo Corelli, che ben conosceva Stradella, nei suoi concerti grossi. I concerti di Corelli furono pubblicati soltanto nel 1714, ma da alcune notizie riferite da Georg Muffat risulta che egli ne aveva ascoltati alcuni a Roma già nel 1682. L'insieme usato da Corelli in quei suoi lavori è quello della sonata a tre in funzione di concertino, piú un insieme analogo – accresciuto con l'aggiunta di una viola – in funzione di ripieno, pur non mancando in alcuni concerti grossi qualche variante.

Se si può parlare di un'«orchestra» per i concerti di fine Seicento e del primo Settecento, quell'insieme strumentale dev'essere inteso, in un senso piú ristretto, come formato non da una combinazione di ripieno e concertino, ma dal ripieno stesso. Di conseguenza, il suono orchestrale fondamentale è costituito dalla massa degli archi a quattro parti, col basso raddoppiato dal violone all'ottava inferiore; la struttura armonica del brano è messa in evidenza dal clavicembalo o dal pizzicato della sezione di continuo. È questo il fondamentale suono orchestrale che si riscontra nella grande maggioranza dei concerti per strumento solista della prima metà del Settecento, esemplificati in Italia dai concerti di Antonio Vivaldi e dei suoi contemporanei, e dai primi lavori di Telemann in Germania. Ciò si può estendere anche alle opere teatrali e alle cantate di quella stessa epoca. È da notare che in Germania, soprattutto nel campo della musica sacra, un insieme strumentale a cinque voci, ottenuto con l'aggiunta di una seconda viola e derivato con tutta probabilità dalla tessitura a cinque voci presente in alcune opere come l'*Orfeo* di Monteverdi, sopravvisse durante il XVII secolo nelle musiche di Johann Rosenmüller, di Dietrich Buxtehude e dei loro contemporanei, e compare persino in alcune delle prime cantate di Johann Sebastian Bach, volutamente arcaizzanti, come *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4).

In Francia – soprattutto nella musica di Jean-Baptiste Lully, che incorporò nell'orchestra delle sue opere teatrali gli strumenti a fiato della *Grande Écurie du Roi*, comprendenti flauti traversi, oboi, *tailles* (oboi tenori) e fagotti, cui talvolta si aggiungevano trombe e timpani – si sviluppò uno stile che consisteva essenzialmente in un dialogo fra gli archi e i fiati, con gliottoni che (quando previsti) conferivano particolare risalto ai momenti brillanti. Ma anche in tale contesto era il suono degli archi a fornire la sonorità fondamentale dell'orchestra. Questo tipo di complesso strumentale fu adottato da Bach e da Händel in molti loro lavori, per esempio nella terza e nella quarta *suite* bachiana per orchestra e, in modo assai più spettacolare, nei *Royal Fireworks* e nella *Water Music* di Händel.

L'aggiunta dei fiati al suono fondamentale degli archi è già presente nelle combinazioni strumentali che si ascoltano nell'*Orfeo* e nel *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, per non parlare di quelle contenute nei *Psalmen Davids* di Schütz e in altri suoi salmi di vaste dimensioni, e delle combinazioni a cui fa ricorso Praetorius. Ma in seguito alla standardizzazione degli organici destinati alle opere teatrali e alle cantate, realizzatasi in Italia intorno alla metà del Seicento quando l'orchestra si restrinse sostanzialmente ai soli archi, quelle aggiunte dovettero essere reintrodotte nell'ultimo quarto del secolo. Si cominciò anzitutto con l'inserire alcuni strumenti obbligati, aventi una funzione molto simile a quella del concertino nel concerto grosso o del solista nel concerto solistico, con la sola possibile eccezione del fagotto, che era già stato quasi sempre accluso al gruppo del continuo nella musica tedesca del Seicento. Dapprima queste aggiunte di fiati, e la loro occasionale integrazione nell'insieme del ripieno, sono più frequenti non tanto nel repertorio puramente strumentale, quanto nelle orchestre usate per accompagnare l'opera, l'oratorio e la cantata (in modo particolare nella cantata sacra a nord delle Alpi); in questi ultimi casi, i fiati obbligati sono impiegati come parti concertanti, oppure per mettere in rilievo la linea vocale, o con finalità affettive o simboliche. In alcuni di questi lavori è difficile dire se gli strumenti a fiato siano usati esclusivamente come parti concertanti o servano invece, all'interno del ripieno, per conferire un colore specifico a tutto l'insieme, dato che talvolta essi svolgono entrambe le funzioni nell'ambito del medesimo pezzo; tuttavia in alcuni passi, come il coro iniziale della *Passione secondo San Giovanni* di Bach, è impossibile non udire i due flauti e i due oboi come parti del ripieno, tanto nell'ampia introduzione orchestrale quanto nell'accompagnamento del coro vero e proprio, con una sonorità che mantiene la sua coerenza per l'intero movimento. Ciò poteva essere una parziale sopravvivenza – e al tempo stesso una trasformazione – del tradizionale raddoppio delle voci corali mediante i fiati che suonavano *colla parte*: una tradizione che risaliva al Cinquecento e che sopravvisse in vario modo fino agli inizi dell'Ottocento, di guisa che l'«orchestra da chiesa» della fine del Settecento conservò un proprio suono par-

ticolare, sottilmente diverso da quello dell'orchestra sinfonica, anche quando la struttura di quest'ultima si era ormai più o meno standardizzata negli ultimi due decenni del Settecento.

3. *Il Settecento.*

Queste aggiunte di fiati e ottoni alla massa fondamentale degli archi nel repertorio operistico e cantatistico influenzano in modo sottile ma indiretto la struttura degli organici orchestrali destinati alla musica puramente strumentale nella prima metà del Settecento. Nei *Concerti Brandeburghesi* di Bach, in quelli scritti da Vivaldi e da altri compositori per l'orchestra di corte di Dresda, e nelle famose *suites* di Händel per i *Royal Fireworks* e per la *Water Music*, gli strumenti a fiato conservano gli aspetti concertanti tipici della scrittura per fiati delle cantate e delle opere teatrali. Analogo discorso vale per i fiati impiegati nelle *suites* orchestrali di Bach, benché nei movimenti iniziali delle due ultime *suites* sia presente anche la tipica scrittura per fiati del ripieno, quale si riscontra nella *Passione secondo San Giovanni*. Simili combinazioni di fiati e archi sono assai comuni nel repertorio delle cassazioni e dei divertimenti scritti dai compositori coetanei dei figli di Bach; ma quando questi musicisti cominciano a scrivere sinfonie, anch'esse in forma di *ouverture* operistica, l'organico è formato nuovamente dagli archi, ed è assai probabile che molta parte del primo repertorio sinfonico sia derivato, oltre che dall'*ouverture* teatrale, anche da un'espansione della sonata a tre. Per quanto riguarda le sinfonie degli anni 1740-60, è tuttavia interessante notare che molte di quelle che si avvalgono di un più largo complemento di fiati (rappresentati di solito da un solo strumento, e non da coppie, della stessa famiglia) sono spesso chiamate *sinfonie concertanti*.

Nondimeno, nel decennio 1750-60 la fondamentale massa degli archi fu ampliata con l'aggiunta di due corni e, anche se più raramente, di due legni (di solito due oboi, e talvolta due flauti). In questo modo, nell'orchestra di quegli anni il suono prevalente risulta formato dagli archi con l'aggiunta di due corni e, quasi sempre nei complessi più numerosi, di due oboi. Nelle musiche di festa, i due corni sono non di rado sostituiti da due trombe e dai timpani. È da notare che in questa fase l'unione di corni e trombe è molto rara, e che, quando vengono usate le trombe, l'orchestra include anche due oboi, mentre una coppia di flauti non viene praticamente mai usata a quell'epoca se non in combinazione con i corni. L'abbinamento di trombe e oboi aveva alle spalle una tradizione piuttosto stabile che risaliva all'epoca del Barocco (cfr. le *suites* di Bach e un gran numero delle sue cantate, come ad esempio quelle che formano l'*Oratorio di Natale*). Moltissimi dei primi lavori composti dai sinfonisti tedeschi e austriaci rientrano in queste categorie. Haydn e Mozart giocano con sottili varianti di questi fondamentali

organici orchestrali. Per esempio, nella Sinfonia n. 22 Haydn utilizza due corni inglesi anziché due oboi, e nella Sinfonia n. 50 impiega le trombe insieme a corni e oboi, ma scrive le parti dei corni per il registro molto acuto del corno contralto in *do*. Quella che a fine Settecento era ormai sentita come l'“antiquata” combinazione di soli archi e corni viene umoristicamente utilizzata da Mozart nel famoso *Ein musikalischer Spass*. Quest'opera, considerata di solito come un divertimento, è una presa in giro di una sinfonia di vecchio stampo, scritta da un compositore incapace ed eseguita da un goffo complesso strumentale di musicanti di villaggio (*Dorfmusikanten*). Fanno parte dello scherzo non solo le flagranti stonature e gli strafalcioni armonici e tematici, ma la stessa orchestrazione – per due corni e archi, con il contrabbasso ma senza violoncello – è una caricatura del suono scalagnato di un'orchestra di provincia degli anni 1750-60.

Per quanto riguarda l'effettivo organico dell'orchestra, la situazione non sembra molto diversa da quella dell'epoca barocca, ma il suono risultante è molto diverso perché i fiati, e in modo particolare i corni, non sono più utilizzati in modo concertante, ma mettono in rilievo la struttura armonica, aggiungendo colore ai passi dove il suono degli archi predomina a tutti gli effetti.

A partire da 1750, le integrazioni al complesso dei fiati comprendono l'uso dei flauti (dapprima uno solo) insieme agli oboi e ai corni, la scrittura di parti per fagotto indipendenti da quelle del violoncello e del contrabbasso, e l'aggiunta dei clarinetti. Questi ultimi erano stati usati occasionalmente nelle opere di Vivaldi, di Händel e di Rameau, ma la loro incorporazione stabile, dapprima come sostituti degli oboi e dei flauti, e successivamente in aggiunta ad essi, sembra sia dovuta ai compositori legati all'orchestra di Mannheim. A Mozart è giustamente attribuito il merito di aver scritto alcuni lavori che cambiarono la storia del clarinetto: ma si tratta di opere da camera (il Trio KV 498 e il Quintetto KV 581) e di un concerto (KV 622). Per la verità egli aveva già impiegato i clarinetti nel suo giovanile arrangiamento della Sinfonia op. 7 n. 6 di Carl Friedrich Abel; ma – per quanto riguarda le sue sinfonie – solo in quella in *re* maggiore KV 297/300a (“di Parigi”) e nella Sinfonia in *mi* bemolle maggiore KV 543 egli utilizzò originariamente i clarinetti, pur avendo aggiunto parti di clarinetto, anziché di oboe, alla KV 385 (“Haffner”) e alla Sinfonia in *sol* minore KV 550; di regola, nella musica per orchestra di Mozart gli oboi e i clarinetti sono raramente usati nel medesimo lavoro.

4. Tra fine Settecento e primo Ottocento.

Quello che sarebbe divenuto l'organico orchestrale tipico nell'ultimo decennio del Settecento e ai primi dell'Ottocento (coppie di legni, due corni,

due trombe, timpani e archi) diventa la norma solo nel secondo gruppo delle sinfonie londinesi di Haydn e nelle prime sinfonie di Beethoven (benché l'Eroica aggiunga un terzo corno). I tromboni continuano a trovare impiego nella musica da chiesa e nell'orchestra operistica. Beethoven amplia l'organico nella Quinta Sinfonia, aggiungendo il controfagotto e l'ottavino, e tre tromboni nell'ultimo movimento; ma questi ultimi non furono usati nelle sinfonie successive fino alla Nona. Tra fine Settecento e inizio Ottocento strumenti a percussione diversi dai timpani furono talvolta impiegati in combinazione fissa (grancassa, piatti e triangolo) nella cosiddetta "musica dei giannizzeri", che evocava le bande turche (per esempio nell'*ouverture* del mozartiano *Ratto dal serraglio*) e più tardi nella musica militare o marziale (la Sinfonia n. 100 di Haydn e la Nona di Beethoven).

In tutto il periodo che va dal 1770 al 1820, legni e corni vengono usati fondamentalmente come strumenti armonici, per mettere in evidenza la struttura armonica dei passi nei quali gli archi svolgono gran parte del lavoro tematico o motivico, per mutare il timbro e per rendere più intensa la ripetizione di frasi, anche se fin dall'inizio ai fiati sono affidati passi concertanti, soprattutto nel Trio del Minuetto. Da questo punto di vista, uno degli aspetti più notevoli della mutata sonorità orchestrale fra il 1780 e il 1820 è il progressivo emergere degli strumenti a fiato come portatori del materiale melodico e tematico. Sotto questo profilo, la pratica di Mozart e quella di Haydn subiscono alcuni mutamenti nel corso delle rispettive carriere. Mentre in alcune delle sue prime sinfonie, come la n. 6, la n. 7 e la n. 8 (*Le Matin, Le Midi, Le Soir*), Haydn fa ampio uso dei fiati come strumenti concertanti, nelle ultime li utilizza generalmente come supporto armonico e a fini coloristici, anche se non mancano i passi solistici, soprattutto per i flauti e gli oboi. Nelle prime sinfonie di Mozart la scrittura per fiati è molto più convenzionale, ma nelle sue ultime produzioni, in modo particolare nelle opere teatrali e in alcuni concerti per pianoforte e orchestra, non si riscontrano soltanto passi solistici, ma intere sezioni nelle quali la scrittura tipica della serenata e della partita per strumenti a fiato è trasferita all'orchestra. Notevoli da questo punto di vista sono i concerti per pianoforte in *mi* bemolle maggiore KV 271 e KV 482, soprattutto quest'ultimo, che nel secondo e nel terzo movimento mostra intere sezioni orchestrate unicamente per i fiati.

Il suono orchestrale di Beethoven è costruito su quello di Haydn e di Mozart, in modo particolare su quello dell'ultimo Haydn. Nelle sue produzioni più tarde egli amplia la sezione dei corni impiegandone quattro anziché due, e - a cominciare dall'ultimo movimento della Quinta Sinfonia - aggiunge alla sua orchestra i tromboni, che fino a quell'epoca erano stati comunemente usati nell'opera e nella musica sacra. Da ultimo, nella Quinta e nella Sesta, Beethoven aggiunse all'organico anche l'ottavino soprattutto per accrescere la brillantezza e la forza del registro acuto nei momenti

culminanti del *tutti* orchestrale. Si sviluppò contemporaneamente la tendenza ad ampliare l'estensione dei violini di oltre un'ottava sopra la corda vuota di *mi*. Se in un certo senso la sonorità orchestrale in quanto tale cambia di poco fra l'ultimo Haydn e Beethoven, tuttavia l'uso beethoveniano dei fiati come portatori di materiale tematico, la spazatura e l'orchestrazione della sua armonia sono così caratteristici che un ascoltatore esperto non fatica a riconoscere il suono della tessitura orchestrale beethoveniana. Un altro compositore che nel primo decennio dell'Ottocento contribuì notevolmente allo sviluppo del suono orchestrale fu Étienne-Nicholas Méhul, il quale ampliò l'utilizzo del violoncello al registro tenorile e fece ampio uso a fini coloristici degli archi divisi e dei suoni chiusi (o "tufati") dei corni.

Lo stesso si può dire di Schubert, le cui prime opere per orchestra sono scritte sotto l'influsso di Mozart, tanto che, sebbene il materiale melodico e armonico sia diversissimo da quello mozartiano, il suono del complesso orchestrale – in un lavoro come la Sinfonia n. 5 – non è molto diverso da quello che ascoltiamo nelle musiche dell'ultimo periodo mozartiano. Altro discorso va fatto invece per i suoi successivi lavori orchestrali, perché, come di regola a quell'epoca, l'uso che Schubert fa dei fiati, e in particolare dei corni, produce un suono molto diverso in opere come la Sinfonia «Incompiuta» o quella in *do* maggiore («La grande»), dove i corni sono impiegati non solo come elementi della struttura armonica, ma come portatori di materiale tematico. Sotto alcuni aspetti, la scrittura schubertiana per corno è influenzata non solo da Weber, ma anche da Méhul.

Ma è nell'opera di Carl Maria von Weber che avviene un importante cambiamento nella sonorità complessiva dell'orchestra, con un accresciuto interesse per l'uso dei legni sia a fini tematici, sia a fini puramente coloristici (soprattutto nel caso del clarinetto). È essenzialmente Weber che assegna al gruppo degli ottoni, formato da quattro corni e tre tromboni, il suo posto fisso nell'orchestra, destinato a rimanere immutato fino agli ultimi decenni dell'Ottocento. La scrittura sinfonica di Robert Schumann e di Felix Mendelssohn, pur essendo magistrale nel caso di quest'ultimo, non aggiunge nulla di fondamentalmente nuovo a quanto era stato conseguito da Schubert, e soprattutto da Weber, in materia di suono orchestrale. Lo stesso vale per molti sinfonisti del primo e di metà Ottocento, come Ludwig Spohr, Niels Gade e Franz Berwald.

5. L'Ottocento.

Per quanto riguarda il suono orchestrale, è nelle musiche dei compositori che scrivono per l'Opéra di Parigi fra il 1825 e il 1875 (Gioachino Rossini, Gaspare Spontini, e soprattutto Giacomo Meyerbeer), e in Hector Berlioz, che troviamo il maggior numero di cambiamenti. In primo luogo, que-

sti compositori predilessero un'orchestra non solo formata da un maggior numero di archi, ma con sezioni molto ampliate di fiati e di percussioni, compresi alcuni strumenti che normalmente non venivano usati nel repertorio sinfonico, come la cornetta, l'oficleide e il corno inglese. Naturalmente Berlioz non fu soltanto un operista, ma anche il principale sinfonista francese del suo tempo, e il suo brillante senso del colore orchestrale si riscontra in egual misura nei suoi lavori sinfonici e nelle sue opere liriche. Particolarmente significativo è il fatto che egli non suonasse né il pianoforte, né alcuno strumento orchestrale, ma solo la chitarra; di conseguenza, Berlioz costruì la propria sensibilità strumentale attraverso un accurato e minuzioso studio delle partiture e dei trattati, codificando da ultimo le sue conoscenze in materia nel *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* op. 10 [1843], che ebbe numerose edizioni e fu indiscutibilmente il più influente trattato di orchestrazione durante tutto l'Ottocento. L'uso del colore strumentale da parte di Berlioz, non come effetto speciale ma come parte integrante della sintassi musicale delle sue opere, ebbe un'enorme influenza su tutti i suoi successori – Liszt, Wagner, i compositori russi, Strauss e Mahler – e condusse direttamente alla pratica strumentale che troviamo in Debussy, in Ravel e nel primo Stravinskij.

I decenni intorno alla metà dell'Ottocento sono importanti, anche perché a quell'epoca i legni si dotarono di un ampio e perfezionato sistema di chiavi che aumentarono l'accuratezza dell'intonazione ampliandone altresì l'estensione, e gli ottoni furono provvisti di un sistema di valvole e pistoncini che permisero loro di suonare melodicamente per quasi tutta l'estensione; è da notare tuttavia che alcuni compositori apprezzarono molto il suono di alcuni ottoni senza valvole, tanto che Brahms, per esempio, fece ricorso a due coppie di corni naturali di diversa intonazione in tutta la sua produzione sinfonica, e Wagner cominciò a scrivere per due corni a valvole e due corni naturali, prima di decidersi nel *Lohengrin* (1850) a usare da cima a fondo solo corni a valvole.

Fra il 1850 e il 1875 la crescita dell'orchestra poteva dirsi essenzialmente completata per quanto riguarda le diverse famiglie strumentali; il suo organico fondamentale rimase pressoché immutato fino alla morte di Ravel. La famiglia dei legni, di cui facevano parte il flauto, l'oboe, il clarinetto e il fagotto, era integrata da altri strumenti di varie dimensioni, come l'ottavino, il corno inglese, il clarinetto basso e il controfagotto. Le trombe (talvolta le cornette), i corni, i tromboni e le tube formavano la famiglia degli ottoni, anch'essa integrata da altri strumenti di varie dimensioni, come la tromba bassa, il trombone basso e, in Germania, le cosiddette tube wagneriane. La sezione degli archi era formata essenzialmente dal quintetto nella tessitura fissata sin dai primi anni del Settecento (violini primi e secondi, viole, violoncelli e contrabbassi). La sezione degli strumenti a percussione era costituita generalmente dai timpani, dalla grancassa, dal triangolo e dai piatti,

con l'aggiunta occasionale del tamburo e, molto più raramente, del *Glockenspiel*. Una o due arpe, e talvolta la celesta, divennero un complemento abituale del suono orchestrale. Alcuni compositori francesi, in particolare Bizet, Massenet e Thomas, ma anche Meyerbeer, utilizzarono inoltre il sassofono, soprattutto come strumento melodico solista. L'allargamento dell'orchestra al di là di questi limiti fu ottenuto aumentando il numero degli strumenti. Già Wagner aveva cominciato a impiegare i fiati per 4 (quattro trombe, otto corni, quattro tube wagneriane), insieme a due tube basse, sei arpe, due coppie di timpani e altri strumenti a percussione, nonché una massa d'archi di ampiezza proporzionale (16.16.12.12.8).

Tuttavia dopo Berlioz è forse più utile parlare non già del suono dell'orchestra in quanto tale (poiché il suo organico rimase fondamentalmente stabile fino a metà Novecento e oltre), bensì del suono dell'orchestra nelle mani di un determinato compositore, giacché dopo Berlioz i compositori si resero conto in modo sempre più chiaro di come l'orchestrazione potesse servire quale caratteristica distintiva della loro personale espressione musicale. È vero che un esperto e attento ascoltatore è spesso in grado di cogliere l'uso specifico del colore strumentale che diversifica l'uno dall'altro Haydn, Mozart, e soprattutto Beethoven, differenziandoli anche dai loro contemporanei; ma queste caratteristiche si fecero molto più evidenti nella musica di alcuni compositori che operarono nella seconda metà dell'Ottocento.

In tale epoca diviene possibile distinguere anche dal punto di vista orchestrale quelle che furono chiamate le "scuole nazionali", definibili approssimativamente come segue.

La scuola tedesca. È caratterizzata da un impasto di colori strumentali nel quale gli archi raddoppiano i fiati e viceversa, soprattutto nel registro centrale. I fiati, e in particolare i corni, sono usati armonicamente, benché talvolta non manchino di passi solistici. Questa estensione della tessitura orchestrale si riscontra in Mendelssohn e in Schumann. Fra i compositori tedeschi, Brahms si avvale di un'orchestrazione densa e relativamente conservatrice, nella quale il colore orchestrale in quanto tale non viene in primo piano, mentre Wagner espande i singoli gruppi di fiati e si serve di un maggior numero di strumenti solisti per il colore individuale, anche se gran parte della sua musica è ancora caratterizzata dall'impasto orchestrale, con l'eccezione degli ottoni, che hanno spesso un trattamento privilegiato e vengono presentati come un colore unico. L'orchestrazione di Liszt assomiglia molto strettamente a quella di Wagner, benché in Liszt sia molto più frequente l'uso del puro colore strumentale.

La scuola francese. Uso frequente di colori non amalgamati, con le varie sezioni dell'orchestra che acquistano di volta in volta un ruolo preminente. L'impiego delle cornette consente lo svolgimento di parti melodiche nella sezione acuta degli ottoni, ma nei *tutti* il suono si avvicina a quello tedesco, con notevoli raddoppi in tutto il complesso orchestrale. Ai diversi stru-

menti, soprattutto ai legni, viene assegnato un ruolo solistico preminente. È il tipo di suono orchestrale che si incontra, per esempio, in Bizet, Massenet, Saint-Saëns e Chabrier.

La scuola italiana. Al pari della scuola francese, essa dà particolare risalto ai colori puri non mescolati, e la sua tessitura è chiaramente armonica. Soprattutto nella musica di Verdi, si riscontra sovente un suono puro degli archi, una predilezione per il suono luminoso degli ottoni, e forti contrasti di colore fra le varie sezioni dell'orchestra. Tipico della scuola italiana è anche l'uso degli ottoni bassi per armonie elementari; non solo in Verdi, ma anche in compositori successivi come Puccini è inoltre frequente la tendenza ad affidare i momenti culminanti a potenti unisoni degli archi (la cosiddetta "violinata").

Alcuni compositori non si lasciano facilmente inquadrare in queste scuole. Per esempio Dvořák, il cui stile musicale deve moltissimo a quello di Brahms, usa l'orchestra in modo simile alla scuola francese, mentre l'orchestrazione di Franck è più vicina allo stile tedesco. Anche Čajkovskij e Rimskij-Korsakov si avvalgono generalmente di un tipo di orchestrazione che privilegia i colori puri anziché l'amalgama sonoro dei compositori tedeschi; ma mentre l'orchestrazione di Čajkovskij si avvicina allo stile "classico", quella di Rimskij sfrutta gli effetti coloristici in quanto tali.

La tecnica orchestrale di Anton Bruckner, Gustav Mahler e Richard Strauss è interamente di derivazione germanica, ma ognuno di essi ebbe un suo particolare modo di concepire l'orchestrazione. L'approccio di Bruckner al suono orchestrale prende Wagner come punto di partenza, soprattutto nell'uso degli ottoni nella loro tessitura completa, spesso in colori quasi puri. Ma il suo impiego degli archi e dei fiati fu influenzato, a quanto sembra, dalla sua lunga esperienza come organista e dal suono degli organi tedeschi di fine Ottocento. Dal punto di vista melodico, Bruckner utilizza con notevole coerenza la mescolanza di colori che si riscontra in Wagner e in Brahms, ma i suoi intervalli armonici, e talvolta la sorprendente assenza di terze e settime dai suoi accordi, conferiscono all'orchestra un suono paragonabile a quello prodotto dai registri dell'organo. Per alcuni aspetti, l'orchestrazione di Richard Strauss è legata più che in Bruckner alla tradizione tedesca, soprattutto nelle opere giovanili. I colori sono mescolati in modo tale da risultare spesso più vicini alla tradizione di Mendelssohn e di Brahms di quanto non si possa dire per gli altri compositori tedeschi di fine Ottocento. Ma Strauss evita il suono piuttosto opaco dell'orchestrazione brahmsiana mediante un'accuratissima spazatura dei registri sia negli accordi sia nelle melodie (la musica orchestrale di Strauss è concepita perlopiù in termini contrappuntistici piuttosto che armonici), e la sensibilità che egli dimostra verso l'equilibrio e il colore è chiaramente il frutto della sua lunga esperienza come direttore d'orchestra. Nelle prime opere teatrali, *Salome* e soprattutto *Elektra*, l'orchestra – piuttosto ampia – è usata come un

tutto unico nei momenti culminanti, accuratamente preparati. Per gran parte di queste opere l'orchestra funge invece da sorgente di un caleidoscopio di gruppi strumentali più ristretti. Ciò vale anche per opere come *Ariadne auf Naxos* (in particolare nel secondo atto) e per i *Vier letzte Lieder*, mentre in opere come il *Rosenkavalier* si nota il ritorno a un suono orchestrale più tradizionalmente legato alla "scuola tedesca", caratterizzato in apparenza, più che da un ritorno ai principi mozartiani in fatto di sonorità, dalla concezione Straussiana dell'orchestra come fonte di quelle "combinazioni caratteristiche" che si ascoltano in *Elektra*.

La musica di Gustav Mahler può essere considerata come l'epitome dell'uso della grande orchestra come fonte di un gruppo sempre mutevole di piccoli insiemi orchestrali: nel corso dell'esecuzione l'ascoltatore ode generalmente puri colori strumentali al posto della mescolanza di timbri tipica della scuola tedesca di fine Ottocento. In Mahler, ancor più che in Strauss, le sottili e inconsuete combinazioni strumentali che si incontrano in quasi ogni pagina delle sue partiture sono rivelatrici di una lunga esperienza come direttore d'orchestra e di una larga conoscenza dei repertori francesi e russi del secondo Ottocento. Per alcuni aspetti il suono orchestrale mahleriano non si può più considerare una continuazione della scuola tedesca, perché in molta parte della tessitura vengono utilizzati colori puri.

La tradizionale orchestrazione tedesca, con il suo largo uso di colori amalgamati, è presente anche nelle opere giovanili di Arnold Schönberg, come il poema sinfonico *Pelleas und Melisande*, e nella prima versione (1909) dei *Sei pezzi per orchestra* op. 6 di Anton Webern (la loro riorchestrazione del 1929 elimina praticamente tutti i raddoppi). La *Kammersymphonie* op. 9 di Schönberg e i suoi giustamente famosi *Cinque pezzi per orchestra* op. 16 sono più vicini al suono orchestrale di Mahler, e in uno di quei pezzi (*Farben*) il maestro viennese apre una nuova strada, facendo del colore orchestrale in sé e per sé la ragione stessa della composizione.

6. Il primo Novecento.

Nella musica di Debussy e di Ravel il suono orchestrale può essere considerato un'espansione della tradizione francese di fine Ottocento, come quello di Strauss e di Mahler lo era per la tradizione tedesca, anche se la musica di Debussy e di Ravel, non diversamente da quella di molti loro contemporanei, oltre a muoversi nel solco della tradizione francese mostra un evidente influsso della pratica strumentale della scuola russa (a sua volta influenzata dalla precedente musica francese). Entrambi i compositori ricorrono a colori strumentali non mescolati, ed entrambi assegnano alle varie sezioni dell'orchestra materiali melodici molto differenziati; quando usano colori orchestrali misti, come in alcuni passi di *Nuages* di Debussy, l'armo-

nia estremamente scarna (quinte vuote alternate alle terze) e la distanza fra le voci consentono al compositore di evitare ogni opacità della tessitura. Come ha acutamente osservato Gardner Read, una delle più importanti caratteristiche del suono orchestrale di Debussy e di Ravel consiste nel fatto che il suono fondamentale non è più quello degli archi; il nucleo essenziale è costituito dai fiati, ai quali si aggiungono gli archi, gli ottoni e le percussioni [Read 1979, p. 124]. Questa tendenza a trattare gli archi come una sorta di colore aggiunto indusse non solo Debussy e Ravel, ma molti altri musicisti della loro epoca, ad assegnare alla sezione degli archi lunghi passi nei quali gli strumenti suonano *divisi*, e ogni linea degli archi divisi usa un diverso modo di attacco o una diversa tecnica esecutiva (coll'arco, pizzicato, armonici, glissando, e così via).

L'orchestra utilizzata da Igor' Stravinskij nei suoi lavori, fino a *Le sacre du printemps* inclusa, è essenzialmente quella di Rimskij-Korsakov, di Debussy e di Ravel. Il suono orchestrale in quanto tale è una combinazione del suono delle scuole russa e francese dei primi decenni del Novecento, con la loro predilezione per i fiati e per l'uso di colori puri in ogni linea melodica. Data l'importanza dell'elemento ritmico nella *Le Sacre du printemps*, Stravinskij si avvale di una sezione di percussioni molto più ampia di quella che userà nella maggior parte delle opere successive a eccezione di *Les Noces*; si serve inoltre di un procedimento che ritornerà più volte in seguito, cioè il raddoppio di una linea melodica con due strumenti dello stesso tipo (per esempio, due flauti o due clarinetti), uno dei quali suona *legato*, mentre l'altro suona *staccato* oppure esegue soltanto alcune note del disegno melodico, sì che all'orecchio dell'ascoltatore perviene sempre un colore puro, ma l'articolazione ritmica ne acquista straordinaria evidenza e chiarezza.

Il suono dell'orchestra nelle ultime musiche di Ravel (e ciò vale, *mutatis mutandis*, per il suono orchestrale dei compositori neoclassici che scrissero fra il 1920 e il 1940) è quello dell'orchestra dell'ultima età classica e della prima età romantica, ma per i compositori francesi, russi e americani sono i fiati che conferiscono all'orchestra il suo suono fondamentale, mentre i compositori tedeschi danno maggior risalto al suono degli archi. In alcuni lavori come il *Concerto in sol maggiore per pianoforte e orchestra* di Ravel, e nelle opere di compositori come Milhaud, Copland, Křenek e Stravinskij, si avvertono anche alcune allusioni alla sonorità della *jazz band* degli anni Venti e Trenta. Ma il suono orchestrale in quanto tale finì in qualche modo con lo stabilizzarsi e congelarsi, perché il repertorio fondamentale della maggior parte delle orchestre era costituito, come lo è tuttora, dalle musiche di fine Settecento e dell'Ottocento. È questo il repertorio sul quale si formavano gli orchestrali, e i compositori furono inclini ad assumere l'organico "standard" dell'orchestra come un dato di fatto: una situazione che non mutò in modo apprezzabile fino alla nascita dell'avanguardia nel secondo dopoguerra.

Berlioz, H.

- 1843 *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schöenenberger, Paris (trad. it. *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione*, con appendice di E. Panizza, Ricordi, Milano 1948).

Carse, A.

- 1925 *The History of Orchestration*, Kegan Paul, London; nuova ed. Dover, New York 1964.

Heyworth, P.

- 1990 (a cura di), *The Evolution of the Symphony Orchestra: History, Problems and Agenda*, Weidenfeld & Nicolson, London.

Koury, D. J.

- 1986 *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century: Size, Proportions, and Seating*, The University of Michigan Press, Ann Arbor Mich. («Studies in Musicology», n. 85).

Mattheson, J.

- 1713 *Das neue-eröffnete Orchestre, oder, Universelle und gründliche Anleitung: wie ein galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hobeit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos [...]*, presso l'autore [B. Schillers Witwe], Hamburg; ed. in facsimile Olms, Hildesheim 1993.

McGowan, M. M.

- 1982 (a cura di), *Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeulx*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton («Medieval and Renaissance Texts and Studies», n. 6).

Paumgartner, B.

- 1966 *Das instrumentale Ensemble von der Antike bis zur Gegenwart*, Atlantis, Zürich.

Peiser, J.

- 1986 (a cura di), *The Orchestra: Origins and Transformations*, Scribner, New York.

Raynor, H.

- 1878 *The Orchestra: a History*, Scribner, New York.

Read, G.

- 1953 *Thesaurus of Orchestral Devices*, Pitman, New York.

- 1979 *Style and Orchestration*, Schirmer Books, New York.

Staehelin, M.

- 1981 «Orchester», in H. H. Eggebrecht (a cura di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Steiner, Wiesbaden.

Walker, D. P., e Jacquot, J.

- 1963 (a cura di), *Les Fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine: Florence, 1589*, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.

JOHN BUTT

Bach e Händel: differenze entro una comune cultura dell'invenzione musicale

1. *Introduzione. Metodologia.*

Fin dal titolo, il presente saggio pone un postulato circa il rapporto fra i due massimi compositori del tardo Barocco che godono della fama più duratura: ossia che essi possano divergere considerevolmente quanto a stile e *modus operandi*, ma che tali differenze si possano considerare entro il contesto di un'educazione e una cultura compositiva comuni. Ciononostante, a seconda dell'angolazione assunta dall'obbiettivo dello storico, si potrebbe magari utilizzare la documentazione disponibile per sostenere una valutazione diametralmente opposta. Concentrandosi sui vari aspetti della loro formazione e delle loro esperienze giovanili, si potrebbe dedurre che i rispettivi ambienti culturali fossero affatto diversi, laddove i risultati musicali della loro carriera compositiva mostrerebbero numerose affinità. In effetti quest'ultima tesi – ossia la loro affinità – richiede un grado minimo e grossolano di distacco storico, tale da permettere di rintracciare somiglianze fra due fenomeni del passato. È certamente più semplice ipotizzare che Bach e Händel incarnino due possibili caratteri della loro epoca, forse perfino due antipodi polari delle possibilità musicali oltre i quali ben poco di più sarebbe stato realizzabile. Ma si rischia anche una sorta di vertigine storiografica: per quanto i due compositori possano differire in mille dettagli, resta sempre il pensiero che tali differenze debbano in qualche modo – per semplice necessità ontologica – essere consustanziali alle norme storiche dell'epoca. L'unica ancora di salvezza potrebbe consistere allora nell'interrogare queste norme, considerando che esse erano a loro volta parte di un flusso storico. Una delle intuizioni alla base del presente saggio è che entrambi gli autori conservassero i principi di una cultura compositiva sorprendentemente arcaica, e che la loro unicità e il loro successo come musicisti risiedesse in parte nella reazione innescata fra tali principi e i nuovi elementi da loro sperimentati attraverso la prassi musicale.

1.1. La prima formazione musicale.

Cominceremo con l'esaminare brevemente la loro formazione musicale, al fine di valutare in che modo essi siano giunti a concepire la musica, e in particolare il processo della composizione, come riutilizzo e fusione di

elementi e stili preesistenti. Vi è certo più di una buona ragione per aspettarsi delle analogie nella formazione di due compositori tedeschi nati nello stesso anno e a meno di duecento chilometri di distanza l'uno dall'altro. Essi saranno venuti a contatto con ambienti culturali simili, nonché con analoghi repertori musicali e analoghe concezioni pratiche e teoriche della musica. Ma fin dall'inizio non dovremmo neppure dimenticare le differenze: Bach fu allevato in un certo numero di città e villaggi appartenenti a quell'informe costellazione di principati nota come Turingia, mentre Händel nacque a Halle, una città che nel 1680 era stata annessa – insieme al resto dell'arcivescovato di Magdeburgo – alla Prussia. La Turingia era tradizionalista, rigidamente luterana, senza ambizioni; la Prussia era progressista, un crogiolo di calvinismo e luteranesimo pietista, ambiziosa e sempre più cosmopolita. Potremmo dunque già presentire qualcosa delle condizioni – esiterei a definirle cause – soggiacenti alle rispettive carriere di Bach e di Händel.

Vi è poi il loro stato sociale: il padre di Händel era un barbiere-cerusico, valletto della famiglia reale sassone che aveva un tempo governato Halle e risiedeva ora a Weißenfels. Per la loro parallela attività chirurgica, i barbieri erano figure molto influenti, rispettate e agiate. Il padre di Händel era divenuto famoso per una serie di spettacolari operazioni ed era coinvolto attivamente nella vita cittadina quale membro di commissioni e comitati di beneficenza. Quella di Bach era forse la più ubiqua famiglia di musicisti della Germania orientale – ma i musicisti erano servitori, artigiani, manodopera fungibile. Il padre di Bach era musicista di corte; impiegato regolarmente come suonatore sia nelle funzioni auliche sia in quelle cittadine, la sua condizione era rispettabile ma modesta.

Vi furono inoltre alcune differenze fondamentali nel modo in cui i due compositori giunsero a dedicarsi allo studio della musica come occupazione principale. Anzitutto, per Bach la musica rappresentava il mestiere di famiglia, imparato con l'apprendistato e l'esperienza "sul campo"; la composizione non ne faceva necessariamente parte. Come accadrà per gli allievi dello stesso Bach, la composizione s'insegnava solo a coloro che mostravano un particolare talento [C.P.E. Bach 1775, in *Dok* III, p. 289]. Era qualcosa che rifluiva sul terreno da cui era sgorgata, cioè dall'apprendimento generale di abilità interpretative ed esecutive alla tastiera, nonché dalla prassi di scegliere musiche del repertorio disponibile e adattarle all'occorrenza per qualsiasi funzione. Daniel Melamed ha suggerito che la composizione non fosse un aspetto imprescindibile per i musicisti ecclesiastici o municipali del Seicento, ma divenisse «un'attività centrale di *Kapellmeister*, direttori musicali comunali e artisti indipendenti [solo] nel Settecento» [1999, p. 346]. L'unico aspetto documentato di un regolare apprendimento della musica da parte di Bach è lo studio intrapreso sotto la guida del fratello Johann Christoph, che lo aveva accolto, orfano, nel 1695; secondo

C.P.E. Bach tale studio non comprese però i rudimenti della composizione (cfr. *infra*, p. 534). Per Händel, la carriera musicale era invece una questione di scelta borghese. Egli dovette persuadere il padre (proprio come Telemann dovette fare con la madre) che la musica rappresentava una carriera soddisfacente, degna di essere preferita a quella giuridica. L'aneddoto secondo cui il principe di Weißenfels dovette convincere il padre di Händel che la musica era in effetti un'occupazione dignitosa non va necessariamente respinto. Di fatto Händel intraprese studi regolari di musica e composizione con Zachow, il rinomato organista di Halle che, essendosi fatto strada dal rango di musico municipale a quello di organista cittadino, era personaggio non dissimile da un membro della famiglia Bach [Butt 1997, pp. 15-17].

È dunque possibile che Händel abbia ricevuto un'istruzione musicale più completa rispetto a Bach, che quest'ultimo non abbia appreso la composizione nel senso in cui la intenderemmo oggi, e che forse – massima ironia della sorte – negli anni della sua formazione egli non studiò mai sistematicamente il contrappunto come tecnica astratta. Oggi, la nostra percezione dei loro rispettivi stili compositivi ci può portare a una conclusione esattamente opposta, ma secondo lo scrivente ciò che contava per un musicista tedesco del tardo Barocco era l'abilità di assimilare stili e tecniche diverse, riducibili solo in teoria e retrospettivamente a una fondamentale *prima pratica* di contrappunto severo (all'epoca la sola forma astratta di insegnamento della composizione). Entrambi gli autori facevano affidamento solamente sulla propria abilità di compilatori, ma – concedendo che le composizioni bachiane appaiano oggi più colte – siamo meno inclini a considerare i loro lavori in termini di imitazione, riutilizzo e adattamento. Essi furono portati ad acquisire abilità musicali affini; ma, ed è ciò che conta, avevano gusti differenti nella scelta di modelli e materiali musicali.

Entrambi frequentarono scuole cittadine di confessione luterana e buona rinomanza musicale. Nella pedagogia tedesca coeva non sembra che la musica costituisse per tutti materia curricolare, ma alcuni pomeriggi alla settimana (e nei casi migliori ogni giorno) avevano luogo lezioni pratiche volte a preparare l'intero corpo discendente al servizio di cantoria nelle chiese locali. I manuali di studio più elementari, databili al secolo precedente, erano spesso palesemente conservatori; del pari, il repertorio mottettistico dei cori luterani risaliva perlopiù a fine Cinquecento. In effetti si manifestava sovente una certa resistenza verso i più recenti stili musicali. Ciononostante, il "nuovo stile italiano" dev'essere stato più o meno accettato, almeno in determinate occasioni e per gli allievi più dotati [Butt 1994, pp. 12-51]. Sebbene non possiamo sapere se gli insegnanti di Bach o di Händel adottassero qualcuna fra le più aggiornate pubblicazioni didattiche, un breve esame di queste ultime può costituire un'utile riflessione sui contenuti dell'istruzione loro impartita.

1.2. Manuali e trattati tardo barocchi.

Probabilmente uno fra i manuali pubblicati per le classi superiori del ginnasio o della scuola umanistica è *Rudimenta Musices* (Mühlhausen 1685) di Wolfgang Mylius, già allievo di Christoph Bernhard alla corte di Dresda e perfezionatosi poi anche a Vienna per divenire infine Kapellmeister presso la corte di Gotha. Questo esauriente sussidiario familiarizza lo studente con tutti i fondamenti della notazione e fornisce alcune indicazioni circa un buono stile vocale, una corretta dizione e un'enunciazione espressiva del testo. I capitoli di maggiore interesse sono quelli sulla corretta *Manier* vocale: in altre parole, sullo stile italiano del canto ornato, tanto ampiamente codificato nei testi didattici tedeschi del Seicento. Gli esempi musicali monodici di Mylius mostrano tramite abbreviazioni la notevole profusione degli abbellimenti possibili. È evidente che Mylius non si limita a preparare i ragazzi solo per la musica sacra (anche se raccomanda loro particolare cura e discernimento nei brani polifonici); egli fornisce anche consigli su come eseguire il recitativo in «Commedie, tragedie e analoghe opere cantate». Si può quindi ben immaginare che fra il 1680 e il 1690 il rettore del Ginnasio di Halle utilizzasse un manuale di questo tipo nella preparazione dei ragazzi per le sue commedie scolastiche, il che forse fece nascere in Händel il gusto per lo stile operistico [Serauky 1939, pp. 412-13].

Mylius non è affatto il solo a descrivere alcuni dettagli dello stile vocale all'italiana. Indicazioni di questo tipo cominciarono ad apparire nelle fonti tedesche nell'ultimo decennio del Cinquecento, e nei vent'anni successivi al 1685 fecero la loro comparsa numerosi altri trattati [Butt 1994, pp. 134-43]. Ciò che di questa pratica ci pare importante a un livello relativamente precoce dell'istruzione musicale è il fatto che sia Bach sia Händel sarebbero stati educati a ornare estemporaneamente la musica loro sottoposta; l'atto stesso dell'interpretazione avrebbe così incluso il trattamento della musica esistente non come un testo inviolabile, ma come un punto di partenza per qualcosa di nuovo (qualcosa, sia detto per inciso, di non dissimile dalla tradizione luterana della libera interpretazione biblica). In seguito, tale spontaneità d'esecuzione sarebbe divenuta centrale per il loro pensiero compositivo.

Il più autorevole, o almeno il più ampio trattato rivolto alle scuole e all'istruzione dei giovani è il *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst* (1697) di Daniel Speer; questo «quadri foglio» (così recita il suo sottotitolo) abbraccia le regole canoniche della notazione e del canto, del basso continuo, degli strumenti (coi rudimenti in tema di archi, ottoni e flauti), e infine le regole della composizione. Speer si basava manifestamente sulla propria vasta esperienza sia come insegnante sia come musico municipale (palesata in special modo dalla sua profonda conoscenza degli strumenti a fiato). Egli doveva anche essere un abile esecutore alle tastiere, poiché il capitolo

a esse dedicato è il più esteso. Mentre vengono omesse tutte le questioni di natura teorica o speculativa, si forniscono allo studente fondamenti di composizione, a cominciare dal basso continuo come parte della pratica tastieristica, per passare poi al contrappunto semplice. Quest'ultimo viene insegnato con l'ausilio del basso numerato; in tal modo è evidente come il contrappunto venga fondamentalmente inteso alla stregua di una scrittura a due parti, saldamente ancorata al movimento del basso.

Il trattato di Speer offre un utile collegamento alla fase successiva dell'istruzione musicale händeliana: le sue lezioni private con Friedrich Wilhelm Zachow (ca. 1694-1700); in fin dei conti, sia Speer sia Zachow erano stati allevati come musicisti municipali di elevata versatilità. Zachow avrà probabilmente insegnato la composizione da un punto di vista assai pratico, e l'ampia gamma espressiva e stilistica dei suoi lavori lascia supporre che egli sapesse apprezzare le numerose possibilità di quell'arte. Il resoconto di Mainwaring sullo studio di Händel con Zachow appare plausibile, e vale la pena quindi di riferirlo in questa sede:

Il primo suo pensiero fu di procurargli un saldo fondamento nei principii dell'armonia; in seguito fu sua cura coltivarne l'inventiva ed educarne il gusto. Aveva una ricca collezione di musica sia italiana che tedesca: gli illustrò gli stili delle diverse nazioni, i pregi e i difetti di ogni singolo autore; e perché potesse progredire nella pratica della disciplina gli assegnò spesso soggetti da svolgere, e lo fece copiare e suonare e comporre musica in sua vece. Di modo che il giovane ebbe più esercizio e maggiore esperienza di quanto solitamente tocchi in sorte a un allievo di quella età [Mainwaring 1760, trad. it. p. 24].

Tutto ciò suggerisce un programma in due fasi: lo studio dei fondamenti musicali, cui seguiva un esame approfondito degli esempi di musiche esistenti, con un interesse tipicamente tedesco per la versatilità negli stili nazionali. Mainwaring è piuttosto vago sulla prima parte del programma: che cosa sono «i principii dell'armonia»? Con ogni probabilità Zachow non seguiva un trattato specifico, tuttavia possiamo collocare il suo metodo a mezza via fra l'antica teoria compositiva di Printz, ristampata nel 1696, e il più recente trattato di Niedt [1700-21].

Non vi è alcuna certezza che il giovane Bach abbia mai studiato le astratte e meticolose teorie di Printz. Ma queste ultime potrebbero ben rappresentare il tipo di insegnamento impartito in Turingia, se Johann Gottfried Walther – lontano cugino di Bach e organista insieme a lui a Weimar – nei suoi *Praecepta* manoscritti di composizione (1708) si appropriò di significative sezioni del Printz.

Printz apre la sua teoria della “poetica musicale” con uno studio degli intervalli, unito a quello degli accenti e dei metri sillabici. In quest'ottica i principii dell'armonia sono intimamente connessi al ritmo e al metro del testo, nonché al modo in cui esso viene musicato. Col suo accurato studio delle successioni intervallari, esaminate entro una grande varietà di valori, mo-

di e cadenze, fra i teorici tedeschi del tardo Seicento Printz è il più vicino alle specie del contrappunto canonizzate da Fux. Egli prosegue con un metodo per stimolare l'invenzione che, a partire dal concetto di variazione, può essere acquisita mediante la conoscenza di un enorme repertorio di figure ornamentali, qui classificate sistematicamente. Il compositore principiante apprende così a variare ed estendere un'idea data attraverso un impiego giudizioso degli ornamenti e delle loro permutazioni; tale esperienza lo incoraggia inoltre a inventare nuovi temi. L'ultima sezione della teoria compositiva di Printz è un'introduzione al basso cifrato, un metodo che – al pari della variazione – collega fra loro il campo della composizione e quello dell'esecuzione.

Lo scritto di Niedt è particolarmente significativo per Bach poiché, in un breve trattato sul basso continuo che dettò ai propri studenti negli anni Trenta del Settecento, egli ne fece proprie alcune sezioni, in special modo circa la definizione di basso cifrato e la sua funzione quale base per ogni composizione [Poulin 1994, pp. 10-11]. Se Bach non utilizzò il Niedt quando era ancora quindicenne (il primo volume fu pubblicato nel 1700), sicuramente lo considerò in seguito ben rappresentativo delle proprie concezioni compositive. A differenza del Printz, Niedt affronta in primo luogo il basso numerato (come accade anche nel trattato di Speer). La sua affermazione che il basso continuo costituirebbe il più perfetto fondamento della musica lascia supporre che le tradizionali regole intervallari del contrappunto andassero ora considerate attraverso ed entro il concetto di basso numerato. Tutte le note, in un'implicita tessitura a quattro parti, sono legate alla linea del basso. Anche a questo stadio elementare, Niedt introduce variazioni di scrittura, una semplice fuga a due voci, e le regole della modulazione. Il secondo libro tratta della variazione, fornendo un glossario delle figure ornamentali non dissimile da quello del Printz. Nel complesso, questo approccio tende a fondere i concetti complementari di struttura e ornamento: la variazione ornamentale di un brano può costituire il materiale tematico per un altro brano; una singola figura di basso può servire di base a una gran quantità di brani altrimenti distinti. Non è detto che il compositore debba a ogni costo creare qualcosa di nuovo; egli dovrebbe piuttosto acquisire l'abilità di manipolare, estendere e variare il materiale esistente. In realtà, Niedt rende esplicito il passaggio dall'imitazione dei buoni modelli alla pratica dell'"invenzione" personale. Solo nell'ultima parte del corso (rimasta incompiuta) Niedt affronta il contrappunto vero e proprio, ma appare evidente come egli lo consideri quale perfezionamento e reiterazione della già esposta teoria del basso continuo (completa di numerazione), non già un argomento del tutto nuovo che richieda l'uso di «grandi occhiali affumicati».

Per tornare agli studi di Händel con Zachow, possiamo ora supporre che il suo primo esercizio fosse il basso cifrato, seguito dall'arte della variazio-

ne e dell'elaborazione, per approdare infine all'esame di procedimenti contrappuntistici più complessi. Tutto era probabilmente subordinato a necessità di ordine pratico, nonché alla formazione di un ampio repertorio stilistico e "affettivo". Il che conduce alla seconda ed essenziale parte del curriculum di Zachow: la pratica intensiva di studiare, copiare, eseguire e analizzare la musica esistente. L'unico indizio che possediamo di questa pratica è il celebre taccuino d'appunti (sfortunatamente perduto) datato al 1698 e descritto per la prima volta da William Coxe un secolo dopo:

Nella collezione musicale di Mr. Smith, oggi in possesso della nuora Lady Rivers, si trova un libro di musica manoscritta, datato 1698 e recante le iniziali G. F. H. Si trattava con ogni evidenza di uno zibaldone d'appunti appartenente al quattordicenne Händel. La maggior parte del quaderno è scritta di suo pugno, e le note sono caratterizzate da una peculiare maniera di tracciare le semiminime.

Esso contiene diverse arie, cori, capricci, fughe e altri brani recanti i nomi di musicisti del tempo, quali Zachow, Alberti, Froberger, Krieger, Kerll, Ebner, Strungk. Si trattava probabilmente di esercizi effettuati per diletto o dettatigli dall'insegnante affinché vi si cimentasse. La composizione è di scientificità non comune, e contiene in germoglio molti dei suoi lavori successivi [1799, p. 6].

In altri termini, si tratta di una miscellanea abbastanza completa di brani vocali e per tastiera del tardo Seicento tedesco. Proprio grazie all'imitazione di modelli della Germania meridionale, quali Froberger e Kerll, Händel sarebbe divenuto esperto di "contrappunto severo", e si può ipotizzare che in altri quaderni egli abbia riunito opere nel maggior numero possibile di stili diversi. L'affermazione di Coxe che si trattasse di uno «zibaldone d'appunti» (*common-place book*) è stata in genere – e a buon diritto – interpretata nel senso di una «miscellanea» [Hill 1985, p. 167]; tuttavia, come spero di dimostrare in questa sede, questo termine potrebbe gettare nuova luce sulle premesse compositive di Bach e di Händel. Una volta appurato che Händel utilizzò un così gran numero di modelli per rielaborarli nella propria musica, è molto probabile che anche più tardi egli abbia compilato e sfruttato alcune miscellanee [per un ampio studio dei prestiti händeliani si rimanda a Roberts 1986]. Anche i prestiti da composizioni proprie suggeriscono che egli le considerasse come parte di un potenziale repertorio di fonti (memorizzato o effettivamente fissato per iscritto) da cui trarre ulteriore ispirazione.

Come scrive Carl Philipp Emanuel in una lettera del 1775 indirizzata a Forkel: «L'educazione spirituale a Ohrdruf ebbe per scopo la formazione di un organista e nulla più» [*Dok* III, p. 288]. Ma ciò può riflettere in parte il pregiudizio di Emanuel verso il fratello maggiore di Sebastian, pregiudizio amplificato in seguito da numerosi altri autori. Mentre molti di essi partivano dal presupposto che Johann Christoph non avesse né l'interesse né le qualità per dedicarsi alla composizione, è emerso di recente che egli può essere stato l'autore di alcune opere attribuite al più famoso parente

omonimo, organista a Eisenach [Melamed 1999, cfr. in particolare p. 351]. Emanuel annotò anche che Georg Böhm, organista alla Johanniskirche di Lüneburg, era stato l'insegnante di Sebastian in quella città [Dok III, p. 290]. La successiva rettifica di Emanuel, secondo la quale Böhm sarebbe stato semplicemente un organista, è stata spesso interpretata come la correzione di un errore. Ciononostante, non è impossibile che Emanuel sottacesse tale informazione allo scopo di ritrarre il padre come un genio autodidatta, qualcuno nella cui natura albergava un innato e quasi pre-formato talento per la composizione. Questo sarebbe stato un modo particolarmente efficace per mitizzare il talento di Bach secondo la concezione di genio naturale formatasi nel tardo Settecento. Ad ogni modo, non chiarirebbe ancora se lo studio con Böhm abbia o meno incluso una preparazione compositiva, o se sia stato equivalente in tutto e per tutto a quello condotto da Händel con Zachow.

Mentre pare che Händel abbia compilato il suo zibaldone musicale per volere di Zachow, Bach – secondo un famoso e forse autentico aneddoto pubblicato nel suo necrologio – copiò brani di Froberger, Kerll e Pachelbel (quindi un repertorio assai simile a quello trascritto da Händel) di propria iniziativa, al lume della luna, contravvenendo agli ordini del fratello. Johann Christoph potrebbe aver semplicemente cercato di tenere lontano Sebastian da musiche che lo avrebbero spinto a mettere in ombra il maestro, ovvero – altrettanto ipoteticamente – potrebbe aver aiutato il fratello a compilare siffatti taccuini, ma pretendendo di controllare l'ordine dei materiali copiati. Certo l'esistenza di due manoscritti posteriori, la *Möllersche Handschrift* e l'*Andreas Bach Buch* (risalenti nel complesso al periodo 1704-12 ca.), compilati da Christoph ma includenti anche contributi di Sebastian, indica che i loro rapporti non erano forse così rigidi. Ben più importante, ciò indicherebbe anche che la compilazione di simili collezioni fosse una pratica comune sia nell'ambiente di Bach sia in quello di Händel. Essa non solo favoriva la tecnica tastieristica, ma, unita alla conoscenza del basso continuo, offriva modelli importanti e facilmente accessibili di pratica compositiva, nonché di una varietà stilistica che si estendeva dalle vestigia della *prima pratica* fino agli stili più moderni.

1.3. Contatti decisivi con altri compositori.

Dopo aver acquisito almeno una certa facilità nella composizione, entrambi i giovani maestri entrarono in contatto con alcuni protagonisti della scena musicale. Questo fatto è di primaria importanza, poiché la natura stessa della formazione, dell'istruzione e dell'ambiente musicale li portava ad assorbire le tecniche altrui, ben diversamente dall'immagine romanzata del compositore che studia le regole eterne del contrappunto per sviluppare poi uno stile personale e unico. In base al frammentario materiale su-

perstite, è possibile ipotizzare che durante il periodo di Halle Händel facesse almeno due visite a Berlino [Poppe 1990, pp. 179-80]. Ciò gli avrà permesso un primo incontro diretto con musicisti e compositori italiani, nonché l'occasione di vederli lavorare presso la sontuosa opera di corte. Inoltre, nell'edizione dell'autobiografia di Telemann curata da Mattheson apprendiamo che Händel si recò spesso anche a Lipsia; Telemann accenna ai loro regolari contatti e alle frequenti visite reciproche [Mattheson 1740, p. 359].

Lipsia avrebbe familiarizzato Händel con il concetto di teatro d'opera pubblico, come quello fondato in città da Nicolaus Adam Strungk. I prestiti dai lavori per tastiera di quest'ultimo potrebbero suggerire che Händel l'avesse incontrato a Lipsia, inoltre egli dovrebbe aver conosciuto almeno alcune delle venti opere lipsiensi di Telemann [Hobohm 1990]. Con i suoi oratori biblici, il Kantor della Thomaskirche Johann Schelle deve avere a sua volta rappresentato un riferimento importante per Händel [Baselt 1987, p. 48]. Va considerata anche l'influenza dell'organista Johann Kuhnau, che nel 1701 assunse il posto di Schelle. In genere Mattheson parla in termini altamente elogiativi di Kuhnau – che intorno al 1700 aveva pubblicato quattro *suited* per tastiera – soprattutto come contrappuntista, e come uno dei pochi compositori del suo tempo a prendere in considerazione la melodia invece di orientare ogni elemento verso l'armonia. Egli afferma che in quel periodo Händel era perfino più abile di Kuhnau in materia di contrappunti e fughe improvvisate, ma che i brani di Kuhnau (forse a paragone di quelli händeliani?) erano tutti melodici e facilmente cantabili [Mattheson 1740, p. 93]. Anche Telemann riconosce l'influenza di Kuhnau quale modello per il contrappunto e la fuga, sebbene – in significativa contrapposizione con Mattheson – affermi altresì che per meglio studiare lo stile melodico i due avrebbero dovuto imparare l'uno dall'altro [*ibid.*, p. 359]. Vi è una cospicua presenza di brani di Kuhnau – al quale Bach sarebbe succeduto quale Kantor della Thomasschule lipsiense – all'inizio dell'*Andreas Bach-Buch*.

È forse negli anni di Amburgo che possiamo percepire in Händel il conflitto tra l'antico ordine dei compositori luterani e l'influenza del pensiero proto-illuminista, nel quale si privilegiavano semplicità, melodia "naturale" e adattamento della musica a ogni singolo testo o situazione drammatica. Grazie a Zachow e all'intenso impegno nel redigere antologie manoscritte, Händel aveva imparato molto sulla "materia grezza" della musica; ora stava completando la propria istruzione in quella che Mattheson definisce l'«alta scuola operistica», imparando ad applicare il proprio mestiere. D'altro canto, Händel aveva molto da insegnare al giovane Mattheson; a quanto quest'ultimo riferisce, Händel consumò molti pasti al desco di Mattheson padre, e lì il figlio imparò da lui il contrappunto mentre a sua volta lo erudiva almeno in pari misura sul dramma musicale. A quanto pare, Händel aveva a quel tempo molti allievi, il che indicherebbe come le

sue abilità compositive fossero già un fatto ampiamente riconosciuto [*ibid.*, p. 95].

Mentre Händel, in parte grazie al suo ceto sociale, poteva frequentare un gran numero di compositori e stringere produttive relazioni con compagni di studi quali Telemann e Mattheson, i dati sulle attività di Bach nei primi anni del Settecento farebbero pensare a uno sforzo molto più isolato; in effetti, egli doveva spesso fare considerevoli sforzi per riuscire a incontrare personaggi importanti. Secondo l'aneddoto più famoso, nel 1705-1706 percorse 230 miglia a piedi per ascoltare Buxtehude a Lubecca, ma era anche in stretto contatto con Böhm a Lüneburg e faceva visita a Reincken ad Amburgo [Crist 1997, pp. 81-83]. Prima di incontrarli, li aveva probabilmente conosciuti tutti attraverso la trasmissione manoscritta delle rispettive opere, e C. P. E. Bach sostiene che tale studio autodidattico fosse stato la principale risorsa pedagogica del padre, ciò che lo aveva reso un eccellente compositore di fughe già in tenera età [*Dok III*, p. 288].

2. Metodi didattici.

Se Händel non pare aver insegnato composizione dopo gli anni amburghesi (eccezion fatta per sporadiche concessioni alle famiglie reali), Bach divenne invece un brillante didatta. In effetti egli fu l'insegnante di due tra i più influenti teorici della composizione del tardo Settecento, C. P. E. Bach e Johann Philipp Kirnberger, e certo esercitò qualche influsso anche su Friedrich Wilhelm Marburg. Forse lo zelo dimostrato da Bach come insegnante riflette una sua convinzione circa l'inadeguatezza della propria formazione come compositore; cosa ben più importante, egli si considerava il custode di uno stile compositivo sempre più minacciato – quello che era stato il pane quotidiano della sua gioventù era divenuto ora un relitto del passato. Come spesso accade, il declino di un linguaggio ne aveva generato una maggiore codificazione teorica.

Esistono interessanti elementi di continuità fra l'istruzione musicale ricevuta da Bach e quella che egli progettò per i propri figli e allievi. Il *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720) sembra combinare lo studio della tecnica tastieristica con quello dei modelli compositivi, ciò che appare analogo all'interesse di Niedt nel promuovere la pratica del basso cifrato quale fondamento della composizione. Gli esempi introduttivi su ornamentazione e diteggiatura sono ridotti al minimo e il grosso del *Büchlein* comprende esempi di brani musicali completi. Per l'inizio dell'antologia Bach sembra aver approntato espressamente taluni dei propri lavori, come brevi preludi (alcuni apparsi più tardi nel *Clavicembalo ben temperato*) e la prima versione delle sue Invenzioni e Sinfonie; oltre a ciò, il figlio sembra aver copiato per sé esempi di altri compositori, quali Telemann e Stölzel. Se il ma-

teriale è il riflesso di una generazione successiva, il metodo è virtualmente identico a quello dell'istruzione dello stesso Bach padre e delle sue scappatelle al chiaro di luna.

Anche il carattere pratico del metodo didattico di Bach viene ricordato dal figlio Emanuel:

Nel campo della composizione egli andava dritto a quanto era utile per i suoi scolari, tralasciando tutti quegli aridi tipi di contrappunto che si ritrovano in Fux e in altri autori [*Dok*, III, p. 289].

Emanuel procede nel mostrare come Bach seguì il modello niedtiano di iniziare con il basso continuo e con l'armonizzazione di corali, affrontando il contrappunto solo in uno stadio successivo degli studi (come suggerisce anche il metodo di Kirnberger per l'insegnamento della composizione). In altri termini, va osservato che l'armonia accordale non funzionale costituì la base del pensiero compositivo di Bach; il contrappunto e l'imitazione vanno probabilmente inseriti entro questa concezione preesistente, e non viceversa.

2.1. Contrappunto e prestiti musicali.

Quasi per ironia della sorte, uno dei numerosi stili studiati e assimilati da Bach più tardi nella propria carriera fu un tipo di contrappunto arieggiante alla *prima pratica*, qual era stato compendiato nei *Gradus ad Parnasum* di Fux, un libro che Bach in effetti acquistò poco dopo la pubblicazione. Dagli anni intorno al 1730 fino alla morte, vi è un ristretto numero di brani che si rifanno esplicitamente allo *stile antico*, mostrando una rigida osservanza nella condotta delle parti e una severità senza precedenti nella scelta di intervalli e registri vocali [Wolff 1968]; sempre in questo periodo egli trascrisse ed eseguì la *Missa sine nomine* di Palestrina. Ciò può riflettere una corrente della cultura compositiva tedesca nella quale alcuni autori presero a interessarsi alla purezza contrappuntistica, forse quale alternativa (o reazione) rigorosa alla crescente semplicità e leggerezza degli stili profani imperanti [Butt 1995].

Händel perse gradualmente interesse (se mai ne ebbe) per il contrappunto; quasi all'opposto di Bach, egli lo aveva probabilmente studiato a fondo all'inizio della propria carriera. Al pari di Bach, egli dimostrò invece un certo interesse per la musica più recente: la *Theodora* contiene ad esempio materiale tratto da Giovanni Carlo Maria Clari (1677-54) e Gottlieb Muffat (1690-1770); il secondo movimento del suo Concerto per organo op. 7 n. 4 si basa su materiali di Telemann. Molti dei suoi modelli non oltrepassano però il primo decennio del Settecento. All'epoca in cui egli si trasferì a Londra, il suo stile si era ormai complessivamente sviluppato e stabilizzato, ed egli riteneva di aver già acquisito a sufficienza gli strumenti e i materiali richiesti al suo mestiere. Forse la motivazione creativa dei

suoi procedimenti di prestito musicale andava ricercata in parte nell'impulso ad aggiornare il materiale più datato. Tutto ciò che gli restava da fare era assimilare una venatura di "anglicismo" musicale, soprattutto nella scrittura corale, per la quale la sua formazione tedesca avrebbe rappresentato una preparazione ideale.

La pratica händeliana dell'imprestito è stata a lungo oggetto di intensi dibattiti, mentre è stato trascurato sovente il fatto che anche Bach riciclava musica da lavori propri e altrui. In effetti, l'affermazione di Theodor Lebe-recht Pitschel secondo cui Bach non amava iniziare le proprie improvvisazioni alla tastiera senza avere davanti a sé qualche musica preesistente che egli soleva migliorare e sviluppare nella sua esecuzione [*Dok* II, p. 397] appare caratteristica di entrambi i compositori. In Bach la pratica del prestito musicale sembra estendersi dagli inizi della carriera (ad esempio con le trascrizioni per tastiera delle sonate di Reincken, generalmente in forma "migliorata") fino agli ultimi anni (ad esempio con la trascrizione dello *Stabat Mater* di Pergolesi in forma di intonazione di un salmo tedesco). Lavori come la cosiddetta «Passione-pasticcio» BWV 1088 che Bach eseguì a Lipsia negli ultimi anni di vita indicherebbero un atteggiamento piuttosto imper-tinente verso il diritto d'autore, e alcuni dei suoi auto-prestiti possono apparire estremamente imbarazzanti: ad esempio l'aria «Schlafe, mein Lieb-ster» nella seconda parte dell'*Oratorio di Natale* (dicembre 1734), una ninna nanna per il Bambin Gesù, era in origine l'aria che l'ambiguo personaggio del Piacere cantava per tentare Ercole con pensieri lascivi nella *Cantata* n. 213 (settembre 1733).

Ma tali esempi – per certi versi eccezionali, se considerati nel contesto dell'intera produzione bachiana – non rivelano differenze fondamentali fra i prestiti effettuati da Bach e da Händel. Mentre quest'ultimo tendeva a immagazzinare frammenti tematici, frasi e interi brani utili come materiale da sviluppare e – quasi sempre – perfezionare in futuro, la principale forma di prestito adottata da Bach concerneva sicuramente gli aspetti generativi della composizione. Negli anni giovanili ciò è particolarmente evidente nella sua assimilazione del concetto di "fuga a permutazione", un concetto divenuto caro ai compositori tedeschi verso fine Seicento (e originatosi a quanto pare con l'opera di Johann Theile [cfr. Walker 1987, p. 387]). Qui la sfida consisteva nello scrivere una fuga a più soggetti, tutti pressoché intercambiabili fra loro (una tecnica non dissimile dal canone, ma più libera e capace di permettere uno sviluppo formale più flessibile). Negli anni di Weimar fu di grande importanza per Bach l'adozione della forma-ritornello vi-valdiana, che egli svilupperà sino a farne uno degli aspetti fondamentali del suo processo compositivo. L'elaborazione di un buon ritornello divenne così un'"invenzione" che comportava la possibilità di diverse combinazioni e trasposizioni, accanto ad altre trasformazioni meno soddisfacenti che richiedevano alcuni aggiustamenti compositivi [Dreyfus 1996, pp. 59-102].

3. *Processo compositivo e invenzione musicale.*

Mentre il profondo interesse bachiano verso una buona invenzione musicale è stato da tempo analizzato sia al livello del processo compositivo [Marshall 1972] sia dal punto di vista analitico e critico [Dreyfus 1996; Siegele 1989], l'interesse händeliano per l'invenzione ha goduto di ben poche attenzioni prima della recente iniziativa intrapresa in tal senso da David Ross Hurley [1997]. Molte fra le tendenze descritte da Hurley suonano familiari nel contesto degli studi bachiani: un metodo "taglia e incolla" di riutilizzare il materiale all'interno di un brano [*ibid.*, p. 122], e un grado complessivamente maggiore di attenzione compositiva alle idee principali del brano stesso [*ibid.*, pp. 127-28]. Hurley distingue Händel da Bach nella misura in cui il primo tendeva a usare gli abbozzi (seppure non su larga scala) più che altro per derivarne il materiale fondamentale di un brano. Egli afferma inoltre che in Händel l'impiego degli abbozzi e la consuetudine del prestito apparterrebbero alla stessa fase del processo compositivo: essi interessano spesso materiale di uguale lunghezza (circa 2-4 battute) e insieme vanno a formare l'idea fondamentale di un brano, destinata a svilupparsi «più o meno "automaticamente"» [*ibid.*, p. 128]. Bach impiega gli abbozzi soprattutto allo scopo di preservare la continuità delle proprie idee sino alla fine della pagina, il che potrebbe apparentarsi all'atto händeliano di comporre velocemente, «automaticamente», una volta stabilito l'esordio di un brano; entrambi i metodi presentano evidenti affinità con l'arte dell'improvvisazione, ed entrambi, come sostiene Hurley, riflettono l'universalità di talune procedure compositive del primo Settecento (ad esempio il progetto tonale o il metodo di costruzione delle frasi). Oltre a ciò, Marshall osserva che Bach investe la maggior quantità del tempo sul materiale d'apertura (come dimostrano ad esempio il tipo di grafia e il gran numero di correzioni); ancora una volta, ciò corrisponderebbe in Händel all'impiego di abbozzi (o di prestiti) per fissare un'idea compositiva.

Certo, il modello della «creazione melodica pre-compositiva seguita da una spontanea creazione formale» è solo uno (forse il più comune) dei tanti adottati dai due compositori. Hurley sviluppa un modello alternativo illustrandolo con l'analisi di un'aria tratta dall'oratorio *Belshazzar*, nella quale Händel modifica il materiale melodico originale, ma non la forma. Hurley osserva come si possano trovare molti casi intermedi fra i due modelli händeliani – materiale melodico fisso e forma flessibile; forma fissa e materiale melodico flessibile – e persino al di fuori di essi [*ibid.*, p. 143], ma in ultima analisi i due modelli forniscono un punto di partenza per comprendere il processo compositivo händeliano.

In Bach vi sono molti esempi di modificazione della forma nel tempo (in genere col procedimento dell'estensione) al fine di favorire un più com-

pleto sviluppo di una data invenzione, ma le sue trasformazioni del materiale di partenza sono generalmente esornative (ad esempio le note di passaggio nel primo Preludio del secondo Libro del *Clavicembalo ben temperato*). Al pari di Händel, Bach rimaneggiò a volte i propri brani in maniera più drastica, ad esempio con l'aggiunta di una voce supplementare ai modelli utilizzati per alcuni cori della Messa in *si* minore; ma in genere il materiale d'esordio, una volta sviluppato, rimaneva costante. Ciò dimostrerebbe una delle fondamentali differenze tra i due compositori: Bach sceglieva e sviluppava spesso le proprie invenzioni per le opportunità che aprivano in direzione di ulteriori artifici e procedimenti compositivi, mentre le invenzioni di Händel – seppure uno scopo più “bachiano” non sia da escludere, specie nella musica contrappuntistica – erano forse più legate al potenziale melodico “orizzontale”, oltre che naturalmente alle specifiche situazioni drammatiche e agli interpreti originari dei grandi lavori operistici o oratoriali [LaRue 1997, pp. 116-17]. Tali differenze riflettono com'è ovvio due differenti personalità compositive, ma anche le diverse funzioni esercitate dalle rispettive musiche: nella musica drammatica händeliana, destinata a un pubblico pagante, era essenziale catturare l'attenzione di quest'ultimo, evocare la situazione drammatica e – ovviamente – mettere i cantanti nella miglior luce possibile. Anche nella musica vocale di Bach esisteva l'imperativo di catturare l'attenzione del pubblico (sebbene più in qualità di predicatore che non di intrattenitore) ma, producendo regolarmente cicli di lavori sacri concepiti per cantori di complessi ecclesiastici, le qualità individuali delle voci erano di importanza assai minore, sebbene sarebbe sicuramente sbagliato supporre che Bach non avesse interesse alcuno per le capacità e il valore degli organici a sua disposizione.

Si può dire dunque che esistesse una teoria coerente dell'“invenzione” in grado in qualche modo di spiegare il rapporto dei due musicisti con questo momento essenziale della composizione, pur riconoscendone le differenti personalità e le diverse necessità compositive? Forse no, ma l'analisi di questa possibilità può almeno rivelare alcuni dei loro tratti compositivi comuni. Un solo autore sviluppò una teoria completa dell'invenzione compositiva: Johann Mattheson, l'amico di gioventù di Händel, in *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Mentre per oltre un secolo i teorici tedeschi avevano messo in rilievo le analogie fra la composizione musicale (specie in rapporto all'intonazione di testi) e il sistema retorico di derivazione classica che s'insegnava nelle scuole, la mancanza di una teoria retorica compiuta e coerente della composizione musicale ha reso i moderni studiosi sempre più scettici sull'importanza dei principî retorici per i compositori tedeschi del Barocco. A ciò si può in qualche modo obiettare con l'osservazione che nel Barocco tedesco non esiste di per sé una teoria compiuta e coerente della composizione, ossia una teoria che renda conto di tutti gli elementi della tecnica compositiva, dalle regole del contrappunto rinascimentale fino ai più re-

centi idiomi *galanti*, e che inoltre tratti in maniera esauriente dei procedimenti formali. Per di più, i parallelismi fra musica e retorica possono rivelarsi più produttivi su un livello scelto *ad hoc* [Arlt 1983, p. 382]; ciò significa che i termini e i concetti retorici possono spesso rappresentare un utile strumento per spiegare in che modo certi aspetti della composizione, come pure talune figure di manipolazione testuale (ad esempio la semplice ripetizione) si possano rispecchiare nella musica, ovvero – aspetto più interessante dal punto di vista della “pura” composizione – in quali casi il concetto retorico di figura quale “trasgressione” produttiva possa costituire un utile modo per giustificare nuovi elementi di dissonanza che contravvengono alle “vecchie” regole (la tradizione di Christoph Bernhard). Questo approccio retorico *ad hoc* può render conto dell’immensa diversità esistente fra i vari scrittori, nonché della mancanza di una teoria coerente. Di più, le analogie retoriche paiono plausibili in un’epoca nella quale i musicisti erano automaticamente istruiti a presentare in modo retorico i propri pensieri e composizioni verbali.

Forse la teoria di Mattheson è semplicemente troppo isolata e specifica nel suo tentativo di sistematizzazione per fornire un onesto resoconto delle attitudini inventive di Bach e di Händel. Wulf Arlt è particolarmente critico verso le posizioni del teorico. Anzitutto Mattheson, nel suo primo trattato musicale di rilievo, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713), è piuttosto scettico sul fatto che l’arte della buona invenzione si possa imparare (mentre i livelli successivi dell’arte retorica, *elaboratio* ed *executio*, possono in effetti essere appresi mediante lo studio). Ciò discende in gran parte dalla giovanile istanza polemica di Mattheson contro l’antica teoria musicale tedesca e le pratiche didattiche dell’istruzione scolastica. Egli è fortemente influenzato dalla moda francese di definire i caratteri che distinguono il *galant homme*. Ben più importante è qui la consapevolezza e l’assimilazione del “buon gusto”, qualcosa di parzialmente innato, proprio come nel caso dell’invenzione musicale [*ibid.*, pp. 373-74, 384]. Arlt mostra come, nel suo più tardo scritto del 1739, l’apparente voltafaccia di Mattheson sul tema dell’invenzione provenga dalla sua assimilazione (talvolta parola per parola) di un ulteriore esempio di trattato didattico alla moda e “galante”, ossia la *Allerneueste Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, tratta dalle conferenze di Erdmann Neumeister e pubblicata da Christian Hunold (Menantes) nel 1707. Mattheson riserva tuttavia minore attenzione all’importanza che Hunold conferisce all’ispirazione e sembra ripiegare su una posizione erudita e conservatrice, raccomandando la compilazione di un’ampia quantità di materiale utile, ma senza un atteggiamento critico coerente [*ibid.*, pp. 383-87].

Sebbene si possa pensare che difficilmente un trattato scritto nel 1739 abbia molto a che fare con lo sviluppo di due compositori formati soprattutto nei decenni fra Sei e Settecento, vi è forse un nesso nella misura in

cui la successiva posizione conservatrice di Mattheson rifletteva in qualche modo l'ambiente didattico che egli stesso aveva cercato di rovesciare nel suo trattato del 1713. Inoltre (nel caso i due fossero rimasti in stretto contatto) se nello scrivere il suo trattato del 1713 il Mattheson ancora progressista avrebbe disapprovato i procedimenti di prestito adottati da Händel, intorno al 1739 Händel gli avrebbe dimostrato che da un oculato impiego del prestito si possono derivare eccellenti invenzioni musicali.

In effetti, come ha osservato John Winemiller, nel trattato del 1739 la pratica händeliana del prestito viene generosamente giustificata dal commento di Mattheson secondo cui esso sarebbe un procedimento compositivo legittimo, a condizione che il materiale mutuato venga restituito "con gli interessi", e la musica ne risulti così migliorata [Winemiller 1997, p. 449]. Proprio come fecero Bach e Händel in gioventù (e quasi certamente anche più tardi), Mattheson afferma che il compositore accumula una riserva di materiali atti a stimolare la futura invenzione:

Il compositore deve aver accumulato qua e là, con molta esperienza e un attento ascolto di buoni lavori, un insieme di modulazioni, piccoli giri di frase, abili passaggi, andamenti e salti piacevoli, il che, pur consistendo solo di cose isolate, permette tuttavia mediante una successiva combinazione di ricavarne qualcosa di universale e compiuto [1739, p. 122].

Egli prosegue suggerendo il modo in cui combinare e modificare alcune frasi preesistenti tratte da varie fonti per creare qualcosa di nuovo. Tutto questo non dovrebbe essere indicizzato e rigidamente categorizzato come s'insegna a scuola, bensì conservato in maniera più informale (forse nella memoria), proprio come si fa con le parole e le frasi.

Mattheson affronta poi l'intera disciplina retorica dei *loci topici* – categorie prestabilite che aiutano l'oratore a stimolare l'invenzione – la quale contiene alcuni punti riconducibili alle attitudini compositive. Ad esempio, il *locus notationis* prevede di esaminare una per una le lettere di un nome di persona o di cosa e considerare il modo in cui potrebbero essere sviluppate o variate; in termini musicali, Mattheson afferma qualcosa di assai simile al consiglio che Printz dà ai compositori di esplorare il potenziale permutativo di un insieme di note. Il *locus descriptionis* – il ritratto sonoro delle umane emozioni – è un procedimento musicale ovvio, seppure vago, e la *materia circa quam* – la materia con o per la quale l'oratore lavora – si potrebbe applicare alla considerazione, da parte del compositore, delle speciali caratteristiche delle proprie facoltà esecutive o dei propri ascoltatori. Il *locus exemplorum* – lo studio e l'imitazione di altri compositori e opere – è con ogni evidenza centrale sia per il patrimonio didattico sia per i lavori musicali di Bach e di Händel.

Certo le categorie inventive di Mattheson mostrano analogie con diversi trattatisti precedenti: l'introduzione di Johann David Heinichen a *Der*

General-Bass in der Composition (Dresda 1728) impiega i *loci topici* – sebbene in senso più ristretto di Mattheson – come un modo di esplorare *antecedentia*, *concomitantia* e *consequentia* di un testo (perfino quello apparentemente meno stimolante) al fine di ispirare l'invenzione musicale. Per rendere conto delle varie emozioni del testo, egli suggerisce qualcosa di simile alla matthesoniana categoria del *locus descriptionis*. Il legame con Printz, ossia lo stimolare l'invenzione tramite il rimaneggiamento del materiale preesistente, è stato già menzionato. Analogamente, Niedt propone di prendere una data linea di basso quale fondamento di un'"invenzione" (in senso ampio e pratico [1706, Libro II, cap. 11]). Quest'idea era stata suggerita anche da un lontano cugino di Bach, il lessicografo Johann Gottfried Walther, in un trattato manoscritto da lui approntato nel 1708 per un regale allievo: mentre è spesso preferibile esordire con una melodia soddisfacente, in mancanza di una siffatta invenzione, o per scarsa esperienza nella composizione, si può iniziare con il basso:

tuttavia questa maniera è utile a questo scopo, che se a qualcuno non viene in aiuto alcuna invenzione, egli scriva prima solo un basso, e vi costruisca sopra le altre voci, così ne uscirà una melodia alla quale egli non aveva pensato prima, né avrebbe potuto pensarci così facilmente. Quando allora egli si trova davanti una simile melodia estratta quasi contro la propria volontà con il suddetto metodo, allora egli può estenderla in seguito a proprio gusto [Walther 1955, parte II, cap. xiv, § 9].

Nel suo racconto satirico *Der musicalische Quacksalber* ([1700] «Il ciarlatano musicale»), Kuhnau scimmietta un compositore nell'atto di raffazzonare una nuova melodia a partire da una serie di melodie preesistenti (cap. xvii), ma lascia intendere che un autore in grado di comprendere davvero l'arte della variazione e il modo di combinare le cose in musica sarà capace di utilizzare questa tecnica con un buon risultato. Anche Werckmeister – una delle figure più conservatrici dell'epoca, che ancora scorgeva l'essenza della musica nei precetti pitagorici – sottolinea la necessità di accumulare buoni esempi di artigianato musicale, accanto allo studio e alla pratica delle regole compositive [1700, cap. 1]. Sebbene egli diffidi lo studente dal copiare semplicemente i lavori altrui, specie se contengono effetti speciali che egli potrebbe ancora ignorare, Werckmeister sottolinea l'importanza di imparare dai buoni esempi citando, in conclusione del suo *Cribrum musicum*, una lettera di Baryphonus a Schütz:

Non v'è da meravigliarsi che fra tanti compositori se ne trovino pochi di buoni poiché essi non hanno mai ricopiato in partitura il lavoro dei compositori più celebri né tantomeno li hanno eseguiti e di quanto in essi vi fosse di notevole abbiano preso nota e tenuto a memoria o elaborato come *loci communes* [ibid., p. 39].

Ciò riflette la posizione di Mattheson secondo cui bisognerebbe crearsi una riserva di esempi significativi. D'altro canto Baryphonus, oltre una generazione prima di Mattheson, raccomanda un procedimento didattico

che quest'ultimo avrebbe considerato sorpassato nel 1713 – il catalogo dei passi importanti con il sistema dei *loci communes*.

4. I “*loci communes*”.

I punti di partenza condivisi da Bach e Händel – accumulare, riutilizzare e adattare materiali in vari modi – non rientrano di per sé in una teoria generale della retorica musicale, né in qualche specifica teoria compositiva, ma in un elemento alquanto arcaico della prassi pedagogica corrente: il taccuino di *loci communes*. Il concetto di “luoghi comuni” (*koinoi topoi* in greco) era centrale nella pedagogia classica, e si riferiva a passaggi, sezioni o esordi dell'argomentazione retorica che meritassero di essere conservati per farne un uso generalizzato al di fuori del loro contesto originale. Un aspetto cruciale del taccuino di *loci communes* nel Cinquecento – periodo di maggior diffusione e influsso della pratica – era la suddivisione delle citazioni per “soggetti” (ad esempio i principali vizi e virtù in rapporto alla vita morale), teoricamente estendibili fino a coprire tutti i campi del sapere. Come afferma Moss,

i bambini istruiti in questo modo si portavano dietro in età adulta certi atteggiamenti mentali e certe abitudini di lettura e di scrittura che finirono per caratterizzare la cultura letteraria dell'Europa occidentale per un periodo assai lungo [1996, p. v].

Tale metodo, letteralmente un “luogo comune” per tutta l'Europa rinascimentale, si rivestì di un significato speciale per il luteranesimo, soprattutto grazie alle influenti pubblicazioni di Melantone sull'argomento [*ibid.*, pp. 119-33]. Egli seguiva Erasmo nell'utilizzare le tecniche analitiche dei *loci communes* per leggere le Scritture, e in lui la scelta dei soggetti era direttamente condizionata dal presupposto dottrinario. In effetti Moss potrebbe aver ragione quando sostiene che il metodo dei luoghi comuni «tanto efficacemente adottato dai primi riformatori sotto la guida di Melantone, divenne poi il terreno su cui si combattevano le battaglie verbali della Riforma protestante» [*ibid.*, pp. 130-32]. Sebbene le strategie sviluppate dai predicatori luterani venissero ben presto adottate anche dalle altre confessioni cattoliche e protestanti, fu proprio questo metodo a conferire loro un iniziale vantaggio retorico. Inoltre, esso divenne centrale nel curriculum scolastico luterano, secondo il piano di studi stabilito per Strasburgo da Johann Sturm nel 1538 [*ibid.*, p. 147].

Non v'è dubbio che il metodo dei *loci communes* fosse già in declino a fine Seicento, quando Bach e Händel ricevettero la loro istruzione scolastica. Moss mostra come, mentre gran parte di quel meccanismo era tuttora in uso – si incoraggiavano ancora i lettori ad assimilare e memorizzare

un vasto ambito di sapere entro una griglia di temi e *loci* comuni – nell’ultimo trentennio del secolo vi era, soprattutto in Francia, un deciso allontanamento dalla pratica di citare altri autori nelle proprie composizioni [*ibid.*, pp. 256-57]. La citazione andava camuffata o assimilata entro una scrittura originale, sebbene fosse un essenziale elemento d’autorità, ad esempio nelle discussioni legali. Molte evoluzioni del pensiero seicentesco avevano condotto a questo mutato atteggiamento: Moss sostiene che il cambiamento più importante fosse stata la solidificazione del concetto di scrittore come autore, il quale custodiva i propri strumenti di produzione in un taccuino privato di *loci communes* (forse ciò potrebbe spiegare la gelosia di Johann Christoph Bach?) e assumeva poi l’autorità e la paternità del nuovo testo [*ibid.*, p. 259]. Fu Cartesio a cancellare con maggior forza l’assunto che le autorità del passato andassero automaticamente seguite; l’autorità andava ora ricollocata nel soggetto individuale e pensante [*ibid.*, p. 273]. Proprio come intendeva dimostrare Mattheson nel suo trattato del 1713, nel nuovo clima razionalistico le tracce di un apprendimento di seconda mano della lezione dei Latini stavano divenendo un imbarazzante segno di pedanteria. Presto i riformatori francesi avrebbero invocato l’abbandono delle classificazioni e dell’ordine impliciti nei taccuini di luoghi comuni, affinché il compilatore potesse decidere in autonomia come categorizzare e assimilare il materiale. La libertà di ogni adulto nei confronti dei programmi di un maestro pedante era limitata solo «dall’ambiente di una società omogenea di lettori, la quale determina il registro e lo stile» [*ibid.*, p. 261]. Ciò è in completa sintonia con la predilezione progressista di Mattheson per il “gusto”, in sintesi una nuova autorità destinata a sostituire i pedanti soggettari del maestro di scuola.

Il declino del metodo basato sui *loci communes* era propugnato dai razionalisti della Francia cattolica, che minacciavano in tal modo quella che era stata l’arma protestante della citazione biblica come autorità dirimente [*ibid.*, p. 275]. Non è quindi troppo azzardato ipotizzare che l’educazione ortodossamente luterana ricevuta da Bach e da Händel tendesse piuttosto a conservare, a differenza di altri centri più “progressisti”, l’ideologia del taccuino di luoghi comuni. D’altro canto, poiché la cultura dei *loci communes* – evolutasi in teoria per coinvolgere tutte le aree del sapere – non era mai stata formalmente adattata per l’applicazione all’area specialistica della *poetica musicale*, né a quella della notazione, i quaderni di musica mostrano raramente tutte le caratteristiche rintracciabili nei taccuini di luoghi comuni verbali. L’osservazione di Werckmeister (cfr. *supra*, p. 544) sembra lamentare l’assenza in musica di autori “canonizzati”, riflesso, forse, del relativo isolamento della musica quale arte cui sono mancati in partenza i modelli classici dell’antichità. Certo, Jessie Ann Owens [1997, pp. 190-91] ha osservato l’ingiunzione, da parte dei teorici musicali del Rinascimento, di raccogliere frasi-modello per il successivo utilizzo e adattamento. Ma, co-

me ha notato Cristle Collins Judd [1998, pp. 483-84], persino a questi esempi provenienti dal cuore della tradizione dei *loci communes* mancano la cornice morale e l'ordinamento che caratterizzano i taccuini verbali. Era più probabile che insegnanti e studenti applicassero inconsciamente alle proprie miscellanee la mentalità dei taccuini d'appunti; essi avrebbero elaborato un autonomo "soggettario" in materia di genere, stile e tecniche di combinazione ed estensione musicale. Come suggerisce Mattheson nel 1739 (probabilmente già verso la fine di quella tradizione), i materiali raccolti da un compositore

non vanno presi annotandosi una sorta di catalogo di frammenti dello stesso tipo, per costruirsi secondo la migliore tradizione scolastica un semplice "bagaglio inventivo", ma vanno raccolti nello stesso modo in cui si fa una scorta di parole e di espressioni del discorso, e non necessariamente sulla carta o in un quaderno, ma nella testa e nella memoria, mediante la quale scorta in seguito i nostri pensieri, oralmente o per iscritto che sia, si potranno portare alla luce nel modo più comodo, senza dover consultare ogni volta un lessico [1739, p. 123].

Mentre i quaderni menzionati nelle biografie degli anni giovanili di Bach e di Händel sono andati perduti, Robert Hill ha mostrato come alcune delle loro caratteristiche possano ritrovarsi nell'intavolatura giunta fino a noi di Johann Valentin Eckelt, un allievo di Pachelbel [Hill 1985]. Essa esordisce con undici pagine scritte nella grafia di Pachelbel, seguite da un ulteriore gruppo di brani del maestro copiati da Eckelt, insieme a un appunto sul pagamento corrisposto dall'allievo al maestro per tali brani. Abbiamo qui un'interessante miscela di vecchie e nuove concezioni della musica e della sua didattica: da una parte lo studente viene preparato più come un apprendista, compilando un quaderno di "citazioni autorevoli"; dall'altra vi è un senso nuovo della proprietà musicale e dell'unicità dell'autore. Forse ora potremmo quasi provare simpatia per Johann Christoph Bach nel suo negare al fratello minore l'accesso a qualcosa che egli avrà dovuto pagare a caro prezzo (anch'egli era stato infatti allievo di Pachelbel) e che forse rappresentava la sua personale concezione dei modelli di autorità. Christoph Wolff [1986, p. 376] osserva che la collezione Eckelt, al pari di altre collezioni coeve, mostra un iniziale raggruppamento funzionale dei lavori, suddividendoli fra brani liberi e brani basati su corali. Procedendo oltre nel quaderno, l'ordine dei brani è tuttavia più capriccioso (forse a somiglianza dei manoscritti dai quali essi venivano di volta in volta copiati). Ciò potrebbe indicare la crescente sicurezza del giovane musicista nell'elaborare le proprie annotazioni mentali sull'antologia, e coinciderebbe anche con gli anni di declino della tradizione dei *loci communes* in genere, quando gli studenti venivano incoraggiati a operare autonomamente i loro raggruppamenti sistematici. Dal momento che anche i successivi quaderni preparati da Bach per il figlio maggiore e per la seconda moglie iniziano con brani propri (e nel caso del figlio con un'annotazione didattica) per divenire più avan-

ti miscellanee compilate in gran parte dagli stessi allievi, è plausibile che anche i suoi quaderni seguissero questo schema. Egli potrebbe in effetti aver assimilato indirettamente il metodo di Pachelbel, attraverso Johann Christoph. Del pari, i quaderni di Händel potrebbero aver esordito con materiale scritto o fornito da Zachow. Nel complesso, i nostri due autori appartengono agli ultimi anni di una tradizione pedagogica della composizione che si può far risalire indietro nel tempo almeno fino a Glareano [Judd 1998].

5. Conclusioni.

Potremmo avere l'impressione che Bach e Händel si siano accostati in modo piuttosto asistemático allo studio della composizione. Ma dobbiamo ricordare che entrambi furono forse condizionati culturalmente a individuare i loro propri "soggetti", un loro metodo di apprendere tutto ciò che era possibile dall'autorità del passato. Entrambi crebbero in un'interessante congiuntura storica, che ancora incoraggiava il prestito e l'emulazione dei modelli dati e insieme favoriva la coltivazione di una propria voce individuale. Vi era anche la crescente sensazione che, con il concetto di una soggettività in grado di poter teoricamente disporre di tutti i principi razionali, si potesse effettivamente migliorare quanto era stato trasmesso. Tutti gli stili precedenti – severi o liberi che fossero – si potevano osservare con lo sguardo desiderante del tardo Barocco, quali altri personaggi da incarnare, altri vestiti da indossare. Per il giovane Händel, e soprattutto per Bach, la musica era nell'aria, qualcosa di fondamentale quasi quanto la lingua madre, assorbita e assimilata fin dalla più tenera età. Si poteva studiare la grammatica musicale per una questione di perfezionamento e di etichetta stilistica, ma il grosso del lavoro veniva svolto in maniera intuitiva e quasi inconscia. Nessuno, specie nella Germania luterana, aveva ancora maturato l'aspettativa che la musica fosse un veicolo per il genio individuale.

Arlt, W.

- 1983 *Zur Handhabung der "inventio" in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts*, in G. J. Buelow e H.-J. Marx (a cura di), *New Mattheson Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 371-91.

Baselt, B.

- 1987 *Handel and his central German background*, in S. Sadie e A. Hicks (a cura di), *Handel Tercentenary Collection*, Macmillan, Basingstoke, pp. 43-60.

Butt, J.

- 1994 *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge University Press, Cambridge.

- 1995 *Bach and G. F. Kauffmann: reflections on Bach's later style*, in D. Melamed (a cura di), *Bach Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, vol. II, pp. 47-61.
- 1997 *Germany - education and apprenticeship*, in D. Burrows (a cura di), *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 11-23.
- Coxe, W.
1999 *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*, Bulmer, London.
- Crist, S. A.
1997 *The early works and the heritage of the seventeenth century*, in J. Butt (a cura di), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 75-85.
- Dok
1963-72 *Bach-Dokumente*, a cura di W. Neumann e H.-J. Schulze, 3 voll. (1963, 1969, 1972), Bärenreiter, Kassel.
- Dreyfus, L. D.
1996 *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, Cambridge.
- Hill, R.
1985 *"Der Himmel weiss, wo diese Sachen hingekommen sind": reconstructing the lost keyboard notebooks of the young Bach and Handel*, in P. Williams (a cura di), *Bach, Handel, Scarlatti Tercentenary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 161-72.
- Hobohm, W.
1990 *Georg Philipp Telemann und die bürgerliche Oper in Leipzig*, in «Händel-Jahrbuch», n. 36, pp. 49-61.
- Hurley, D. R.
1997 *Handel's compositional process*, in D. Burrows (a cura di), *The Cambridge Companion to Handel* cit., pp. 122-44.
- Judd, C. C.
1998 *Musical commonplace books, writing theory, and "silent listening": the polyphonic examples of the "dodecachordon"*, in «The Musical Quarterly», LXXXII, n. 3-4, pp. 482-516.
- Kuhnau, J.
1700 *Der musicalische Quacksalber*, Mieth und Zimmermann, Dresden; ed. in facsimile Peter Lang, Bern 1992.
- LaRue, C. S.
1997 *Handel and the aria*, in D. Burrows (a cura di), *The Cambridge Companion to Handel* cit., pp. 111-21.
- Mainwaring, J.
1760 *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, Dodsley, London; ed. in facsimile Frits Knuf, Buren 1975 (trad. it. *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di L. Bianconi, Edt, Torino 1985).

Marshall, R. L.

- 1972 *The Compositional Process of J. S. Bach*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton.

Mattheson, J.

- 1739 *Der vollkommene Capellmeister*, Herold, Hamburg; ed. in facsimile Bärenreiter, Kassel 1954.
1740 *Grundlage einer Ehren-Pforte*, edito dall'autore, Hamburg; nuova ed. a cura di M. Schneider, Druck-u. Verlagsanst, Graz 1969.

Melamed, D.

- 1999 *Constructing Johann Christoph Bach (1642-1703)*, in «Music and Letters», LXXX, n. 3, pp. 345-65.

Moss, A.

- 1996 *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford University Press, Oxford.

Niedt, F. E.

- 1700-21 *Die Musicalische Handleitung*, 3 voll., I, Spieringk, Hamburg 1700; II, Schiller, Hamburg 1706; III, Schiller-Kissner, Hamburg 1721; trad. ingl. Oxford University Press, Oxford 1989.

Owens, J. A.

- 1997 *Composers at Work: The Craft of Musical Composition, 1450-1600*, Oxford University Press, New York.

Poppe, G.

- 1990 *Beobachtungen zu "Georg Friederich Händels Lebensbeschreibung" von John Mainwaring und Johann Mattheson*, in «Händel-Jahrbuch», XXXVI, pp. 175-184.

Poulin, P. L.

- 1994 (a cura di), *J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts (Leipzig, 1738)*, Oxford University Press, Oxford.

Printz, W. C.

- 1676-79 *Phrynis Mitilenaëus, oder Satyrischer Componist*, 3 voll. (1676, 1677, 1679), Quedlinburg, Okel; nuova ed. Mieth e Zimmermann, Dresden-Leipzig 1696.

Roberts, J. H.

- 1986 (a cura di), *Handel Sources: Materials for the Study of Handel's Borrowings*, ed. in facsimile con introduzioni, 9 voll., Garland, New York - London.

Serauky, W.

- 1939 *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2 voll., Buchhandlung des Waisenhauses, Berlin-Halle.

Siegele, U.

- 1989 *The four conceptual stages of the Fugue*, in D. Franklin (a cura di), *C. Minor, WTC I'. Bach Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 197-224.

Walker, P.

- 1987 *Fugue in German Theory*, Tesi di dottorato, State University of New York, Buffalo.

Walther, J. G.

- 1955 *Praecepta der musicalischen Composition* (ms, 1708), a cura di P. Benary, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Werckmeister, A.

- 1700 *Cribrum Musicum oder Musikalisches Sieb*, Calvisius, Quedlinburg-Leipzig; ed. in facsimile Olms, Hildesheim 1970.

Winemiller, J. T.

- 1997 *Recontextualizing Handel's borrowing*, in «Journal of Musicology», XV, n. 4, pp. 444-70.

Wolff, C.

- 1968 *Die Stile Antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Steiner, Wiesbaden.
- 1986 *Johann Valentin Eckels Tabulaturbuch von 1692*, in *Festschrift Martin Ruhnke*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart, pp. 374-81.

FRANZ KÖRNDLE

La musica sacra del Sei e Settecento nelle tradizioni cattolica e luterana

1. *Introduzione.*

Il tardo Cinquecento costituì per la musica sacra un momento di grandi rivolgimenti che, seppure per motivi assai differenti, coinvolsero i cattolici dell'Europa meridionale, centrale e occidentale come pure i protestanti dei Paesi Bassi, di vaste regioni della Germania centrale e settentrionale nonché della Scandinavia. La conclusione del Concilio di Trento (1563), con i suoi provvedimenti per una riforma liturgica dei paesi cattolici, creò in ambito musicale esiti sostanzialmente nuovi. Da allora in poi fu necessario fare i conti con un servizio religioso che disciplinava la polifonia. Conservare solo la musica monodica gregoriana avrebbe senza dubbio comportato un impoverimento artistico. Ma d'ora in poi sarebbe stato proibito soltanto ciò che veniva considerato «*lascivum et impurum*» [Beck 1964, p. 114]. La formulazione aperta di questo decreto va sicuramente intesa anche come una reazione al massiccio impiego di musica organistica e figurata da parte dei protestanti, ai quali non si voleva in alcun caso riconoscere una qualsivoglia preminenza estetica nell'organizzazione della liturgia. Inoltre sarebbe stato estremamente difficile imporre una limitazione della prassi musicale polifonica.

Mentre con le decisioni del Concilio tridentino il mondo cattolico cercava di realizzare una unificazione della liturgia, nei paesi protestanti si andò definendo una sempre maggiore differenziazione tipologica dei servizi religiosi. Ciò ebbe conseguenze di peso crescente per la musica sacra, che si dovette adattare alle nuove circostanze. Nel contempo si profilava l'occasione di creare ulteriori attrattive per i fedeli grazie al mutamento delle forme musicali. Secondo la concezione luterana, alla musica liturgica spettava una funzione di annuncio autonoma. In tal modo le nuove composizioni potevano sempre meglio tradurre gli assunti teologici nel linguaggio dei suoni. Ciò non comportò alcun problema fintantoché la teologia si muoveva senza deviazioni sulle orme di Lutero. La sua deriva nelle due visioni ortodossa e pietista ebbe in seguito conseguenze anche in campo musicale.

Com'è naturale, le confessioni religiose rivali si osservavano a vicenda con straordinaria apprensione. L'introduzione di nuovi generi e metodi compositivi da parte dell'una provocavano immediate reazioni nell'altra. Ciononostante fra i musicisti doveva prevalere, almeno in ambito artistico, una

sorta di pensiero interconfessionale. In caso contrario sarebbe stato inconcepibile che un compositore protestante come Heinrich Schütz potesse viaggiare a più riprese per l'Italia allo scopo di perfezionarsi con i principali maestri del tempo, come Giovanni Gabrieli o Claudio Monteverdi, che naturalmente erano cattolici. Nel corso del Seicento l'oratorio proveniente dall'Italia cattolica venne adottato dai protestanti mentre il corale tedesco – nato assai prima della Riforma – influì sul servizio liturgico dei cattolici ai tempi della Controriforma. Anche la musica organistica si poté sviluppare in parte a livello super-confessionale, emancipandosi dal legame con le melodie liturgiche e creando forme libere.

2. *Musica sacra cattolica.*

Il decreto del Concilio di Trento che bandiva dalla musica sacra qualsiasi elemento «lascivum et impurum» lasciò ampi margini all'interpretazione. In seguito fu perciò necessario regolare con ulteriori prescrizioni quale dovesse essere la natura della musica sacra cattolica. Massima influenza vi ebbe il *Caeremoniale Episcoporum* (Roma 1600), che conteneva norme assai dettagliate. Gli scritti teologici, diffusi capillarmente nei conventi e in altri circoli ecclesiastici, provvidero poi a discutere con chiarezza, avvalendosi di esempi concreti – a partire da testi più antichi come la *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino (XIII sec.) – la maggiore o minore ampiezza del campo d'azione riservato alla musica liturgica. Probabilmente non è un caso che gli autori di tali scritti fossero soprattutto membri della Compagnia di Gesù. Proprio i gesuiti, considerati ostili alla musica, nei loro trattati ne difesero strenuamente l'impiego per la liturgia. Così nelle *Disputationes* (1586) di Roberto Bellarmino troviamo un'apologia in piena regola della musica liturgica, che pretendeva di fondarsi su una tradizione risalente ai tempi biblici. A Bellarmino fecero seguito Henrique Henriquez con la sua *Theologia moralis* (1588), i *Commentarii theologici* (1591) di Gregorio di Valenza, il *De Religione* (1609) di Francisco Suarez, l'*Opus morale* (1613) di Tomás Sanchez, il *Mystagogus* (1629) di Louis Cresolles e il *De sacerdotis officio* (1639) di Pietro Persico. Analogo contenuto mostrano i trattati dei non gesuiti Andrea Piscara Castaldo (*Praxis Caeremoniarum*, 1625) e Giovanni Bona (*De Divina Psalmodia*, 1663); quest'ultimo, appartenente al severo ordine dei cistercensi, influì in seguito, nelle vesti di cardinale, sull'organizzazione della liturgia secondo le riforme conciliari. Tali scritti conobbero una diffusione eccezionalmente vasta, al punto da potersi considerare come solidi fondamenti teologici della musica sacra. La Chiesa si adoperò con ogni mezzo per offrire presupposti univoci alla prassi musicale. Le parole dell'*Ordinarium Missae* andavano utilizzate in modo liturgicamente corretto. Con altrettanta precisione veniva stabilito che le composizioni per il

Proprium dovessero seguire i relativi testi del nuovo Messale. In realtà sia i compositori sia gli interpreti – cantori e strumentisti – spesso si attenevano solo in minima parte a questi dettami. Sull'esame delle opere conservate grava perciò la costante difficoltà di stabilire se una composizione fosse veramente pensata per la liturgia, ovvero appartenesse piuttosto all'ambito devozionale privato.

2.1. Canto gregoriano e *Kirchenlied*.

Nell'organizzazione musicale del servizio divino, la pratica del canto gregoriano costituiva la norma per la maggior parte delle chiese. Certamente, dando alle stampe le nuove edizioni del Breviario (1568) e del Messale (1570), la Riforma tridentina aveva posto le basi per una liturgia unificata; a ciò si legava tuttavia la concessione, per quelle diocesi che potevano contare su più di due secoli di tradizione, di conservare in un primo momento le proprie abitudini. Quando nell'impeto riformista si passava troppo bruscamente all'introduzione della liturgia modificata, nel servizio divino si creava una situazione confusa, poiché vecchio e nuovo si sovrapponevano [Körndle 1996, pp. 103 sgg.]. La maggioranza delle diocesi – soprattutto quelle tedesche – contavano anzitutto sul fatto che ai gesuiti paresse più appropriato procedere con prudenza e per fasi successive. Riordinarono dunque i canti secondo i canoni riformati, mantenendo tuttavia il più possibile le vecchie varianti melodiche. Perciò in Germania la liturgia romano-tridentina cominciò a imporsi solo lentamente nel corso del XVII secolo: nel 1608 a Passau, nel 1617 a Freising, dopo il 1660 a Magonza. Qui apparvero, fra il 1665 e il 1673, edizioni a stampa del *Corale di Magonza* predisposto dal cardinale Schönborn. In questo caso quindi la pratica si conformò alla liturgia post-tridentina con oltre un secolo di ritardo [Köllner 1955, pp. 55-70; 1956, pp. 44-62].

Non solo in Germania, ma anche in Francia e in Spagna godettero di particolare popolarità adattamenti ritmici di melodie gregoriane, o perfino melodie integralmente nuove. Questa moda riguardava soprattutto inni e altri canti dell'*Officium horarum*, ma fu anche responsabile di una costante produzione di brani per l'*Ordinarium*. Ancor oggi in uso è l'antifona mariana *Salve Regina*, erroneamente attribuita a Henri Dumont [Büttner 2001; Launay 1993, pp. 146-50, 288-304].

Maggiori influssi sulla musica sacra ebbe in Germania il moltiplicarsi di canti in lingua volgare, interpretabile come una reazione alla Riforma. Proprio nel tardo Cinquecento erano apparse numerose edizioni a stampa di canti, sebbene prive in gran parte delle melodie. Anche in quel caso i gesuiti, come Petrus Canisius, ebbero notevole influenza. Così, nel servizio divino e perlopiù durante le processioni venivano probabilmente ammessi antichi canti cattolici come *Christ ist erstanden*. Certo, la datazione dei can-

ti non era sempre determinabile con sicurezza; perciò nelle raccolte si potevano insinuare, accanto a nuove composizioni cattoliche, persino canti di provenienza protestante.

A differenza del canto gregoriano, il *Kirchenlied* favorì con i suoi nuovi testi l'approfondimento della fede nel senso della Riforma cattolica, ma non di rado svolse anche una funzione di propaganda controriformistica e antiprotestante. Per tali ragioni, all'inizio del Seicento si dissolsero le ultime resistenze ancora attive contro l'inserimento di tali canti. Conobbero quindi ampia diffusione il cosiddetto *Cantual* – apparso a Magonza nel 1605 e sopravvissuto in numerose nuove edizioni e rimaneggiamenti fino a oltre metà Settecento – come pure il *Trutz Nachtigall* del gesuita Friedrich Spee (1649), che assurse a modello per parecchie delle successive generazioni [Härtling 1976, pp. 108-10, 114-16]. Mentre nel gregoriano l'organo interveniva di regola solo in alternanza col canto (*alternatim*), con il crescente imporsi del *Kirchenlied* cominciò a diffondersi un accompagnamento di basso continuo all'organo, che divenne poi abituale come guida e sostegno generale del canto comunitario.

2. 2. Musica polifonica.

Fino a metà Cinquecento, l'impiego della polifonia nella musica sacra era in gran parte un privilegio delle cappelle principesche (anche quelle dei principi-vescovi) facenti capo a corti o grandi città. Già da tempo esisteva inoltre una categoria di musicisti che potevano essere assunti in aggiunta agli *Stadtpfeifer* (musicisti municipali) quali strumentisti per le esecuzioni in chiesa. Ma solo dopo il Concilio di Trento anche le cattedrali, e spesso perfino le chiese conventuali, cominciarono a crearsi complessi propri, cui affidavano l'organizzazione musicale del servizio religioso.

Poiché i documenti ecclesiastici continuavano a raccomandare la comprensibilità dei testi liturgici, i compositori cercarono spesso di tenerne conto. Il mutamento stilistico avvenuto intorno al 1600, che comportò un allontanamento dall'imitazione polifonica, facilitò loro il compito. Ciononostante, radicali semplificazioni della scrittura come il falso bordone – in cui più voci declamano i testi dei Salmi su pochi accordi – rimasero l'eccezione. Tuttavia, sino alla fine del Settecento molte opere mostrano chiari segni della sillabicità del testo soggiacente, enunciato omoritmicamente da tutte le voci. Parimenti, il senso delle singole parole passò in secondo piano, poiché con ogni probabilità si considerava più decisivo lo sfarzo esteriore, soprattutto nelle composizioni celebrative. Non si desiderava neppure approfondire musicalmente i contenuti teologici dei testi, dal momento che questo era piuttosto affare degli eruditi che dei musicisti. Com'è naturale, era permessa una minima e riconoscibile traduzione musicale dei significati delle parole: già nelle Messe seicentesche s'introdussero così, a mo'

di formule fisse, semplici moti ascendenti sulle parole «et ascendit in coelum», ovvero tristi e prolungati accordi minori sul «mortuorum» del Credo.

Dopo la morte, avvenuta nel 1594, di Giovanni Pierluigi da Palestrina e di Orlando di Lasso, i principali stimoli alla musica sacra provennero dall'Italia. A Roma gli allievi di Palestrina, come Soriano o Agazzari, tramandavano lo stile del venerato maestro, sia pure modernizzandolo cautamente con l'introduzione di un regolare accompagnamento di basso continuo. Venezia era appena giunta con Giovanni Gabrieli a una gigantesca amplificazione del numero delle voci, riunendo numerosi gruppi di solisti, cori e strumentisti. Le occasioni per eseguire tali composizioni, basate soprattutto sui testi dei Salmi, era data di norma dall'ufficio dei Vespri, mentre ancora al tempo di Claudio Monteverdi la Messa prevedeva una musica più severa in «stile antico» [Leopold 1993, pp. 170-204]. Oltre a ciò, si facevano sempre più strada nella liturgia "concerti" per voci soliste con organici ridotti (come i *Cento concerti ecclesiastici* di Ludovico Viadana, Venezia 1602). A partire da metà secolo, lo stile concertante interessò anche le intonazioni dell'*Ordinarium Missae*. La *Messa concertata con due violini e violoncello* di Francesco Cavalli (Venezia 1656) venne ben presto considerata come un modello da emulare. Di questo passo la musica sacra raggiunse quel livello artistico grazie al quale avrebbe potuto misurarsi con l'ambiente profano, soprattutto con il neonato genere dell'opera teatrale. Questa musica rappresentativa dava tuttavia adito a continue critiche da parte dell'autorità ecclesiastica. Ricorrendo ad antichi divieti (come la bolla di Papa Giovanni XXII *Docta sanctorum*, del 1324-25), fra Sei e Settecento i pontefici cercavano ancora di sbarrare la strada a simili pratiche, sebbene con scarso successo [Körndle 1999, p. 74].

In stretto contatto con l'Italia, e con Venezia in particolare, si trovavano i domini asburgici e Vienna, residenza dell'imperatore. Poiché nella capitale erano attivi soprattutto musicisti italiani (come Giovanni Priuli o Giovanni Valentini), presto si cominciò a imitare quel nuovo tipo di musica sacra. Anche per le Messe delle feste solenni si approntavano lavori di grandi proporzioni in stile policorale-concertato, nei quali accanto agli archi s'inserivano anche trombe e timpani. La suddivisione sillabica del testo in blocchi omofonici, che venivano contrapposti alle parti strumentali, permetteva una combinazione fra comprensibilità e grandioso dispiegamento sonoro. Da Vienna tale influsso si estese a Salisburgo (Heinrich Ignaz Franz Biber, *Missa Salisburgensis* a 53 voci, 1682), quindi alla Germania meridionale [Hintermaier 1977].

A Monaco tuttavia l'atteggiamento iniziale fu piuttosto cauto. Dopo la morte dell'universalmente celebre Orlando di Lasso, i nuovi direttori della Cappella di corte Johann a Fossa e Ferdinand di Lasso si limitarono perlopiù a conservare il repertorio raccolto e la documentazione di antiche tradizioni esecutive che garantivano la conformità al Concilio. Fino a Sette-

cento inoltrato non ebbe luogo pressoché alcun ampliamento del patrimonio musicale. Le cause si possono rintracciare nelle ristrettezze economiche dovute alla Guerra dei Trent'anni, ma anche in un dirottamento dell'interesse della corte verso la musica profana. Ancora intorno al 1700 l'allora *Hofkapellmeister* Giuseppe Antonio Bernabei raccolse il patrimonio delle composizioni di Lasso entro un libro corale *in folio*. Parallelamente alla riduzione della musica sacra a corte, dopo il 1600 il convento dei Canonici della Frauenkirche di Monaco creò una propria cappella, ma anche là si sfruttarono perlopiù le antiche composizioni di Orlando di Lasso; gli influssi italiani delle pratiche policorali e del canto solistico con accompagnamento strumentale s'inserirono solo gradualmente nelle convenzioni esecutive. Stupisce quindi l'apparizione nel repertorio seicentesco di una raccolta di *Magnificat* del protestante Hieronymus Praetorius, attivo a Monaco; ma poiché il testo è identico per entrambe le confessioni, è probabile che ciò non rappresentasse un problema [Söhner 1934, pp. 56-60]. In altri centri cattolici come Magonza, Treviri o Colonia ci si mostrò più aperti, ma mancarono stimoli, a causa della scarsità di compositori di valore. Ad ogni modo, nella seconda metà del secolo i musicisti provenienti dall'Italia portarono con sé nuovi repertori, ai quali anche le successive composizioni seppero adeguarsi [Hochradner 1998, p. 196].

Fin dall'inizio del Seicento si giunse in Francia a una significativa tradizione mottettistica. In una commistione di stile antico ed elementi concertati, nacque con il nome di *motet à grand cœur* o *grand motet* un genere simile alla cantata, soprattutto su testi dei Salmi, che trovò posto nel connubio fra cerimonie di corte e servizio liturgico. Le composizioni di Jean-Baptiste Lully, André Campra e Jean-Philippe Rameau assunsero, quali musiche della Cappella di corte, una sorta di ruolo esemplare, tanto che in Francia si giunse a chiamare indistintamente *motet* tutta la musica sacra [Launay 1993, pp. 306-8, 433-39]. Ebbero ampia diffusione le raccolte di intonazioni dei Salmi, dove i testi venivano generalmente riformulati in lingua volgare, sotto forma di poesia strofica. Quando non si componevano nuove musiche, si adattavano i testi a musiche preesistenti, come quelle di Lasso. I Salmi venivano musicati a quattro voci o a voce sola, con accompagnamento di liuto. Ciò farebbe pensare che il luogo d'esecuzione non fosse tanto la chiesa, ma piuttosto quello della devozione privata [*ibid.*, pp. 167-72, 324-44, 453]. In Francia, le musiche per la Messa venivano di norma composte in uno «stile antico» assai semplificato, senza accompagnamento strumentale (con l'eccezione di Marc-Antoine Charpentier). Un caso particolare è rappresentato dai grandiosi Requiem di André Campra e Jean Gilles, il secondo dei quali godeva ancora di grande popolarità a Settecento inoltrato, e venne persino eseguito, con l'aggiunta di alcune voci, ai *Concerts spirituels* [Pierre 1975, p. 298].

Nel XVIII secolo le magnifiche Messe in stile concertato cominciarono

gradualmente a scomparire. In Italia dominava ora – come all'opera – lo stile napoletano (soprattutto quello di Alessandro Scarlatti). Sovente dell'*Ordinarium Missae* si musicavano ormai soltanto il Kyrie e il Gloria, come nel caso di Pergolesi [Degrada 1966, p. 75] o anche di Vivaldi [Kolneder 1965, pp. 237-54]; le parti mancanti venivano completate con brani a cappella preesistenti. Invece il Sanctus e l'Agnus Dei venivano spesso sacrificati alla tradizione secondo cui la preghiera dell'officiante veniva pronunciata a bassa voce, il che dava alla musica strumentale l'occasione per eseguire un Concerto a mo' di devoto accompagnamento [Schnoebelen 1969, pp. 37-55].

Nelle regioni cattoliche a nord delle Alpi, accanto alla lunga *Missa sollemnis* prese forma dopo la morte dell'imperatore Carlo VI (1740) il nuovo tipo della *Missa brevis*, il cui scopo doveva essere la radicale condensazione dei movimenti del Gloria e del Credo, troppo ricchi di testo. Oltre a ciò (cfr. fig. 1) si facevano risuonare simultaneamente in tutte le voci passaggi testuali che in origine avrebbero dovuto succedersi gli uni agli altri.

Anche questa tecnica serviva a dare spazio alla musica dell'Elevazione, per la quale autori come Joseph Haydn o Wolfgang Amadeus Mozart (que-

Figura 1.

Joseph Haydn, *Missa brevis St. Joannis de Deo*, si bemolle maggiore (Kleine Orgelsolomesse), Inizio del Gloria.

Allegro (di molto)

V. I, II

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam

Do - mi - ni Fi - li u - ni ge - ni - te, Je - su Chri - ste, qui

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, lau - da - mus

Vc., Kb., Orgel

st'ultimo a Salisburgo) fornirono ampie ed elaborate redazioni del *Benedictus*. Per le Letture o per il Graduale si eseguiva una Sonata da chiesa in un unico movimento, con due violini, basso e organo, rinforzati nelle occasioni festive con due oboi, due trombe e timpani.

Nel Settecento il genere del mottetto adotta ancora la scrittura a più voci della classica polifonia vocale cinquecentesca, ma di frequente prevede già un accompagnamento orchestrale. Molto più spesso, con la medesima denominazione si indica invece un tipo di canto solistico sostenuto dall'orchestra, che ha perduto ogni legame con la tradizione del passato per avvicinarsi piuttosto al genere della cantata. Questi lavori venivano di norma eseguiti dopo le Letture o per l'Offertorio.

Come nei secoli precedenti, anche la musica sacra del Settecento opera in un delicato equilibrio fra scelte dei compositori, prassi liturgica e dettami ecclesiastici. La discrepanza fra i precetti dell'autorità spirituale – qui rappresentata da papa Benedetto XIV – da una parte, e la realtà del servizio divino e della musica sacra dall'altra, è attestata più chiaramente che mai nell'Enciclica *Annus qui* del 1749 [Fellerer 1985, pp. 33-35]. Le disposizioni ivi ampiamente discusse avevano il fine di presentare ai pellegrini, attesi a Roma per l'Anno Santo 1750, servizi liturgici modello in luogo dei previsti abusi. Al di fuori della Città Eterna tale decreto doveva restare lettera morta, ma con ogni probabilità venne comunque considerato con grande interesse.

2.3. Oratorio e dramma musicale sacro presso i Gesuiti.

Entro il movimento religioso post-tridentino del tardo Cinquecento, accanto alla Messa e all'Ufficio delle ore fecero la loro comparsa forme non liturgiche di preghiera e di devozione destinate a chierici e laici. Ci si incontrava nelle cappelle o negli oratori per pregare, predicare e leggere la Bibbia, accompagnandovi canti spirituali, soprattutto laudi a una, due o tre voci. I racconti biblici o allegorici si potevano rappresentare in modo particolarmente eloquente tramite laudi dialogiche. Da queste premesse, intorno al 1600 si sviluppò il genere dell'oratorio (termine entrato nell'uso solo dal 1640 circa), che mirava a riunire elementi del mottetto, della musica strumentale e della monodia operistica. A Roma il più importante compositore di oratori in latino fu Giacomo Carissimi (*Jephtha, Abraham, Judicium extremum*). Il suo influsso giunse fino alla Germania e alla Francia (Charpentier). Ancor più fortunato fu l'oratorio volgare (Alessandro Stradella), poiché con l'idioma locale si poteva raggiungere un pubblico ancora più vasto. Dopo il 1700 l'oratorio conobbe l'apice della sua popolarità (a Napoli con Alessandro Scarlatti), per trasferirsi in seguito dai luoghi sacri alla sala da concerto (Georg Friedrich Händel), in vera e propria concorrenza con l'opera teatrale, i cui contenuti si erano ormai impoveriti [Smither 1977].

Nel Seicento era nata fra i gesuiti una forma particolare di musica sacra, il dramma spirituale. Già nel Cinquecento, nei primi anni della Compagnia di Gesù, si usava unire teatro e musica (soprattutto tramite cori alla fine di ogni atto o scena), ma ancor prima del Seicento si era ormai sviluppato un genere teatrale nuovo, che possedeva tutte le caratteristiche dell'opera, era musicato da cima a fondo con sinfonie, recitativi, cori e arie, ma impiegava testi latini e veniva rappresentato perfino nelle chiese. Mentre si conosce poco dello sviluppo di questa tradizione in area italiana, studi più recenti hanno fornito un resoconto dettagliato del teatro musicale spirituale nelle regioni germanofone [Münch-Kienast 2000; Schmid 1989]. Degne di menzione sono la *Philothea* di Johannes Paullinus, eseguita per la prima volta a Monaco nel 1643, e le tre raccolte a stampa del *Theatrum*, ivi pubblicate da Franz Lang nel 1717, ma diffuse già anteriormente al 1700. All'incirca nello stesso periodo, i gesuiti rappresentavano prima di Pasqua i cosiddetti *Sepolcri*, nei quali si meditava sulla Passione di Cristo. Tutti questi drammi si basavano sugli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, e s'inscenavano durante la Quaresima. Poiché in quel periodo erano proibite le rappresentazioni operistiche, si poteva così attirare il pubblico nelle chiese con drammi simili alle opere, al fine di influenzarlo con temi spirituali. Mentre a Vienna la musica era affidata a compositori minori come Johann Bernhard Staudt, a Monaco i gesuiti riuscirono ad avvalersi per questo scopo dei musicisti di corte: il successo delle loro iniziative era affidato dunque a Rupert Ignaz Mayr, Johann Christoph Pez o Giuseppe Antonio Bernabei.

3. *Musica sacra protestante.*

Nelle regioni protestanti, per la domenica e per le festività si adottava ancora alla fine del Cinquecento la forma antica della Messa, il più delle volte persino con le cinque parti dell'*Ordinarium*, e del *Proprium* almeno l'*Introitus* e l'Alleluia o la Sequenza. Solo per i normali giorni feriali si prevedeva l'uso della lingua tedesca. Le disposizioni ecclesiastiche di questo periodo mostrano un graduale passaggio verso altre forme. All'inizio del Seicento la situazione mutò, poiché ormai i responsabili non erano più cresciuti nella Chiesa precedente la Riforma. Il luteranesimo si era trasformato da movimento di riforma a confessione autonoma, e se nel Cinquecento vi erano ancora molte tradizioni in comune con i cattolici, gli antichi legami andavano ormai affievolendosi: soltanto questo ricambio generazionale rese possibile anche un'indipendente trasformazione del servizio divino, dapprima cauta, poi sempre più evidente. Dopo il 1600, oltre al Credo – o perfino in sua vece – si cantava pressoché ovunque la Professione di fede (*Glaubenslied*) di Martin Lutero. Nella riorganizzazione dell'Ufficio divino, la città di Dresda assunse una posizione preminente. Col prolungarsi

del sermone che seguiva il Credo/*Glaubenslied* e il Padre Nostro, si ridussero di conseguenza le altre parti, cosicché già intorno al 1650 il Sanctus e l'Agnus Dei venivano di norma eliminati. Tale forma del servizio liturgico ordinario ebbe come fondamentale conseguenza lo sviluppo della tipica Messa luterana, che allora constava ancora delle sole parti del Kyrie e del Gloria [Schmidt 1960, p. 119]. Il *Neu Leipziger Gesang-Buch* di Gottfried Vopelius (Lipsia 1682), ancora in uso al tempo di Bach, contiene tutte le cinque parti dell'*Ordinarium Missae*, con piccole varianti testuali imputabili a tradizioni locali del tardo Medioevo [Wagner 1930, pp. xvi sgg.]. Il pietismo tedesco, elaborato nell'ultimo quarto del Seicento da Philipp Jakob Spener e August Heinrich Francke, cominciò tuttavia a mettere in dubbio la legittimità della musica nel servizio liturgico, sicché anche un compositore del rango di Johann Sebastian Bach, la cui visione della musica era orientata al luteranesimo ortodosso, dovette tenersi sulla difensiva.

3. 1. *Kirchenlied* e canto gregoriano.

A partire dall'epoca di Lutero, il canto comunitario rivestiva un ruolo centrale nel servizio divino. D'altronde, al di là della loro funzione liturgica i nuovi canti del XVII secolo erano spesso destinati anche alla devozione domestica. Qui si ritrova talvolta un'aperta propensione per il canto solistico, cui si dava anche il nome di "aria". Ben presto nei libri di canti s'inserì un accompagnamento di basso continuo, come nel caso di Johann Hermann Schein (*Kantionale*, Lipsia 1627). Poiché il flusso dell'invenzione musicale non riusciva a stare al passo con la vivace produzione di nuovi testi, si pervenne a una vera e propria fioritura dei cosiddetti *contrafacta*, nei quali si adattavano melodie spesso tratte da canzoni profane o da musiche di danza. Così la melodia di *In dir ist Freude* proveniva da un Balletto di Giovanni Giacomo Gastoldi, mentre da *Mein Gemüt ist mir verwirret* di Hans Leo Haßler si ricavò *Herzlich tut mich verlangen* (testo di Christoph Knoll).

Solo più tardi la stessa melodia (nota soprattutto grazie alla *Passione secondo Matteo* di Bach) venne adattata al testo di Paul Gerhard *O Haupt voll Blut und Wunden*. Naturalmente si utilizzavano anche modelli sacri, come il Salterio di Ginevra. Tale adozione di melodie preesistenti costrinse i poeti a regolarsi secondo le caratteristiche dei modelli, il che portò all'elaborazione di schemi fissi per le strofe cantate. Stranamente, nel patrimonio di canti protestanti del XVII secolo si trovano perfino creazioni di origine cattolica, come *O Heiland, reiß' den Himmel auf* del gesuita di Colonia Friedrich Spee.

Grazie all'elevato grado di popolarità delle melodie, adattabili a numerosi testi differenti, nei libri di canti si poteva spesso trascurare l'indicazione delle note, così risparmiando sulla costosa stampa musicale, ma anche sullo spazio. Ma per l'utenza più esigente era possibile prevedere brani a più voci, contenuti ad esempio nei *Kirchengesang und Geistliche Lieder*

di Melchior Vulpus (Lipsia 1604), nei volumi VI-VIII delle *Musae Sioniae* di Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1609/10) o nelle *Geistliche Kirchenmelodien* di Johann Crüger (Lipsia 1649) [cfr. Blankenburg 1957].

Nuove raccolte di canti apparvero col Pietismo del primo Settecento, come il *Geistreiche Gesangbuch* di Johann Anastasius Freylinghausen, pubblicato a partire dal 1704. Le chiese regionali cominciarono sempre più a dotarsi di propri innari autonomi. Per il *Musicalische[s] Gesangbuch*, pubblicato a Lipsia nel 1736 da Georg Christian Schemelli, Johann Sebastian Bach fornì le parti di basso continuo [Bernsdorff-Engelbrecht 1980, I, pp. 141-52].

Una tale abbondanza di canti e di raccolte non deve però destare l'impressione che nel servizio liturgico protestante prevalesse fin dal primo Seicento il canto comunitario. Per una porzione non irrisoria, si conservavano almeno per le domeniche gli antichi Introiti latini coi loro versetti salmodici gregoriani, un'usanza rimasta parzialmente in vigore fino a oggi. Ne sono ulteriore prova le denominazioni latine per le singole domeniche del calendario liturgico – ricavate dalle parole iniziali dei relativi Introiti – quali *Invocavit*, *Reminiscere*, *Oculi*. Anche nella liturgia del Vesprio comparivano analoghi reperti, come il *Deus in adiutorium* introduttivo e naturalmente il tradizionale Magnificat, che tuttavia si cantava soltanto nel cosiddetto *tonus peregrinus*. Nel periodo della Natività era poi possibile inserire canti natalizi in tedesco fra i singoli versetti [Schmidt 1960, p. 120].

Nei primi anni della Riforma, il repertorio elaborato soprattutto da Johann Walter e stampato a Wittenberg da Georg Rhau – entrambi della cerchia di Martin Lutero – era di gran lunga insufficiente a soddisfare la richiesta di musica polifonica per la liturgia. Anche per ragioni di qualità si ricorse ampiamente a musiche “cattoliche”, cosicché soprattutto i mottetti di Orlando di Lasso conobbero una vasta diffusione nelle regioni luterane fino a Seicento inoltrato. Gli esemplari tramandati in quelle zone mostrano talvolta evidenti rimaneggiamenti dei testi nei passi teologicamente controversi. Si è conservato quasi per intero il fondo proveniente dalla Marienkirche di Lubecca, nel quale si trovano composizioni di Clemens non Papa, Cipriano de Rore, Nicolas Gombert, Orlando di Lasso e Andrea Gabrieli, che evidentemente ebbero una lunga tradizione esecutiva. Nel Seicento si aggiunsero raccolte di Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, Johann Stadlmayr, Maurizio Cazzati e numerosi altri; in prevalenza Messe, oltre a mottetti, Salmi e Magnificat. Com'è naturale, vi si ritrovano anche compositori protestanti in voga a quell'epoca, come Johann Hermann Schein, Hieronymus Praetorius, Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt e Constantin Dedekind [Riedel 2002-2003, pp. 251-55].

Naturalmente nel fondo di Lubecca non può mancare la più autorevole raccolta del tempo: il *Florilegium Portense*, pubblicato per la prima volta nel 1618 da Erhard Bodenschatz per il rito di Schulpforta e contenente mot-

tetti di antichi maestri; esso conobbe numerose ristampe e risulta ancora in uso a Lipsia ai tempi di Bach (Bernsdorff-Engelbrecht 1980, II, p. 71).

Fino a Seicento inoltrato si ha così l'impressione che una gran parte della musica adottata nella liturgia luterana provenisse da compositori cattolici, e che il repertorio genuinamente protestante fosse di gran lunga in minoranza. Ciò si spiega anzitutto con l'utilizzabilità non troppo problematica di quel patrimonio, ma anche col fatto che per la maggioranza dei musicisti d'oltralpe l'Italia era la patria per eccellenza della musica sacra. Inoltre, poco o niente veniva mutuato dalla concorrenza diretta, ovvero dai compositori cattolici tedeschi.

In effetti, le regioni cattoliche della Germania settentrionale e dell'Austria non produssero quasi mai compositori di rango internazionale. Il Nord protestante era invece dotato di figure di spicco: Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt e Michael Praetorius. Il fatto che i loro lavori si siano imposti solo gradualmente nell'uso è certo da imputare al maggior prestigio della musica italiana. Oltre a ciò, hanno però avuto il loro peso anche altri fattori: la Guerra dei Trent'anni aveva talmente eroso i mezzi finanziari che in quel momento non ci si poteva permettere di produrre costose edizioni a stampa, e si ricorreva piuttosto al repertorio già disponibile; inoltre non si potevano più pagare gli strumentisti necessari. Va poi senz'altro considerato che solo una parte delle composizioni era nata espressamente per il servizio liturgico.

Nelle funzioni religiose solenni della corte di Dresda, il Kyrie e il Gloria venivano eseguiti perlopiù sulle musiche per grande organico degli italiani Albrici, Peranda e Pallavicino. A uso della propria cappella, Schütz approntò soprattutto le note composizioni sui racconti biblici (Natale e Resurrezione) e le tre Passioni, che con ogni probabilità dovevano sostituire le antiche Passioni di Johann Walter per i mattutini delle domeniche *Judica* e delle Palme, nonché del Venerdi Santo. Inoltre, il salterio di Becker era stato certamente concepito per la liturgia, mentre le magnifiche composizioni di Schütz su testi biblici (Salmi e Vangeli), riunite nelle tre raccolte delle *Symphoniae sacrae*, ben s'inserivano soprattutto nel Vesprio o nei concerti religiosi [Schmidt 1960, pp. 206-11].

Verso la metà del XVII secolo prese piede nella liturgia luterana della Germania centrale – ma anche più a sud, in area francone – il nuovo genere della cantata biblica (anche se il termine entrò nell'uso corrente solo nel Settecento). Tali composizioni sostituivano spesso il tradizionale mottetto. Le cantate bibliche prevedevano di norma solo una o due voci soliste, cui si aggiungevano gli strumenti e all'occorrenza un coro; il peso maggiore dell'accompagnamento era affidato al basso continuo. Esiste inoltre un gran numero di cantate in stile concertato, dove un gruppo di solisti si contrappone a un coro e a un complesso strumentale [Samuel 1982, pp. 253-59]. A Norimberga Johann Krieger, Johann Pachelbel e Sigmund Theophil Staden

composero cantate di questo tipo, mentre nell'area della Germania centrale vi si dedicarono numerosi membri della famiglia Bach, attivi ad Arnstadt, Eisenach, Erfurt, Meiningen, Weimar e Jena [Young 1970]. Le cantate di Dietrich Buxtehude sembrano invece destinate più alle *Abendmusiken*, serate musicali a mo' di concerto, che non all'uso liturgico.

L'opera di Johann Sebastian Bach segna in un certo senso il punto d'arrivo nello sviluppo della musica sacra luterana settecentesca. Il *Thomas-kantor* di Lipsia poteva attingere a una tradizione risalente al XVI secolo, portando quei generi all'apice della raffinatezza quanto a magistero contrappuntistico. Egli diede il suo contributo in ogni campo della musica sacra, soprattutto con le circa duecento cantate destinate al servizio liturgico, i mottetti per le cerimonie funebri, le Messe luterane in due movimenti, la Messa in *si* minore, le Passioni, nonché le opere per organo.

Nella musica sacra le Passioni occupano una posizione speciale, poiché venivano scorporate dal servizio liturgico ordinario ed eseguite in forma autonoma il Venerdì Santo nell'ora della morte di Cristo; fra le due parti delle composizioni bachiane s'inseriva un sermone. Il mattino del Venerdì Santo, fra i compiti del *Kantor* di Lipsia vi era poi l'esecuzione della consueta Passione cinquecentesca di Johann Walter durante la funzione, a riprova del convivere di tradizione liturgica e composizione contemporanea [Göllner 1991].

Proprio nell'operato di Bach si rivela con particolare chiarezza questa compresenza di livelli storico-musicali differenti. L'ordinamento lipsiense prevedeva di solito l'inclusione di mottetti della polifonia vocale classica all'inizio della funzione religiosa, dopo il preludio organistico. Kyrie e Gloria venivano musicati ora con le composizioni (adattate) di antichi maestri, ora con brani nuovi. Le cantate, per la maggioranza composte da Bach stesso, trovavano posto dopo la predica [Wolff 2000, pp. 281 sgg.].

Anche la Messa in *si* minore constava in origine (come *Missa*) soltanto delle parti del Kyrie e del Gloria. Nel 1733 Bach inviò a Dresda la parte vocale di entrambi i movimenti, allo scopo di ottenere un titolo, che di fatto gli giunse solo nel 1736: "Compositore della Real Cappella di corte". Nel 1748, due anni prima della morte, Bach ampliò il lavoro fino a ottenere una Messa completa, con l'inserimento di brani precedentemente composti. Con ogni evidenza, l'*Et incarnatus est* rappresenterebbe l'ultimo brano compiuto di Bach.

Sulle ragioni per cui Bach abbia composto una "Messa cattolica" in cinque movimenti, e sull'occasione nella quale l'opera avrebbe dovuto essere eseguita, gli studiosi hanno discusso all'infinito, in parte condizionati dalla loro stessa confessione religiosa. In tempi più recenti si è costituita entro gli studi bachiani – soprattutto per iniziativa dei teologi evangelici – una vera e propria sottodisciplina scientifica della ricerca teologica. Sono stati inoltre raggiunti significativi risultati scientifici in ordine alla com-

prensione dei testi delle cantate composte da Bach [*ibid.*, pp. 276-310], mentre più rare sono state le argomentazioni plausibili riguardo al suo pensiero compositivo. Resta fuor di dubbio che egli abbia lavorato con alfabeti numerici, anche se tale procedimento non pare oltrepassare l'orizzonte dei numeri semplici. In ciò Bach si rivela forse come l'ultimo musicista pienamente radicato nella visione barocca del mondo. L'Illuminismo incipiente avrebbe posto fine a queste concezioni. Dopo Bach, in ambito protestante si è prodotta ancora a lungo una musica sacra di valore, come ad Amburgo con Carl Philipp Emanuel Bach, ma in molti luoghi è da rilevare una situazione di epigonismo.

4. *Musica per organo.*

Mentre a partire dal Seicento, oltre all'*alternatim* del canto gregoriano (particolarmente apprezzato nel Magnificat), divenne una consuetudine liturgica delle diverse confessioni accompagnare i canti sacri all'organo, integrandoli con preludi e variazioni (soprattutto nella Germania settentrionale: Sweelinck, Scheidt, Weckmann, Buxtehude e più tardi Bach), la musica organistica libera, non legata a una melodia preesistente, conduceva un'esistenza discreta ai margini del servizio divino, che essa poteva introdurre con una Toccata o un Preludio e concludere con una Fantasia o una Fuga. Già nel *Caeremoniale Episcoporum* del 1600 si erano poste le fondamenta di tale pratica. Una gran parte dell'opera organistica di Girolamo Frescobaldi (*Fiori musicali*, 1635) era tuttavia concepita come musica per l'Elevazione da eseguirsi durante la Consacrazione eucaristica. In ambito cattolico, il suo esempio fu seguito da Froberger e da Kerll, mentre fra i protestanti assunse un ruolo di riferimento la *Tabulatura nova* (1624) di Samuel Scheidt. Nel tardo Seicento si sviluppò in Germania settentrionale il cosiddetto *stylus phantasticus*, la cui commistione di sezioni improvvisative con altre fugate diede spesso origine a lavori in cinque movimenti [Edler 1982, pp. 167, 184, 223-26]. Nell'area della Germania centrale, le opere per organo di Johann Pachelbel costituivano un modello cui s'ispirò anche Bach. Proprio con i suoi grandiosi Preludi, Fantasie e Fughe si conclude l'epoca d'oro della musica organistica.

Arnold, D.

1979-80 *The Solo Motet in Venice (1625-1775)*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», CVI, pp. 56-68.

Beck, H.

1964 *Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLVIII, pp. 108-17.

Bernsdorff-Engelbrecht, Ch.

- 1980 *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2 voll., Heinrichshofen, Wilhelmshaven.

Blankenburg, W.

- 1957 *Geschichte der Melodien des evangelischen Kirchengesangbuchs: ein Abriss*, in *Handbuch zum evangelischen Kirchengesangbuch*, vol. II/2, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 45-120.

Blume, F.

- 1965 (a cura di), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter, Kassel; 2^a ed.

Büttner, F.

- 2001 *Rhythmische Hymnenmelodien*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LXXXV, pp. 93-126.

Degrada, F.

- 1966 *Le messe di Giovanni Battista Pergolesi: problemi di cronologia e d'attribuzione*, in «Analecta Musicologica», III, pp. 65-76.

Edler, A.

- 1982 *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel.

Fellerer, K. G.

- 1975 *Liturgische Grundlagen der Kirchenmusik Mozarts*, in AA.VV., *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag*, Katzschler, München-Salzburg, pp. 64-74.
 1976 (a cura di), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, II. *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel.
 1985 *Die Kirchenmusik Wolfgang Amadeus Mozarts*, Laaber, Laaber.

Göllner, Th.

- 1991 *"Barrabam". Zur Gleichzeitigkeit der Passionen von Walter und Bach in Leipzig*, in H.-J. Schulze e Ch. Wolff (a cura di), *Johann Sebastian Bach und der süddeutsche Raum. Aspekte der Wirkungsgeschichte Bachs*, Bosse, Regensburg, pp. 25-37.

Härtling, M.

- 1976 *Das deutsche Kirchenlied der Barockzeit*, in Fellerer 1976, pp. 108-18.

Hintermaier, E.

- 1977 *"Missa Salisburgensis". Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung*, in «Musicologica Austriaca», I, pp. 154-96.

Hochradner, Th.

- 1998 *Das 18. Jahrhundert*, in H. Leuchtmann e S. Mauser (a cura di), *Messe und Motette*, Laaber, Laaber, pp. 189-269.

Köllner, G. P.

- 1955 *Die Bedeutung des Johann-Philipp von Schönborn für die Reform des liturgischen Kirchengesangs*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XXXIX, pp. 55-70.
 1956 *Der Accentus Moguntinus nach den "Schönborn-Drucken"*, ivi, XL, pp. 44-62.

Kolneder, W.

1965 *Antonio Vivaldi 1678-1741. Leben und Werk*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Körndle, F.

1996 *Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert*, Tesi di abilitazione alla libera docenza, Università di Monaco.

1999 *Was wußte Hoffmann? Neues zur altebekannten Geschichte von der Rettung der Kirchenmusik auf dem Konzil zu Trient*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LXXXIII, pp. 65-90.

Launay, D.

1993 *La Musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Klincksieck, Paris.

Leopold, S.

1993 *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, Laaber; 2^a ed.

Münch-Kienast, B.

2000 *Philotea von Johannes Paullin. Das Jesuitendrama und die geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola*, Shaker, Aachen.

Pierre, C.

1975 *Histoire du Concert Spirituel. 1725-1790* (opera postuma, terminata nel 1900), Heugel, Paris.

Riedel, F. W.

2002-2003 *Lutherischer Gottesdienst und katholische Kirchenmusik*, in «Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch», II, pp. 231-57.

Samuel, H. E.

1982 *The Cantata in Nuremberg during the Seventeenth Century*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.

Schmid, I.

1989 *Rupert Ignaz Mayr (1646-1712): Die Kompositionen für das Musiktheater. Neue Beiträge zu Leben und Werk des Komponisten*, Tesi di dottorato, Università di Salisburgo.

Schmidt, E.

1960 *Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Schnoebelen, A.

1969 *Performance practices at San Petronio in the Baroque*, in «Acta Musicologica», XLI, pp. 37-55.

Smither, H. E.

1977 *A History of the Oratorio 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (trad. it. *L'oratorio barocco: Italia, Vienna, Parigi*, Jaca Book, Milano 1986).

Söhner, L.

1934 *Die Musik im Münchener Dom in Vergangenheit und Gegenwart*, Lentnersche Buchhandlung, München.

Wagner, P.

1930 *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig (XIV. Jahrhundert) als Zeuge deutscher Choralüberlieferung*, vol. I, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Wolff, Ch.

2000 *Johann Sebastian Bach*, Fischer, Frankfurt am Main.

Young, P. M.

1970 *The Bachs (1500-1850)*, Dent, London.