

GIORGIO MONARI, *La musica del medioevo nei secoli XIX e XX*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 5 (2001 - *Di-vertimenti del desiderio. Dal giullare allo schermo*), pp. 205-212.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



LA MUSICA DEL MEDIOEVO NEI SECOLI XIX E XX

di Giorgio Monari

È nella Francia dell'Ottocento che si deve cercare l'origine di un interesse per la musica del Medio Evo paragonabile a quello dei nostri giorni. Il mondo intellettuale d'oltralpe, nel segno dello Storicismo, si muoveva alla ricerca dei fondamenti dell'identità nazionale nel passato medievale, gli antichi monumenti gotici venivano restaurati da Viollet-le-Duc e intorno alle riviste si riunivano gli interessati alla ricerca antiquaria sul Medio Evo, mentre in ambito musicale si registrava qualche isolato approccio insieme ad un vivo dibattito sulle riviste musicali, il cui oggetto era prevalentemente l'antica musica sacra; d'altra parte ancora nel 1931 lo storico della musica Heinrich Bessler scriverà: "... seltsam hartnäckig wirkt immer wieder das Vorurteil nach, alte Musik sei im wesentlichen Kirchenkunst ...". Non deve stupirci quindi che la riscoperta ottocentesca della musica medievale francese sia sorta nel segno del canto gregoriano. Nell'abbazia benedettina di St Pierre de Solesmes, fondata nel 1833, fu Dom Guéranger a promuovere ricerche ed esecuzioni dedicate al canto gregoriano nell'epoca del suo massimo splendore, prima di quelle che furono definite le degenerazioni tardo-medievali e moderne. Le ricerche maturarono l'idea della necessità di ripristinare la versione 'autentica' delle antiche melodie liturgiche, secondo il principio della 'verità storica': nel 1889 iniziò l'edizione delle fonti manoscritte nella *Paléographie Musicale* a cura di Dom Pothier, il quale dal 1904 farà parte della commissione vaticana per la nuova *Editio Typica*. Opponendosi all'uso corrente di cantare con voce grave e forte, con abbellimenti, ritmo marcato e accompagnamento, lo stile vocale del coro di Solesmes si distinse per l'uso di un suono incolore, voce acuta, senza ornamenti e con ritmo libero. Il gregoriano fu anche al centro di varie esperienze musicali laiche: a Parigi, nel 1853, Louis Niedermeyer, sostenitore di un ritorno all'antica tradizione liturgica, fondò la sua scuola di musica, nella quale si formò anche il compositore Gabriel Fauré, e nel 1894 Charlesordes (direttore dei *Chanteurs de St Gervais*, con un repertorio che comprendeva melodie gregoriane e brani di musica antica a cappella, tra cui alcuni autori quattrocenteschi) fu al centro di un'esperienza didattica in cui ebbe un ruolo chiave il compositore Vincent D'Indy, la *Schola cantorum*, dove si studiava il gregoriano secondo i principi di Solesmes e dove si formarono, tra gli altri, i compositori Edgard Varese, Isaac Albeniz e Eric Satie. Soprattutto in quest'ulti-

mo è da rilevare l'influenza della musica antica, nel suo 'neo-primitivismo' delle *Dances gothiques* e delle *Ogives*. Anche la produzione storiografica e musicologica sul Medioevo conobbe un certo sviluppo al di fuori dell'ambito ecclesiastico nella seconda metà dell'Ottocento, con i lavori del belga François-Joseph Fétis e le pionieristiche edizioni complete o antologiche di Edmond de Coussemaker.

Fu però all'inizio del Novecento che, a partire da contributi scientifici ed editoriali soprattutto di area tedesca (Hugo Riemann, Johannes Wolf, Friedrich Ludwig) e francese (Pierre Aubry, Jean Beck), le conoscenze sulla musica del Medioevo aumentarono in modo significativo, anche per quei repertori fino allora considerati non più che 'primitivi' documenti delle origini, la musica dei trovatori, le prime composizioni polifoniche, *organa* e mottetti, di cui si cominciarono a leggere le partiture per interpretarne il senso musicale. Presso l'Università di Friburgo, nel primo dopoguerra, Wilibald Gurlitt fondò un *collegium musicum*, con gli studenti del suo seminario di musicologia, con i quali preparò un ampio programma dal canto gregoriano alla prima polifonia, fino ai quattrocenteschi Dufay e Binchois, che presentò in concerto a Karlsruhe nel 1922 e ad Amburgo due anni dopo. In breve tempo il mondo germanico si riempì di *collegia* universitari rivolti ad un pubblico accademico, intesi soprattutto ad offrire agli studenti di musicologia ricostruzioni di musica antica come esempi musicali viventi. Tra gli allievi di Gurlitt c'era lo stesso Bessler, il quale in seguito si farà portavoce nei suoi scritti di tutta la diffidenza che la storiografia ancora nutre verso quello che è stato definito 'feticismo restaurativo', non condividendo il principio che gli stili musicali abbiano valore solo se considerati a partire dalle condizioni sonore delle diverse epoche.

In quegli anni la nuova diffusione e la maggiore conoscenza della musica medievale (così come di quella rinascimentale e barocca) contribuirono a rinnovare l'interesse dei compositori per il linguaggio musicale dell'antichità, come già era avvenuto nell'Ottocento, e furono premesse della riproposizione delle tecniche contrappuntistiche dei polifonisti 'fiamminghi' quattro-cinquecenteschi da parte degli stessi Schönberg e Webern, delle composizioni ispirate al canto gregoriano di Respighi e di certe scelte stravinskiane a partire dalla *Symphonie de Psalmes*. Questo mentre il 'feticismo restaurativo' trovava terreno favorevole al suo sviluppo anche in Belgio e in Svizzera. A Bruxelles, nel cui conservatorio aveva operato, tra gli altri, Fétis, si era trasferito nel 1925 il musicista americano Safford Cape, il quale, ispirato dallo studioso Charles van den Borren, decise di dedicarsi alla musica medievale e del primo Rinascimento. Cape fu il primo ad eseguire musica pre-cinquecentesca per un pub-

blico non di specialisti; nel 1932 realizzò la prima esecuzione radiofonica di musica antica vocale e nel 1933 fondò il gruppo *Pro Musica Antiqua*, con repertorio che abbracciava musica dai trovatori e trovieri alla polifonia di Notre Dame e fino a Guillaume de Machaut e ai compositori 'fiamminghi'. A seguito del successo arrivarono le registrazioni per la *Anthologie Sonore* e poi per la *Deutsche Grammophon*. Quasi contemporaneamente, nel 1933, a Basilea, dove ha sede una prestigiosa collezione di strumenti antichi, August Wenzinger e Paul Sacher fondarono la principale istituzione di musica antica della prima metà del secolo, volta ad offrire una continuità allo studio pratico e teorico dei musicisti dediti a questo repertorio, la *Schola Cantorum Basiliensis*. La *Schola* non mise al centro dei suoi interessi la musica vocale o religiosa e dette preminenza alla musica strumentale e alle tecniche esecutive, aprendo una nuova fase nell'attualizzazione della musica antica, che iniziava così ad allontanarsi dalla natura essenzialmente corale e sacra dell'Ottocento.

Negli anni Trenta il regime hitleriano determinò l'esodo di molte delle energie intellettuali tedesche negli Stati Uniti: i vari Alfred Einstein, Curt Sachs, Manfred Bukofzer, Willi Apel, Leo Schrade esportarono la competenza storico-musicologica europea negli atenei statunitensi, e qui contribuirono alla nascita di numerosi *collegia*. Nel 1940 anche il compositore Paul Hindemith si trasferì negli Stati Uniti, dove organizzò il *Yale Collegium Musicum*, all'interno dei corsi musicologici di Schrade. Il gruppo utilizzava strumenti originali, con cui Hindemith realizzava interpretazioni palesemente 'creative' di un repertorio esteso dalla polifonia di Notre Dame fino al Rinascimento e Barocco.

E mentre in Francia e Germania la scena languiva, proprio negli Stati Uniti ebbe luogo l'esperienza più rilevante ed innovativa dell'immediato dopoguerra. Nel 1953, mentre Hindemith tornava in europa, Noah Greenberg fondava il gruppo *New York Pro Musica Antiqua*, in omaggio al gruppo di Cape, dal quale però si distingueva, nelle parole di Harry Haskell, per la "... virile, outgoing showmanship of Greenberg, who, ..., believed that music should sound as fresh as if it had been composed the day before." Greenberg era un musicista senza particolari meriti, con un passato nella marina mercantile che gli aveva permesso di raccogliere partiture e registrazioni durante i suoi viaggi, ma con l'apporto di vari studiosi e artisti poté mettere in scena nel 1958 un brillante (quanto, per noi, azzardato) *Ludus Danielis*, che risulterà in un grande successo di pubblico, appena due anni dopo il successo che Cape aveva raccolto con la registrazione della *Missa* di Machaut. Questo mentre in Gran Bretagna era attivo Thurston Dart, clavicembalista e musicologo, docente dal 1952 a Cambridge; i suoi interessi si rivolgevano in primo luogo alla

musica per tastiera dei secoli XVI e XVII ma anche a certa musica medievale. Il suo approccio spregiudicato, almeno quanto quello di Greenberg, ma sostenuto da una diretta competenza musicologica, si espresse in esecuzioni avventate, in polemica con quelle ritenute pedanti e noiose della generazione precedente. Dart ebbe un effetto galvanizzante su non pochi studenti e musicisti, contribuendo a creare i presupposti per l'esplosione del fenomeno britannico dell'*Early Music* nei decenni seguenti.

Gli anni Sessanta videro il mondo accademico internazionale mettere a punto nuovi strumenti per un accesso più immediato al repertorio antico, spingendo in seguito gli esecutori a praticare e difendere sempre più l'esecuzione basata direttamente sulla fonte, invece che sull'edizione moderna. Tra queste iniziative si ricordano il *Répertoire International des Sources Musicales* e l'istituzione di una raccolta delle fonti polifoniche mondiali in microfilm voluta ad Harvard dal musicologo Howard Mayer Brown. Insieme vennero elaborati strumenti per un'interpretazione più profonda delle fonti, come la *Sémiologie grégorienne* (1968) di Dom Cardine, esponente della scuola di Solesmes, che permise di decifrare in maniera più circostanziata le antiche notazioni. Ulteriori spunti per gli studiosi ed esecutori di musica medievale vennero dall'etnomusicologia, che gettò luce su corrispondenze tra pratiche musicali antiche e costumi conservatisi presso etnie e contesti specifici. Lo studioso Hendrik Van der Werf fu tra i primi a riconoscere questo debito nell'elaborazione della sua teoria del 'ritmo libero declamatorio' della lirica cortese medievale, idea suggestivamente vicina al 'ritmo libero oratorio' praticato a Solesmes per il gregoriano. L'influsso dell'etnomusicologia è evidente anche nel lavoro di artisti come Thomas Binkley, che, con lo *Studio der Frühen Musik* di Monaco, dopo i *Carmina Burana* (1964) realizzati in maniera tradizionale (con strumenti che raddoppiano le voci e senza parti improvvisate), svolse ricerche in Marocco sulla musica arabo-andalusa che lo condussero a imitarne lo stile, con esecuzioni di liriche cortesi ricche sul piano della struttura formale, dell'ornamentazione e dell'improvvisazione (*Minnesang und Spruchdichtung*, 1966). Anche René Clemencic, che a Vienna nel 1969 fondò il suo *Clemencic Consort* (spaziando con una facilità impressionante, e a molti sospetta, dai *Carmina Burana* al repertorio barocco), raccolse non pochi influssi da modalità esecutive 'etniche', che lo portarono ad un abbondante uso di percussioni e arabismi, non solo nelle registrazioni di monodia medievale, ma anche in quelle di repertorio più tardo. Il gruppo più rappresentativo degli anni Sessanta e Settanta fu l'*Early Music Consort* di Londra, fondato nel 1967 da David Munrow, polistrumentista, personaggio versatile quanto attento pro-

grammatore, modello di generazioni posteriori. Le sue virtuose esecuzioni su strumenti insoliti come il cromorno, prime in questo secolo, fecero scalpore nel mondo anglosassone. Sebbene non avesse lo spessore scientifico di altri colleghi, Munrow pubblicò un libro sugli strumenti medievali e rinascimentali, accompagnato dagli esempi musicali registrati dal suo gruppo.

Negli anni Settanta, grazie soprattutto alle nuove potenzialità della produzione discografica, la musica medievale si inserì stabilmente nel mercato, creando una propria nicchia, per il momento ancora ridotta rispetto a musica rinascimentale e barocca. I successi dell'*Early Music Consort*, di *Musica Reservata*, del *Clemencic Consort* e dello *Studio der Frühen Musik* si consolidarono in una 'tradizione', mentre numerosi nuovi gruppi emersero nell'area anglosassone (*Hilliard Ensemble*, *Schola Antiqua*, *Ensemble Clément Janequin*, ...), e nell'Europa continentale (*Musica Antiqua*, *Sequentia*, *Ensemble Gilles Binchois*, ...). L'approfondimento delle ricerche a monte dell'esecuzione di musica medievale era ormai un dato che imponeva al musicista una elevata conoscenza del linguaggio musicale, della teoria e della notazione antichi e la capacità di interpretarne il senso, quindi competenze musicologiche insieme a quelle tecniche. L'idea che lo specifico manoscritto dovesse essere il riferimento per l'esecutore dominava l'approccio alla musica medievale, contribuendo a incrinare la fiducia nell'esistenza di un testo 'originale' a cui dovere risalire dalle diverse versioni manoscritte di uno stesso brano (come invece per musiche di altre epoche). L'edizione delle melodie trovieriche di Van der Werf (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, 1977-79) si mosse in questo senso, offrendo in notazione semi-diplomatica le diverse versioni esistenti di ogni brano. Ed anche il *Graduale Triplex* (1979) della scuola di Solesmes può essere visto come un tentativo di compromesso in tale direzione, riportando accanto alla tradizionale trascrizione vaticana due diverse trascrizioni antiche. Nelle copertine dei CD apparvero descrizioni dettagliate dei manoscritti da cui provenivano i brani eseguiti, le esecuzioni trovarono fondamento in principi stilistici localizzati geograficamente, finché anche il gregoriano fu sottratto alla monoliticità di Solesmes, secondo le interpretazioni di gruppi quali la *Schola Antiqua* di New York, che realizzò esecuzioni in ritmo proporzionale, traendole anche da manoscritti tardi, cioè da quelli che erano stati ritenuti il prodotto della corruzione e della decadenza del vero canto gregoriano.

Il mondo della musica antica era andato avanti fino allora fiducioso nell'oggettività dei suoi presupposti e nella possibilità di avvicinarsi all'originale attraverso l'uso di una corretta strumentazione, il rispetto della partitura antica e l'approfondimento graduale di quanto tramandato storicamente, rimanendo

abbastanza indifferente alle critiche provenienti soprattutto da parte del mondo musicologico (da Hans Redlich a Alfred Einstein, da Theodor W. Adorno fino a Carl Dahlhaus) ma con l'allargarsi del fenomeno e con il successo di mercato, dubbi si sollevarono anche tra gli stessi protagonisti. Nel 1978 Michael Morrow, leader di *Musica Reservata*, scriveva: "... in the case of medieval song ... the possibility of constructing a performance style containing any element that might be familiar to a medieval listener is ... not worth the attempt. ... the result, far from bearing any resemblance to medieval performing practice, may be a species of quasi-composition and a musical performance that diminishes the composer and glorifies the modern performer.". Se è vero che queste considerazioni saranno raccolte e forniranno materiale alla riflessione sulla musica nel decennio seguente, il mondo artistico - e parte di quello scientifico - sembrarono non reagire, se non nel senso di un ulteriore scarto nell'esigenza di 'autenticità', che portò le nuove leve a scagliarsi contro gli arbitri interpretativi di Munrow, Binkley, Clemencic, colpevoli di usare troppi strumenti, percussioni, arabismi, improvvisazioni non attestate. Alla ricerca di una 'nuova' autentica musica medievale, si approfondirono gli studi su prassi e condizioni esecutive, che trovarono spazio nelle nuove riviste specializzate, sorte numerose. Varie nuove formazioni tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta (*Gothic Voices*, *Anonymous 4*, *Orlando Consort*, *Sinfonye*, ma anche formazioni francesi, tedesche e italiane) offrirono proposte interpretative originali e 'nuovi' autori entrarono in repertorio accanto ai più consolidati polifonisti di Notre Dame, a Machaut, Landini e ai più noti fiamminghi. La badessa benedettina del secolo XII, Hildegard von Bingen, autrice di opere poetiche, profetiche, mediche e compositrice, divenne la star degli anni Ottanta: il gruppo musicale del filologo inglese Christopher Page, *Gothic Voices*, debuttò nel 1980 e con *A Feather on the Breath of God - Hymns and Sequences by Abbess Hildegard of Bingen*, uno dei prodotti che ha ottenuto maggior successo nel settore, meritò il Gramophone Award; Hildegard fu anche il cavallo di battaglia di *Sequentia*, il gruppo di Barbara Thornton e Benjamin Bagby, che nel 1982 registrò il suo dramma liturgico *Ordo virtutum* e successivamente progetterà l'esecuzione dell'opera omnia, completata per la fine del millennio.

In questa nuova generazione, almeno sul piano ideale, il ritmo libero e la vocalità pura, a cappella, dominavano; se la *Schola Antiqua* di Blackley continuava a proporre esecuzioni di gregoriano in ritmo proporzionale 'truly authentic', la posizione promossa dalla scuola di Solesmes sul ritmo sembrava vincente, dato che la maggioranza dei gruppi di successo la seguiva, applicandola in alcuni casi anche al di fuori dell'ambito gregoriano, alla lirica cor-

tese e alla polifonia fino al Duecento. Le contrapposizioni di rese interpretative contribuivano comunque ad evidenziare come l'esecuzione di musica medievale sia un fenomeno artistico complesso, dove l'esecutore è chiamato ad effettuare scelte più o meno consapevoli, 'storicamente' ed 'esteticamente', ma sempre determinanti. In fondo nessuno si sentiva più obbligato ad adottare un solo approccio, come era avvenuto per i riformatori di Solesmes; il francese Marcel Pérès, dell'*Ensemble Organum*, scriverà: "I don't try to find *the* authentic way of performing Gregorian chant. ... For each manuscript, period, or repertorie, I try to create a specific performance. ... Each of my records shows a different approach to chant." Le molte implicazioni suggerite da affermazioni come questa furono raccolte ed elaborate, soprattutto dal musicologo statunitense Richard Taruskin, in numerosi saggi lungo il corso degli anni Ottanta. Taruskin invitò ad abbandonare la pretesa di 'autenticità' nelle esecuzioni di musica antica, che lui inquadrò in un contesto di oggettivismo e impersonalismo rispondenti all'estetica modernista, con improprie implicazioni etiche, e propose di optare per una 'sincerità' dell'espressione artistica fondata sulla 'convinzione' personale dell'artista. In risposta, Christopher Page, tra gli altri, scriverà che "From the vantage point of the later 1990s, it is obvious that thinking of the kind found in various kinds of post-structuralism was bound to corrode the notion of 'authenticity', so often invoked in the 1970s as the pursuit of "what the composer intended". ... Further, many critical theorists have tended to silence discussions of ethical issues"; ma senza l'autenticità e il suo valore etico, " ... there would be no way of talking about continuities of musical taste or understanding from the Middle Ages to the present."

Vale la pena di considerare a parte l'esperienza di un gruppo come l'*Hilliard Ensemble*, che, fin dalla fondazione nel 1974, si è dedicato sia al repertorio medievale che a quello contemporaneo di compositori come Arvo Pärt, John Taverner e Steve Reich, ponendosi a cavallo dell'apparente opposizione 'nuovo/antico', illuminando da un punto diverso il problema dell'autenticità, e soprattutto anticipando gli sviluppi degli anni Novanta; anni che vedono il Medioevo compiere il balzo finale verso i primi posti nelle classifiche di vendita americane ed europee, anche se grazie a prodotti che non possono non sollevare perplessità. Oltre alle 'angeliche' *Anonymous 4*, che realizzano nel 1993 *An English Ladymass* e nel 1994 *Love's Illusion* - entrambi 'Classical Disc of the Year' per Billboard -, sono anche gli anni delle vendite record del CD doppio con melodie gregoriane registrato dai monaci benedettini di Santo Domingo de Silos. Accanto a queste produzioni 'autentiche' intervengono esperimenti di contaminazione con la pop music, paralleli a quelli di certa

world music, come quelli tentati efficacemente dall'*Hilliard Ensemble* e dal sassofonista new age Jan Garbarek con il CD *Officium* e anche dall'*Orlando Consort* che presenta nel 1998 *Extempore* con l'ensemble jazz *The Perfect Houseplants*. Il successo del Medioevo tocca ancora più direttamente il mondo pop, con l'uso di partiture medievali trasferite in atmosfere *dark* dai *Dead Can Dance* (*A passage in time*, 1990) e le registrazioni dei monaci di Solesmes presentate in versione *dance* dagli *Enigma* (*Mea culpa*, 1991). Indipendentemente da questi inattesi sviluppi, la 'ricostruzione autentica' della musica medievale non si arresta, cambia atteggiamento, trova nuove motivazioni in un'idea di autenticità fondata sull'intuizione di una 'umanità' superstorica, verso la quale sono in molti a tendere. Cristopher Page ne dà un'esposizione nel suo libro *Discarding images* (1993) parlando di 'transhistorical communication' tra l'esecutore moderno e l'autore medievale: "... an appreciable continuity of human thought and feeling from age to age ..." in base alla quale il musicologo Bernard D. Sherman si sente di affermare che: "... it is no longer naive to suspect ... that we *feel* more or less as medieval people did".