

Marco Ferrari

**L'interpretazione
della musica antica**

Vol. 2

La filosofia dei musicisti pratici

UT ORPHEUS

Download file audio

I file mp3 degli esempi sonori sono disponibili per il download alla pagina:

www.utorpheus.com/product-3814

Password: Jewbo7

LB 51

ISBN 978-88-8109-549-0

© Copyright 2026 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Via Marsala 31/E - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2026 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

Indice

1. Premesse	7
-------------------	---

Medioevo

2. Estetica e terminologia del canto modale	19
3. Quali “note” si cantavano nel Medioevo	25
4. Il sistema modale antico e l’avvento della tonalità moderna	29
5. Il cantore antico ed il cantore moderno	35

Il ’500

6. I menestrelli ignoranti che non sapevano suonare a libro	47
7. Il cantore alla viola, alla lira ed al liuto	55
8. Il liuto cinquecentesco, precursore della tonalità	59
9. La comprensibilità del testo cantato; canzone e melodramma ...	65
10. La monodia accompagnata: il più importante prestito della tradizione orale alla musica colta	67
11. La questione dei dilettanti	73

Tempi moderni

12. Armonia strumentale	83
13. Notazione	91
14. Pronuncia idiomática strumentale e musica antica	103
15. I temperamenti	111

Conclusione

16. Critica	121
Cadenza finale	131

Ringrazio per i consigli, le informazioni ed il supporto: il liutista Fabio Accurso, l'esperto di danza storica Lucio Testi, l'esperto di arte organaria antica Luca Veroli, i colleghi Gloria Moretti, Fabio Soragna, Stefano Vezzani, Patricia Esteban e il direttore editoriale di Ut Orpheus Andrea Schiavina.

1. Premesse

Sono stato indotto alla redazione di questo secondo volume per meglio chiarire i problemi che riguardano la *prassi della musica antica*; qui si guarderà all'interpretazione tra la fine del Medioevo e l'inizio del XVII secolo, dal punto di vista dei *musicisti pratici* che prediligono approcci pragmatici. È rivolto a tutti gli studenti di musica nei licei e nelle università, agli studiosi e ai dilettanti appassionati.

Nei diversi capitoli ricorreranno necessariamente termini specialistici come “musica recta”, “mano armonica”, “mutazione” ecc. le cui spiegazioni – come altre informazioni di carattere strettamente bibliografico – sono state omesse per la facile consultazione che Internet offre.

Questo breve scritto è espressione dell'attività cinquantennale di interprete di musica antica; raccoglie i criteri che mi hanno portato a rivedere quanto trasmesso dalla letteratura didattica e musicologica, e a mettere in dubbio le abitudini di prassi nel contesto generale della musica del passato.

Ho riscontrato una quantità di conclusioni interpretative arbitrarie e fuorvianti, assunte a volte con ingenuità, altre volte con leggerezza, altre volte ancora con il preciso intento di evitare scelte di metodo che rispettassero le fonti antiche e le indicazioni di cui sono uniche vere testimonianze.

In teoria non c'è differenza tra pratica e teoria, in pratica invece sì.

Questo gioco di parole descrive un problema vetusto e coincide con una diatriba che fin dall'Alto Medioevo è arrivata ai nostri giorni. La teoria musicale si definiva *speculativa* già in epoca tardo latina, in quanto indagine filosofico-matematica; nel corso del Medioevo venne opposta alla *prassi di mestiere* dei cantori, i quali tenuti in assai poco conto dai teorici, venivano a volte definiti con epiteti umilianti.

Musica e cucina hanno la principale destinazione di essere ascoltata la prima e gustata la seconda; assaporare la preparazione di un'an-

tica ricetta cucinata da un bravo cuoco permette di goderne molto più di quanto possano fare le analisi scientifiche. Si può affermare che la musica antica venga studiata in teoria con i metodi che chimica e fisica adotterebbero verso l'arte della cucina. Quest'ultima potrebbe apparire un'affermazione meramente polemica verso le discipline teoriche; tende invece a guadagnare il giusto ruolo alla prassi musicale, che può formulare soluzioni convincenti anche per problemi trattati di norma solo in teoria.

Ipotesi e deduzioni.

Senza altre velleità mi sono dedicato ad esporre una serie di ipotesi su questioni critiche che riguardano anche la storiografia della musica. Le propongo come frutto di un'esperienza annosa; mi compete quest'unico metodo deduttivo che considera la prassi musicale come ineludibile termine di paragone.

La musica di tradizione orale e la musica eurocolta.

La notazione musicale è un codice imperfetto che trasmette le inflessioni dell'espressività, vocali o strumentali che siano, in modo sommario. Per questo assunse fin dalle origini una rigidità intrinseca e inevitabile.

Il canto liturgico medioevale si assoggettò alle convenzioni (oggi dimenticate) della notazione neumatica, che confluirono poi nella concezione del contrappunto mensurale polifonico.

La musica antica che ci è pervenuta è esclusivamente in scrittura, quindi la storiografia immagina le sue ipotesi su di una realtà ristretta: il numero dei cantori del repertorio sacro ed il numero ancora più ridotto dei musicisti colti al servizio della nobiltà. Si tratta di un fenomeno la cui rilevanza storica riguardò gli strati sociali più ricchi ed influenti, che erano elitari ed autoreferenziali.

Se la *notazione* aveva fondato e resa possibile la *composizione musicale in scrittura*, è altrettanto vero che quest'ultima consisteva solo di più antiche tradizioni monodiche e del *contrappunto vocale*. Senza assumere questi presupposti, si persiste nell'abitudine evolucionistica di interpretare la musica antica come fosse l'unica e diretta progenitrice di tutti i repertori *eurocolti*, giustificando l'adozione a

ritroso di convenzioni estetiche antistoriche rispetto a quella che fu invece una cultura per lo più vocale ed elitaria.

Un'unica tradizione vocale europea.

Dal Basso Medioevo fino al '500, la musica colta europea rappresentò un'unica tradizione di musica vocale sacra, divisa in due grandi fenomeni: la monodia liturgica e la polifonia. In questi due generi fondamentali si innestarono alcune tradizioni profane, comunque sempre all'interno dell'estetica *modale* dominante, rappresentata dalla notazione. Escludendo alcuni rari esempi precedenti all'invenzione della stampa musicale (manoscritti di Londra, Faenza, *Chansonnier du Roy*, oltre ad altre sporadiche intavolature), la musica strumentale ebbe un vero e proprio spazio nella notazione solo dopo il 1501, data dell'invenzione della stampa musicale ad opera di Ottaviano Petrucci. Questa semplice constatazione non è stata tenuta nella giusta considerazione. Si è fatta una gran confusione tra musica vocale e strumentale, a causa della realtà moderna assunta come presupposto antistorico.

Le antiche regole di tecnica compositiva, i limiti di tessitura, i divieti, le norme per la sistemazione del testo sulle "figure" musicali, la redazione in "parti staccate" ecc. tutti confermano la scarsa attendibilità dell'interpretazione moderna. Prima della comparsa di una vera tradizione scritta di musica strumentale, l'atto stesso del comporre in contrappunto necessitava solo e soltanto della conoscenza profonda di suono, pronuncia e articolazione del canto. Oggi vengono troppo spesso ignorati gli elementi più notevoli della tradizione polifonica vocale, dalle proporzioni storiche plurisecolari.

L'idioma dell'antica modalità.

L'antica notazione vocale individuava un ambiente culturale preciso e diffuso che faceva capo ai cantori della liturgia sacra; esso trasmetteva in modo relativamente rigido anche estetica, tecnica vocale e stile; il fatto che la nobiltà borgognona quattrocentesca o la borghesia commerciale fiorentina del '300 avessero patrocinato certi peculiari stili musicali deve far ritenere che quest'ultimi fossero comunque influenzati dall'estetica dominante di canto monodico

liturgico e polifonia modale. I *cantori-compositori* apprendevano tecnica e conoscenze formandosi nelle cantorie di chiesa.

Le diverse scuole individuate dalla storiografia moderna, *Ars antiqua*, *Ars nova francese e italiana*, *polifonisti borgognoni*, *fiamminghi*, *veneziani*, *romani* ecc. furono tutte manifestazioni di un'unica cultura vocale che faceva capo alle cappelle musicali e alle cantorie di chiesa e di corte. L'idioma estetico comune del canto modale era rappresentato dal canto monodico liturgico, che ne costituiva il modello negli aspetti teorici come in quelli pratici.

L'assenza del testo nella polifonia antica è stata interpretata come una sorta di sottintesa destinazione strumentale. Invero la *sostanza vocale* di polifonia e contrappunto è uno dei pochi luoghi luminosi della musica precedente al '600.

Dai primi *neumi adiaematici* fino a quella *mensurale bianca*, tutte le notazioni rappresentano un'unica tradizione di origine e destinazione canora. Non è stata valutata correttamente la dicotomia tra gli idiomi del *canto modale* e quelli della *musica strumentale*; questi ultimi risuonano in maniere del tutto singolari a seconda dei diversi sistemi di produzione del suono: corde, fiati, archi, tastiere ecc. Si sono adottate le prassi strumentali moderne (*legato*, *staccato*, *forte*, *piano*, ecc. che non per nulla non esistevano) per forzare interpretazioni strumentali con arpe e liuti, cornamuse e bombarde, flauti e salteri, tessiture esageratamente acute o gravi che risuonano in modo incongruo nel contrappunto. Ora, non si pretende di ridurre la polifonia alla sola interpretazione vocale: piuttosto si vorrebbe proporre un punto di vista più rispettoso della sostanza sonora originale, che lasci al canto il ruolo di canone interpretativo al quale gli strumentisti dovrebbero ispirarsi senza sostituirsi proditoriamente alla sonorità che fu arte raffinata dei cantori.

Nel 1501 l'invenzione della stampa musicale; nel 1600 l'invenzione del melodramma.

In questo testo si troverà ribadito più volte il fatto che nel corso del '500 intervennero mutamenti fondamentali: l'avvento della stampa musicale e la più diffusa alfabetizzazione degli strumentisti verso la decifrazione della notazione vocale; non ultima, la graduale

affermazione della composizione strumentale ed orchestrale, resa possibile dalle nuove compagini di strumentisti in grado di leggere la notazione. Questi profondi cambiamenti furono prima pratici e soltanto dopo teorico-ideologici: fino alla fine del XV secolo, la *composizione mista vocale-strumentale* fu sporadica e storicamente poco significativa; non perché l'evoluzione del pensiero e della tecnica compositiva non la potessero concepire, ma perché estranea all'arte colta. Gli idiomi strumentali erano il lessico di *compagnie, corporazioni e famiglie* di menestrelli che battevano territori ben diversi dagli ambienti della musica scritta.

I *menestrelli di corde e di fiato*, i *musicisti del ballo*, le *compagnie di viole da braccio*, i *piffari municipali*, i *trombetti*, i *tamburini*, rappresentarono la stragrande maggioranza degli antichi strumentisti in Europa; queste categorie, spesso riunite in gilde e corporazioni, non ebbero accesso alla notazione fino all'invenzione della stampa musicale, che fu uno dei principali e più profondi mutamenti del secolo. *Cantorie e cappelle vocali* detenevano il sapere esclusivo di notazione e composizione, trasmesse su codici manoscritti, in proprietà esclusiva di chiese e corti.

La stampa segnò il passaggio dalle tradizioni manoscritte medievali ad idee e contesti completamente nuovi. Essa segnò lo spartiacque storico tra l'antica modalità vocale monodica e polifonica ed i nuovi linguaggi della composizione: la monodia accompagnata e l'armonia; caratteristica quest'ultima degli idiomi strumentali, i quali nel tempo si sarebbero unificati e normalizzati nella pronuncia, attraverso più moderni espedienti grafico-notazionali. La monodia accompagnata era praticata fin dall'antichità: *arpe, cetre, chitarre, citole, fidule, viole e vielle* ecc. dimostrano come il fenomeno strumentale dell'armonia di accompagnamento al canto solistico fosse pratica antica, eccellenza di *citaredi* di epoca ellenistica, dei medievali *arpisti, minstrels e ménétriers*, che accompagnavano il canto e le danze. Non si trattava di un fenomeno limitato temporalmente, socialmente o geograficamente: si trattava dell'espressione musicale più normale e diffusa. Per contro, l'ambiente culturale che deteneva il sapere della *notazione vocale*, pur essendo dominante in quanto espressione della Chiesa, aveva scarso interesse a rapportarsi con la monodia profana di tradizione orale: l'antica trascrizione dei repertori di *trovatori e trovieri*, simile ad una

sorta di “congelamento in notazione ecclesiastica”, dimostra quanto fosse critico il soggetto. Tra XIV e XVI secolo, teorici e commentatori asserivano frequentemente che la monodia profana accompagnata da strumenti fosse ben presente a livello popolare, mentre nel lontano ed idealizzato passato d'epoca classica gli eruditi ne sarebbero stati i principali interpreti. Si trattò di un problema ideologico che ne implicava uno tecnico: la monodia profana circolava come tradizione orale tra il popolo, ma la cultura più alta della *scrittura musicale* sembrava non interessarsi al più diffuso tra gli stili, che veniva trasmesso oralmente. I due domini, contrappunto vocale ed armonia strumentale di tradizione orale, rimasero distinti per le oggettive difficoltà di comunicazione e scambio tra le due categorie d'interpreti.

Dilettanti.

Con il termine “dilettante” ogni epoca ha individuato figure d'artista sempre differenti. Oggi, la confusione che si è fatta nell'uso di questo termine necessita di una serie di puntualizzazioni. La definizione moderna di “artista dilettante” mal si adatta ai contesti di epoche in cui il talento e la possibilità di ricevere una formazione di alto livello potevano rappresentare affrancamento ed ascesa sociale verso un livello di vita migliore. La distinzione tra musicista dilettante e di professione interessava quindi assai poco nei contesti nobiliari, dove erano ammessi e retribuiti solo gli artisti migliori. Il fatto che i musicisti venissero mantenuti a corte con emolumenti che spesso retribuivano altre loro attività certo non basta oggi a definirli dilettanti. È necessario valutare la qualità che un artista doveva raggiungere con la sua produzione, fosse quella marmorea degli scultori o quella ineffabile dei cantori. Non si dovrebbe confondere la costante presenza del liuto nelle residenze nobiliari cinque-seicentesche con le prassi con cui esso veniva suonato in accompagnamento al canto. I ricchi nobili, pur godendo delle blandizie che ricevevano da chi era mantenuto a corte, avevano altro da fare: la gestione del potere politico e militare richiedeva loro costante ed assai poco umanistico impegno. Quindi, le raccomandazioni di coltivare abilità e competenze musicali erano soprattutto rivolte ai cortigiani di professione. Dobbiamo interrogarci su quali repertori potessero essere cantati e suonati da questi cortigiani. La notazione

musicale rappresenta un codice complesso che trasmette fenomeni estemporanei attraverso la decifrazione anch'essa estemporanea, per la quale è richiesta una formazione annosa e specialistica; ancor di più in epoche in cui questo codice risultava di ardua ed esoterica accessibilità. Il repertorio della *polifonia vocale* era ampiamente superiore alle possibilità di chi non avesse ricevuto una formazione approfondita; anche le *intavolature strumentali* rappresentavano un campo di prova adatto solo agli strumentisti di mestiere; risulta più credibile ritenere che la raffinata musica colta fosse espressione di sicura preparazione tecnica, in modo del tutto simile a quanto richiesto da arti letterarie e figurative. Il liutista moderno conosce bene le molteplici abilità che distinguono gli artisti dagli strimpellatori. Se le cronache antiche descrivevano il *Cortegiano* intento a “cantare a liuto”, ci si deve domandare quale ne fosse il livello: si trattava di un musicista formato, in grado di interpretare i repertori che andavano diffondendosi grazie all'*intavolatura* a stampa, oppure di un interprete di semplici canzoni?

La stampa musicale rese disponibili i repertori colti alla vasta categoria degli strumentisti di tradizione orale, che ebbe così accesso alla teoria ed alle prassi. I principali acquirenti di intavolature e danze polifoniche per “ogni sorte di stromenti” furono plausibilmente *liutisti e strumentisti di corte, pifferi municipali, menestrelli di corde e di fiato, del ballo e delle occasioni civili* ecc., musicisti che vivevano del proprio mestiere. Il denaro necessario all'acquisto delle costose stampe musicali veniva magari dispensato dalla ricca nobiltà che ben volentieri patrocinava la musica colta per intrattenimento e danza. Sotto questa luce, il ruolo sporadico dei “dilettanti”, che si sarebbero potuti annoverare raramente e soltanto tra nobili e ricchi borghesi, viene ridotto alla sua piccola importanza, soprattutto in confronto al fondamentale processo che vide nascere la *musica strumentale colta* con la categoria degli *strumentisti colti*, fenomeni storici ben più determinanti.

Incidenti di percorso intorno alla prassi moderna della musica antica.

L'apparente semplicità e facilità esecutiva dei repertori precedenti al '600 ha permesso oggi l'accesso a stuoli di musicisti dilettanti, provocando un livello tecnico incompatibile con lo studio delle prassi

antiche. Si è sottovalutata la complessità della musica precedente al melodramma perché se ne è ignorata la sostanza eminentemente vocale, che all'epoca era ovvia. I cantanti moderni raramente possono paragonarsi alla sapienza e alle tecniche necessarie a rendere completa e credibile l'esecuzione di un madrigale, di un mottetto o di una messa polifonica. Il fenomeno novecentesco che ha favorito la più larga diffusione della musica antica a livello amatoriale è stato involontariamente negativo. Il madrigale cinquecentesco può sembrare di facile e banale esecuzione se interpretato nel contesto del coro amatoriale. Solo recentemente le poche scuole internazionali di musica antica hanno innalzato il livello di interpreti e studiosi più giovani, evidenziando ancor più le criticità di cui sopra.

Concerto antico e moderno.

Il concerto pubblico fu un fenomeno sconosciuto almeno fino agli anni '30 del '600, quando furono creati in Italia le prime compagnie d'opera ed i primi teatri per il melodramma. Precedentemente, la musica colta fu esclusivo appannaggio della liturgia religiosa e di ristretti ambienti nobili e ricchi. Oggi risulta impossibile rispettare le funzioni sociali originali, liturgiche e para-liturgiche della musica sacra; esattamente come risulta poco produttivo ispirarsi all'antica destinazione per pochi eletti, ricchi e nobili, di quella profana.

Oggi la musica viene fruita al di fuori dal contesto artistico che la produce a causa dei mutamenti causati dall'invenzione dei supporti audio meccanici e digitali, e dai grandi media radio-televisivi. Questa è la ragione che ha condannato il pubblico moderno alla deprecabile definizione di "ignorante musicale"; esso in realtà è vittima di un'eccessiva, ridondante e confusa disponibilità: l'opera lirica, la musica sinfonica, da camera, ecc., come tutti i repertori di altre epoche, vengono tenuti in vita grazie a notevoli partecipazioni economiche a fondo perduto, pubbliche e private, senza le quali giacerebbero abbandonati. Nei contesti sociali del passato, per ascoltare musica si dovevano convocare e pagare cantanti e strumentisti, provenienti da dintorni e città vicine, o ci si doveva recare presso teatri e sale da concerto. Gli ascoltatori e i fruitori dei repertori locali erano ottimi conoscitori e critici attenti di quanto veniva loro proposto,

per il quale pagavano di buon grado gli artisti che conoscevano e apprezzavano. Anche i musicisti itineranti dovevano, per ragioni di sussistenza economica, adattare i loro repertori alle terre che battevano.

Tra queste considerazioni storico-sociali la musica antica merita una riflessione particolare: si tratta di un fenomeno talmente decontestualizzato da rendere ascoltatori e critica completamente privi di criteri di valutazione.

Essa troverebbe chiavi interpretative assai più convincenti se si considerasse, prima di tutto, il contesto culturale e le funzioni che la produssero. L'intento dei musicisti che si occupano di musica del passato dovrebbe servire a comprenderne sempre meglio gli elementi storici, per immaginare sempre più da vicino quali potessero esserne l'identità ed il suono. Questa ricerca, che produce ben poco profitto economico, può sembrare un esercizio sterile; invece sono ancora molti gli elementi di alto livello artistico che aspettano di venire svelati. In questa indagine si è appena iniziato ad intaccare la crosta superficiale, quindi da subito si dovrebbero scegliere i metodi di sondaggio più corretti ed essere disposti ad andare contro le proprie convinzioni ed abitudini.

La storiografia musicale.

Fino alla fine del XVIII secolo i musicisti colti attingevano in ugual misura da partiture e prassi tramandate a memoria: sulla carta essi trasmettevano e reperivano i nuovi repertori; per contro, dalla tradizione orale ancora ricevevano il mestiere che consentiva loro di migliorare la propria condizione sociale. Prestavano la propria opera a corte o in chiesa, come in qualunque altro contesto remunerativo. Se venissero calati nella realtà storica dei giorni in cui vissero, i compositori che oggi hanno una notorietà impensabile all'epoca apparirebbero più vicini al ruolo che impersonarono.

È poco utile evocare roboanti categorie artistiche *a posteriori* per descrivere periodi storici in cui i musicisti erano prezzolati da nobili, mercanti o corporazioni di mestiere per le proprie occasioni sociali. La storiografia musicale che descrive Bach, Mozart, Beethoven come pilastri monumentali sui quali si regge tutta la musica occidentale si manifesta frutto di un'ottica autoreferenziale.

Buone intenzioni.

La musicologia ha preceduto i musicisti pratici nello studio della musica antica: questo, nonostante le buone intenzioni, ha originato una serie di errori nell'approccio alle prassi storiche dai quali si uscirà a fatica e solo in futuro. Lo studio di manoscritti, trattati e di una gran quantità di documenti antichi è stato enormemente facilitato dalla recente disponibilità sulla rete digitale. Da quando i musicisti hanno iniziato a decifrare anch'essi le notazioni originali, ci si è resi conto che, pur richiedendo conoscenze ancora più specialistiche, esse testimoniano indicazioni di prassi ben più importanti di quanto non si sia voluto credere. Si è commesso un grave errore nel ritenere che le trascrizioni moderne potessero emendare le fonti originali dall'aspetto esoterico che le caratterizza: quest'ultimo è invece il prodotto raffinato di un'arte trasmessa nel modo migliore.

Due fazioni d'interpreti.

Oggi tra gli interpreti di musica antica esistono due fazioni: da un lato la più numerosa, composta da coloro che considerano i repertori eurocolti come la discendenza diretta, quasi senza soluzioni di continuità, di *notazione e prassi musicali* anteriori al 1600; dall'altro, più sparuti e con minor seguito, coloro che considerano la tradizione orale come elemento sul quale la *notazione* si sarebbe innestata per poi prevalere. Ovviamente le due interpretazioni, basate su presupposti diversi, giungono a soluzioni spesso incompatibili.