



## “Musici et cantores”: agli albori della cultura musicale europea

Emanuele Raganato (University di Cracovia)

La musica, come materia d'insegnamento, rientra in quel percorso formativo e disciplinare che rimase per secoli alla base della formazione culturale “classica”, ma la sua presenza, nella tradizione degli studi liberali, ha radici antiche. Da Platone a Sant'Agostino, passando poi da Severino Boezio e Cassiodoro, fino ad Alcuino di York e Guido d'Arezzo, la musica divenne materia di studio obbligatoria già nelle principali istituzioni scolastiche medioevali, le *scholae* cristiane, dove si insegnava anche il canto liturgico. Per tutto il Medioevo, nel grande crogiuolo di popoli, di lingue, di costumi diversi, il canto liturgico, pur con inevitabili differenze da una regione all'altra, dovette rappresentare un potente elemento unificatore del mondo cristiano (Baroni, Fubini, Vinay, 1999, p. 27). Tuttavia, con il passare dei secoli le esigenze della prassi musicale si fecero sempre più ampie e il canto dei primi secoli, ancora affidato alla memoria dei cantori, divenne più complesso, più elaborato e istituzionalizzato. L'antica contraddizione tra teoria e prassi musicale si acuì ed affiorò, prima sommessamente e poi ben presto con maggiore evidenza, il problema pedagogico di come istruire i cantori e di quali principi esecutivi stabilire affinché il canto liturgico conservasse le sue caratteristiche e non rischiasse di scivolare verso forme profane. Con la rinascita carolingia, il problema si pose con tutta la sua evidenza, nell'ambito del nuovo programma educativo imposto da Carlo Magno.

La musica ebbe sempre un ruolo di primo piano all'interno delle *scholae* monastiche sebbene l'atteggiamento della Chiesa nei confronti della musica fosse sempre stato ambiguo. Se da un lato, infatti, la musica poteva essere un legame con il mondo pagano o una fonte di corruzione per i giovani, dall'altro, se correttamente usata, poteva essere uno strumento di elevazione e salvezza (Baroni, Fubini, Vinay, 1999, p. 42). Da Platone agli ultimi autori pagani della tarda latinità, Macrobio e Marziano Capella, il valore della musica, quale scienza dei rapporti e chiave d'accesso alle leggi che reggono l'universo e strumento di comprensione della sua armonia, si trasmise fino al medioevo cristiano (Morelli, 2002). Tuttavia il modello teorico offerto dalla tradizione greco-ellenistica, era ormai del tutto scisso da una concreta prassi musicale ed era stato ridotto a pura speculazione, mentre i modelli reali si presentavano del tutto inadeguati alle nuove esigenze della liturgia cristiana (Baroni, Fubini, Vinay, 1999, pp. 26-27). Principalmente quindi, la pratica musicale religiosa prevedeva l'esecuzione di

salmi, prima in ebraico ed aramaico e poi, successivamente, in greco e latino. La parola (*logos*) e il canto della parola erano alla base della liturgia. Con Agostino di Ippona (uomo formatosi attraverso lo studio dei classici e la lettura dei testi dei platonici) invece, avvenne un passaggio cruciale per la legittimazione della materia musicale nelle *scholae*: nel *De doctrina christiana* ricordò l'interesse delle arti liberali, considerate come un'invenzione divina (Riché, 2015, p. 33). Il *De doctrina christiana*, considerato la carta fondamentale della cultura cristiana, non era destinato solo ai chierici ma anche ai laici. Lo studio delle sette arti liberali (tra le quali la musica, appunto) diviene necessario e propedeutico (*exercitatio animi*) per la conquista della filosofia, in cui scopo è la ricerca della Verità e del Bene e la contemplazione di Dio (Morelli, 2002). Dal IV secolo quindi, l'istruzione (anche elementare) che avrebbe dovuto portare i giovani allo studio della teologia e della filosofia, comprendeva, oltre agli studi letterari, anche una formazione matematica, con l'inclusione la scienza musicale, anche attraverso l'utilizzo dell'antica notazione greca. La pratica musicale invece era basata sulla ripetizione mnemonica ed almeno fino all'VIII secolo non si utilizzarono sistemi di notazione. Un secolo dopo, Boezio mise la cultura greca al servizio della teologia (confutando anche, grazie a questa, alcune dottrine eretiche) e riprese l'idea agostiniana: governando la razionalità «attraverso la matematica si giunge a comprendere che il numero è principio di tutte le cose e che ordina l'universo intero» (Morelli, 2002). Per il suo successore alla corte di Teodorico, Cassiodoro, la musica oltre ad avere un valore etico (e catartico) fu lo strumento privilegiato da Dio per la creazione della struttura armoniosa del cosmo. «Se dunque la musica si pone al principio stesso dell'ordinamento del mondo, l'osservanza delle sue regole contribuisce alla perfezione della vita cristiana» (Morelli, 2002). Con una sintesi efficace dei temi neoplatonici e delle immagini bibliche, la musica era entrata a pieno titolo nel sistema culturale cristiano. Ma in questo momento storico di quale musica si parla esattamente?

Dalla tarda Antichità c'è una netta distinzione tra musica e *cantus* (Corbin, 1962). La musica è la scienza musicale, ultima branca del quandrivio. Il *cantus* è invece la musica pratica che era insegnata da maestri specializzati anche attraverso un lungo apprendistato. Ma tra teoria e pratica la linea di demarcazione è imprecisa, cosicché a più riprese i maestri devono ricordare l'opposizione tra musica e canto. «Tra il cantore e il musicista la distanza è grande come quella tra il semplice lettore e il grammatico, tra il lavoro manuale e il ragionamento» scrive Aureliano di Reomé. All'inizio del XI secolo anche Guido d'Arezzo ritornerà su questa opposizione. La musica è dunque una scienza che si apprende sui libri ed è la scienza che dagli insegnamenti dei teorici antichi è stata tramandata, ciascuno a suo modo, da Agostino, Marciano Capella, Boezio, Cassiodoro e così via. I maestri carolingi hanno avuto il merito di rendere di nuovo attuali le teorie antiche e di presentare in trattati ben costruiti quelle che saranno le basi dell'insegnamento musicale. Aureliano de Reomé, verso l'850 scrive sei capitoli del trattato *Musica disciplina*. Intanto, sempre verso l'850, si incomincia ad utilizzare la scrittura musicale, cioè si scrivono sulla pergamena, al di sopra delle parole dei canti, alcuni

segni, i cosiddetti neumi, che indicano l'andamento e l'espressione del canto, ma solo chi ha imparato a memoria le melodie è in grado di eseguirle. Poco dopo, la riscoperta di Marciano Capella e di Boezio danno all'insegnamento musicale un nuovo slancio. Tra l'825 e il 900 grazie ai trattati *Alia musica*, *De musica* di Ubaldo di Saint-Amand, alla lettera *De harmonica* di Reginone di Prüm, lo studio della musica penetra nelle scuole. L'opera più letta e ricopiata (più di cinquanta manoscritti la conservano) è però *Musica Enchiridis*, scritto negli ambienti vicini a Laon. È in quest'opera che si trova una delle prime teorie della polifonia (*organum*). Questo libro sarà per più di un secolo l'opera classica di tutti i musicisti. Tra la fine del IX e l'XI secolo, l'insegnamento della musica ha il suo posto in tutte le scuole dove si insegna il quadrivio: San Gallo, Liegi, Fleury, Chartres, Reims e così via (Baroni, Fubini, Vinay, 1999, p. 285).

Qui l'insegnamento del canto si fa oralmente, da maestro ad allievo. I vescovi e gli abati cercano di attirare maestri famosi, concedono loro benefici e cercano di trattenerli nella loro chiesa più a lungo possibile. La regola dei canonici e i codici consuetudinari monastici danno alcune direttive per il buon andamento della *schola cantorum*. Ad esempio, i cantori dovevano rendere ciò che avevano ricevuto con l'aiuto divino e dovevano osservare la disciplina. I giovani allievi non dovevano chiacchierare, non dovevano cantare senza il permesso del priore e quanti non erano ancora abbastanza avanti con gli studi dovevano per il momento tacere. Nell'ufficio si svegliano i piccoli monaci sonnolenti obbligandoli a portare grandi libri. Coloro che già erano esperti non dovevano mirare, secondo l'esempio dei cantori popolari al piacere dell'uditorio, ma alla sua edificazione. La chiesa non è infatti un teatro dove si mostrano le qualità della voce. Già San Girolamo, Isidoro di Siviglia e Gregorio Magno avevano denunciato questo abuso ed anche i concili del periodo carolingio erano ritornati più volte su questo tema. Tuttavia, nel tempo, nulla aveva di fatto impedito che dei «professionisti» si facessero notare per i loro virtuosismi tecnici più che per il loro fervore religioso. Agobardo di Lione attaccò a più riprese i cantori che passavano il tempo a preparare e ripetere i loro canti dalla più tenera infanzia alla vecchiaia e, senza approfondire i principi della fede, noncuranti delle Scritture, e sprovvisti di ogni conoscenza divina, pensando che fosse sufficiente per loro cantare e per questo si mostravano gonfi e pieni di sufficienza (Riché, 2015, p. 334). In certe scuole di cantori addirittura, per neutralizzare gli effetti della pubertà e assicurarsi di avere sempre delle voci acute, certi maestri non esitano a far castrare alcuni fanciulli (Baroni, Fubini, Vinay, 1999, pp. 247-248).

Dicevamo che l'insegnamento del canto liturgico ha bisogno di lunghi anni di apprendimento. Gli allievi, anche se non hanno fatto gli studi grammaticali superiori, devono, come i lettori, avere alcune nozioni di prosodia, riconoscere gli accenti delle parole e le pause della frase. Devono esercitare la loro memoria a ricordare i lunghi vocalizzi del Kyrie e dell'Alleluja. Notker di San Gallo ci dice di essere arrivato allo scopo, adottando un mezzo mnemotecnico che gli era stato insegnato da un monaco di Jumièges: era nata così la "sequenza", una nuova forma musicale. Nello stesso periodo i manoscritti usati dai cantori cominciano a

sovraccaricarsi di notazioni musicali, i cosiddetti neumi. Fino ad allora, dopo l'oblio della notazione antica «i suoni perivano perché non si potevano scrivere» (Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* III, 15, 2). Tuttavia, le condizioni dell'invenzione dei neumi sono mal conosciute. È verosimile che certi maestri avessero dapprima segnato gli accenti tonici, poi il sistema si perfezionò. Si suppone che primi neumi appaiano nella Germania del sud. La diffusione fu abbastanza rapida nella seconda metà del IX secolo ma la notazione differiva secondo le regioni. Tali diversità si ritrovano nel modo di cantare il salterio, il libro liturgico alla base dell'istruzione scolastica. Malgrado le raccomandazioni di Carlo Magno infatti, i chierici non adottarono tutti lo stesso salterio. Gli uni seguivano il salterio gallicano, gli altri quello romano, altri ancora cantavano persino dei «psalmi plebei». Per mettere un po' di ordine in questo settore e per aiutare i maestri di canto, sin dalla fine del VIII secolo si scrivono dei trattati, per metà pratici e per metà teorici, chiamati «tonari». Le lezioni di canto potevano essere facilitate dall'impiego di uno strumento musicale ma, a parte alcuni strumenti nobili come il salterio (che in questo caso è uno strumento musicale), gli altri erano guardati con sospetto perché usati dagli istrioni. Nella metà del VIII secolo l'organo, importato da Bisanzio, faceva la sua apparizione in Occidente e ben presto i maestri iniziarono ad utilizzarlo per le proprie lezioni (Baroni, Fubini, Vinay, 1999, p. 249).

Così poco a poco, l'insegnamento del canto si perfezionò e tutti questi progressi giovarono a colui che oggi viene considerato il più grande maestro dell'Alto Medioevo: Guido d'Arezzo. Resosi conto che gli allievi non avrebbero mai potuto arrivare ad apprendere i canti, interamente a memoria e senza l'aiuto di un maestro, «anche se si fossero esercitati ogni giorno per cento anni» scriveva, Guido offre una soluzione al problema che è superiore agli espedienti precedenti, dei quali pur tiene conto, per due qualità: l'immediatezza e la semplicità. Associando i singoli elementi neumatici alle lettere della notazione alfabetica, il cantore può individuare suoni e intervalli, suonarli con il monocordo e ricavare l'esatto profilo melodico del brano, che poi apprenderà facilmente. Con Guido e con i suoi contemporanei, si riscopre il monocordo quale strumento scientifico per determinare l'intonazione dei suoni in base alle regole aritmetiche tramandate dalla cultura antica (filtrata principalmente attraverso Boezio). Contemporaneamente si tenta di affiancare ai neumi forme di notazione in grado di esprimere con precisione le altezze (Rusconi, 2008, p. LIV). In questa prima fase, adatta la notazione usata in *Musica Enchiriadis* (Rusconi, 2008, p. XLVI). Dell'epoca, è nota una certa tendenza a cantare il gregoriano con polivocalità anche se la seconda voce, usualmente, non era scritta. L'uniformità ritmica possibile col sistema guidoniano consentiva un migliore accordo dei cantori (Rusconi, 2008, p. LXVII). A questa sintesi geniale delle esperienze attuate dai suoi predecessori, egli aggiungerà poi un metodo pedagogico completo e innovativo. La teoria e la didattica di Guido tuttavia non scaturiscono già pronti, ma sono il frutto di una lunga elaborazione. La notazione alfabetica infatti nascondeva il pericolo di far rimanere schiavi del monocordo. Invece Guido si prefigge l'obiettivo di rendere completamente autonomo il cantore: a poco a poco mette a punto il famoso

metodo pedagogico che si serve della cantilena *Ut queant laxis*, conosciuta anche come Inno a San Giovanni e dubitativamente attribuito a Paolo Diacono. Jacques Chailley (1984) ha dimostrato però che la musica di questa cantilena è stata scritta quasi certamente da Guido stesso. Guido progetta questa melodia con la caratteristica impostazione per gradi crescenti (Rusconi, 2008, p. LXIX). Egli adotta anche una nuova notazione musicale, che permette all'allievo di non usare più, per leggere e cantare la musica, le lettere alfabetiche della notazione greca, ma le sillabe di ciascun emistichio dell'inno, quindi: «UT queant laxis, REsonare fibris, MIra gestorum, FAmuli tuorum, SOLve polluti, LABii reatum, Sancte Joannes»; che fa ascoltare agli allievi di seguito: ut, re, mi, etc. Quando poi incontrano ut, re etc. nella notazione, si ricordano immediatamente i suoni inferiori e superiori e partendo da lì imparano a leggere la musica. Codifica la cosiddetta solmisazione. Inoltre, Guido perfeziona (alcuni dicono inventa) anche il pentagramma, il moderno rigo musicale, usando linee colorate. Secondo la tradizione, infine, Guido avrebbe inventato anche la «mano armonica» (un espediente mnemotecnico che iscrive nel palmo della mano le lettere-note della scala e le relative sillabe della solmisazione) o mano guidoniana, appunto, della quale, tuttavia, non si trova traccia alcuna nei suoi scritti (Rusconi, 2008, p. LXXI). E anche quando si parla di notazione guidoniana dobbiamo fare una precisazione. Guido non ha inventato un nuovo tipo di notazione in senso stretto, cioè dei nuovi segni atti a rappresentare suoni e gruppi di suoni. Ha collocato i segni neumatici già esistenti entro un sistema di linee e spazi corrispondenti a un'altezza tonale precisa, che è determinata da una lettera della notazione alfabetica posta all'inizio di una o più linee o spazi (Rusconi, 2008, p. XLV), la cosiddetta «chiave».

L'innovazione di un metodo pedagogico elaborato da Guido è travolgente: abilita il cantore a intonare da sé la melodia leggendo il libro notato, senza ascoltarla previamente da un maestro e senza aiutarsi con uno strumento. A questo punto potremmo immaginare che un sistema notazionale in grado di evitare la fatica e gli inconvenienti della memorizzazione dovesse essere accolto con sollievo e gratitudine dai confratelli. Ma non fu così (Rusconi, 2008, pp. XXXI-XXXII). Il metodo guidoniano era pericoloso, faceva sì che la figura del maestro cantore ne uscisse ridimensionata. L'apprendimento di un canto ignoto ora infatti non dipende più dalla voce del maestro: chiunque, dopo un congruo tirocinio, può imparare da sé. Tutto ciò crea un effetto deflagrante e va a colpire gli interessi di una casta. I suoi antagonisti vedevano in Guido un attentatore della tradizione musicale del monastero (Rusconi, 2008, p. XXXII). Fu mandato via da Pomposa, venne accolto nella cattedrale di Arezzo dove tuttavia il monaco non esercitò il ruolo di *cantor*, ma umilmente istruiva solo i fanciulli. In campo musicale però operò con eccezionali risultati destando lo stupore di coloro che ascoltavano i suoi *pueri cantores*. Poco dopo Guido è chiamato a Roma da papa Giovanni XIX dal quale riceve l'approvazione dell'Antifonario notato con il nuovo sistema con lettere e chiavi. La fama dei *pueri cantores* era evidentemente giunta alle sue orecchie (Rusconi, 2008, p. XXXV). Forse il papa aveva intravisto nel modello guidoniano uno strumento per garantire la fedeltà a un modello di canto unitario, conforme all'uso

di Roma. Guido scrive quindi il suo celebre trattato, il *Micrologus*, dopo i risultati ottenuti nell'insegnamento del canto dei fanciulli nella cattedrale. Include il canto a più voci. Scrive poi la *Regulae rhythmicae* che è una esposizione in versi del *Micrologus*, forse per facilitare i musicisti nella memorizzazione del metodo. Qui scrive:

*Musicorum et cantorum magna est distantia:  
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.  
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*

Vi è una gran differenza fra i musicisti e i cantori:  
questi muovono la bocca, quelli conoscono i principi della musica;  
ma chi agisce senza sapere ciò che fa, può essere definito bestia.

Guido non rimprovera i cantori di essere ignoranti perché non conoscono i filosofi, ma di cantare male perché perseverano in metodi superati, affidati all'imitazione (Rusconi, 2008, p. LXXVII). E la contrapposizione non è più fra il musicista teorico e il musicista pratico come era stato per altri autori del passato. È fra il cantore competente e il cantore incompetente nel suo campo specifico, nella conoscenza della notazione e degli elementi fondamentali della musica (Rusconi, 2008, p. LXXVIII). Nel Prologus in *Antiphonarium* c'è poi una spiegazione del nuovo metodo di notazione su rigo. Infine nella *Epistola ad Michaellem*, suo confratello, espone appassionatamente il suo nuovo metodo pedagogico. È la spiegazione del metodo per imparare il canto *sine magistro*. In realtà qui dà indicazioni piuttosto sommarie. Il vero insegnamento avviene a voce (Rusconi, 2008, p. LXXI). Con Guido, la teoria musicale ripensa i propri contenuti, i propri scopi e, soprattutto i modi con cui conseguirli. Ora intende non più approfondire il legame della musica con i principi che reggono il cosmo o la *ratio ultima* del suo rapporto con l'animo umano, ma fornire al cantore le conoscenze di base indispensabili per leggere e scrivere la musica, per eseguirla correttamente. La teoria, inoltre, è tutt'altro che messa in secondo piano, anzi, diventa imprescindibile nella formazione del cantore. Ciò che cambia è che non è più identificata con la scienza aritmetica e speculativa, bensì con un bagaglio selezionato di nozioni tecniche finalizzate alla buona esecuzione, in collegamento con una pedagogia rinnovata. È proprio con Guido che nasce la teoria musicale in senso moderno (Rusconi, 2008, p. LXXV). Egli ha saputo innovare, anche in modo traumatico e drammatico per sé stesso e per gli altri, ma secondo i migliori studiosi, ha innovato per conservare: lo scandalo del canto di Gregorio Magno eseguito in vari modi diversi da luogo a luogo forse lo ha indignato e lo ha spinto a creare un sistema notazionale e di apprendimento che rendesse la tradizione immutabile (Rusconi, 2008, p. L). Fu indubbiamente un pensatore fecondo. Nel campo della pedagogia musicale Guido inventò, infine, anche un metodo per sviluppare la sensibilità musicale e creativa in armonia con le regole della buona composizione (Rusconi, 2008, p. LXXI).

Concludiamo questa breve disamina con una piccola nota ironica: se Agostino, Boezio, Cassiodoro, Gregorio, Isidoro e altre personalità note e importanti in campo musicale vennero ben presto proclamati Santi della Chiesa cattolica, il

“povero” Guido monaco fu solo beatificato. Tuttavia, però, la sua fama varcò i confini italiani estendendosi in tutto l'Impero, poiché teorici successivi, come Aribone di Liegi e altri, riportarono i suoi scritti nelle loro opere (Baroni, Fubini, Vinay, 1999, p. 250). E fu così che, grazie soprattutto alla fondamentale intuizione di Guido aretino, la musica si apprestava a divenire un tratto culturale comune prima dell'intera Europa cristiana e poi di tutto l'Occidente. Questo processo avvenne sostanzialmente all'interno della Chiesa che, per secoli, stabilì il suo dominio sulla concezione e la rappresentazione del tempo e sull'uso della scrittura musicale.

### **Bibliografia**

Baroni, M., Fubini, E. e Vinay, G. (1999). *Storia della Musica*. Torino: Einaudi.

Chailley, J. (1984). Ut queant laxis et les origines de la gamme, *Acta Musicologica*, 56, pp. 48-69.

Morelli, A. (2002). La Musica e le Arti Liberali nel IX secolo: origini speculative del sapere teorico-musicale occidentale. *Esercizi Filosofici*, n. 6, pp.189-192.

Riché, P. (2015). *Le scuole e l'insegnamento nell'Occidente cristiano*. Sesto San Giovanni: Jouvence.

