

**Marco Ferrari**

# L'interpretazione della musica antica

Pratica e teoria dal Medioevo  
all'invenzione del melodramma

**UT ORPHEUS**

## Indice

Introduzione .....	7
1. Il metodo nella prassi musicale: direzione del tempo e falso evidente .....	9
2. Estetica e prassi .....	13
3. La tradizione orale nella musica antica .....	25
4. Modalità .....	31
5. Notazione antica e moderna .....	37
6. Ornamentazione .....	55
7. Musica strumentale antica .....	63
8. Intonazione e temperamenti .....	81
9. <i>Musica ficta</i> .....	87
10. Ballate monodiche del '300 .....	93
Elenco delle opere citate .....	97
Indice dei nomi .....	99
Commento agli esempi sonori .....	101

*I musicisti teorici si stupirebbero se sapessero  
quante cose conoscono i musicisti pratici*

*Trattatello di interpretazione di musica antica, in cui si spiegano e si  
sfatano alcuni dogmi ed errori.*

*Dedicato da uno strumentista ai moderni cantori, come agli stru-  
mentisti.*

*Ringrazio Roberto De Caro, Giuseppe Frana, Vangelis Merkouris  
(cantore di liturgia greca ortodossa), Andrea Schiavina e Fabio Sora-  
gna per i preziosi consigli.*

*In ricordo degli amici e maestri Piergiorgio Lazzaretto, Bob Marvin,  
René Zosso.*

## Introduzione

Tutti gli antichi trattatisti scrissero di musica con l'assunto che i lettori loro contemporanei potessero riferirsi alla tradizione esecutiva vivente attraverso i cantori, i maestri e gli strumentisti. Oggi tentiamo di comprendere e recuperare per quanto possibile le prassi perdute, studiando i documenti testimoni della musica modale europea: questa tradizione di origine medioevale iniziò a tramontare all'inizio del '500 a causa di una progressiva teatralizzazione del canto, fino a quando l'invenzione del melodramma, l'ultimo e più importante passaggio di questa profonda crisi, sancì la moda e l'avvento definitivo di nuovi modelli vocali. L'opera lirica si delinea come lo spartiacque più importante per la trasformazione della vocalità in Europa.

Già in passato l'invenzione della notazione e la conseguente formulazione della trattatistica di teoria musicale avevano accompagnato la musica colta occidentale in una serie di svolte artistiche indotte dall'erudizione di ispirazione classica greco-latina. Di certo i nobili eruditi della Camerata fiorentina non inventarono la monodia accompagnata; ne decretarono una nuova veste artistica al di fuori della tradizione ecclesiastica e al di sopra di quella orale urbana e popolare.

La monodia liturgica e la polifonia vocale furono appannaggio di ambienti e scuole altamente selettivi, che formavano i migliori cantanti; i documenti storici e le composizioni ci parlano di una fervida attività musicale di alto livello che impegnava la vita dei cantori quotidianamente, in occasioni religiose, pubbliche ed in concerti privati.

Oggi, negli ambienti di studio e tra i musicisti che si occupano del recupero delle prassi e dei repertori musicali antichi, il rapporto tra cantanti e strumentisti è inverso nell'importanza rispetto a quanto avveniva nelle epoche oggetto di questo manuale. Il ruolo di direttore musicale è raramente sostenuto da un cantore esperto di monodia liturgica e di contrappunto vocale; più spesso un clavicembalista-organista è a capo degli ensemble di musica antica.

Più in generale la cattiva abitudine di eseguire strumentalmente la musica vocale deriva da una somma di presupposti moderni che non rendono giustizia ad una cultura che fu eminentemente vocale. L'esiguità del repertorio strumentale non giustifica questo grave errore di metodo, la cui correzione richiederà ancora molto tempo.

Nel corso di molti anni ho collezionato considerazioni di carattere tecnico a proposito di certi problemi che rimangono di interpretazione incerta; mi sono permesso sortite in campi diversi, comunque sempre in relazione ai problemi di prassi musicale. Nei diversi capitoli si riscontreranno alcuni concetti generali esposti ripetutamente perché riferiti al contesto specifico.

Questo manuale è frutto di esperienza pratica e si pone chiaramente su di un piano diverso da quello della musicologia; le riflessioni di carattere storico che riporto non pretendono di andare oltre la mia ricerca sulle prassi, negli aspetti in cui notazione e tradizione orale appaiono di uguale importanza. Oggi internet rende disponibili tutte le nozioni generali di teoria musicale moderna, storia della teoria ecc. Pertanto ho scelto di non entrare nel merito di tutto ciò che è di facile consultazione sulla rete.

## 1. Il metodo nella prassi musicale: direzione del tempo e falso evidente

La prassi storicamente informata è una chimera; tutti coloro che si occupano di musica antica sanno che nessuna conferma potrà mai essere trovata a sostegno del tentativo odierno di resuscitare le prassi del passato. Tuttavia la materia pone una serie di questioni alle quali è possibile dare risposte, sostenute da scelte di metodo e guidate necessariamente da onestà intellettuale. Si tratta di pochi criteri che hanno il vantaggio di essere chiari e semplici.

Vale comunque la pena di ricordare con questi due semplici esempi (potrebbero essere numerosi) come la “prassi storicamente informata” ci abbia rivelato errori interpretativi madornali, che mostrano l’indiscutibile ritrosia della musica eurocolta ad accettare cambiamenti dalle notevoli implicazioni artistiche ed interpretative:

– la parte del clarinetto solista del Concerto K 622 in La maggiore venne composta da Mozart per uno strumento dall’estensione più ampia del normale clarinetto, il clarinetto di bassetto, del quale nelle esecuzioni moderne si è a lungo ignorata l’esistenza;

– la sesta Suite per violoncello solo in Re maggiore venne composta da Bach per violoncello piccolo a cinque corde: questo spiega le eccessive difficoltà esecutive che ben si intuiscono all’ascolto del violoncello a quattro corde, ancora spesso impiegato per questo brano.

Una precauzione sempre valida consiste nel non sottovalutare mai i documenti antichi, anche quando appaiano difettosi. Voglio portare ad esempio il fatto che in certe trascrizioni moderne, ancora molto utilizzate e facilmente disponibili, è riscontrabile questo difetto: se il *bassus* della fonte originale riportava un bemolle in chiave, questo è stato innocentemente apposto a tutte le altre “voci” della trascrizione, ignorando nel nome dell’uso tonale moderno come l’armatura differente tra le parti della polifonia fosse una caratteristica fondamentale del sistema modale antico e come ogni tessitura vocale si muovesse in “modi” diversi all’interno della poli-

fonia. Pertanto bisogna diffidare sempre di quanto sembra assodato e procedere alle verifiche necessarie, rifacendosi il più possibile alle fonti originali.

### *La falsa composizione antica*

Ai concerti e nella discografia di musica antica capita di ascoltare interi brani che certi interpreti hanno creduto bene comporre e proporre al pubblico ignaro senza dichiarare di esserne gli autori. Ai fini dell'insegnamento e dello studio personale, la pratica della composizione nei molteplici stili del passato potrebbe comportare un certo interesse; per l'interpretazione e la ricerca sulla prassi della musica antica è invece controproducente. La composizione moderna in stile antico, quando viene proposta al pubblico senza essere dichiarata, genera un brano che pretende di porsi sullo stesso piano di un'opera del passato; operazione assurda che denota la mancanza di un metodo corretto. Questo tipo di approccio potrebbe essere accettabile in repertori le cui fonti originali fossero mutilate o appartenenti a stili che necessitassero notoriamente di aggiunte estemporanee, comunque a condizione di dichiararne l'intento e di evidenziare ciò che è stato aggiunto o modificato. I restauratori d'arte rendono ben visibili gli interventi moderni sulle opere originali; il comportamento sopra descritto è invece più prossimo alla pratica dei falsari che non a quella degli artisti con il gusto per il restauro. Questa caduta di etica e di metodo rallenta lo studio e la comprensione della musica antica, la quale necessita di ipotesi esecutive serie e motivate.

Queste premesse permettono di introdurre in ambito musicale il concetto di "evidentemente falso" e darne alcuni chiari esempi: suonare strumenti inesistenti all'epoca del repertorio in questione; usare trascrizioni moderne ignorando la disponibilità dei manoscritti o delle stampe originali; adottare scelte estetiche suggerite da realtà posteriori nel tempo; pretendere di comporre brani o aggiungere parti in stile antico (come già detto) e così via.

Non me ne vogliono gli estimatori dell'edizione critica musicale; essa è talvolta esempio di una versione storicamente poco rilevante, ottenuta con criteri insignificanti all'epoca della composizione,

associando fonti a volte significativamente discordanti che al contrario rappresentano un grande interesse nelle loro differenze.

Bisogna sottolineare come questi concetti metodologici non portino ad alcuna certezza interpretativa ma abbiano il vantaggio di definire ciò che non è accettabile; con l'adozione di questo semplice metodo, intere edizioni musicali, concerti e pubblicazioni discografiche entrano nel novero dei fenomeni "evidentemente falsi".

Un altro concetto dirimente da adottare nella definizione dei metodi di studio è quello della "direzione del tempo". Nel tentativo di ricostruire le prassi perdute è inderogabile partire dalla cultura precedente al repertorio in questione e tentare di affrontarlo come se fosse privo del futuro che oggi gli conosciamo.

I musicisti sono i primi fruitori degli studi musicologici, ed in modo particolare di quelli che si riferiscono alle prassi. Queste comunque risiedono prima di tutto nelle "gorgie" dei cantanti e nelle mani degli strumentisti, i quali sono tenuti ad un'etica semplice: non produrre falsi evidenti, adottare metodi attendibili e studiare i problemi al massimo livello delle proprie possibilità e disponibilità. Con una certa onestà intellettuale, questi semplici assunti possono indicare molte vie per l'interpretazione.

Poiché osserviamo i fenomeni culturali del passato con la più o meno cosciente convinzione di essere migliorati grazie al passar del tempo, abbiamo sviluppato l'abitudine di interpretare i repertori antichi alla luce di nozioni appartenenti alla nostra epoca. Un metodo corretto dovrebbe procedere nell'unica direzione che il tempo ammette: dal passato verso il futuro. Gli aspetti dell'estetica musicale del '500 (vocalità, ornamentazione, percezione della modalità) avevano la propria origine diretta nei fenomeni artistici precedenti. Oggi invece si tende a riproporre la musica antica alla luce di concetti estetici provenienti da epoche successive: gli interpreti moderni di musica medievale o rinascimentale sono spesso prestati dai ranghi dei cantanti e degli strumentisti di musica e di opera barocca, e per questo propongono un'estetica interpretativa non connotata da scelte chiare e coerenti.

La prassi moderna della musica antica si dimostra gravemente irrispettosa del gran numero di indicazioni che le fonti storiche tra-



mandano, in un fenomeno talmente evidente da indurre il confronto con tutti gli altri repertori della musica scritta, nei quali mancanze così gravi sarebbero oggetto di critiche rigorose.