

SILVIA SCOZZI

Problemi di prassi esecutiva vocale  
nelle *Cantigas de Santa Maria* e nel *Llibre Vermell*  
in relazione alla registrazioni discografiche

Ripercorrendo la storia della prassi esecutiva vocale nelle *Cantigas de Santa Maria* e nel *Llibre Vermell*, si può constatare quanto nutrita sia la loro produzione discografica. Le prime registrazioni, sulla base delle ricerche da me sinora condotte, risalgono alla fine degli anni Quaranta. Vari sono stati i motivi che giustificano la scelta di approfondire i problemi di prassi vocale moderna applicata a questi due repertori: entrambi sono spagnoli e tramandano canti intonati dai fedeli in due delle mete principali di pellegrinaggio dell'epoca; inoltre presentano analogie riguardanti le caratteristiche della notazione e l'origine di alcune melodie.<sup>1</sup>

Gli interpreti di oggi, impegnati nell'esecuzione della musica antica, si trovano di fronte a un compito diverso da quello del passato, quando non si avevano ancora dei modelli di riferimento da seguire e ci si poneva di fronte alla fonte con un atteggiamento poco critico. Come è noto enormi passi in avanti sono stati fatti rispetto alle prime registrazioni di musica antica in genere.

La maggior parte degli interpreti attivi negli ultimi anni, è consapevole della distanza intercorrente tra la musica così come essa appare oggi sulla pagina scritta e come risulta invece in una esecuzione; in riferimento a ogni particolare tipo di notazione, in tutti i repertori c'è sempre qualcosa che un esecutore dovrebbe aggiungere allo scopo di far rivivere una composizione.

Agli albori di questo percorso interpretativo, poca importanza era data alla variazione e all'improvvisazione, caratteristiche invece, come è noto, tipiche dell'esecuzione medievale. In quegli anni la principale preoccupazione era costituita dallo studio dei dettagli della musica e quindi delle note da eseguire alla giusta altezza e nella giusta durata. Il rispetto della pagina scritta costituiva infatti la maggiore garanzia di autenticità dell'esecuzione.

Risalire al tipo di vocalità impiegato e alla tecnica utilizzata non è compito facile per gli interpreti moderni. Anche se gli organi della fonazione non sono di certo cambiati nel corso dei secoli, il modo di utilizzarli, di sfruttare

---

<sup>1</sup> Su quest'ultimo argomento cfr. HIGINIO ANGLÈS, *El 'Llibre Vermell' de Montserrat y lo cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, in ID., *Scripta Musicologica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975 (Storia e Letteratura, Raccolta di Studi e Testi, 131), vol. I, pp. 621-661.

le casse di risonanza può essere molto variato nel tempo. In relazione al diverso sfruttamento delle risonanze, tecnicamente si parla infatti di ‘suono in maschera’, ‘suono indietro’, ‘suono nella gola’, ‘suono di petto’, ‘suono di testa’. Questi differenti tipi di emissione possono diventare caratteristici di precise aree geografiche e di determinati repertori. Proprio su queste differenze si basano le numerose tradizioni vocali del passato e del presente, dove a seconda dei casi prevale l’una o l’altra tecnica.

In una ricerca volta allo studio delle sonorità vocali del passato, la natura delle fonti documentarie disponibili è assai varia: trattati teorici, documenti letterari e cronache dell’epoca, evidenze iconografiche e, naturalmente, la musica stessa. È essenziale comprendere e analizzare le fonti nel loro insieme, poiché tutte, compendiandosi fra loro, rappresentano il prodotto di una stessa società.

Dai trattati teorici e dalle opere letterarie si ricavano preziose notizie che tuttavia non sempre comunicano ciò che l’autore voleva realmente intendere con la scelta di un termine a scapito di un altro. Ci sono verbi, come per esempio *dicere* e *cantare*, che possono significare parlare, declamare, cantare o persino cantare con strumenti non meglio specificati.

Una caratteristica vocale che troviamo descritta nei celeberrimi *Racconti* di Geoffrey Chaucer è il suono nasale: «Cantava il servizio divino alla perfezione, intonandolo con un leggiadro accento nasale».<sup>2</sup> Gli atteggiamenti vocali e mimici che ritroviamo in fonti letterarie come questa richiamano a loro volta le immagini di un’iconografia che pone in evidenza, più in generale, una ‘maschera’ nasale nei cantori prerinascimentali. È possibile considerare, per esempio per il Tre-Quattrocento, l’atteggiamento mimico dei cantori di Simone Martini (*Investitura a cavaliere*, Assisi, Basilica Inferiore di S. Francesco, 1323-26) o di quelli di Luca della Robbia (Firenze, Museo del Duomo, 1431-38), di Piero della Francesca (*Natività*, Londra, National Gallery, 1475).

P. Pickett, fondatore e direttore del *New London Consort*, criticando alcuni cantanti di musica antica dichiara che la descrizione di Chaucer è stata mal interpretata.<sup>3</sup> Egli sostiene infatti che si trattasse di una satira mordace e che questa tipologia vocale, d’uso popolare, dovesse essere evitata dai colti; il che potrebbe rispondere a verità, ma resta il fatto che tra i vari suoni possibili figurasse anche quello nasale. La voce nasale potrebbe essere una caratteristica diffusa del periodo prerinascimentale, dato che è possibile ipotizzare

<sup>2</sup> GEOFFREY CHAUCER, *I racconti di Canterbury*, a cura di Ermanno Barisone, Milano, Mondadori, 1986, p. 23.

<sup>3</sup> La critica di Pickett è presente in *Carmina Burana*, New London Consort, 4 CD, Editions de L’oiseau-Lyre, 417 373-2, 421 062-2, 425 118-2, 425 119-2, P © 1989, The Decca Record Company Limited, London, Nota introduttiva, pp. 24-27.

un graduale passaggio da una voce *nasale* a una voce più spiccatamente *gutturale*. Come è ormai assodato che all'inizio del Seicento la voce nasale e l'emissione gutturale fossero entrambe considerate un difetto.<sup>4</sup>

Già Conrad von Zabern, nell'esecuzione corale (*De modo bene cantandi*, 1474), critica con particolare severità le cattive abitudini dei cantori che 'nasalizzano', cadenzano eccessivamente generando confusione nella pronuncia, e manifestano un comportamento trascurato mentre cantano.<sup>5</sup>

Caratteristica delle registrazioni discografiche del passato, ma riscontrabile talvolta anche recentemente, è quella di presentare per ciascuna melodia l'esecuzione solo di alcune strofe (talvolta una sola), probabilmente per motivi di 'spazio', come qualcuno a volte dichiara nelle note introduttive. Spesso si tratta invece di una scelta legata all'importanza che gli esecutori conferivano alla melodia individuale, considerata come l'unico elemento costituente la 'musica'.

Possiamo presumere che nei secoli passati ci sia stata una grande varietà negli stili così come esiste oggi, ma probabilmente non sapremo mai ciò che era considerato un ideale di bellezza del suono vocale, poiché ciò che poteva essere un 'bel suono' in un determinato periodo, poteva non esserlo in quello successivo.

Tornando ai repertori oggetto di questo studio, il *Llibre Vermell* è uno dei pochi documenti, contenuti nel ricchissimo archivio musicale del monastero di Montserrat, salvatosi dall'incendio causato dalle truppe francesi di Napoleone nell'ottobre del 1811. Il manoscritto, completato nel 1399, conteneva in origine circa 172 pagine in-folio, di cui 35 sono andate perdute; la fonte comprende anche dieci opere musicali (all'epoca erano forse di più) scritte da mani ignote. Il suo contenuto è assai prezioso, poiché presenta una notevole varietà di stili musicali e letterari, oltre a una rara nota di prefazione al primo canto.<sup>6</sup>

Per meglio comprendere il valore di questa collezione, è sufficiente tenere presente che essa è unica nel suo genere fra quelle conservate nel mondo del culto: ci è rimasta molta musica polifonica di carattere sacro e profano del secolo XIV, principalmente in Francia, Italia e Germania, però in nessun

<sup>4</sup> LUIGI ROVIGHI e ADRIANO CAVICCHI, *Prassi esecutiva*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983, ristampa 1998, III, p. 714.

<sup>5</sup> JOSEPH DYER, *Singing with proper refinement*, «Early Music», VI, 1978, pp. 207-227: 215.

<sup>6</sup> «Poiché i pellegrini di Monserrat gradiscono talvolta cantare e ballare, sia durante le veglie notturne nella chiesa della Beata Vergine, sia di giorno nella piazza della chiesa, luoghi ov'è lecito cantare solo canzoni decorose e devote, sono state scritte alcune canzoni di natura adatta al fine di soddisfare la loro esigenza. Bisogna avvantaggiarsene con rispetto e moderazione, senza recar disturbo alcuno a coloro i quali desiderano seguitare con le preghiere e le meditazioni religiose».

paese che ci è dato sapere sono conservati canti e danze sacre della seconda metà del secolo XIV, tanto meno canti in cui traspare un carattere popolare così marcato come quello riscontrabile nel *Llibre Vermell*. Guillaume de Machaut, ad esempio, scrisse *lais* e *ballade* francesi delle quali è conservata la musica, ma tali brani sono di carattere profano, dallo stile tipicamente cortigiano, e non risultano certo composti per rallegrare i pellegrini.<sup>7</sup>

Dell'Europa di quei secoli, oltre ai canti conservati a Montserrat, ci è pervenuto un altro manoscritto, pure spagnolo: si tratta della collezione del secolo XII contenuta nel codice pseudo-calixtinus, conservato nella cattedrale di Santiago de Compostela. È noto che la polifonia di Compostela, almeno per alcuni brani, non sia opera spagnola e il fatto che tale musica fosse eseguita nella cattedrale fa supporre la presenza di cantori specializzati in questa arte. Il caso del *Llibre Vermell* è in parte diverso, poiché caratterizzato da uno spirito più popolare. A Montserrat generalmente erano infatti i fedeli stessi a cantare e a danzare allo scopo di alleggerire il proprio impegno spirituale; altre volte essi intonavano canti di perdono e di penitenza seguendo quello che era lo spirito e l'idea del pellegrinaggio. Solo 'in parte' è diverso il caso del *Vermell* poiché raccoglie, accanto a brani monodici di chiara derivazione popolare e facilmente intonabili dai fedeli, anche brani a più voci che rivelano una certa complessità e interesse. L'eterogeneità di questo codice non sempre è stata colta e convenientemente evidenziata dagli interpreti moderni e le registrazioni discografiche ce ne offrono una chiara testimonianza.

Occorre ricordare il grande influsso che, nello sviluppo della musica a Montserrat, ebbe la sua celebre «Escolanía» o coro di ragazzi, che sorse al più tardi nel sec. XIII, anche se di non possediamo notizie certe anteriori al sec. XV: all'epoca contava una ventina di ragazzi cantori, mentre nel sec. XV arrivò ad anoverarne circa trenta, e questo numero è stato mantenuto pressoché invariato fino ai nostri giorni. Il compito principale di questi ragazzi era di intonare le parti delle voci acute nella polifonia. Secondo H. Anglès l'antifona «dulcis armonia» - così viene definita *O virgo splendens*, in forma di canone a tre voci - è forse una prova dell'attività dei «niños cantores».<sup>8</sup> Quest'antifona è probabilmente uno dei brani intonati dai ragazzi cantori nelle occasioni di pellegrinaggio e nelle visite reali. È interessante osservare come alcuni artisti dipinsero la *Moreneta* circondata da «escolans», alcuni mentre cantano e altri mentre suonano strumenti. Ciò conferma non solo la presenza dei ragazzi cantori, ma anche che, tra la fine del secolo XIV e gli inizi del XV, nel tempio di Montserrat era consueto l'uso di strumenti a corda e a fiato per l'accompagnamento e forse anche per esecuzioni solistiche.

Pochi sono gli esecutori moderni che si sono avvalsi nelle loro interpreta-

<sup>7</sup> ANGLÈS, *El 'Llibre Vermell'* cit., pp. 625-626.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 632.

zioni della presenza di un coro di ragazzi. Fra questi figura un *ensemble* che, pur lavorando negli anni Sessanta, era già molto attento all'aspetto filologico, sia per la scelta degli strumenti e delle voci utilizzate nelle esecuzioni, sia per gli studi preparatori alle interpretazioni. Si tratta dello *Studio der Frühen Musik* fondato da Thomas Binkley e Andrea von Ramm: l'incisione è del 1966.<sup>9</sup> Binkley può essere considerato come il vero pioniere della musica medievale e a questo musicista devono molto i successivi interpreti di questi repertori, fra i quali David Munrow, Philip Pickett e altri. Nell'incisione del 1966 lo *Studio der Frühen Musik* si avvale proprio della presenza di un coro di ragazzi per l'esecuzione del canone con forma circolare *Laudemus Virginem, mater est*, il terzo brano del codice.

Un'altra composizione degna di nota è il nono brano del codice, *Inperayritz de la ciutat iojosa*, a due voci: dall'analisi della sua costruzione musicale e del testo letterario risulta che essa non è né una ballata, né un virelai e neppure un mottetto poiché non vi figura alcun tenor vocale o vocale strumentale che intoni un testo diverso rispetto a quello delle voci superiori. Si tratta invece di una *Canción a dos voces vocales*. Nel *Llibre Vermell* questo brano presenta un testo diverso copiato per ciascuna voce, ma Anglès dubita che a Montserrat per la sua esecuzione si seguisse la maniera introdotta per i mottetti del secolo XIII, ovvero di cantare simultaneamente testi diversi nelle due voci superiori. Considerando che il testo letterario consta di sette *coplas* e che in ciascuna viene commemorato un attributo di Maria, risulta quindi evidente che per l'esecuzione del medesimo non venissero cantati simultaneamente due testi diversi. Questi ultimi, altrimenti, avrebbero sacrificato il senso della poesia. Esiste un frammento conservato nell'Archivio diocesano di Tarragona che avrebbe potuto aiutarci a comprendere meglio il caso particolare di *Inperayritz*, se avesse conservato la musica di entrambe le voci. Purtroppo tale frammento manca della voce inferiore e così non è possibile stabilire se essa recasse il testo della prima o della seconda *copla*. Molti interpreti, nell'esecuzione di questo brano, hanno preso spunto dalle intuizioni di Anglès eseguendo una sola strofa nella voce superiore, affidando invece la seconda a uno strumento, così da rendere chiaro il senso del testo.

È il caso, fra gli altri, dell'incisione del 1990 del *New London Consort*<sup>10</sup> diretto da Philip Pickett, interessante anche per il tipo di vocalità impiegata in questo brano. Il cantante solista è Andrew King e già da un primo ascolto si può notare come, dietro questa esecuzione, ci sia un'impostazione classica

<sup>9</sup> *Llibre Vermell – Robin et Marion, Secular music c. 1300*, Studio der Frühen Musik, Munich, registrazione aprile 1966, P 1966 Teldec classics international, Hamburg.

<sup>10</sup> *Llibre Vermell of Montserrat*, Ensemble New London Consort, registrazione novembre 1990, L'oiseau-Lyre 433 186-2.

con una voce tenorile caratterizzata da un vibrato pressoché costante; il solista si alterna nelle strofe con un coro femminile che esegue la melodia un'ottava più alta; inoltre l'interpretazione risulta alquanto appesantita, sia per il tipo di vocalità impiegata, sia per un andamento troppo lento.

Altri interpreti, come l'ensemble *Micrologus* nell'incisione del *Llibre Vermell* del 1994,<sup>11</sup> hanno adottato l'alternativa di intonare simultaneamente testi diversi; in questo caso la parte acuta è affidata alla voce femminile, mentre una voce maschile intona il secondo testo nella parte più grave. L'effettiva conseguenza di questa scelta va sicuramente a scapito dell'intelligibilità del testo, benché anche questa rappresenti una possibile soluzione.

Dall'ascolto e da un primo esame di una parte di questo materiale sonoro, è possibile rilevare dunque la presenza di una varietà di stili vocali. Quello che più ha caratterizzato le prime registrazioni, ma in qualche caso anche esempi più recenti, è uno stile che risente sensibilmente dell'impostazione classica occidentale. È noto come rimanere ancorati a una tecnica come quella classica, induca un'esecuzione anacronistica: le frasi risultano piane e monotone, il colore vocale rimane pressoché costante, i cambiamenti dinamici sono limitati e introdotti molto gradualmente, vengono cantati solo gradi diatonici e nulla è aggiunto all'edizione scritta.

Fra le più antiche registrazioni delle *Cantigas de Santa Maria*, prese qui in considerazione, ce ne è una che risale a quasi trenta anni fa, esattamente un long playing del 1974,<sup>12</sup> interpretato dalla voce di Theresa Berganza con accompagnamento alla chitarra di Narciso Yepes. In questo album viene offerta l'esecuzione di tre *Cantigas* (nn. 10, 100, 340) accanto ad altri brani spagnoli rinascimentali. L'ascolto di questa interpretazione risulta senza dubbio piacevole per un pubblico moderno, ma è del tutto priva di rilevanza dal punto di vista filologico, oltre che nell'impostazione vocale, anche nella scelta strumentale che prevede l'impiego della chitarra nel resto dei brani. Le strutture delle melodie non sempre vengono rispettate. Per esempio nella *Cantiga* n. 100, *Santa Maria Strela do dia*, viene ripetuto inizialmente due volte il *refrain*, ma con testo diverso, poi viene cantata un'unica strofa, omettendo però al termine di questa la *volta*, che ha la funzione di preparare il ritorno del *refrain*, qui invece subito eseguito. L'esecuzione è caratterizzata da un costante vibrato e da respiri molto ampi dopo ogni

---

<sup>11</sup> *Llibre Vermell, Canti di pellegrinaggio al Monte Serrato - Spagna XIV secolo*, Ensemble *Micrologus*, CD *Micrologus* 0002.0, Registrazione: Dicembre 1994, P 1996 *Micrologus* Ed. Disc., © 1998 *Micrologus* Ed. Disc.

<sup>12</sup> *Spanish songs from Middle Ages and Renaissance*, Theresa Berganza e Narciso Yepes, LP *Deutsche Grammophon* 2530 504, Estudio fonogram, Madrid, registrazione giugno 1974.

frase, tipici più di un fraseggio lirico, che compromettono il risultato dell'esecuzione.

Questa registrazione è del 1974, ma ascoltando una interpretazione molto più recente (del 1999) eseguita da Brigitte Lesne dell'ensemble *Alla Francesca*,<sup>13</sup> è sorprendente come il problema in alcuni casi ancora si riproponga.

Si prenda ad esempio l'esecuzione della *Cantiga* n. 353, *Quen a omagen da Virgen*: anche in questo caso si nota l'emissione di un suono prevalentemente scuro, con vocali pesanti, conseguenza di una laringe troppo abbassata e vocali localizzate nella parte posteriore della bocca. Ne deriva un eccessivo vibrato che compromette l'agilità e la flessibilità e ostacola qualsiasi tipo di sfumatura vocale.

Un altro problema che nelle registrazioni del passato, e in alcune più recenti, è stato trascurato è quello dell'ornamentazione: molti studiosi e interpreti di musica medievale affermano che essa veniva applicata alla linea melodica, ma né i particolari di questa pratica, né l'estensione del suo impiego sono stati ben compresi. L'idea che lo stile vocale medievale fosse radicalmente differente dalle moderne pratiche occidentali è stata solamente speculazione di pochi, poiché nella maggior parte delle esecuzioni si ascolta solo quanto è riportato dalle fonti scritte e nulla di più. È noto invece come, in questi repertori, stile vocale e ornamentazione siano inseparabili. Ciò che oggi viene identificato con il termine 'ornamenti', in realtà è parte integrante del concetto medievale di linea musicale.

Un recente studio di Timothy J. McGee<sup>14</sup> si occupa dello stile vocale e dell'ornamentazione nei trattati dell'epoca. Come egli stesso afferma, esistono grandi limiti in questo tipo di studio, per il quale non sussistono molte fonti secondarie o studi sulle tradizioni ornamentali legate alle diverse aree geografiche. Gli abbellimenti descritti dai teorici sono numerosi e alquanto complessi: diversi tipi di vibrato e di tremolo, trilli di varia ampiezza e velocità, appoggiature, diversi tipi di inflessione della voce e combinazioni varie di questi elementi. Le numerose e sostanziali differenze fra lo stile vocale dei secoli passati e lo stile classico occidentale consistono appunto nel tipo di tecnica richiesta per l'esecuzione degli ornamenti stessi. Il suono scivolato con liquescenza, l'abbandono del grado finale di un pes, i suoni pulsati del quilisma e l'oriscus, l'uso dei quarti di tono nei trilli e nel vibrato, elementi fondamentali del suono vocale medievale, sono invece del tutto estranei alle moderne pratiche vocali occidentali.

<sup>13</sup> *Cantigas de Santa Maria*, Alla Francesca, registrazione ottobre 1999, Parigi, Opus 111, OPS 30-308, PC 2000.

<sup>14</sup> TIMOTHY J. MCGEE, *The Sound of Medieval Song, Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Oxford, Clarendon Press, 1998 e relativa recensione di Silvia Scozzi, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV, 1999, pp. 405-408.

L'inadeguatezza della tecnica vocale occidentale ha dunque incoraggiato alcuni interpreti a ispirarsi nelle loro esecuzioni ad altri modelli vocali; uno di questi modelli è il canto popolare. Tra le sue peculiarità infatti vi è quella che riguarda la modalità della conservazione e trasmissione del repertorio stesso, mediante la trasmissione orale. Questo apprendimento diretto, basato sulla memoria, anziché sulla scrittura, consente all'esecutore grande libertà nell'improvvisazione. Giovanna Marini, cantante italiana che da sempre si occupa del canto e della musica popolare, descrive il canto della tradizione classica come un canto in continua evoluzione, e il canto popolare, privo di pretese artistiche, ma ricco di aspirazioni rituali, come forma sonora più stabile nel tempo.

Per quanto riguarda la fonazione, sappiamo come nel canto popolare si riscontrino caratteri completamente diversi da quelli tipici del canto operistico, in quanto in molti casi intimamente legati alla spontaneità della voce non coltivata. In una intervista con Patrizia Bovi, che come Giovanna Marini sostiene l'importanza della 'contestualizzazione' del repertorio, si è parlato di come bisognerebbe riconsiderare il repertorio devozionale delle *Cantigas*, ritenendolo come un *corpus* solo apparentemente unitario. In realtà anche questa raccolta presenta al suo interno una certa eterogeneità, legata a diversi fattori, fra i quali la notazione e l'origine delle melodie, spesso molto diverse tra loro. Esse possono essere considerate *corpus unico* per come sono state raccolte, ma in realtà potrebbero essere distinte in più gruppi, cosa che dovrebbe implicare una diversa tipologia vocale per ciascuno di essi. Alcune melodie sono riconducibili infatti alla musica orientale, altre presentano invece una forte valenza occidentale. Anche i diversi modi necessitano di un colore vocale differente; così gli ornamenti, il modo di fermarsi su una nota, tutti elementi che richiedono sfumature adeguate. In questi repertori è opportuno non fare mai generalizzazioni. Anche per quanto riguarda gli intervalli utilizzati nelle *Cantigas*, ce ne sono talvolta alcuni di difficile intonazione caratterizzanti brani che potevano essere cantati solo da cantori esperti, così come sono presenti melodie più semplici, facilmente intonabili e che non richiedevano quindi grandi abilità vocali. Occorre inoltre distinguere le *Cantigas* dedicate al canto di lode (*Cantigas de loor*) da quelle legate invece alla descrizione dei miracoli (*Cantigas de miragres*), che presentano precise formule modali.

È tuttavia necessario non generalizzare anche quando si parla di 'canto popolare': se a un primo ascolto il risultato di un certo tipo di canto sembra 'popolare', in realtà l'effetto è dovuto alla distanza dai termini di paragone per noi più consueti, come la musica classica o barocca: ciò che non assomiglia al 'suono' di questi repertori è 'popolare'.

Fra le interpretazioni che si sono avvalse di una tecnica vocale orientata verso una vocalità 'popolare' può essere annoverato il caso della *Cantiga*



n. 403, *Aver non poderia*, eseguita da Patrizia Bovi con l'ensemble italiano *Micrologus*.<sup>15</sup>

Si nota anzitutto l'assenza totale del vibrato, vocali più chiare e leggere, indice di una posizione medio-alta della laringe (il contrario di ciò che avviene nell'impostazione classica) che consente una maggiore flessibilità nell'emissione; si colgono quindi sfumature vocali precluse invece alle precedenti interpretazioni.

Un altro modello, al quale ci si è rivolti soprattutto per quanto concerne l'antica prassi strumentale degli strumenti a corda e percussivi, ma che invece sarebbe utile estendere anche alla prassi vocale, è rappresentato dalla tecnica vocale della tradizione medio-orientale. Tale stile, ancora oggi impiegato nei paesi orientali del Mediterraneo, è caratterizzato da voci estremamente agili, dall'uso di un suono leggero frontale con rapide articolazioni di gola, e utilizza variazioni e colori del suono simili a quelle descritte dai teorici del passato. Si consideri inoltre che la musica mediorientale e la musica medievale occidentale condividono l'aspetto monodico delle melodie, e il tipo di abbellimenti descritto nei vari trattati medievali è quello che più si presta a una tradizione monodica.

L'influsso musulmano esercitato sulle tecniche strumentali e sulla musicalità europee inducono quindi a prestare attenzione alle prassi esecutive odierne provenienti dal vicino e medio-oriente: esse con ogni probabilità conservano ancora tracce di una tradizione molto antica. Non sono inoltre da sottovalutare gli otto secoli di convivenza, nella Spagna medievale, fra cultura islamica e cultura cristiana. Che alcuni elementi dell'arte orientale si siano infiltrati assai presto nel nord risulta evidente da fonti iconografiche.

Le stesse miniature dei codici delle *Cantigas* dimostrano che per la loro esecuzione Alfonso X, oltre ai *trovadores*, ospitava nella sua corte *juglares* e musicisti cristiani, arabi e giudei.<sup>16</sup> Sulla base di queste miniature e della documentazione conosciuta, risulta che i musicisti arabi fossero più numerosi degli stessi cristiani e giudei. Anche se molti studiosi affermano che questi musicisti non fossero gli autori delle melodie alfonsine, essi ne furono sicuramente gli esecutori. Pare che il re 'Sabio' seguisse la moda delle corti musulmane dell'Andalusia, dove i califfi, per dare maggiore importanza alla musica di palazzo, richiedevano schiave-cantanti da Oriente. È assai probabile quindi che l'esecuzione vocale di queste melodie, come d'altronde quella strumentale, risentisse sensibilmente delle tecniche e dello stile orientale.

Di qui l'esigenza per alcuni interpreti di rivolgersi, tra gli altri, ai teorici

<sup>15</sup> *Madre de Deus, Cantigas de Santa Maria*, Micrologus, registrazione dicembre 1997, CD Opus 111 OPS 30-225, PC 1998 Opus 111, Paris.

<sup>16</sup> HIGINIO ANGLÈS, *La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, III, Barcelona, Disputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1943-1964, pp. 456-457.

arabi del passato, che fortunatamente ci hanno lasciato importanti testimonianze: tutti hanno mostrato di conoscere chiaramente il funzionamento dell'apparato fonatorio dell'uomo e di disporre di una terminologia alquanto minuziosa, dalla quale risulta anche quanto fosse significativa una pluralità di sfumature di timbro vocale e di fonazione per le forme colte di canto in quella regione. Così scrive Al-Farabi nel suo *Grande libro della musica (Kitab al-musiqi al-Kabir)* all'inizio del capitolo sulla voce nel canto:<sup>17</sup> «I suoni della voce cantata si differenziano non solo per l'altezza e la profondità ma anche per altre qualità». Al-Farabi dedicò lunghi passi del suo testo a illustrare l'emissione e l'impiego dei suoni di testa e dei suoni di petto, dei suoni nasalizzati - graditi specialmente all'inizio della melodia -, dei suoni lunghi spezzati in un tremolio intenso, dei suoni staccati (*shadharat*), dello iato (*nabara*), delle maniere di inserire le parole sul canto; e ancora, sulle maniere di colmare con scale rapide gli intervalli più larghi o di decorare una semplice sillaba con vocalizzi interminabili.

Una caratteristica fondamentale del canto arabo era, ed è tuttora, la passione per le fioriture (*zawa, tahasin, zuwaq*): trilli, abbellimenti, appoggiature, scale strisciate, oltre al *tarkib* che era un possibile ornamento basato sull'associazione di una quarta, di una quinta e di un'ottava ai suoni della melodia. Tutto questo presupponeva voci agili che alternassero il falsetto alla voce piena e spiegata, raggiungendo così una grande estensione (in casi eccezionali anche tre ottave).

Alcuni interpreti si sono rivolti a questa tipologia vocale, oltre che strumentale, realizzando, come nel caso di Joel Cohen, collaborazioni con artisti provenienti da una cultura musicale solo apparentemente lontana dalla nostra. Nella realizzazione di un compact disc dedicato al repertorio alfonsino,<sup>18</sup> questo interprete ha collaborato con Mohammed Briouel dell'*Orchestra Andalusia Abdelkrim Rais* di Fès. Joel Cohen sottolinea anzitutto che la relazione possibile tra l'arte musicale araba e la musica della Spagna medievale andrebbe ben al di là della questione della morfologia strumentale. La musica classica del nord-Africa è chiamata 'Musica Andalusia' e i suoi attuali esecutori sono consapevoli di perpetuare un sistema di pensiero musicale che ripercorre le vestigia delle corti musulmane della Spagna medievale. Partendo dal concetto di 'eterogeneità culturale', che come abbiamo detto caratterizzava la corte di Alfonso X, questi interpreti hanno optato per una eterogeneità anche negli stili di canto, avvalendosi di solisti vocali appartenenti a diverse cultu-

<sup>17</sup> BARON RODOLPHE D'ERLANGER, *La Musique Arabe*, II, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1935, p. 79 e sgg.

<sup>18</sup> *Cantigas de Santa Maria, Alfonso X el Sabio*, Camerata Mediterranea e Abdelkrim Rais Andalusian Orchestra of Fès, CD Erato 3984-254982, PC Erato Disques, Paris 1999.

re musicali. Gli interpreti hanno scelto, tra l'altro, l'esecuzione di alcune *Cantigas* solo vocali, prive di accompagnamento, echeggiando in questa pratica certe tradizioni di canti sacri profondamente radicate in entrambe le tradizioni, cristiana e islamica.

Ascoltando ad esempio la *Cantiga* n. 230, *Tod'ome deve dar loor*, una delle prime caratteristiche della tipologia vocale impiegata, che subito attrae la nostra attenzione, è l'emissione di un suono nasale. La 'nasalità', elemento quindi che ancora oggi caratterizza il canto orientale, ci riporta a due delle qualità descritte dal teorico arabo Al-Farabi: la 'nasalità' stessa e la 'ritenzione' della voce.<sup>19</sup> Mentre quest'ultima risulta dal passaggio della totalità dell'aria attraverso il naso mentre le labbra rimangono chiuse, la 'nasalità' si ottiene quando una parte dell'aria attraversa il naso e un'altra parte fuoriesce attraverso le labbra. Notiamo inoltre in questa interpretazione l'esecuzione di vari abbellimenti, suoni pulsati, suoni scivolati, quarti di tono e l'uso di un'ornamentazione così fitta da apparire inscindibile dalla melodia.

Interessante è l'opinione dello studioso Karl-Werner Gumpel,<sup>20</sup> che ha studiato la descrizione dell'ornamentazione in alcuni trattati spagnoli di epoca più tarda, l'*Arte de melodia sobre canto llano y canto d'organo* del XVI secolo e il trattato anonimo del XIV secolo *Quatuor principalia*. Il primo, che contiene istruzioni dettagliate per l'ornamentazione del canto praticato a Toledo, sebbene redatto posteriormente al periodo oggetto di questa indagine, descrive il tremolo, i trilli, le ripercussioni, le diminuzioni, i mordenti, le appoggiature e gli esempi su come riempire gli intervalli, in modo del tutto simile a Geronimo di Moravia. Nella discussione del trattato *Arte de melodia* Gumpel confronta le pratiche spagnole con quelle contenute nel *Quatuor principalia* e con gli scritti di Al-Farabi (X secolo), dimostrando una tradizione continua così come la si può trovare descritta in altri trattati spagnoli del XVI, XVII e XVIII secolo.

Concludendo, si potrebbe avanzare l'ipotesi che le pratiche vocali di questi repertori siano rimaste approssimativamente intatte per un lungo periodo. È inoltre assai verosimile una certa continuità nella tradizione, così come nel caso dello stile di canto orientale, che ancora oggi conserva caratteristiche simili a quelle descritte in alcuni trattati molto antichi. In Spagna persistono tuttora tradizioni che presentano delle sonorità riconducibili presumibilmente a quelle delle *Cantigas* e che andrebbero ulteriormente indagate. Purtroppo dal punto di vista etnomusicologico c'è ancora molto lavoro da fare.

Nella musica antica la voce può esprimersi in tutte le sue sfumature. Si dispone di uno strumento in grado di offrire una ampia tavolozza di colori

<sup>19</sup> D'ERLANGER, *La Musique Arabe* cit., p. 57.

<sup>20</sup> KARL-WERNER GÜMPEL, *El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo*, «Recerca Musicologica», VIII, 1988, pp. 25-45.

espressivi e, come sosteneva Andrea von Ramm, da questo punto di vista la musica medievale più che restringere espande le possibilità dell'organo vocale.

Tav. 1 / *Plate 1*: Simone Martini, *Investitura a cavaliere / St. Martin is Dubbed a Knight*  
(Particolare / *Detail*)



Tav. 2 / Plate 2: Piero della Francesca, Natività / *Nativity* (Particolare / *Detail*)

