

STRUMENTI

82

PENSIERO CRISTIANO



Strumenti - Pensiero cristiano

1. Alister E. McGRATH, *Teologia cristiana*
2. Alister E. McGRATH, *Il pensiero della Riforma*
11. Alister E. McGRATH, *Spiritualità cristiana*
28. N.T. Wright, *Risurrezione*
32. Gideon GOOSEN, *Introduzione all'ecumenismo*
34. Stuart George HALL, *La chiesa dei primi secoli: storia e sviluppo teologico*
35. *La chiesa dei primi secoli: i testi*
39. Armin ADAM, *Teologia politica*
51. *Dizionario di teologie femministe*, a cura di Letty M. Russell e J. Shannon Clarkson
54. Nicola SFREDDA, *La musica nelle chiese della Riforma*
74. Marinetta CANNITO HJORT, *La trasformazione dei conflitti. Un percorso formativo*

Chiara Bertoglio

LA MUSICA E LE RIFORME DEL CINQUECENTO

Claudiana - Torino
www.claudiana.it - info@claudiana.it

Chiara Bertoglio

è pianista, storica della musica, teologa, scrittrice e blogger. Per il suo curriculum, vasto e importante, rimandiamo alla pagina: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiara_Bertoglio



Questo volume è stato pubblicato con il contributo dell'8‰ della Chiesa evangelica valdese (Unione delle chiese valdesi e metodiste) cui va il nostro ringraziamento.

Scheda bibliografica CIP

Bertoglio, Chiara

La musica e le Riforme del Cinquecento / Chiara Bertoglio

Torino : Claudiana, 2020

528 p. ; 24 cm. - (Strumenti ; 82)

ISBN 978-88-6898-293-5

1. Musica [e] Riforma - Sec. 16.

781.71 (ed. 22) - Musica sacra cristiana

© Claudiana srl, 2020
Via San Pio V 15 - 10125 Torino
Tel. 011.668.98.04
info@claudiana.it - www.claudiana.it
Tutti i diritti riservati - Printed in Italy

Ristampe:

29 28 27 26 25 24 23 22 21 20 1 2 3 4 5

Copertina: Vanessa Cucco

Stampa: Stampatre, Torino

Sommario dell'opera

<i>Introduzione</i>	9
<i>Nota all'edizione italiana</i>	16
1. Uno sguardo al Cinquecento	17
2. Musica, società e cultura	59
3. La critica alla musica sacra	97
4. I riformatori e la musica	139
5. La musica nelle chiese evangeliche: Lutero	189
6. La musica nelle chiese evangeliche: Calvino	229
7. La musica nella Chiesa d'Inghilterra	249
8. La musica e il Concilio di Trento	275
9. La musica dopo Trento	303
10. La musica e l'opposizione confessionale	349
11. La musica oltre l'opposizione confessionale	375
12. La musica è donna	407
<i>Conclusioni</i>	439
<i>Bibliografia</i>	445
<i>Indice dei nomi</i>	485
<i>Indice degli argomenti</i>	501

In memoria delle vittime del COVID-19
in particolare a chi ha «dato la vita per i fratelli»

La critica alla musica sacra

«I loro mottetti, Canzoni, Madrigali e Ballate faccianle pure al lor senso; purché la nostra Chiesa con gli atti suoi muova a religione, e pietà» (BERNARDINO CIRILLO, 1549)¹.

3.1 Introduzione

Quando si parla di «critica alla musica sacra», sembra chiaro l'oggetto della discussione; tuttavia, anche oggi la definizione di «musica sacra» diventa tanto più problematica quanto più si cerca di delinearla, e, sicuramente, nel Cinquecento sarebbe stata diversa da quella attuale, se non altro perché la stessa distinzione fra la sfera del sacro e quella del «laico» è proprio una caratteristica della prima età moderna. Inoltre, benché la maggioranza della popolazione europea del primo Cinquecento facesse parte della chiesa cattolica, questa omogeneità confessionale non deve portarci a dedurre un'analogia omogeneità liturgica o culturale. Persino nel contesto di liturgie codificate come quella della messa o dell'ufficio monastico, si potevano osservare pratiche molto differenziate, sia a livello locale, sia in base ai diversi ordini religiosi (senza, peraltro, escludere difformità anche in seno al medesimo ordine o nella stessa diocesi).

In questo capitolo, perciò, proverò a fornire una panoramica su questa complessità, prendendo in esame le forme musicali di ciò che ora chiamiamo musica «liturgica» e «non liturgica». Considereremo brevemente il ruolo del canto piano e della polifonia (sia improvvisata sia composta) all'alba

¹ CIRILLO 1549.

del XVI secolo, accanto alle espressioni musicali della fede al di fuori della liturgia: in particolare, data l'importanza dell'argomento per la Riforma in musica, ci occuperemo delle forme della devozione musicale in volgare prima di Lutero. In seguito, ci volgeremo a una disamina della critica contemporanea alla musica sacra del tempo, partendo dalle problematiche del rapporto testo-musica, anche in conseguenza di quanto abbiamo discusso precedentemente dal punto di vista umanistico; in seguito, ci occuperemo dei problemi morali e moralistici, sia teorici sia pratici, che venivano sollevati riguardo alla musica sacra, nonché di quelli legati alle concrete prassi esecutive.

Concluderò il capitolo con la discussione di una famosa lettera di un ecclesiastico italiano cinquecentesco, Bernardino Cirillo, che tratta di aspetti riguardanti l'etica della musica sacra accanto a considerazioni sull'estetica delle arti figurative e sulla moralità della sua epoca. Tanto per Cirillo quanto per i suoi contemporanei, la critica alla musica sacra era infatti articolata in termini più morali che teologici: colpisce per la sua assenza, nella maggioranza dei casi, la discussione della bellezza liturgica come onore a Dio e mezzo di avvicinamento al trascendente per cantori e ascoltatori, mentre preoccupazioni di ordine morale si trovano assai frequentemente in tutti gli ambiti della cultura europea.

3.2 Musica "sacra"?

Come accennato, parlare di musica «sacra» e «liturgica» è improprio nel quadro della musica di chiesa del Cinquecento. La stessa idea che il sacro e il profano costituiscano due sfere distinte e separate, talora in reciproca opposizione, è relativamente nuova: si potrebbe persino sostenere che una visione realmente cristiana del mondo non dovrebbe prevedere una separazione tra sacro e profano, poiché ciò che fa parte del quotidiano degli uomini partecipa alla sacralità del creato.

Peraltro, molte delle affermazioni che leggeremo in questo capitolo sembrano testimoniare la consapevolezza di una chiara distinzione tra musica sacra e profana: è il caso, per esempio, delle numerose denunce della presenza di elementi profani nella liturgia. I problemi sorgono, tuttavia, quando si cerca di comprendere che cosa intendessero veramente indicare gli autori di tali affermazioni, poiché diverse definizioni del sacro e della musica sacra o liturgica possono condurre a prospettive radicalmente differenti. Per esempio, alcune parole o espressioni ricorrenti (come la celebre «lascivia») testimoniano certamente la preoccupazione dei loro autori nei confronti della licenziosità, ma non chiariscono che cosa essi intendessero veramente in termini musicali.

3. La critica alla musica sacra

Inoltre, tutte le lamentele e le speculazioni discusse più sotto provengono da *uomini* religiosi: nessuna di esse è stata scritta da una donna o da persone appartenenti a classi sociali inferiori (ossia non facenti parte del clero o del laicato colto): forse, allora, le melodie «profane» e «lascive» potrebbero essere, in realtà, l'espressione della pietà genuina delle donne e dei laici incolti. A supporto di questa teoria si potrebbe addurre un'affermazione piuttosto esplicita di Erasmo, che nel 1532 stigmatizzava l'uso delle «canzoncine che per volontà delle donnuciole e degli uomini semplici si sono aggiunte al culto solenne»². Da parte sua, Federico Borromeo sostiene di non aver bandito dalle chiese «le canzoni et i mottetti nella nostra lingua» per «riguardo al poco conoscimento del popolo rozzo e indotto, che poteva ricever maggior beneficio con sì fatta permissione»³. Potremmo perciò domandarci, sulla base di simili affermazioni, se alcune delle lamentele che riporteremo non siano, in effetti, l'espressione di un rifiuto o di un disprezzo verso forme di devozione alternativa o "inferiore".

Anche per quanto riguarda la definizione stessa di «musica sacra», è arduo delimitarne i contorni: se è quella «eseguita nelle chiese», si escludono arbitrariamente i canti dei pellegrini e la devozione domestica; se (come ho scelto di fare) è quella «con testo religioso» ci si chiede come considerare i testi polemici di opposizione confessionale, oppure la musica strumentale sacra. Per quanto riguarda la musica «liturgica», se la definiamo come quella che veniva eseguita nella liturgia ci troviamo a considerare la realtà problematica dei mottetti, il cui testo, normalmente, non era direttamente desunto né dall'Ordinario né dal Proprio della messa.

Secondo Herl, poiché la recitazione del testo liturgico da parte dell'officiante (spesso a voce bassa) e la sua celebrazione del sacrificio eucaristico costituivano la condizione necessaria e sufficiente per la validità della messa, ne consegue che tutti gli altri elementi (compreso il canto dell'Ordinario da parte del coro) erano più o meno «superflui»⁴. Ne risulta chiaramente, quindi, che il tentativo di definire la liturgia della prima età moderna sulla base del concetto che se ne ha oggi è destinato al fallimento.

D'altra parte, elementi che per noi sarebbero indubbiamente estranei alla liturgia, per non dire profani, potevano far parte del contesto del culto: come esporrò più lungamente in seguito, canti in volgare provenienti da tradizioni popolari, e persino *contrafacta* religiosi di canti profani erano comunemente eseguiti in molte chiese europee, in particolar modo durante certe occasioni particolari dell'anno liturgico (come il Natale, per esempio).

Certamente, la partecipazione alla messa era l'elemento qualificante di un «buon cristiano»; tuttavia, forme devozionali che il cattolicesimo contemporaneo può considerare consigliabili ma tutt'altro che obbligatorie (come

² In MILLER 1966, p. 340. L'originale è in ERASMUS 1532 e menziona «muliercularum aut simplicium hominum».

³ In BIZZARINI 2012, pp. 157-158.

⁴ HERL 2004, p. 32.

i pellegrinaggi, le litanie, le processioni e così via) erano forse i luoghi più sentiti della fede e della devozione della prima età moderna.

Va anche sottolineato che la liturgia cattolica prima del Concilio di Trento non costituiva per nulla un blocco monolitico di consuetudini omogenee. Indubbiamente, il Rito romano costituiva il patrimonio comune della chiesa d'Occidente, e gli elementi fondamentali della messa e dell'Ufficio erano stabili e consolidati; inoltre, numerose pratiche devozionali erano ampiamente diffuse in tutta Europa. Ciononostante, vi era spazio per tradizioni locali in merito ad altri elementi: i sermoni, i canti, le varietà locali di canto piano e di stili esecutivi nella musica (per esempio la presenza di polifonia o di accompagnamento strumentale) potevano cambiare anche notevolmente da un luogo all'altro; inoltre, i testi delle sequenze e dei mottetti dipendevano largamente da abitudini e requisiti particolari. Vi erano inoltre riti e tradizioni regionali di lunga data, alcuni dei quali, come vedremo, rimasero in uso anche dopo il Concilio di Trento.

3.2.1 Il canto piano: il pane quotidiano

Nel nostro immaginario la musica sacra cinquecentesca si identifica quasi immediatamente con i capolavori polifonici, o al massimo con i canti in volgare delle Riforme; tuttavia, almeno quantitativamente, il vero protagonista era il cosiddetto «gregoriano», accomunando (a differenza della polifonia più elaborata e professionistica) le piccole parrocchie alle abbazie più solenni, le immense cattedrali con i monasteri più remoti. Adalbert Roth ha giustamente definito il canto piano come il «pane quotidiano»⁵ della Cappella papale; lo stesso vale per praticamente qualsivoglia realtà ecclesiastica dell'epoca (fra cui, tra l'altro, il monastero agostiniano in cui Lutero stava trascorrendo gli anni della sua vita religiosa). Naturalmente, il canto piano eseguito nel primo Cinquecento era del tutto diverso da quello realmente «gregoriano», e, secondo Baroffio, la fioritura creativa dei primi secoli del secondo millennio era stata seguita da una certa decadenza, a livello sia codicologico sia esecutivo⁶. Inoltre, l'uso del canto piano come *cantus firmus* per composizioni polifoniche aveva probabilmente inciso anche sulla ricezione e sulla pratica del canto monodico stesso (per esempio, riguardo al ritmo e al metro).

La chiesa dell'epoca era molto attenta a queste problematiche, e molti religiosi non cessavano di raccomandare la corretta esecuzione del canto piano. Il Concilio di Trento, come vedremo in seguito, promosse un processo di riforma del canto piano che sarebbe culminato nella produzione dell'edizione medicea all'inizio del Seicento. Le preoccupazioni umanistiche nei

⁵ ROTH 1998, p. 137.

⁶ BAROFFIO 1995, p. 10.

riguardi della correttezza nell'accentuazione, nelle quantità sillabiche, e nella pronuncia del latino avevano a loro volta un certo peso (benché molti testi liturgici latini fossero stati elaborati nel Medioevo e non durante la presunta età dell'oro della letteratura latina); inoltre, questioni notazionali e la forza dell'abitudine avevano, per così dire, cristallizzato la flessibilità delle epoche precedenti, la varietà espressiva e la fluidità ritmica del canto piano. La Chiesa cattolica post-tridentina tentò di restaurare il canto piano per riportarlo alle passate glorie (seppur in un'ottica condizionata dal gusto dell'epoca e da un'insufficiente conoscenza delle pratiche antiche); nei secoli ancora successivi, il canto piano sarebbe stato gradualmente assimilato allo stile moderno della monodia accompagnata, sicché la sensibilità nei confronti delle sue caratteristiche modali si sarebbe gradualmente perduta in favore dell'omologazione al nuovo concetto tonale⁷.

3.2.2 La polifonia in latino: il suono della festa

Anche nel caso della polifonia, ciò che realmente conosciamo e apprezziamo della pratica cinquecentesca rappresenta poco più della classica punta dell'iceberg. Accanto a ciò che la notazione ha preservato e trasmesso, vi era un grande (e ora perduto) patrimonio di polifonia improvvisata, con impronte locali più marcate in quanto si basava sulle abitudini e gli stereotipi cui i cantori di una particolare tradizione potevano attingere per le loro esecuzioni. La polifonia improvvisata o parzialmente improvvisata, e in particolare la tradizione inglese del *faburden* furono aspramente criticate da Erasmo, secondo cui esso non permetteva né la valorizzazione della melodia preesistente, né presentava la ricercatezza della composizione propriamente detta⁸; viceversa, per Azpilcueta, il contrappunto improvvisato era preferibile alla polifonia composta, poiché permetteva una più chiara percezione sia della linea melodica del canto piano originale, sia delle sue parole⁹.

Tra i brani sacri in polifonia composta, la moderna storiografia musicologica ha dato un posto d'onore alle Messe, anche se forse, paradossalmente, la concezione dei contemporanei era piuttosto diversa: secondo Sherr, «le messe ed i mottetti per cui ci entusiasmiamo erano precisamente i brani che si potevano sacrificare e che venivano costantemente sostituiti»¹⁰, come dimostrano le analisi del repertorio del coro papale.

Al predominio franco-fiammingo nella composizione delle Messe del Quattrocento subentrò, nel Cinquecento, una situazione diversa: nel primo ventennio del nuovo secolo scomparvero compositori come Jacob Obrecht (ca 1457-1505), Heinrich Isaac, Pierre de la Rue e Josquin Desprez. La loro

⁷ LOVATO 1995, p. 61.

⁸ In MILLER 1966, p. 339.

⁹ BLACKBURN 2007, pp. 90-91.

¹⁰ SHERR 1998, p. xi.

influenza perdurò lungamente, lasciando tuttavia spazio all'emergere delle scuole nazionali; perciò, Atlas identifica una corrente principale, ispirata allo stile fiammingo quattrocentesco, e «un gruppo di tradizioni parallele» che la affiancavano¹¹.

3.2.2.1 *Musica per la messa*

Tra il Quattrocento e il Cinquecento, le Messe polifoniche potevano basarsi su una serie di modelli strutturali e tecniche compositive. La forma più nota (anche se non l'unica) si avvaleva dell'adozione di un elemento compositivo ricorrente per stabilire una certa unitarietà all'interno dei diversi movimenti dell'Ordinario. A seconda del tipo di elemento scelto e del trattamento a cui lo si sottoponeva, si possono identificare tre principali tipologie.

La forma più antica è la messa su *cantus firmus*, in cui l'elaborazione contrappuntistica poggia su una melodia data, proveniente dal canto piano liturgico, da melodie profane o creata dal compositore. Nella «Messa-parafraresi», invece, il canto dato non era confinato nella parte del *tenor*, ma si intrecciava con la trama contrappuntistica, attraversando le diverse parti vocali, e spesso veniva decorato con un'ornamentazione più o meno elaborata. Il terzo tipo è la «Messa-parodia» (che, secondo Ongaro¹², sarebbe meglio chiamare «Messa-imitazione»), in cui era un'intera composizione polifonica precedente (mottetto, madrigale, *chanson*) a fornire il materiale compositivo. Questa tipologia musicale si sarebbe affermata sempre più nel Cinquecento: nella sua descrizione (1588) delle strategie compositive delle Messe, il teorico Pietro Ponzio lascia intuire che la Messa-imitazione era considerata la possibilità per eccellenza fra quelle disponibili al compositore¹³.

In tutto ciò, l'unitarietà conferita dall'uso di un elemento ricorrente non era l'unico criterio estetico, e le tecniche succitate erano apprezzate anche per la fantasia e la varietà che permettevano di ottenere¹⁴; d'altro canto, come vedremo, per Bernardino Cirillo gli elementi unificatori precludevano una stretta corrispondenza fra l'affetto del testo liturgico e le scelte modali.

3.2.2.2 *Mottetti a piacere*

Accanto alla messa, l'altro grande genere della musica sacra in latino era il mottetto; termine, che, nel Cinquecento, identificava brani polifonici su testo latino, tuttora difficili da classificare come musica liturgica o non liturgica. I testi dei mottetti erano infatti né propriamente liturgici né del tutto extraliturghi: spesso, infatti, essi venivano creati attingendo agli elementi

¹¹ ATLAS 2006, p. 105. In generale, questa sezione deve molto agli studi di Atlas e alla sua storia dell'evoluzione della composizione della Messa.

¹² ONGARO 2006, p. 71.

¹³ PONZIO 1588 (1959).

¹⁴ ATLAS 2006, pp. 101-102.

variabili del Proprio, anche se il momento di esecuzione del mottetto non sempre coincideva con la collocazione originale dell'elemento liturgico che ne aveva ispirato l'elaborazione testuale. Rispetto ai movimenti dell'Ordinario, i mottetti godevano di maggiori libertà e quindi erano caratterizzati da uno stile più intensamente espressivo e da una maggior aderenza alle teorie umanistiche sulle relazioni fra testo e musica, anche perché, rispetto ai testi sempre ripetuti dell'Ordinario, i mottetti richiedevano uno stile musicale che permettesse l'intelligibilità di un testo verbale sconosciuto. La maggior espressività musicale dei mottetti rispetto alle Messe era inoltre dovuta sia alla maggior intensità emotiva dei testi, sia dalla relativa novità di ispirazione che essi offrivano al compositore.

La polifonia su testo latino comprendeva anche Salmi e cantici per l'Ufficio (in particolar modo i Vespri, nei quali il cantico evangelico prescritto era il *Magnificat*) e il canto delle antifone mariane con cui la giornata liturgica si concludeva abitualmente. Fra queste, il *Salve Regina* faceva anche parte di celebrazioni particolari che si tenevano il sabato sera. Inoltre, l'affascinante liturgia della Settimana Santa si avvaleva di realizzazioni musicali delle *Lamentazioni* che costituivano l'ufficio delle *Tenebrae*¹⁵. L'impressionante forza espressiva di questi testi biblici e il contesto suggestivo in cui venivano eseguite promuoveva la creazione di coinvolgenti versioni musicali.

3.2.3 La preghiera in musica

Le forme della preghiera in musica erano quanto mai variegata, da quelle della pietà domestica e individuale alle spettacolari processioni che potevano coinvolgere intere popolazioni cittadine, fino ai riti delle confraternite, la cui funzione sociale coesisteva con quella più genuinamente spirituale. Il canto della *laude* era molto diffuso in Italia come espressione di profondi sentimenti religiosi, specialmente in relazione a movimenti spirituali come quelli incoraggiati e promossi dai frati francescani e domenicani.

Diversi movimenti di riforma religiosa e spiritualità laica, prima del Cinquecento, erano stati accomunati sia da una posizione critica nei confronti della musica polifonica, sia dalla promozione del canto di testi spirituali in volgare. Fra gli iniziatori di tali movimenti ricordiamo il domenicano Girolamo Savonarola, la cui aspra critica della polifonia era controbilanciata dall'approvazione del canto gregoriano e della lauda; similmente, i discepoli di Jan Hus, che rifiutavano la polifonia, crearono un ricco patrimonio di canti in volgare, molti dei quali sarebbero stati successivamente inseriti nei primi innari luterani. Anche le «sacre rappresentazioni» avevano una forte componente musicale, che spesso dispiegava l'intero arsenale espressivo della musica del tempo.

¹⁵ Cfr. O'REGAN 2009, p. 217, cui questa sintesi fa riferimento.