



## Il canto gregoriano e le *Scholae cantorum*

Salvatore Colazzo (Università del Salento)

### 1. Gregorio Magno e la (controversa) sua opera

Il Cristianesimo, sin dalle sue origini, conformemente alla tradizione ebraica, ha assegnato al canto la funzione di stringere la comunità in una preghiera collettiva. A partire dal IV secolo si sviluppa il canto cristiano in lingua latina. In esso si avvertono le influenze della musica ebraica e greco-romana.

Ogni sede ecclesiale aveva istituito delle *Scholae cantorum* per formare i diaconi da dedicare al canto, inteso quale ineliminabile servizio liturgico. Tra le prime, ovviamente quella romana. Documenti attestano l'esistenza di una *Schola cantorum* a Roma; ve n'è uno che ne attribuisce la fondazione a papa Silvestro I (334 circa).

Fu proprio nel contesto delle *Scholae cantorum* che i canti ereditati dalla tradizione venivano, con un continuo lavoro collettivo, non solo ripresi, ma anche modificati, grazie all'iniziativa di qualche cantore dotato di maggiore creatività e sufficiente carisma per trasferire le proprie idee al gruppo. Si può dire che le *Scholae cantorum* fossero delle *comunità di pratica*.

Nessun nome di questi musicisti, che pure hanno dato un grande contributo allo sviluppo della musica sacra, è giunto a noi, essi si sono confusi nel collettivo.

Essendo il canto affidato all'oralità, ebbe sviluppi molto differenziati a seconda delle chiese locali. Si dice che il benedettino Gregorio Magno, che fu papa dal 590 al 604, procedesse ad una riforma volta ad affermare l'egemonia della Chiesa di Roma, da esprimersi anche attraverso l'imposizione della sua liturgia, canti compresi, a tutte le chiese d'Occidente. Avrebbe dettato in un testo standard, l'*Antifonario*, le preghiere della Messa e dell'Ufficio. Era composto di soli testi, non esistendo ancora la notazione musicale.

Avrebbe pure ridato impulso alla *Schola cantorum*, già avviata dai suoi predecessori a Roma, per insegnare, con trasferimenti fisici dei cantori di tutte le plaghe della cristianità nella città eterna, gli esatti canti e i corretti modi di eseguirli, sì che la diffusione fosse capillare attraverso i monaci vettori musicali, una volta terminato il loro apprendistato.

In realtà, Gregorio Magno concesse più attenzioni alle immagini che alla musica, verso la quale anzi si mostrò diffidente. Le immagini sono per il popolo analfabeta la traduzione della parola di Dio, la quale arriva alla loro mente grazie ad esse con la indispensabile mediazione, però, dei sermoni del clero. Sinanco le statue, verso

cui taluni nutrivano una certa ostilità, paragonandole agli idoli dei pagani, trovarono favorevole accoglienza da parte sua: esse diventano dei mezzi per l'espressione del fervore popolare. Immagini e statue sono la Bibbia dei poveri. Gregorio Magno si rendeva conto che al di fuori della liturgia ufficiale ad uso dei chierici e dei monaci, che pretendeva rigorosa, bisognava trovare il modo di coinvolgere il popolo affinché si sentisse attivamente partecipe del fatto religioso, perciò abilitò la celebrazione dei santi, promosse le processioni e le veglie di preghiera. Durante queste occasioni venivano inscenate vere e proprie feste popolari, in cui inni di cori, sventolio di stendardi, suoni di strumenti, vapori di incenso realizzavano nella loro concomitanza uno spettacolo multisensoriale, che creava comunità.

Nel VI secolo, Cesario D'Arles propose di sostituire le parole delle canzoni d'amore, ben conosciute dal popolo, con parole tratte dai salmi, opportunamente tradotte in italiano e adattate allo scopo. È il principio della parodia. In questo modo - si pensava - il popolo, che non conosce il latino, può egualmente accedere, attraverso il canto, alle verità bibliche. È chiaro che si desse preminenza al testo, considerando la musica un elemento facilmente intercambiabile.

Vi fu anche chi pensò di ricavare dall'Antico e dal Nuovo Testamento una sorta di poema, per educare, come facevano a suo tempo i cantori dell'antica Grecia, il popolo.

Nel X secolo, sempre con quest'intenzione, nacque una paraliturgia natalizia e pasquale, che fu alla base del teatro medievale, in quanto amplificò alcuni piccolissimi nuclei drammatici presenti nel Vangelo, facendoli diventare delle ampie e articolate recite.

La lettura per la quale papa Gregorio Magno abbia dato impulso all'origine della musica gregoriana, oggi viene contestata: si dice che in epoca carolingia si è fatto ricorso a lui, un paio di secoli quindi dopo la sua morte, per giustificare un'operazione politica interamente riconducibile a Pipino il Breve e a Carlo Magno soprattutto, che, nella sua intenzione di edificare il Sacro Romano Impero, volle farsi artefice di un'unificazione dei riti allora in uso in Gallia, proseguendo l'opera del predecessore, ponendoli sotto l'egida romana.

Le cose sarebbero andate così: nel 754 papa Stefano II, assieme alla sua *Schola cantorum*, si era recato da Pipino il Breve per ragioni politiche d'ordine strategico. La visita era di grande importanza, visto che il papa soggiornerà a St. Denis per alcuni mesi. Il risultato di questa visita esiterà, di lì a qualche tempo, in un'alleanza, che tra l'altro prevedeva alcuni interventi sulla liturgia. Venne istituzionalizzato il rito romano, comprensivo degli annessi canti liturgici, con l'intenzione di sostituirlo a quello gallicano, che presentava differenze di non poco conto nei testi dell'ordinario liturgico e delle melodie usate per accompagnare la preghiera.

## **2. Carlo Magno, l'ideologo del gregoriano**

Successivamente, Carlo Magno rafforzerà l'alleanza con Roma e ribadirà con convinzione, espressa in atti di portata giuridica, che la liturgia di riferimento

dovesse essere in ogni angolo dell'Impero quella romana, con l'adozione delle melodie gregoriane ritenute le più idonee per la preghiera.

Queste melodie gregoriane a cui fa cenno Carlo Magno in realtà sono quelle romane nella forma che avevano preso, per opera di cantori gallicani, dopo la visita di papa Stefano II a Pipino. E in questa veste si imporranno sulla stessa tradizione strettamente romana.

Quindi, da questa prospettiva interpretativa, lo stesso *Antifonario*, attribuito a Gregorio, fu in realtà redatto in epoca carolingia a supporto di questa operazione, con l'avallo di Giovanni Diacono (scomparso nell'880), che redasse una biografia di Gregorio, sostenendo che l'*Antifonario* derivò a Gregorio da un'ispirazione dello Spirito Santo. Giovanni Diacono attribuirà a Gregorio un'alta competenza musicale per dare particolare autorevolezza all'intervento che ideologicamente gli veniva attribuito. Papa Leone IV (847-885) completerà l'opera attestando nell'espressione "*Carmen gregorianum*" l'esistenza di una tradizione ricondotta a Gregorio I, una tradizione che, ove violata, valeva la possibilità della scomunica. Il canto gregoriano divenne la *koiné* della Chiesa d'Occidente, si diffuse nelle abbazie e nei conventi, fu adottato dai maggiori centri ecclesiastici europei.

Il repertorio gregoriano, per come noi lo conosciamo, verosimilmente è, dunque, un incontro tra il canto romano antico e il canto gallico ed è momento intrinseco alla "rinascita carolingia". Si affermò grazie al supporto delle grandi abbazie e delle cattedrali e si impose in tutto il Sacro Romano Impero, Roma compresa, visto che è stata attestata una tradizione liturgica romana, al tempo dei Carolingi, non coincidente con quella che va sotto il cappello di canto gregoriano. Soltanto Milano ebbe il privilegio di continuare con i canti ambrosiani, quelli voluti da Sant'Ambrogio (IV secolo).

A partire da questa volontà dell'autorità imperiale di diffondere il gregoriano in tutt'Europa, cantori provenienti da svariati posti si recavano a Roma per apprendere il repertorio liturgico ufficiale. La *Schola cantorum lateranense* fu altresì vivaio di alti funzionari pontifici. Ad essa, però, erano ammessi pure poveri e orfani, sostenuti grazie ai beni posseduti dalla *Schola*.

La permanenza degli ospiti stranieri in Vaticano durava circa cinque anni, al termine dei quali i cantori rientravano in patria e insegnavano alle *Scholae cantorum* dei loro paesi quanto avevano imparato. Il canto quindi aveva una trasmissione orale. Anche se cominciò ad avvertirsi l'esigenza di ricorrere a una qualche forma di notazione per non lasciare alla sola memoria dei cantori il perpetuarsi della tradizione, temendo una possibile deriva, sotto la pressione degli usi locali.

Il canto gregoriano era un canto liturgico, monodico, in lingua latina, e si presentava in due forme, quella dell'*accentus* e quella del *concentus*. Espressione della prima fu la salmodia, della seconda l'innodia. Il sistema di riferimento era costituito da otto modi, quattro (gli autentici) esemplati sugli antichi modi greci, altri quattro, detti plagali, di nuovo conio, esemplati sugli autentici, secondo un principio di analogia.

Affidato a voci unicamente maschili, prevedeva un solista (il *cantor*) e veniva accompagnato (quand'era sufficientemente semplice) dall'intera assemblea liturgica. Non prevedeva l'accompagnamento strumentale.

Si trattava di un canto all'unisono, diatonico, non accettando l'uso di cromatismi. Aveva un ritmo molto vario, poiché informato dalla prosodia e dal senso delle parole. Nel caso degli inni, i melismi, consentivano alla musica di dispiegare maggiormente le proprie ragioni.

L'intenzione che lo guidava era quella di indurre la meditazione e la *ruminatio*, cioè il riflettere sul testo che veniva cantato, elemento quindi essenziale della preghiera, che accompagnava la parola del sacerdote che apriva alla comprensione delle Sacre Scritture.

Tuttavia, col tempo sarà destinato a complicarsi, concedendo sempre più spazio all'elaborazione musicale, fino a diventare, anche col concorso della scrittura, luogo di invenzione artistica e di virtuosismo esecutivo.

### **3. L'apprendimento del canto**

Il canto gregoriano era, come abbiamo detto, insegnato ed appreso presso le *Scholae cantorum*.

L'insegnamento del canto, nei luoghi di formazione dei chierici, non era avulso dall'insegnamento della lettura e della scrittura. Lettura e scrittura erano due competenze esercitate separatamente, sicché poteva esserci chi sapeva leggere, ma non aver ricevuto alcun rudimento di scrittura. Tutti invece dovevano esercitarsi nel canto. anche coloro che non si ritrovassero una bella voce. Prima si imparavano a cantare i salmi, poi gli inni e infine i cantici. Spesso uno stesso maestro insegnava a leggere e a cantare; nei centri più grossi, invece, il *Cantor* e il *Magister* erano due figure separate, spesso in competizione fra loro.

Sui Salmi veniva esercitata la lettura (rigorosamente ad alta voce), che era funzionale a mandarli a memoria: quando fossero stati adeguatamente memorizzati venivano cantati, dondolando il corpo, come vediamo fare oggi nelle scuole coraniche.

Dopo aver ricevuto i rudimenti nella lettura, nella scrittura e nel canto, i più versati erano indirizzati a perfezionare le loro abilità in uno dei tre rami ovvero a continuare i loro studi al livello superiore, esercitandosi nelle arti del *Trivio* e del *Quadrivio* (tra queste la musica, intesa come disciplina altamente teorica connessa con la matematica, l'astronomia e la filosofia).

*Nelle Scholae* vigeva il principio autoritativo dell'ascolto: il silenzio del discepolo era segno di rispetto dell'autorità rappresentata dal maestro: "è al maestro - dice San Benedetto nella sua *Regola* - che conviene parlare e istruire; tacere ed ascoltare conviene al discepolo".

L'apprendimento del canto, come di qualsiasi altro sapere, si fonda sulla memoria. Per l'uomo medievale sapere a memoria equivale a sapere *tout court*. Il canto talvolta è eretto ad espediente mnemonico. L'allievo che deve imparare le Sacre

scritture o mandare a memoria un testo latino da tradurre è invitato ad avvalersi del canto per aiutarsi.

La memoria va esercitata di continuo, ciò significa che il maestro deve controllare costantemente l'impegno degli allievi a mantenere la loro macchina. Giorno dopo giorno si fa il controllo quotidiano delle conoscenze acquisite, cioè ritenute a memoria. Il maestro ha nella sua testa il sapere, lo offre all'allievo, questi deve restituire quanto ha ricevuto, dimostrando che nella sua testa si è trasferito il sapere contenuto nella testa del maestro e che questi ha elargito con la sua parola. Di tanto in tanto, presso le *scholae* arriva il vescovo a controllare il progresso nelle conoscenze. Qualche altra volta si convoca un laico saputo come particolarmente colto, a svolgere questa funzione.

L'insegnamento del canto prevedeva lunghi anni di apprendistato. Bisognava conoscere bene la prosodia, saper riconoscere i giusti accenti delle parole e far respirare le frasi dando le convenienti pause. Poi bisognava esercitare sistematicamente la memoria. Incorporare i lunghi e articolati vocalizzi del *Kyrie* e dell'*Alleluja* non era certo cosa semplice.

Da un espediente mnemonico a San Gallo nacquero i tropi e le sequenze, ossia il trasformare i vocalizzi del *Kyrie* e dell'*Alleluja* in canti sillabici, interpolando delle parole.

L'apprendimento del canto talvolta si avvaleva di strumenti musicali, anche se si evitava di utilizzare quelli in auge presso il popolo. Si ricorreva alla cetra a sei o ad otto corde, ovvero alla lira celtica. Dall'VIII secolo si utilizzerà l'organo, importato da Bisanzio.

Si riteneva potesse essere d'ausilio, per comprendere gli intervalli musicali, il monocordo, che veniva peraltro usato come una sorta di tutore per verificare e sostenere l'intonazione.

Col tempo cominciò a cogliersi la limitatezza del puro apprendimento orale; perciò, si prese a sottolineare l'importanza di avere una notazione che consentisse di fissare i canti, di farli apprendere ricorrendo alla scrittura, alla stregua di quel che si fa nel processo di alfabetizzazione. Il monocordo, si pensò, potrebbe essere usato come una sorta di abbecedario.

Per essere lettori bisognava essere obbligatoriamente chierici, non così per essere cantori.

Una volta divenuti chierici, uno dei primi incarichi che si riceveva era quello di lettore. Per diventare lettori, si seguiva una *Schola Lectorum*. Per frequentarla si richiedeva una voce gradevole e una sufficiente conoscenza del latino. Si era nominati lettori dal vescovo, durante una cerimonia in cui si dava prova della propria abilità durante un ufficio a cui prendeva parte il clero e il popolo. Fino al X secolo non si notava la punteggiatura, quindi al lettore era richiesto una particolare abilità nell'integrare oralmente la punteggiatura mancante.

Il cantore, a differenza del lettore, poteva essere un laico professionista. Spesso il clero più letterale e moralista stigmatizzava i cantori, che con la loro bravura distoglievano il popolo dal concentrarsi sulla parola di Dio; si sentiva confortato, in queste affermazioni, da alcuni passi del *De Musica* di Sant'Agostino.

Gregorio Magno si raccomandava di non scegliere i cantori solo sulla base della loro bravura tecnica, ma considerando la loro moralità. Non basta una bella voce per servire Dio, bisogna avere costumi ineccepibili. La Chiesa non è un teatro, il canto dev'essere funzionale a condurre lo spirito dei fedeli verso la parola di Dio, non può diventare mera sollecitazione dei sensi, per via della qualità della voce, che con la sua seduzione può diventare piuttosto travicante. Ci sono chierici – si lamentava – che passano la giornata ad esercitare la loro voce, mentre dovrebbero badare a coltivare la loro fede e a prestare servizio per il popolo di Dio.

Ma la musica poté ben più che il moralismo dei vescovi.

Sta di fatto che da un certo momento in poi in alcune scuole di cantori, i maestri, per avere delle voci acute, visto che alle donne era vietato l'accesso alla *Schola cantorum*, facevano castrare alcuni fanciulli. Si affermò così la pratica degli evirati cantori, che tanto fortuna avranno nei secoli a venire soprattutto a Roma e a Napoli.

Quanto più cresceva la bravura dei cantori, tanto maggiormente si avvertiva l'esigenza di una notazione, anche per conservare traccia delle loro ingegnose innovazioni.

#### **4. Dall'oralità alla scrittura**

È interessante seguire il processo attraverso il quale verrà acquisita una sempre maggiore capacità di fissare i suoni su carta.

Dapprima nacquero i *Tonari*: la raccolta dei testi recava per ogni canto l'indicazione del tono da adottare. Tuttavia, a partire dal IX secolo si assiste alla comparsa dei neumi, forme molto elementari di notazione musicale, che accompagnavano gli antifonari in uso ai sacerdoti e ai diaconi, relativamente alle melodie che dovevano salmodiare leggendo i testi liturgici. Infatti alcuni testi erano di loro stretta pertinenza e dovevano essere cantati su una nota di recita fissa salvo alcune inflessioni melodiche in punti stabiliti, soprattutto a fine frase. I cenni che loro mettevano servivano a scopo meramente mnemonico, non molto più che un'enfasi, ci verrebbe da dire, della punteggiatura. Talvolta si segnalavano gli *accelerando* e i *ritardando* (ricorrendo ad una semplice *c* ad indicare *celeriter* e *t* a dire *tarde*).

Dal secolo successivo vennero compilati manoscritti di piccole dimensioni con notazione musicale. Servivano da archivio. Pur rimanendo la trasmissione orale come principale forma di apprendimento dei canti, tuttavia si ritenne importante conservare la versione autentica dei canti in notazione musicale, per farvi ricorso se ve ne fosse bisogno, anche in caso, eventualmente, di controversie.

Successivamente il ricorso alla notazione si fece più diffuso, servì a sorreggere la memoria, tuttavia non vi era l'uso di servirsene per leggere da un manoscritto durante l'esecuzione. Col perfezionarsi della scrittura, si passa da una notazione di tipo adastematico (neumi in campo aperto) ad una di tipo diastematico (ricorso ai righi), con l'intenzione di dare il senso degli intervalli e non solo genericamente l'andamento della melodia. Fino a pervenire, attorno all'anno 1030, alla proposta

del tetragramma a colori promossa dal monaco Guido d'Arezzo. Col rosso indicava il *fa*, col giallo il *do*. Guido era un provetto maestro cantore. In questa veste, cercando un metodo per esemplificare l'apprendimento degli intervalli, trovò nel canto a San Giovanni "Ut queant laxis", un ottimo espediente, data la caratteristica del brano, che formava un esacordo ascendente, con la successione: tono, tono, semitono, tono, tono. "UT queant laxis/REsonare fibris/MIra gestorum/FAMuli tuorum/SOLve polluti/LAbii reatum/Sancte Iohannes".

Man mano che crebbe il controllo, attraverso la notazione, dell'atto esecutivo e di quello creativo, si pervenne al superamento della stretta connessione della musica con la prosodia, giungendo alla geometrizzazione del ritmo (*musica mensurata*), che si divenne meno fluido, ma consentì di immaginare la polifonia. Ciò significò un nuovo modo di pensare alla musica, non più solo mezzo di supporto della preghiera, ma forma d'arte, che porterà ad una divisione fra il compositore, l'esecutore e l'ascoltatore. Da questa ridefinizione della performance artistica iniziano in Occidente le vicende di quella che verrà chiamata "musica colta".

## 5. La musica del popolo

Se il canto gregoriano fu l'espressione della musica sacra, ci si chiede quale fosse la musica amata ed adottata dal popolo. Essendo stata espressione meramente orale non abbiamo che indiretta testimonianza.

Nei documenti ecclesiastici troviamo ad esempio stigmatizzata l'espressione musicale e coreutica del popolo. I canti del popolo sono considerati licenziosi, stupidi, rustici. Sono accompagnati dal battito delle mani e dei piedi, da gesti frenetici, dal suono di strumenti a percussione come campanelli e cembali e di altri strumenti come flauti e cetre.

Il popolo ama i *Joculatores* e i *Mimi*. Essi imitano l'incedere delle bestie, mentre canti e danze accompagnano le loro performance.

Ogni occasione è buona per il popolo per far festa. Cantori e ballerini animano le celebrazioni festive collegate alle Calende di Maggio (antesignane del Carnevale, visto che si prevedeva l'uso delle maschere). Si travestono da bestie e cantano e danzano di giorno e anche di notte, non disdegnando di farlo nei pressi delle Chiese, se non addirittura dentro.

In primavera vi erano le celebrazioni della rinascita della natura, a giugno quelle collegate col solstizio d'estate. Quando si verificava una qualche eclissi, il popolo si riuniva e con grida e gesti si ingegnava ad aiutare il Sole a vincere la sua lotta col buio.

Gli anniversari erano sempre occasione di gozzoviglie, di canti e di danze.

Parimenti, la domenica, e alla vigilia delle feste, si danzava e si cantava per le vie, sul sagrato della Chiesa e spesso anche in Chiesa.

Durante le veglie funebri si realizzavano canti, danze, laute bevute e mangiate. Usi considerati dalla Chiesa pagani, tanto da cercare in ogni modo di reprimerli. Quest'uso di celebrare il morto equivaleva, secondo la Chiesa, a rallegrarsi per la morte del fratello, andava perciò punito, raccomandando, per la salvezza

dell'anima macchiatasi di questa colpa, un mese a pane ed acqua, quando qualcuno si macchiasse di questo peccato.

Alla musica il popolo faceva ricorso per gli incantesimi, i sortilegi e ogni forma di esorcismo. Formule magiche venivano recitate a ogni piè sospinto.

Per contrastare questo fenomeno, la Chiesa inventò preghiere, benedizioni ed esorcismi da essa gestiti, rifacendosi per trarre una forma di legittimazione di tali pratiche, all'Antico Testamento.

### **Bibliografia**

Beltrando-Patier, M.C., a cura di (1986), *Storia della Musica*, vol. I: *Dal Medioevo al Rinascimento*, Lucarini, Roma.

Cattin G. (2018), *La monodia nel Medioevo*, vol. n. 2 della *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, EdT, Torino.

Planchart A. (2004), *Le tradizioni del canto liturgico nell'Europa occidentale*, in Nattiez J.J., a cura di, *Enciclopedia della musica*, vol. IV: *Storia della musica europea*, Einaudi, Torino.

Reese G. (1980), *La musica nel Medioevo*, Rusconi, Milano, 1990.

Reese G. (1990), *La musica nel Medioevo*, Rusconi, Milano.

Riché P. (1984), *Le scuole e l'insegnamento nell'Occidente cristiano, dalla fine del V secolo alla metà dell'IX secolo*, Jouvence, Roma.

Viret J. (2018), *Musica medievale*, Simmetria, Roma.

Wenger E. (2006), *Comunità di pratica. Apprendimento, significato, identità*, Raffaello Cortina, Milano.