

FABIO FANO

Lineamenti di Franchino Gaffurio come teorico musicale

In quel momento di decisiva svolta nell'orientamento della teoria musicale europea che si ebbe tra la fine del secolo decimoquinto e i primi del seguente, una delle figure certo piú singolarmente rappresentative fu quella di Franchino Gaffurio. All'evoluzione della teoria musicale si vuole qui riferirla, in conformità al tema di questa serie di conversazioni, e non già perché sia minore il suo rapporto al cammino della musica in quanto arte, ove anzi ben si sa ora qual cospicuo valore abbia la sua opera, venuta assai meglio in luce negli ultimi cinquant'anni circa. E, certamente, arte e teoria musicale non possono venire considerate separatamente, ché anzi lo svolgimento di esse non poté non avvenire in continuo reciproco rapporto: tuttavia, poiché vi sono indubbie evidenti diversità di natura dall'una all'altra, i rispettivi momenti d'evoluzione non presentano sempre aspetti affatto simili o paralleli, come pur si vede in quello cui sopra ci siamo riferiti: infatti, mentre il linguaggio musicale per così dire diretto era allora entrato bensì in una fase di sviluppo decisivo ma in certo modo continuava la splendida fioritura musicale del secolo giunto al tramonto portandola anzi all'apice nel seguente, e solo alla fine di esso, con l'esaurirsi di quella fioritura, giungeva a un punto per dir così di saturazione e quindi di frattura — almeno in apparenza — onde si ebbe l'inizio di un'epoca artistica nuova, la teoria invece, in quanto riflessione e ricerca di chiarimento intellettuale del linguaggio musicale stesso, mostrava sul finire del quattrocento chiari segni di passaggio da un senso od orientamento di pensiero medioevale a uno rinascimentale, anche se ciò avvenne in modo discontinuo o persino a sprazzi; e talvolta, contrariamente a quanto generalmente si pensa sui rapporti fra teoria e arte, antecedeva quasi aspetti o tendenze della prassi musicale, o quanto meno troppo avventatamente proclamava innovazioni e riforme che nella prassi stessa albergavano solamente e la cui applicazione generale era ancora prematura: e ciò dava naturalmente luogo a reazioni e controversie a volte

aspre che si dovevan piú o meno protrarre lungo tutto il secolo successivo.

Uno dei primi e piú tipici esempi di tale contrasto fu, com'è ben noto, quello provocato dallo spagnolo Ramis o Ramos de Pareja, il quale in modo in verità inconsulto attaccò il sistema esacordale d'origine guidonica ch'egli avrebbe voluto senz'altro veder sbalzato da quello ottocordale: onde si levarono voci a difesa della tradizione veneranda, tra le quali la piú autorevole fu appunto quella del Gaffurio, ch'ebbe lungamente a polemizzare col piú devoto discepolo del Pareja, il bolognese Giovanni Spataro. Ora, se i motivi di tale polemica ci appaiono oggi in gran parte oltrepassati e i modi e termini in cui si svolse tutt'altro che umanistici, anzi spesso piú che indecorosi, qualcosa v'era pure al suo fondo che sentiva un'aura d'umanesimo e rinascimento, ed era quel prender di fronte le questioni di teoria musicale e appassionarsi con una sorta di presentimento di rapporti magari invisibili ch'esse potessero avere con lo stesso cammino dell'arte. E se il Gaffurio nella polemica sostenne la parte che potrebbe apparire proprio d'un rigido conservatore insensibile ai segni d'una evoluzione armonica e tonale, ben si sa che, invece, fu tra i teorici che piú vivamente mostrarono di sentire tale evoluzione e seppero metterla in luce, se pur in senso diverso da quello del Pareja, che ne rilevava piú che altro l'aspetto melodico, mentre lui Gaffurio la prospettava con mirabile evidenza nello slancio verticale dell'accordo.

Gli elementi essenziali di tale visione furono ormai da tempo e piú volte messi in luce, segnatamente dal Riemann prima e dal Cesari poi. Pur tuttavia l'opera teorica del Gaffurio, nella sua ampiezza pur anco disarmonica, offre e offrirà ancora molti particolari punti d'interesse a un'ulteriore indagine: e, al di là dei particolari, potrà sempre meglio dar l'idea della personalità del Gaffurio e della sua posizione appunto nell'evoluzione del pensiero teorico del suo tempo, distinta come già detto da quella dell'arte e pur con esso in segreto rapporto. Per-

201

ché, se come compositore il Gaffurio rappresenta con pochi altri il rifiorire dell'arte musicale italiana in uno stile polifonico pertinente a genere sacro — laddove a torto si è voluto vedere tale rifioritura esclusivamente o quasi in forme e spiriti profani — e in ciò pose un'impronta di classica e veramente umanistica limpidezza e armoniosità, nella teoria fu invece da un lato un dottrinario gravato da un bagaglio tradizionale alquanto ingombrante, dall'altro invece un impulsivo e talvolta sinanco un istintivo, capace di ravvivare con scintille personali elementi che parrebbero tra i più aridi di quel bagaglio stesso. Tali caratteri vengono quindi a porlo in una luce diversa da quella dei suoi contemporanei più insigni come ad esempio il Tinctoris che, di lui più sistematico e più armonico, non ebbe tuttavia le sue illuminazioni, il suo temperamento estroso anche se passionale e troppo passionale.

202 Eppure la sua teoria, considerata nella generica sostanza e struttura, consta delle stesse parti essenziali in uso ai suoi tempi e sviluppatasi via dal Medioevo all'avanzato Rinascimento, ossia le seguenti: 1) teoria generale della musica, a fondo filosofico-teologico tra neopitagorico e neoplatonico e scolastico, integrata da illustrazioni mitologiche e storiche; 2) teoria delle proporzioni matematiche su cui si fonda la classificazione delle consonanze; 3) teoria degli intervalli e dei modi melodici; 4) teoria mensurale, contenente cioè la spiegazione delle figure della notazione e di tutte le connesse e complesse regole del ritmo mensurale, peculiare alla musica « figurata » del tempo, che si identifica con la polifonia; 5) teoria del contrappunto; 6) applicazione della teoria delle proporzioni alla musica misurata.

Naturalmente queste parti non sono rigorosamente distinte fra di loro contenendo anzi continui riferimenti dall'una all'altra e talvolta quindi intercalandosi una nell'altra. Ed esse si trovano variamente distribuite e sviluppate nei suoi scritti, così in quelli che si posson dir maggiori, cioè le opere teoriche apparse già ai suoi tempi in volumi a stampa, come nei minori, cioè le operette inedite o le epistole apologetiche stampate. Ma per parlare qui in breve almeno delle opere più voluminose, noteremo che la prima di esse, il *Theoricum opus* pubblicato prima a Napoli nel 1480 poi con notevoli rimaneggiamenti a Milano nel 1492, è più di tutte improntata a carattere astratto o dottrinario e pertanto pertinente soprattutto alla prima parte fra le sopra elencate, è cioè la più prettamente teorica come già dice il titolo stesso; ed è pur tuttavia ricca di considerazioni vive e immaginose in particolare nella spiegazione dei fenomeni acustici: la *Practica musicae* — o *Musica practica* —, primamente pubblicata a Milano nel 1496 e più volte riedita con

ritocchi nei particolari, è invece ricca di illuminanti considerazioni su l'essenza e i caratteri degli accordi; il *De harmonia musicorum instrumentorum opus* apparso a Milano nel 1518, contiene pur esso elementi di quella nuova e personale visione dell'accordo che generalmente gli viene ascritta a particolare merito, e che si esplica qui in nuovi e vari chiarimenti e commenti su le entità e i principi che già precedentemente venivano indicati con espressioni come *harmonica medietas*, *suavis concordia*, *concinnitas* e simili; e, ponendo in ultimo l'opera che cronologicamente si inserisce tra la *Practica* e il *De harmonia* ma sta idealmente a sé, diremo che l'*Angelicum ac divinum opus musicum*, scritto in lingua volgare e pubblicato a Milano nel 1508, apparentemente un mero compendio di parti che compongono le altre opere e in particolare la *Practica musicae*, in realtà ha invece un carattere suo proprio, che in parte gli viene appunto dall'esser compendio, perché, come tale, dà un'idea chiarificata e ordinata dell'insieme della sua dottrina e del suo pensiero, in parte è dato dalla lingua, che è come si è detto la volgare, ma non proprio semplicemente quella, in quanto che il volgare vi è commisto a frasi latine e altresì ad espressioni più familiari e come dialettali, che sembrano quasi rispecchiare il parlar comune ch'egli ebbe a usare nel generale rapporto con gli uomini o magari nella pratica dell'insegnamento. Ora, questo uso di scriver saggi o trattati in volgare era a quel tempo cosa nuova e rara — il Gaffurio fu certo tra i primissimi a praticarlo — e si andò via via diffondendo nel '500 fino a soppiantare il latino come avvenne largamente in opere di autori pur dottissimi tra cui lo Zarlino con le *Istituzioni armoniche* e le *Dimostrazioni armoniche* e i *Sopplimenti* (cioè *Supplementi*) *musicali*; ed avvenne in parte, come ben si sa, anche in campo prettamente letterario dove pure la passione per gli studi classici e per le lingue classiche era stata ed era tuttavia tanto intensa e generalizzata.

Ora appunto a questo *Angelicum ac divinum opus musicum* ci ripromettiamo di dare particolare rilievo in uno studio che verrà prossimamente pubblicato da «Arte Lombarda». Forse meglio d'ogni altra opera del Gaffurio, tale saggio, di notevole ampiezza benché intenzionalmente sommario e divulgativo, verrà a dare un'idea dell'autore come teorico sia nell'aspetto sistematico generale che qui in certo senso appare più chiaramente che altrove, sia nei modi particolari d'esposizione e di linguaggio, sí da renderci quasi al vivo una figura che, pur tra varie disarmonie e intemperanze soprattutto di carattere, tenne a lungo posizione preminente nella vita musicale milanese del suo tempo.

FABIO FANO