

# 1- Origini della musica - I primi strumenti - La musica della mitologia

## ORIGINI DELLA MUSICA

La ricerca delle origini della musica, vale a dire “come” e “perché” l’umanità preistorica abbia cominciato a produrre suoni e ritmi, è stata per lungo tempo oggetto di dibattito tra filosofi, storici ed etnologi. Le ipotesi sono tante e alcune anche suggestive e verosimili, ma nessuna può dirsi “vera” per almeno due motivi:

- si è sempre voluto dare alla ricerca delle origini della musica una **impostazione monogenetica**, vale a dire la pretesa di ricondurre le attività musicali della preistoria ad un archetipo universale e comune;
- la **manca di fonti documentarie**: scritti o ancora meglio registrazioni.

Pertanto i vari studiosi, nel formulare le loro ipotesi sulla musica primitiva, hanno finito col proiettare sulla Preistoria le esperienze musicali e le aspirazioni estetiche proprie del loro tempo e del loro ambiente.

I popoli della antichità, abituati a dare a tutto una spiegazione **sovranaturale** e **magica**, risolsero la questione in chiave **MITOLOGICA**, attribuendo l’invenzione a una qualche divinità:

- **TOTH** per gli Egiziani
- **NARADA** per gli Indù
- **APOLLO** per i Greci che faceva capo alle muse ispiratrici delle arti (poesia, danza e musica): è proprio da **mousikè tecnè**, ovvero l’arte delle muse nel senso di azione sinergicamente coordinata dell’elemento testuale, orchestico (danza) e musicale propriamente detto, che deriva la parola **MUSICA**.

Fanno eccezione gli Ebrei i quali, essendo monoteisti e quindi non disponendo di una divinità specifica per la musica, fanno risalire le loro attività musicali a un personaggio biblico, **JUBAL**, figlio di Caino, che la Bibbia definisce “*padre di tutti i suonatori di kinnor e ugab*” (kinnor = strumento ebraico a corde pizzicate - da 3 a 8 corde -, sul tipo della lira o della chitarra, che la tradizione afferma fosse suonato da re David -è detto anche “arpa di David”- ugab = ... )

Le civiltà più evolute come quella Greca tentarono di dare alla musica un’origine naturale e storica: i primi a formulare pensieri a riguardo sono **DEMOCRITO** ed **EPICURO** i quali affermavano che la molla che avrebbe introdotto l’uomo primitivo a emettere i primi suoni sarebbe stata l’imitazione dei suoni della natura e dei versi degli animali. Questo pensiero verrà ripreso dal poeta latino **LUCREZIO** nel *De Rerum Natura*.

Perché si riaccenda l’interesse sulle origini della musica occorre attendere la fine del ‘700 con la nuova cultura illuministica (i lumi della ragione) che cominciò a studiare la materia sulla scorta delle scienze naturali (la biologia e l’acustica) e umane (linguistica e folklore): **JEAN-JACQUES ROSSEAU** immaginò che il “selvaggio” preistorico avesse cominciato a cantare parlando (**LOGOGENESI** dal greco *logos* = *parola*) ovvero il canto sarebbe scaturito dalla accentuazione delle inflessioni prosodiche del linguaggio.

Questa fusione primordiale di parola e suono piacque molto al primo ‘800 romantico che vedeva nella musica un mezzo per trasmettere sentimenti e per fondere insieme parola (canto), movimento (danza) e musica stessa (*fusione delle arti*). **HERDER**, **WACKENRODER**, **WAGNER**, **SPENCER** sono tutti d’accordo nel ritenere che il canto sia nato dal linguaggio e che l’esigenza di far musica sia scaturita da quella di meglio esprimere pensieri e sentimenti (**PATOGENESI** dal greco *pathos* = *sentimento*).

Una svolta decisiva si ebbe nel secondo ‘800 quando l’idealismo romantico entra in crisi e si afferma il **positivismo**: la ricerca storica e scientifica non si accontentava più di ipotesi ma accampava esigenze concrete, oggettive e sperimentali (positive per l’appunto), fonti da analizzare e confrontare per poterne dedurre conclusioni certe e inconfutabili. Nel caso della

musica preistorica, l'unica fonte disponibile era ed è tuttora rappresentata dalle attività dei popoli africani, americani ed asiatici che ancora vivono allo **stato primitivo**. Ma quando gli studiosi europei (tra i quali **William JONES**, autore del primo studio sulla musica degli indù) si accinsero a trascrivere su pentagramma canti e ritmi tribali, finirono con l'occidentalizzarli, falsando suoni e durate. L'inconveniente venne superato dopo il 1880 grazie alle scoperte di **Thomas EDISON** e **Alexander Johnn ELLIS**:

- a **EDISON** si deve l'invenzione del **FONOGRAFO** il cui prototipo, brevettato nel 1878 e perfezionato una decina d'anni più tardi da **BERLINER**, consisteva in un grosso imbuto che convogliava le onde sonore su una membrana tesa collegata ad una puntina la quale, vibrando, tracciava un solco spiraliforme su un rullo rivestito di stagnola (in seguito su un disco di vetro verniciato): tutto ciò consentiva per la prima volta di **registrare e riascoltare dei suoni**.
- a **ELLIS** si deve invece l'ideazione di un nuovo metodo di calcolo delle altezze e degli intervalli basato sul **CENT** (la centesima parte di un semitono temperato) consentendo un'esatta determinazione dei suoni ascoltati e registrati.

I rulli di Edison e i cents di Ellis offrivano alla ricerca uno strumento preziosissimo di lavoro: nel giro di pochissimi anni si costituì a **BERLINO** un **archivio fonografico** presso il quale cominciarono ad affluire da ogni parte registrazioni di musiche primitive. Il materiale raccolto era inizialmente piuttosto scarso ed eterogeneo: qualche canto indiano, qualche melodia mongolica, qualche ritmo africano... Su questi pochi dati gli studiosi della cosiddetta *scuola di Berlino* (**BAKER, BUCHER, WALLASCHEK, SCHNEIDER...**) non poterono far altro che confrontarli per rinvenire elementi comuni e costanti da indicare come tipici della musica primitiva. "Primitive Music" è appunto il titolo del saggio di Wallaschek, pubblicato nel 1892, considerato come l'atto di nascita di una nuova disciplina denominata **MUSICOLOGIA COMPARATA**.

L'interesse dei musicologi comparatisti si concentrò sui singoli aspetti delle tradizioni tribali:

- **Darwin** analizzò la musica come **RICHIAMO SESSUALE**  
Wallaschek, Bucher e Horbonstel posero l'attenzione sul **RITMO** che scandisce e sincronizza il lavoro collettivo
- **Stumpf** si interessò al **GRIDO** come mezzo di comunicazione a distanza
- **Kuttner e Schneider** si occuparono del **LINGUAGGIO TONICO** ovvero dei diversi significati che una parola può assumere a seconda dell'intonazione
- **Combarieu** si occupò delle **FORMULE MAGICO-RITUALI** usate dagli stregoni

Intorno al 1930 gli studi sulla primitività ebbero una svolta dovuta:

- l'avvento in Germania del **nazismo** e la conseguente emigrazione degli **studi musicologici negli Stati Uniti** in un contesto ambientale e ideologico completamente diverso
- l'affermazione dello **strutturalismo**, un nuovo metodo di lavoro che si propone di giungere alla comprensione di un qualsiasi fenomeno non più, come faceva il comparativismo, a tavolino rapportandole ad altri fenomeni simili ma studiate "sul campo" e riportate al contesto ambientale in cui vengono prodotte
- emersione di una **grande varietà di aspetti e livelli evolutivi** delle musiche tribali tali da non poter essere ricondotte ad un modello universale e comune

La Musicologia comparata, ormai, non aveva più ragion d'essere: nel 1956 il *Convegno di Filadelfia* propose di ribattezzare **ETNOMUSICOLOGIA** la disciplina che studia **tutte le tradizioni musicali orali** (primitive, extraeuropee, popolari). Così, tramontava definitivamente il mito dell'origine unica della musica e si affermava il principio della **POLIGENESI**. Tuttavia, dallo studio delle popolazioni che ancor oggi vivono allo stato primitivo, è comunque possibile farsi un'idea della preistoria musicale dell'umanità. Infatti le comunità tribali del nostro tempo, pur presentando una estrema varietà di livelli evolutivi, presentano comunque alcuni aspetti comuni e costanti che possono essere considerati riferibili al periodo delle origini:

- 1- **oralità, ripetitività e funzionalità** (con funzioni pratiche): la musica non è un'arte fine a se stessa una pratica calata nella quotidianità della vita individuale e collettiva, senza alcun scopo artistico. Suoni e ritmi scandiscono e accompagnano, nella loro successione ciclica (ripetitività), le fasi del giorno, dell'anno della vita di ognuno e di tutti: così c'è un canto per nascere e uno per morire, uno per la semina e uno per il raccolto, altri ancora per propiziare o

placare la divinità, per alleviare o guarire i mali del corpo e della mente, canti per la caccia, per la pesca, per il lavoro, per il mercato.

Ve ne sono di monodici e semplici, magari costruiti su due sole note, ma anche di complessi e polifonici, organizzati nelle forme del bordone (con un suono basso e tenuto che fa da sostegno), dell'ostinato (con un disegno ritmico e melodico che si ripete sempre uguale), del parallelo (in cui una stessa melodia viene intonata ad intervalli di terze e seste, o di quarte, quinte e ottave) e perfino dell'imitazione e del canone (ripetizioni in eco di frasi melodiche).

- 2- concezione **COSMOGONICA**: la musica è cominciata nel momento in cui, dal silenzio e dal Nulla primordiali, riecheggò il primo suono e quindi dal momento in cui ha avuto origine la vita. Su questo principio per cui la musica è l'essenza della vita si fonda l'uso magico, medicinale e propiziatorio del canto e del suono strumentale
- 3- carattere **IMPROVVISATORIO**, ossia la variazione estemporanea dei moduli ritmici e melodici che, soprattutto nella musica africana, raggiunge dei livelli estremi di complessità
- 4- stretto legame tra **SUONO, PAROLA e GESTO**: far musica significa intonare un testo accompagnandolo con degli strumenti e mimandolo nella danza

Quando la musica da occasionale e ripetitiva si fa cosciente e creativa e il canto logogenico e patogenico confluiranno nel **MELOGENICO** (dal greco *melòs* = nato dal canto, musica di origine culturale con coscienza di far musica) nascono le grandi civiltà (Assiro-Babilonese, Egiziana, Greca...)

## I PRIMI STRUMENTI

Per quanto riguarda gli **STRUMENTI PRIMITIVI**, la maggior parte era costruita con materiale naturale (legno, sassi, zucche, noci di cocco, conchiglie, canne, corni e ossi di animali), producevano un unico suono di altezza indeterminata e richiedevano una tecnica esecutiva assai modesta. Compagno comunque anche strumenti in metallo ed argilla, perfettamente intonati, muniti di risuonatori e che avevano bisogno di una elaborata tecnica per poterli suonare.

Uno studio accurato degli strumenti primordiali venne eseguito da **Curt SACHS** il quale li classificò a seconda del materiale vibrante, e che quindi dell'elemento produce il suono, in:

- **IDIOFONI**: sono gli strumenti in cui a vibrare e produrre il suono è il materiale di cui sono fatti (legno o metallo). Possono essere:
  - a sbattimento (clves, noci di cocco, castagnette, piattini)
  - a scuotimento (maracas, sonagli di conchiglie e di gusci)
  - a sfregamento (reco-reco, guiro)
  - a percussione (tamburo a fessura, litofono, xilofono)
  - a pizzico (sansa)
- **MEMBRAFONI**: sono gli strumenti in cui a vibrare e produrre il suono è una pelle di animale, tesa su di una cassa di zucca, legno o metallo. Il prototipo è rappresentato da una pelle tesa sulle gambe del suonatore o su di una buca praticata nel terreno. Si tratta in massima parte di tamburi e timpani che, in qualche caso, presentano delle corde tese sotto la membrana o contengono, dentro la cassa, sassolini, conchiglie o altro materiale "crepitante".
- **AEROFONI**: sono gli strumenti in cui a vibrare e produrre il suono è l'aria. L'aerofono più antico è il **bastone sibilante** formato da un'asticella oblunga legata con un filo ad una cruna e che, fatta roteare, produce un muggito più o meno acuto a seconda della velocità. Assai più diffusi sono i flauti ricavati da canne, ossi di animali, argilla, metallo; ve ne sono di diritti, traversi, multipli (syringa) e globulari (ocarina). Numerosi sono anche le **trombe** e i **corni** ricavati da corni di animali, grosse conchiglie, scorze d'albero.
- **CORDOFONI**: sono gli strumenti in cui a vibrare e produrre il suono è una corda ricavata da fibre vegetali o da budelli animali. Il prototipo è l'arco da caccia tenuto in prossimità della bocca e suonato alla maniera dello scacciapensieri. I modelli più diffusi di cordofoni sono quelli a telaio triangolare (tipo arpa) e a giogo (tipo cetra).

## MUSICA E MITOLOGIA

Gli studi di antropologia consentono di affermare che non esiste alcuna civiltà umana che abbia ignorato la musica. Lo si deduce dallo studio della mitologia, dei riti, delle filosofie dei diversi popoli, degli strumenti musicali e delle suppellettili ritrovate. Molti di essi considerano la musica un dono degli dei, ognuno dei quali è identificato da uno strumento musicale, e ritengono che il suono, anche quando è manifestazione di eventi naturali come ad es. il tuono, sia la loro voce o la manifestazione delle loro volontà: lo si può vedere dalle teste o dalle raffigurazioni sui manici o le casse di risonanza degli stessi strumenti musicali.

I sacerdoti, che recitano i riti cantando, traggono la loro natura di esseri superiori dal fatto che conoscono le leggi della natura sonora pronunciando le parole magiche e rituali su efficaci melodie in cui il suono prevale sulla parola: è tale musica del rituale che smuove la volontà degli dei.

## 2- La musica dei selvaggi e dei primi popoli storici (Egiziani, Assiri e Babilonesi, Indiani, Cinesi, Ebrei)

Per convenzione di studi, la Preistoria finisce e la Storia comincia intorno al 3000 a.C., con l'invenzione della scrittura: l'uomo ha ormai risolto i problemi pratici legati alla semplice sopravvivenza materiale e quindi può aprirsi a interessi nuovi, di ordine spirituale e scientifico; il fatto stesso che senta l'esigenza di affidare il ricordo di sé e delle proprie esperienze non più e non solo alla memoria ma alla scrittura è il segno evidente di una svolta in atto.

Anche la musica acquisirà un diverso ruolo sociale:

- conquista nuovi spazi e nuovi ruoli, sempre più ampi e importanti: viene praticata nei templi a scopi religiosi, nelle corti a scopi edonistici (divertimento), nelle scuole a scopi pedagogici
- organizza l'intonazione del canto e l'accordatura degli strumenti su scale penta- o eptafoniche, elabora sistemi teorici sempre più complessi collegati con gli studi matematici e astronomici
- si garantisce la conservazione nel tempo attraverso l'associazione mnemonica dei suoni ai gesti della mano (*chironomia*) o alle lettere dell'alfabeto (*notazione alfabetica*)

### MESOPOTAMIA

**STORIA:** La Mesopotamia, "regione in mezzo ai fiumi" come suggerisce il suo nome, fa parte di quella fascia di terra in gran parte nell'attuale Iraq compresa tra il fiume Tigri ed Eufrate, che ha come estremo orientale l'India e come estremo settentrionale la Turchia. E' qui che a partire dal 3500 a.C. venne elaborata una scrittura cuneiforme, ideografica, e si susseguirono le grandi civiltà dei Sumeri, dei Babilonesi, degli Assiri.

**FONTI:** iconografiche: dipinti e bassorilievi e raffigurano menestrelli, cantatrici, danzatori e strumentisti nell'atto di allietare banchetti di corte, accompagnare cerimonie religiose e funebri. letterario: tardive ma preziose testimonianze sulla musica babilonese del II secolo a.C. si trovano nella Bibbia

**dirette:** della civiltà sumera disponiamo di una fonte musicale diretta: una tavoletta di pietra, detta di Assur dalla località in cui è stata trovata e risalente al IX-X secolo a.C., che presenta lateralmente al testo (bilingue) della leggenda della creazione dei segni cuneiformi che, secondo alcuni studiosi, serviva per l'intonazione melodica. Curt Sachs ne ha tentato la trascrizione e Klimer ha persino inciso un disco dal suggestivo titolo "Sounds of Silence".

**PRATICA:** Nella religione dei sumeri, la relazione fra musica e divinità appaiono strette: nei recinti dei templi edificati nelle città della pianura mesopotamica, sacerdoti e linguisti, matematici ed astrologi, riuniti in corporazioni coltivavano anche la musica, la cantilena (*kalûtu*), che veniva integrata alle varie liturgie nelle forme dell'inno e del responsorio, spesso accompagnati dagli stessi sacerdoti con strumenti che presentavano sempre, dipinta o scolpita, la testa di un qualche animale sacro (in Mesopotamia il toro). Nelle gerarchie sociali i musicisti venivano subito dopo i re ed alla fine delle guerre si risparmiava la vita ai musicisti dei vinti. I cantori e gli strumentisti erano educati e vivevano nei templi dove svolgevano mansioni specifiche, si riunivano in corporazioni ed erano regolarmente stipendiati. Oltre alla musica sacra propria dei templi, si recitavano e si cantavano musiche profane: menestrelli, musicisti e musiciste recitavano e cantavano lunghi poemi epici "della creazione" nelle feste e banchetti di corte, nei riti funebri si eseguivano musiche strumentali e lamenti vocali, in altre occasioni i canti erano pastorali, lavorativi, amorosi.

**TEORIA:** Le teorie musicali degli assiri-babilonesi dovevano essere strettamente connesse con le conoscenze astronomiche e matematiche per cui loro essi andavano famosi nel mondo antico. In base all'interpretazione delle testimonianze iconografiche, si suppone che la musica mesopotamica fosse dapprima pentatonica (in quanto essendo priva di semitoni erano le sole che consentivano una consonanza armonica di tutti i suoni e di tutti gli intervalli) e più tardi si

mutasse in eptatonica (per via del significato simbolico e magico del numero 7: 7 erano i pianeti conosciuti e studiati; 7 era la somma del 4+3 dei lati del quadrato e del triangolo - figure magiche). Ma non si sa nulla di preciso se non che, in generale, l'influenza esercitata dalla cultura mesopotamica fu grandissima sul mondo occidentale, come già riconoscevano greci e romani, e costituendo un precedente alle teorie di Pitagora.

**STRUMENTI:** E' assai frequente la combinazione vocale e strumentale. Di grande interesse musicologico sono gli strumenti cordofoni, soprattutto quelli appartenenti alla famiglia dell'arpa e della cetra. Di origine sumerica, l'arpa (*zagsal*) si presenta in 3 diversi tipi:

1- di forma arcuata, la cassa e il manico ricavati da un pezzo unico

2- di forma arcuata, ha il manico separato dalla cassa di risonanza

3- di forma angolare, ha il manico verticale fissato in una cassa armonica orizzontale

Quest'ultimo tipo diede origine, presso gli assiri intorno al 2000 a.C., ad un'arpa angolare con cassa armonica superiore (praticamente il modello 3 però capovolto). Varie sono pure le forme delle cetre, per lo più con le corde raggruppate sul lato dello strumento accostato all'esecutore: la più importante era la cetra grande (in sumero *algar*). Documentata è anche una sorta di liuto, in sumero chiamato *pantur*, forse ottenuto "stirando" in basso il manico curvo dell'arpa a cassa inferiore.

I più antichi idiofoni mesopotamici conservati sono delle castagnette del 2500 a.C. provenienti da Ur (città nel sud della Mesopotamia); a un periodo successivo appartengono sistri, campane, campanelli, cimbali.

All'età sumerica risalgono pure gli strumenti membranofoni come il *lilis* e l'*ub*, due timpani di diverse dimensioni, il *balag*, un tamburo che dagli ideogrammi si può supporre fosse a forma di clessidra, varie fogge di tamburello.

Gli aerofoni più importanti della Mesopotamia erano strumenti a fiato di legno e di canna: flauti e oboi di diverso tipo, mentre per quanto concerne corni e trombe ben poche sono le illustrazioni e le descrizioni di cui si dispone.

## EGIZIANI

**STORIA:** La civiltà degli Egiziani si sviluppa dal 3000 a.C. (data in cui un tal Namer, detto Menes) fino al 525 a.C. (conquistata dai Persiani). Fu una grande civiltà cadenzata da 26 dinastie di faraoni e caratterizzata da una religione politeista naturale (più dei con sembianze umane, animalesche o naturali).

**FONTI:** archeologiche: strumenti musicali di ogni tipo conservatisi, per lo più all'interno di tombe, in perfette condizioni grazie alla sabbia del deserto che rende l'aria molto secca, impedendo la corruzione del materiale e dei colori

iconografiche: le immagini rimaste sono affreschi, rilievi e statue

testuale: testi di antichi canti e inni religiosi, come il *Canto dell'arpista* intonato ai funerali del faraone egizio Nefer-Hetep

letterarie: scritti di scrittori egiziani o greci che visitarono l'Egitto, come Erodoto nelle *Storie* o Plutarco

**PRATICA:** Per gli egizi la musica (chiamata *hy*, cioè gioia) aveva origine divina e custode di quest'arte era la casta sacerdotale. Quindi particolarmente ricca era la musica sacra, praticata nei templi prima dai sacerdoti e poi anche da donne nobili, e ad ogni strumento era associata ad una divinità: il flauto al dio Amon, la tromba con quello di Osiride e sugli strumenti era dipinta o scolpita sulla cassa la testa di un qualche animale sacro (l'aquila, il gatto o lo sciacallo).

La musica era comunque praticata a tutti i livelli sociali: il canto accompagnava i vari momenti del lavoro dei campi (dalla mietitura alla pigiatura dell'uva), il riposo e il divertimento nei banchetti, le manifestazioni e le dichiarazioni d'amore, i riti magici, i funerali, di canti popolari e leggendari, di un millenario canto nazionale chiamato *Maneros* (menzionato da Erodoto) e di un *Inno delle sette vocali* privi di accompagnamento. Più note le attività musicali della corte dei faraoni, praticate da professionisti: cantanti, strumentisti, direttori di coro. Negli affreschi e nei

rilievi si trova spesso una figura posta di fronte a cantanti e strumentisti che, muovendo le mani, sembra dare una regola esecutiva (Sachs riconosce la presenza di una direzione chirinomica)

**TEORIA:** Gli egiziani probabilmente conoscevano la scala cromatica e mettevano in relazione la teoria musicale con l'osservazione astrologica, associando le sette note a i sette pianeti allora conosciuti. Altri studiosi invece sostengono che gli egizi usassero la scala pentafonica. Non risulta comunque che usassero notazione musicale.

**STRUMENTI:** Gli egizi possedevano un gran numero di strumenti, che si riunivano in piccole formazioni la cui pratica si basava su procedimenti eterofonici, cioè mentre uno strumento eseguiva una melodia gli altri improvvisavano delle variazioni. Gli strumenti egizi sono:

- **idiofoni**, come sistri, cembali e campane di vario genere, crotali, tamburi di legno e di terracotta, tamburelli; caratteristici erano piedi o mani artificiali di osso, legno o avorio che venivano battuti insieme
- **aerofoni** con strumenti ad ancia doppia e ad ancia semplice, flauti a becco, zampogne, trombe (anche d'argento e d'oro come quelle rinvenute nella tomba di Tutankhamon). Un'attenzione particolare merita un organo idraulico ad acqua inventato da Ctebio di Alessandria intorno al III secolo a.C.: il serbatoio era formato da un primo recipiente riempito parzialmente di acqua nel quale era inserito un secondo recipiente a forma di imbuto rovesciato o cappa di camino, recante alla base delle sottili fessure. L'aria veniva pompata dentro da due pistoni e, passando attraverso le fessure, entrava nel primo recipiente causando uno spostamento dell'acqua e quindi dell'aria in esso contenuta. A convogliare l'aria nelle canne provvedevano dei speciali tiranti che fungevano da valvole di apertura e chiusura.
- **cordofoni** con strumenti a corde pizzicate come citare, un liuto a lungo manico e arpe di svariati tipi: arpa grande e piccola, arcuata ed angolare, da spalla e a mano, con svariato numero di corde. Le arpe più antiche poggiavano in terra e l'esecutore, a seconda della loro altezza, suonava stando accosciato, inginocchiato o in piedi.

## INDIANI

**STORIA:** La cultura dell'India ha dimostrato nel corso dei millenni una straordinaria vitalità e, pur assimilando elementi estranei, ha mantenuto i suoi caratteri originali. La molteplicità dei caratteri musicali presenti nel sub-continente indiano riflette la varietà delle componenti culturali, frutto della lunga e intricata storia della regione.

Prime forme di civiltà urbana (di religione politeista) lungo il corso del fiume Indo iniziarono intorno al 2000 a.C. Attorno al 1500 a.C. l'invasione di questo territorio da parte di popolazione indoeuropea (dell'Asia centrale: la stessa dei Greci e dei Romani) ebbe come conseguenza lo sviluppo di una cultura basata sulle sacre scritture dei Veda e la lingua sanscrita (dello stesso ceppo del greco e del latino). I secoli successivi videro la nascita delle grandi religioni: il Brahmanesimo (sec. IX a.C.) da cui trassero la loro origine l'Induismo, il Buddhismo e il Giainismo. Nel 500 d.C. si ha una larga diffusione della cultura indiana in tutta l'Asia. A partire dal 1000 d.C. l'intero sub-continente cade sotto il dominio dell'Islam (di questo influsso islamico e persiano risentì soprattutto la regione settentrionale). Il periodo islamico si estese fino al '700 quando furono invasi dagli inglesi, periodo che terminò nel 1947 con l'acquisizione dell'indipendenza.

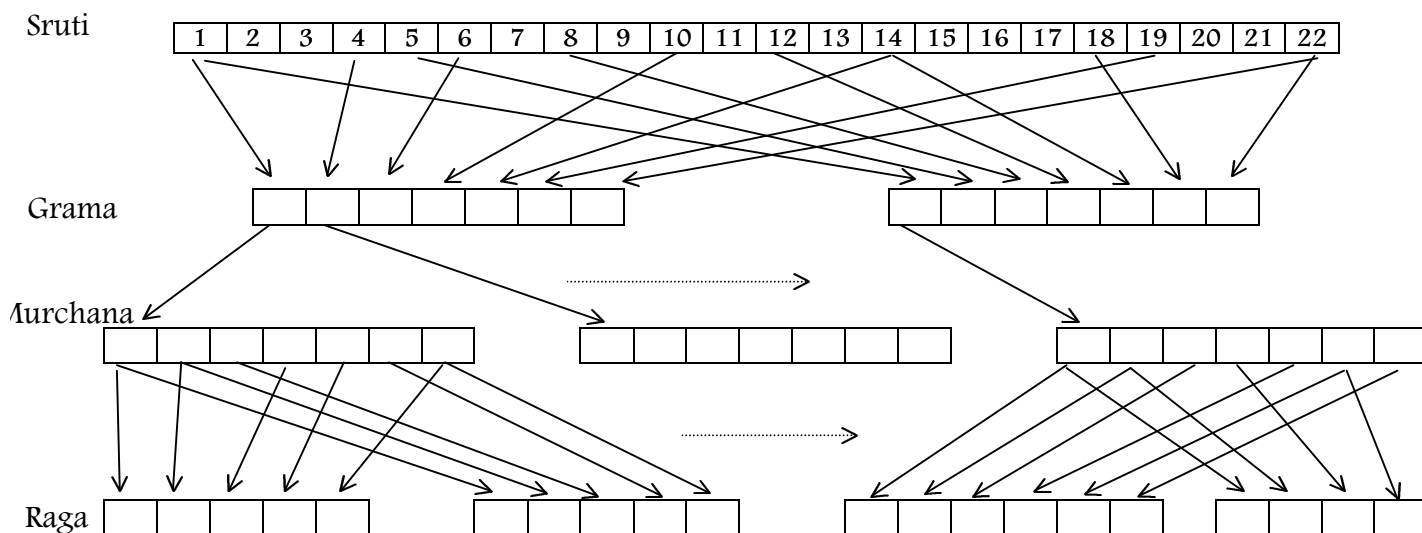
**FONTI:** testuale: i Veda sono 5 libri che raccoglievano inni sacri, i primi 4 scritti attorno al 1000 a.C., il quinto attorno al 200 a.C.: sono la prima testimonianza di testi musicati.

**PRATICA:** La musica sacra era il genere più elevato e severo (recitazione melodica degli inni vedici), insieme con altri canti d'argomento nobile e di lode dei templi. Al di sotto si poneva una più disinvolta musica profana di corte, piacevole e divertente ma anche appassionata, eroica, sentimentale, amorosa, sensuale. Ancora più sotto stava sempre musica profana popolare, vocale e strumentale o anche solo strumentale, sempre funzionale alle varie manifestazioni della vita quotidiana: danza per il trapianto del riso e per la mietitura, canti dei cacciatori delle isole Andamane, musica dei pescatori del Kerala, ninna-nanne, canti nuziali e funebri. Ma più che

parlare di generi musicali indiani, la musica dell'India si caratterizza per 3 diverse tradizioni regionali: quella settentrionale dell'Industan, quella meridionale del Karnatik e quella di una circoscritta regione del Kashmir.

**TEORIA:** Benché in India non esista una unica tradizione musicale ma varia a seconda della tradizione regionale, esistono comunque numerose caratteristiche comuni provenienti dalla trattatistica sanscrita scritta dai saggi Bharata (II sec. a.C. - II sec. d.C.), Matanga (V-IX sec. d.C.) e Sarangadeva (1210-1247).

L'ottava viene suddivisa in 22 intervalli detti *sruti* (è il più piccolo intervallo, così come noi abbiamo il semitono). Le due scale principali, dette *grama*, sono composte da 7 suoni (Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni: a ciascuno si riferisce un diverso pianeta, un giorno della settimana, un sesso, un elemento della natura) detti *svara* e costruite associando gli *sruti* in modalità prestabilite a gruppi di due, tre o quattro. Su ogni *svara* (suono) di ognuna dei due *grama* è possibile costruire scale secondarie dette *murchana*.



Di enorme significato è il *raga* il cui numero di suoni è ricavato attingendo i suoni dai *murchana*. Il numero di questi suoni può variare da 5 a 7; tale numero e tali suoni possono essere differenti a seconda della forma ascendente o discendente (attinti però sempre dallo stesso *murchana*). Secondo un trattato sono stati contati fino a 264 *raga* e sono organizzati in sistemi familiari, con padri (*raga*), madri (*ragini*), figli (*putra*) e figlie (*putri*). L'enorme significato dei *raga* è annoverare al fatto che sono collegati a nove emozioni, stati d'animo (*rasa*), perciò devono essere eseguiti in momenti prescritti della giornata, in stagioni particolari o in specifiche occasioni festive. Si ritiene ancora che essi possano curare particolari infermità o anche causare particolari fenomeni come la pioggia, incendi, inondazioni... Il *raga* viene concepito come parte di un ordine cosmico: l'esecuzione maldestra del *raga* può causare il capovolgimento di questo ordine e provocare sciagure.

Un ultimo elemento della teoria indiana è il *tala*, termine che designa un modo ritmico, un ciclo di impulsi ritmici organizzati in gruppi con una gerarchia di accenti. In sede di esecuzione sia il *raga* che il *tala* vengono ad intrecciarsi comportando complesse ed elaborate realizzazioni improvvisate. Sia i *raga* che i *tala* differiscono di regione in regione (settentr., merid., Kashmir).

**STRUMENTI:** I *tabla* è una coppia di tamburi in uso soprattutto al nord; l'antichissimo *vina* ha diverse corde da pizzicare col plettro (simile alla cetra) e il *sitar* che è un *vina* allungato influenzato dalla musica islamica; il *sarangi* è uno strumento a 3 o 4 corde da strofinare con l'arco.



## CINESI

**STORIA:** Si fa risalire la nascita cultura musicale cinese all'epoca delle grandi civiltà Assiro-Babilonesi ed Egizia, nel 3000 a.C. Ma è alla **dinastia Shang** (1766-1122 a.C.) a cui si riferiscono i primi reperti consistenti in frammenti di osso su cui sono incisi responsi oracolari e segni interpretabili come tamburi o altri strumenti musicali. Alla **dinastia Chou** (1122-221 a.C.) successiva si devono scritti contenenti riferimenti diretti ad eventi musicali. La distruzione delle fonti scritte dovuta alla **dinastia Ch'in** (221-206 a.C.), è compensata dalla abbondanza di scritti della **dinastia Han** (206 a.C. - 221 d.C.) non solo sulle pratiche musicali di quel periodo ma soprattutto si occupò di recuperare testi antichi. Durante la dinastia Han venne istituito l'*Ufficio imperiale della musica* col compito di registrare e catalogare tutto ciò che concernesse la musica e le acquisizioni scientifiche nel campo degli studi acustici. A questa dinastia seguì un periodo di invasioni e crisi ("medioevo cinese") durante il quale l'impero cinese venne diviso in tanti piccoli regni autonomi. La Cina fu riunificata sotto la **dinastia Sui** (589-618) e sotto la **dinastia T'ang** (618-907) raggiunse l'apice del suo sviluppo. Risalgono a questo periodo gli elenchi imperiali dei dieci tipi di musica (da quello militare a quello spettacolare), con descrizioni degli strumenti, dei costumi e dei repertori dei gruppi musicali attivi alla corte imperiale dove si accolsero musiche e danze indiane e persiane.

Al tempo delle **5 Dinastie e dei 10 Regni** (907-959) i fasti della corte imperiale svanirono, soverchiati da guerre e invasioni: tale decadenza, che si rifletteva anche sul mondo culturale, portò lo stile musicale ad un gusto più popolare. Con il periodo seguente della **dinastia Sung** (960-1279), la condizione di stabilità politica permise la pubblicazione di un maggior numero di opere musicali e il rifiorire di una prassi musicale di corte, sullo sfondo di una continua espansione delle attività musicali e teatrali cittadine. Durante la **dinastia mongola Yuan** (1279-1368) la musica per le rappresentazioni teatrali divenne la forma più importante e continuò a fiorire ed a svilupparsi nel corso delle **dinastie Ming** (1368-1628) e **Ch'ing** (1644-1911). Con la caduta dell'impero e l'avvento della repubblica (1949), l'antica musica di corte è ovviamente caduta e la rivoluzione culturale ha avviato una riorganizzazione della pratica musicale.

**FONTI:** archeologiche: in una tomba, nel 1978, vennero ritrovati **124 strumenti musicali** tra cui 64 campane e 32 carillon di pietre; le **campane** recano **incisi** molti particolari circa la loro intonazione, nonché la data di costruzione (433 a.C.)

**testuale:** le convenzioni estetiche e rituali relative alla musica continuarono ad essere oggetto di discussione tra gli eruditi (tra cui Confucio - 551-479 a.C.) fino alla compilazione di opere (II sec. a.C.) come il **Libro dei riti** e un **Libro della musica** in cui poterono consolidarsi le basi teoriche ed acustiche della musica cinese

**TEORIA:** La Cina è l'unica regione asiatica che si sia sempre fondata sulla altezza assoluta: la teoria musicale cinese nasce con il mito delle origini della musica, nel III millennio a.C., in cui il ministro del mitico imperatore Huang-ti avrebbe individuato l'altezza del primo suono da usare come suono generatore (lu) tagliando una canna trovata un giorno sui monti (prossimo all'odierno Mi<sup>3</sup>). La gamma fondamentale comprendeva inizialmente 5 suoni, assumendo l'aspetto di una scala pentafonica per toni interi (la cosiddetta scala cinese conosciuta in occidente) e più tardi diventò una scala a sei suoni (eptafonica). Gli esperimenti con le canne, soffiando normalmente e in maniera più sostenuta, ricavarono da quel suono la 12<sup>a</sup> (cioè la 5<sup>a</sup> sopra); costruendo poi un'altra canna di 1/3 più lunga (quindi una 5<sup>a</sup> sotto) e procedendo con lo stesso metodo giunsero a suddividere l'ottava in 12 suoni di altezza pari al semitono detti **liuh**. Su questi suoni vennero costruite scale di sette suoni (nucleo di 5 suoni + 2 mutevoli) che possono essere trasportate su ogni suono del nucleo della scala (la "tonica" della scala è detta **gong**). Quanto alla scrittura, classicamente era ideografica (composta da piccoli disegni) e indicava bene le altezze ma suggeriva appena la durata; le trascrizioni moderne fanno invece uso di numeri.

**STRUMENTI:** Il sistema cinese di classificazione degli strumenti è quello si basa sui differenti materiali di costruzione:

■ l'argilla (flauti globulari - II sec. a.C.)

- la zucca (zucca in cui sono infilate canne di bambù, ognuna fornita di ancia metallica: il foro di ogni canna è ostruito dalle dita del suonatore, il quale si preoccuperà di aprire solo i fori della canna che vuole sia suonata - in occidente ha portato la nascita della fisarmonica)
- la pietra (carillon)
- i metalli (campane, gong, piatti)
- la pelle (tamburi)
- il legno
- il bambù (flauti traversi e diritti)
- la seta (cetre e liuti con corde di seta a pizzico)

## EBREI

**STORIA:** La civiltà ebraica nasce intorno al 2000 a.C. nei territori della Palestina e dello Yemen dove, dopo varie vicissitudini (la deportazione in Egitto, la cattività babilonese, il dominio romano...), si sviluppò fino al 70 d.C., anno della diaspora cioè della frantumazione e dispersione del popolo ebreo in una miriade di comunità sparse per il mondo.

**FONTI:** L'unica fonte letteraria di cui disponiamo è la Bibbia che ci tramanda i testi (ma non le musiche) dei 150 salmi contenuti nel libro del Salterio e ci informa sulle attività musicali del Tempio di Gerusalemme: troppo poco per poter ricostruire i caratteri e la storia dell'antica musica ebraica. Tale studio è stato possibile solo grazie alla ricerca etnomusicologica, avviata da Abraham Idelsohn, delle tradizioni orali ancora vive nella memoria di alcune comunità di pastori.

**PRATICA:** All'inizio della storia, il popolo ebraico era un popolo di pastori nomadi che cantavano la fatica delle lunghe marce nel deserto e la gioia per l'avvistamento delle oasi, suonando strumenti ricavati da ossi e corni di animali, sul tipo dello shofar (collegato al sacrificio di Isacco e tuttora in uso nei riti ebraici: si tratta di un corno di montone che produce un suono fondamentale e due armonici).

Tra il II e il I millennio, in Palestina il popolo ebreo si costituì in uno stato monarchico, il Tempio di Gerusalemme divenne centro della vita religiosa e musicale della nazione. A gestirla erano i Leviti (i musicisti addetti al tempio) che suonavano arpe e cetre (da ricordare il kinnor di origine assira che sarebbe poi passata alla Grecia) mentre i sacerdoti intonavano canti di lode e ringraziamento suonando corni e trombe; quanto al popolo erano riservati certi strumenti a fiato e la loro partecipazione limitava alla ripetizione di formule conclusive (es. l' "Amen" cristiano). Le reali dimensioni dei cori e delle orchestre sono incerte: in un passo della Bibbia si parla addirittura di 4000 cantori; in un altro passo viene riportato che nel tempio di Gerusalemme la liturgia si avvaleva di 288 musicisti (cantori e orchestrali), divisi in 24 gruppi di 12 musicisti l'uno (un gruppo per ogni ora del giorno). Ma, nel VI sec. a.C., dopo l'invasione Assira e la deportazione in Mesopotamia lo splendore di un tempo venne meno ed alle grandi forme musicali si preferì la semplice voce cantante.

A lungo praticate oralmente, le forme musicali della liturgia ebraica, dalla quale il canto cristiano avrebbe ereditato importanti elementi, si compone di:

- **SALMODIA:** canto di salmi e di parti poetiche della Bibbia che avveniva in maniera antifonale (2 cori si alternano), responsoriale (si alterna coro e solista) o diretta (cantata da un solista)
- **LECTIO:** cantillazione (recitazione intonata) di prose della Bibbia
- **PREGHIERE:** inni che si cantavano nelle sinagoghe ed esigevano il solismo di un cantore

Sono comunque numerosi i musicisti di fede ebraica che hanno dato un contributo alla musica occidentale: Mahler, Ravel, Shonberg, Rubinstein, Horowitz.

### 3-La musica dei Greci e dei Romani.

#### I GRECI

La civiltà musicale Greca fiorisce in un'area geografica molto vasta e varia, che comprende, oltre alla Grecia vera e propria (ossia la penisola del Peloponneso e le isole dell'arcipelago Egeo), anche le coste della Turchia (le antiche *Frigia* e *Lidia*) e dell'Italia meridionale (la cosiddetta *Magna Grecia*). Tale civiltà copre un arco cronologico molto ampio: dall'XI sec. a.C., con la discesa dei Dori nella Laconia, sino al 146 a.C., quando la Grecia viene conquistata dai Latini e diventa una provincia dell'Impero Romano.

**FONTI:** Quella greca è la prima civiltà di cui si siano conservate testimonianze musicali scritte. Fino alla metà dell'800 si conoscevano solo DUE INNI (*a Elios* e *a Nemesis*) scritti da MESOMEDE di Creta nel II secolo a.C., scoperti e pubblicati nel 1581 da Vincenzo Galilei, più alcuni frammenti (come la prima strofa dell'*Ode Pitica* di Pindaro) che poi si sarebbero rivelati dei falsi. A metà '800 si recuperarono altri 6 frammenti di musica strumentale detti *bellermaniani* dal nome dello studioso tedesco che li scoprì in alcuni trattati teorici dove erano stati inseriti come esempi. Infine tra '800 e '900 sono state riportate alla luce 3 iscrizioni su pietra (*2 inni delfici* del II secolo a.C. e *l'Epitaffio di Sicilo* del I secolo a.C.) e una quindicina di frammenti di papiro del III secolo a.C., contenenti, fra l'altro, alcuni versi di tragedie (come *l'Oresteia* di Euripide). Queste fonti, però, per quanto preziose sono troppo poche, frammentarie e recenti per permetterci di ricostruire i caratteri e l'evoluzione dell'antica musica dei Greci. In compenso disponiamo di numerosi trattati (come gli *Elementi armonici* di Aristosseno da Taranto) che ce ne illustrano i fondamenti teorici, insieme alle solite fonti iconografiche, archeologiche e letterarie che ce ne descrivono gli usi e i costumi.

**PRATICA:** In Grecia la musica fu pensata e praticata come l'insieme fra suono, parola e gesto e andava sotto il nome di *mousiké technè* ovvero arte delle Muse, le dee ispiratrici di tali arti. Pertanto la storia della musica greca è tutt'uno con quella delle arti ed in particolare della poesia: da Omero in poi non fu composto un solo verso che non fosse destinato ad essere cantato con l'accompagnamento di un qualche strumento musicale (di qui l'attuale significato del termine *lirica* cioè dalla pratica di accompagnare la lettura di poesie con la lira) e, viceversa, non fu intonato un solo suono che non servisse a ricordare meglio le parole di un testo ed a esprimere meglio il suo significato.

Il cammino della civiltà musicale greca può essere diviso nei tre periodi fondamentali:

- il periodo ARCAICO (XI-VI sec. a.C.) in cui fiorirono l'epica e poi la lirica monodica e corale
- il periodo CLASSICO (V sec. a.C.) in cui fiorì il teatro sia tragico che comico
- il periodo ELLENISTICO o ALESSANDRINO (IV-II secolo a.C.) in cui fiorì la trattatistica teorica

Di periodo in periodo la musica greca conservò alcune caratteristiche di fondo come il carattere monodico accompagnato (*parakataloghè*) e il ritmo basato sulla metrica poetica, ma acquistò anche aspetti e funzioni diverse e nuove.

Nel PERIODO ARCAICO (XI-VI sec.) la musica venne praticata nei templi durante le cerimonie religiose, funebri e nuziali, e nelle corti, durante i *simposi* che seguivano immancabilmente i banchetti: sbandite le mense, veniva fatto entrare nella sala e fatto sedere al centro un aedo (musicista) che, accompagnandosi con la sua *phorminx* (un'arpa a 4 corde, ricavata da una carcassa di tartaruga), cantava le gesta epiche degli dèi e degli eroi, sul tipo di quelle narrate nell'*Iliade* e nell'*Odissea*.

Le più antiche forme di esecuzione musicale di cui è stata tramandata la memoria erano:

- citarodia: canto accompagnato ad uno strumento a corda

- aulodia: canto accompagnato da uno strumento a fiato
- citaristica: assolo di uno strumento a corda
- auletica: assolo di uno strumento a fiato

Di alcuni aedi dell'epoca arcaica conosciamo anche il nome: Anfione, Lino, Orfeo, Demodoco, Femio. L'aedo improvvisava le melodie sull'osservanza di semplici schemi melodici e modelli tradizionali denominati *nomoi* ("leggi, precetti"), a sottolineare appunto l'obbligo di non trasgredire le norme di intonazione e di ritmo fissate per ciascuna melodia.

Tali melodie vennero poi selezionate e raccolte, nel VII sec. da TERPANDRO DI LESBO, in un repertorio variamente distinti a seconda della regione d'origine (*nomos Aiòlios* "eolico", *Boiòtios* "della Boezia" ecc.), della destinazione sacrale (*nomos Apòllonos* "di Apollo", *Diòs* "di Zeus", *Athenas* "di Atena" ecc.), della forma ritmica o tonale (*nomos oxys* "acuto", *trochaios* "trocaico").

Nel VI secolo a.C. la società e la musica greca cambiano radicalmente:

- politicamente, nascono le prime *poleis* ("città-stato"), alcune a regime democratico (come Atene) e altre a regime assolutistico (come Sparta)
- musicalmente, aumentano le occasioni e le ragioni per fare musica, dalle manifestazioni pubbliche alle riunioni private.

Nelle manifestazioni di interesse pubblico (come i riti, le gare, le feste, i funerali, i matrimoni...), danze venivano eseguite accompagnate da un canto di tipo corale e prendeva nomi e forme diverse a seconda delle circostanze in cui venivano eseguite:

<i>inno</i>	dedicato ad una divinità o ad una personalità politica
<i>peana</i>	dedicato ad Apollo
<i>ditirambo</i>	in onore di Dioniso
<i>threnos</i>	canto funebre
<i>epitalamio</i>	canto nuziale
<i>epinicio</i>	per l'atleta vincitore
<i>prosodio</i>	canto processionale
<i>scolio</i>	canto conviviale

Tra tutte queste forme di canto corale un'attenzione particolare merita il DITIRAMBO dal quale, secondo Nietzsche, sarebbe derivata la tragedia. Il ditirambo, come anticipato, era il canto in onore del dio Dioniso, il dio dell'ebbrezza, dell'estasi e del vino amato dalle masse popolari e malvisto dai filosofi e dai ceti aristocratici che preferivano Apollo, dio del sole, della ragione e della poesia. Nei riti dionisiaci i satiri (uomini che coprivano il capo con una testa di capro a significare l'unione uomo-natura) e le menadi (donne che stavano a significare la frenetica voluttà dell'amore) venivano eccitati all'orgia mistica con danze, vino e il fumo di certi semi; sfilati in corteo, si disponevano in cerchio, cantando, intorno alla thimble (l'ara, l'altare) dove veniva sacrificato il capro in onore di Dioniso: il termine tragedia deriva proprio da *tragòs* – odè cioè canto del capro (che accompagna il sacrificio del capretto). Il primo passo verso la tragedia fu compiuto da Arione intorno al 600 a.C. che mise per iscritto il ditirambo. Il coro poi si divise in due semicori che cominciarono a risponderci l'un l'altro; ai due cori cominciò a rispondere un personaggio, l'*hypocrites* ("risponditore"), che inizialmente impersonava Dioniso e successivamente interpreta altri dei o personaggi mitologici: è la nascita dell'attore e della prima rappresentazione teatrale. La tradizione attribuisce a Tespi, poeta leggendario, l'aggiunta al ditirambo dell'*hypocrites*. Per i Greci tale figura era considerata scandalosa in quanto quella persona non era se stessa, "mentiva", per cui Tespi fu costretto a lasciare Atene mettendosi in giro a dare spettacoli con una sorta di palcoscenico fornito di ruote (il famoso carro di Tespi).

Nelle riunioni di carattere privato, tra un bicchiere di vino e una discussione politica, era di rigore la lirica monodica i cui temi trattati erano di tipo amoroso (Saffo), satirico (Archiloco) o conviviale (Alceo).

Nel **PERIODO CLASSICO** (V sec.) la civiltà greca vive un momento di straordinaria vivacità artistica dovuta:

- una congiuntura politica ed economica particolarmente favorevole
- vittoria clamorosa di Atene contro l'invasore persiano che rafforzò l'impegno ideale e civile del popolo greco.

All'arte e, in particolar modo, al teatro viene ora affidato l'altissimo compito di formare le coscienze dei cittadini, attraverso quella che Aristotele chiama *catarsi* (purificazione). Il processo catartico ha origine proprio attraverso la tragedia, in cui lo spettatore assiste e vede rappresentate le torbide passioni che s'agitano nel fondo del suo animo (omicidi, passioni, tradimenti...), suscitando in lui i sentimenti di pietà (*èleos*) e terrore (*fòbos*): obiettivando e contemplando dall'esterno questi sentimenti lo spettatore se ne libera, purificandosi (un po' come le attuali "confessioni" nelle sedute psicanalitiche).

Per questo motivo di formazione, la frequenza alle rappresentazioni tragiche era pressoché obbligatoria (per i più poveri provvedeva lo stato a pagare il biglietto). Periodicamente venivano indetti dei concorsi ai quali i tragediografi partecipavano presentando una trilogia tragica e una commedia (da *comòs* – odè cioè "canto del villaggio": mentre la tragedia aveva personaggi mitologici e dei, la commedia era di argomento più leggero ed aveva come personaggi figure popolari).

Gli umanisti ricavarono dalla *Poetica* di Aristotele la cosiddetta **COREIA ARISTOTELICA** (da *coros* cioè "metro, piede", dette anche **UNITA' ARISTOTELICHE**) ovvero le regole che venivano usate nella composizione delle tragedie:

- 1- **UNITA' DI TEMPO**: di questa esistono due interpretazioni: la prima dice che le vicende della tragedia devono svolgersi nell'arco di tempo di un giorno; la seconda interpretazione dice che la durata temporale della tragedia non deve superare quella del giorno, per sfruttare, essendo rappresentate all'aperto, la luce del giorno
- 2- **UNITA' DI LUOGO**: la tragedia deve essere rappresentata in un solo luogo, senza mutamenti di scena
- 3- **UNITA' D'AZIONE**: le vicende di una tragedia dovevano svolgersi in un unico avvenimento, avente un inizio, un centro e una fine.

Gli spettacoli venivano allestiti fuori le mura della città, inizialmente in teatri trapezoidali di legno, nel periodo più tardo assunsero la tipica forma a  $\frac{3}{4}$  di cerchio, in pietra e sfruttando il pendio di una collina. Al centro del teatro (detta *orchestra*, da *orchèmoai* cioè "danzare") c'era ancora la *thimèle* intorno a cui danzava e cantava il coro formato da 12 coreuti (cioè "coristi": il numero passerà con Sofocle a 15) e diretto dal *corifèo* (capo corista). Nel restante quarto di cerchio era posto il *proskenion* (il palco) sopraelevato in cui si muovevano 2 attori (con Sofocle diventeranno 3) che impersonavano più personaggi (sia gli attori che i coristi erano solo uomini). Gli attori portavano dei calzari con zeppe (i coturni) e delle grosse maschere, diverse per ogni personaggio, che servivano a due scopi: far riconoscere, anche a grande distanza, il personaggio che era interpretato in quel momento sul palco, e per amplificare il suono della voce (nella maschera erano presenti, all'altezza della bocca, dei megafoni). Il tutto era cantato su metriche fisse con l'accompagnamento di 1 o 2 auloi (suonatori di aulos): la musica e la metrica erano sempre a favore di una migliore intelligibilità.

La tragedia si apriva con un **prologo**, in cui veniva introdotta la vicenda, seguito dalla **parodo** ovvero l'ingresso del coro. La vicenda della tragedia veniva sviluppata nei 3 episodi che erano inframmezzati da altrettanti **stasimi** in cui il coro cantava e dando un giudizio esterno sulla vicenda (esprimeva ciò che pensava il pubblico); la conclusione era data al coro nell'**esodo** in cui veniva fatta la morale della storia.

Il primo grande tragediografo fu **ESCHILO**, in cui le vicende e i suoi pensieri ricalcano quelli della Grecia severa e antica, in cui gli dei sono come super-uomini, invidiosi degli uomini sulla terra e su cui scaricano le proprie ire. Il secondo fu **SFOCLE**, molto amato dalla società greca, più riflessivo di Eschilo, scorge nell'esistenza dell'uomo miserie e orrori a volte ingiustificati: in questa vita tutta nera la sola consolatrice è l'arte. L'ultimo grande tragediografo fu **EURIPIDE**, in cui si può già notare la tendenza decadente a cui la società greca andava incontro (alla democrazia di Atene era subentrata l'oligarchia militarista di Sparta): molto razionale, i suoi personaggi non

sono altro che uomini e donne nella loro caratterizzazione psicologica. Per questa sua caratteristica anticonformista non venne visto di buon occhio dai greci del suo tempo; al contrario venne rivalutato e preso come esempio dai suoi successori.

Nel **PERIODO ELLENISTICO (IV sec.)** la Grecia venne conquistata da Alessandro Magno e inglobata nell'Impero Macedone. La perdita della libertà e la fine della democrazia soffocarono lo slancio ideale e scoraggiarono l'impegno civile che aveva animato tutto il V secolo. Si verificò così un ritorno al privato, di ricerca del benessere e del piacere personale. Anche la musica cambia funzione e carattere: la forma prevale sul contenuto, la bravura tecnica sull'interpretazione espressiva, il fine edonistico sulla funzione pedagogica e catartica: alla tragedia si sostituisce la commedia di Aristofane e Menandro, con lo scopo, il primo di denunciare la decadenza sociale della Grecia, il secondo prettamente ludico (era ad intreccio, tipo opera buffa). Tutto ciò fa nascere la necessità di teorizzare una notazione musicale.

**NOTAZIONE:** La notazione greca, illustrata nelle tavole di **ALIPIO** e documentata da frammenti giunti fino ai nostri giorni, è di tipo **ALFABETICO**. Ai suoni dell'ottava, complessivamente 22 tra note naturali, alterate di semitono e di quarto di tono, vengono associate le lettere di due alfabeti:

- quello fenicio per la musica strumentale
- quello greco maiuscolo per la musica vocale.

L'associazione suono-lettera avviene in maniera diversa a seconda del tipo di notazione:

- nella notazione strumentale i 15 segni desunti dall'alfabeto fenicio, designano i gradi del Telejon maggiore diatonico (vedi più avanti la teoria greca); gli stessi segni, capovolti o invertiti provvedono a segnalare le alterazioni cromatiche ed enarmoniche dei suoni associati
- nella notazione vocale i 24 segni desunti dall'alfabeto greco venivano utilizzati, a tre a tre, per indicare lo stato naturale, cromatico ed enarmonico dei suoni di un'ottava

La **DURATA** dei suoni ed il **RITMO** della musica erano desunti dalla quantità delle sillabe (lunghe e brevi) e dalla metrica del testo. L'unità di tempo base era la breve (⊔); due brevi formano una lunga (—). La successione di lunghe e brevi determinava l'accento all'interno di una parola (gli accenti nel greco non sono come i nostri in cui la vocale ha un'intonazione più marcata, ma la sillaba accentata aveva una durata maggiore) formavano una cellula ritmica binaria o ternaria detta **PIEDE**. Le parole greche potevano essere catalogate in diversi piedi, di cui i più importanti sono:

Binari:

GIAMBO	⊔ —
TROCHEO	— ⊔
SPONDEO	— —

Ternari:

ANAPESTO	⊔ ⊔ —
DATTILO	— ⊔ ⊔
TRIBRACO	⊔ ⊔ ⊔

**ESTETICA:** Le opinioni dei greci, in materia musicale, cambiarono nel corso del tempo di pari passo all'evoluzione della filosofia, della società e della musica stessa, pur mantenendo sempre la convinzione che la musica fosse in grado di **influenzare, nel bene e nel male, l'equilibrio psicofisico dell'uomo.**

Nel periodo **ARCAICO** al canto accompagnato con la cetra erano attribuiti poteri magici: ne sono l'esempio **ORFEO** che era in grado di fermare i venti e i fiumi, di ammansire belve e divinità infernali, di riportare alla vita la sua sposa Euridice, **ANFIONE** di costruire le mura di Tebe, **ARIONE** di richiamare in suo soccorso i delfini, alle sirene di ammaliare i naviganti...

Ma già nel **VI secolo**, con **PITAGORA**, la musica esce da quella che è la sua concezione magica per entrare in quella matematico-astronomica. Pitagora, accomunando le sue esperienze

acustiche, matematiche e astronomiche, con il termine *kòsmos* per indicare l'ordine e la bellezza del creato, la proporzionalità e l'elegante simmetria delle sue parti. Di qui la definizione della **musica delle sfere** (o armonia delle sfere) cioè la teoria in cui il simbolismo del numero e la teoria matematica delle proporzioni armoniche risultano intimamente legati all'indagine filosofica sull'origine e sull'ordine dell'universo (e quindi sulla vita dell'uomo). Tale studio portò a considerare la perfezione del numero 10 dato dalla somma dei primi 4 numeri (1, 2, 3, 4): in relazione alla musica Pitagora definì la consonanza degli intervalli sui primi 4 armonici, la associazione delle sfere planetarie (7 pianeti) alle corde della antica lira a 7 corde, ai 7 suoni formati dall'unione di due tetracordi che coincidono in una nota comune detta *mése*, in origine la corda centrale della lira sulla quale i musicisti regolavano l'accordo del loro strumento. I pitagorici identificarono in essa Apollo, il dio dell'armonia cosmica, e il Sole al quale, data la sua posizione mediana nell'ordine delle sfere celesti, si attribuiva l'azione di vincolo e di coesione tra i restanti pianeti.

Nel periodo **CLASSICO** la questione si sposta sul piano etico-civile: **PLATONE**, nella *Repubblica* e nelle *Leggi* sostiene l'importanza della musica in quanto modello di organizzazione del processo educativo dei cittadini, in particolare i modi dorico e frigio rispondono alla sua idea di una comunità umana ben ordinata: di qui la necessità che lo stato curi e controlli l'educazione musicale dei giovani.

Infine, nel periodo **ALESSANDRINO**, verrà elaborata la **dottrina dell'ethos** ovvero quella teoria che mette in relazione il carattere proprio di ogni armonia o modo e gli effetti che poteva esercitare sullo stato d'animo dell'uomo, individuando 3 influenze principali:

- ethos **DIASTALICO**: di rafforzamento
- ethos **SISTALICO**: di allentamento
- ethos **ESICASTICO**: di annullamento

A ciascun effetto si collega l'uso di **determinati tipi di strumenti, scale e generi**.

Sempre nel periodo ellenistico il filosofo **ARISTOSSENSO**, discepolo di Aristotele, considera il **musicista come creatore di una forma d'arte**: la musica, oltre che un fine un fine edonistico (diletta lo spirito in quanto soddisfa il desiderio istintivo dell'ordine e dell'armonia), ha un **valore catartico**.

**TEORIA**: La teoria musicale greca si fonda sul concetto di **SISTEMA** che consiste in una successione ordinata di suoni disposti in senso discendente (come le corde della cetra) a intervalli di tono, semitono e quarto di tono entro un ambito di quarta, di ottava o di doppia ottava. A seconda dell'estensione si distinguono 3 diversi tipi di sistema:

- **TETRACORDO**: copre l'estensione di una quarta giusta
- **ARMONIA**: copre l'estensione di un'intera ottava
- **TELEJON** o sistema perfetto: copre l'estensione di due ottave

A seconda della distribuzione interna degli intervalli si hanno 3 **GENERI** diversi:

- **DIATONICO**: con un semitono ogni due toni (es. MI RE DO SI)
- **CROMATICO**: con una terza minore e due semitoni consecutivi (es. MI DO# DO SI)
- **ENARMONICO**: con una terza maggiore e due quarti di tono (es. MI DO SI $\frac{1}{4}$  SI)

Dei tre generi il più usato il più usato è quello diatonico, basato sugli intervalli di tono e semitono diatonico definiti da Pitagora nel VI secolo. L'ampiezza degli intervalli discosta un po' da quella attuale: il semitono pitagorico è pari a 90 cents (contro i 100 attuali), mentre il tono pitagorico è pari a 204 cents (contro i 200 attuali).

E' proprio ad ognuno di questi generi che, secondo il pensiero greco, veniva associato un **diverso stato d'animo**.

Dei tre sistemi il più antico è il **TETRACORDO**, che consiste in una successione discendente di 4 suoni compresi in un ambito di una quarta giusta. Poteva essere di tre tipi diversi a seconda della collocazione del semitono:

- DORICO: quando il semitono si trovava al grave, tra il 3° e il 4° grado (es. MI RE DO SI)
- FRIGIO: quando si trovava al centro, tra il 2° e il 3° grado (es. RE DO SI LA)
- LIDIO: quando si trovava all'acuto, tra il 1° e il 2° grado (es. DO SI LA SOL)

Il sistema d'ottava o **ARMONIA** si formava dalla combinazione di 2 tetracordi dello stesso tipo che, a seconda del modo con cui venivano unite, potevano essere:

- **disgiunti** cioè disposti uno dopo l'altro in modo tale che tra la fine del primo e l'inizio del secondo ci fosse una *diazèusi* ("separazione") di un tono: in questo modo si avevano 3 armonie:

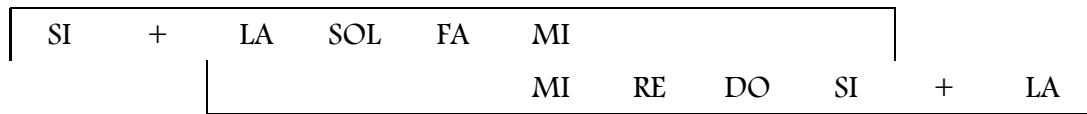
ARMONIA DORICA → MI RE DO SI — LA SOL FA MI

ARMONIA FRIGIA → RE DO SI LA — SOL FA MI RE

ARMONIA LIDIA → DO SI LA SOL — FA MI RE DO

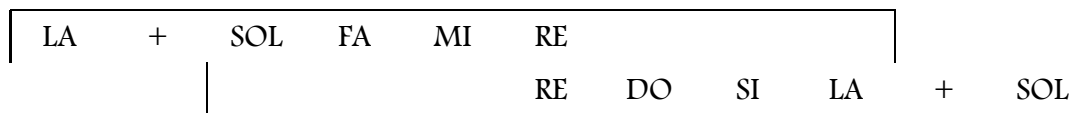
- **congiunti** cioè disposti in modo tale che l'ultimo suono del primo tetracordo fosse uguale al primo suono del secondo: in questo modo il suono comune (*mèse*) funge da congiunzione (*sinafè*) tra i due tetracordi. Alle due armonie che si vengono a formare andrà aggiunto, per completare l'ottava, un suono, detto *proslambanòmenos*, al grave (*ipo*) e uno all'acuto (*iper*), per un totale di 6 modi congiunti (3 ipomodi e 3 ipermodi):

#### MODO IPERDORICO



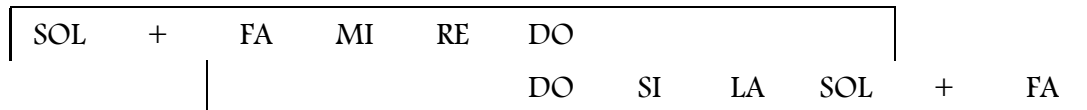
#### MODO IPODORICO

#### MODO IPERFRIGIO

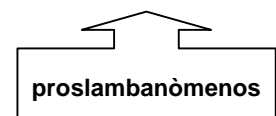
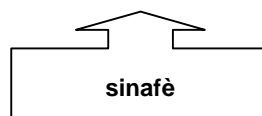
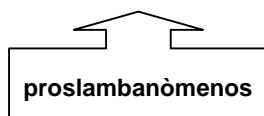


#### MODO IPOFRIGIO

#### MODO IPERLIDIO



#### MODO IPOLIDIO



Insomma, tra armonie, ipermodi e ipomodi (escludendo i doppioni: ipodorico=iperfrigio e ipofrigio=iperlidio) si avevano 7 scale diatoniche diverse a ciascuna delle quali corrispondeva una diversa accordatura della cetra a 7 corde. Con l'aumento delle corde della cetra, si rese necessario un nuovo sistema denominato **TELEJON** ("perfetto"), formato da 3 o 4 tetracordi dorici. Esso poteva essere di tre tipi diversi:



- **SISTEMA PERFETTO MINORE:** formato da 3 tetracordi congiunti con *proslambanòmenos* al grave:

RE DO SI<sup>b</sup> LA  
 LA SOL FA MI  
 MI RE DO SI + LA

- **SISTEMA PERFETTO MAGGIORE:** formato da 4 tetracordi congiunti, a due a due, con diazèusi centrale e *proslambanòmenos* al grave:

LA SOL FA MI  
 MI RE DO SI — LA SOL FA MI  
 MI RE DO SI + LA

- **SISTEMA PERFETTO IMMUTABILE:** formato dall'unione del sistema maggiore e del sistema minore in un'unica successione di note

LA SOL FA MI — RE DO SI<sup>b</sup> LA  
 LA SOL FA MI  
 MI RE DO SI + LA

**STRUMENTI:** Gli strumenti più tipici del mondo greco sono l'*aulòs* e la *lyra*, il primo di diffusione popolare e in uso nei riti dionisiaci, il secondo di estrazione più aristocratica e in uso nei riti di Apollo; nel mondo greco entrambi sono in perenne concorrenza: si pensi alla celebre favola della gara tra il satiro Marsia e il dio Apollo.

L'**AULOS** è un aerofono ad ancia (sia semplice che doppia) formato da due tubi cilindrici, o leggermente conici, in canna, legno, osso o avorio, muniti di bocchino (per l'alloggiamento dell'ancia) e tenuti insieme da un bavaglio forato annodato dietro la nuca del suonatore.

La **LYRA** è un cordofono a pizzico formato da un risuonatore (*ekèjon*) ricavato, nei modelli più antichi, da una carcassa di tartaruga e da due corna unite da un giogo. Le corde, di eguale lunghezza ma di diverso spessore, venivano pizzicate dalle dita della mano sinistra e da un plettro impugnato dalla mano destra; tali corde in origine erano 3, poi salirono a 4, a 7 nel periodo classico e a 12 in quello ellenistico.

La **KITHARA** o **CETRA** è una varietà da concerto della *lyra*, da cui si differenzia per il fatto che la cassa di risonanza è molto più ampia e comunica con i bracci laterali, interamente cavi, in modo da aumentare la risonanza.

## I ROMANI

La civiltà latina fiorisce in un arco di tempo che va dalla fondazione di Roma (VII secolo a.C.) giungendo sino alla deposizione dell'ultimo imperatore dell'Impero Romano d'Occidente, Romolo Augustolo, avvenuta nel 476 d.C. (e data di inizio del Medioevo). Nel corso di questi secoli copre un'area geografica sempre più vasta, arrivando a comprendere l'Italia, le isole Britanniche, la Gallia, la penisola Iberica, l'Africa settentrionale, l'Egitto, la Palestina, la Grecia, la Mesopotamia, la Dacia e la Romania. Tale vastità di territorio contribuisce all'incontro di tante civiltà differenti e allo scambio tra culture differenti, in particolare, in campo musicale, il contributo più importante sarebbe venuto prima dalla Grecia poi dalla Palestina.

**FONTI:** Tutto quello che ci resta dell'antica musica romana è la melodia di un solo verso di una commedia (*l'Hecyra*) di Terenzio, notata in caratteri greci, perciò tutto quello che sappiamo sulla musica romana ci perviene dalle fonti letterarie, iconografiche e archeologiche.

**PRATICA:** Durante il periodo arcaico (753-509 a.C.), impegnati com'erano alla conquista militare e all'organizzazione dei territori, i romani utilizzavano il canto (monodico e corale) e la musica in genere a scopi pratici, funzionali allo svolgimento del lavoro, dei riti religiosi, delle operazioni militari.

In campo **RELIGIOSO**, i canti più antichi di cui abbiamo notizia sono i *Carmina Saliaria* che i sacerdoti Salii intonavano mentre procedevano in corteo a passo cadenzato. Gli strumenti prendevano parte attiva alle cerimonie e ogni anno venivano sottoposti ad un complesso rito purificatorio chiamato tubilustrium.

Nel settore **MILITARE** si ricordano i *Carmina Triumphalia* che accoglievano i generali vittoriosi; inoltre si impiegavano costantemente strumenti a fiato come tube, tibie, corni durante le fasi salienti del combattimento.

Solo all'indomani della conquista della Grecia, avvenuta nel 146 a.C., la cultura romana venne a contatto diretto e continuo con quella greca e le forme musicali e teatrali più evolute dell'ellenismo soppiantarono i generi tradizionali romani. A Roma si affermò un teatro tragico e comico in lingua latina modellato sugli esempi greci, in cui monodie e duetti si alternavano al dialogo parlato, mentre il coro perdeva sempre più di importanza: venne sì importato il teatro greco ma lo scopo di tali spettacoli era puramente edonistico (compositori più importanti: Livio Andronico, Ennio Pacuvio, Plauto, Terenzio, Accio).

Inoltre la musica cominciò ad essere usata a scopi pedagogici ed artistici: anche se in misura inferiore rispetto al mondo greco, l'intonazione melodica accompagnata dalla cetra rappresentò un complemento indispensabile per la poesia, soprattutto amorosa; l'insegnamento musicale venne considerato uno strumento fondamentale di formazione della gioventù: basti pensare alle cifre esorbitanti che venivano corrisposte ai maestri di musica, soprattutto nel periodo imperiale.

**STRUMENTI:** I romani fecero propri un po' tutti gli strumenti costruiti e usati dai popoli che conquistarono. Gli unici strumenti originali sono aerofoni di uso militare: il **CORNO**, munito di una traversa di sostegno, la **TUBA** o **SALPINX**, consistente in un lungo tubo terminante ad imbuto; la **BUCINA**, con bocchino e tubo a "S"; la **TIBIA**, simile all'aulos greco a doppia ancia.

## 4- La musica dei primi cristiani: il Canto Gregoriano nei suoi caratteri modali e ritmici

### LA MUSICA DEI PRIMI CRISTIANI

Con i termini di Canto Gregoriano si vuole convenzionalmente denominare in maniera molto generica la monodia liturgica in lingua latina della Chiesa di Roma, diffusasi nel corso del Medio Evo nel territorio circoscritto dal Sacro Romano Impero.

Il percorso storico che ha portato alla nascita di questo genere musicale:

- 50 d.C. → Le prime comunità cristiane cantano salmi ed inni (di origine ebraica)
- 90 d.C. → Viene cantato il *Sanctus*
- 110 d.C. → Il rapporto di uno storico all'imperatore Traiano parla di "...canto dei cristiani"
- 200 d.C. → Salmi con *Alleluja*
- 215 d.C. → Uno studioso ellenistico parla della cantillazione "...un lettore leggeva intonando"
- 300 d.C. → Viene istituita la Domenica come giorno festivo
- 315 d.C. → Costantino, con l'Editto di Milano, riconosce la libertà di culto ai cristiani
- 325 d.C. → Differenziazione tra canti e rito cristiano
- 476 d.C. → Caduta dell'Impero Romano d'Occidente: invaso dalle popolazioni germaniche, l'Europa medievale si trova suddivisa in un mosaico di stati e staterelli (feudi); la vita si concentra nelle campagne, tra le mura dei castelli, nei monasteri: la produzione artigianale viene ridotta allo stretto necessario e gli scambi economici e culturali scompaiono. In una situazione del genere la FEDE e la CHIESA diventano l'unico punto di riferimento: la storia viene concepita come una concatenazione di eventi indipendenti dalla volontà umana e legati alla volontà divina, la vita viene vista come un faticoso cammino verso la beatitudine eterna, l'arte viene considerata un accessorio per elevare la morale religiosa (nel caso della musica, per rendere più solenni le parole delle preghiere e della liturgia)
- IV secolo → Nei centri monastici risiede la cultura (cultura monopolio della Chiesa): è il periodo dei monaci amanuensi grazie ai quali ci sono arrivati i testi antichi greci e latini. Si può benissimo comprendere come in questo ambiente non ci fosse spazio per il canto profano, le danze, la musica strumentale. L'unico genere di musica ufficialmente riconosciuto era quello sacro liturgico praticato nelle celebrazioni dei riti: e proprio in questo periodo che vennero fissati per iscritto i testi sacri tuttora in uso:

Liturgia della Messa

Liturgia delle Ore Canoniche (o dell'Ufficio) Benedetto fonda l'ordine dei benedettini con il motto ORA ET LABORA dividendo la giornata nelle ore canoniche)

In ogni centro monastico si erano sviluppati diversi riti che organizzavano i testi e le musiche delle liturgie in maniera indipendente l'uno dall'altro: si possono identificare il rito BENEVENTANO (nei monasteri di Benevento, Cassino e di tutta l'Italia Meridionale), AMBROSIANO (proprio della diocesi di Milano e del Canton Ticino), il GALLICANO (in Francia), il MOZARABICO (in Spagna) il ROMANO (nell'Italia centrale).

- 540 d.C. → Nasce S. Gregorio Magno
- 579 d.C. → Prende i voti Gregorio Magno a Costantinopoli
- 590-604 d.C. → Pontificato di S. Gregorio Magno al quale si attribuisce l'istituzione della Schola Cantorum e di aver compilato l'Antiphonarium Cento, il nucleo originario del canto gregoriano (esempio di AUTORITAS ovvero di un personaggio di grande importanza e carisma a cui si attribuisce l'invenzione di qualcosa: il riferimento a Papa Gregorio come ideatore dell'omonimo canto gregoriano - dimostrata dal fatto che tale creazione avviene 3 secoli dopo la sua morte - è puramente ideale, costruito in età carolingia allo scopo di conferire sacralità e autorevolezza alla liturgia romana)
- 762 d.C. → Il vescovo di York parla del Messale (raccolta dei canti della Messa) e dell'Antifonario (raccolta dei canti dell'Ufficio) di Gregorio Magno
- fine 700 → Nel Cantatorium di Monza si attribuisce a Gregorio Magno la nascita del Canto Gregoriano
- VIII-IX secolo → Età carolingia: Carlo Magno si avvale dell'appoggio della Chiesa per unificare politicamente i territori del vecchio Impero Romano d'Occidente e garantire così la coesione di realtà etnicamente, culturalmente e storicamente assai diverse e la Chiesa sfrutta il potere temporale per eliminare l'insorgere di movimenti religiosi che potevano screditarla (frammentata tra vari riti era di più facile appannaggio delle eresie): nasce il Sacro Romano Impero. La Chiesa, per quanto riguarda la liturgia, impone la quello della liturgia Romana e per quanto riguarda la musica, fonda la Schola Cantorum in cui i PRECENTOR (i primus cantores, i cantori più vecchi) si occupavano di preparare per 9 anni i PUERI (cantori allievi), cantori che sarebbero andati in missione in tutti i monasteri dell'Impero ad insegnare uno stile standard (il canto Romano)
- X secolo → Verso la fine del 1000 l'intero processo di unificazione era in atto, trovando nei vari monasteri una certa resistenza (imposizione di un modello completamente nuovo). Ma intanto cominciarono a serpeggiare fermenti di rinnovamento sociale ed ideale che porteranno da un lato alla elaborazione del canto sacro (tropi, sequenze, drammi liturgici, polifonia: aggiunte di parole, dramma o musica per maggiore enfaticizzazione delle parole sacre o semplicemente come espediente mnemonico) e dall'altro alla nascita del canto profano. Ecco che nella condizione in cui il canto gregoriano inizia il suo declino, nasce il bisogno di dover fissare nel tempo (contro amnesie e contaminazioni) tale pratica canora.
- I primi tentativi di memorizzazione musicale erano solamente dei promemoria: i cantores sapevano già a memoria la melodia, a loro serviva solamente una scrittura che ricordasse l'andamento. Nasce così la scrittura neumatica (neuma deriva da "pneuma" cioè respiro) adiaematica o in campo aperto (non indica le altezze delle note). Tali scrittura è detta anche chironomica perché ricorda l'andamento della mano del precentor durante la direzione dei cantores; una ennesima origine dei neumi la si può far risalire agli accenti latini: l'accento acuto (virga) usata quando la prima nota è più grave della seconda, l'accento grave (punctum) viceversa. Tale scrittura veniva posta dagli scriptoria monastici sopra al testo che veniva cantato. Essendo i vari monasteri centri isolati l'uno dall'altro, ognuno aveva sviluppato un diverso metodo di scrittura: alcuni addirittura svilupparono sistemi diastematici.
- La scrittura gregoriana a note quadrate che siamo abituati a vedere arriverà molto più tardi (1400) dai monaci di Solesmes.

Nella evoluzione del repertorio gregoriano determinante sarà l'apporto dei monasteri del Nord Europa, in particolare quello di San Gallo in cui prima il monaco Nokter Balbulus, per meglio memorizzare i melismi alleluatici, poi il monaco Tutilone adottarono la tecnica detta tropatura consistente nell'aggiunta di testi e melodie all'interno di canti preesistenti. Da tali tecniche

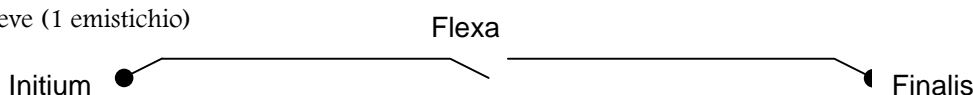
scaturirono, tra il IX e il X secolo, le forme della SEQUENZA e del TROPO, forme di autonoma composizione che daranno lo spunto alla nascita del teatro sacro medievale e delle prime tecniche di canto parallelo dalle quali trarrà origine la polifonia.

## FORME DEL CANTO GREGORIANO

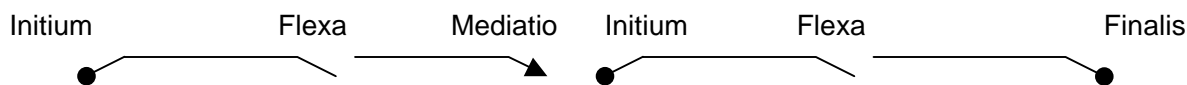
I migliaia di canti che compongono il totale repertorio gregoriano sono classificabili in diverse forme:

- **SALMI**: forma che prende spunto dal modello ebraico, composta da un numero variabile di versetti in prosa, il cui testo è attinto dalla Bibbia. La lettura salmodica viene intonata, tramite una cadenza iniziale detta *initium*, su una nota detta *nota di recita* o *repercussio* o *tenor* e spezzata, in caso di versetti troppo lunghi, in 2 emistichi (il primo emistichio termina con una *cadenza mediana* o *mediatio* e il secondo emistichio riprende con un altro *initium*). I singoli emistichi, o il salmo se di breve lunghezza, hanno inoltre una pausa intermedia dovuta alla sintassi del testo che cadenza con una *flexa*: dopo una *mediatio* o una *flexa* il salmo riprende la recita sulla *repercussio* (nota di recita). L'intero versetto termina in una fioritura cadenzale detta *terminatio*. Gli 8 toni salmodici da cui sono derivati i modi ecclesiastici (più uno detto *peregrinus* in quanto vaga su due diverse note di recita), erano schemi e formule melodiche su cui si costruivano e intonavano i salmi.

Salmo breve (1 emistichio)



Salmo con 2 emistichi



Un salmo è preceduto e seguito da brevi brani detti *antifone*; l'esecuzione è affidata a due cori che si alternano nella recitazione (intonazione *antifonale*).

- **INNI**: canti di lode alla divinità, di origine bizantina, a **struttura strofica** di forma poetica (**organizzati in versi**), gradevoli all'ascolto e **facili da memorizzare**: tale tipo di canto conseguiva a favorire la catechizzazione delle masse fronteggiando così il pericoloso diffondersi delle prime eresie. L'esecuzione era caratterizzata dall'alternanza di un canto solistico a cui rispondeva un coro (intonazione *responsoriale*). I primi compositori di inni latini furono **S. Ilario**, vescovo di Poitiers, e **S. Ambrogio**, vescovo di Milano (gli inni erano usatissimi nella liturgia ambrosiana) per opera del quale l'inno latino assunse una precisa configurazione formale, tanto che in seguito molti inni della liturgia ambrosiana furono falsamente attribuiti a lui. Dagli inni sono derivati il *Te Deum* e il *Gloria*.
- **CANTICI**: sono i cantiche costituiscono il vertice lirico di una determinata ora canonica (vedi il repertorio dell'Ufficio nella parte seguente); i cantiche più importanti sono:
 

<i>Benedictus</i>	alle lodi
<i>Magnificat</i>	ai vesperi
<i>Nunc dimittis</i>	alla compieta
- **GRADUALI**: sono canti responsoriali di meditazione del Mattutino nell'Ufficio e nel Proprio della Messa, molto elaborati e riccamente melismatici, derivanti dalla salmodia responsoriale; il nome Graduale deriva dal fatto che quando il solista doveva cantare saliva su un gradino

Una caratteristica di questi canti è il **modo di intonazione**, ovvero la maniera in cui vengono cantati; tale caratteristica li distingue in:

- **ANTIFONALI:** quando il canto è intonato da due cori che si alternano
- **RESPONSORIALI:** quando al canto di un solista si alterna la risposta di un coro
- **DIRETTI:** quando il canto è intonato interamente o da un solista o da un coro

Un'altra caratteristica di questi canti è lo stile del canto, ovvero il modo in cui il testo si rapporta alla musica; possiamo distinguere canti:

- **SILLABICI:** ad ogni sillaba del testo corrisponde una nota del canto
- **NEUMATICI:** ad ogni sillaba del testo corrispondono da 2 a 4 note
- **MELISMATICI:** ad una sillaba viene associata una fioritura melodica di più note (anche fino a 30 o 40): l'esempio più significativo è quello dei canti alleluistici, caratterizzati da interminabili vocalizzi sulla "a" finale della parola Alleluja.

Lo stile di un canto gregoriano viene definito sillabico o neumatico o melismatico a seconda della prevalenza della caratteristica stilistica in quel canto: un canto può essere per l'80% della sua durata di tipo sillabico e la parte restante neumatica o melismatica: si dirà che la caratteristica di quel canto è **tendenzialmente neumatica** in quanto prevale sulle altre.

In genere il modo di intonazione e il taglio stilistico dei canti dipende dal carattere e dalla funzione della preghiera: in genere i testi lunghi e a carattere narrativo sono antifonali e sillabici, quelli più brevi e a carattere lirico-contemplativo sono responsoriali e melismatici.

## IL REPERTORIO GREGORIANO

Come abbiamo visto, a partire dal IV secolo le preghiere e i canti cristiani vengono suddivisi nei riti dell'UFFICIO e della MESSA.

L'Ufficio, detto anche *Ore Canoniche*, è composto da otto momenti celebrativi che si ripetono ogni giorno, allo stesso orario e con lo stesso ordine:

MATTUTINO	(di notte, alle 2:00)
LODI	(all'alba, alle 5:00)
ORA PRIMA <sup>1</sup>	(alle 7:00)
ORA TERZA	(alle 9:00)
ORA SESTA	(alle 12:00)
ORA NONA	(alle 15:00)
VESPRI	(al tramonto, alle 17:00)
COMPIETA	(prima di coricarsi, alle 20:00)

I canti in uso in tali ore sono la salmodia antifonale e responsoriale, gradualia, i cantici e gli inni. I canti dell'Ufficio sono contenuti nell'*Antiphonale Monasticum* e, solo per le domeniche e le festività più importanti dell'anno liturgico, il *Liber Usualis* (che contiene anche le parti della Messa di tali festività).

La Messa, che prende il nome dalla formula conclusiva "Ite, missa est", è il rito più importante della liturgia cattolica; l'anno liturgico inizia con l'Avvento, seguito dal Natale, Quaresima e la Pasqua (al festa più importante del rito cristiano). Letture a parte, è interamente cantata dal celebrante, dal diacono, dalla schola cantorum (composta da 7 elementi: il precentor, 2 solisti e 4 cantores) e dall'assemblea dei fedeli. Nella sua forma definitiva, approntata intorno al 1000, la Messa si divide in 2 parti:

- **PROPRIO (PROPRIUM MISSAE):** è la parte della Messa i cui testi cambiano a seconda della ricorrenza del giorno
- **ORDINARIO (ORDINARIUM MISSAE):** la parte della messa i cui testi sono fissi e invariabili durante tutto l'anno liturgico

<sup>1</sup> I nomi ORA I, ORA II ecc. è la nomenclatura che gli antichi romani davano alle ore del giorno.

	Ordinario	Proprio
Prima Parte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kyrie</li> <li>- Gloria(non cantato in tempo di Quaresima)</li> <li>- Credo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Introito</li> <li>- Orazione del sacerdote detta Colletta</li> <li>- Epistola (prima lettura)</li> <li>- Graduale</li> <li>- Alleluia (sostituita in Quaresima dal Tratto)</li> <li>- Sequenza (eventualmente)</li> <li>- Vangelo</li> </ul>
Seconda Parte	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sanctus</li> <li>- Agnus Dei</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Offertorio</li> <li>- Orazione del sacerdote dette Segreta</li> <li>- Prefazio</li> <li>- Communio</li> <li>Orazione del sacerdote detta Postcommunio</li> </ul>

Libri di raccolta:

↓ ↘  
Kiriale

↙  
Liber Usualis

↓  
Aniphonale Missarum  
(chiamato anche Graduale Simplex  
e Graduale Triplex)

La Messa si apre con l'Introito (ingresso del sacerdote e introduzione alla festività del giorno), di stile neumatico, è composto da una antifona, il cui canto è affidato alla schola, e da un salmo affidato a un solista. Seguono il **Kyrie** e il **Gloria**, quest'ultimo soppresso in periodo di Quaresima. Dopo le preghiere e la lettura dell'Epistola segue il momento più contemplativo composto dal Graduale e dall'Alleluia (sostituito dal Tratto in tempo di Quaresima), di struttura melismatica e quindi cantati da un solista. Nei primi secoli del Cristianesimo il Graduale era un salmo cantato in forma responsoriale; successivamente questo canto si arricchì dal punto di vista melodico e melismatico allungandosi enormemente, tanto da costringere a ridurre il numero di versetti ed assumere la forma attuale composta da un responsorio seguito da un versetto. L'**Alleluia** è un canto di acclamazione diviso anch'esso in due parti: la prima è una acclamazione sulla parola "alleluia", fiorita con lunghissimi melismi, detti **jubilus**, la seconda è un versetto di un salmo. Il Tratto, che sostituisce l'Alleluia in periodo di Quaresima, è un testo tratto dai salmi e recitato nella forma della salmodia diretta. Dopo il Vangelo viene intonato il Credo con il quale si conclude la prima parte della Messa.

La seconda parte è incentrata sulla eucaristia e il rito della **transustanziazione** (passaggio totale della sostanza del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo attraverso le parole del sacerdote): si apre con l'Offertorio, originariamente era una salmodia responsoriale che si trasformò, nei secoli VIII-IX, in responsoriale facendo ripetere l'antifona dopo ogni versetto. Fanno seguito, dopo altre preghiere, il **Sanctus** e l'**Agnus Dei** (tra il Sanctus e l'Agnus c'è il Pater Noster che però non è cantato in quanto è una preghiera). Dopo la consumazione del pane e del vino, viene cantato il Communio, originariamente salmodia antifonale in stile neumatico (come l'Introito) in cui, a partire dal IX secolo, cominciò a scomparire il versetto lasciando la sola antifona. Il tutto si conclude con la formula di commiato "Ite, Missa est".

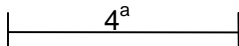
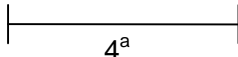
Il libro che raccoglie tutti i canto dell'Ordinario è detto Kiriale; quello invece che raccoglie i canti del proprio è detto **Antiphonale Missarum** denominato anche **Graduale Simplex** (nel caso siano riportati i canti solamente nella notazione quadrata) e **Graduale Triplex** (triplex perché riporta 3 notazioni: a quella quadrata fanno seguito le notazioni neumatiche di San Gallo e di Laon). Inoltre i canti del Proprio e dell'Ordinario delle festività più importanti della liturgia cristiana, sono riportate nel **Liber Usualis** assieme ai canti dell'Ufficio.

## LA TEORIA

Le melodie gregoriane trassero origine dai toni salmodici (pochi schemi melodici su cui si intonavano i salmi) e dalle varie formule con cui si costruivano questi canti. I toni salmodici e queste formule erano un espediente mnemonico per poter memorizzare facilmente l'estesissimo repertorio gregoriano. La salmodia, in uno stadio più arcaico, era caratteristica per l'accentuata gravitazione intorno ad una nota ribattuta, detta corda di recita (**repercussio**), che rappresentava la nota che distingueva il ogni modo salmodico. La nota finale dell'antifona che precedeva il salmo era la stessa di inizio del salmo stesso. In uno stadio più evoluto le due note non coincisero più: la nota finale (**finalis**) finì per essere quella che definiva il modo e la corda di recita la nota su cui la melodia ritornava più frequentemente.

Nel medioevo era distinta la figura del **cantores**, colui che eseguiva musica, con quella del **musicus**, i teorici che studiavano la musica come scienza alla pari dell'aritmetica, geometria e astronomia. I primi **musicus** furono **Boezio** (480-524), che per tutto il medioevo fu fonte autorevole per la conoscenza della teoria musicale greca, **Cassiodoro** (485-580) e **sant'Isidoro di Siviglia** (559-636) i quali si limitano a menzionare le teorie classiche senza dichiarare alcun legame con la musica gregoriana. Il primo scritto che parla di 4 modi liturgici distinguibili per mezzo della nota finale è un breve frammento del IX secolo attribuito ad **Alcuino di York** (organizzatore degli studi e delle scuole presso Carlo Magno). Fu poi **Hucbald di Saint-Amand** (840-930) che riconobbe una somiglianza tra le successioni delle dei suoni delle melodie gregoriane e quelli delle scale greche. A partire dall'anonimo trattato **Alia Musica** (fine VIII – inizio IX secolo, così chiamato dalle prime due parole iniziali), attribuito a Hucbald, si definirono i modi del canto liturgico con le specie di ottave usando per essi i nomi degli antichi modi greci (sbagliando l'applicazione di ciascun nome al rispettivo modo). Questa identificazione fra ottave gregoriane e modi greci condurrà nell'XI secolo alla codificazione definitiva da parte di **Ermanno il Contratto** degli 8 modi del canto liturgico, i cosiddetti modi ecclesiastici denominati alla greca **octòechos** (cioè 8 modi), che rimarranno immutati fino a tutto il Rinascimento, grazie alla sua chiarezza e simmetria. Ma, essendo i modi del canto liturgico di molto posteriori alla nascita e sviluppo delle melodie gregoriane (che peraltro ebbero un origine ben diversa da quella modale, ma bensì dai toni salmodici che non hanno niente a che vedere con la modalità) non sempre i canti si identificano con le caratteristiche dei modi in cui essi sono stati catalogati.

Secondo la catalogazione di Ermanno il Contratto, questi mode derivano, a due a due, da 4 pentacordi (successioni diatoniche ascendenti di suoni compresi nell'ambito di quinta giusta) denominati **Protus**, **Deuterus**, **Tritus** e **Tetrardus** (che significano semplicemente Primo, Secondo, Terzo e Quarto) e iniziati rispettivamente sui nostri **RE**, **MI**, **FA** e **SOL**. Il completamento dell'ottava avviene con l'espansione del pentacordo di una quarta all'acuto (modo autentico) o al grave (modo plagale).

Es.:	Modo Protus Autentico		
		+	RE MI FA SOL LA SI DO RE
	Modo Protus Plagale	+	LA SI DO RE MI FA SOL LA
		+	



Sia nel modo autentico che plagale, la melodia gregoriana inquadrata in un determinato ambito modale ha la finalis corrispondente al grado iniziale del pentacordo generatore e come repercussio si trova sopra la finalis di una quinta nei modi autentici e di una terza nei plagali, salvo in tre casi in cui tale nota verrebbe a cadere sul SI, un suono ritenuto poco affidabile in quanto, congiunto al FA, crea il tritono, il *diabolus in musica*. In questi casi la repercussio sale o scende di un grado.

Nomi secondo Alia Musica	Nomi secondo Ermanno il Contratto		Pentacordo generatore
Dorico	Protus Autentico		RE MI FA SOL LA + SI DO RE
Ipodorico	Protus Plagale	LA SI DO +	RE MI FA SOL LA
Frigio	Deuterus Autentico		MI FA SOL LA SI + DO RE MI
Ipofrigio	Deuterus Plagale	SI DO RE +	MI FA SOL LA SI
Lidio	Tritus Autentico		FA SOL LA SI DO + RE MI FA
Ipolidio	Tritus Plagale	DO RE MI +	FA SOL LA SI DO
Misolidio	Tetrardus Autentico		SOL LA SI DO RE + MI FA SOL
Ipomisolidio	Tetrardus Plagale	RE MI FA +	SOL LA SI DO RE

Più tardi si sarebbe adottato lo stesso criterio per designare altri 4 modi (EOLICO, IPOEOLICO, IONICO, IPOIONICO) con finalis in DO e in LA, destinati a divenire i futuri MODO MAGGIORE e MODO MINORE.

Comunque, modo e scala (che nel nostro sistema tonale sono cose ben distinte) coincidono e finalis e repercussio non hanno niente a che vedere con le nostre tonica e dominante. L'ottava gregoriana è come sospesa e fluttuante su se stessa, senza tensioni e senza distensioni: sensibili non ve ne sono e quando potrebbero esserci vengono accuratamente evitate, ne è la prova il fatto che nelle melodie in Tritus autentico o plagale al FA non si arriva mai attraverso il MI ma da una terza sotto o da un qualsiasi suono superiore.

## LA NOTAZIONE

Come abbiamo visto, non c'era bisogno di una notazione in quanto le melodie gregoriane venivano apprese per imitazione e trasmesse a memoria. Solo successivamente, intorno al 1000, si iniziò a notare sui libri dei precentori segni chironomici che ricordavano a chi dirigeva il l'andamento prosodico della melodia. Successivamente si cominciarono ad appuntare come promemoria anche sui manoscritti, con neumi diversi di monastero in monastero; in alcuni monasteri si abbozzò addirittura una scrittura diastematica. Ciò che comunque non veniva notato, perché non c'era il bisogno, era il ritmo: era il testo che determinava il ritmo del canto, basandosi sugli accenti della frase.

## 5-Gli inizi della polifonia – Il contrappunto medievale. Compositori e teorici

### GLI INIZI DELLA POLIFONIA

Il termine polifonia, dal greco “*polis*” (molte) + “*fonè*” (voci, suoni) quindi canto a più voci, sta ad indicare una pratica inizialmente improvvisatoria poi compositiva data dalla sovrapposizione orizzontale di due o più linee melodiche autonome.

La polifonia ha avuto la sua origine nella musica vocale sacra:

- TROPI e SEQUENZE cioè aggiunta alla melodia gregoriana di testi o musica
- L'ETEROFONIA, propria dell'ORGANUM MELISMATICO, in cui ad ogni nota di una melodia nota era sovrapposta un'altra voce fiorita
- Il CANTO PARALLELO, propria del DISCANTO, ossia il raddoppio della melodia ad intervalli d'ottava, di quarta e di quinta e in età più tarda di terza e di sesta
- Il BORDONE, aggiungendo ad una melodia principale una nota lungamente tenuta
- L'OSTINATO, che affianca ad una melodia principale un breve motivo continuamente ripetuto
- L'IMITAZIONE, in cui una stessa frase melodica viene ripetuta, a breve distanza dalla sua esposizione, sovrapponendosi alla prima voce

In campo strumentale i primi esperimenti polifonici sono stati effettuati con la crotta, uno strumento ad arco le cui corde, disposte su un ponticello piatto, vibravano simultaneamente producendo solo accordi.

### TROPI

Quello dei tropi fu un fenomeno assai diffuso nel canto liturgico medievale a partire dal IX secolo fino al XIII secolo toccando il suo apogeo attorno al XI secolo. La parola tropo è di origine greca e sta a significare “aggiunta”.

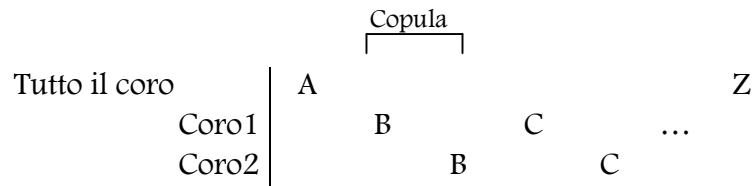
La intangibilità del canto gregoriano, conseguente alla dignità sacrale da esso raggiunta in età carolingia e sancita dalla sua cristallizzazione attraverso la scrittura neumatica, **non consentiva la modificazione dei canti**. L'unico modo attraverso il quale era possibile intervenire sul canto liturgico era solamente dato dalla possibilità di aggiungere:

- nuovi testi (TROPO TESTUALE, come la sequenza)
- nuove melodie (TROPO MELODICO, che porterà alla nascita dell'organum)
- melodia e testo (TROPO MELODICO-TESTUALE, brani denominati *versus* che stavano prima, dopo o come intermezzo al canto gregoriano; porteranno alla nascita del *conductus*)

### SEQUENZE

La prima forma di tropo nasce attorno al IX secolo dalla necessità pratica di memorizzare i lunghi melismi alleluiatici (detti “*jubilus*”) o i melismi usati facoltativamente in sostituzione del melisma alleluiatico (detti “*sequentiae*”). Di tale pratica parla un monaco di S. Gallo, un certo **Notker Balbulus** (il cui nome indica già una certa difficoltà nel parlare), nella prefazione del suo libro **Liber himnorum** (“Libro degli inni” dell'840 circa) in cui racconta di aver letto sull'antifonario di un monaco proveniente dalla Normandia dei versi scritti sotto a delle *sequentiae* allo scopo di apprenderne e ricordarne meglio l'andamento melodico. Balbulus nel *Liber himnorum* tramanda alcuni di questi componimenti in prosa applicati agli *jubilus* e alle *sequentiae*. Successivamente tali composizioni, chiamate inizialmente prose e poi sequenze, si strutturarono in frasi musicali ritornellate, tranne la prima e l'ultima.

Struttura della sequenza:



Ogni frase musicale che viene ripetuta due volte riveste due frasi di testo diverse e consecutive; le due melodie uguali formano una *copula* (coppia).

La grande svolta che fornisce la sequenza alla musica medievale sono:

- viene stravolto il principio del canto gregoriano per cui la musica è il mezzo per elevare la parola: nella sequenza è la parola al servizio della musica
- la struttura simmetrica su un testo sillabico forma una struttura cantabile sconosciuta al canto gregoriano

La pratica della sequenza conobbe un enorme sviluppo dal XI al XIII secolo presso i vari centri monastici di tutta Europa (S.Gallo, Limoges, Nonantola, Winchester); si composero sequenze per tutti i giorni liturgici, da eseguirsi dopo l'Alleluia o in sostituzione di esso; le sequenze furono raccolte in manoscritti detti *sequenziari*. I testi, dapprima in prosa, furono poi in verso trocaico e in rima, secondo regole stabilite da **Adamo di S.Vittore**; poi le melodie progressivamente si distaccarono dalle fonti gregoriane fino ad accogliere anche testi profani.

Con la riforma del Concilio di Trento (1545-63) le sequenze vennero soppresse dalla liturgia, tranne 4:

- "Victimae paschali laudes" di Pasqua
- "Veni Sancte Spiritu" di Pentecoste
- "Lauda Sion Salvatorem" del Corpus Domini
- "Dues irae, dies illa" della messa dei morti

Nel '700 fu riammessa alla liturgia la sequenza "Stabat Mater dolorosa".

## IL CONTRAPPUNTO MEDIEVALE

La parola contrappunto deriva dalla frase latina *punctum contra punctum* cioè punto contro punto ovvero nota contro nota (l'arte di sovrapporre più linee melodiche). Originariamente ad un canto dato in note lunghe (tale canto era attinto dal repertorio gregoriano e inizialmente nominato **vox principalis** e successivamente **tenor**, proprio perché teneva la melodia gregoriana), veniva sovrapposta, come tropatura melodica, un'altra melodia di valori uguali (tale forma verrà detta **discanto**) a distanza di quarta, quinta, o una melodia melismatica (tale forma verrà detta **organum**). Gradualmente alla seconda voce se ne aggiunsero altre all'ottava e, come se non bastasse, ogni voce venne attribuito un testo diverso (tale forma verrà detta **mottetto**): di qui la necessità di una esatta ripartizione dei valori (nascita del mensuralismo), nonché di teorie che regolassero in senso verticale la combinazione dei suoni.

## ORGANUM

Nel IX secolo, la pratica della tropatura consentiva di arricchire il canto liturgico (melodie gregoriane o tropi) aggiungendovi **elementi melodici improvvisati**.

È il trattato anonimo **Musica Enchiriadis** ("Manuale di musica": ai nostri giorni ne sono arrivate 10 copie, segno di un'enorme diffusione a quell'epoca), proveniente dalla scuola di Saint-Amand, a dare le prime informazioni riguardanti questa pratica, lì chiamata **organum** (organa è il plurale: questa pratica prenderà poi il nome di **discanto** mentre con organum sarà designata l'evoluzione melismatica del discanto), consistente nel contrapporre al canto liturgico, chiamato **vox principalis**, un'altra voce, detta **vox organalis**, che si muove parallelamente una quinta o una quarta sotto. Il trattato parla anche di una possibilità di raddoppiare all'ottava sotto sia la **vox principalis** che la **vox organalis** (avendo così 3 e 4 voci). In *Musica Enchiriadis* si legge che a

questa polifonia potevano partecipare strumenti che raddoppiavano le voci all'unisono o all'ottava; inoltre l'esecuzione si svolgeva "...con gravità lenta e concorde..." (comincia a perdersi la tradizione ritmica del canto gregoriano legata al significato del testo) affinché le voci procedessero bene insieme.

Dalla pratica improvvisatoria, gli organum vengono successivamente notati: il "Tropario di Winchester" dimostra, anche se la doppia notazione adiaستمatica (una per voce) non ci consente di decifrarne le melodie, la presenza di più di 150 organa soprattutto per canti del Proprio della Messa e ai tropi da essi derivati.

Guido d'Arezzo nel suo trattato *Micrologus* ("Piccola trattazione"), scritto tra il 1026 e il 1028, sviluppa la possibilità della vox organalis di proseguire per moto obliquo per evitare gli incontri di quarta eccedente o di quinta diminuita (*diabolus in musica*, il tritono).

Una tappa importante della storia della polifonia è testimoniata da due trattati scritti intorno al 1100:

- *Ad organum faciendum* ("Per fare un organum", detto anche "Trattato di Milano" dalla città in cui è conservato) proveniente da Laon
- *De Musica* di Johannes Afflighensis

I due trattati codificano e descrivono il moto contrario fra le voci: la vox organalis può incrociare la vox principalis diventando la voce superiore (linee melodiche indipendenti, non più legate al canto gregoriano). Nel corso del pezzo sono ammessi intervalli tra le voci di quarta, di quinta e in minor misura di terza e di sesta; inoltre le due voci devono finire all'unisono o all'ottava.

Intorno al XII secolo nasce in Francia quello che tuttora viene identificato col nome di **organum** (quello visto fino ad ora già dai trattati del periodo verrà indicato come discanto): si tratta di un canto in cui ad ogni nota del canto liturgico preesistente, notevolmente dilatata (affidato alla vox principalis ora denominata *cantus*), viene fatta corrispondere una melodia superiore melismatica della vox organalis (oramai chiamata semplicemente **organum**). I principali centri di diffusione del nuovo organum sono S.Marziale di Limoges e Santiago de Compostela (situato nel nord della Spagna, nel Medioevo è una delle più importanti mete di pellegrinaggi).

## CONDUCTUS

I conductus nascono dai tropi melodico-testuali che venivano posti all'inizio, alla fine o come intermezzo ai canti gregoriani. Quindi sono tropi in cui sia la melodia che le parole sono di nuova invenzione. Ben presto tali tropi si emanciparono dalle musiche gregoriane per fondare un proprio genere: il conductus.

I conductus sono a 2 o 3 voci, omoritmici, strofico in versi: per questo motivo era facilmente assimilabile dalle masse e quindi si è evoluto come canto processionale. Importante ricordare il centro di Santiago de Compostela in cui è conservato il "Codex Calixtinus" (1140), un codice che contiene conductus a 2 voci in cui compaiono per la prima volta i nomi degli autori o dei presunti tali (la maggior parte sono vescovi).

## COMPOSITORI E TEORICI

Il vero e proprio decollo della polifonia si ebbe tra il 1100 e il 1200 grazie a diversi fattori:

- la fine di guerre ed invasioni
- la crisi del sistema feudale
- l'incremento della produzione agricola e la ripresa degli scambi commerciali,
- il ripopolamento delle città (aumento della popolazione) e la nascita dei Comuni
- la riapertura delle scuole e la nascita delle Università (che si sostituisce alla scuola monastica)...

Tutto questo porta a un modo nuovo di intendere la vita e l'arte. Musica e musicisti acquistano finalmente dignità e prestigio: ne è prova il fatto che per la prima volta nella storia della musica occidentale vengono ricordati i nomi di due musicisti-compositori e non di due teorici. Si tratta di Leonino e Perotino maestri di cappella di Notre-Dame, dove si sviluppa quell'importante

movimento musicale che, alla fine del secolo XII e nel XIII secolo, prese vita nei servizi liturgici della cattedrale di Parigi e che porta il nome di scuola di Notre-Dame. È proprio dalla scuola di Notre-Dame che parte la novità di più grande portata storica: la possibilità di poter misurare la durata delle note secondo metodi aritmetici, indipendente dalle norme del ritmo oratorio.<sup>1</sup>

Leonino (Magister Leoninus) operò probabilmente tra il 1160 e il 1190; secondo un anonimo teorico inglese del 1280, denominato dagli studiosi Anonimo IV, Leonino fu un “optimus organista” (autore di organa) e compose il *Magnus Liber Organum* (Grande libro dell’organum) allo scopo di arricchire il repertorio della musica liturgica. Tali organum erano a 2 voci: il tenor (che cantava la linea gregoriana) e il duplum (melismi superiori). Elemento caratteristico della musica a Notre-Dame era l’alternanza fra gregoriano e polifonia all’interno di uno stesso pezzo: dei brani del Proprio, solo alcune sezioni erano in polifonia, le altre erano lasciate al gregoriano. Le sezioni gregoriane erano così cantate dal coro, mentre quelle polifoniche erano affidate a solisti, a volte raddoppiate da strumenti. Nelle parti finali degli organa di Leonino, chiamate *clausole*, il tenor presentava note più brevi, più ravvicinate, allo scopo di dare l’impressione della stretta finale.

L’Anonimo IV scrisse che il *Magnus Liber Organum* rimase in uso fino al tempo di Perotino (Magister Perotinus), definito “optimus discantor” (autore di discanti: con questo termine si comprendevano *clausole*, *conductus* e organa a più voci), che operò intorno al 1200.

Le composizioni di Perotino si caratterizzano per:

- le *clausole* degli organa di Leonino vengono modificate portandole a 2 o 3 voci (anche il *triplum*), diminuendo la durata delle note del tenor avvicinandosi a quelle del duplum e del *triplum*: tale sviluppo di intreccio delle voci costrinse la scuola di Ntre-Dame a sviluppare un sistema notazionale che definisse precisamente le durate delle note, sviluppatosi poi nei modi ritmici.
- compone organa a 3 e 4 voci (denominati rispettivamente organa *triplum* e organa *quadruplum*) destinate a celebrazioni solenni. In queste composizioni Perotino intreccia il *triplum* e il *quadruplum* (le due voci in aggiunta al tenor e al duplum) sperimentando:
  - 1- tecniche di imitazione
  - 2- relazioni dissonanti tra le voci come settime, seconde e tritoni per produrre suggestivi effetti armonici
  - 3- inoltre nei punti conclusivi adotta intervalli tra le voci di quinta o di ottava, indice di un avvio verso una sensibilità tonale.
- compone *conductus* a 1, 2 e 3 voci anche di argomento profano, per celebrazioni di sovrani o di argomento riguardante avvenimenti e costumi del periodo.

Altri teorici si prodigarono nel tentare di inventare metodi notazionali per relazionare le durate delle note di ogni voce: è il caso di Hucbald che si inventa la notazione Dasiana, rimasta solamente una notazione teorica, e Francone da Colonia che stabilisce valori di durata anche per il silenzio (cioè le pause dette *suspirium*). Per arrivare ad associare una figura ad una durata occorre aspettare il ‘300 e con l’Ars Nova e Philippe de Vitry.<sup>2</sup>

## MOTTETTO

Nel ‘200 la forma polifonica dominante che si sostituisce al *conductus* è il mottetto, inizialmente troppo testuale della *clausola*: i primi mottetti sorsero sottoponendo al duplum e al *triplum* della *clausola* un nuovo testo che commentava e sviluppava il contenuto del testo del tenor. Proprio a questa caratteristica politestuale va ricercata l’etimologia del termine mottetto, dal francese “mot” cioè “parola”.

La caratteristica politestuale rendeva il canto di difficile comprensione all’ascoltatore: il mottetto viene ristretto una cerchia elitaria di persone, diffondendosi negli ambienti universitari (la sua

---

<sup>1</sup> Per quanto riguarda la nascita e sviluppo delle teorie notazionali consultare la **TESI 6**.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda la notazione mensurata (Ars nova) consultare la **TESI 9**.

comprensione legata a chi aveva una cultura siccome tale musica si rivela completamente solo alla lettura).

Inizialmente il mottetto è sacro e il tenor è composto da materiale melodico gregoriano (eventualmente affidato a strumenti); successivamente entrarono nei mottetti argomenti profani (per lo più lirici amorosi) ed in lingua volgare (il francese); a volte motetus e triplum accostavano l'uno un testo sacro e l'altro profano.

Essendo l'intreccio vocale assai problematico sia per l'indipendenza delle voci, che si facevano sempre più veloci, sia per una impaginazione delle parti in tre sezioni distinte (in basso il tenor e le altre due voci su due colonne verticali affiancate), il mottetto stimolò lo sviluppo e la ricerca di una notazione ritmicamente sempre più precisa.

## 6- La scrittura musicale medievale, considerata specialmente in relazione alle origini della scrittura odierna

### PRINCIPI RITMICI E NOTAZIONE MEDIEVALE

Fino all'VIII secolo troviamo solamente i testi sacri privi di alcun segno notazionale: ogni centro monastico ha le proprie liturgie e i propri canti. E' in questo secolo che Sacro Romano Impero e Chiesa (il potere temporale si appoggia alla religione come mezzo unificatore, la Chiesa si basa sul potere temporale per eliminare l'insorgenza di religioni, considerate eretiche, che potessero screditarla) avevano iniziato la loro opera di diffusione di uno standard per quanto riguarda le scritture e i canti da adottare per la liturgia delle Ore che della Messa (questi ultimi interamente a memoria).







La difficoltà da parte di monasteri, con tradizioni musicali e liturgiche secolari, di apprendere tale modello imposto (inerzia) costringe i vari monaci ad escogitare metodi per ricordare più facilmente i brani: a metodi mnemonici come quelli di introdurre parole sui melismi (tropature), che porteranno poi alla nascita di altri generi musicali, si affiancò l'usanza di segnare sopra alle parole dei canti gli accenti grammaticali latini acuti e gravi. L'accento in latino aveva un significato diverso da quello attuale: accento acuto (/) era dato da una intonazione ascendente della parola, al contrario dell'accento grave (\) che corrispondeva ad una intonazione discendente (basti pensare l'etimologia della parola accento che deriva dal latino "ad cantus", cioè modo di cantare, cantillazione).

Sui libri dei precentor (della dimensione di un A5) invece sono stati trovati neumi chironomici (dal greco *cheir*, mano, e *nomòs*, legge) che ricordavano allo stesso precentor il movimento che doveva effettuare con la mano per dirigere i pueri cantores.

A prescindere dall'origine di questi segni che venivano posti sulle parole, servivano a far tornare alla mente del cantores l'andamento espressivo e melodico di brani che già sapeva a memoria.

E' dagli accenti acuto e grave che nascono i neumi virga, che segna la altezza di una nota più acuta della precedente, e punctum, che indica una nota di altezza inferiore alla precedente. Se su una stessa sillaba si ha un andamento melodico complesso, la successione di punctum e virga porta la nascita di neumi composti.

Esempi di scrittura neumatica (di San Gallo):

Virga	/		Una nota più acuta della preced.
Punctum	\ oppure . oppure ,		Una nota più grave della preced.
Clivis		(virga) / + \ (punctum)	Due note di cui la prima più acuta
Pes		(punctum) \ + / (virga)	Due note di cui la prima più grave
Porrectus		/ + \ + /	3 note di cui la seconda è la più grave
Torculus		\ + / + \	3 note di cui la seconda è la più acuta
Climacus			3 note di cui la prima è la più acuta
Scandicus			3 note di cui l'ultima è la più acuta
Distropha	• •		2 note ribattute
Tristropha	• • •		3 note ribattute

Tale tipo di scrittura è detta *adiastematica* (dal greco *a - diastemè* cioè senza intervallo) o a *campo aperto* siccome non riporta l'indicazione precisa degli intervalli delle note.

A questi simboli ne venivano aggiunti altri detti **episemi** che consentivano di allungare i suoni (trattino sopra al neuma) o accelerare l'andamento e sostenere i suoni stessi (una "c" per celeriter o una "t" per tenete) o dare un particolare valore fraseologico, espressivo o ornamentale (oriscus e il quilisma). Tali simboli ci confermano che il canto gregoriano era libero da qualsiasi scansione ritmica (non è una notazione mensurale) e strettamente legato al ritmo, alla dinamica e al significato del testo.

Di scritture neumatiche ve ne fu più di una e con caratteristiche diverse l'una dall'altra dovute:

- scritture differenti da un monastero all'altro (uno di questi, ad es. è il gotico)
- necessità di neumi particolari che ricordassero una determinata difficoltà di pronuncia dovuta alla diversità di lingue
- le melodie non venivano tramandate integre ma subivano piccole modificazioni dovute alle influenze dei canti precedenti

Le notazioni neumatiche più importanti sono:

- 1- **Sangallese**, dei monasteri di San Gallo ed Einsiedeln in Svizzera, sorta tra il IX e l'XI secolo; è una notazione adiaستمatica rivolta verso la cura dell'espressione e dell'articolazione della melodia in relazione al testo
- 2- **Metense**, dei monasteri di Metz e Laon in Germania, sorta verso il X secolo; presenta una diastemazia imperfetta, cioè la lunghezza dei neumi faceva solamente intuire l'intervallo tra una nota e l'altra; è possibile intuire il numero e la durata dei suoni siccome ad ogni nota sono associati singoli neumi
- 3- **Francese**, è di tipo diastematica imperfetta con scarso interesse ritmico; la si ricorda per un codice di Montpellier in cui sopra alla scrittura neumatica era riportata la linea melodica in notazione alfabetica (questo codice era un codice didattico e serviva ai pueri per imparare la linea melodica)
- 4- **Aquitana**, ha una scrittura diastematica perfetta: nello spazio superiore al testo del canto, lasciato appositamente dall'amanuense per la scrittura musicale, veniva tracciata una linea a secco (un'incisione) sulla pergamena mediante un punteruolo; sopra, sotto o sulla linea venivano posti dei neumi puntiformi (da cui si svilupperà poi la notazione quadrata) che indicavano esattamente, a seconda della distanza dalla linea stessa, la altezza dei suoni (determinati simboli all'inizio della riga a secco fungevano da chiave determinando l'altezza assoluta della linea, e così delle altre note). Questa notazione non dava indicazioni sulla durata dei singoli suoni.
- 5- **Beneventana**, anche questa è diastematica perfetta; qui venivano invece tracciate due linee: una verde che indicava l'altezza del Do e sotto una gialla che indicava quella del Fa (all'inizio dei due righe veniva posta come chiave rispettivamente la F e la C della notazione alfabetica, e che diverranno le moderne chiavi). La scrittura beneventana e la corsiva longobarda da cui deriverà la scrittura gotica

La notazione a punti aquitana sentirà l'influsso dello stile di scrittura gotico beneventano, stilizzando i punti in quadrati.

Il cammino verso la diastemazia porta a prendere "il meglio" delle notazioni esistenti arrivando al sistema notazionale quadrato su tetragramma: questo sistema è descritto per la prima volta da Guido d'Arezzo in un suo trattato e per questo motivo se ne attribuisce la paternità (si ricorda sempre che sui trattati venivano fissate per iscritto usanze e teorie che erano già in uso da tempo). L'affermazione della diastemazia comportò la perdita e l'appiattimento della vera tradizione ritmica del canto gregoriano legata al testo. (si pensi che nel '500 la notazione quadrata gregoriana fece intendere portò a intendere il canto gregoriano senza ritmo, una nota uguale all'altra, tanto da nominarlo "cantus planus" – canto piano).

## NOTAZIONE ALFABETICA

Dietro l'esempio dei Greci, nel Medioevo si elaborarono diversi sistemi di notazione in lettere alfabetiche utilizzate dai musicus per la formulazione delle loro teorie sui gradi della scala e ai cantores come riferimento di intonazione (la notazione di uso pratico dei cantores fu sempre quella neumatica): tali lettere identificavano un suono ben preciso sul monocordo, uno strumento



ad una sola corda ed un tasto mobile su cui i teorici praticavano i loro esperimenti di acustica. La prima nomenclatura fu teorizzata da Boezio che chiamò le note dal La<sub>2</sub> al Sol<sub>4</sub> con lettere dell'alfabeto da A a P dette *claves* (cioè chiavi perché erano le chiavi, i punti chiave per intonare una determinata nota sul monocordo).

Odone nel suo trattato *De Musica* estende il numero di suoni, indicando la prima ottava (dal La<sub>2</sub> al Sol<sub>3</sub>) con lettere alfabetiche maiuscole, la seconda ottava (dal La<sub>2</sub> al Sol<sub>3</sub>) con lettere minuscole e i primi 4 suoni della terza ottava con le lettere greche (da α a δ). Inoltre distinse contrassegnò il Si<sub>3</sub> durum o quadratum (il Si naturale da cui la nomenclatura bequadro) con una b minuscola quadrata (da cui deriverà il simbolo del bequadro) e il Si<sub>3</sub> molle o rotundum (da cui la nomenclatura Si bemolle) con la b normale minuscola (da cui deriverà proprio il simbolo del bemolle). Inoltre Boezio aggiunge una nota sotto al La<sub>2</sub> e la chiama con la lettera greca Γ (gamma) estendendo così la GAMMA dei suoni (è l'origine di questo modo di dire).

In ultimo Guido d'Arezzo, nel suo trattato *Prologus in Antiphonarium*, elimina le lettere greche alle ultime quattro note più acute sostituendole con doppie lettere minuscole (aa, bb, cc...) e aggiungendo il Fa<sub>4</sub>. In questo trattato Guido d'Arezzo teorizzerà il metodo della solmisazione su esacordo per facilitare i cantores nella lettura estemporanea dei canti.<sup>1</sup>

Nomenclature:

- secondo Boezio

A B C D E F G H I L M N O P



- secondo Odone

Γ A B C D E F G a b □ c d e f g α β □ χ δ

- secondo Guido

Γ A B C D E F G a b □ c d e f g aa bb □□ cc dd ee

Nel XI secolo fu sempre Guido d'Arezzo a proporre l'adozione del tetragramma (rigo a 4 linee), che poteva essere attraversato da linee verticali per la divisione delle frasi musicali e parti di esse.

## NOTAZIONE DASIANA

L'invenzione di una notazione, come di qualsiasi altra cosa, può seguire o la strada dell'utilizzo di simboli già esistenti e di mutarne il significato (quindi incontrare meno inerzia per chi già utilizza questi simboli), oppure creare dei segni nuovi ed attribuirne un significato (tale metodo è di più difficile diffusione in quanto deve fare i conti con la pratica affermata di altre simbologie diffuse specialmente nella pratica). Quest'ultimo è il caso della notazione dasiana, inventata da Hucbald illustrata nel suo trattato *De institutione harmonica* e che rimase una notazione puramente teorica. Per ovviare alle insufficienze della notazione neumatica, adiaستمatica, propose di inserire le sillabe del testo da intonare in un tracciato di righe all'inizio del quale veniva indicata, con appositi simboli, la ampiezza degli intervalli.

Esempi di simboli:

$\mathcal{F}$  = 2<sup>a</sup> ascend.     $\mathcal{F}$  = 3<sup>a</sup> ascend.     $\mathcal{f}$  = 3<sup>a</sup> discend.

Esempio di scrittura:

$\mathcal{F}$  \_\_\_\_\_ na tus  
 $\mathcal{F}$  \_\_\_\_\_ er  
 $\mathcal{f}$  \_\_\_\_\_ Pu est

<sup>1</sup> Vedi la **TESI 7** sulla solmisazione di Guido d'Arezzo.

Tale sistema mostra i suoi limiti già con canti che abbiano una larga ampiezza intervallare in quanto si avrebbe un enorme spreco di spazio.

## I MODI RITMICI

Con svilupparsi di generi musicali a più voci come la sequenza ma soprattutto il mottetto (essendo le parole delle varie linee melodiche diverse era sempre più difficoltoso incastrarle perfettamente), a cavallo tra il XII e il XIII secolo teorici e, per la prima volta, musicisti (ne sono l'esempio Leonino e Perotino), si indirizzano verso la ricerca di metodi per definire le durate dei suoni.

Tale soluzione fu sviluppata alla scuola di Notre-Dame dove vennero teorizzati e praticati i modi ritmici combinando tra loro i piedi classici greci e latini e i vari valori musicali correnti in epoca medievale (longa = ■, di lunga durata, e la brevis = ■, breve). I sei modi ritmici che si venivano a costituire si riconoscevano a seconda del modo in cui le note venivano raggruppate nelle *ligature* (quell'insieme di note scritte insieme e che veniva identificati da un neuma).

I modo (trocaico)	■ ■	= q e
II modo (giambico)	■ ■	= e q
III modo (dattilo)	■ ■ ■	= q. e q
IV modo (anapesto)	■ ■ ■	= e q q.
V modo (spondaico)	■ ■	= q. q.
VI modo (tribrachico)	■ ■ ■	= e e e

La grandiosità di questo metodo sta nel fatto che con solo due simboli, la longa e la breve, è possibile ottenere 6 tipi di ritmo diversi facendo assumere, a seconda del modo, alla longa i valori di semiminima puntata (longa recta o perfetta) o di semiminima (longa altera o imperfetta) e alla brevis il valore di semiminima o di croma (valore delle note legato al modo ritmico).

E' proprio grazie al ritmo ternario che questi simboli, a seconda della loro aggregazione, assumono valori diversi: era impensabile allora, agli albori di una notazione mensurata, ottenere la stessa varietà di ritmi con note di valore binario in quanto sarebbe stato necessario teorizzare un numero maggiore di simboli di valori di durata (valore intero, divisione in 2, in 4...).

In un secondo tempo si giustificò l'utilizzo del ritmo ternario con il significato della perfezione del numero 3, quale simbolo della Santissima Trinità.

## NOTAZIONE MENSURALE

Allo scopo di variare l'andamento melodico, spesso le longhe potevano essere suddivise in brevis. Inoltre lo sviluppo del mottetto, che aveva portato ad un accorciamento delle note del tenor fino a fargli assumere un andamento pari a quelle del motetus e del triplum, le *ligature* vengono a disgregarsi e la durata delle singole note a essere considerata in relazione alle altre.

E' nel 1260 circa che Francone da Colonia scrive il trattato *Ars cantus mensurabilis* in cui:

1- per la prima volta ai simboli longa e brevis è associata una durata (longa = semiminima, brevis = croma) che può essere perfetta (recta cioè ternaria) o imperfetta (altera cioè binaria)

seconda delle note che le precedono o che le seguono (quindi non più dipendenti da una catalogazione modale ritmica)

2- viene introdotto un valore più piccolo della brevis detto semibrevis

3- La longa può contenere 2 brevis (longa imperfetta) o 3 brevis (longa perfetta) e allo stesso modo la brevis può contenere 2 semibrevis (brevis imperfetta) o 3 semibrevis (brevis perfetta) a secondo determinate regole che ne definivano i rapporti:

a) una longa davanti a una longa è sempre perfetta

$$\blacksquare \blacksquare \blacksquare = \mathbf{q. q. q.}$$

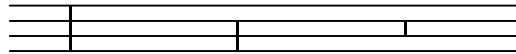
b) una longa è imperfetta se preceduta o seguita da una brevis

$$\blacksquare \blacksquare \blacksquare = \mathbf{q. q e}$$

c) quando 2 brevis stanno tra 2 longhe, la prima brevis è perfetta la seconda è altera

$$\blacksquare \blacksquare \blacksquare \blacksquare = \mathbf{q. e q q.}$$

4- Entra in musica la figurazione della pausa (susprium) di valore misurato



Longa recta      Longa altera      Brevis

La scuola di Notre-Dame, per segnare una pausa, ometteva della figurazione di un modo; il cantore sapeva quanto durava la pausa a seconda del numero di note mancante per il completamente della figurazione del modo.

In notazione Franconiana esistono circa 1500 componimenti, da ricordare:

- Codice di Montpellier (H196) del XIV secolo
- Codice della Bibliot. Di Torino (VARI42)

## 7-Guido d'Arezzo e il sistema musicale medievale – La solmisazione

### GUIDO D'AREZZO

Durante il Medioevo la cultura era dominio della chiesa, pertanto l'insegnamento musicale veniva svolto all'interno di conventi e delle cattedrali (le Schole) e rivolto a giovani per lo più destinati ad entrare nel clero. L'approccio alla musica era di due tipi differenti:

- quello teorico, praticato dai *musicus* (teorici musicali), in cui la musica veniva studiata come scienza insieme alla discipline della ARITMETICA, GEOMETRIA e ASTRONOMIA costituendo il Quadrivio degli studi medievali
- quello pratico, usato dai *cantores*, basata sull'intonazione degli intervalli (con l'aiuto del monocordo) e sull'apprendimento del repertorio gregoriano.

I TRATTATI che venivano comunemente usati come testi scolastici si sforzavano di conciliare teoria e pratica e, soprattutto, di facilitare il più possibile il compito di apprendimento e memorizzazione degli allievi (*pueri*): a tale scopo il trattato veniva scritto in versi, oppure in forma dialogica tra un maestro (*precentor*) quasi onnisciente e un allievo molto diligente, oppure il testo veniva integrato da tavole, disegni e diagrammi d'ogni genere per favorire la memoria visiva.

Ad inaugurare la trattatistica musicale del Medioevo fu, nel V secolo, il teorico Boezio; a portarla a massima perfezione sarà, intorno all'anno 1000, un monaco benedettino del convento di Pomposa, presso Ferrara, di nome GUIDO, detto "Aretinus" dal luogo in cui morì nel 1050.

Di Guido d'Arezzo ci restano 4 trattati:

- *Micrologus*, in cui viene esposta la teoria dei modi, viene riformata la notazione alfabetica (con l'introduzione delle doppie minuscole al posto delle lettere greche) e viene illustrata la tecnica compositiva dell'*organum*
- *Prologus in Antiphonarium*, dedicato a papa Giovanni XIX, in cui viene presentata la notazione con rigo, neumi e chiavi
- *Regulae rhythmicae*, in cui i principi fondamentali della teoria, già esposti nelle opere precedenti, vengono messi in versi per essere più facilmente ricordati
- *Epistula ad Michelem monacum* di ignoto canto, in cui viene illustrato un metodo di lettura a prima vista dal quale sarebbero poi scaturiti la solmisazione, il solfeggio e buona parte della didattica oggi in vigore nelle scuole slave, anglosassoni e tedesche

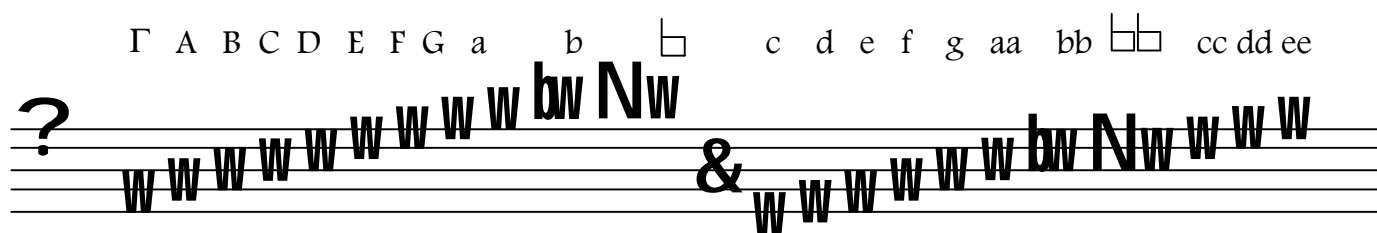
### LA SOLMISAZIONE

Il metodo didattico di Guido d'Arezzo nasceva dalla sua esperienza di insegnante e direttore di coro, prima a Pomposa poi ad Arezzo, alle prese con giovani cantori ai quali, per la prima volta nella storia, veniva chiesto di imparare i canti a memoria per imitazione ma di leggerli e intonarli perfettamente; tale metodo ebbe fortuna fino a tutto il Rinascimento.

I principi su cui si fonda il metodo guidoniano sono:

- lo schema scalare fondato sull'esacordo (scala di 6 suoni) ricavata prendendo le finalis dei 4 modi gregoriani ed aggiungendo un suono sopra e uno sotto ( C ← D-E-F-G → a): la scala che si viene a formare è formata da 4 toni e un semitono centrale (T – T – ST – T – T)
- L'apprendimento degli intervalli della scala esacordale viene facilitato utilizzando le sillabe iniziali di ogni verso dell'Inno di San Giovanni che corrispondono proprio a ciascun grado successivo della scala esacordale
- Lo schema esacordale venne sovrapposto alla gamma dei suoni facendo sì che il semitono Mi-Fa corrispondesse ai semitoni sulla gamma dei suoni (B-C, E-F, b quadr.-c, e-f, bb quadr.-cc): così facendo la sillaba Ut veniva a cadere sulle claves Γ, C, G, c, g. Solo successivamente, tra il 1100 e il 1200, il metodo guidoniano venne perfezionato e il semitono Mi-Fa dell'esacordo

venne fatto corrispondere anche al semitono a-b molle: in questo modo la trasposizione dell'esacordo poteva essere effettuata anche sulle claves F e f.



Duro	ut	re	mi	fa	sol	la														
Naturale				ut	re	mi	fa	sol	la											
Molle						ut	re	mi	fa			sol	la							
Duro							ut	re		mi		fa	sol	la						
Naturale											ut	re	mi	fa	sol	la				
Molle													ut	re	mi	fa		sol	la	
Duro														ut	re		mi	fa	sol	la

L'esacordo su C è detto naturale in quanto nell'ambito di sesta ci sono solo note naturali; quello su F è detto molle siccome utilizza il B molle per poter rispettare il rapporto T-T-ST-T-T; l'esacordo su G è detto duro siccome nella sua scala è presente il B durum (bequadro).

A questo punto, partendo da C, F o G, il cantore era in grado di leggere e cantare con assoluta sicurezza una qualunque melodia nell'ambito di una sesta. Quando l'estensione della melodia superava l'intervallo di sesta bisognava operare una **MUTAZIONE** dell'esacordo, in pratica si individua un **suono-perno** comune ai due esacordi e lo si nomina con la nomenclatura del nuovo esacordo: i suoni esterni all'esacordo precedente diventano così parte del nuovo esacordo e quindi di facile intonazione. Per individuare più facilmente i suoni-perno per effettuare le mutazioni venne escogitata la **MANO ARMONICA** o **GUIDONIANA**: praticamente raffigurava il disegno del palmo di una mano sinistra in cui, nelle caselle formate dalle varie falangi, venivano disposte, a spirale in senso antiorario, le lettere della gamma dei suoni con accanto le sillabe dell'esacordo che venivano a cadere su quel suono (es. C = Ut Fa Sol, A = La Mi Re ecc.).

La funzione del sistema esacordale esercitò una grande influenza sulla sensibilità musicale medievale, superiore a quella dei modi gregoriani, tanto da orientare l'invenzione melodica verso l'osservanza di determinati schemi.

Tra il 200 e il '300, con la crescente diffusione del gusto musicale della musica ficta (musica che conteneva altre alterazioni oltre il B bemolle) nasce la necessità di estendere l'intervallo dell'esacordo a sette suoni per completare la solmisazione sull'intera ottava: nel '500 si introdusse il SI preso dalle iniziali di Sancte Joannes invocate alla fine dell'Inno di San Giovanni. Nel '600, in Spagna e in Italia, si preferisce sostituire la sillaba UT con DO, ricavato dalla prima sillaba del cognome Doni, erudito teorico musicale a cui si vuole far risalire tale sostituzione.

Ma tra il '500 e il '600 il metodo della solmisazione non serviva più: il canto guidato dall'accompagnamento strumentale e la pratica di comporre su modelli di scale con rapporti intervallari non fissi (l'affermarsi delle varie tonalità maggiore e minore) porta ad accantonare questo metodo. Tanto più in Italia, Francia e Spagna le sillabe guidoniane persero il loro significato originario e si sostituirono alle lettere della gamma dei suoni, indicando così l'altezza reale delle note; nel '700 nasce il solfeggio dapprima cantato poi parlato e cantato. In Germania, Inghilterra e nei paesi slavi si continua tutt'ora ad usare le lettere oddoniane per indicare la altezza assoluta dei suoni: ciò ha reso possibile, tra '800 e il '900, la riesumazione del metodo guidoniano al quale si rifanno, più o meno direttamente, i metodi del DO MOBILE dell'ungherese Kodaly, del TONIKA-DO dell'americana Waeird, del TONIC SOL-FA dell'inglese Curwen, del CANTAR LEGGENDO dell'italiano Goitre.

## 8- Musica popolare e teatro nel Medioevo - Trovatori e trovieri

### MUSICA PROFANA MEDIEVALE

Nel 476 cade dell'Impero Romano d'Occidente sotto i colpi delle popolazioni barbariche; sarà prima Pipino il Breve poi Carlo Magno ad accordare con la Chiesa la formazione del Sacro Romano Impero: Carlo Magno sfrutta l'elemento religioso come collante per tenere assieme un'Europa ridotta ad un mosaico di stati e staterelli; la Chiesa sfrutta l'elemento temporale come espediente per spargere la sua egemonia, che si fa sentire immediatamente nella vita popolare:

- la storia viene concepita come una concatenazione di eventi indipendenti dalla volontà umana ma determinati dalla Provvidenza divina
- la vita viene vista come un faticoso cammino, in cui bisogna espiare le proprie colpe per giungere alla beatitudine eterna
- l'arte viene considerata un mezzo per edificare la morale religiosa (arte al servizio della religione)

Conseguenze di una tale condizione sociale:

- praticamente scompaiono gli scambi economici (la produzione artigianale ed agricola si riduce allo stretto necessario) e culturali (la cultura risiede nei centri monastici)
- vengono proibite pratiche edonistiche come il canto profano, la danza e la musica strumentale: con la "Maxima iniquitas coram Deo: Anathema fit!" (così si legge negli atti del Concilio romano del 743), chiunque fosse sorpreso nell'atto di ballare, cantare e suonare in piazza, per strada o in luoghi privati era minacciato di severissime sanzioni da parte delle autorità politiche e religiose

### MONODIA PROFANA LATINA

Prima del 1000 l'unica tradizione musicale profana di cui si abbia notizia è quella dell'ARTE GIULLARESCA, diffusa clandestinamente in tutta Europa da compagnie girovaghe di saltimbanchi, prestigiatori, mimi, ballerini, attori, cantanti, poeti e musicisti. Queste compagnie allestivano spettacoli più o meno raffinati a seconda del luogo (piazza o corte di un castello) e del pubblico (popolare o aristocratico). Negli spettacoli di corte poteva accadere che un musicista della compagnia con particolare talento fosse assunto stabilmente al servizio del signore diventandone così il menestrello (*ministrius*) il cui compito era quello di comporre ed eseguire i canti e le danze destinate ad allietare i banchetti e le feste.

Il canto era accompagnato da uno strumento che poteva essere a corde pizzicate (liuto e salterio - con cassa armonica triangolare) o sfregate (viella detta anche ghironda) oppure da piccoli organici strumentali composti da strumenti a corda, a fiato (flauti, corni e pive - cioè zampogne) e percussioni (tamburi e sonagli). La danza consisteva per lo più nella rota o ballo in tondo, in cui i ballerini si disponevano a formare una catena che si apriva e chiudeva agli ordini del menestrello o del primo danzatore. Di tutta questa produzione, che dovette essere imponente, non si conserva nemmeno una nota.

Dopo il XI secolo le caratteristiche della musica profana e sacra si trovano spesso mescolate:

- gli autori erano monaci o *clerici* (studenti delle scuole annessi ai monasteri o alle cattedrali) e, successivamente alla nascita delle università (la prima nel 1158 a Bologna), i goliardi. Da ricordare i *clerici vagantes*, studenti universitari o ecclesiastici spinti a vita errabonda da desiderio di avventura e impossibilità a fissarsi in un posto (dovuto anche alla crisi economica della società del tempo)
- pratica del *contrafactum* che consiste nel sostituire le parole ad una melodia esistente: nel nostro caso le parole di un canto gregoriano venivano cambiate con testo profano
- la musica profana venne influenzata dalle elaborazioni in atto sulle musiche gregoriane: tropi, sequenze, drammi, polifonia.

Da queste premesse nascono generi come:

- il **PLANCTUS** (il pianto, il compianto): a partire dal IX secolo fa la comparsa questo genere alcuni testo viene sovrapposta una rudimentale scrittura neumatica. Si tratta di canti su testo latino in cui si piange in versi la morte di personaggi illustri: da ricordare il *Planctus Caroli* per la morte di Carlo Magno e i 6 *planctus* del filosofo Abelardo di Nantes scritti in varie forme ispirate a quella della sequenza (questi influenzeranno i liturgici *Planctus Mariae* di Pasqua)
- i **CARMINA**, canti di clerici e goliardi, legati ai modelli delle sequenze; di tono giocoso (volti alla celebrazione spregiudicata ed euforica delle gioie della vita, proverbialmente sintetizzate nella triade gioco-vino-amore) o parodistico e satirico(per colpire in particolare l'avarizia e la corruzione della gente di chiesa) scritti su testo latino o, a volte, in "latino maccheronico". Sono da ricordare:
  - 1) i *Carmina Cantabrigensia* (da Cambridge dove sono conservati) della Renania del XI secolo in cui si presentano temi giocosi e amorosi ed elogi di imperatori
  - 2) i *Carmina Burana* (dall'abbazia di Benediktbeuren da dove proviene il manoscritto) della fine del XII secolo che contiene circa 50 canti dei goliardi: furono gli ultimi esempi di profani di poesia in latino (famosa la realizzazione sinfonico-corale realizzata ai primi del '900 da Carl Orff)
- canti vari di **ARGOMENTO CONTEMPORANEO** come il *Canto delle scolte modenesi* (le scolte erano le sentinelle) o il canto *O admirabile Veneris idolum* (O mirabile immagine di Venere) del X secolo che parla del saluto di un maestro ad uno scolaro in partenza: la melodia di quest'ultimo è tratta da un canto di pellegrini (*O Roma nobilis*)

## TEARTO NEL MEDIOEVO

Essendo proibita qualsiasi forma di rappresentazione musicale e teatrale, eccetto il canto gregoriano, è proprio dalla celebrazione liturgica della messa che nasce il teatro medievale e prenderà il nome di **DRAMMA SACRO**. In Italia invece il teatro medievale avrà origine da un altro fenomeno, quello della **LAUDA**, che sfocierà nelle **SACRE RAPPRESENTAZIONI**.

**DRAMMA SACRO**: Tutt'oggi in momenti particolari dell'anno liturgico, come ad esempio a Natale o Pasqua, la liturgia della Messa viene presentata in alcune sue parti in forma dialogica tra il celebrante e i suoi assistenti: a maggior ragione nel Medioevo, primo per andare incontro alla sete di spettacolo del popolo (gli spettacoli di piazza erano vietati dalla Chiesa stessa) e secondo per rendere le letture più comprensibili alla popolazione stessa (visto che il rito era in latino e la gente parlava il volgare), durante la celebrazione della liturgia della Settimana Santa la lettura della Passione di Cristo viene divisa fra i tre officianti: questo è già **dramma** (dal greco *draho* cioè **movimento, azione**) in quanto più persone che colloquiano tra loro creano i presupposti per creare dialogicamente una azione.

Tali primissimi accenni drammatici sono stati battezzati dagli storici **dramma liturgico**: tali fioriture sugli schemi solenni della liturgia vengono tollerati dalla Chiesa in quanto sono **considerati dei tropi**.

Il primo e breve dramma liturgico scritto, dal titolo *Visitatio sepulchri*, è il cosiddetto *Quem quaeritis* (chi cercate) dell'*Officium Sepulchri* in uso a Montecassino: rappresenta il rapido dialogo tra le pie donne (rappresentate da due chierici) che vanno al sepolcro (l'altare) ed incontrano l'angelo (il sacerdote) che le chiede chi stanno cercando, le donne rispondono "Jesum Nazarenum", l'angelo incalza dicendo che non è lì e le donne dicono in coro "Alleluja". Questo breve dialogo in forma drammatica compare in oltre 400 manoscritti sparsi in tutta Europa (dal tropario di Winchester all'Italia del sud, dalla Spagna alla Polonia), segno che tale pratica si era sparsa, ben presto, ad altri monasteri e chiese; vennero poi posti in dramma altri momenti altri momenti dell'anno liturgico e le Processioni dei profeti (profezie dell'avvento del Salvatore):

- Ciclo di Natale:

*Officium stellae* (della stella, processione con i Magi che attraversavano tutta la chiesa fino all'altare dove depositavano i doni)  
*Officium pastorum* (dei pastori)

- Ciclo di Pasqua:
  - Officium Sepulcri*
  - Planctus Mariae* (pianto della Madonna)
  - Sponsus* (lo sposo)
- Processioni dei profeti:
  - Jeu de Saint Nicolas* (di San Nicola, il primo dramma di cui si conosca  
l'autore: Jean Bodel – fine del XII secolo)
  - Ludus Danielis* (di San Daniele)

Di questi è da ricordare lo *Sponsus* (detto anche dialogo delle *Vergini prudenti e vergini stolte*), che appartiene alla fine dell'XI o al principio del XII secolo, in quanto è il primo **dramma misto** ovvero presenta parti sia in latino che in volgare. E in questa evoluzione assistiamo ad un ingrandirsi della scena dall'altare fino al centro della chiesa ed a un progressivo avvicinarsi della rappresentazione fino al portico, inoltrandosi sul sagrato e finalmente esce in piazza: è il **dramma sacro di piazza**.

I vari drammi vennero poi raggruppati a formare rappresentazioni di più lunga durata e di trama più complessa detti **misteri ciclici**.

Caratteristiche dei drammi sacri medievali:

- 1- hanno una **scena multipla**: il palcoscenico Medievale non rappresentava un luogo ma l'universo; le svariate scene (dette luoghi deputati) del dramma sono affiancate l'una all'altra ed anche sovrapposte a più piani: sopra poteva essere rappresentato il paradiso, sotto l'inferno
- 2- ha **caratteri pittorici**: doveva colpire lo spettatore
- 3- **non venivano rispettate le unità aristoteliche**: più storie che raccontavano eventi succeduti nell'arco anche di anni e in luoghi sempre differenti
- 4- **gli attori**, da prima sacerdoti e chierici, diventano **gente comune** di sesso prettamente maschile (tranne casi sporadici di attrici nel tardo Medioevo) e in numero elevato (nei grandi misteri ciclici il numero degli attori potevano essere usati fino a 150 attori che sostenevano le parti di 300 o 400 personaggi )
- 5- i **personaggi erano di carattere religioso**
- 6- ha **alcune parti cantate** (in forma di *conductus*): all'inizio per attirare l'attenzione del pubblico, tra una scena e l'altra per riempire i buchi dell'azione o quando la situazione lo richiedeva o lo giustificava (es. la rappresentazione di una festa)

Tali spettacoli diffusi in tutta Europa erano chiamati **Misteres** e **Miracles** (quando un personaggio divino arrivava a risolvere la situazione: *deus ex machina* in Francia, **Mystery** e **Morality Plays** in Inghilterra, **Autos Sacramentales** in Spagna, **Passion spiller** in Germania (drammi sacri sulla Passione di Cristo).

**LAUDA E SACRE RAPPRESENTAZIONI**: Mentre in Francia, Inghilterra e Germania il dramma sacro nasce dalla liturgia della messa. In Italia il fenomeno del dramma liturgico era iniziato come negli altri paesi ma non si evolve in egual misura siccome nel Duecento, in Umbria, si sviluppa e si propaga in gran parte della penisola un **fenomeno di esaltazione religiosa popolare** dovuto alla **nascita degli ordini mendicanti** (francescani, domenicani, disciplinati detti anche flagellanti). La forma di canto (in volgare) usato all'interno di questi ordini con intento devozionale è la **Lauda**. Intorno la metà dell'XI secolo è proprio San Francesco a scrivere la prima lauda in volgare (in prosa assonanzata, forma testuale che sembra in rima) con il *Laudes creaturarum*. E' dalla Lauda che nasceranno:

- 1- il movimento dei **Laudesi**
- 2- le **Sacre Rappresentazioni**

A Siena, intorno al 1267 sotto l'esempio dei movimenti mendicanti, nascono delle confraternite dette dei **Laudesi**, associazioni di persone che si ritrovano a pregare e cantare per poter salvare la propria anima e quelle dei cari deceduti. Tali iniziative diedero l'impulso alla composizione delle laude e a redigere testi che le raccogliessero: ciò era indice della superiorità e potenza di una confraternita rispetto alle altre. A noi sono giunti due codici:

- il **Laudatario 91 di Cortona** (dalla confraternita di quella città) del XIII secolo



- il **Laudatario Maglibechiano** (dalla biblioteca fiorentina dov'è custodito) del XIV secolo di una confraternita di Firenze

Questi manoscritti raccolgono un totale di 130 laude con testi e musica. Le laude sono modellate sulla forma della ballata con l'alternanza fra ritornello (coro) e strofe (coro); la modalità gregorianeggiante, si ravviva in esplosioni festose o drammatiche anticipando spesso i moderni modi maggiore e minore: ne risultano componimenti di grande immediatezza espressiva e di spiccato carattere popolare.

Una prima forma rappresentativa sacra italiana è quella delle **rappresentazioni mute**, grandi composizioni plastiche (fatte da pupazzi) o più spesso di persone umane immobili: la prima rappresentazione muta della storia è sempre attribuita a San Francesco con la pratica del presepio (ma che forse Napoli conosceva già).

Le Sacre Rappresentazioni nascono invece dall'ordine dei Flagellanti i cui discepoli andavano per le strade dell'Umbria, vestiti con un sacco, flagellandosi a sangue e, cantando lodi al Signore, predicavano pace e penitenza. Questo movimento dilagò con tale furore che fu scomunicato dalla Chiesa. A questa lauda lirica fece seguito la lauda narrativa e dialogica in forma responsoriale: al canto del solista faceva eco la ripresa del coro. Non è certa ma è altamente probabile la partecipazione degli **strumenti**: infatti, in alcuni codici miniati, il testo della lauda è incorniciato da angioletti cantori nell'atto di suonare arpe, liuti, vielle... Inoltre in alcuni casi compaiono righe musicali privi di testo che farebbero pensare alla presenza, tra una strofa e l'altra, di brevi **interludi strumentali**. Il passo verso la **lauda drammatica** si ha quando il solista viene ad impersonare il santo invocato, il tutto allestendo un modesto apparato scenico: un muro di fondo con rappresentato un monte, figura che si presta ad infinite scene (la grotta del sepolcro o del presepio, il monte della crocifissione o della trasfigurazione...).

Questo tipo di lauda drammatica trovò la denominazione di **Sacra Rappresentazione** a Firenze dove fiorirono compagnie (famosa è la **Compagnia del Vangelista**, altre sono la Compagnia del Nicchio, la Compagnia della Scala...) che si occupavano di allestirle e metterle in scena.

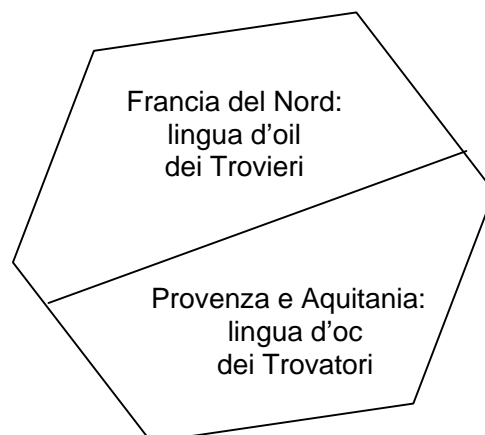
Le Sacre Rappresentazioni, differentemente dal dramma sacro, iniziano con un prologo in cui un angelo annuncia la storia; segue la rappresentazione vera e propria al termine della quale l'angelo ricompare a fare la morale della storia.

Forme affini alla lauda fiorirono anche nel resto dell'Europa, come le **Cantigas** spagnole in lode della Madonna e i **Geisslerlieder** tedeschi.

## TROVATORI E TROVIERI

I trovatori e i trovieri furono i **primi poeti-musicisti in volgare**, rispettivamente fioriti in Provenza tra la fine del 1000 e il 1250, e nella Francia del Nord tra la fine del XII e la fine del XIII secolo (la lingua dei trovatori è quella d'oc mentre quella dei trovieri è quella d'oil e da cui si svilupperà il francese moderno: oc e oil erano i due termini per dire "sì").

Rappresentazione schematica della Francia:



Erano, specialmente all'inizio del movimento, di nobile provenienza, principi e castellani, dame appartenenti a potenti famiglie feudali dediti alla composizione di canzoni monodiche di gusto raffinato, che inneggiavano all'amore e ai piaceri della vita, al cosiddetto "amor cortese": questo amore che sa essere sensuale e passionale ma che quasi sempre resta platonico (il poeta si rivolge alla donna amata come un'entità lontana e irraggiungibile e ne invoca lo sguardo quale suprema ricompensa per la sua dedizione). Ma non mancano canti di argomento politico, religioso o sugli aspetti della natura: insomma costituivano un importante mezzo di comunicazione sia delle idee che dei sentimenti personali all'interno di quella società. Non sono da confondere con gli esecutori delle loro musiche, i giullari e i menestrelli (in francese *jongleurs*) i quali accompagnavano con una viella o una piccola arpa a sette o più corde il canto del trovatore o del troviero all'unisono; forse lo strumentista eseguiva anche brevi preludi, interludi e postludi. I loro componimenti (non sempre accompagnati dalla musica) sono in raccolti in gran parte in collezioni manoscritte dette *chansonniers*. Comunque, data l'imprecisione della notazione del tempo, l'interpretazione e la trascrizione ritmica delle melodie di trovatori e trovieri è un problema arduo, tuttora aperto, che ha dato luogo alle più varie ipotesi e proposte.

TROVATORI: Varie sono le ipotesi sull'origine del movimento trovadorico:

- i modelli arabo-spagnoli con cui l'Occidente era venuto a contatto grazie alle crociate
- produzione innodica e nella farcitura dei topi nei monasteri meridionali (Aquitania) in cui si riscontrano esperimenti di poesia musicale religiosa e profana in lingua latina

La tradizione trovadorica inizia con Guglielmo IX conte di Poitiers (1087-1127); dei trovatori che ci hanno lasciato le loro musiche ricorderemo:

1- prima metà del XII secolo

Jaufre Rudel  
 Marcabru  
 Bernard de Ventadorn (circa 1127-1195)  
 Bertran de Born

2- fra il XII e il XIII secolo

Guiraut de Borneilh  
 Piere Vidal (morto nel 1215)  
 Falchetto di Marsiglia (circa 1155-1231)  
 Rambault de Vaqueiras (morto nel 1207) autore della celebre  
 Kalenda maia (primo giorno di maggio)  
 dal carattere danzistico

3- seconda metà del secolo XIII

Guiraut Riquier

La spietata crociata contro gli albigiesi (1208: è una corrente eretica medievale proveniente dalla penisola Balcanica e instauratasi nella Francia meridionale e perseguitata fino all'estinzione) fu un colpo di grazia per la Provenza e per il movimento trovadorico.

La forma trovadorica più antica è il **VERS**, derivata dal tropo melodico-testuale liturgico (il *versus*), di struttura musicale priva di ripetizioni (*durchkomponiert*).

Fra le forme trovadoriche più importanti fu la **CANSO'** (canzone): il testo è in forma di coppia strofica (come la copula sequenza, nella cansò chiamata *cobla*) mentre la musica si ripete per i primi due gruppi di versi sicché ne risulta uno schema musicale A A B.

Struttura della canzone trovadorica (cansò):

Melodia	A		A		B	
Rime dei versi	a	b	a	b	c	d

La cansò poteva essere di argomento lamentoso (denominata *planh* dal *planctus* della monodia profana latina), di contenuto politico e morale (detta *sirventes*), o rappresentava il corteggiamento di una giovane contadina da parte di un nobile o di un cavaliere (la *pastorela*),

oppure la canzone dell'amico di una coppia di amanti che li avverte che la notte è finita (denominata *alba*).

Le melodie trovadoriche avevano frasi **melodiche brevi** (corrispondenti a 3, 4 o 5 battute nostre), **cantabili e di facile memorizzazione** ma allo stesso tempo **eleganti, suadenti e ricche di preziosità melodiche**, ma soprattutto presentano una **più netta indipendenza dallo stile gregoriano** rispetto ad altre musiche del periodo, soprattutto per quanto riguarda la modalità.

Dei trovatori rimangono circa 2600 composizioni poetiche e 300 melodie (di cui una trentina su testo religioso); si ricordano i codici più importanti:

- Codice R71 SUPERIOR Biblioteca Ambrosiana (fine XII inizi XIII secolo, circa 200 anni dopo i movimenti trovadorici) contiene 160 melodie; si dice sia stato consultato anche da Dante
- 3 codici della Biblioteca Nazionale di Parigi (scritti nel XV secolo)

**TROVIERI:** Il movimento trovierico, diffusosi verso la metà del XII secolo nella Francia del Nord, conobbe un vasto sviluppo con i trovieri Chrétien de Troyes e Conon de Bèthune (1160-1219 circa). Nel '200, con lo sviluppo della polifonia e le innovazioni introdotte dalla scuola di Notre-Dame, operarono Gautier d'Epinal (1220-1240 circa), Thibaut ultimo re di Navarra (1201-1253) e Adam de la Halle (1240-1287 circa).

Lo stile trovierico è la continuazione della tradizione trovadorica della Provenza: vennero coltivate le stesse forme di canzoni, ma generalmente con **minore ricercatezza e artificio**.

La forma trovierica più importante è la **CHANSON**, di struttura simile alla cansò trovadorica tranne che per la melodia che si ripete, la prima volta ha un finale in sospensione (**ouvert**) e la seconda volta un finale conclusivo (**clos**).

Struttura della canzone trovierica (chanson):

Melodia	A (ouvert)		A (clos)		B	
Rime dei versi	a	b	a	b	c	d

Altre forme tipicamente trovieriche sono il **jeupart**, in cui due persone cantano a turno la stessa melodia, e il **lai**, di derivazione dalla sequenza in cui viene aggiunta alla struttura della chanson un'altra cobla c-d e la strofa musicale B.

Struttura del lai:

Melodia	A (ouvert)		A (clos)		B (ouvert)		B (clos)	
Rime dei versi	a	b	a	b	c	d	c	d

L'**estampie** era la forma strumentale di derivazione dal lai ed ispirata ai ritmi di danza (all'epoca non esisteva la musica strumentale fine a se stessa ma accompagnava il canto o, sola, le danze).

Una forma che trova la sua nascita presso i trovieri è il **rondeau**.

Dei componimenti trovierici sono state tramandate quasi 1400 melodie e circa 4000 liriche.

**MINNESANGER:** I frequenti viaggi dei giullari o dei menestrelli francesi presso le corti tedesche portarono la nascita, tra il XII e il XIV secolo, di una poesia nazionale, ispirata ai temi dei trovatori e dei trovieri, e dei **Minnesanger** ovvero, come dice la parola stessa, i cantanti dell'amor cortese. Inizialmente i componimenti erano gli stessi francesi adattati con le parole in tedesco, successivamente assunsero aspetti musicali più caratteristici. Le forme che si svilupparono erano i Minnesang e il Lied, entrambi di struttura **BARFORM** (come la chanson) che veniva ripetuta per 3, 5 o 7 strofe: le prime due parti ripetute erano dette Stollen (mutazioni), la terza Abgesang (volta).

Presso i Minnesanger l'amor cortese era inteso in modo più idealista che presso i trovatori: l'amore per una donna si trattava di considerazione per la donna in generale.

Con la rinascita delle città e l'ascesa della borghesia, i Minnesanger (espressione della società feudale) cedettero il posto ai **Meistersanger** (maestri cantori), organizzati in sorta di scuole artigiane che vivevano nella società cittadina, associati in corporazioni come le altre arti o mestieri.

## **9-La prima rinascita italiana: l'Ars nova (madrigali, cacce, canzoni, ballate) - Strumenti in uso nel tempo**

### L'ARS NOVA

Nel corso dei secoli XIV e XV il panorama della cultura musicale europea subisce profonde trasformazioni, grazie:

- ad avvenimenti politici come l'esilio della corte papale ad Avignone (che favorisce i rapporti e gli scambi tra Francia e Italia)
- alle trasformazioni sociali (crisi dei principi della Chiesa e dell'Impero: si riaccendere l'interesse per il mondo fisico e delle scienze matematiche)
- il graduale passaggio delle iniziative culturali e politiche dalla Chiesa alla borghesia (accresce il volume degli scambi e delle relazioni diplomatiche in Europa a cui consegue una libera circolazione di musica e musicisti)
- verso la fine del '300, con lo sgretolarsi dell'influenza della Chiesa sulla società, si comincia a sentire il vento di quel pensiero che corre sotto il nome di UMANESIMO (primo momento di quel vasto fenomeno denominato Rinascimento), che parte verso la fine del '300 e trova il culmine nel '400. Tale corrente di pensiero vede riconosciuto l'ideale di vita umano, cioè l'uomo si libera dal terrore mistico della religione (che verrà sottoposta a serrate critiche da parte degli umanisti): Dio viene visto come un origine e un traguardo della vita umana e non più come un'entità punitrice

I teorici sono ora attratti principalmente dal problema del ritmo, ripudiando i vecchi modelli dell'antica scuola (*ars antiqua*) a cui si contrappongono quelli di un'*ars nova*, basata sui principi del *mensuralismo*.

Agli inizi del 1300, in Francia, che Petrus de Cruce scrive mottetti in cui il *triplum* (la voce più acuta) si distacca ritmicamente dalle altre e diventa più veloce: quindi ogni singola *brevis* del *motetus* e del *duplum* poteva corrispondere un numero di *semibrevis* del *triplum* variabile da 2 a 9. Per questo motivo Petrus de Cruce adotta il *punctum divisionis* (un punto posto tra una nota e l'altra) per distinguere in maniera più chiara le *ligature* teorizzate da Francone da Colonia.

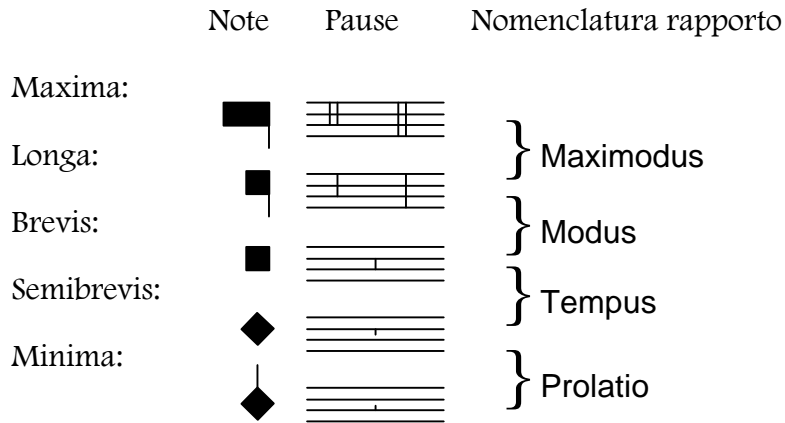
Il teorico parigino Johannes de Muris descrive nel suo trattato del 1319 *Notitia artis musicae* alcuni principi che verranno poi ripresi l'anno successivo da Philippe de Vitry:

- 1- associa al suono (nota) un numero (durata)
- 2- stabilisce il continuo fruire del tempo e la possibilità di suddividerlo a piacimento (concezione di ritmo non più legato solo al principio della ternarietà teologica)

E' sepre il Francia che, nel 1320, il teorico e compositore Philippe de Vitry scriverà il trattato *Ars nova musicae* (la nuova tecnica della musica) e col cui termine derivato di *ars nova* si andrà a designare la storia della musica del trecento polifonico, italiano e francese, sacro e profano. A questa dicitura si è voluto accostare il termine di *ars antiqua* alla musica precedente, dei modi ritmici, fiorita tra il 1100 e il 1200.

Con il trattato *Ars nova*, Philippe de Vitry introduce importanti novità musicali:

- 1- viene esteso l'ordo mensuralis cioè il numero di figure rappresentanti determinate durate: al di sopra della *longa* viene aggiunta la *maxima*, di valore doppio (*duplex longa*) o triplo (*maxima perfecta*) rispetto alla *longa*; allo stesso modo vennero aggiunti due valori di più breve durata, la *semibrevis*, di valore 2 o 3 volte più piccolo in una *brevis*, e la *minima* che poteva avere un rapporto binario o ternario con la *semibrevis*.



Il rapporto tra maxima e longa era detto **maximodus**, così come legame tra longa e brevis era detto **modus**, quello tra brevis e semibrevis era denominato **tempus** e il legame semibrevis minima era detto **prolatio**.

Se il rapporto tra un valore e quello inferiore era ternario allora veniva detto **recto** cioè perfetto (il **maximodus perfectus** indicava che in una maxima erano contenute tre lunghe, così il **modus perfectus** indicava che in una longa erano presenti tre brevis ecc.); al contrario, se il rapporto tra un valore e quello inferiore era binario veniva detto **altero** cioè imperfetto (il **maximodus imperfectus** indicava che in una maxima erano contenute due lunghe, così il **modus imperfectus** indicava che in una longa erano presenti due brevis ecc.).

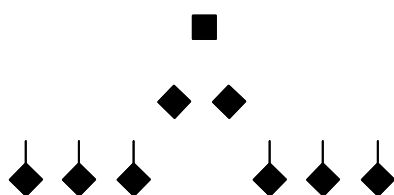
	Perfecto	Imperfecto
Maximodus (Modus major)		
Modus		
Tempus		
Prolatio	(Maggiore)	(Minore)

Il fatto che il rapporto tra brevis e semibrevis si indichi con il termine “tempus” sta ad indicare che la **brevis diventa l’unità di misura della pulsazione** (la brevis è al centro dell’ordo mensuralis e da cui si dipartono i valori più larghi e più brevi): il ritmo non si basa più sulla longa come nei modi ritmici ma l’importanza passa alla brevis.

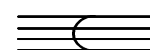
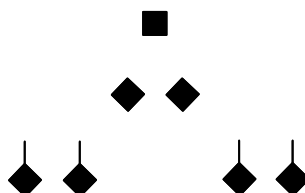
2- I vari rapporti venivano stabiliti all'inizio di un brano con apposite simbologie:

	Rapporti fra le note:	Simbolo:
Modus major perfectum cum modus perfectum (il moderno 9/4)		
Modus major perfectum cum modus imperfectum (il moderno 3/2)		
Modus major imperfectum cum modus perfectum (il moderno 6/4)		
Modus major imperfectum cum modus imperfectum (il moderno 2/2)		
Tempus perfectum cum prolatio perfecta (majores) (il moderno 9/8)		
Tempus perfectum cum prolatio imperfecta (minores) (il moderno 3/4)		

Tempus imperfectum cum  
prolatio perfecta (majores)  
(il moderno 6/8)



Tempus imperfectum cum  
prolatio imperfecta (minores)  
(il moderno 2/4)



- 3- Un brano iniziava con l'indicazione della chiave seguita dal simbolo che indicava il rapporto tra maximodus e modus e di seguito il simbolo che indicava il rapporto tra tempus e prolatio proprio come in uno spartito attuale conviene specificare il tempo (se una voce usava solamente le note del maximodus e modus o solo del tempus e prolatio veniva indicato solamente il simbolo del rapporto usato), dopo di che si passava alla stesura delle note, senza la divisione della musica in battute.
- 4- Veniva utilizzato l'inchiostro rosso per cambiare momentaneamente il rapporto tra le note, quello nella notazione moderna viene denominato cambiamento di tempo o gruppi irregolari (duine in tempi ternari o terzine in tempi binari).

I frequenti contatti tra la cultura italiana e quella francese hanno contribuito alla stesura, tra il 1318 e il 1326, del trattato *Pomerium* (Frutteto, un titolo metaforico) da parte del teorico e compositore **Marchetto da Padova** in cui veniva esposto un sistema notazionale mensurale diverso da quello francese (più elaborato, meno progredito e meno flessibile), nato più da esigenze pratiche che teoriche. Tale sistema rimarrà in uso in Italia fino quasi alla fine del '300. Questo metodo consisteva nel considerare il rapporto di divisione della brevis in minime secondo diverse divisionis prestabilite. Si avevano così:

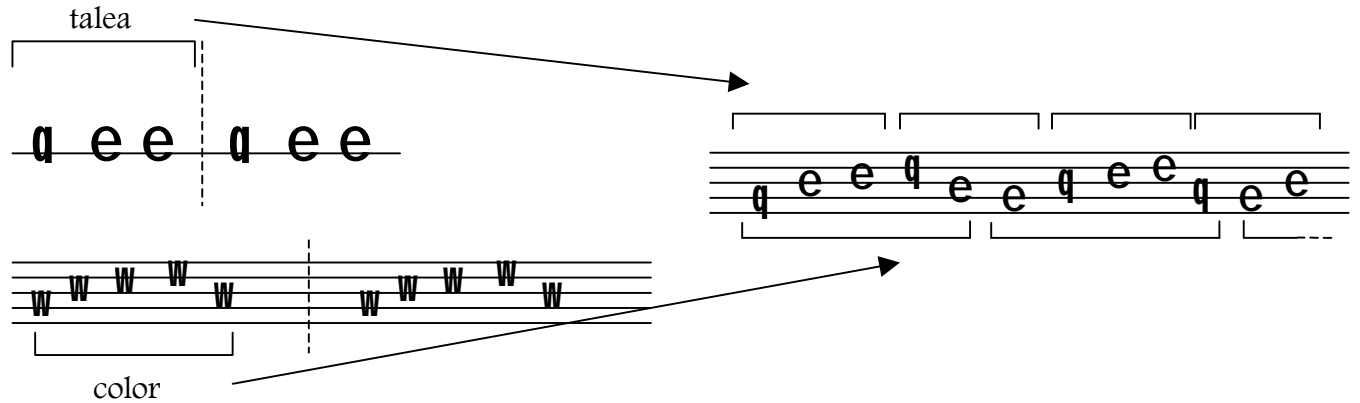
- divisio quaternaria (la brevis conteneva 4 minime)
- divisio senaria perfecta (6 minime raggruppate in 3 brevis di 2 minime ciascuna) e senaria imperfecta (6 minime raggruppate in 2 brevis di 3 minime ciascuna)
- divisio novenaria (9 minime)
- divisio octonaria (misura di invenzione italiana: ritmo binario di 8 minime)
- divisio duodenaria (misura di invenzione italiana: ritmo ternario di 12 minime)

Per facilitare il riconoscimento del tipo di divisiones era possibile l'utilizzo di puntini che separassero i gruppi di note (come il punctus divisionis di Petrus de Cruce).

## FORME MUSICALI DELL'ARS NOVA

È facile incontrare, dall'Ars nova francese a quella italiana, termini come ISORITMIA, FORME FIXES, CANZONE DISCANTICA e MUSICA FICTA.

**ISORITMIA:** Questo procedimento compositivo, tipico francese, consiste nel sovrapporre in maniera ciclica una cellula ritmica, detta *talea*, e una cellula melodica, detta *color*.



Tipico nella composizione dei mottetti del '300 è l'uso della isoritmia alla voce del tenor.

**FORME FIXES:** Con questo termine si designano le strutture tipiche delle musiche da ballo del '300; in tali forme musicali la sezione musicale e quella testuale si univano rispettando precise regole fisse proprie di quella forma.

**CANZONE DISCANTICA o CHANSON:** Detto anche stile "a cantilena" o "di ballata", è una pratica compositiva che si viene affermando nel '300 per cui la voce superiore (cantus) porta la melodia mentre le altre fungono da accompagnamento a valori più larghi (queste voci possono essere sostituite da strumenti). La composizione di chanson si basava su strutture musicali e testuali prestabilite (forme fixe): RONDEAU, VIRELAI e BALLADE.

**MUSICA FICTA:** (cioè "falsa musica") Espressione latina adottata dai teorici del '300 per designare la musica che fa uso di note alterate non catalogabili dalla scala diatonica esacordale della solmisazione Guidoniana. Tali note, impiegate sempre più frequentemente, furono indicate mediante i segni di alterazione di bemolle, bequadro e diesis; la musica ficta rappresentò l'elemento disgregatore della tradizionale grammatica modale e lo sviluppo della sensibilità tonale.

**COMPOSITORI E COMPOSIZIONI DELL'ARS NOVA FRANCESE:** I soli componenti rimasti di **Philippe de Vitry** sono dei **MOTTETTI**, sempre **politestuali** (caratteristica francese), in latino o in francese, di argomento soprattutto politico (quindi con funzioni celebrative: si riduce il numero di mottetti liturgici). Vitry preferisce lasciare alle voci superiori (motetus e triplum) valori di breve durata (usando tempus e prolatio) e lasciando sotto un tenor (era l'impalcatura del mottetto: poteva essere eseguito anche da strumenti) e un contratenor di valori più ampi (usando maximodus e modus) sfruttando così l'ampia gamma di valori conquistata con l'*Ars nova*.

Il più grande musicista dell'Ars nova francese, che racchiude in sé la figura di compositore (Vitry era sì un compositore ma essenzialmente un teorico), poeta, letterato e politico (a fianco del re di Boemia viaggiò in tutta Europa), fu **Guillaume de Machaut** (1300-1377): le sue composizioni vanno dalle più tradizionaliste alle più innovative.

Innanzitutto si ricorda Machaut come il primo compositore di una **MESSA INTERA** attribuibile ad un solo autore denominata *Messa di Notre-Dame* (la prima messa interamente composta è considerata la *Messa di Tournai* del 1320 circa, con brani di diversi autori). In questa messa



Kyrie, Sanctus Agnus Dei e Ite missa est sono scritti in stile isoritmico sia al tenor che al contratenor, mentre Credo e Gloria sono scritti in stile omoritmico (stile “a conductus”): tale scelta è da ricercare nel fatto che i primi brani sono più brevi e di struttura strofico ripetitiva e quindi più adatti a essere sviluppati, mentre Credo e Gloria, già molto lunghi, sono più adatti a essere solamente musicati.

Inoltre Machaut non disdegna la composizione di canzoni discantiche (CHANSON) a forme fixes tipiche del ‘300 francese: si tratta del RONDEAU, del VIRELAI e della BALLADE. Nella chanson Machaut assegnò importanza melodica alla voce superiore, arricchendola di melismi, mentre le altre due voci inferiori fungevano da sostegno a valori più larghi (spesso fatto da strumenti).

**RONDEAU:** Il rondeau, già presente presso i trovieri, ha una forme fixes piuttosto complessa:

Testo (strofe)	A	B	C	A	D	E	A	B
Musica	a	b	a	a	a	b	a	b

Machaut scrisse rondeau a 2 o 3 voci (raramente a 4 voci), utilizzando raffinatezze come ritmi complessi e sincopati e la musica ficta.

**VIRELAI:** Il virelai conserva tracce della struttura originale del lai (Machaut si cimenterà nella composizione di alcuni lai nonostante in quel periodo sia caduto in disuso):

	refrain	1 <sup>a</sup> strofa	refrain	2 <sup>a</sup> strofa	refrain	3 <sup>a</sup> strofa	refrain
Testo (strofe)	A	B	A	C	A	D	A
Musica	a	b <sup>o</sup> b <sup>c</sup> a	a	b <sup>o</sup> b <sup>c</sup> a	a	b <sup>o</sup> b <sup>c</sup> a	a

Dove: b<sup>o</sup> = sezione musicale “ouvert”  
b<sup>c</sup> = sezione musicale “clos”

Refrain = ritornello

I virelai di Machaut hanno un’intonazione semplice e spontanea, di genere monodico o a 2 voci (pochi a 3 voci), sempre curiose combinazioni armoniche attraverso la musica ficta e i ritmi complessi e sincopati.

**BALLADE:** La forma della ballade si compone di 3 strofe ognuna delle quali presenta lo schema musicale a-a-b oppure a-a-b-b che possono essere indifferentemente ouvert o clos.

Machaut scrive ballade a 2, 3 e 4 voci sempre utilizzando, secondo le sue caratteristiche stilistiche, ritmi complessi e sincopati e la musica ficta toccando il culmine della sottigliezza espressiva e della raffinatezza.

In Francia, tutte queste composizioni vengono elaborate secondo tecniche contrappuntistiche molto complesse e raffinate come:

- l’**HOQUETUS**, detta anche tecnica “a singhiozzo” in quanto una voce tace quando l’altra canta e viceversa
- la **CHACE**, in cui una voce ripete in ritardo ciò che l’altra voce ha appena cantato (tecnica del canone)
- il **CHIASSMO** in cui due voci si scambiano, incrociandosi, due motivi
- la **TECNICA CANCERINA** (o **RETROGRADA**) in cui una voce canta la melodia dell’altra voce partendo dalla fine (all’indietro): l’esempio più famoso il brano “*La mia fine è il mio inizio e il mio inizio è la mia fine*” di Machaut.

**COMPOSITORI E COMPOSIZIONI DELL'ARS NOVA ITALIANA:** Rispetto all'Ars nova francese, il Trecento italiano presenta una maggiore semplicità di forme e di schemi che contrasta con l'intellettualismo sofisticato (tecniche contrappuntistiche) dei musicisti francesi. Meno praticata è la composizione sacra (presente nella forma del MOTTETTO), a cui si preferiscono forme profane consistenti nelle forme del MADRIGALE, della CACCIA e della BALLATA.

**MOTTETTO:** La forma del mottetto non ebbe gran diffusione, testimoniata dai pochi documenti pervenuteci: si ricordano 3 mottetti scritti da Marchetto da Padova, uno di Jacopo da Bologna e altri frammenti di mottetti composti in onore di dogi veneziani. La caratteristica di questi si discosta dallo stile francese per l'assenza dell'isoritmia al tenor.

**MADRIGALE:** Non è precisa l'origine del nome madrigale: forse da *mandriale* (in riferimento ai contenuti pastorali), oppure da *materiale* (per designare una composizione non spirituale, quindi profana), o più probabilmente da *matricale* (in lingua madre, cioè in volgare). E' una componimento a forme fixe, strofico (da 2 a 4 strofe) di 3 versi endecasillabi ciascuno, a cui seguiva una breve sezione musicale (1 o 2 versi) su un altro motivo che veniva ripetuto al termine della strofa fungendo da ritornello.

	Strofa	Ritornello
Testo (versi)	A B C	D
Musica	a	b

Il madrigale era solitamente a 2 voci; la voce inferiore (il tenor), meno melismatica, tendeva ad assumere una funzione di sostegno armonico; inoltre la presenza di imitazioni fra le voci fa supporre un'esecuzione interamente vocale.

Importanti autori di madrigali sono Giovanni da Cascia (arricchisce in maniera più melismatica l'inizio e la fine di ogni verso), Jacopo da Bologna, Piero (probabilmente veneto, che applica procedimenti canonici).

**CACCIA:** Anche l'origine del nome "caccia" è imputabile a diversi fattori: allo stile delle due voci superiori che si rincorrono (una caccia l'altra) oppure ai contenuti di tali composizioni (venivano trattate scene di caccia, gare e giochi all'aperto, scene di movimento, mercati).

La caccia non è una forme fixe in quanto si concede ad andamenti testuali e musicali liberi e asimmetrici.

Le voci che cantano nelle cacce sono 3: le due superiori si muovono a canone oppure si imitano con la tecnica dell'hochetus; la voce più grave (il tenor) si limita a sostenere armonicamente il brano.

**BALLATA:** E' una forme fixe monodica destinata ad accompagnare danze collettive; per questo ogni stanza (strofa) viene divisa in due piedi (o mutazioni), intonati su uno stesso motivo (nella figura segnato con "b"), seguiti da una volta cantata sullo stesso motivo della ripresa (nella figura segnato con "a").

STANZA (STROFA)					
	Ripresa	I piede o I mutazione	II piede o II mutazione	Volta	Ripresa
Testo (in versi)	X X	A B	A B	B X	X X
Musica	a	b	b	a	a

In seguito al ritorno del Papa da Avignone a Roma (1377), vennero a più stretto contatto l'Ars nova francese e quella italiana formando così uno stile misto: nella notazione di Marchetto si inseriscono i tempi e le prolazioni di Vitry; la ballata diventò una forma polifonica a 2 voci, giungendo quasi a soppiantare il madrigale.

Importante compositore italiano della fine del '300 è Francesco Landino da Fiesole o Landini (1335-1397), cieco dalla nascita, fu un valente organista e compositore. Contro i 10 madrigali scrisse circa 140 ballate trasferendo a questa forma gli stessi contenuti lirici di quella monodica, passando perfino a 3 voci e utilizzando gli stilemi dell'*Ars subtilior* (arte sottile), un'arte tipicamente francese della fine del '300 detta anche *manieristica*, in cui i componimenti, con ritmi di estrema complessità, non comunicano solo attraverso il suono ma anche attraverso l'aspetto grafico (è il corrispondente dell'arte figurativa gotica).

Nelle ballate del Landini si nota una certa preferenza degli intervalli di terza e sesta in sostituzione di quelli di quarta e di quinta che cominciavano a risultare un po' duri e asciutti. Altra caratteristica del Landini è l'utilizzo di una cadenza in cui la sesta risolve sull'ottava passando per il quinto grado: tale cadenza viene detta proprio "alla Landino".

I codici che ci sono rimasti sull'Ars nova francese e italiana sono:

- Manoscritto 115 della Biblioteca Capitolare di Ivrea (80 composizioni)
- Manoscritto 564 del Museo di Sant'Ily (più di 100 composizioni)
- Codici Squarcialupi (dal nome dell'organista di Firenze, presunto scrittore di quel codice): importante codice dell'Ars nova italiana contenente circa 350 composizioni

La musica che ci è giunta intanto è stata notata un secolo dopo a quando veniva effettivamente suonata; inoltre non era scritta per essere letta dai musicisti ma era una specie di prestigio culturale l'averne uno di questi manoscritti, pertanto nel codice venivano trascritte solamente le musiche che piacevano al notatore o al nobile che lo commissionava secondo i gusti presenti un secolo dopo che queste musiche erano praticate.

## STRUMENTI MUSICALI DURANTE L'ARS NOVA

Gli strumenti presenti durante l'Ars nova sono:

- Organo
- Salterio: uno strumento di origine orientale a forma triangolare o trapezoidale con corde tese, che venivano suonate o con le dita o col plettro
- Viella: termine che indicava anche la ghironda, strumento musicale a corde fatto vibrare mediante sfregamento da parte del bordo impeciato di una ruota di legno ad esse sottostante, azionata con una manovella. Il numero di corde varia da un minimo di 3 ad un massimo di 6; di queste alcune sono corde di bordone, le altre producono la melodia attraverso appositi tasti.
- Cornetto: strumento a bocchino costruito in avorio o in legno ricoperto di cuoio di forma leggermente ricurva, con il tubo a sezione esterna ottagonale e conico all'interno, con sette o otto fori digitali e, nelle taglie più grandi, una chiave. Il suono ideale del cornetto era vicino a quello della voce umana, che esso stesso doppiava o sostituiva nella polifonia (specialmente nella parte di soprano)
- Tromba
- Flauti

# 10-Sviluppo del contrappunto vocale: la scuola fiamminga

## SVILUPPO DEL CONTRAPPUNTO VOCALE

LA SCUOLA INGLESE: Quello che sarà lo stile del '400 della scuola fiamminga trae origine dallo stile consonante e melodico e dalla naturalezza ritmica dei musicisti inglesi che, nonostante le influenze dell'Ars nova francese, avevano mantenuto queste proprie caratteristiche peculiari. L'alleanza tra Inghilterra e la Borgogna contro la Francia ha consentito un passaggio continuo di alte personalità inglesi sul territorio franco-borgognone con al seguito il proprio stuolo di musicisti. Tale influenza terminerà con la disfatta dell'Inghilterra alla fine della guerra dei Cent'anni che coincise con la morte del massimo rappresentante (compositore, astronomo, matematico) della scuola inglese: John Dunstable (1380-1453).

Le caratteristiche della musica inglese che influiranno sul '400 francese sono:

- 1- Tecniche di composizione su CANTUS FIRMUS (canto fermo), che con più precisione dovrebbe essere detta *cantus prius factus*: si tratta di composizioni polifoniche che utilizzano melodie già esistenti espresse in valori lunghi e tra loro uguali. L'utilizzo di questa tecnica vede lo sviluppo della forma della messa ciclica, una messa in cui tutti i tempi (Sanctus, Agnus Dei ma soprattutto Gloria e Credo) sono costruiti sul medesimo cantus firmus. Successivamente il cantus firmus prende lo stile imitativo: poteva trovarsi nella voce grave, media o acuta, o ancora passare da una voce all'altra (se presente alla voce superiore era ornata con melismi).
- 2- Era tipicamente inglese la pratica dell'improvvisazione: più esecutori ponevano sotto gli occhi un unico cantus firmus (cantato dalla voce più bassa, il tenor, denominata *bordone*) a cui veniva estemporaneamente aggiunto un *contratenor*, a distanza di terza superiore dal tenor, e un *superius*, a distanza di sesta sopra al tenor, che si muovevano parallelamente al tenor. Tale pratica prende il nome di *FABURDEN* (cioè "scrittura ingannevole", lacunosa).
- 3- La ricerca, da parte degli inglesi, della ricchezza e pienezza del suono porta all'ampliamento dell'organico corale adottando, nei primi decenni del '400, le 4 e a volte le 5 VOCI.

Le forme più coltivate sono: le carols polifoniche, in forma di canzoni da ballo con ritornello corale e stanze (prevalentemente di argomento sacro), e le chansons, simili al *virelai* francese o alla ballata italiana.

## LA SCUOLA FRANCO-FIAMMINGA

Nel XV secolo nella zona della Francia settentrionale (Piccardia, Artois, Champagne), nel Ducato di Borgogna (il feudo più potente e ricco di Francia) e nelle Fiandre si manifesta una grande fioritura musicale: i musicisti (compositori, cantori e strumentisti) franco-fiamminghi furono i protagonisti indiscussi della musica europea fino alla metà del XVI secolo, occupando i posti più prestigiosi presso le corti, le cappelle principesche e le grandi chiese cittadine. Per musicisti si intende quelli che avevano avuto una formazione musicale in una cattedrale o una grande chiesa cittadina e che apprendevano a cantare e a comporre in polifonia e i più dotati, completata la propria formazione, intraprendevano la carriera di musicisti-compositori in patria o all'estero dov'erano richiesti e altamente riveriti. Non sono da confondere con i menestrelli ossia gli esecutori di musiche e canti durante i banchetti, le feste e le cerimonie di corte (politiche, matrimoni, funerali) e che trovavano posto ad un livello basso nella scala sociale.

I fattori che hanno contribuito alla nascita della scuola fiamminga sono:

- 1- l'alleanza del Ducato di Borgogna con l'Inghilterra nella guerra dei Cent'anni contro la Francia: lo svincolarsi dalla corona francese ha consentito alla Borgogna di aumentare la propria potenza politica ed economica, a cui consegue una grande fioritura artistica. Tutti i duchi di Borgogna, oltre ad essere stati degli ottimi governanti tanto da passare come "*buoni, arditi e temerari*", furono anche degli straordinari mecenati dell'arte e della musica.

- 2- ai duchi di Borgogna si deve l'istituzione delle prime **cappelle musicali** formate da compositori, cantanti e strumentisti (da un minimo di 15 a un massimo di 20) che provvedevano al fabbisogno musicale sia sacro che profano della corte. In queste cappelle, che fiorirono un po' ovunque nei centri principali dell'arte fiamminga (cappelle e cattedrali di Anversa, Bruxelles, Liegi e soprattutto Cambrai), affluirono artisti francesi, italiani ed inglesi.
- 3- le cappelle musicali contribuirono a far confluire nella musica borgognona tecniche, stili e forme di varia provenienza: l'influenza della musica inglese, con cui la Borgogna aveva stretti contatti (cantus firmus e la messa ciclica, utilizzo delle voci a distanza di 3<sup>a</sup> o di 6<sup>a</sup>, numero dell'organico polifonico), la musica francese (lo stile dell'Ars subtilior successiva all'Ars nova), lo stile italiano (con le composizioni in "stile di ballata" in cui ad un basso di spiccata funzione armonica e di natura prettamente strumentale si sommano una o due voci di carattere melodico che fluiscono melodicamente).

La sintesi di questi fattori porta la nascita di tre generazioni di compositori franco-fiamminghi che coprono l'arco di tempo che va dal 1400 fino alla metà circa del 1500:

- 1- i compositori attivi fra il 1400 e il 1475 facente capo al borgognone **GUILLAUME DUFAY** (1400 circa- 1474), comprendenti anche G. Binchois (1400 circa- 1460) e A. Busnois (morto nel 1492). Per merito di questa prima generazione vengono uniti gli elementi derivati dall'Ars nova francese (isoritmia ed imitazione), italiana (predominio del superius nelle composizioni profane) e inglese (faburden) e vengono definite le forme e gli elementi tecnico-stilistici che rimarranno tipici della scuola fiamminga (lo stile a cappella cioè a sole voci, la messa ciclica, tecnica della parodia, il mottetto).  
Dufay, uomo di grande cultura, studia fin da fanciullo come cantore nella cattedrale di Cambrai dove studi con i maestri più importanti del periodo borgognone; ancora giovane compie viaggi in Italia e in Francia (Parigi) per poi tornare a Roma e Ferrara. Passerà a Cambrai i suoi ultimi anni di vita. La grandezza di Dufay, assieme a Dunstable, sta nel fatto di aver assorbito e rappresentato tutte le esperienze musicali del periodo, concludendo così la fase stilistica del medioevo ed aprendo quella del rinascimento.
- 2- una seconda generazione, attiva fin verso la fine del secolo e vede come massimi esponenti i fiamminghi J. Obrecht (1450-1505) e J. OCKEGHEM (1428 circa-1495), segna il massimo sviluppo della tecnica vocale polifonica (importanza dell'intreccio melodico delle voci piuttosto che del significato delle parole) grazie ad un **impiego sistematico dell'imitazione e del canone** permettendo la costruzione di grandi edifici sonori estremamente razionali e geometrici. Nonostante l'uso di elaborate tecniche (canoni enigmatici, canoni a 24 voci ecc.) che nascondono all'ascolto la melodia, è importante la concezione che si stava imponendo che vedeva le **varie voci portate sullo stesso piano in assoluta parità** (non c'era più un tenor che deteneva il cantus firmus ma la melodia circolava indistintamente tra varie voci). Questo è il periodo di massimo splendore della scuola franco-fiamminga, in cui maestri e cantori fiamminghi vennero richiesti nelle corti e nelle cattedrali di tutta Europa.
- 3- la terza generazione è rappresentata dai compositori fiamminghi H. Isaac (1450 circa-1517), J. Tinctoris (1435 circa-1511), C. Janequin (1485-1558) e soprattutto **JOSQUIN DEPRES** (1440 circa-1521). Josquin probabilmente fu allievo, come puer cantores, di Ockeghem da cui apprese la concezione polifonica vocale basata sui procedimenti costruttivi del contrappunto su canto fermo, dell'imitazione e del canone. Ma già a 20 anni Josquin canta come *discantor* presso il duomo di Milano e la cappella privata degli Sforza: da questo momento passerà la sua vita in Italia (tranne brevi tappe a Parigi) acquisendo i caratteri e gli stilemi dello stesso ambiente italiano, basati sullo stretto **legame tra significato del testo ed espressione musicale** (capacità della musica di integrare e potenziare la parola). Proprio per questo Josquin è considerato il **punto di incontro e di fusione tra l'ormai compiuta perfezione contrappuntistica fiamminga e la nascente sensibilità armonica e stilistica italiana**, operando il superamento del pregiudizio umanistico, che considerava l'espressione musicale parassita rispetto al testo letterario, e proiettandosi verso la concezione tipica della musica rinascimentale.

## TECNICHE COMPOSITIVE DELLA SCUOLA FRANCO-FIAMMINGA

L'uso degli artifici contrappuntistici provengono da una trasfigurazione in musica dello stile gotico architettonico, l'invenzione della prospettiva in pittura e il movimento culturale-letterario umanistico<sup>1</sup>. Tutti questi fenomeni hanno origine nel '300 ma trovano il momento culminante nel '400 e sfoceranno, nel '500, con il RINASCIMENTO.

Fino circa alla metà del '400 (corrispondente al primo periodo dei compositori franco-fiamminghi) i compositori tendono ad utilizzare forme e tecniche dell'Ars nova unite agli influssi inglesi ed italiani, mantenendo una concezione prevalentemente vocale-strumentale della polifonia. I compositori delle due generazioni successive impongono invece una concezione propriamente vocale (tranne in ricorrenze particolarmente solenni in cui era consuetudine introdurre qualche strumento che raddoppiasse o sostituisse alcune voci), caratterizzata dalla autonomia melodica delle singole voci e da grandi architetture musicali (appunto con la tecnica canonica): con più le composizioni erano complesse tanto più era elevata la qualità della composizione e la bravura dell'autore.

Il numero delle voci si stabilizza a 4 (tranne composizioni con la tecnica a canone in cui si potevano raggiungere fino a 36 voci):

- il cantus rimane la voce superiore più melodica
- al tenor rimane la funzione di base melodica del contrappunto e intona, a valori più larghi, il cantus firmus
- al di sotto del tenor viene posta la voce di contratenor bassus (poi denominato solo bassus) alla quale spetta il compito di fare da base armonica soprattutto nelle cadenze (sempre più frequente quella V-I)
- tra il tenor e il cantus venne poi inserito il contratenor altus (poi denominato solo altus)

L'esecuzione non è più affidata ad un gruppo di solisti ma ad un CORO vero e proprio composto mediamente da 8 o 12 cantori (con punte di circa 30): i cantori si disponevano tutti intorno ad uno stesso leggio che sosteneva un unico grande libro corale in cui erano scritti i canti con caratteri talmente grandi da poter essere letti da tutti.

Sono tecniche compositive della scuola franco-fiamminga:

- 1- **IMITAZIONE**: di provenienza dall'Ars nova francese, consiste nella ripetizione di una stessa cellula ritmico-melodica in temi e modi diversi. Se il materiale melodico viene preso da una melodia sacra (es. del repertorio gregoriano) o profana (es. chanson) già esistente, tale cellula viene detta *cantus firmus*. L'imitazione può manifestarsi in una estrema varietà di forme, alcune evidenti all'ascolto, altre solo ad una attenta lettura:
  - **IMITAZIONE DIRETTA**: è la forma più semplice e consiste nella ripetizione di un disegno melodico all'unisono o ad intervalli consonanti (quarta, quinta o ottava superiori o inferiori)
  - **IMITAZIONE INVERSA** o **CONTRARIA**: gli intervalli del modello melodico mantengono la stessa ampiezza ma, nella seconda voce, vengono cantati nella direzione opposta (se l'intervallo è ascendente la seconda voce lo intona discendente e viceversa); se le due voci iniziano nello stesso momento si ha un effetto **A SPECCHIO**.
  - **IMITAZIONE RETROGRADA** o **CANCERIZANTE**: mentre una voce canta la melodia (antecedente detta *dux*), l'altra canta la stessa partendo, però, dalla fine (conseguente detta *comes*). E' possibile la combinazione di questa tecnica con l'imitazione inversa: alle due voci dell'imitazione retrograda (la melodia e la sua antecedente) si somma la voce inversa della melodia e quella inversa della melodia antecedente (per un totale di 4 voci).
  - **IMITAZIONE PER AUMENTAZIONE** o **DIMINUZIONE RITMICA**: la melodia veniva riproposta dalle altre voci a valori ritmici aumentati o diminuiti
- 2- **CANONE**: questa tecnica è un tipo particolare di imitazione in cui, alla voce che teneva la melodia, si sommavano le altre voci sfasate nel tempo l'una. Essendo questo un tipo di imitazione si può caratterizzare secondo le varie forme dell'imitazione. L'esecuzione era

---

<sup>1</sup> UMANESIMO: vedi inizio della TESI 9.

improvvisata (“*alla mente*”) visto che veniva notata solo una melodia che sarebbe stata cantata da tutte le voci seguendo particolari regole:

- **CANONE ENIGMATICO:** all’inizio dei componimenti scritti con questa tecnica veniva scritto un indovinello, un motto o un enigma che fungeva da chiave su come le altre voci devono entrare, in che maniera avvenivano gli incastri (il tipo di imitazione da realizzare). L’esempio più clamoroso è fornito in un mottetto di Ockeghem (il *Deo gratias*) formato da una melodia di 18 misure di tempus (la divisione di tempo del brano consistente nelle moderne battute); a fianco era scritto “*Novem sunt Musae ed omes cum tempore*”: per l’esecuzione sono necessarie 36 voci: ad ogni tempus (battuta) entra una voce arrivando così all’ultimo tempus che si sovrappongono 18 voci, dopodichè, man mano che la prima voce finisce, entra una diciannovesima voce e così via fino al termine delle voci. Più cervellorico un altro canone di De Pres in cui riescono a cantare simultaneamente 24 voci si incastrano nel canto di una stessa melodia.
- **CANONE MENSURALE:** canoni in cui, a determinati punti della melodia (segnati o con i simboli delle prolazioni, ad es. nella *Missa prolationum* di Ockeghem, o con i simboli delle facce dei dadi, ad es. nella *Messa dei dadi* di Depres), avvenivano continui cambiamenti di tempo

3- **FAUX BOURDONS** o **FALSO BORDONE:** questa tecnica deriva dalla pratica del faburden della scuola inglese in cui, al contrario di quella inglese, alla voce superiore veniva messo il cantus firmus accompagnandolo con altre due voci procedenti parallelamente alla quarta e alla sesta inferiore.

Sull’origine del termine faux bourbons esistono diverse ipotesi: potrebbe derivare dal termine “faburden” che indica la stessa tecnica della scuola inglese, oppure da “bordone falso” nel senso che non era eseguito nello stesso modo di quello originario inglese (in cui il cantus firmus era al tenor), o ancora “bordone per Fa” nel senso che faceva da bordone alla quarta. Il faux bourdon è una tecnica compositiva che trova l’applicazione all’interno delle messe (soprattutto inni, antifone, sequenze e Magnificat) e mottetti con lo scopo di potenziare la sonorità di una polifonia in maniera semplice e non contrappuntisticamente, lasciando così trasparire le parole qualora questo effetto sia volutamente ricercato dal musicista.

I faux bourdon della prima metà del secolo sono spesso piuttosto contrappuntistici: il cantus è spesso ornato e il tenor ha carattere strumentale e le cadenze sono arcaiche (alla Landino). Dopo la metà del secolo i valori delle note del cantus e del tenor tendono ad uguagliarsi uniformandosi ritmicamente e procedendo parallelamente.

Il primo evidente esempio di faux bourdon è il post-communio *Vos qui secuti* della *Missa Sancti Jacobi* di Dufay (1427 circa) in cui si allude al contratenor altus da ricavarsi con un motto alla maniera di un canone enigmatico: “*Si trinum queras a summo tolle figuras/ et simul incipito dyatessaron insubeundo*” cioè “Se desideri la terza voce prendi le note da quella superiore e procedi simultaneamente alla quarta inferiore”.

## FORME DELLA SCUOLA FRANCO-FIAMMINGA

Le forme prevalenti della scuola franco-fiamminga continuano ad essere la MESSA come forma sacra, il MOTTETTO come forma sacra e profana, la CHANSON come forma profana.

**MESSA:** Agli inizi del XV secolo nelle messe dei polifonisti inglesi e franco-fiamminghi cominciò a delinearsi la tendenza all’unità tematica delle varie parti. Questa tendenza condusse, con Dufay, alla MESSA CICLICA la quale utilizza, in tutte le sue sezioni, un cantus firmus tratto dal repertorio gregoriano o dal repertorio profano ed affidato alla voce del tenor. Ancora in Dufay si possono distinguere messe non legate ad un cantus firmus, come *Sine nomine*, *Sancti Jacobi* e *Sancti Antinii*, e messe su tenor, come *Caput*, *L’homme armè*, *Ave Regina Caelorum*.

Il comporre messe su melodie profane conosciute consentiva all’ascoltatore di potersi orientare più facilmente all’interno di composizioni contrappuntistiche in cui il testo era diventato incomprensibile e al compositore di avere uno spunto tematico più melodico di quanto non fosse la melodia gregoriana (un esempio eclatante sono le messe *L’homme armè* scritte ben 36 volte da vari autori).

Con Ockeghem e Obrecht la messa, il cui ordito polifonico si è stabilizzato generalmente a 4 voci a cappella, assume un'importanza preponderante, come forma musicale di massimo impegno contrappuntistico: l'estrema complessità dell'elaborazione costruita essenzialmente su cantus firmus testimonia la tendenza ad una considerazione estetica della messa che va al di là del solo fine liturgico. La tecnica contrappuntistica è portata a livelli di estrema difficoltà: Ockeghem compone la *Missa prolationum* organizzata in forma di canone mensurale e la *Missa cuiusvis toni* scritta in quattro chiavi differenti e fatta in modo da poter essere cantata, come dice il titolo, "in qualsivoglia modo". Ockeghem compose inoltre un *Requiem* a 4 voci: è il primo esempio di messa funebre polifonica.

Nella seconda metà del '400, Depres fa nascere quella che viene chiamata **MESSA PARAFRASI**, caratterizzata dalla riduzione della funzione del tenor al quale non è più riservata, in esclusiva, l'esecuzione del cantus firmus ma questo viene ora liberamente distribuito a turno a tutte le voci in limpida imitazione. Ne sono l'esempio le messe *De beata virgine* e *Pange lingua* dello stesso Depres. Se Ockeghem tendeva ancora a scindere la sfera sacra da quella profana, Depres trasferì nella musica sacra gli stilemi e i modi espressivi della chanson, scrivendo non solo messe su cantus firmus profano ma componendo **MESSE PARODIA** cioè messe attinte per intero dal repertorio profano (quindi non solo il tenor ma tutte le voci).

Il titolo alla messa veniva attribuito a seconda della composizione da cui derivava o dal soggetto che ha ispirato la composizione (es. le messe con particolari tecniche contrappuntistiche di Ockeghem). Se la melodia fosse originale, e quindi composta appositamente dall'autore, la messa si diceva *sine nomine* e veniva indicata con riferimento alla modalità d'impianto (es. *Missa quinti toni*).

**MOTTETTO:** Nel mottetto del '400 si attua quella graduale trasformazione che conduce alla scomparsa della politestualità e del tenor gregoriano. Dufay (24 sacri e 8 profani) compose sì mottetti isoritmici ma, in funzione di nuovi significati espressivi, infrange con grande libertà questi schemi formali elaborando mottetti in cui la voce superiore svolge la melodia mentre quelle inferiori fungono da accompagnamento contrappuntistico. Accanto a mottetti religiosi con testi tratti dall'*Ordinarium Missae* o dal *Magnificat*, il '400 vede la fioritura di mottetti legati ad argomenti profani, come per occasioni solenni il *Nuper rosarum flores* scritto da Dufay per la consacrazione del Duomo di Firenze.

Fra i compositori fiamminghi della generazione successiva, Obrecht e Depres trovano nel mottetto la forma più adatta del loro ideale artistico. Una svolta decisiva per la definizione del mottetto rinascimentale è segnata proprio da Depres: dalla sua attenzione al rapporto musica-testo, intuì la capacità della musica di integrare e potenziare la parola creando, così, nuove sintesi espressive: le voci acute e chiare sono usate in stile imitativo per immagini serene e luminose, le voci scure e gravi in stile accordale per situazioni dolorose e cupe.

**CHANSON:** La chanson borgognona e fiamminga del XV secolo godette grande diffusione nei più elevati ambienti sociali: era simbolo di ricchezza il possedere chansonniers, infatti molti di quelli che ci sono pervenuti sono scritti in lussuosissime edizioni corredate da splendide miniature.

Il filone poetico a cui la chanson fa riferimento in tutto il '400, prende spunto da quello del secolo precedente: è quello dell'*amor cortese*, insistendo sui temi del dolore come rimpianto e malinconia, della lontananza, degli amori senza appagamento.

Nelle chanson di Dufay e Binchois (prima metà del '400) si avvertono ancora le influenze di Machaut e di Landino. Eseguite a 3 o 4 voci, la parte superiore (o le prime due se a 4 voci) è interamente vocale e porta la linea melodica; le due inferiori invece fungono da sostegno strumentale (come appare anche dal fatto che sotto di esse generalmente sono omesse le parole) con liuti, arpe o altri strumenti adatti (l'accompagnatore poteva variare o abbellire la propria linea melodica di sostegno). La chanson di questo periodo è ancora legata alle forme fisse: Dufay predilige *rondeau* e *virelai* per le chanson francesi e la ballata per quelle italiane.

Verso la metà del '400 la chanson, con Ockeghem e Depres, procede la via segnata da Dufay trasformandosi, analogamente al mottetto, in composizione interamente vocale, per lo più a 4



parti e arricchita dalla scrittura polifonica imitativa. Rimane costante la preferenza per i temi cortesi e per i poeti già prediletti nella prima parte del secolo (liriche del *Canzoniere* del Petrarca).

Un aspetto particolare della chanson polifonica è costituito dal gusto per la descrizione, di cui offrono esempi famosi le composizioni di *Janequin* evocanti battaglie, il canto degli uccelli, la caccia, ecc. Con *Janequin* e i compositori a lui contemporanei (fine '400 inizi '500) la chanson assunse un carattere brillante e di raffinata eleganza.

Nel corso del XV secolo la musica borgognona e franco-fiamminga aveva continuato il suo irradiazione in Europa (specialmente Germania e Spagna) e, in particolar modo, in Italia. Qui la prosperità delle città e il fasto delle corti, nella seconda metà del '400 determinò una sempre maggior richiesta di musicisti abili e specializzati nella composizione e nell'esecuzione della grande polifonia da inserire nelle cappelle principesche o nelle grandi chiese cittadine.

Il passaggio in Italia dei musicisti fiamminghi provocò conseguenze di grande importanza per la storia della musica in quanto diffondevano la loro scienza contrappuntistica e la loro arte di grandi esecutori di polifonia e a loro volta ricevevano dall'Italia nuovi e forti stimoli a rinnovare il loro stile.

## **11- Le scuole polifoniche italiane del sec. XVI**

### **Teorici e compositori**

### **Semplificazione e purificazione della polifonia vocale**

### **Riforma e controriforma: il Corale**

### **Palestrina**

### **I due Gabrieli, Marenzio, Gesualdo, Vecchi, Banchieri, Croce, Gastoldi**

### **La progressiva tendenza espressiva, drammatica, rappresentativa.**

## **RINASCIMENTO**

Per Rinascimento si suole indicare un periodo storico che va grossomodo tra la fine del '300 alla metà del '600. Entro questo lasso di tempo si usa inserire una fase più breve della Umanesimo che è possibile delimitare approssimativamente tra la fine del XIV fino a tutto il XV secolo.

Le caratteristiche di questo periodo storico:

- 1- Riscoperta del mondo e dell'uomo nei suoi valori reali, naturali e laici (emerge l'individuo): al centro dell'universo non sta più solo Dio ma anche lo spirito di ogni singolo individuo.
- 2- Condizioni economico-politiche (tra cui anche la scoperta dell'America) che consentono di svincolare la conoscenza e la cultura dalla egemonia della Chiesa: nascono le prime Università (Parigi e Bologna) e teorie, come ad esempio quelle di Copernico sull'Universo, fanno crollare certezze e convinzioni secolari fondate addirittura sulle Sacre Scritture
- 3- La cultura non più egemonia clericale ma risiede anche negli "umanisti" (notai, uomini di legge, avvocati, letterati). Il buon cortigiano doveva essere un uomo di cultura, sapere delle arti (musica, letteratura ...: è il periodo in cui viene scritto il "Galateo") quindi nelle corti trovavano posto gli umanisti con i compiti di dotti insegnanti, diplomatici, organizzatori degli spettacoli di corte
- 4- La stampa a caratteri mobili per merito di J. Gutemberg contribuisce ad una maggior circolazione delle informazioni ed a una concezione di cultura nuova, moderna, indipendente dal vecchio monopolio ecclesiastico. Alla stampa musicale dà un contributo decisivo Ottaviano Petrucci con la stampa cosiddetta a triplice impressione: prima viene stampato il rigo, poi le note ed infine le parole del testo. Inizialmente sorsero problemi di costo di stampa (la spesa di un libro di musica superava del doppio quella del libro normale) e controversie sui diritti d'autore.
- 5- Riscoperta della classicità come armonia, semplicità, equilibrio e perfezione (l'aristocrazia si rispecchia in questi valori): l'arte rappresenta per gli uomini del '500 una specie di rifugio di pace e di bellezza ne quale trovare consolazione alle brutture e alle tensioni del mondo circostante (studio, recupero e riproduzione dell'arte classica greca e latina)
- 6- Utilizzo sempre più frequente del volgare per esprimere in maniera più netta e chiara i sentimenti e i moti dell'animo di ogni singolo individuo

A caratterizzare la musica del '500 sono:

- 1- la forte espansione delle cappelle musicali in tutta Europa: è per il musicista rinascimentale il solo lavoro sicuro, anche se meno retribuito rispetto alla medesima mansione svolta presso qualche casato nobile. All'interno di questi istituti ecclesiastici si ha un progressivo alleggerimento del predominio dei compositori fiamminghi a favore dei musicisti italiani e di quelli nativi di ogni nazione
- 2- accanto al consolidamento delle forme della messa e del mottetto, che abbandonano i canoni per un contrappunto più addolcito (pensato nei suoi intrecci armonici e non più solo nelle

singole linee melodiche delle voci) , si diffonde in buona parte dell'Europa l'italianissimo madrigale e la villanella

- 3- prassi del basso continuo, anticipatrice della forma monodica accompagnata propria del '600
- 4- nei repertori profani le strutture melodiche non sono più riconducibili ai modi gregoriani; inoltre viene usata con ricorrenza la sensibile con forte attrazione verso la tonica, anticipando il nuovo senso tonale
- 5- non esiste più una netta distinzione tra teorici e musicisti: chi scrive trattati, sia teorici (di contrappunto) che strumentali (su come si suona uno strumento), sono operatori del settore quindi gli stessi musicisti

## TEORICI E COMPOSITORI

Se nel '500 pullulano le accademie letterarie non sono altrettanto diffuse le scuole di formazione musicale: le teorie della musica non erano più una scienza da studiarsi teoricamente, come la letteratura, la matematica o l'astronomia, ma era abbinata alla pratica (il teorico del '500 è musicista).

Le ricerche dei teorici del '500 si suddividono in 3 rami:

- 1- quella **CLASSICA**, di riproporre lo stile classico greco come modello superiore per la capacità di agire emotivamente sulle emozioni umane. A tali principi si rifà **Nicola Vicentino** (1511-1576, allievo di Willaert, sacerdote, al servizio degli estensi a Ferrara, poi maestro di cappella a Vicenza), difensore del principio greco della composizione musicale secondo i tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico<sup>1</sup>; espose tali principi nel suo trattato *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555) comprovandole con la costruzione di un archicembalo e più tardi di un arciorgano di 125 e 126 tasti, dove i suoni diesati e bemollizzati erano distinti. **Vincenzo Galilei** (1520-1591), padre di Galileo, nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (1585), analizzando gli *Inni di Mesomede* greci, identifica nella monodia il vero canto della tragedia greca inveendo contro i "barbari polifonisti" (ridurrà alcuni madrigali a più voci in musiche monodiche con accompagnamento di liuto). Tali principi saranno alla base delle teorie della Camerata fiorentina, nel '600, per tentare di far rivivere la tragedia greca e invece porteranno alla nascita di un nuovo genere: il melodramma<sup>2</sup>.
- 2- quella **SCALARE**: a delegittimare l'armonia modale gregoriana contribuisce in maniera palese **Gisefo Zarlino** (1517-1590), frate francescano e allievo di Willaert, fu nominato maestro di cappella a San Marco. Buon compositore e maestro di grande prestigio (suoi allievi furono Merulo, V. Galilei e Croce), è soprattutto noto come teorico: nelle sue tre opere fondamentali, *Istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) e *Sopplimenti musicali* (1588), stabilisce, attraverso operazioni logaritmico-matematiche, i rapporti di lunghezza del monocordo (strumento teorico su cui studiare le altezze dei suoni) per ottenere intervalli che avessero frequenza doppia, tripla, ...fino a 6 volte la frequenza della nota generatrice (solo con mezzi moderni si è potuto constatare che tali frequenze erano corrispondenti a quelle dei primi 6 armonici): questi furono detti **rapporti intervallari semplici**. Gli intervalli così trovati vennero chiamati **consonanze perfette** di ottava, quinta, quarta, terza maggiore e formavano quello che veniva chiamato **modo maggiore**. In maniera contraria, sempre attraverso calcoli logaritmico-matematici, trovò la lunghezza del monocordo degli intervalli che avessero frequenza 1/2, 1/3, ... 1/6 rispetto alla nota generatrice costruendo artificialmente il **modo minore** (questi suoni non corrispondono, in fisica, a nessun armonico della nota generatrice in quanto gli armonici hanno solamente frequenza superiore). Dall'insieme di questi intervalli si ricavano, con semplici interpolazioni o analogie, gli intervalli mancanti. Tale sistema viene propriamente conosciuto come sistema zarliniano o dei rapporti semplici e si sostituisce a quello pitagorico. Zarlino scrive trattati anche di contrappunto, sulla tecnica del canone, sugli strumenti musicali, sulla notazione.

---

<sup>1</sup> Vedi **TESI 3**

<sup>2</sup> Vedi **TESI 14**

- 3- quella **ARMONICO-ACCORDALE**: nel '500 si consolida la pratica del basso continuo; le sue origini si possono far risalire alla vecchia pratica di sostituire con strumenti le voci inferiori di una composizione polifonica (prassi del "basso seguente" in cui l'organo seguiva le voci più gravi nella polifonia ecclesiale), ma soltanto a fine secolo, con il consolidarsi del senso armonico-tonale, si ha la sua piena affermazione come elemento strutturale portante della costruzione musicale. Tale sviluppo culmina nella pratica compositiva con i *Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4 voci con il basso continuo per sonar nell'organo* (1602) di Lodovico da Viadana, dove si può notare una certa indipendenza del basso rispetto alle voci specialmente nei canti ad una sola voce in cui il basso si può sbizzarrire liberamente, e con la prima codificazione tecnica e teorica di Agostino Agazzari col trattato *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti* (1607).

## RIFORMA PROTESTANTE E IL CORALE

Nel 1517, in Germania, Martin Lutero avvia la RIFORMA PROTESTANTE, cioè crea una dottrina che si stacca dalla Chiesa di Roma e fonda i suoi principi sul libero esame di coscienza, riduce i sacramenti (restano solo battesimo ed eucaristia) e del sacerdozio universale. Tale movimento si diffonderà in Europa centrale e in Scandinavia e porterà alla nascita di altre dottrine tra cui quella Calvinista che si afferma in Svizzera, Paesi Bassi, Scozia e in parte della Francia.

La riforma protestante introduce una vera e propria rivoluzione nel campo della musica: con il termine **CORALE** si intende il **CANTO LITURGICO** della **CHIESA LUTERANA** affermatosi a partire dalla stessa Riforma.

Il corale ha origine in Germania dai Kirchenlieder, ovvero dei canti di chiesa in volgare, creati a partire dall'età carolingia sui modelli del repertorio liturgico gregoriano e si sono diffusi capillarmente fino al '500 nella nonostante i continui divieti ecclesiastici.

Nell'intento di modernizzare la pratica liturgica e di consentire un più cosciente e maggiore contatto con le masse e popolarizzare al massimo i contenuti della fede, Lutero:

- le melodie, attinte dall'antico repertorio popolare dei lied (Kirchenlied, Marienlieder), sono **monodiche o omoritmiche**
- i testi dei corali sono in volgare, di struttura **strofica** e disposte sulla musica in maniera **sillabica**, sono attinti da traduzioni di salmi dal latino o da testi redatti in tedesco
- l'introduzione nelle scuole dell'insegnamento obbligatorio della musica (ben 5 ore settimanali di cui 2 di teoria e 3 di pratica corale) avrebbe consentito una partecipazione maggiore delle masse al canto liturgico

In questo modo vennero emarginate le forme della musica contrappuntistica su testi latini.

Egli stesso scrisse molti testi e qualche melodia per i nuovi canti, che pubblicò a partire dal 1523 in Germania con la collaborazione dei musicisti J.Walther e K.Rupff.

Data la tradizione tipicamente tedesca del canto polifonico, i corali di Lutero vennero ben presto armonizzati a 4 parti e cantati in forma di inni durante le funzioni religiose, lasciando alla voce superiore la linea melodica.

Fino a tutto il '600 il repertorio si arricchì di pubblicazioni sempre nuove, contenenti sia rielaborazioni delle melodie precedenti sia nuove melodie adattate ai vari scopi della liturgia e del canto comunitario. Bach riprese nelle **CANTATE** e nelle **PASSIONI** le antiche melodie, armonizzandole a 4 voci con ricchezza e varietà fantastica: in questo modo creò così un legame immediato tra la sensibilità e la pratica diretta delle masse dei credenti e l'alto contenuto artistico delle sue composizioni.

I musicisti protestanti trovarono nel corale anche uno stimolo per la creazione di forme strumentali proprie, indipendenti dalla tradizione del mondo cattolico. Con J.P.Sweelinck, s.Scheidt, J.Pachelbel e altri compositori del '600 il corale divenne base di composizioni organistiche che parafrasavano, variavano, contrappuntavano, improvvisavano su elementi tematici desunti dai corali diffusi presso i credenti (**CORALE FUGATO, VARIATO, FIGURATO, PRELUDIO-CORALE**). Tale pratica raggiunge il suo apice con Bach, dal quale il materiale melodico dei corali viene trasfigurato strumentalmente in una serie di composizioni per organo, ora semplici, ora difficili e forma complessa.

## CONTRORIFORMA E SCUOLE POLIFONICHE ITALIANE

In campo cattolico la Chiesa rispose alla Riforma Luterana con la Controriforma, denominata anche Concilio di Trento. Tra le numerose misure prese nelle sedute che si susseguono per l'intera durata del Concilio (1545-1563), alcune toccarono proprio la musica:

- vennero **proibiti** qualsiasi tipo di **tenor profano** da messe e mottetti
- vennero **aboliti i tropi e sequenze** che la musica sacra aveva acquisito nel corso dei secoli (tranne 5: *Dies irae*, *Lauda Sion*, *Veni Sancte Spiritus*, *Stabat Mater* e *Victime Paschali Laudes*)

Il terreno ideale per sperimentare le possibilità espressive della musica era rappresentato sì dalla **MESSA**, il cui testo era fisso e immutabile, ma soprattutto da **MOTTETTO**, il cui testo poetico era ogni volta diverso e la melodia poteva essere costruita seguendo la fonetica, la metrica e la psicologia del testo, ricercando continuamente colori, registri e movimenti più giusti a ottenere l'effetto espressivo desiderato. Per esempio si confrontino le battute iniziali dei due mottetti di Palestrina *Tenebrae facte sunt* e *Haec dies*: nel primo, nell'annunciare la morte di Cristo le 4 voci procedono per accordi gravi e solenni, solo quando devono pronunciare la parola "*crucifixus*" rompono tale schema lasciandosi andare ad un breve movimento imitativo; nel secondo troviamo solo voci acute e chiare che vocalizzano imitandosi l'un l'altra per l'avvenuta Risurrezione.

**SCUOLA ROMANA:** In Italia il centro più importante della musica sacra è naturalmente Roma con la sontuosa corte papale e le innumerevoli chiese periferiche. E' proprio da Roma che, dopo il concilio di Trento, i cardinali san Carlo Borromeo e Vitellozzo Vitelli furono preposti al riordino della musica nei concili diocesani, attraverso:

- l'**intelligibilità del testo nei brani delle messe**: lo stile variava a seconda della lunghezza e del carattere del testo musicato, considerando sempre di primaria importanza la comprensione del testo. Perciò i brani molto lunghi dovevano essere svolti in stile accordale, omoritmico e sillabico (come il Gloria e il Credo), mentre testi brevi e ripetitivi potevano essere composti in stile contrappuntistico-imitativo (come il Kyrie o il Sanctus)
- l'esecuzione doveva essere affidata ad un **organico a cappella di 4 voci**; l'eventuale aggiunta di un quintus o di un sextus non doveva complicare l'intreccio contrappuntistico ma variare l'impasto timbrico a favore di una maggiore espressività
- furono **banditi gli strumenti** dal rito della Messa ad eccezione dell'organo
- i **cantori**, anche se laici, furono obbligati a vestire **abbigliamento del clero**

Intanto papa Gregorio XIII diede la commissione ad alcuni maestri delle maggiori cappelle papali (Sistina e Giulia) di riformare il **canto gregoriano del *Graduale***: inizialmente l'incarico fu affidato a Palestrina ed Annibale Zoilo poi, successivamente la morte di Palestrina, ad Anerio e Soriano che portarono a termine la cosiddetta edizione medicea del *Graduale romano* (1614) in cui i canti gregoriani risentirono di una forte influenza mensuralistica. Altri importanti maestri di cappella e grandi compositori a Roma furono G. Animuccia (1514-1571), G. M. Nannino (1544-1621), F. Soriano (1549-1621).

Il più importante e maggiore compositore e musicista di questa cerchia che prende il nome di scuola romana rimane **Giovanni Pierluigi da Palestrina**: fine intellettuale e musicista, levigando l'intreccio della tradizionale polifonia a cappella fiamminga, risalta la semplicità e la chiarezza della linea melodica diventando il più fedele interprete delle disposizioni del Concilio tridentino e il punto di riferimento della musica sacra nei secoli a venire.

**PIERLUIGI DA PALESTRINA** (1525 circa-1594) nasce a Roma e da qui non si sposterà mai: inizia come cantore nella Basilica di Santa Maria Maggiore, a 20 anni fu nominato organista e maestro di canto del duomo di Palestrina. Dopo essersi sposato (avrà 3 figli tutti musicisti) divenne maestro della cappella Giulia, poi alla cappella Sistina, poi a San Giovanni in Laterano (sucedendo a Orlando di Lasso), a Santa Maria Maggiore fino a divenire direttore di educazione musicale nel nuovo seminario romano. Nel 1580, morta la moglie si risposò con una ricca commerciante e si dedicò per il resto della sua vita alla composizione e alla pubblicazione delle

sue opere. I suoi funerali ebbero luogo in San Pietro: sulla bara fu ricordato come “princeps musicae” e venne sepolto sotto la cappella Nuova in San Pietro.

La considerevole produzione di Palestrina si basa quasi esclusivamente sulla musica sacra: **più di 100 messe, 2 Stabat Mater** (uno a 8 voci e l'altro a 12), **più di 250 mottetti e numerosissime altre composizioni liturgiche**, inni, magnificat, salmi, offertori, lamentazioni. Non mancano la produzione di 91 madrigali profani e 42 madrigali spirituali.

Generalmente Palestrina utilizza la tecnica della **missa parafrasi**, cioè utilizza per tutte le voci lo stesso materiale tematico attinto rigorosamente, secondo le regole dettate dalla Controriforma, dal repertorio gregoriano. Soltanto in 7 messe non seguì tale regola: in una utilizza il tenor profano dell'allora canzone popolare *L'homme armé*, mentre delle altre mostrano di non dover nulla a fonti preesistenti (una di queste è la messa *Papae Marcelli* in memoria di Marcello II).

Il senso di solennità e di **pulizia** della musica di Palestrina è da ricercare nell'uso delle **dissonanze** presentate per grado congiunto, o occultate nelle voci interne quando non ha preparazione, o ancora può comparire in figurazioni rapide tali da non disturbare il clima di consonanza: l'essenza dell'armonia palestriniana sta proprio nel sottile ed educato **contrasto fra dissonanza e consonanza** che creano punti di tensione subito seguiti da altri di distensione. Palestrina è poco incline ad usare le dissonanze e le modulazioni armoniche per conferire **profondità di espressione** alle parole, così come rifiuta l'utilizzo dei madrigalismi fini a se stessi: questo suo uso aereo del ritmo che nasce dalla diversa distribuzione del tema nelle varie voci e dal prevalere dell'omioritmia tra le parti (specialmente nelle opere mature), accentua la grande importanza che Palestrina dà alla declamazione corretta del testo.

**SCUOLA VENEZIANA:** Un'altra scuola si viene intanto sviluppando a Venezia, rappresentando l'altra faccia (rinascimentale e laica) della polifonia del '500. Venezia, potenza economica e politica, vanta di una vita artistica intensa in tutte le cappelle musicali, in particolar modo nel suo punto di massimo splendore costituito dalla cappella di San Marco. E' qui che, partendo da A. Willaert, si susseguono i migliori direttori, primi e secondi organisti della civiltà polifonica del cinquecento: Rore, Zarlino, Parabosco, Croce, Merulo, Andrea e Giovanni Gabrieli.

Adrian Willaert (1490 circa-1562) sfrutta la disposizione architettonica delle due cantorie contrapposte di San Marco per costruire composizioni polifoniche policorali (più cori polifonici che cantano contemporaneamente) con la tecnica del “coro spezzato” o dei “cori battenti” che caratterizzerà il cosiddetto “stile veneziano” (le cantorie contrapposte erano usate nell'esecuzione di salmi antifonali: i due cori si alternavano nel canto del versetto e dell'antifona).

Willaert portò l'arte veneziana al massimo splendore con la composizione dell'opera *Musica nova* (1559) contenente mottetti sacri e profani (di genere celebrativo e su testo latino) e madrigali su poesie del Petrarca in strutture che vede cori da 4 a 7 voci accoppiati nei modi più svariati.

Ma i più grandi musicisti della scuola veneziana sono Andrea Gabrieli (1510 circa-1586) e il nipote Giovanni Gabrieli (1557 circa-1612).

**ANDREA GABRIELI**, dopo aver intrapreso viaggi in Baviera e in Austria assieme ad Orlando di Lasso, divenne nel 1564 organista della basilica di San Marco a Venezia dove vi restò fino alla morte. Qui divenne famoso non solo come organista e didatta (uno dei suoi allievi fu proprio il nipote Giovanni) ma soprattutto come compositore: Andrea Gabrieli portò in musica lo spirito di grandezza già espresso dai maestri della pittura veneta, sullo slancio delle fortune politiche ed economiche di Venezia, attraverso l'arte dell'**ornamentazione** (inserimento di formule di abbellimento in una linea melodica allo scopo di accentuarne l'espressività, la brillantezza o l'incisività di un passaggio). Inoltre sviluppò lo stile musicale di Willaert a sole voci (stile a cappella) passando a comporre in stile concertato (stile che vede l'intreccio o l'alternanza di una o più voci e strumenti). A composizioni sacre, circa 110 mottetti da 4 a 12 voci e 4 messe a 12 voci, Andrea Gabrieli contrappose un notevole numero di composizioni profane, poco meno di 250 madrigali, non discostandosi dallo stile sacro (anzi, ribadendone le caratteristiche salienti): tentò così di colmare la frattura che si era venuta creando in quel secolo tra i due generi.

Ma il più grande rappresentante della scuola veneziana fu **GIOVANNI GABRIELI** in quanto portò a compimento gli ideali polifonici rinascimentali e fungendo da figura di transizione, assieme a

Monteverdi, con l'età barocca. Dopo essere stato allievo dello zio ed un soggiorno alla corte di Monaco, G. Gabrieli divenne nel 1586 organista della basilica di San Marco a Venezia. Nel 1587 pubblicò il volume *Concerti di Andrea ed di Giovanni Gabrieli*, una raccolta di composizioni in prevalenza di A. Gabrieli da 6 a 12 voci; nel 1597 pubblica la raccolta *Sacrae Simphoniae* in cui a fianco di ad alcuni mottetti e madrigali viene scritto "tam vocibus quam instrumentis" cioè sia con le voci che con gli strumenti: tale stilema è pronto a cogliere nella musica occasioni di spettacolo e magnificenza, creando i presupposti di quella che sarà la cantata. Sempre in questa raccolta G. Gabrieli, prendendo spunto da canzoni francesi, prospetta esempi di forme concertanti con strumento solista, come il violino nell'ultimo brano della raccolta. Porta inoltre a sviluppare gli stilemi appresi dallo zio:

- l'arte dell'ornamentazione diventa **invenzione melodica, sviluppo del tema**
- ai contrasti di colori tra coro e strumenti, G. Gabrieli sviluppa **alternanze di intensità "piano e forte"** o ripetizioni in "eco"

## SCUOLE POLIFONICHE EUROPEE

**SPAGNA:** In Spagna la musica sacra si richiama essenzialmente a due tradizioni:

- l'una di derivazione franco-fiamminga (ispirata alle opere di Gobert e Crecquillon) rappresentata da Cristobal de Morales (1500 circa-1553)
- l'altra di influenza italiana rappresentata da Francisco Guerrero (1528 circa-1599), che non disdegnò l'uso di melodie spagnole e della tradizione liturgica mozarabica

Tomàs Luis de Victoria (1548 circa-1611) è il più grande compositore del rinascimento spagnolo e uno dei più grandi in assoluto del suo tempo, avvicinabile a Palestrina o a Orlando di Lasso, nonostante la sua modesta produzione (esclusivamente sacra): 20 messe (una delle quali pro defunctis), 18 magnificat, 25 composizioni liturgiche di vario genere da 4 a 12 voci, 2 libri di inni e 6 libri di mottetti da 4 a 8 voci. Delle 20 messe 9 sono costruite su parodie di suoi mottetti, 4 sfruttano composizioni di altri autori (Morales, Guerrero, Palestrina e Jannequin) e 7 utilizzano melodie gregoriane (come le tre messe mariane *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina* e *Salve Regina* tutte per doppio coro e organo).

De Victoria ebbe sempre presente i **tratti della musica iberica di Morales**, anche se la sua formazione nell'ambito romano, attraverso la mediazione fiamminga, lo portarono verso una **rigorosa e schematica concezione costruttiva della musica liturgica**. Nonostante i suoi profondi legami con le innovazioni della controriforma (musica semplice e di chiara intelligibilità) de Victoria si attenne sempre scrupolosamente alla polifonia nella quale traspariva un vivo senso di partecipazione drammatica: non sono rari i passi in cui la polifonia nasconde già la monodia e con questa il dramma. Infine la tecnica dell'armonizzazione, ovvero della **disposizione accordale delle parti**, rivela una cosciente utilizzazione del testo ai fini espressivi musicali.

**SCUOLA FRANCO-FIAMMINGA E INGHILTERRA:** La scuola franco-fiamminga, anche nella sua fase estrema, mostra ancora vitalità: oltre al massimo esponente, Orlando di Lasso, sono ancora attivi, specialmente nell'area tedesca, Philippe de Monte (1521-1603), J. Gallus (1550-1591) e G. Aichinger (1564-1628).

**Orlando di Lasso (1532-1594)** è uno dei più grandi maestri della polifonia cinquecentesca che ebbe modo di acclimatarsi con qualsiasi tipo di esperienza musicale lavorando a Roma, Anversa, Parigi e Monaco (qui instaurò col duca Alberto un rapporto duraturo e fecondo di risultati artistici fino alla sua morte). La sua **vasta produzione** comprende 58 messe (da 4 a 8 voci), 546 mottetti sia sacri che profani (da 2 a 12 voci), 101 magnificat (da 4 a 6 voci), 187 madrigali italiani tra cui alcuni spirituali (da 5 a 10 voci) come la serie intitolata *Lacrime di San Pietro* pubblicata qualche anno dopo la sua morte, 33 villanesche (da 3 a 8 voci), 93 Lieder spirituali e profani e 146 chanson francesi (da 3 a 8 voci). Di Lasso si può considerare in tutto e per tutto un compositore dallo **spirito umanistico**, innanzi tutto per la scelta dei testi poetici (soprattutto Petrarca, poi Ariosto, Bembo, Sannazaro, Tansillo e altri) e poi dal modo in cui li interpretò musicalmente: seppe rendere con pari abilità il pathos del mottetto latino e la frivolezza della chanson francese. Benché la musica italiana abbia fortemente influenzato lo sviluppo del suo stile,

molto della sua opera ricorda i compositori fiamminghi precedenti, specialmente nel contrasto che spesso genera fra i suoni delle voci superiori e quelli delle voci inferiori. Abile quanto Palestrina nella scrittura contrappuntistica, egli mostra un'attitudine meno spiccata per le linee melodiche espressive e l'inclinazione verso una monumentalità più esteriore preferendo procedere per blocchi armonici (un po' come saranno Handel e Bach). In Orlando di Lasso il senso del ritmo è più accentuato che in Palestrina e ciò gli consente di animare la musica anche quando l'armonia è semplice. Per quanto riguarda l'armonia egli si rivela piuttosto conservatore benché non esiti a ricorrere al cromatismo quando particolari effetti espressivi lo si chiedano.

In Inghilterra i compositori di maggior spicco sono Th. Tallis (1505 circa-1585), O. Gibbons (1583-1625), ma soprattutto William Byrd (1558-1603) che lasciò sia musica cattolica che musica anglicana.

## PROGRESSIVA TENDENZA ESPRESSIVA, DRAMMATICA, RAPPRESENTATIVA

La chanson costituisce l'anello di collegamento tra la musica del '400 e quella rinascimentale. E' proprio con il '500 che la chanson vede il suo declino, dopo l'intensa produzione franco-fiamminga del secolo precedente, lasciando il posto in maniera sempre crescente al nuovo madrigale italiano (che non ha nessun legame con il madrigale trecentesco). Tale genere, che si svilupperà tra il 1530 e il 1620, contribuirà allo sviluppo della tendenza espressiva drammatica (che sfocerà nel '600 nel melodramma).

Gli elementi che contribuiscono alla formazione del madrigale sono:

- 1- elementi musicali di influenza fiamminga (maestri franco-fiamminghi come Verdelot, Willaert, Arcadelt dirigono le cappelle a Roma, Venezia, Firenze, Ferrara: contribuiscono a introdurre lo stile polifonico a cappella) e dalla frottola<sup>3</sup> (influisce con la sua semplicità costruttiva)
- 2- fenomeno linguistico e poetico del petrarchismo (grazie alle opere *Prose della volgar lingua* e *Asolani* di Pietro Bembo), che vede l'innalzamento e conferimento di prestigio al volgare quale lingua che esprime in maniera più immediata e chiara concetti, sentimenti e sensazioni (ricerca di una pura espressività poetica universale).

La produzione e il consumo del nuovo genere madrigalistico avveniva o all'interno delle CORTI signorili (come quella Estense a Ferrara o dei Gonzaga a Mantova) nel corso di feste e banchetti ai fini di intrattenimento mondano, oppure, nella sua fase più tarda, ad opera delle ACCADEMIE (club elitario di studiosi, letterati, musicisti, retto da proprie norme o statuti, che si riunivano allo scopo di curare le lettere, le arti e le scienze) in cui i pochi solisti si sedevano attorno ad un tavolo, ognuno leggendo la propria parte su appositi libretti, ed eseguivano madrigali per il proprio piacere e dei pochi eletti ascoltatori: essendo queste musiche non destinate all'ascolto nelle grandi sale ed avendo figurazioni sullo spartito (**madrigalismi**) individuabili solamente all'occhio di chi cantava, i contemporanei lo definirono *musica reservata*.

**PRIMO PERIODO:** Il termine madrigale cominciò ad essere usato intorno al 1530 nella antologia *Madrigali [...] de la Serena* in cui erano raccolti componimenti musicali simili alla frottola.

Le caratteristiche di questo primo madrigale si possono elencare:

- 1- come la frottola è a 4 voci
- 2- prevalenza della voce superiore e uso dell'isoritmia
- 3- maggiore aderenza della musica al significato delle parole (caratteristica che rimarrà tipica del madrigale e che si svilupperà all'exasperazione)
- 4- struttura non strofica ma costituita da sezioni sempre diverse che mirano a tradurre musicalmente il contenuto più che lo schema esteriore della poesia
- 5- i testi erano prendevano spunto dalla frottola, quindi vanno dal genere aulico-serioso (cortese) e amoroso

---

<sup>3</sup> Vedi **TESI 12**



La presenza fiamminga rimane prevalente nella produzione madrigalistica di questo primo periodo che arriva fino al 1550, con nomi come J. Arcadelt (1504 circa-1568), P. Verdelot (m. prima del 1552), A. Willaert (1490 circa-1562) e G. Parabosco (1520 circa-1557).

**SECONDO PERIODO:** Nel secondo periodo, che va dal 1550 fino verso il 1580, l'intervento dei compositori di musica sacra tende a modificare le caratteristiche del madrigale ed a diventare sempre più un genere italiano:

- 1- il numero di voci sale a 5 o anche più: per ottenere particolari effetti di colore timbrico veniva aggiunto un *Quintus* e talvolta anche un *Sextus* (parti aggiunte all'*Altus* e al *Cantus*) per dare in determinati punti una maggiore brillantezza
- 2- l'isoritmia viene abbandonata per la polifonia: in questo modo viene a cadere la predominanza della voce superiore e liberando la voce di basso dalla funzione di puntello armonico. Ora si *alternano*, a seconda dell'espressività del testo, passaggi *omofonici* con quelli *imitativi* dove le voci cantano separatamente con *uguale pertinenza*
- 3- utilizzo della *semiminima* come *unità di tempo* anziché la minima da parte di Cipriano de Rore nel 1544 con il suo secondo libro di madrigali a 5 voci *Primo libro de' madrigali cromatici* (a cui seguirono più tardi otto ristampe)
- 4- l'introduzione da parte di Cipriano de Rore di testi di contenuto *appassionato* e *drammatico* impronterà tutta la successiva produzione tardo-rinascimentale: i poeti scelti da Cipriano sono non solo poeti anonimi dell'epoca ma anche L. Ariosto e soprattutto Petrarca

Il madrigale tende così a recepire la struttura simile al contemporaneo mottetto e quella dignità di scrittura che, fino ad allora, era stata propria della musica sacra: non a caso gli autori di madrigali in questo stile sono gli stessi autori di musica sacra operanti dopo la metà del secolo, come Pierluigi da Palestrina, G. Animuccia (1514 circa-1571), Andrea Gabrieli, di origine fiamminga Cipriano de Rore (1516 circa-1565).

**TERZO PERIODO:** Tra il 1580 e il 1600 il palese e inarrestabile deterioramento economico dell'Italia si avverte nella musica come un'oscura inquietudine ed un senso di precarietà delineato dalla "decomposizione" cromatica (sia di tempo, con l'uso di note più brevi, che melodico, con l'uso di note cromatiche) del contrappunto in un linguaggio di tesa e tormentata espressività che caratterizza il madrigale di questo terzo periodo:

- 1- l'introduzione di figure sempre più piccole della semiminima (crome e semicrome) che convivono con brevi e semibrevi: lo spartito appare scritto prevalentemente a note nere (o "colorate"), con passaggi più rapidi
- 2- utilizzo del *cromatismo melodico* e *armonico* a produrre numerose dissonanze, talvolta anche aspre, per meglio esprimere i sentimenti di dolore contenuti nei testi
- 3- la musica si sforza di aderire in modo capillare alle immagini del testo poetico cercandone la traduzione di ogni singola parola attraverso i *madrigalismi* consistente in una *complessa simbologia visuale*: se il testo poetico parla di gioia o cielo a queste parole corrispondono note ascendenti, allo stesso modo con gravità o inferno corrisponde un moto discendente alle note più basse, a sospiri d'amore o singhiozzi corrisponde una frammentazione della melodia con pause, alle parole "occhi" la voce superiore e quella inferiore si allontanano poi si riavvicinano a formare il disegno di un occhio; a parole come "oscurità" lo sparito si riempie di note nere, al contrario il "candore" è indicato con note bianche. Sono frequenti non solo madrigalismi ritmici ma anche armonici: il dolore è espresso con ritardi (detti *ligature*) o dissonanze (dette *durezze*); se il testo presenta accostamenti di parole come vita-morte, amore-dolore il madrigale esprime il primo in tonalità maggiore e il secondo con un brusco cambiamento in tonalità minore o viceversa.
- 4- al sereno e ottimistico equilibrio del primo madrigale fa riscontro un'esaltazione del pathos e dell'espressione, un modo relativistico e soggettivo di cogliere la realtà attraverso l'*esasperazione dei sentimenti individuali*: si fanno strada i testi brevi densi di metafore sciolte in minutissime descrizioni di parti del corpo della donna (bocca, labbra, denti, sguardi ecc.) e nella più sensuale evocazione dei casi che classificano i modi del baciare o dell'amare
- 5- la ricerca del dettaglio spinge i musicisti verso le poesie del Tasso, del Guarini e del Marino

Il madrigale di questo periodo fanno parte di quella che passa sotto il nome di musica riservata delle Accademie in quanto solamente i cantori, che disponevano della partitura, potevano percepire i simbolismi dei madrigalismi.

I maggiori autori di madrigali in questo periodo sono Luzzasco Luzzaschi (1545 circa-1607), Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa e, nelle sue prime raccolte, Claudio Monteverdi<sup>4</sup>; all'estero spicca il nome di Orlando di Lasso.

**LUCA MARENZIO** (1553-1599) fu maestro di cappella presso cardinali e principi e, girando per i centri italiani più importanti, ebbe modo di conoscere e tenere contatti con il Tasso e il Guarini, diventando il massimo esponente del petrarchismo. Marenzio fu madrigalista sommo: nel giro di 20 anni compose 18 volumi di madrigali da 4 a 6 voci e 5 libri di villanelle<sup>5</sup>.

Nei primi libri di madrigali accolse temi pastorali, amorosi, sensuali, pieni di contrasti di parole; pertanto Marenzio, sempre attento al significato verbale, utilizza accordi di passaggio, dissonanze senza preparazione, accordi esorbitanti e l'imitazione, anche virtuosistica, con fini espressivi e sempre tenendo presente lo stretto rapporto descrittivo che la musica ha del testo, in un discorso musicale disteso.

Ma nel 1588, alla fine del servizio presso il cardinale Luigi d'Este a Roma, ebbe luogo in Marenzio un mutamento stilistico. Negli ultimi suoi libri di madrigali le poesie si ispirano a soggetti come il dolore e il pianto, il tempo scelto è quello "a misura di breve" che caratterizza la misura sacra e lo stile delle varie voci è quello declamatorio, un'accordalità quasi recitativa che accompagna il canto di una voce (forse l'influenza della nascente Camerata fiorentina<sup>6</sup>): Marenzio rappresenta, nello sviluppo del madrigale, in momento culminante, antecedente diretto di Monteverdi.

**CARLO GESUALDO**, principe di **VENOSA** (1560 circa-1613): di poco si sa della sua vita se non di aver ucciso la moglie e l'amante dopo averli sorpresi in flagrante. Per evitare vendette dei parenti, fuggì a Ferrara dove sposò in seconde nozze Eleonora d'Este (nipote del duca di Ferrara). Qui si legò d'amicizia col Tasso di cui musicò alcune liriche.

La condizione nobile di Gesualdo contribuì in maniera decisiva nelle sue scelte musicali in quanto egli coltivò l'arte musicale soprattutto per diletto e non certo per esigenze professionali. Ultimo tra i madrigalisti rinascimentali, Gesualdo ha lasciato una produzione di circa 110 madrigali a 5 voci divisi in 6 libri (ci è giunto incompleto un libro di madrigali a 6 voci), 2 libri di mottetti ed uno di responsori<sup>5</sup>. Questo autore predilige testi brevi fortemente caratterizzati da metafore amorose, dall'insistenza nell'affrontare il tema della morte e del dolore e dal rifiuto dei temi pastorali. Caratteristica dei madrigali di Gesualdo è l'espressione del sentimento più che alla descrizione e alla pittura musicale delle singole parole: di qui il rifiuto dei madrigalismi e lo sviluppo dello stile accordale (successioni che a volte paiono casuali tanto sono audaci e imprevedibili) e declamatorio (sicuramente influenzato dal nascente stile del melodramma). Di qui il carattere statico di gran parte delle sue composizioni, fatte di brevi frasi, spesso persino prive di temi. Gesualdo non disdegna l'utilizzo di note cromatiche, di frequenti contrasti ritmici e lo sfruttamento delle voci in tutta la loro tessitura allo scopo di creare un clima spirituale di tensione altissima.

**QUARTO PERIODO:** Tra la fine del '500 e il 1620, l'influenza dello stile recitativo e della monodia accompagnata dal basso continuo, i madrigali assumono una struttura in cui la voce superiore raccoglie tutta l'espressività cercando di amplificare inflessioni discorsive (invocazione, domanda, ecc.) e sentimenti, mentre le altre voci passano in secondo piano e vengono riassunte nel basso continuo dove svolgono funzione armonica. Nasce così il **MADRIGALE CONCERTATO** (cioè in cui si intrecciano voci e strumenti) a una, due o più voci con basso continuo, i cui massimo esponente è Monteverdi nei libri VI, VII e VIII dei suoi madrigali (dal 1610 al 1632).

**MADRIGALE DRAMMATICO** o **DIALOGICO** o **RAPPRESENTATIVO:** Dalla fine del '500 ai primi decenni del '600 nelle corti rinascimentali.

Le caratteristiche del madrigale drammatico si possono elencare:

---

<sup>4</sup> Vedi **TESI 16**

<sup>5</sup> Vedi **TESI 12**

<sup>6</sup> Vedi **TESI 14**

- è sciolto da vincoli di struttura metrica e compositiva (tipico del madrigale)
- il testo è drammatico (dialogo, personaggi e azione immaginata) in cui l'intreccio polifonico incarna ora questo ora quel personaggio
- nel testo è frequente l'uso del dialetto
- è formato da un certo numero di madrigali che svolgono una vicenda: per interpretare con maggior fedeltà il contenuto figurativo del testo i madrigali facevano uso di madrigalismi
- apparizione di personaggi popoleschi (presi dalla vita quotidiana) e grotteschi che di lì a poco costituiranno l'ossatura delle situazioni tipiche della Commedia dell'Arte

Siccome tutti i personaggi sono cantati sempre da tutte le voci in questo tipo di rappresentazione non esiste un dramma vero e proprio in quanto c'è la difficoltà oggettiva di distinguere sulla scena i vari personaggi che si vanno via via interpretando. Tra una scena e l'altra si intercalavano intermedi che riprendevano il tema dei mestieri antichi (solfanari, spazzacamini) o parodie di madrigali famosi.

Esponenti più significativi di questo madrigale sono Orazio Vecchi, Adriano Banchieri, Giovanni Croce ed Alessandro Striggio.

**ORAZIO VECCHI (1550-1605):** Sacerdote, dopo essere stato maestro di cappella a Salò e in quello di Modena, nel 1593 alternò tale attività con altri incarichi (alla corte d'Este) e con viaggi a Firenze dove ebbe contatti con la Camerata Bardi. Fu sospeso nel 1604 dall'incarico di sacerdote per aver impartito l'insegnamento alle monache, nonostante l'esplicito divieto. Oltre a vari libri di composizione sacre, scrisse un notevole numero di opere profane (in contrasto con la sua normale professione di musicista da chiesa) tra le quali canzonette e madrigali drammatici in cui, alla perizia contrappuntistica, si fondono doti straordinarie di umorista e caratterista. Capolavoro di questo genere è l'*Amfiparnaso* di O. Vecchi eseguita per la prima volta a Modena nel 1594. I personaggi, due innamorati (Lucio e Isabella) e numerose maschere (Pantalone, lo Zanni, il Capitano spagnolo, gli ebrei - che parlano nel naso -), si esprimono tutte polifonicamente: il Vecchi spiegherà nel Prologo che "... tale spettacolo si mira con la mente, dov'entra per le orecchie e non per gli occhi."

E' famoso l'intermezzo in cui viene fatta la parodia del famoso madrigale di Cipriano de Rore *Anch'or che co'l partire* che diventa *Anchor ch'al parturire*.

Altri madrigali drammatici del Vecchi: "*Selva di varia ricreazione*", "*Convito musicale*", "*Le veglie di Siena*".

**ADRIANO BANCHIERI (1568-1634):** Compositore, teorico musicale e letterato, entrò nell'ordine dei monaci olivetani a 19 anni e iniziò la sua attività di organista presso il monastero di San Michele in Bosco a Bologna. Fu inoltre organista a Imola, Gubbio, Venezia e Verona. Intrattenne rapporti con molti musicisti del tempo assimilando ogni nuova tecnica e dandone ragguaglio in vari trattati (es. *Armoniche conclusioni del suono dell'organo*).

Artista versatile si dedicò in particolare al genere del madrigale drammatico e della commedia madrigalesca, sulle orme di O. Vecchi, sfogandovi il suo spirito umoristico e bizzarro: sono degne di nota *Il festino della sera del Giovedì grasso avanti cena* (a 5 voci, che contiene il celebre Contrappunto bestiale alla mente in cui sopra un maccheronico latino - parodiante l'antico "tenor" - cantano 4 voci di animali), *La pazzia senile* e *La saviezza giovanile* (entrambi a tre voci), *Il zabaione musicale*, *La barca di Venezia per Padova* su libretto di G. B. Guarini.

Nella musica strumentale fu grande innovatore: adottò sistematicamente la stanghetta di battuta (*Concerti ecclesiastici*, 1595, il primo esempio di partitura moderna) e usò, tra i primi, la numerazione del basso continuo e i segni dinamici *p* (piano) e *f* (forte).

Fu scrittore arguto in lingua e in dialetto: sua è la novella *Cacasenno*, continuazione del *Bertoldo e Bertoldino* di G.C. Croce)

**GIOVANNI CROCE (1557-1609):** detto Chiozzotto. Sacerdote, allievo di G. Zarlino, fu vicemaestro e poi maestro di cappella a San Marco a Venezia. Esponente di rilievo della scuola Veneziana, fu tra gli iniziatori dello stile concertante (per voci con basso continuo strumentale). Come Striggio, Banchieri e Vecchi, Croce predilesse una musica di ispirazione realistica, comica e popolesca, giungendo spesso a musicare con vivaci intonazioni testi dialettali: è il caso di

ricordare i madrigali drammatici *Triaca musicale* (da 4 a 7 voci) e le canzonette e madrigali *Mascherate piacevoli et ridicolose per il carnevale a quattro –otto voci*. Non mancano composizioni di mottetti, salmi, messe e altra musica sacra fra cui la *Sacrae cantilene conertate* per soli, voci di ripieno e organo, considerate un precedente della cantata da chiesa.

ALESSANDRO STRIGGIO (1535 circa-1590): Compositore e liutista presso Cosimo de' Medici, pubblicò 5 libri di madrigali a 5 voci e 2 libri di madrigali a 6 voci. Il suo nome è legato alla storia del madrigale drammatico di cui fu uno degli iniziatori con *Il cicalamento delle donne al bucato*, realizzazione in chiave popolare da 4 a 7 voci, con spunti onomatopeici derivati dalla chanson.

IL MADRIGALE FUORI D'ITALIA: Il madrigale italiano ebbe una certa diffusione anche all'estero: se questa fu scarsa in Francia (causa l'insormontabile concorrenza della chanson) e in Germania (oltre che impedimenti linguistici, le opere poetico-letterarie tedesche non erano adatte ad essere musicate nel madrigale ma più che altro adatte nel genere tedesco per eccellenza del Lied<sup>7</sup>), rilevante fu la sua influenza in Spagna e soprattutto in Inghilterra dove venne rielaborato in modo autonomo e riadattato, oltre che alla diversa natura della lingua, ai gusti assai meno sofisticati di un ceto medio che solo allora stava emergendo. L'influenza del madrigale e la nascita di questo nuova classe sociale porterà alla nascita in Inghilterra di una tradizione musicale di tipo amatoriale e domestico che sarà a lungo caratteristica musicale inglese. Fra i maggiori esponenti di questa fioritura madrigalistica si ricordano Thomas Morley (1557-1602), John Wilbye (1574-1638) e influenze del madrigale italiano si riscontrano anche nei song e negli ayres per voce sola con accompagnamento di strumenti di John Dowland (1562-1626).

VERSO LA MONODIA E LA MUSICA TEATRALE: La polifonia tradizionale è al tramonto: sono formulati ormai gli elementi fondamentali dello stile rappresentativo e del melodramma, in cui la musica diviene parte integrante della finzione teatrale come mezzo espressivo di personaggi individuali. Preceduta da varie forme di musica scenica (inserti musicali in tragedie<sup>8</sup>, commedie<sup>8</sup> e drammi pastorali<sup>8</sup>), di intrattenimenti scenico-musicali (ad es. gli intermedi<sup>8</sup>) e dalla tecnica di accompagnare il canto con il basso continuo, la nascita ufficiale del melodramma avviene nel nome di una illusoria riesumazione dell'antica tragedia greca ad opera della Camerata de' Bardi<sup>8</sup> (o Camerata fiorentina). Toccherà poi a Monteverdi, all'inizio del '600, perfezionare e rendere musicalmente più consapevole il nuovo genere teatrale, svincolandolo dal puro stile recitativo e assegnando alla musica una più precisa ed ampia funzione espressiva. Altre forme di impiego della musica a scopi teatrali si sviluppano a Parigi, con il ballet de cour (balletto) a cui si lega il nome di Baltazarini di Belgioioso, e in Inghilterra, con i masque un intrattenimento di corte a carattere allegorico misto di musica, teatro e danza.

N.B.: Per notizie su Giovanni Giacomo Gastoldi vedere la **TESI 12** alla voce **BALLETTI**

---

<sup>7</sup> Vedi **TESI 12**

<sup>8</sup> Vedi **TESI 14**

## **12- Sguardo riassuntivo alle forme di musica polifonica vocale cinquecentesca**

**Musica sacra: mottetti, messe, salmi, responsori, impropri**

**Musica profana: frottola, villanelle, canzonette, madrigali, balletti, madrigali drammatici, intermezzi.**

### **MUSICA SACRA**

#### **MESSE E MOTTETTI**

Per quasi tutto il '500 i compositori fiamminghi guidano la polifonia sacra nelle principali cappelle musicali di quasi tutta l'Europa (Roma, Venezia e centri nuovi come Vienna, Monaco, Praga, Varsavia e Cracovia). Ma già dalla metà del secolo si ebbe uno sfaldamento della supremazia fiamminga dovuto al :

- progressivo adeguamento dello stile ai generi nazionali (ad es. in Italia al madrigale e alla villanella)
- nuovo senso dell'armonia (che mitiga il rigore del canone e della fuga)

La musica polifonica sacra a cappella giunse a perfezione con Palestrina che sottrasse la macchinosità di artifici e di procedimenti che impediva la comprensione delle parole e si preoccupò di riflettere nella musica lo spirito del testo sacro.

Della MESSA rimangono gli stili presenti nel '400:

- la MESSA PARAFRASI in cui un tenor attinto dal repertorio gregoriano o profano (nonostante i proibizionismi del Concilio di Trento), viene fatto cantare a turno a tutte le voci.
- la MESSA PARODIA in cui l'intero brano comprensivo di tutte le voci viene attinto dal repertorio sacro (mottetti) o profano (madrigali), variandone qua e là l'assetto polifonico: Palestrina, De Monte, Lasso scrivono messe su tenor profani, che ne prendono anche il titolo, come ad es. *L'homme armè*, *Io mi son giovinetta*, *Je suis desherité*.
- la melodia della messa poteva essere composta anche su temi inventati, la cui bellezza supera talvolta quelle tratte da fonti gregoriane: ne sono l'esempio quelle di Palestrina.

Il MOTTETTO è una composizione che concede spazio alla fantasia del compositore, visto che la configurazione poetica del mottetto viene costruita a libera parafrasi dell'Ordinario e del Proprio della messa, di passi biblici, di antifone e sequenze, con una scelta amplissima di temi e la veste musicale poteva essere cucita sulle misure fonetiche, metriche e psicologiche del testo, ricercando i colori, i registri, i movimenti più giusti a ottenere l'effetto desiderato. Ad esempio si confrontino le battute iniziali dei mottetti di Palestrina *Tenebrae factae sunt* e *Haec dies*. Nel primo, nell'annunciare la morte di Cristo le 4 voci procedono per accordi gravi e solenni; solo quando devono pronunciare la parola chiave "*crucifixus*" rompono le righe e si lasciano andare ad un breve movimento imitativo. Nel secondo, ad esultare per l'avvenuta Risurrezione troviamo solo voci acute e chiare che vocalizzano imitandosi l'un l'altra.

Anche per il mottetto è norma comune attingere da tenor sacri o profani già esistenti (PARODIA).

#### **SALMI, RESPONSORI E IMPROPERI**

I 150 SALMI, compresi nel *Libro dei salmi* detto anche *salterio* (la cui introduzione nella liturgia ebraica è attribuita a Davide) da integrarsi in un qualsiasi momento dell'anno liturgico, sollecitarono l'ispirazione di numerosi musicisti: A. Willaert, A. Gabrieli, O. di Lasso, Palestrina, Janequin e Monteverdi.

Nella Liturgia delle Ore i salmi erano di tipo responsoriale: a un solista che intonava l'antifona gregoriana rispondeva un coro a 3 o 4 voci a nello stile a falso-bordone, disposte ad accordi di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>.

Canti appartenenti alla liturgia cattolica della Settimana Santa sono gli IMPROPERI (dal latino "rimproveri") in forma di antifone e responsori. Il testo è formato dai tre versetti con cui Cristo dalla croce rimprovera il popolo ebraico: *Popule meus, quid fec tibi? Quia eduxi te per desertum, quid ultra debui facere tibi?* Ogni versetto è seguito da altri brevi versetti. La versione più nota ed eseguita è quella di Palestrina, composta nel 1560, di stile omofonico (in omaggio al carattere sillabico che gli improperi avevano sempre avuto) per due cori. Gli improperi furono musicati anche da Thomas Luis da Victoria e da altri musicisti rinascimentali.

Sempre per la Settimana Santa, nella Liturgia delle Ore erano in uso, nell'ora del Mattutino, le LAMENTAZIONI e i RESPONSORI. Il testo delle lamentazioni è costituito da 57 versetti (ognuno indicato con una lettera dell'alfabeto ebraico) dalle lamentazioni del profeta Geremia per la distruzione di Gerusalemme. I responsori, combinati tra polifonia e gregoriano, sono intrecciati a salmi di Davide: il versetto salmodico è cantato in polifonia a 4 voci generalmente omoritmica (per maggiore solennità), mentre la risposta è a canone a 3 voci. Compositori di spicco di questi generi sono Gesualdo da Venosa e Francesco Corteccia.

## MADRIGALE SPIRITUALE

Nei circoli nobiliari, accademie e case patrizie entra quell'elemento caratteristico che è il MADRIGALE SPIRITUALE, quale segno di una religiosità apparentemente ammodernata ma succube dei dettami del Concilio di Trento. La raccolta e la stampa di questo tipo di madrigale è ad opera di uno sconosciuto prete veronese con *Musica spirituale [...] madrigali a 5 voci composti da diversi* (1563). Questo tipo di composizione mantiene le stesse caratteristiche contrappuntistiche del madrigale profano e si sviluppa su testi poetici che trattano di salvezza e pentimento del credente. Palestrina, Lasso e Monteverdi saggiano le proprie capacità con tale genere.

## MUSICA PROFANA

### FROTTOLA

Nel '400, in tutte le cappelle e le corti d'Europa, i musicisti di maggior rilievo provenivano dalla scuola fiamminga. Questo non significa che in Italia non fossero sorti musicisti di rilievo, ma che il gusto estetico Umanistico rifiutava lo stile complesso contrappuntistico, tipico dei compositori fiamminghi, a favore di una prassi esecutiva monodica appena sostenuta da un accompagnamento strumentale (l'equivalente ideale del mitico canto "alla lira" dell'antichità a cui l'Umanesimo si ispirava).

E' quindi durante il '400 che si dispiega una grande fioritura di poesie destinate che trovano la loro realizzazione nel **connubio con la musica**; tali poesie non erano considerate prodotti letterari tanto che i poeti non ne curarono raccolte o edizioni come invece veniva fatto per poesie destinate alla lettura. Queste forme poetiche avevano precise nomenclature:

- strambotti : di genere aulico-serioso, è di contenuto amoroso, in equilibrio tra la cordialità popolaesca e la raffinatezza cortigiana
- rispetti: di temi amorosi, diffusa particolarmente in Toscana
- ballate: di carattere profano-narrativo, ma anche religioso, destinate alla danza
- siciliane: di carattere pastorale, di origine popolare siciliana
- giustiniane: di carattere veneziano-amoroso, così denominata dall'uomo di stato, poeta e improvvisatore, Leonardo Giustinian, che ne compose una gran quantità e che ebbero un gran successo per tutto il secolo; viene considerato il genere che ha congiunto l'ars nova con la frottola

Su queste forme venivano improvvisate melodie denominate con il genere poetico da cui provenivano; tali melodie potevano essere cantate da una sola voce con semplice accompagnamento strumentale (raddoppiando la linea melodica della voce o facendone da sostegno), oppure improvvisato un contrappunto a 3 o 4 voci fatto di regole, ovviamente, meno rigide del contrappunto scritto.

Verso la fine del '400 queste particolari forme italiane di musica profana furono messe per iscritto e nei primi anni del '500, con l'invenzione della stampa di Ottaviano Petrucci, furono stampate 11 raccolte che riscosero una straordinaria diffusione. E' proprio con la stampa che vennero fissate per iscritto le regole compositive e metriche di questo genere profano che venne identificato genericamente col nome di FROTTOLA (o barzelletta).

Le caratteristiche della frottola si possono riassumere:

- 1- soggetti di estrema semplicità che vanno da genere aulico-serioso (dello strambotto) al popolare-amoroso e piccante (talvolta infarcito di allusioni oscene)
- 2- a 4 voci in cui alla voce superiore è conferito uno speciale rilievo melodico
- 3- alle voci poteva sommarsi un accompagnamento strumentale (poteva presentarsi anche in forma monodica accompagnata) riassumendo in maniera accordale e un po' semplificata la polifonia prodotta dalle voci scritte sotto la parte del canto
- 4- andamento omoritmico delle voci, che cominciavano e terminavano per lo più insieme nell'ambito del metro poetico, senza però escludere intrecci contrappuntistici e occasionali imitazioni
- 5- dalla struttura metrico-musicale si può notare l'evidente derivazione dalla ballata del '300:

	RIPRESA (RITORNELLO)		STANZA (STROFA)		
			I piede o I mutazione	II piede o II mutazione	Volta
Testo (in versi)	A B	A B (o B A)	C D	C D	D A
Musica	a	b	a	a	b

I centri di massima diffusione della frottola sono localizzati nell'Italia settentrionale identificabili con Mantova, Ferrara e Venezia; i compositori degni di nota sono Marco Cara (1470 circa - dopo il 1525) e Bartolomeo Tromboncino (1470 circa - dopo il 1535).

Forme affini alla frottola, e che vengono genericamente identificate con lo stesso nome, sono:

- **strambotto** o **rispetto**: essendo di genere più nobile e serio, ebbe talvolta trattamento libero in una polifonia quasi mottettistica
- **capitolo**
- **villotta**: composizione di origine friulana, di derivazione dalla caccia, a parti omoritmiche si alternano movimenti in imitazione, solitamente in forma di canone su brevi testi poetici popolari. Celebre è l'antologia *Villotte del Fiore* (1569) di Filippo Azzaiolo.
- **oda**: la musica si ripete uguale per ogni stanza
- **sonetto**
- **giustiniane** e **mascherate**: ceneri che si sviluppano a Venezia per merito di Andrea Gabrieli e Antonio Molino, che stigmatizzano i **tipi ricorrenti della commedia dell'arte** (nei testi si mescolano le parlate regionali), attraverso onomatopoeie con cui vengono beffeggiati i vecchietti innamorati (Magnifico e Pantalone) o si raffigurano zanni (servi) bergamaschi o cortigiane veneziane.

## VILLANELLE

La villanella, o villanesca o canzon villanesca, è una composizione di origine napoletana in voga nel '500 e '600: il capostipite di questo genere è il primo libro di *Canzoni villanesche alla Napolitana* risalente al 1537. Si diffuse poi nelle regioni dell'Italia settentrionale evolvendosi nello stile e nel contenuto letterario, trovando illustri cultori come Willaert, Lasso e Marenzio.

Le caratteristiche della villanella si possono elencare:

- 1- testi popolari spontanei e vivaci, spesso in dialetto (in contrapposizione al carattere aulico della forma contemporanea del madrigale)
- 2- forma popolare, solitamente a 3 voci (tranne Willaert che scrive a 4 voci) di andamento omoritmico
- 3- disposizione del testo sulla musica in maniera strofica

## CANZONETTE

La canzonetta è un genere che si diffonde nella seconda metà del '500 dall'unione dello stile testuale aulico del madrigale a 3 voci (tipico di Andrea Gabrieli) e lo stile compositivo della villanella (omoritmico, sinonimo di un avvicendamento, anche in repertori di elevato contenuto, alla nuova sensibilità che si andava delineando del canto accompagnato dal basso continuo). Ne risulta un genere leggero e nuovo, di nobile figura, su testi del Tasso e Chiabrera, spesso con ritmi di danza; ne composero O. Vecchi, C. Monteverdi (come le *Canzonette a tre* del 1584) e molti altri madrigalisti.

## BALLETTI

Allo scopo danzistico viene ricordata la raccolta dei *Balletti* (1591) di GIACOMO GASTOLDI (1555-1609: maestro di cappella della chiesa di S. Barbara a Mantova poi al Duomo a Milano) che conobbero una straordinaria fortuna, probabilmente non eguagliata da nessun'altra raccolta del tempo. Concepiti in stile di danza (come riporta lo stesso Gastoldi "...cantare, sonare et ballare"), tali balletti si diffusero anche all'estero, specie in Inghilterra e in Germania.

Erano scritti per organici vocali composti da 3 a 5 voci accompagnati da strumenti (a volte sono riportate le intavolature liutistiche), in forma omofona monotona su testi che alludono a caratteri umani (l'invaghito, lo sdegnato ecc.), ma mai alle figure della commedia dell'arte.

Anche Monteverdi scrisse gli *Scherzi monteverdiani*, in cui voci e violini intonano su prototipi di danza (gagliarda, brando, corrente, passamenzzo).

## MADRIGALI

Vedi la **TESI 11** alla voce *PROGRESSIVA TENDENZA ESPRESSIVA, DRAMMATICA, RAPPRESENTATIVA*

## MADRIGALI DRAMMATICI

Vedi la **TESI 11** alla voce *PROGRESSIVA TENDENZA ESPRESSIVA, DRAMMATICA, RAPPRESENTATIVA*

## INTERMEDI

Vedi la **TESI 14** alla voce *IMITAZIONE DEL TEATRO CLASSICO*.



## CHANSON E LIED

Sull'esempio di Josquin, la CHANSON rinascimentale avvia decisamente un processo di alleggerimento della densità contrappuntistica: l'autore di chanson non si rivolge più ai soli musicisti, capaci di percepire la perfezione tecnica, ma anche ad un pubblico profano in grado di cogliere le bellezze sonore. L'arte di "piacere" diverrà d'ora innanzi il criterio dominante nella composizione musicale; il gusto del pubblico e le richieste del mercato incideranno (attraverso la mediazione dell'editoria musicale) in misura crescente sullo stile.

All'inizio del '500 la chanson diviene uno dei principali generi di commercio degli editori di musica nei Paesi Bassi e in Francia, soprattutto nell'ambiente parigino dove si sviluppa un tipo peculiare di chanson d'argomento narrativo e realistico, caratterizzato da un abilissimo impiego degli effetti timbrico-onomatopeici della parola e da una spiccata accentuazione degli elementi ritmici. Il maggiore esponente parigino è Clement Janequin (1485 circa-1558), la cui produzione eserciterà, grazie a tali caratteristiche, una notevole influenza in Italia sullo sviluppo della musica strumentale.

Il termine tedesco LIED significa *canto* ed indica la caratteristica espressiva poetico-musicale tedesca di carattere lirico o narrativo.

I più antichi lieder documentati sono canti di chiesa in volgare (Kirchenlieder), creati a partire dall'età carolingia sui modelli del repertorio gregoriano.

Tra il '400 e il '500, ad opera del monaco Hermann e da Oswald von Wolkenstein, cominciò a essere coltivato il lied polifonico:

- costituito su preesistenti melodie popolari o cortesi
- aveva di norma 3 o 4 voci (le secondarie erano eseguite con strumenti: solo dal 1530 furono concepite per l'esecuzione vocale)

Il lied polifonico assume due diverse connotazioni a seconda dell'ambiente in cui si sviluppa.

- 1- Lied popolare (Volkslied) di struttura strofica e d'argomento realistico
- 2- Lied di corte (Hofweise) monodico di argomento classicheggiante

Sono frequenti i temi riguardanti i canti di lavoro, il vicendevole sfogo di sentimenti di due amanti, d'una madre per il suo bimbo, dei soldati che marciano contro il nemico o tornano da una vittoria, l'elogio di un eroe o una celebrazione di nozze, la preghiera per ringraziare o implorare una divinità.

Nel '500 l'assimilazione delle tecniche contrappuntistiche del mottetto franco-fiammingo annullarono la distinzione tra Volkslied e Hofweise riunendoli nell'unico genere del LIED.

Dalla metà del '500 sino al 1650 circa prevalgono nel lied gli influssi italiani della canzonetta e della villanella in stile omoritmico. Sulla spinta della monodia accompagnata italiana, tra il 1620 e il 1630 si consolida il lied come canto a voce sola, per lo più strofico, con basso continuo.

Tra gli autori, ritornano i nomi di Orlando di Lasso, Scandello, H.L. Hassler e H.J. Schein.

Una sopravvivenza medievale, continuatrice dello stile monodico dei trovatori e trovieri, è l'arte monodica dei Meistersinger che si fregia in questo secolo del suo rappresentante più illustre, Hans Sachs di Norimberga.