

i tempi



parte seconda



Capitolo VI

Dalla monodia alla polifonia

Antichità e Medioevo

In questo capitolo incontreremo:

- musiche che non sappiamo far suonare
- la memoria portentosa degli antichi Greci
- schiavi condannati a far musica
- i primi professionisti del canto
- tanti modi di cantare la stessa parola
- musiche che escono di chiesa e vanno per il mondo
- un espediente per intonare e ricordare le note
- voci diverse che vanno insieme
- un modo per misurare la musica

Impareremo a:

- riconoscere quante cose i Greci chiamavano "musica"
- distinguere i gusti musicali di Greci e Romani
- analizzare come il canto gregoriano trattava la parola divina
- cogliere le fasi del passaggio alla musica polifonica
- individuare, nella musica medioevale, il rapporto tra elementi religiosi ed elementi profani

In Grecia e a Roma

In questa seconda parte del volume ricostruiamo lo sviluppo storico della musica nel mondo occidentale, a partire dalla fine del primo millennio dopo Cristo. Da questa data, infatti, partono i documenti musicali che possediamo e che siamo in grado di interpretare. Di quanto avvenne prima possiamo soltanto parlare in termini generali, perché abbiamo poche possibilità di ricostruire la musica suonata e ascoltata dagli antichi.

Dalle testimonianze che ci sono arrivate apprendiamo, però, che i Greci, i Romani e i cristiani (fino al compimento del primo millennio) conobbero soltanto la dimensione melodica della musica, che svilupparono attraverso il canto. La musica, cioè, non era considerata come un'arte autonoma (diversa, per esempio, dalla poesia e dalla danza), ma come un mezzo per accompagnare ed esaltare la parola. Si tratta di un concetto molto lontano dal nostro. Anche la lingua greca usava lo stesso termine che conosciamo, "musica", arte delle Muse: ma i Greci consideravano la musica una parte inscindibile di un insieme di attività, come la danza e la poesia, che rivestivano spesso un'importanza maggiore. Di queste ultime, infatti, possediamo un'ampia documentazione scritta mentre sono pervenuti a noi solo pochi frammenti per i suoni.

Vi chiederete allora come era possibile tramandare di generazione in generazione le musiche che accompagnavano la poesia e la danza. La risposta è semplice: i brani musicali venivano ascoltati, imparati a memoria e trasmessi di padre in figlio. Una pratica che si chiama, appunto, "trasmissione orale", e che anche noi adottiamo quan-



Una suonatrice di aulos e un suonatore di lira in una scena di banchetto raffigurata su un vaso attico.

Tetracordo: successione di quattro suoni discendenti. L'unione di due tetracordi forma la *scala*, composta da otto suoni.

SCALA DORICA
I tetracordo II tetracordo

SCALA FRIGIA
I tetracordo II tetracordo

SCALA LIDIA
I tetracordo II tetracordo

do canticchiamo un motivo ascoltato alla radio o alla televisione senza averlo letto sul pentagramma.

Naturalmente doveva trattarsi di brani molto semplici e riconoscibili, per essere ricordati facilmente e non essere confusi con altri. Proprio per questo chi componeva un canto non poteva inventare liberamente: doveva invece rispettare regole ben precise relative al ritmo, alla linea melodica e alle formule verbali che appartenevano al genere di canto in cui desiderava cimentarsi. I vari canti, infatti, non venivano intonati casualmente, ma dovevano sempre adeguarsi alle occasioni a cui erano destinati: un canto funebre era molto diverso da quello che doveva rallegrare un banchetto, o accompagnare una preghiera.

Alla base di ciascun tipo di musica c'era una norma da rispettare rigidamente: i Greci chiamavano "leggi" gli schemi melodici caratteristici di ciascuna situazione, e pretendevano un loro assoluto rispetto.

Furono i filosofi a stabilire le regole principali della musica greca: il sistema musicale era fondato sul tetracordo, una successione di quattro suoni posti in ordine discendente e ordinati secondo intervalli di tono e di semitono. I tetracordi erano di tre tipi: *dorico* (*Mi-Re-Do-Si*), *frigio* (*Re-Do-Si-La*) e *lidio* (*Do-Si-La-Sol*). I tetracordi, che devono il loro nome ai popoli che per primi li fissarono, si distinguevano fra loro sia in base alle note considerate che in base agli effetti che, stando ai teorici, producevano sugli uomini. In particolare, il tetracordo dorico era considerato appropriato per le attività belliche, quello frigio per l'espressione religiosa, mentre quello lidio era giudicato troppo sfrenato, e quindi pericoloso per l'equilibrio dell'uomo.

Momenti dell'educazione dei giovani raffigurati su un vaso attico: come si vede, lo studio della musica costituiva un elemento fondamentale nell'ideale della formazione dell'uomo greco.



Anche della musica romana sappiamo poco, se non quello che viene descritto nei testi letterari o riprodotto nella pittura. La concezione musicale degli antichi Romani era più libera di quella greca (anche se da questa derivò: i Romani non avevano un proprio sistema musicale): i canti erano dunque più vivaci, ed eseguiti da grandi complessi strumentali (spesso formati da schiavi) per rallegrare le feste e gli spettacoli dei gladiatori.



"I musicisti ambulanti", mosaico di Dioscuride di Samo. Pompei, Villa di Cicerone (I sec. a.C.).

Molti filosofi, politici e letterati criticarono violentemente questa funzione di puro divertimento, che oggi chiameremmo di *consumo*, anticipando la condanna verso la musica rivolta ai sensi che sarebbe stata pronunciata dalla cultura cristiana.



Attori tra le quinte del teatro in un mosaico della "casa del poeta tragico" a Pompei.



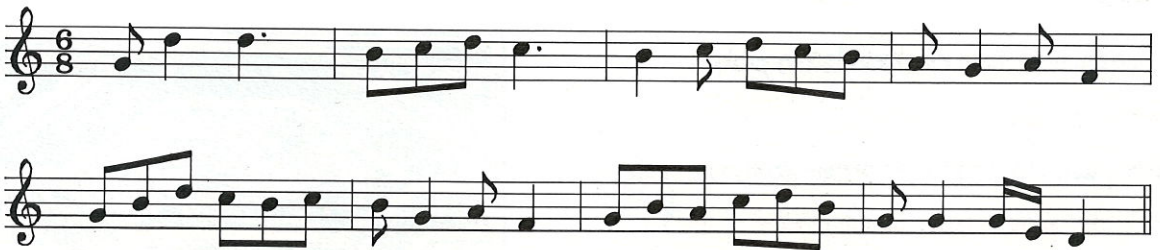
1. In base a quanto avete letto, siete in grado di dire se è per un semplice caso oppure per altre ragioni che non ci sono giunti documenti diretti di musica dal mondo dell'antichità greca? E quali potrebbero essere queste ragioni?
2. Una serie di parole che derivano dal greco antico, come "armonia", "lirico", "aulico", sono utilizzate oggi per definire sia aspetti della musica sia aspetti della poesia. Ricostruite, ricorrendo a un dizionario, il significato di tali parole ed esprimete una vostra opinione su questa varietà di usi.
3. Se eseguiamo uno dietro l'altro tutti i frammenti musicali che ci sono giunti dall'antica Grecia otterremo pochi minuti d'ascolto. Inoltre il metodo che seguivano i Greci nell'annotare la musica, basato sull'indicazione di lettere corrispondenti a suoni a margine dei testi verbali, è di difficile interpretazione. Per questa ragione sosteniamo che la storia della musica "ascoltabile" comincia solo dopo la fine del primo millennio dell'età cristiana. Siamo comunque in grado di ricostruire qualche melodia.



Vi proponiamo l'ascolto dell'*Epitaffio di Sicilo*. Questo brano ci è giunto in modo sufficientemente completo e riguarda un'età piuttosto tarda, tra il I e il II secolo d.C. È un'iscrizione funebre posta su una colonna ritrovata in un paese dell'attuale regione turca. Essa deve il suo nome a colui al quale è dedicata l'iscrizione. Le indicazioni delle note sono espresse sulla lapide in lettere alfabetiche, sopra il testo scritto. Il brano è costituito da una parte recitata e da una cantata, quest'ultima accompagnata dal suono di una lira. La traduzione della parte cantata è:

*Finché vivi, tu appari;
non rattristarti mai oltre misura;
la vita dura poco
e il tempo vuole il suo tributo.*

Ecco una ricostruzione moderna della linea melodica del brano. Per renderla comprensibile si sono usati i segni del linguaggio musicale odierno.



La melodia suona in un modo strano. Con i suoi movimenti verso l'alto, che significato comunica?

2.

La nuova cultura cristiana e l'affermarsi del canto gregoriano

Prima che l'editto di Costantino (promulgato nel 313 d.C.) consentisse la libera professione del cristianesimo, i cristiani pregavano nelle catacombe. E pregavano con il canto. Anche i Greci, come abbiamo visto, utilizzavano la musica nelle cerimonie religiose; ma i cristiani si ispirarono ad un altro modello di canto di preghiera: quello ebraico. Nelle sinagoghe, infatti, era tradizione "intonare" la

Cantillazione: particolare modo di declamare i testi sacri, consistente in un misto tra recitazione intonata e canto.

Salmodia: canto, declamato su un numero ristretto di note, dei salmi e di altri testi liturgici.

Canto piano: canto liturgico, in latino, molto semplice e senza suddivisione ritmica.

Canto monodico: canto a una sola voce, senza accompagnamento di strumenti.

Qui sotto, a sinistra, i canti per la sera di Pasqua in una pagina miniata di un libro liturgico ebraico; a destra, raffigurazione di Matteo evangelista ad opera di un miniatore della corte carolingia degli inizi del IX secolo: a questo periodo risale la diffusione di una tecnica di scrittura musicale omogenea.

lettura della Bibbia: questo avveniva in due modi, attraverso la cantillazione e la salmodia. La cantillazione veniva applicata a passi in prosa dei testi sacri: era a metà fra la recitazione declamata e il canto vero e proprio. La salmodia (il nome deriva dal "Libro dei Salmi" dell'Antico Testamento) era il modo in cui il sacerdote si rivolgeva ai fedeli, cantando i passi del testo su un numero ristretto di note e adeguandosi alla struttura dei versi.

Man mano che il culto cristiano si diffuse dal mondo orientale in quello occidentale, anche i canti cominciarono a modificarsi e ad accogliere altre espressioni e consuetudini, accanto agli elementi derivati dalla musica giudaica. Fin dall'inizio del IV secolo, si venne a costituire un primo repertorio definito di canti cristiani, chiamato canto piano: si trattava, cioè, di un canto in latino, estremamente semplice, senza una precisa divisione ritmica o temporale, monodico (tutti i fedeli cantavano le stesse note) e affidato alla sola voce (solistica o corale) senza accompagnamento strumentale. Era un canto finalizzato alla preghiera, e all'unione e identificazione fra i cristiani. I suoi elementi confluirono nel gregoriano.

Questa definizione viene dal nome di papa Gregorio Magno, che fu pontefice dal 590 al 604 d.C. e che, secondo la tradizione, raccolse e ordinò l'insieme dei canti da messa (o liturgici) praticati nelle diverse regioni dove si professava il cristianesimo. Gli studi più re-





centi, però, ritengono che questa attribuzione sia soltanto simbolica. Infatti il processo di unificazione e sistemazione del canto liturgico fu molto lungo: iniziò probabilmente sotto il pontificato di Gregorio Magno, ma terminò solo qualche secolo dopo, quando con l'alleanza fra la chiesa romana e la monarchia francese si diede il via alla "rinascita carolingia" (inizi del IX secolo). In questo quadro di rinnovamento culturale, venne non soltanto definito ufficialmente il repertorio del canto gregoriano, ma venne anche fissata, per la prima volta, una tecnica di scrittura musicale per permettere ai cantori professionisti (la cosiddetta *schola cantorum*) di diffonderlo in tutte le province del Sacro Romano Impero. Un processo che durò tre secoli, e che il solo Gregorio difficilmente avrebbe potuto portare a termine!

Dei primi canti liturgici il gregoriano conserva il carattere di *canto piano e monodico*. Al suo interno comincia però a svilupparsi un processo che, lungo il secondo millennio della nostra era, arriverà a svincolare la musica dalla sudditanza verso la parola. Accanto all'antica pratica della *salmodia* (un tipo di canto *sillabico*: dove, cioè, la musica si limita a dare una veste sonora alla declamazione del testo, facendo corrispondere una nota ad ogni sillaba), cominciano a trovare posto canti più liberi, come gli *alleluja*. La semplice intonazione corale di questa parola venne man mano sostituita da

vocalizzazioni virtuosistiche che rappresentano attraverso la musica un atteggiamento gioioso ed entusiasta nei confronti della fede. Vocalizzi e abbellimenti vengono chiamati *melismi*, e il canto che ne è caratterizzato si definisce *melismatico*. Il canto *semisillabico* fonde le caratteristiche del canto melismatico e di quello sillabico.

Il canto gregoriano si basava su otto *modi*, o successioni di otto note in ordine ascendente, il cui nome ricordava quello delle antiche scale greche: i primi quattro si chiamarono *dorico, frigio, lidio e misolidio* (scale "autentiche"); i secondi quattro *ipodorico, ipofrigio, ipolidio e ipomisolidio* ("plagali" o "derivate"). L'insieme di queste scale forma la *modalità gregoriana*. Esse si distinguevano l'una dall'altra per la nota finale (con cui di norma doveva concludersi il canto) e per la presenza di una "nota di recitazione", attorno a cui si costruiva la linea melodica.



In alto, Gregorio Magno in una miniatura del XII secolo; qui a fianco, un coro di monaci intonanti l'alleluja in una miniatura del XV secolo.



1. Quando parliamo non ci preoccupiamo di seguire i parametri della musica (altezza, durata, timbro, intensità dei suoni o fonemi in cui si articolano le frasi). Per farvi un'idea della recitazione salmodica (quella che veniva messa in pratica nella salmodia) provate a leggere una poesia cercando di mantenere il parlato alla stessa altezza e di mantenerlo uniforme nel tempo.

2. Provate a cantare questa melodia gregoriana. Come potete vedere, mancano i segni delle battute, il canto gregoriano è infatti a *ritmo libero*: non è diviso in misure regolari e segue gli accenti del linguaggio parlato. L'esecuzione deve dunque adattarsi al senso e al suono delle parole latine del testo (del quale riportiamo la traduzione).

Salve Regina

Sal-ve Re-gi-na, Ma-ter mi-se-ri-còr-di-ae: Vi-ta, dul-cé-do, et spes no-
 -stra sal-ve. Ad te cla-mà-mus éx-su-les fi-li-i He-vae. Ad te su-
 -spi-ra-mus, ge-mén-tes et flén-tes in hac la-cri-má-rum val-le. E-ja er-go,
 Ad-vo-ca-ta no-stra, il-los tu-os mi-se-ri-còr-des ó-cu-los ad nos con-ver-
 -te Et Je-sum, be-ne-di-ctum fru-ctum ven-tris tu-i, no-bis post hoc
 ex-sí-li-um o-sten-de. O cle-mens, O
 pi-a, O dul-cis Vir-go Ma-ri-a.

Salve o Regina, madre di misericordia; vita, dolcezza e speranza nostra, Salve. A te ricorriamo esuli figli di Eva; gementi e piangenti in questa valle di lacrime a te sospiriamo. Orsù dunque, avvocata nostra, rivolgici a noi quegli occhi tuoi misericordiosi. E mostraci dopo questo esilio Gesù, il frutto benedetto del ventre tuo, o clemente, o pietosa, o dolce Vergine Maria.

3. Analizzate questo canto e confrontatelo con quello proposto nell'esercizio precedente. Quale dei due è semisillabico, e quale melismatico?

Alleluja

Al - le - lu - - ja Al - le - lu - - ja
- ja Al - le - lu - ja Al - le -
- lu - - j - a Al - le - lu - ja.



4. Ascoltate questo canto gregoriano. Il suo nome è *introito*: si tratta, cioè, di un canto di introduzione alla messa. Al suo interno si trova un tema con l'indicazione del periodo liturgico in cui viene celebrata quella messa: in questo caso, il tema *Miserere omnium, Domine* è tipico del periodo quaresimale, e questo canto fa parte della messa del mercoledì delle ceneri. Potrete distinguere due stili ben precisi: il primo corrisponde all'intonazione dei versetti di un salmo, e viene effettuato su una stessa altezza, come in una recitazione; il secondo corrisponde ad un ritornello chiamato *antifona* (letteralmente: risposta, eco), dove le voci sono affidate a due cori diversi o a due sezioni diverse dello stesso coro. Ascoltate l'esecuzione, controllandola sul testo latino qui riportato, e fate attenzione a come i cantori prendono respiro in corrispondenza della conclusione delle frasi e delle linee melodiche. Poi provate a disegnare queste sequenze melodiche con delle linee curve e confrontatele. Siete in grado di distinguere (e di visualizzare) i due stili? Qual è quello più variato?

Miserere omnium, Domine, et nihil odisti eorum quae fecisti dissimulans peccata hominum propter paenitentiam, et parcens illis quia tu es Dominus, Deus noster. Miserere mei, Deus, miserere mei quoniam in te confidit anima mea.

Tu, Signore, senti pietà per tutti, né porti odio contro quanto hai creato: per concedere tempo di fare penitenza tu dissimuli i peccati e li risparmi perché, Signore, sei nostro Dio.

Abbi pietà di me, o Dio, abbi pietà, poiché in te si rifugia l'anima mia.

Dominica resurrectionis
domini stacio ad sciam maiorem
Introitus.
Resurrexi
et adbe
tecum su
allelu
ja posuisti super me manum
tuam alleluja mirabilis facta
est scientia tua a alle

Pagina dell'introito della messa di Pasqua in un messale del XIII secolo.

3.

Tra sacro e profano: la musica diventa indipendente

Sequenza: canto liturgico nato con l'aggiunta di testi ai vocalizzi dell'*alleluja*.

Tropo: canto liturgico che consiste nell'interpolare nuovi testi a preesistenti melodie gregoriane, o nell'arricchire di nuovi melismi i canti precedenti.

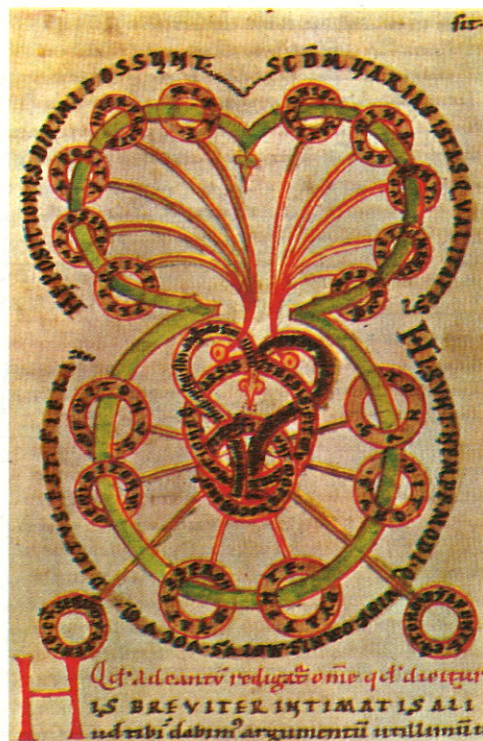
Alleluja: canto cristiano di acclamazione caratterizzato dalla fioritura di numerosi *melismi* (molte note su un'unica sillaba).

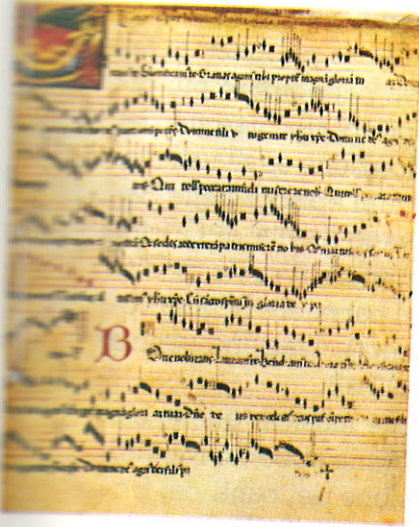
Organum: procedimento compositivo che sta alla base della musica *polifonica* (cioè a più voci). La *vox principalis* (voce principale) intona un canto gregoriano e contemporaneamente un'altra voce (la *vox organalis*) lo esegue a un'altezza diversa.

Nei secoli che segnano il passaggio fra il primo e il secondo millennio si verificarono non poche novità in campo musicale, provocate sia dalla sistemazione del repertorio gregoriano, sia dalla sua diffusione anche in luoghi molto lontani dal centro romano, dove esistevano tradizioni vocali assai diverse.

Il gregoriano accolse alcuni di questi nuovi elementi. Nacquero così la sequenza e il tropo. La sequenza deriva in qualche modo dall'alleluja: si tratta infatti di una serie di vocalizzazioni a mano a mano più lunghe e complesse che venivano collocate in coda ai canti. Il tropo è un arricchimento del canto, che consiste nell'inserire al suo interno nuovi testi, sia musicali che verbali, dando vita a creazioni originali.

Il canto gregoriano diviene sempre più elaborato: certo, finora non è stata modificata la sua caratteristica più importante, la monodia. Ma sono state poste le basi per i primi sviluppi della polifonia, di cui parleremo fra poco. Per adesso ci basta segnalare che all'interno della musica gregoriana si venne affermando una forma nuova, detta organum, dove ad una voce principale che intonava una melodia se ne affiancava una seconda che riprendeva la stessa melodia ma ad un'altezza diversa. Inizialmente il cantore improvvisava liberamente, in seguito l'intervento della voce secondaria venne rigidamente codificato. La *scrittura musicale* rese infatti possibile la fissa-





Esacordo: scala di sei suoni (*Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*) introdotta da Guido d'Arezzo.

zione e la trasmissione delle sempre più complesse parti musicali dei canti. Nel capitolo IV abbiamo parlato dei *neumi*, cioè di un sistema di segni che aiutava il cantore nel compito di eseguire la melodia. Non si trattava però di una vera e propria "scrittura", quanto di una specie di "stenografia": appunti che servivano al cantore a ricordare un testo che conosceva già, esattamente come fanno anche oggi molti oratori. Con l'ampliarsi del repertorio dei canti e con il loro arricchimento si adottò un altro sistema: i neumi vennero sostituiti da *punti* (o *note*), che rappresentavano ciascuno un solo suono. Dapprima le note vennero collocate su un solo rigo, che stava ad indicare quel determinato suono. Se il suono cambiava, cambiava anche il colore della riga, oppure la si faceva precedere da un simbolo. Poi si aumentò il numero delle righe, e si cominciarono ad utilizzare gli spazi fra l'una e l'altra.

Agli inizi del nuovo millennio, il teorico Guido d'Arezzo fissò il numero delle righe (quattro) e i relativi spazi. A lui si deve, inoltre, l'invenzione di un sistema per ricordare i nomi delle note e la loro successione. Gli allievi imparavano a memoria un inno, dove l'inizio di ogni versetto corrispondeva ad una nota diversa e ne indicava il nome nella prima sillaba: da *Ut* (che oggi chiamiamo *Do*) a *La*. La scala che ne risulta si chiama esacordo ed è costituita da sei suoni. L'allievo poteva così intonare tutti i suoni, spostandosi lungo l'arco delle venti note usate dal gregoriano (dall'attuale *Sol* basso al *Mi* alto) senza ricorrere ad uno strumento di riferimento, come facciamo oggi con il *diapason*.

Nella pagina accanto, a sinistra, Guido d'Arezzo in una raffigurazione della "mano di Guido", sussidio mnemonico per apprendere la designazione dei suoni per mezzo di sillabe; a destra, una pagina del *Micrologus*, il trattato di Guido d'Arezzo.

Qui a destra, pagina di un inno gregoriano in una miniatura del XVI secolo; si può notare l'uso del tetragramma. In alto, pagina musicale manoscritta in notazione neumatica di un codice del XIV secolo.



Dramma musicale: detto anche *dramma liturgico*, è una rappresentazione teatrale di alcuni episodi delle Sacre Scritture, soprattutto della vita di Gesù. Ciascun personaggio è interpretato da una voce dal registro particolare (ad esempio, Cristo è una voce grave).

Trovatori: poeti musicisti della Provenza, in Francia. Cantavano soprattutto temi amorosi nelle corti dei signori feudali, ed erano accompagnati da un giullare. Il loro stile si estese in gran parte dell'Europa.

Ma altre novità si affermarono nello stesso periodo. Il canto liturgico era infatti uscito dal chiuso dei monasteri, e il nuovo pubblico di fedeli che si radunava nelle cattedrali desiderava partecipare più direttamente alla cerimonia religiosa. Questo portò alla nascita del dramma musicale, dove il canto assunse una funzione spettacolare. Si rappresentavano in forma teatrale, cioè, alcuni episodi delle Sacre Scritture, soprattutto quelli che riguardavano la vita di Cristo: ogni cantore "recitava" una parte diversa (in genere il ruolo di Cristo era sostenuto da una voce grave, quello del narratore da una voce media e quello della folla da una voce acuta). L'azione veniva inoltre sottolineata spesso dagli strumenti musicali.

E al di fuori della Chiesa? Si faceva ugualmente musica: quella dei trovatori. Almeno inizialmente la monodia profana ebbe un rapporto stretto con la musica religiosa. Ma la diffusione dei canti dei trovatori al di fuori degli ambienti sacri fu rapida: intonati alle feste dei signori feudali o in quelle popolari, divennero noti in tutta la Francia, e poi in Germania, in Spagna e in Italia. I trovatori erano persone colte, spesso di origine aristocratica e di formazione religiosa: cantavano accompagnati da un giullare, che suonava un semplice



Qui sopra, Heinrich von Veldeke, esponente della poesia amorosa tedesca medioevale.



Raffigurazione del "ballo tondo" in un manoscritto francese del XIV secolo: un esempio di impiego non liturgico della musica in tarda epoca medioevale.

strumento e ripeteva la linea melodica, o interveniva autonomamente tra una strofa e l'altra, invitando alla danza. I trovatori adattarono le forme musicali della tradizione sacra a temi nuovi, soprattutto amorosi. In un periodo in cui si andava consolidando all'interno della Chiesa la scrittura musicale, i trovatori si rifacevano invece alla tradizione orale, rielaborando anche motivi di origine popolare che celebravano (in volgare, e non in latino) il corteggiamento amoroso e i piaceri della vita. Per questo motivo possediamo molti documenti sulla produzione poetica dei trovatori, ma non sulla loro musica. Probabilmente l'impostazione melodica era simile a quella del gregoriano. Con una differenza: proprio perché la musica trovadorica si adattava ad una lingua e ad un contenuto diversi, era più libera. In Italia centrale, la canzone trovadorica si fuse con le espressioni di una religiosità che, sull'esempio di San Francesco, era intrisa di un profondo amore per la natura. Nacque così un nuovo tipo di canto (lauda), in cui si mescolano i motivi di tre culture: liturgica, trovadorica e popolare. Delle laudi ci sono rimasti solo i testi in lingua volgare: al di fuori della Chiesa, dunque, la musica non era considerata ancora un linguaggio autonomo, e non veniva trascritta.

Lauda: canto di argomento religioso, in lingua volgare e di carattere popolare, diffusi in Italia centrale a partire dal 1200.



Francesco d'Assisi in un affresco della chiesa superiore della basilica di Assisi.

A destra, l'inizio della "Lauda della memoria e della morte", da un codice del XIV secolo.

segnoze colbatista alleluia alle
luia agnus dei et pastore.

Hs vuol l'omoteo dispare

sepre la morte te pesa re **L**amor



1. Provate a eseguire l'*Inno a San Giovanni*, dal quale Guido d'Arezzo ricavò i nomi delle note e fissò l'intonazione. Nel secolo XI era una melodia particolarmente nota; si pensava addirittura che avesse il potere di combattere la raucedine.

Una prima esecuzione potrà essere guidata dall'insegnante, che intonerà il *Do*. Poi eseguirla una seconda volta da soli: la nota che intonate in corrispondenza della sillaba *Ut* è ancora un *Do*?

Inno a San Giovanni

Ut que-ant la - xis Re - so - na - re fi - bris Mi - ra ge - sto - rum Va - mu -
 - li tu - o - rum, Sol - ve pol - lu - ti
 La - bi - i re - a - tum San - cte Jo - an - nes.

Affinché i tuoi servi possano cantare a corde spiegate le tue mirabili gesta, toglì la colpa che contamina il labbro, o San Giovanni.



2. Vi proponiamo l'ascolto di uno dei canti più conosciuti del repertorio trovadorico: *Kalenda maya*.

È molto probabile che derivi da una melodia assai nota al tempo perché usata per la danza (era detta *estampida*, che nella lingua antica della Francia meridionale indicava il movimento del "battere il piede"). Su questa melodia il poeta trovadorico Raimbaut de Vaqueiras compose il testo, riportato qui, dedicato alla festa popolare di celebrazione della primavera, che si teneva il primo giorno del mese di maggio. La canzone è composta di sei strofe; noi vi proponiamo solo il testo (e la traduzione) della prima; le altre presentano la stessa linea melodica. Quali sono le caratteristiche che secondo voi rendono il brano particolarmente adatto alla danza?

Kalenda maya

Ka - len - da ma - ya, ni fuelhs de fa - ya, ni chanz d'au-zelh, ni flors de
 non es que'm pla - ya pros dom-na gua - ya, tro qu'un ys - nellh mes - sat - ger
 gla - ya del vo - tre belh cors, que'm re - tra - ya pla - zer no - velh qu'a -
 a - ya
 - mors m'a - tra - ya, e ja - ya e'm tra - ya vas vos, dom-na ve -
 - ra - ya; e cha - ya de pla - ya'l ge - los ans que'm n'e - stra - ya.

4. Si chiamano *Carmina burana* le poesie cantate contenute in una raccolta della prima metà del XIII secolo, che venne ritrovata in un monastero bavarese. Si tratta di oltre duecento canti, di tono goliardico e canzonatorio: a intonarli erano i *clerici vagantes*, che in qualche modo sono da considerare gli eredi dei trovatori; erano, cioè, giovani che avevano lasciato gli studi religiosi e che, appunto, vagavano per l'Europa adattando alla musica gregoriana testi scherzosi e popolari in lingua latina. Alcuni di essi elogiavano l'amore, la buona tavola, il vino. È il caso di uno dei più celebri, *In taberna quando sumus* (Quando siamo all'osteria), che è quello che vi proponiamo. Notate come la forma sia quella del canto monotonale, che appartiene al repertorio gregoriano. La struttura è estremamente semplice, e presenta una frase *a* più volte ricorrente e intercalata una volta da una frase *b*.



In taberna quando sumus

a) 
In ta- ber- na quan- do su- mus non cu- ra- mus quid sit hu- mus, —

a) 
sed ad lu- dum pro- pe- ra- mus, cu- i sem- per in- su- da- mus. —

b) 
Quid a - ga- tur in ta- ber- na, — u- bi num- mus est pin- cer- na, —

a) 
hoc est o - pus ut quae ra- tur, si quid lo- quar, au- di - a- tur. —



Il gioco dei dadi in una miniatura a margine dei "Carmina burana".

Noi conosciamo anche una seconda versione dei *Carmina burana*, che si deve al compositore tedesco Carl Orff. Nel 1936, in reazione all'avvento della dodecafonìa, Orff tentò la rifondazione di un linguaggio musicale primitivo e arcaico (anche nei soggetti, molto spesso tratti dall'antichità greca). Mantenendo intatti i testi originali (in latino, francese e tedesco antico), li dotò di una nuova musica, che a sua volta si rifaceva alla tradizione popolare tedesca, al repertorio medioevale e anche a quello gregoriano, modificati alla luce della sensibilità del Novecento. Mentre, per esempio, il ritmo mantiene un'efficacia primordiale, l'organico strumentale è assai ampio (l'orchestra sinfonica tradizionale più una nutrita serie di strumenti a percussione, per rafforzare l'effetto "barbarico"). Consideriamo lo stesso brano, *In taberna quando sumus*: su una melodia estremamente semplice si innesta una ritmica martellante, tesa a trasmettere attraverso la musica l'ebbrezza... alcolica del testo.



Qui sopra, il compositore tedesco Carl Orff (1895-1982) che musicò il testo dei medioevali "Carmina burana" giocando soprattutto sulla prevalenza degli strumenti a percussione, cosa che viene a caratterizzare la composizione per la sua insistenza ritmica ossessiva, ma di grande effetto spettacolare (e difatti la musica dei "Carmina burana" è spesso utilizzata per le colonne sonore di film). A sinistra, una scena dei "Carmina burana" nell'edizione di Monaco del 1970.

In taberna quando sumus

$\text{♩} = 132$

mf sempre staccato

In — ta-ber-na quan - do su - mus, non — cu - ra - mus quid — sit hu - mus,

pp staccato ecc.

sed ad lu - dum pro - pe - ra - mus, cu - i sem - per in - su - da - mus.

4.

Nascita della polifonia

Al culmine dei processi di evoluzione di cui abbiamo parlato c'è la *polifonia*, cioè il canto organizzato su più voci. Essa nasce quando la musica non viene più considerata solo un mezzo per amplificare la parola religiosa, e quando la scrittura musicale consente di visualizzare i rapporti fra i suoni. La polifonia era già stata preannunciata, come abbiamo visto, dall'uso dell'*organum* all'interno del canto gregoriano. Nell'*organum* veniva a stabilirsi tra la voce principale e la voce secondaria (o *organale*) un rapporto di imitazione: la seconda, cioè, riproduceva la prima ad intervalli stabiliti. In seguito il numero delle voci arrivò a quattro, con evidenti complicazioni sia sul piano di coordinamento fra le linee melodiche che su quello dello sviluppo autonomo di ciascuna linea. Nel primo caso si intervenne con la tecnica del "contrappunto" (ovvero *punctum contra punctum*, nota contro nota), che si occupava dei rapporti tra più note diverse. Nel secondo caso si resero più libere le relazioni tra i motivi melodici.

Per esempio, a volte le voci procedevano in modo parallelo (*organum parallelo*):

Vox principalis

Rex coe - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni

Vox organalis

ecc.



Conductus: canto polifonico a due o tre voci, in latino, di genere profano.

Rondellus: canto polifonico profano in cui uno stesso tema veniva cantato ora da una voce, ora da un'altra.

Mottetto: canto polifonico, sacro o profano, in cui a una voce principale (*tenor*) si aggiungono varie parti secondarie, che cantano motivi e anche testi indipendenti, persino in lingue diverse.

Musica misurata: a differenza del canto gregoriano, in cui tutte le note hanno un valore definibile solo in rapporto alla scansione ritmica delle parole, nella musica misurata si incominciano a introdurre note lunghe e note brevi raggruppate in specifici moduli ritmici.

In altri casi, mentre una voce scendeva l'altra saliva, e viceversa (*discanto*):

Vox organalis

8

Cun-cti-po-tens-ge-ni-tor-De-us-om-ni-cre-a-tor ecc.

Vox principalis

La melodia dalla quale si sviluppava la forma polifonica apparteneva, nell'*organum*, al repertorio gregoriano fissato dalla Chiesa. A questo modello se ne affiancarono altri, che resero sempre più evidenti i segni della nuova creatività.

Il conductus era un canto polifonico eseguito nelle processioni: si basava su una melodia principale inventata appositamente o tratta dal repertorio non liturgico, e svolgeva temi soprattutto politici (l'incoronazione di un re, l'esaltazione di un personaggio importante, il dolore per la morte di un uomo illustre).

Il rondellus (dal francese *rondeau*, ruota), di carattere profano, era così chiamato perché fondato sull'imitazione: il motivo "ruotava" da una voce all'altra.

Il mottetto era la forma polifonica più diffusa nel XIII secolo. Il suo nome deriva dal francese *mot*, parola, e non senza ragione. Facendosi infatti più complesse e autonome le parti secondarie, diventava difficile ricordarle: così si affidarono ai cantori parole diverse da quelle della parte principale (che qui venne chiamata *tenor*) la cui importanza venne ad attenuarsi. Alla melodia gregoriana si poteva così sovrapporre una parte in una lingua diversa, o addirittura un altro canto, di contenuto profano.

Il fenomeno della polifonia è collegato all'affermarsi della scrittura musicale. Abbiamo accennato ai modi per segnare le altezze dei vari suoni: bisognava però rappresentare anche la durata delle note e i ritmi che le ordinavano, cosa di cui il gregoriano non si occupava perché il ritmo musicale seguiva l'articolazione delle parole. Si cominciò così a distinguere le note lunghe dalle brevi e a definire elementari moduli ritmici sulla base dei raggruppamenti di note.

Nacque la musica misurata, con una notazione detta *mensurale* e basata sul calcolo dei rapporti quantitativi tra le durate delle note. Erano state poste le basi per il moderno sistema di notazione.

L'insieme di questi elementi, compositivi, tecnici, culturali, trovò il suo massimo svi-

Nicolò del Preposto, che fu uno degli esponenti dell'*Ars nova* in Italia, ritratto in un codice del XV secolo.



Madrigale: forma polifonica profana su componimenti poetici, divisi in strofe, di carattere pastorale e amoroso. A due o a tre voci, spesso con accompagnamento strumentale.

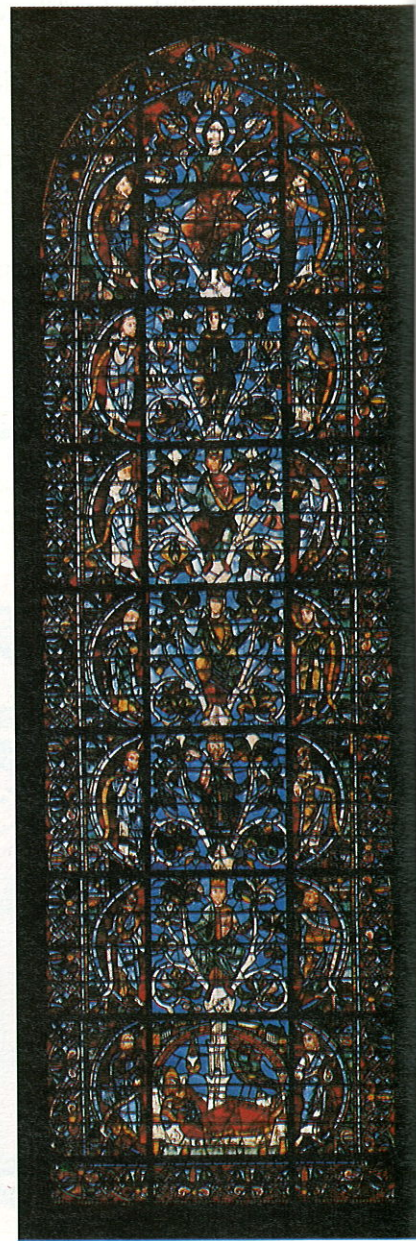
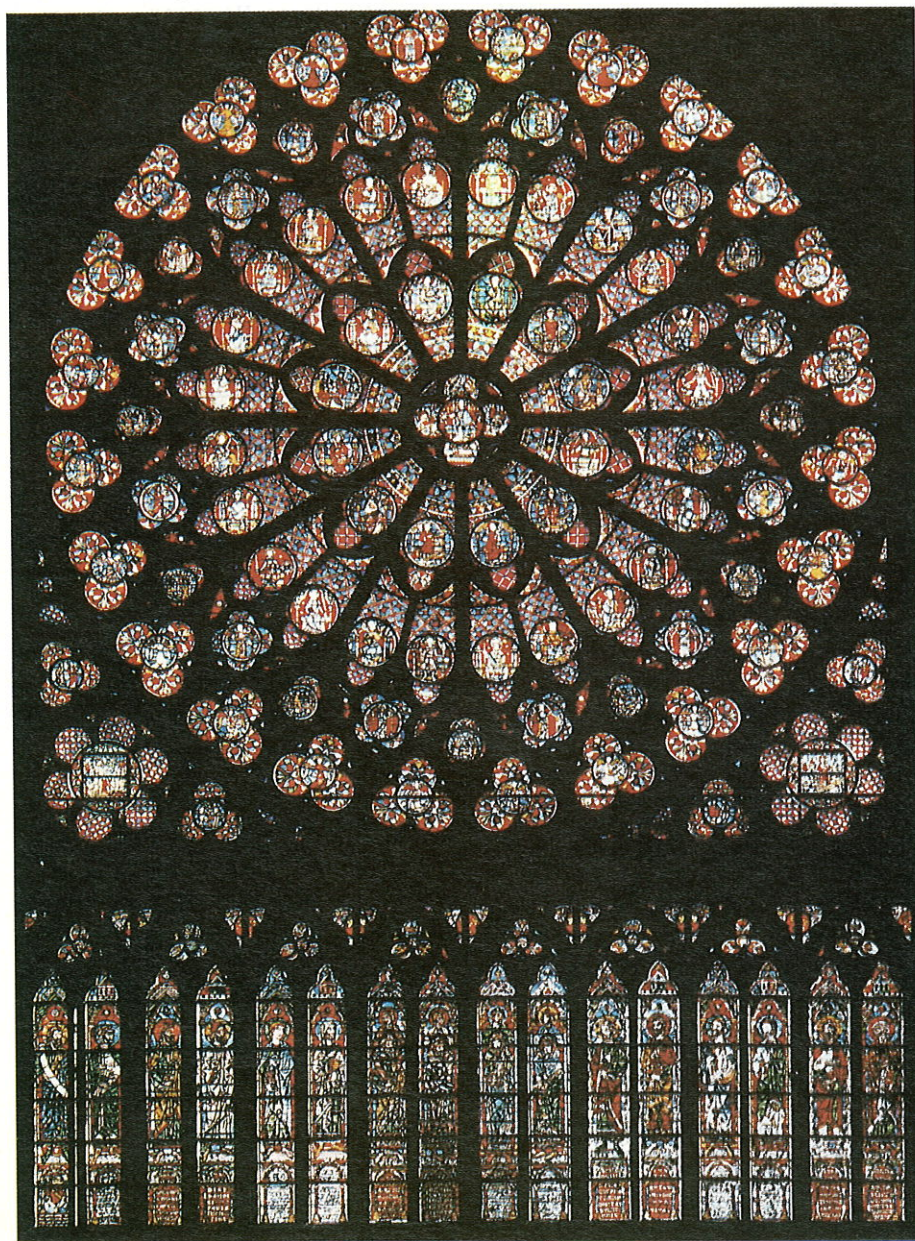
Caccia: canto polifonico strutturato a canone: una voce inizia da sola e l'altra (o le altre) la inseguono ripetendo la stessa melodia.

Il rosone del transetto Nord (a sinistra) e la vetrata dell'albero di Jesse (a destra) della cattedrale di Notre-Dame.

luppo nell'*Ars nova*, un movimento musicale che nel XIV secolo ebbe come centro Parigi e la sua cattedrale, Notre-Dame.

Dalla Francia il movimento dell'*Ars nova* si diffuse in altri paesi, coinvolgendo anche l'Italia e dando vita a nuove forme di composizione polifonica, come il madrigale (dove strofe di tre versi ciascuna vengono intonate sullo stesso motivo) e la caccia (che deriva il suo nome dal fatto che le diverse voci si inseguono fra loro, secondo il principio compositivo del *canone*).

Si tratta di forme artistiche che inizialmente ebbero un valore più letterario che musicale, ma che conobbero successivamente fecondi sviluppi.





1. Quello che segue è un *organum melismatico*. Si tratta di un canto a due voci: la voce principale, quella più bassa, è detta *tenor* (perché “tiene” la melodia), e riprende un canto gregoriano, prolungandone le note; la voce superiore intona sulle note lunghe della prima alcune fioriture melismatiche di diversa lunghezza, che fanno pensare a improvvisazioni “su tema”.

Provate a eseguirlo, o comunque a organizzarne l'esecuzione (quando comincia la seconda voce? come si sviluppa rispetto alla prima? deve avere un ritmo più mosso o no?).

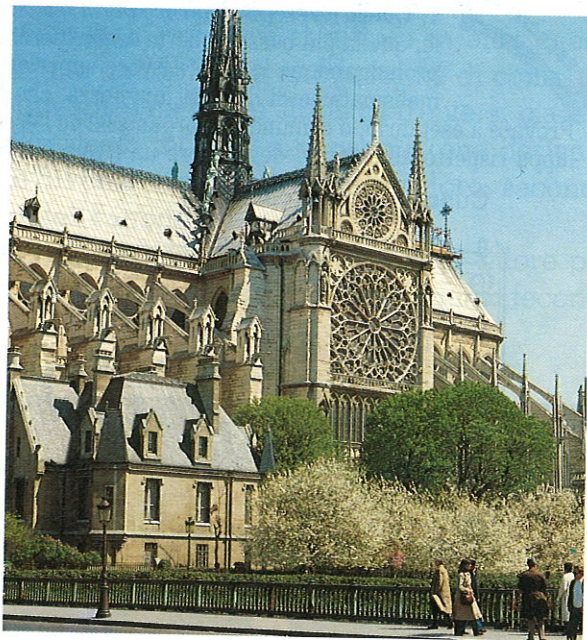
Cunctipotens

O Signore, Onnipossente generatore, Dio creatore di tutte le cose, abbi pietà.

2. Vi proponiamo un confronto fra due tipi di musiche, nate nello stesso luogo (la cattedrale parigina di Notre-Dame) ma in due secoli diversi, precisamente nella prima metà del XIII secolo (quando l'edificio era in costruzione) e nella prima metà del XIV secolo (a cattedrale ultimata). Perotin è autore del primo brano, Guillaume de Machaut del secondo. Sono a confronto due scuole assai diverse, che anche i contemporanei sentirono come opposte, tanto da denominare la seconda *Ars nova* contrapponendola all'*Ars antiqua* della prima.



Ascoltate un frammento del compositore francese Perotin tratto da *Sederunt principes*, un organum a quattro voci, delle quali la principale (quella bassa) riproduce un canto gregoriano in modo statico, dilatandone le note, mentre le tre superiori, sviluppandosi su un'estensione vocale assai limitata, si incrociano frequentemente tra di loro, e danno vita a un ritmo molto mosso. Nella trascrizione moderna le note della voce principale arrivano in certi casi a occupare anche più di cento battute, mentre le altre voci propongono un discanto vivace, che talvolta suona dissonante ai nostri orecchi.



La cattedrale di Notre-Dame (1163-1230).

Sederunt principes

Se

(derunt) ecc.



Il secondo brano, di Guillaume de Machaut, è il *Kyrie* della *Messa di Notre-Dame*. In questo caso tutte e quattro le voci si muovono assieme, secondo la formula del *mottetto isoritmico*. La tecnica isoritmica, efficacemente usata da Machaut, consiste nel disporre sulla stessa formula ritmica diverse successioni di note: per esempio, nella voce più alta le battute da 8 a 12 corrispondono alle battute da 20 a 24. Segnate sulla partitura le isoritmie della voce più bassa.

Ascoltate attentamente i due brani e discutete le diverse impressioni che vi procurano.

Kyrie

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and half notes, along with rests.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It continues the musical piece with similar notation to the first system, including rests and various note values.

Third system of musical notation, consisting of four staves. This system includes lyrics for the vocal line. The lyrics are: "e - le - i - son." repeated across the staves. The musical notation includes rests and notes corresponding to the lyrics.

e - le - i - son.
e - le - i - son.
e - le - i - son.
e - le - i - son.



3. Adesso vi proponiamo una musica un po' strana e misteriosa. Facciamo un balzo nei secoli e arriviamo ai nostri tempi. Un complesso rock il cui nome è tutto un programma, *Enigma*, tenta un'operazione ardita, quella di abbattere i confini tra i generi e tra i diversi periodi della musica. Il brano che ascoltate (*Back to the Rivers of Belief*, cioè "Ritorno ai fiumi della fede") inizia con una formula musicale ricavata dalla tradizione gregoriana e ad essa fa seguire una serie di motivi e stili diversi, orientali e occidentali, di ieri e di oggi. La musica si muove con estrema libertà nel tempo e nello spazio, puntando soprattutto a creare un'atmosfera sonora.

Cercate di individuare gli ingredienti di questo brano e poi esprimete le vostre impressioni.

Ad alcuni questa provocazione piacerà, ad altri no. Può essere un'ottima occasione per organizzare un confronto sul valore (positivo o negativo, a seconda delle opinioni) delle frontiere musicali.

Terminata la discussione, dividetevi in due gruppi: il primo si incaricherà di preparare una recensione di questo pezzo per una rivista rock; il secondo un articolo per una rivista di musica colta.

ENIGMA † MCMXC a. D.

"THE LIMITED EDITION"



THE ALBUM PLUS 4 EXTRA VERSIONS OF
SADENESS · MEA CULPA · PRINCIPLES OF LUST ·
THE RIVERS OF BELIEF

1

Della musica degli antichi Greci e Romani sappiamo molte cose, ma non sappiamo:

- a) dove veniva suonata
- b) perché veniva suonata
- c) come suonava

2

I filosofi romani e i primi cristiani erano d'accordo nel:

- a) sottolineare il piacere che dà la musica
- b) condannare un uso volgare della musica
- c) bandire le musiche dagli spettacoli dei gladiatori

3

Da che cosa deriva il termine *gregoriano*? Perché?

4

Per quale ragione sosteniamo che con il gregoriano inizia la storia della musica occidentale?

5

È possibile parlare di "ritmo" a proposito del canto gregoriano? Se sì, in che senso? Se no, perché?

6

Completate adeguatamente le frasi seguenti:

Il sistema dei neumi è...

La notazione... permette di leggere un brano musicale che non si conosce.

La notazione... permette di eseguire un brano musicale che si conosce.

7

Ciò che distingue il *mottetto* dall'*organum* e dal *conductus* è il fatto di usare voci che:

- a) cantano testi verbali diversi
- b) intonano su tonalità diverse lo stesso testo
- c) eseguono solo testi profani

8

Per "musica misurata" si intende:

- a) brani caratterizzati da precise scansioni ritmiche
- b) una notazione attenta alla durata dei suoni
- c) una musica rispettosa dei valori divini