

Capitolo VII

La musica come elevazione

Antichità e Medioevo

In questo capitolo incontreremo:

- una lira che sposta le pietre
- strumenti imparentati con i venti
- musiche da ascoltare con la mente
- otto modi per dare ordine ai canti di chiesa
- una soluzione per pregare tre volte
- edifici che danno armonia alla musica
- il gusto rumoroso dei Romani
- un organetto da portarsi dietro
- una melodia che non finisce mai

Impareremo a:

- individuare i poteri magici che gli antichi attribuivano alla musica
- distinguere la musica come oggetto da pensare e la musica come esperienza di esecuzione e di ascolto
- classificare i canti gregoriani
- apprezzare lo stretto legame che i primi cristiani sentirono tra parola parlata e parola cantata
- capire come il canto può esaltare la preghiera
- riconoscere la dotazione strumentale dei Greci, dei Romani, dei popoli del Medioevo
- cogliere ciò che distingue la musica d'autore dalla composizione anonima



I poteri soprannaturali della musica

La musica nasce insieme all'uomo. Ma con la musica nasce anche il mistero legato ai suoi poteri.

Gli antichi Greci attribuivano ai suoni significati magici. Secondo la mitologia greca, il canto di Orfeo ammansisce le belve e commuove gli dèi; la cetra di Apollo placa la natura; la lira d'oro di Anfione e Zeto fa muovere le pietre dei monti e le dispone in ordine per costruire le mura di Tebe. E mentre ad ognuna delle nove Muse viene attribuita un'arte particolare, la musica, oltre che di Euterpe, è di tutte, è "l'arte delle Muse" per eccellenza: sotto il suo impulso la vetta del monte Elicona, dove le Muse dimorano, si innalza fino a toccare il cielo.

Nella Grecia classica la musica è all'origine delle cose, influenza e riproduce i rapporti armonici tra gli elementi dell'universo, può addirittura cambiare l'aspetto della natura. Può cambiare anche l'animo umano, e modificare i sentimenti, la volontà e anche lo stato fisico. Il canto e il suono degli strumenti erano dunque di grande importanza nei riti magico-religiosi, nelle attività educative e nelle pratiche mediche.

Questo modo di intendere la musica come fatto che riguarda l'intero universo e coinvolge, accanto alla dimensione naturale e umana, anche quella divina, era comune ad altri popoli dell'antichità.

Gli Egizi attribuivano al dio Thoth l'invenzione della musica, e molte raffigurazioni sulle pareti delle tombe mostrano dèi che suonano uno strumento o strumenti che recano l'immagine del dio a cui sono dedicati.

In Mesopotamia e in Arabia la musica era parte attiva dei riti religiosi.

Secondo le antiche cronache indiane, fu il dio Shiva a insegnare la musica e la danza agli uomini.

I più antichi teorici cinesi ponevano la musica a fondamento dell'universo e vedevano in essa il principio di ordinamento dei fenomeni cosmici.



Qui a destra, un arpista che celebra Ra-Harakhti, dio del sole, in una pittura egizia.

Sopra, Orfeo che ammansisce le belve in un mosaico del III secolo.



Curiosando

L'UNIVERSO È MUSICA

In un testo religioso dell'antica Cina, che risale a due millenni prima di Cristo, leggiamo, a proposito della musica, che "i suoni chiari e distinti rappresentano la terra, la successione dei quattro movimenti della danza rappresenta le quattro stagioni, i cinque colori corrispondono ai cinque gradi della scala, i venti delle otto direzioni corrispondono alle otto famiglie degli strumenti".

Nelle teorie dei filosofi greci che si ispirano al pensiero di Pitagora, vissuto nel VI secolo a.C., troviamo idee si-

mili, che danno un carattere cosmico alla musica. Si tratta di suoni che l'uomo non può ascoltare, può solo pensare: essi sono prodotti dai movimenti dei corpi celesti e l'armonia che ne risulta governa l'intero universo. Riferendo le teorie pitagoriche, il filosofo Aristotele (IV secolo a.C.) afferma che, "poiché essi vedevano espresse dai numeri le proprietà e i rapporti della natura appariva loro simile ai numeri, e i numeri apparivano a fondamento della natura, pensarono che gli elementi dei numeri fossero elementi di tutte le cose esistenti e che l'intero mondo fosse armonia e numero".

2.

Il suono pensato e quello eseguito

È importante riflettere sulla cultura greca, che col suo modo di concepire la musica influenzò profondamente le successive forme di pensiero musicale fino alla svolta dell'anno Mille d.C.

I teorici greci (e poi quelli cristiani) distinguevano la "musica pensata" dalla "musica udita". Il filosofo Platone (V-IV secolo a.C.), per esempio, condanna la musica che dà solo piacere o dolore all'uomo, e non gli consente

Platone conversa con i suoi discepoli (mosaico del III secolo).





Qui sopra, Platone e Aristotele nell'affresco "La Scuola di Atene" di Raffaello Sanzio (Stanze Vaticane).

In basso a destra, un gruppo di frati cantori in una miniatura di un "Libro d'ore" del XIII secolo.

di approdare alle più alte forme di conoscenza. La musica da promuovere è invece quella che avvicina la mente all'ordine del cosmo, alla regolarità delle leggi, alla scienza divina. In cosa differisce dalla musica "per il piacere"? Dal fatto che quest'ultima è "lamentosa, molle, languida", mentre l'altra sviluppa la virtù del coraggio e l'abitudine alla preghiera. Era così diversa dalla prima? È difficile dirlo, dal momento che non possediamo documentazione diretta sulla musica greca. È probabile, però, che la distinzione sia di carattere teorico più che pratico: il potere misterioso della musica si esplica, cioè, più attraverso un suono "pensato" che attraverso la reale esecuzione.

Anche oggi esistono distinzioni fra musiche "buone" e musiche "cattive": pensate alle polemiche che hanno opposto i sostenitori del rock (musica per il piacere) a quelli della musica classica (musica capace di affinare gli animi). Se uno studente del Tremila leggesse (senza ascoltarle, ovviamente) quanto è stato scritto negli ultimi anni del XX secolo a proposito di queste due musiche, difficilmente potrebbe farsi un'idea di come esse suonassero davvero. Così succede per la musica greca: non sappiamo come suonasse la musica dei filosofi (ordinata, come viene detto nel capitolo precedente, in tetracordi) e in cosa differisse da quella che i musicisti intonavano per allietare i banchetti.

Anche la cultura cristiana riteneva che la musica non dovesse essere ascoltata per puro piacere, ma per introdurre l'uomo nel regno del bene: essa veniva dunque collegata alla religione, anziché, come avveniva nell'antica Grecia, alla filosofia. Le musiche strumentali, che a differenza dei canti sacri non contenevano ovviamente messaggi verbali e non potevano dunque elevare l'animo, venivano condannate. Sant'Agostino, che visse nel IV secolo d.C., pianse di commozione ascoltando per la prima volta dei canti in chiesa. Ma l'uomo religioso, egli sostiene, deve lasciarsi toccare non dal canto (cioè dalla musica), bensì da ciò che viene cantato (la parola):

"Quando mi accade di sentirmi impressionato più dal canto che da ciò che viene cantato, confesso di commettere un peccato degno di castigo, e allora preferirei di non sentir cantare".

Come nella musica greca, anche il gregoriano separava la musica oggetto di pensiero, e di elevazione religiosa, e la musica concepita per il diletto dell'orecchio. Per questo motivo la classificazione dei canti in base ai modi, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, serviva ad assicurare il rispetto di precise nor-





Una Schola Cantorum raffigurata in una miniatura del XIV secolo.

me teoriche. Ma la distinzione valeva più in astratto che in pratica: una parte dei canti che ci sono giunti rimandano infatti a un solo modo, e molti altri combinano i caratteri di diversi modi. Insomma, ancora una volta la musica "pensata" non corrisponde alla musica "praticata".

Provate anche voi

1. Nel linguaggio musicale moderno si parla ancora di *modi*. Quanti ne conoscete, e come si distinguono l'uno dall'altro?
2. Riportiamo gli otto modi del sistema gregoriano; in ciascuno di essi la finale viene visualizzata con una nota bianca tra due linee verticali, e quella di recitazione con una nota bianca libera. Cosa trovate di comune con il sistema greco dei tetracordi (v. pag. 229) e cosa di diverso?

I. Dorico Autentico	II. Ipodorico Plagale
III. Frigio	IV. Ipofrigio
V. Lidio	VI. Ipolidio
VII. Misolidio	VIII. Ipomisolidio

The image shows eight musical staves, each representing a different mode of the Gregorian system. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written in a simple, medieval style. In each mode, the final note (the 'finalis') is a white note placed between two vertical lines, and the recitation note (the 'tonica') is a white note placed above the staff lines. The modes are arranged in two columns: Dorico (Autentico) and Ipodorico (Plagale) in the first row; Frigio and Ipofrigio in the second; Lidio and Ipolidio in the third; and Misolidio and Ipomisolidio in the fourth.

3. Guido d'Arezzo sosteneva che "è immensa la distanza tra il cantore e il musicista; i primi cantano, i secondi sanno le cose che costituiscono la musica; colui che fa ciò che non sa, si può definire una bestia". Secondo voi da che cosa nasceva questa opinione?

3.

Parole e musica

Un altro aspetto che mette in rapporto la musica greca del periodo classico con quella liturgica dell'età del gregoriano è la stretta connessione tra suono e parola. La melodia greca tradizionale doveva infatti intonare la parola (soprattutto quella poetica) adattandosi ai suoi ritmi per farne risaltare il significato. Allo stesso modo, nei primi secoli di affermazione della cultura cristiana, si sosteneva che "cantare è come pregare tre volte". Il suono serviva ad amplificare il significato della parola, aiutato, in questo, dall'uso della lingua latina, con la sua regolarità e la sua musicalità. Vi siete chiesti perché, se la parola era così importante, si ricorreva al canto per pregare? Perché la parola cantata poteva venir ricordata più facilmente di quella recitata: il canto svolgeva così un'importante funzione educativa nei confronti dei fedeli. Questo spiega perché la struttura del canto gregoriano fosse estremamente semplice, con pochi intervalli e con un ritmo libero. Caratteristiche importanti, dal momento che per secoli e secoli i canti si diffusero attraverso l'esecuzione, e non attraverso la scrittura.

Si aspirava, insomma, ad una fusione totale fra la parola e la musica, dove la prima dava tono e ritmo alla seconda. Il che non vuol dire, però, che all'interno della parola non si aprissero spazi per "liberare" la musica, con-

A sinistra, miniatura per l'introito della messa di Natale.

A destra, raffigurazione di re David e dei suoi accoliti nel "Salterio di Canterbury" (VIII secolo); il salterio è la raccolta dei 150 salmi del Vecchio Testamento destinati al canto nella sinagoga ebraica, passati poi nella liturgia cristiana: secondo la tradizione, essi furono composti, appunto, da re David.



sentendole di agire autonomamente e di approdare a livelli dove la parola, da sola, non poteva arrivare. Questo accadeva negli *alleluja*. E a proposito dei vocalizzi che li caratterizzavano, ancora Sant'Agostino scrive: "Chi li intona non dice parole, ma produce una specie di suono di gioia senza parole... Godendo nella sua esultanza di certe parole che non si possono dire né intendere, l'uomo prorompe in una specie di voce di esultanza senza parole, sì ch'egli pare godere nella voce stessa, incapace, per troppo gaudio, di spiegare con parole ciò che gode".

La subordinazione della musica alla parola entra in crisi con la nascita e lo sviluppo della polifonia. Per secoli le soluzioni musicali erano state create in rapporto ai testi verbali: la polifonia rompe questo legame. La sovrapposizione e l'intreccio tra le diverse formule melodiche rende necessariamente meno comprensibile e memorizzabile il testo. E contemporaneamente fa nascere un problema strettamente musicale: quello di organizzare il materiale sonoro come una specie di architettura (è anche per questo che si afferma la scrittura musicale).

Alla dimensione *orizzontale*, attenta allo sviluppo della monodia sulla linea del tempo, si affianca quella *verticale*, legata al procedere simultaneo di più melodie. Dal dominio di una sola voce affidata a un solista o a un coro (dove la presenza di una base musicale strumentale — quando c'era — era legata alla monodia) si passa a una nuova dimensione, caratterizzata dal dialogo tra voci diverse, tra voci e strumenti, e tra gli strumenti stessi.



Sant'Agostino suona la giga, una specie di viola diffusa soprattutto nel Quattrocento (miniatura di un codice del XV secolo).

Ascolto

UNA MELODIA RIPETUTA ALL'INFINITO

Nell'ambito dei circa tremila canti gregoriani che ci ha consegnato la tradizione, un posto di rilievo è occupato dai canti di *Alleluja*. Sono perlopiù organizzati secondo lo stesso schema: un ritornello intonato sulla parola "alleluja" cui segue un versetto e a conclusione la ripetizione del ritornello. Gli alleluja iniziale e finale presentano ricche fioriture melodiche sulla vocale "a", che in certi casi sono riprese anche nel versetto intermedio.



Così avviene nel canto di cui vi proponiamo l'ascolto, *Magnus Dominus*, che sembra ripetere all'infinito la medesima soluzione melodi-

ca, introdotta prima con il ritornello dell'alleluja, e poi ricostruita e riecheggiata nel versetto (tradotto in italiano: "grande e degno di lode è il Signore nella città di Dio, la Chiesa"). La ripresa incessante dello stesso motivo vocale sta a significare l'ammirazione della Chiesa al cospetto di Dio, e traduce in una musicalità estatica la gioia che la fede procura all'uomo.

Alle nostre orecchie, il brano sembra riecheggiare certi motivi orientali: l'effetto è dovuto all'assenza di alterazioni nei modi (ricordiamolo, è il sistema di notazione adottato dal gregoriano: questo canto appartiene al settimo modo, che ha per finale il *Sol* e per nota centrale il *Re*) e anche alla mancanza di una struttura ritmica uniforme.

4.

Gli strumenti nell'antichità e nel Medioevo

Lira: strumento a corde comparso nel III millennio a.C. presso i Sumeri. Ampiamente usato nell'antico Egitto, ha assunto le sue forme caratteristiche nella Grecia classica.

Aulos: strumento aerofono in uso nell'antica Grecia. La sua presenza è stata attestata anche in Egitto ed in Siria. La stessa tradizione greca gli attribuisce un'origine orientale: infatti i Frigi erano considerati i migliori esecutori.

Nelle sue prime espressioni, la musica greca era associata alle cerimonie religiose: e così l'uso degli strumenti. Lo strumento che si associava alla figura del dio Apollo e che dunque caratterizzava il suo culto era la lira. Essa veniva perlopiù usata per accompagnare il canto, pizzicando con le dita o con un plectro le corde che la componevano (da cinque a undici) e che risonavano grazie al corpo dello strumento, costituito da una cassetta di legno rivestita di pelle oppure dal guscio di una testuggine. Al culto del dio Dioniso era invece legato l'aulos, una specie di flauto doppio con una duplice ancia (cioè con due imboccature, corrispondenti a due canne), che produceva un suono stridulo. L'aulos veniva usato per accompagnare i cori previsti nelle rappresentazioni tragiche, e seguiva all'unisono lo sviluppo delle melodie cantate.



Un suonatore di lira e uno di aulos nella scena di un rito sacrificale; da una tavoletta greca del VI secolo a.C.



Qui sopra, una *citarista* raffigurata in un affresco del 40-30 a.C. A destra, un suonatore di flauto doppio in un affresco etrusco.



Cetra: strumento in uso nell'antica Grecia, nato da un perfezionamento della lira.

Tibia: strumento usato dagli antichi Romani; è l'equivalente dell'*aulos* greco. Ricavato dalla tibia di un ovino o di qualche altro animale (ma costruito anche in legno o bronzo), si presentava come una canna ad ancia doppia.

Cornus: originariamente ricavato da un corno di bue o di bufalo, questo strumento serviva per dare i segnali militari (corno di guerra).

Lituus: tromba di bronzo di origine etrusca, usata dagli antichi Romani in battaglia. Simile al bastone degli àuguri, da cui prende il nome, si presentava come una lunga canna con padiglione ricurvo.

Viella: strumento ad arco, a fondo piatto, comparso nel X secolo e suonato diffusamente, nei secoli XII e XIII, da giullari e trovatori.

In epoca più tarda questi strumenti vennero utilizzati anche per esecuzioni puramente strumentali: sappiamo di gare pubbliche tra suonatori di lira o di *cetra* (uno strumento simile ma di dimensioni maggiori) e di *aulos*, che impegnavano musicisti sempre più abili sul piano tecnico. Naturalmente non tutti approvavano questo fenomeno. Il filosofo Aristotele, per esempio, auspicava che i giovani "non si affaticassero troppo negli esercizi, nei virtuosismi e nelle ricercatezze" necessari per vincere una competizione, ma si concentrassero principalmente sulla creazione "delle belle melodie e dei bei ritmi".

Rispetto ai Greci, i Romani dedicarono maggiore attenzione alla musica strumentale, che veniva suonata soprattutto nelle grandi cerimonie politiche, religiose e spettacolari e spesso anche nelle attività militari. Per questo motivo utilizzarono strumenti di ampia sonorità, come quelli a percussione e quelli di ottone. Accanto alla lira e alla *tibia* (simile all'*aulos*), troviamo anche strumenti a fiato come il *cornus* ed il *lituus*.

Meno raffinati degli strumentisti greci, sempre attenti, come abbiamo visto, alla dimensione del canto, i Romani preferirono invece affidare la loro musica, vivace e animata, a grandi complessi strumentali: vere e proprie orchestre.

La nascente cultura cristiana condannò apertamente questo tipo di musica, che mirava soltanto al piacere o all'impressione, e non all'elevazione e all'ingentilimento degli animi. "Tutto ciò che seduce le orecchie e gli occhi e che può corrompere il vigore dell'animo deve essere tenuto lontano dai sacerdoti di Dio", sosteneva la Chiesa nel Concilio di Tours del IX secolo. L'unica musica accettata era quella del canto, e non quella prodotta dagli strumenti.

Sappiamo però che, al di fuori degli ambienti religiosi, nel Medioevo si utilizzavano l'*arpa*, che proviene dalle isole britanniche; la *viella*, il più lonta-

Salterio: strumento a corde di origine orientale, diffusosi in Europa nell'XI secolo. Di forma triangolare o trapezoidale, si suonava con le dita o con un plectro.

In alto a destra, una pagina miniata del "Roman de Fauvel" (scritto da Gervais du Bus tra il 1310 e il 1314) che raffigura i "charivari", serenate parodistiche rivolte alle vedove risposate. Qui sotto, suonatori di ghironda in una miniatura tratta dalle "Cantigas de Santa Maria", XIII secolo.

In basso a destra, miniatura celebrativa di un matrimonio in una raccolta trobadorica.

no antenato del violino che si conosca; il salterio, uno strumento a corde pizzicate simile alla cetra; e poi strumenti a fiato come le *trombe* e i *corni*, adatti alla caccia e alla battaglia, e percussioni (*tamburi* di vario tipo) per accompagnare le danze.

Questi strumenti venivano suonati insieme in piccoli gruppi assai eterogenei, dove il suono ampio e solenne dei corni si accostava a quello più piccolo ed esile delle vielle o del salterio.

Un contrasto che si accentuò man mano che si andava affermando la polifonia, a dimostrazione che il nuovo gusto musicale apprezzava la varietà quanto quello antico aveva valorizzato l'uniformità.



Curiosando

L'ORGANO

L'organo è uno strumento che siamo abituati ad associare alla musica sacra. Il suo ingresso nelle chiese e il suo uso per accompagnare i cori religiosi comincia però solo nel XIII secolo. Versioni molto semplificate di questo strumento sono comunque presenti nella cultura musicale del Medioevo, che conosceva due tipi di organo, uno piccolo e portatile, chiamato appunto *portativo*, e uno più grosso, ma non come quelli monumentali che troviamo oggi nelle nostre chiese, chiamato *positivo*, per-

ché poggiava per terra. Il primo si suonava con una sola mano, poiché l'altra doveva azionare il mantice, necessario per immettere aria nelle canne. Gli organi positivi potevano essere suonati con tutte e due le mani; occorreva, però, un aiuto per azionare il mantice. Questi organi non avevano una tastiera, come quelli che conosciamo, e l'organista, per produrre i diversi suoni, doveva tirare e mollare le linguette che chiudevano le canne. Quindi la musica prodotta da tali strumenti era necessariamente lineare e semplice, non in grado di ricalcare le complesse fioriture melodiche a cui poteva invece abbandonarsi la voce.

Sopra, a sinistra, un rudimentale organo con grossi tasti in un'incisione dell'XI secolo; a destra, un angelo suona un piccolo organo portatile, particolare di un dipinto da Hans Memling (1433-1494) su un pannello d'organo.

Sotto, a sinistra, un organo positivo da tavolo in un'incisione del Cinquecento; a destra, un organo positivo del XVI secolo.



5.

Il primo musicista moderno: Guillaume de Machaut

Con la diffusione della scrittura musicale si sviluppa anche un nuovo orizzonte: quello della composizione, che permette il nascere di creatività individuali. Guillaume de Machaut (1300?-1377), esponente dell'*Ars nova* parigina, è il primo personaggio della storia della musica a cui possiamo attribuire la patente di "compositore", cioè di musicista impegnato nella produzione in forma scritta di musiche originali, appartenenti a generi molto diversi fra di loro. Egli fu anche poeta, uomo di religione, politico e teorico della musica, la quale, sosteneva, "è una scienza che vuol far ridere, cantare e danzare". Più che all'elevazione dello spirito, dunque, la musica di Machaut punta al diletto dell'uomo attraverso la bellezza dei suoni e l'ingegnosità delle soluzioni tecniche.

Le sue molteplici composizioni sono giunte fino a noi in edizioni manoscritte assai accurate e suggestive sul piano visivo, a prova dell'alta considerazione in cui era tenuto dai suoi contemporanei. Della sua produzione conosciamo più di cento composizioni profane e due grosse composizioni liturgiche: una di esse, la *Messe de Notre-Dame*, costituisce il primo esempio storico di messa completa composta da un solo autore. La musica di Machaut è tutta di tipo polifonico, ed è scritta per due, tre, quattro voci che si dispongono e si ordinano tra di loro secondo ritmi e movimenti melodici rapidi e frastagliati. Sono, cioè, complesse "architetture", che per la loro modernità somigliano ad alcune fra le più avanzate composizioni del nostro secolo.

GUILLAUME DE MACHAUT (1300?-1377)

Compositore e poeta nato intorno al 1300 nelle Ardenne, in Francia. Segretario del re di Boemia, Giovanni di Lussemburgo, dal 1323 al 1346, nel 1337 fu nominato canonico della cattedrale di Reims. In seguito alla morte di Giovanni di Lussemburgo nel 1346, passò al servizio della figlia di lui e, nel 1349, di Carlo di Navarra. Morì a Reims nel 1377. Accanto ai suoi componimenti letterari ci ha lasciato una produzione musicale ricchissima, in cui l'*Ars nova* francese tocca le vette più alte: un centinaio di opere poetico-musicali (23 *mottetti* sacri e profani, 42 *ballate*, 20 *rondeaux*, 33 *virelais*, 19 *lais*, ecc.) e 2 composizioni liturgiche: la *Messe de Notre-Dame*, a quattro voci, e *David*, una composizione a tre voci che si alternano contrappuntisticamente in modo originale.



Miniatura che illustra una composizione di Machaut.

Ascolto

"LA MIA FINE È IL MIO INIZIO"



Vi proponiamo l'ascolto di una composizione di Guillaume de Machaut, *Ma fin est mon commencement*, la cui parte musicale corrisponde mirabilmente alle parole del testo. Il poeta sostiene che la sua fine è il suo inizio (e viceversa); il musicista (ma si tratta della stessa persona!) dice la stessa cosa in note, sfruttando al massimo le risorse del contrappunto. Ne viene fuori una specie di gioco poetico-sonoro, estremamente piacevole all'ascolto. In essa è probabile che sia ripreso un motivo popolare, ma l'elaborazione musicale di Machaut fa del brano un prezioso omaggio al gusto aristocratico del tempo, sensibile alle

nuove avventure intellettuali che si aprivano in campo letterario e musicale. Come potete notare, la voce superiore è identica a quella inferiore, ma procede in modo inverso, secondo un "movimento retrogrado": in altre parole, comincia dall'ultima nota per finire alla prima.

Inoltre la prima voce, a partire dalla metà del brano, che qui è segnata da una doppia stanghetta, ripete in movimento retrogrado l'esecuzione della seconda voce della prima metà, mentre la seconda voce nella seconda metà esegue in movimento retrogrado ciò che la prima voce aveva eseguito nella prima metà.

Insomma: "la mia fine è il mio inizio, il mio inizio è la mia fine".

The musical score consists of five systems, each with two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the lute accompaniment. The lyrics are: "Ma - Fin - est - mon - com - men - ce - ment et mon com - men - ce - ment - ma - Fin". The score illustrates the concept of retrograde motion, where the second half of the piece is a reverse of the first half.

Musica mondo

Oggi il disco ci consente di entrare in contatto anche con musiche extraeuropee.

Provate ad ascoltare un pezzo di musica indiana, dell'Africa centrale o del Sud America: è probabile che ne ricaverete una doppia impressione. Da un lato coglierete ritmi, soluzioni melodiche, timbri vocali e strumentali "esotici", che si discostano da quelli della nostra tradizione; ma dall'altro riconoscerete elementi e caratteristiche presenti anche nella musica europea contemporanea. È il disco che permette a "noi" di conoscere la musica degli "altri", e viceversa. Stabilendo questa rete comunicativa, le musiche tendono ad amalgamarsi, perdendo alcuni dei loro tratti originari.

Nasce così una musica senza frontiera, una "musica mondo". E il rock dell'ultimo decennio, ricco di suoni e ritmi recuperati dalle civiltà musicali dell'Oriente e della parte meridionale della terra, mostra a quali livelli è arrivato questo processo. Lo stesso avviene per la musica colta. Da tempo presso le nostre scuole musicali si sono costituiti gruppi di studiosi delle musiche extraeuropee e in molti paesi asiatici e africani sono nati centri che preparano musicisti in base ai contenuti e ai criteri della musica occidentale. Ci troviamo di fronte, così, a una Carmen di pelle nera, un violoncellista cinese che esegue Bach, o un jazzista bianco. Sul piano industriale, poi, le grandi multinazionali del disco agiscono da elemento propulsivo.

Debussy dovette attendere l'Esposizione universale di Parigi del 1889 per ascoltare per la prima volta nella vita musiche non europee. A noi basta accendere la radio o la tv.

Ma questa facilità di accesso ha anche un lato negativo in quanto, generalmente, ci accostiamo alle "altre" musiche superficialmente, senza calarci in quei contesti all'interno dei quali sono nate.

Lo sforzo che dobbiamo fare, quando ascoltiamo documenti genuini di altre civiltà musicali, è di spogliarci delle nostre abitudini e di capire quali funzioni il linguaggio dei suoni possa avere in ambienti di vita assolutamente diversi dai nostri. È importante delineare i nessi tra l'espressione musicale e la civiltà entro la quale essa si inserisce.



Qui sopra, l'illustrazione del frontespizio della "Turandot" di Puccini. Nella pagina accanto, a sinistra, gruppo di donne musicanti in una scena di vita al palazzo imperiale cinese durante la dinastia Ming (secoli XIV-XVII); a destra, la festa dei ciliegi a Shinagawa, in Giappone, in una stampa del 1770 ca.: una delle donne ha in mano la classica chitarra giapponese a tre corde, il samisen.

ESERCIZI



1. Vi proponiamo l'ascolto di un esempio di "musica mondo", una canzone di argomento pacifista (*The places you find love*, cioè "I luoghi dove trovare l'amore") prodotta da Quincy Jones, un musicista statunitense impegnato contemporaneamente sui fronti del jazz, del pop e delle tradizioni musicali africane. Qui tutto appare mescolato e armoniosamente fuso: il coro, che intona liriche africane, le voci suadenti delle soliste, che si incontrano sul terreno del blues, il timbro esotico delle percussioni, l'amalgama sonoro ottenuto con il sintetizzatore elettronico. Descrivete le vostre impressioni di fronte a questo tipo di musica.

Cina. La lingua cinese è "a toni", ossia è costituita da pochi suoni il cui significato varia in relazione al modo in cui vengono intonati. Questo fatto influenza la produzione musicale, che si basa anch'essa su una limitata variazione melodica e su un passaggio continuo da un tono all'altro a seconda del testo poetico.

Esiste una connessione strettissima tra il sistema musicale e la realtà extra-musicale. Ogni suono, ogni intervallo è riconducibile a un principio morale o planetario: le stagioni, gli avvenimenti naturali, i colori, tutto ha una precisa corrispondenza con il linguaggio dei suoni. E ciò fin dall'antichità: un suono rappresentava l'imperatore, un altro le imprese dell'uomo o i prodotti della terra. Alla base del sistema cinese sta la scala pentatonica. Dal punto di vista sonoro, la caratteristica più singolare di questa musica è la sua enorme varietà timbrica. Si conoscono, allo stato attuale, più di 150 strumenti differenti, molti dei quali hanno antichissime origini. Fino alla caduta dell'Impero (1911) vigevano, durante le feste imperiali, complicatissime regole che stabilivano in modo ferreo il posto e il ruolo di ciascuno dei musicisti della formazione orchestrale. Questo dimostra come il linguaggio dei suoni possa esprimere ben precisi significati politici.

Giappone. La musica giapponese è stata fortemente influenzata da quella cinese e come questa usa una scala pentatonica.

Ma a partire dal XVII secolo si sono sviluppati, al suo interno, tre originali generi drammatici, le cui espressioni sono ancora vive ai nostri giorni: il *no*, il *bunraku*, il *kabuki*.

Il *no* ha avuto per la musica giapponese la stessa importanza che ha per noi il melodramma: si tratta di una rappresentazione molto stilizzata, carica di elementi simbolici, che alterna il canto con la recitazione, il ballo, l'esecuzione strumentale (affidata a un flauto e tre tamburi).

Il *bunraku* è una specie di teatro di marionette, mentre il *kabuki* si distingue dal precedente perché mette in scena interpreti in carne ed ossa, che comunque si atteggiavano a marionette. Genere tipicamente popolare, esso si serve per la parte strumentale di una specie di liuto, del flauto e di un vasto insieme di percussioni.

Nel complesso la musica giapponese è di una straordinaria raffinatezza: presenta, come la cinese, una ricchissima varietà di timbri, e ha, come sua prerogativa, la tendenza ad abbellire incessantemente le linee melodiche. Sorprendente è la molteplicità di emissioni vocali di cui fa uso e di modalità di impiego degli strumenti.



India. Tra i diversi paesi del mondo, l'India è il più restio ad accogliere la lingua musicale occidentale. E ciò perché la sua tradizione musicale è tra le più antiche e illustri, e continua ad essere fortemente radicata.

Si distinguono generalmente due tipi di musica, all'interno della cultura indiana: una, chiamata *marga*, è di altissimo livello intellettuale e intende riflettere sul piano dei suoni i rapporti che governano le leggi del creato (il suono è all'origine di tutto, la vita è vibrazione perenne, il musicista contribuisce all'elevazione spirituale); l'altra, *deshi*, si presta ad usi più quotidiani.

La musica indiana è basata su una scala eptatonica, di sette toni. I toni, e i semitoni, sono ulteriormente divisi in quarti.

Sulla base dei sette suoni della scala e delle interne divisioni si definiscono i cosiddetti *raga* (sei sono i principali), cioè gli schemi melodici, ritmici, espressivi e simbolici che stanno alla base di tutte le composizioni. Ogni *raga* riflette un preciso stato d'animo e funziona come base per l'improvvisazione.

Indonesia. Qui le più importanti tradizioni della musica asiatica, quella cinese e quella indiana,

trovano un punto di confluenza. La scala è a sette toni, ma due di essi sono usati molto raramente. In pratica, si tratta di una scala pentatonica, i cui toni prendono il nome delle cinque vocali: ding, dong, dang, deng, dung.

L'espressione più nota e significativa della musica indonesiana è il *gamelan*, complesso strumentale diffuso a Giava e Bali. Esso è formato essenzialmente da strumenti a percussione (xilofoni, gong, campane, canne di bambù), ai quali si aggiungono alcuni strumenti a corda. I diversi strumenti eseguono la medesima melodia portandovi una notevole varietà di ritmi e di ornamenti, e creando sonorità molto varie e complesse. Questa musica è fortemente integrata nella vita della comunità. Tutte le cerimonie religiose e civili prevedono un accompagnamento sonoro e coreografico.

Islam. Esiste una tradizione musicale comune nei paesi islamici anche se, naturalmente, ci sono tra zona e zona numerose differenze. In generale, la musica islamica è di tipo vocale, e solo in Iran troviamo una fiorente tradizione strumentale. Inoltre essa concede un grosso spazio all'improvvisazione. Lo stile esecutivo tipico presenta un tim-



A sinistra, una miniatura indiana nella quale si riconoscono un mridangam (tamburo di terracotta), una sitar (strumento a corde simile al liuto) e un tamburello. Qui sopra, scena di danza a Bali.

bro fortemente gutturale e un ricchissimo repertorio di vocalizzi.

La produzione e la diffusione di musica, nel mondo islamico, è prevalentemente sotto il controllo religioso. In Iran, per esempio, era proibito far musica al di là delle cerimonie di culto, delle feste familiari, della preghiera (le cantilene coraniche). Quindi è escluso da questo mondo il concetto, tipicamente occidentale, di musica come intrattenimento.

Non esiste una notazione definitiva, pertanto la diffusione della musica si basa sulla tradizione orale di formule melodiche; solo un continuo esercizio della memoria permette alla tradizione di mantenersi viva.

Africa nera. Quando parliamo di “musica africana” facciamo riferimento ai paesi situati a sud del deserto del Sahara, perché le espressioni musicali dei popoli del nord risentono delle influenze dell’area islamica. La musica dell’Africa nera si caratterizza per: un altissimo livello di integrazione con la vita comunitaria (non c’è evento collettivo che non preveda l’impiego di danze, canti, percussioni); l’assenza di un sistema di notazione; uno strettissimo legame tra suono musicale e

suono della parola; uno straordinario senso del ritmo; un gusto pronunciato per la varietà timbrica (dialogando tra di loro, i tamburi danno vita a vere e proprie esecuzioni orchestrali).



Danza di guerrieri nguni a Durban, in Sudafrica.



1. Il brano che vi proponiamo è *Lale Kouma*, un canto del Senegal, eseguito durante la cerimonia della circoncisione. Come in tutta la musica del Nord Africa, vi troviamo integrati elementi di tradizione nera ed elementi di tradizione islamica. Ascoltate attentamente il pezzo cercando di individuare i tratti caratteristici delle due civiltà musicali.



2. Vi proponiamo un canto di carattere religioso di contadini dell’India del Nord: si basa su una voce principale, alla quale risponde un coro.

Il canto è accompagnato da un certo numero di strumenti a percussione. Essi occupano un posto di rilievo nella musica indiana, che ne utilizza molti, e di vario tipo: in metallo, in legno, in terracotta, in pelle. In questo canto il ruolo di guida è dato dalla voce del solista: verificatelo, prestando attenzione anche alle variazioni ritmiche.



3. Ascoltate il *gamelan*, in un pezzo dell’isola di Bali. Notate lo straordinario gioco contrappuntistico di cui è capace questa formazione orchestrale (che ha sviluppato fino all’estremo le possibilità espressive delle percussioni), qui formata da xilofoni, metallofoni, campane, gong, tamburi, due flauti e un *rabab* (strumento a due corde).

Commentate la seguente reazione dell’occidentale Debussy a questa musica: “Se ascoltiamo senza pregiudizi europei il fascino delle loro percussioni, dobbiamo ammettere che la nostra percussione assomiglia ai rumori primitivi di una fiera di campagna”.

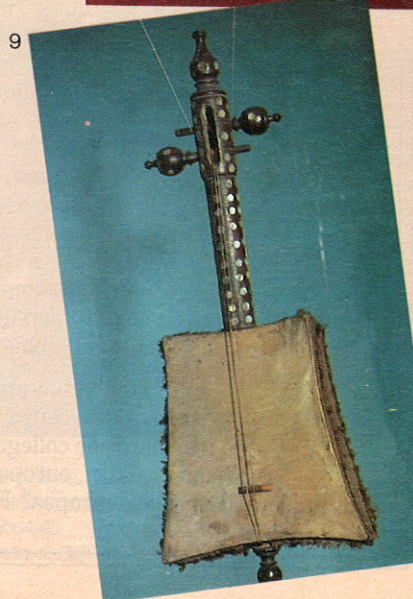
4. Esiste una musica mediterranea? Il cantautore genovese Fabrizio De André ne è fermamente convinto. Ascoltate questa canzone in dialetto genovese *Dä me riva* (Dalla mia riva), uno straordinario affresco marinaro che collega i suoni degli strumenti etnici dell’area mediterranea (appartenenti a popoli africani, asiatici, europei) con quelli vocali prolungati e modulati. Che cosa trovate, in questo pezzo, di tipico della musica europea? Fate attenzione soprattutto all’accompagnamento.

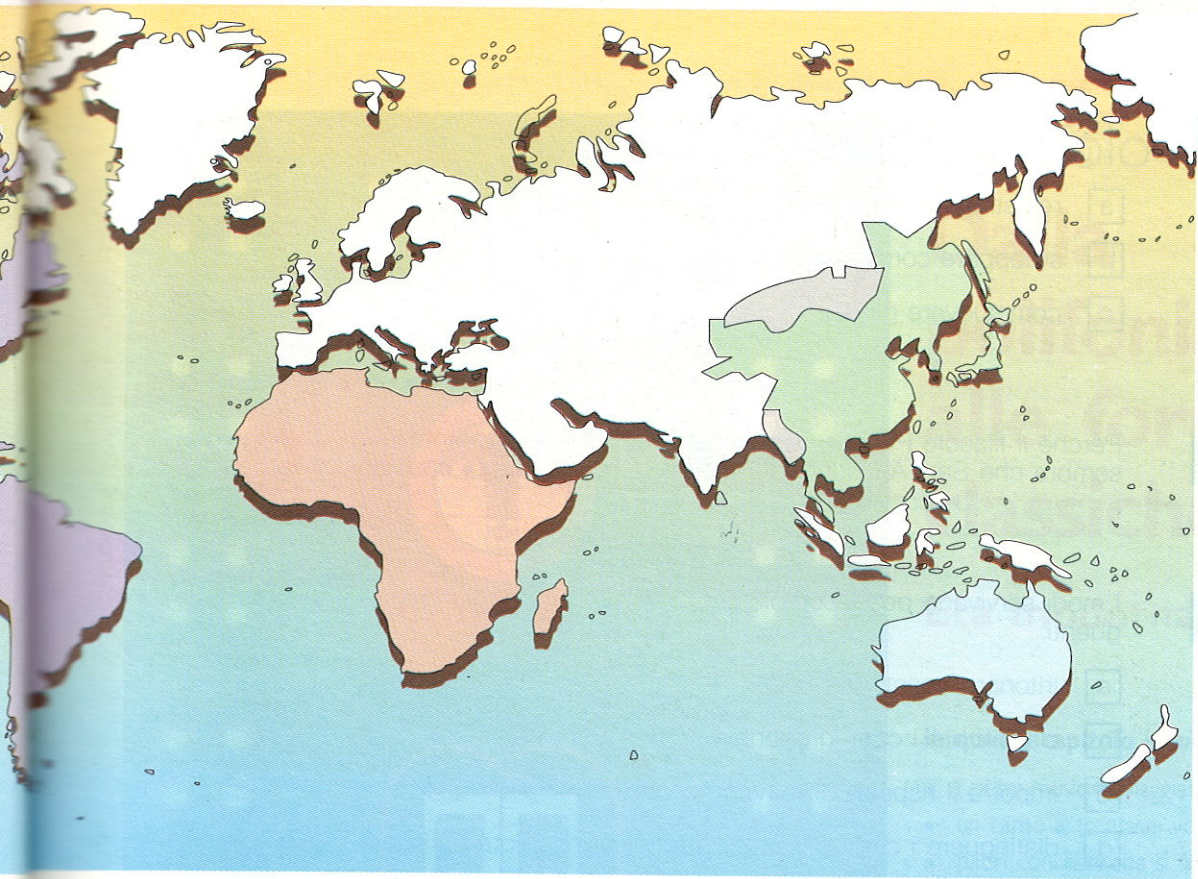


Ogni regione del mondo ha la sua identità sonora e musicale. A definirla concorrono soprattutto gli strumenti. Ai nostri orecchi la personalità timbrica di uno strumento si fonde con la personalità musicale del paese da cui esso proviene. Che cosa meglio del suono della chitarra esprime la cultura dell'uomo spagnolo? Che cosa c'è nella carta d'identità sonora dell'Italia com'è percepita dal di fuori? Il violino e il mandolino. E come noi percepiamo le identità sonore dei paesi extraeuropei?



1. Cintura da danza con gusci di tartaruga.
2. Tamburi di pelle.
3. Tamburo ad acqua.
4. Tamburo brasiliano.
5. Sonaglio dei pellerossa canadesi.
6. Chitarra hawaiana (akulele).
7. Tamburo della Nuova Guinea.
8. Strumento a lamine pizzicate (sansa) proveniente dall'Africa Equatoriale.
9. Rudimentale violino delle civiltà arabe del Mediterraneo (Nord Africa).
10. Oboe thailandese.
11. Violino della Mongolia.
12. Gong cinese.
13. Tradizionale chitarra giapponese.
14. Un didjeridu australiano, strumento a fiato lungo più di un metro ricavato da una grossa canna di bambù.





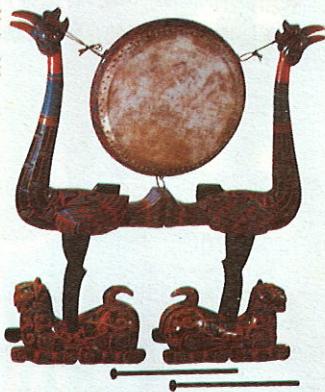
10



11



12



13



14



LA GEOGRAFIA DEGLI STRUMENTI

1

I Greci riconoscevano una grande importanza alla musica nella formazione dei giovani perché la ritenevano capace di:

- a registrare le leggi dell'universo
- b sviluppare comportamenti virtuosi
- c commuovere gli dèi

2

Perché il filosofo Platone condannava le musiche "lamentose, molli, languide"? Vede sembra che Sant'Agostino, otto secoli dopo, sostenga cose analoghe o no?

3

I modi servivano per... Completate l'affermazione aggiungendo due delle frasi seguenti:

- a intonare i canti gregoriani
- b classificare i canti gregoriani
- c imporre il rispetto di principi teorici
- d distinguere i canti basati sulla tonalità maggiore da quelli in minore

4

I primi cristiani sostenevano che cantare è come "pregare tre volte". Che cosa significa, secondo voi, questa affermazione? Aiutatevi con le espressioni di Sant'Agostino riportate a pag. 256 e 259.

5

Nell'antica Grecia la lira e l'aulos vennero usati:

- V F solo come strumenti solisti
- V F solo come strumenti d'accompagnamento
- V F prima come strumenti solisti poi come strumenti d'accompagnamento
- V F prima come strumenti d'accompagnamento e poi come strumenti solisti

6

Definiamo Guillaume de Machaut "il primo musicista moderno". Perché?

7

Il significato generale del *progetto interdisciplinare* "Musica mondo" è che:

- a solo attraverso la scrittura si trasmette la musica
- b per capire le musiche degli altri paesi dobbiamo conoscerne le civiltà
- c oggi abbiamo gusti diversi e certe musiche non piacciono più