

STORIA I

MANUALE DI SOPRAVVIVENZA DELLO STUDENTE

Gabriela Velitch, musica elettronica 2016 / 2017

ETNOMUSICOLOGIA

L'etnomusicologia è una branca della musicologia e dell'antropologia che studia le tradizioni orali sia della *musica popolare* che della *musica colta*.

In quanto essa può avvalersi solo della tradizione orale, lo studio deve essere effettuato sul "campo", considerando la contestualizzazione culturale, ambientale, climatica ecc.

L'etnomusicologia ha chiarito alcuni problemi posti dalla musicologia storica:

- **Origine della musica:** non si può affermare che la musica nasca da una sola radice.
- Mette in dubbio l'ipotesi che il ritmo sia nato prima della melodia.
- **Polifonia:** ha appurato che essa non è creazione esclusiva del medioevo europeo, ma si è sviluppata anche altrove.
- Musica intesa come fenomeno prevalentemente estetico è prerogativa solo europea, altrove esso costituisce una pratica funzionale a varie occasioni di socialità.

Teoria della nascita della musica

Finché l'uomo non divenne sedentario, la musica era quasi prettamente vocale, una deformazione del linguaggio. Il nomadismo impedisce la danza per definizione, oltre al trasporto degli strumenti.

- Imitazione della natura
- Ricerca dell'Aldilà
- Per scandire il proprio lavoro

Secondo **Curt Sachs** le melodie primitive possono essere classificate in:

Logogeniche: nate dalla parola e prive di carica emotiva (per comunicare a distanza).

Patogeniche: originate dalle emozioni, come gioia e rabbia.

Melogeniche: originate dalla melodia e che si collocano in mezzo fra le logogeniche e le patogeniche (canto degli uccelli).

I primi strumenti

Secondo Sachs i primi strumenti furono quelli *idiofoni*:

- Terra
- Cassa armonica
- Braccialetti
- Strumenti di vita quotidiana

La danza ha dato vita alla nascita degli strumenti.

La prima forma di musica nasce dalla lallazione infantile.

FOLKLORICA

-orale
-pratica
-langue (perché non se ne conosce l'autore)

COLTA

-scritta
-estetica
-parole

MUSICA GRECA

Si distinguono diverse fasi di sviluppo:

- **Periodo Arcaico (fine VIII – primi VII sec a.C.):**

Progressi nella costruzione della lira e nell'arte di suonarla. La figura più importante è quella di **Terpandro di Lesbo**, grande citaredo.

- **Fine VI sec:**

Spicca la figura di **Laso di Ermione**, a lui si deve il termine *harmonia* e una nuova accordatura della cedra che permetteva l'introduzione del quarto di tono. È un'epoca di preparazione al periodo successivo.

- **Nuova musica (tardo V sec):**

Si intensificava l'attività teorica da parte di autori come **Damone** e **Eratocle**. La Nuova Musica è caratterizzata da modulazioni e molteplicità di note. Fu' un periodo di grandi esecutori professionisti. Critici conservatori come **Platone** e **Aristosseno** deploravano la Nuova Musica anche se questa godeva del forte favore del pubblico. Fra i musicisti più importanti ricordiamo **Timoteo di Mileto** e **Filosseno di Citera**.

- **Fra il I sec a.C. e il I sec d.C.:**

Si registra una lacuna nella documentazione disponibile. In questo periodo lo stile musicale risultava meno ambizioso ed elaborato, il genere diatonico aveva trionfato su quello cromatico, l'intervallo di quarta perde importanza, mentre prevale quello di terza.
Periodo Ellenistico-Romano.

Importanza della musica per i Greci

Testimonianze artistiche e letterarie documentano l'influenza pervasiva della musica del canto e della danza nella vita quotidiana dei Greci.

Musica nella società greca:

- **Peana** in onore di Apollo
- **Ditirambo** in onore di Dioniso
- **Imeneo** canto di nozze
- **Threnos** canto funebre
- **Partenio** canto di fanciulle
- **Epinici** in onore dei vincitori dei giochi olimpici
- **Inni** in onore agli dei

I canti erano funzionali alle varie occasioni.

Quanto è più antico il passato a cui risaliamo nella storia dell'umanità, tanto più vediamo la musica comparire non in forma di manifestazione artistica, ma come elemento legato ai particolari più umili della vita quotidiana o connesso agli sforzi tesi a stabilire un contatto con il mondo metafisico lo stregone primitivo, lo "sciamano", ricorreva alla magia musicale per guarire una malattia, per scacciare un demone, o, addirittura per mutare il corso degli eventi naturali.

Nell'antica Grecia la musica era presente in tutti i momenti della vita associata del popolo, nelle gare agonali, nei simposi, nelle cerimonie religiose, nei rituali di carattere purificatorio. Le pratiche culturali di Dioniso, il dio dell'ebbrezza e dell'invasamento, promettevano una radicale trasformazione dell'individuo intesa come via religiosa di recupero. Tale salvezza si risolveva nella sperimentazione di tutte le trasgressioni in uno stato di trance, procurato dal suono insinuante del flauto e attraverso la danza, cioè nella follia che è la dimensione in cui compariva il dio stesso, il mainòmenos, il pazzo per eccellenza.

Nelle Baccanti di Euripide si giunge a rappresentare persino l'ultima trasgressione, quella della madre che fa a pezzi il proprio figlio. La concezione della musica che affiora dal mito di **Dioniso** è analoga a quella che emerge dal mito di **Orfeo**, il dio che con la lira rappresenta un richiamo di tale potenza da mutare e fermare il corso degli eventi: il suo canto procura piacere di carattere così particolare, magica, da tramutarsi in incantesimo e da costringere tutti gli esseri a seguirlo come invasati da una potenza superiore. Intanto ***non è un caso che Orfeo sia sempre stato raffigurato con la lira, mentre Dioniso come suonatore di flauto***; si tratta di una distinzione simbolica alla cui base ci sono due concezioni diverse circa il potere della musica. Orfeo canta e si accompagna con il suono della lira: il potere è dovuto a due elementi fusi insieme, la parola e la musica, la poesia e il suono.

In effetti lo stesso termine greco da cui è derivato il nome musica, mousiké (l'arte della Muse), definisce non solo l'arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di trasmissione di cui una cultura che, quindi, si diffondeva attraverso pubbliche esecuzioni nelle quali non solo la melodia e il gesto, ma soprattutto la parola, avevano una funzione determinate.

Il poeta che cantava nelle occasioni di feste era portatore di un messaggio proposto al pubblico in una forma allettante e quindi persuasiva, proprio attraverso gli strumenti tecnici della poesia, quali le risorse del linguaggio figurato e l'armonia dei metri e delle melodie che ne favorivano l'ascolto e la memorizzazione.

Dioniso, invece, trae il suo potere unicamente dal flauto il quale, ovviamente, esclude il canto e la poesia. Il flauto occupava presso i Greci un posto tutt'altro che limitato ai rituali dionisiaci: strumento orgiastico, legato al vizio per lo più suonato da schiavi o da persone di umili origini, veniva usato in determinate occasioni, in cui come effetto catartico si scaricavano le tensioni e cioè ad esempio, nelle rappresentazioni teatrali o durante i banchetti.

Infine **Platone** ed **Aristotele** trovavano spregevole questo strumento: ***lo studio dell'auletica, perché impedisce di servirsi della parola non sviluppa l'intelligenza per cui era da scartare dal programma educativo dei giovani.***

In effetti Euterpe, questa antica musa, ha da sempre esercitato il proprio potere magico sull'uomo e in qualunque epoca, da quando danzava nei rituali dionisiaci, fino ad oggi come spettatore ad un concerto di musica classica o di musica rok: senza dubbio la musica, tra tutte le arti, è quella che ha la massima capacità di coinvolgere l'interiorità soggettiva dell'individuo, risvegliando associazioni emotive attraverso l'atto spontaneo della immaginazione.

Periodo Arcaico **fine VIII - inizio VII d.C.**

in questo periodo domina una concezione della musica di tipo magico-incantatorio. Durante questi primi secoli nascono i primi racconti mitologici in riferimento al potere psichico della musica. Numerosi racconti sono relativi alla nascita degli strumenti.

Strumenti:

- **Aulos**: strumento a fiato ad ancia, sacro al culto di **Dioniso**, dio del vino, dell'ebbrezza e dell'incantamento.
- **Cetra**: chiamata anche *lyra*, era ritenuta sacra al culto di **Apollo**, dio della bellezza, simboleggiava una diversa idea della musica, molto più razionale.
- Siringa o Flauto di Pan (più canne altezza digradante)
- Salpinx (strumento a fiato di metallo, di origine etrusca. La presenza del bocchino e il caneggio diritto terminante in un padiglione a campana la assimilano alle odierne trombe diritte. Era usata dagli antichi greci per i segnali militari e in cerimonie religiose.
- Tamburi, cimbali, sistri e crotali (strumenti a percussione)

Fine Periodo Arcaico

Il primo musicista di cui abbiamo notizie storiche è **Terpandro**, a cui fu riconosciuto il merito di aver raccolto, classificato e denominato le melodie in base alla loro origine geografica. Queste melodie venivano chiamate **nomoi**, il musicista doveva utilizzarle in funzione del tipo di testo che metteva in musica.

Nomoi: "Il rispetto dei nomoi significa rispetto per lo Stato".

Associazione tra musica e legalità

Periodo arcaico: senza *polis*, divisa in regioni.

Periodo Classico I - IV sec

Intorno al VII sec. a Sparta nasce la prima scuola di musica. Si pratica la musica ai giovani per insegnare ad essere forti ed equilibrati.

paideutico=educativo

Con le polis si unificarono le regioni in una città stato. Si impose una nuova lingua, un solo governo.

La scrittura musicale greca non aveva il valore di mezzo di comunicazione, serviva solo ai musicisti professionisti per il loro uso privato.

La notazione vocale impiegava i segni dell'alfabeto greco maiuscolo.

Nei popoli primitivi l'educazione veniva disciplinata e impartita durante riti di iniziazione che si svolgevano soprattutto nel periodo della pubertà: nei principali momenti e documenti dell'antichità (dall'Egitto alle prime civiltà orientali, dalla Bibbia ai poemi omerici) sono contenute testimonianze di differenti stili educativi che hanno in comune il carattere autoritario e aristocratico, basato su una rigida moralità e religiosità. Due modelli educativi che costituiranno un comune punto di riferimento per la pedagogia occidentale sono quelli della *paideia* spartana e di quella ateniese fra il secolo VII e il V a.C.

La prima subordina l'educazione alle esigenze di uno stato di tipo totalitario; ne consegue un metodo basato sulla vita collettiva dei ragazzi al di fuori della famiglia, sul duro esercizio fisico e sull'acquisizione di virtù militari.

La seconda si basa soprattutto sulla musica e sulla ginnastica e cioè sui contenuti culturali e sportivi tendenti, nel loro insieme, ad un ideale di armonia individuale. Elemento essenziale per promuovere tale processo era lo stretto rapporto, anche amoroso, tra il giovane e l'educatore.

Verso la metà del secolo V **Aristofane**, rievocando il passato, afferma che "i ragazzi si recavano a scuola in file ordinate e imparavano a cantare versi eroici di antichi poeti, e poi passavano al maestro di ginnastica".

La riflessione sull'educazione, iniziata in Occidente dai Sofisti, si volge con **Socrate** alla ricerca di un principio universale in cui virtù, sapere, felicità possono coesistere.

Ma il primo tentativo di una presentazione sistematica dei problemi educativi nel quadro di una concezione filosofica è opera di **Platone**.

In Effetti più vicini alla realtà musicale del loro tempo furono coloro che consideravano gli *effetti della musica sull'animo* degli ascoltatori e le loro reazioni di fronte all'esecuzione dei diversi tipi di melodia, che articolavano nell'ambito di ben definite sequenze di note dette "armonie".

Damone, maestro e consigliere di Pericle, e **Platone** sostenevano che solo l'armonia *dorica* e *frigia* avevano la funzione paideutica positiva, mentre le altre armonie (ionica, eolica, lidia, etc) dovevano essere escluse dall'educazione dei giovani. Essi sostenevano anche che non si doveva mutare il *modo* di far musica, introducendo innovazioni nel rapporto tradizionale, *se non si voleva correre il rischio di sovvertire anche le istituzioni dello stato, per lo stretto rapporto che intercorreva tra le forme musicali e i modi di vivere civile*.

Aristotele ammette, invece, che l'utilità di tutti i tipi di musica, anche di quella che non rasserenava ma perturbava gli animi, poiché le reazioni violente che essa determinava avevano un *effetto catartico*, di purificazione delle passioni.

Al di là delle diverse forme di educazione (istruzione oratoria e tirocinio militare da una parte, apprendistato di mestieri e semplice apprendimento imitativo dall'altro) la tradizionale storiografia educativa si è occupata soprattutto dell'istruzione intellettuale e, in particolare, di quella della musica, che ci ha tramandato di se stessa le testimonianze più evidenti, e ha lasciato ad antropologia culturale, sociologia, economia o psicologia lo studio delle altre forme.

Ethos:

A **Pitagora** si attribuisce l'affermazione della relazione tra la musica e l'animo umano, concetto ripreso e sviluppato da tutta la filosofia greca dei secoli seguenti e che assunse i caratteri della **dottrina dell'ethos**. Tale dottrina indicò le relazioni esistenti tra alcuni aspetti del linguaggio musicale e determinati stati d'animo. Le differenti potenzialità emotive della musica riguardavano principalmente le armonie, cioè le melodie, ma potevano anche riferirsi ai ritmi e agli strumenti. Ogni tipo di musica riproduce un certo stato d'animo; questa imitazione avviene in vari modi: per esempio, ***il modo dorico veniva considerato capace di produrre un ethos positivo e pacato, mentre il modo frigio era legato ad un ethos soggettivo e passionale***. Ogni modo doveva produrre un ben determinato effetto sull'animo, positivo o negativo che fosse; inoltre, ogni modo, non imiterebbe soltanto uno stato d'animo, ma anche i costumi del paese da cui trae origine, e persino il tipo di regime politico, democratico, oligarchico o tirannico. L'insieme delle dottrine, anche diverse, presenti nella scuola pitagorica trova una sistemazione ed una certa coerenza nella filosofia di Platone.

I Trattati:

I trattati greci sulla musica non hanno lo stesso significato che gli diamo noi oggi. Essi sviluppavano soprattutto il problema della ***suddivisione dell'ottava e la teoria degli intervalli***.

Una traduzione millenaria pone all'origine della trattistica greca il nome del filosofo e matematico **Pitagora**. A lui é fatta risalire l'adozione del monocordo per definire i rapporti degli intervalli consonanti mediante la suddivisione di una corda.

Pitagora non lasciò scritti.

Il primo studioso di musica da un punto di vista teorico e tecnico, nonché il primo musicologo dell'antichità viene considerato **Aristosseno di Taranto**. I suoi studi individuarono alla base del sistema musicale greco, il **tetracordo**, una successione di quattro suoni discendenti compresi nell'ambito di un intervallo di **quarta giusta**. I suoi estremi erano fissi, quelli interni erano mobili. L'ampiezza degli intervalli di un tetracordo caratterizzava i 3 generi della musica greca: **diatonico**, **cromatico**, **enarmonico**. Il tetracordo di genere diatonico era costituito da 2 intervalli di tono ed uno di semitono. Il tetracordo di genere cromatico era costituito da un intervallo di terza minore e 2 intervalli di semitono. Il tetracordo di genere enarmonico era costituito da un intervallo di terza maggiore e 2 micro-intervalli di un quarto di tono. Nei tetracordi di genere diatonico la collocazione dell'unico semitono, distingueva i tre modi: **dorico**, **frigio** e **lidio**. Il tetracordo dorico aveva il semitono al grave ed era di origine greca. Il tetracordo frigio aveva il semitono al centro ed era di origine orientale, come il tetracordo lidio in cui il semitono stava all'acuto. I tetracordi erano, di solito, accoppiati a due a due; potevano essere disgiunti o congiunti. L'unione di due tetracordi formava una *harmonia*.

Nell'epoca ellenistica romana i trattati furono numerosi.

I cori greci venivano intonati all'unisono con una sola melodia.

Origini della Tragedia

In epoca di civiltà agricola, le feste campestri in onore a Dioniso assunsero sempre più importanza. In queste feste si intonava il **ditirambo** in onore del nume. Questo prende il nome di **tragodia** "canto del capro" quando ad esso s'accompagnava il sacrificio di un capretto.

Come sorse il dramma?

Un giorno il coro si divise in due semicori uno dei quali rispondeva all'altro; e, siccome entrambi erano guidati da un corifeo, questi corifei iniziarono a dialogare fra loro. Ai canti dei due corifei e dei loro semicori calebranti le gesta del nume, qualcuno -un risponditore, un **hypocrités** (attore)-, rispose le parole di Dioniso in persona.

Da quel momento si ebbe un embrione di rappresentanze teatrali.

Il canto e l'erotismo erano inscindibili.

Con la nascita della tragedia si perde la funzione sacra.

Prima rappresentazione tragica fu' attribuita a **Tepsi** (534 a.C.) autore delle **Grandi Dionisiache**.

La tragedia é nata attorno alla **thyme**, l'ara del dio su cui gli sarà offerto il sacrificio.

Eschilo: identifica il pubblico nella tragedia. Il pubblico é elemento della tragedia. Essa aveva la presenza di un coro ed un attore.

Per consentire al pubblico di vedere quello che accadeva attorno alla thyme c'erano due possibilità: o alzare gli attori o alzare il pubblico. I greci cercarono declivi di colline e vi collocarono i spettatori su scalinate di legno.

Dopo una serie di adattamenti il teatro greco assunse questi elementi:

1. il **kóilon** ossia gradinate divise in settori
2. l'**Orchestra**, sede del Coro con la **thyme** in mezzo

3. le due **párodoi**, ingressi del coro ai limiti estremi, destro e sinistro, delle gradinate
4. il **proskénion**, o palcoscenico, dove prima o poi agirono gli attori
5. la **skené**, edificio in pietra rappresentante un palazzo regale con tre porte e talvolta cinque
6. dietro la **skené**, i camerini per gli attori e ripostigli per attrezzi e i meccanismi

Euripide: non rispettava la tradizione. separa la poesia dalla musica. usa la musica per presentare la realtà. Introduce il **prologo**, spiega al pubblico cosa sta accadendo, **il pubblico viene preparato**.

DEUS EX MACHINA "dio che appare dalla macchina"

ANTICO CANTO CRISTIANO

Le musiche greche e romane, non essendo fissate per iscritto, svanirono gradualmente con lo scomparire delle relative civiltà.

Monodia Liturgica Cristiana

Monodia: canto ad una sola voce, intonata da uno o più cantori.

Liturgia: insieme delle preghiere ufficiali di una religione. Per il cristianesimo essenzialmente: *messe, celebrazione sacramenti, ufficio delle ore*.

Riti praticati in Europa:

- **Rito Vetro - Romano** *procede per gradi congiunti*
- **Rito Ambrosiano** *Sant'Ambrogio*
- **Rito Aquileiese**
- **Rito Beneventano** *importante per l'innesto della notazione neumatica*
- **Rito Gallicano** *solodue modi*
- **Rito Celtico**
- **Rito Ispanico** (visigoto - mozarabico)

Nulla sappiamo di preciso su ciò che riguarda il canto cristiano dei primi secoli, anche se la più fattibile delle ipotesi ha matrice giudaica, dal salmo ebraico.

La liturgia ebraica era interamente "cantillata", la voce si spostava tra intervalli molto piccoli (microtoni), con un movimento "scivolato" (glissando).

La cantillazione non era altro che un'amplificazione della parola liturgica proclamata con solennità.

Oltre all'*amplificazione rituale*, la musica svolgeva la funzione di *amplificazione fonica*. Le prime forme di canto sono i **salmi**, canti trasmessi oralmente; essi si cantavano in tre modi:

salmodia responsoriale: enunciati da un solista (melismi)

salmodia antifonica: quando l'assemblea si divideva in due cori senza alcuna interpolazione. (introdotta dal rito ambrosiano)

salmodia diretta: prassi più antica, un solista cantava tutto il salmo senza ripetizioni di versetti.

L'*antifona* é un breve versetto che introduce e conclude un salmo.

melisma: (*detto anche fioritura*) sovrabbondanti note poste in corrispondenza di un'unica sillaba di testo.

I cantori potevano essere solo uomini.

Parti della Messa

Proprium

Introito

Graduale

Alleluia

Offertorio

Communio

Ordinarium

Kyrie

Gloria

Credo

Sanctus

Agnus Dei

Una grande svolta avvenne nel 313 d.C., quando **Costantino** e Licino emanarono l'**editto di Milano**: con esso si riconosceva il diritto alla libertà di culto di tutte le religioni.

Dal IV sec. in poi, sotto la spinta della raggiunta ufficializzazione della Chiesa, si avviò un lento processo di coagulazione della liturgia e del suo canto in vaste unità regionali.

Il passaggio tra IV e V sec. fu scandito dagli editti di Teodosio (380 d.C.) e Onorio (408 d.C.) che ribaltarono la situazione.

Il VI sec. si concluse sotto il papato di **S. Gregorio Magno** (590 - 604), colui dal quale il canto gregoriano prese nome circa due secoli dopo.

Nel VI sec. tutto il territorio carolingio veniva romanizzato.

Le grandi innaovazioni arrivarono quando i Franchi, per la loro strategia di espansione in Europa, si allearono con il papato. Vennero intrapresi numerevoli scambi tra Roma e Aquisgrana, sede dei re carolingi. Si notò subito che i canti liturgici dei due territori erano molto diversi, si cercò dunque di trapiantare presso i Franchi il *Rito Romano*.

L'unificazione totale fu impossibile in quanto a Roma era pratica usare i **microtoni** invece in Francia i toni e semitoni, l'operazione si concluse con la creazione di un nuovo canto "ibrido" definito *Franco - Romano*.

Per ottenere il fine politico di cementare l'unità dell'impero anche attraverso la musica, i sovrani carolingi imposero a tutti i territori di adottare questo nuovo canto. Col bisogno di giustificare questa imposizione, **Paolo Diacono** ci racconta di come fu una colomba a dettare a **Gregorio I** (regnante intorno all'anno 600) i canti liturgici. Se i canti sacri erano tramandati direttamente dal Signore, il popolo non avrebbe dovuto avere dubbi sulla veridicità della storia.

Nascono i Canti Gregoriani

Il libro di riferimento della religione cristiana é la bibbia e come essa, anche i canti gregoriani dovevano rimanere immutati. **Nasce quindi l'esigenza di scrivere la musica, non per tramandarla ai prossimi ma per fare in modo che fossero testimonianza della parola di dio ed impedire il loro cambiamento.**

Cambiò anche il metodo di insegnamento, si imparavano "a memoria" in modo passivo tutto un repertorio già costruito.

La notazione

Notazione chironomica: insieme dei segni grafici posti sopra alla parola del testo dei canti che servivano al praecentor per ricordare il movimento della melodia.

Notazione neumatica: la scrittura neumatica era estremamente libera: essa non usava un rigo musicale di riferimento, perché non si preoccupava di scrivere con esattezza la nota che doveva essere cantata (tutti lo sapevano già), ma *come questa nota doveva essere eseguita*.

Il più grande centro di scrittura è l'abbazia svizzera di san gallo nel X sec.

Oltre ai **neumi** a volte per essere più precisi sull'andamento della melodia, si usavano *lettere convenzionali* dotate di vari significati:

Significato melodico

s [ursum] in alto
a [ltius] più in alto
e [qualier] stessa altezza
i [nferius] più in basso

Significato ritmico

t [enere] più a lungo del solito
c [leriter] più veloce del solito

Significato espressivo

len [iter] leggermente
moll [iter] delicatamente

Emissione fonatoria

f [fremitus] fremito
g [uttur] con la gola
k [lamor] grido

Queste notazioni venivano poste su testi già scritti, quindi i monaci amanuensi avevano poco spazio.

La **notazione dell'altezza** dei suoni si deve al monaco **Guido d'Arezzo**.

Guido d'Arezzo propose di usare un certo numero di linee molto ravvicinate tra loro, simile al nostro pentagramma, affinché l'altezza della nota fosse sempre la stessa.

Due metodi:

Lettera chiave: tratta dalla *notazione alfabetica* (F = Fa; C = Do; G = Sol); dalla trasformazione grafica di queste lettere nasceranno le moderne chiavi musicali.

Colorare alcune delle linee: giallo il Do
 rosso il Fa

Per risaltare subito all'occhio la posizione del semitono subito sotto la linea colorata:

Giallo intervallo Si - Do

Rosso intervallo Mi - Fa

L'espansione di questo metodo in tutta l'Europa fu lenta, ma generò infine il rigo musicale a quattro linee (**tetragramma**). **Notazione quadrata**

Oltre ad aver appurato un metodo di scrittura, Guido d'Arezzo inventò anche un metodo di apprendimento che aiutava i giovani cantori ad imparare una nuova melodia in breve tempo.

UT QUEANT LAXIS

In cosa consiste questo metodo? Inanzitutto i cantori dovevano sapere a menadito una semplice melodia, cantata sulla prima strofa di un **Inno a S. Giovanni Battista**. Ciascuna delle prime sei frasi della melodia inizia con un suono diverso; a questo suono darà nome la sillaba del testo corrispondente:

UT RE MI FA SOL LA

La successione di questi suoni costituire un **esacordo**.

L'unico semitono cade tra le note Mi e Fa.

Questa successione di note va interpretata solo come successione di intervalli. Data una melodia, si individuava la posizione del semitono, ci si applicavano le note Mi e Fa e di conseguenza tutte le altre.

solmisazione: tecnica di lettura musicale basata sull'attribuzione alle note delle denominazioni ut, re, mi, fa, sol, la (esacordo naturale). Questo esacordo è considerato come successione ordinata di toni e semitoni e non in funzione dell'altezza assoluta dei suoni. Se la melodia da cantare eccedeva l'ambito dell'esacordo, la teoriamusicale dai sec. XII - XIII prevedeva la possibilità di costruire nuovi esacordi a partire dalla nota Fa (esacordo molle) e dalla nota Sol (esacordo duro). Ciò permetteva sempre di denominare con le note Mi Fa le coppie di note a distanza di semitono. La denominazione "solmisazione" è in relazione col fatto che nel passaggio dall'esacordo duro a quello naturale o da quello naturale a quello molle vi sono due note contigue che assumono la denominazione Sol - Mi.

Amplificazione orizzontale: Tropi e Sequenze

Non è facile definire il tropo e la sequenza, se non riferendosi al fatto che, in ogni caso, si tratta di un "interpolazione", di un'aggiunta di un elemento. Un'interpolazione di musica, per esempio un melisma, era fatto allo scopo di dare maggiore spazio a frasi musicali che sembrava riscuotessero l'interesse dei fedeli.

L'interpolazione riferita al testo ebbe invece altra natura: di fronte alla ricchezza via via crescente dei melismi, *si pensò di applicare alle molte note che si dipanavano sopra una sola o poche sillabe un nuovo testo*. Nacquero così per interpolazione testuale ampie composizioni, del tutto note per chi era abituato ad ascoltare quei melismi, ma del tutto nuove dal punto di vista testuale.

I **tropi** vennero creati soprattutto sui melismi del Kyrie, e uno dei più antichi autori fu il monaco Tutilone (morto nel 915) del monastero di San Gallo in Svizzera.

Un altro tipo di tropo venne creato sui lunghi melismi dell'Alleluia, e questo è noto col nome di **sequenza**, poiché assunse una forma astrofica; la prima diffusione è dovuta al monaco Notker Balbulus (840 ca.-912), anch'egli del monastero di San Gallo.

Essi consistevano nel "farcire" (*tropo* = farcitura) di parole i lunghi melismi privi di testo, in modo che ad ogni nota del melisma corrispondeva una sillaba del nuovo testo. Il testo aggiunto ha legami con le parole del canto originario, ne è un'amplificazione.

Il canto gregoriano è un'amplificazione della parola latina, i tropi e le sequenze un'amplificazione del canto gregoriano.

tropo: si possono suddividere i tropi secondo tre tipologie: **a.** aggiunta di un nuovo testo al melisma di un canto preesistente; **b.** aggiunta di un nuovo melisma ad un canto preesistente; **c.** aggiunta di nuovi segmenti, completi di testo e musica, ad un canto preesistente.

sequenza: la sequenza viene tradizionalmente fatta risalire al IX sec, e sarebbe stata generata dall'applicazione di un nuovo testo ai lunghi melismi finali degli *Alleluia*. I testi delle sequenze, inizialmente in prosa, assunsero col tempo una veste poetica, strutturandosi in una successione regolare di versi rimati e raggruppati in strofe. In questo stadio di evoluzione, la musica della sequenza variava ad ogni coppia di strofe (l'ultima strofa era singola), generando la forma AA, BB, CC..

Amplificazione verticale: Polifonia

Forme di **diafonia** (due voci) sono sempre esistite.

La pratica della **diafonia** consisteva nello sdoppiare una melodia eseguendola contemporaneamente a due altezze diverse con **intervalli armonici di quarta o quinta**.

organum: la più semplice forma di **polifonia** (**organum parallelo**): una melodia gregoriana (*vox principalis*) è raddoppiata esattamente in parallelo, punto per punto, nota contro nota, da un'altra parte (*vox organalis*) a distanza di quarta o quinta. Negli **organum parallelo** le voci si muovono parallelamente.

organum melismatico o fiorito: la *vox organalis* ha le note prolungate e fungono da bordone, la *vox principalis* procede melismaticamente.

discantum: stile contrapposto all'organum parallelo. Le note della parte aggiunta erano solitamente consonanti con quelle del canto dato e la parte in discanto procedeva preferibilmente per moto contrario al canto liturgico. Una tra le più antiche pratiche polifoniche.

La prima forma di polifonia nasce nei canti d'ufficio (Kyrie primo canto dell'ordinarium).

Ars Antiqua: Scuola di Notre Dame

Intorno all'anno 1000 nasce la prima scuola di polifonia a Notre Dame in Francia, con due maestri **Perotino** ottimo discantum, **Leonino** ottimo organista.

Ispirati dal nuovo stile **gotico**, si cercò di ampliare sempre di più il concetto di polifonia, inserendo all'interno tre o più voci (finora due), fino ad arrivare a 36 parti che cantavano contemporaneamente nell'epoca fiamminga. *Nasce dunque la necessità di annotare il ritmo.* Ogni cantore doveva inserirsi nel movimento delle altre voci in un incastro perfetto, *fu indispensabile stabilire con esattezza la durata della note.* Si va estinguendo la libertà esecutiva dei cantori.

Notazione modale: sei possibili strutture, dette **modi ritmici**, ciascuna formata dalla diversa combinazione di unità lunghe e unità brevi che andavano a realizzare sempre una suddivisione **ternaria** del ritmo.

Clausola: quando il **tenor** (**bordone**) incontrava un melisma, esso ingranava una marcia più veloce iniziando a dialogare con il **duplum**, creando un vero e proprio contrappunto in stile di discanto.

Le composizioni che si servivano di clausole avevano un limite: mancava un testo. Quando il tenor incontrava un melisma il testo era formato da una sola sillaba. Allora venne naturale applicare alla clausola lo stesso principio dei tropi e delle sequenze: aggiungere parole che amplificavano il testo liturgico. In francese *parola* si dice *mot*, quindi la clausola tropata assunse il nome di **mottetto**.

Il mottetto del Duecento e del Trecento divenne in presto una composizione autonoma, eseguibile al di fuori del contesto liturgico. La caratteristica più importante del *mottetto* è che era **politestuale**: mentre il tenor (eseguito con strumenti) continuava ad essere tratto da una melodia liturgica, le altre voci sono fornite ciascuna di un proprio testo, in latino o francese. ***È la prima volta nella storia della musica che due voci con testi differenti cantavano contemporaneamente.*** I discorsi non erano del tutto scollegati, erano tenuti da un filo più o meno sottile che unificava i contenuti.

MONODIA MEDIEVALE NON LITURGICA

Il mondo medioevale era costellato di musica: i suoni musicali partecipavano a pieno titolo a tutte le attività sociali, politiche, lavorative e ricreative. Tutto ciò rimase per molto tempo nel dominio della tradizione orale, quindi può essere riscoperto da noi solo in maniera parziale.

La musica nel periodo della civiltà feudale scandiva ogni momento della giornata. Fungeva anche e soprattutto da *simbolo sonoro di un gruppo sociale*: la musica era quasi lo stendardo fonico del monarca e dei suoi vassalli.

Come nell'antica Grecia, anche nell'epoca romanza la poesia lirica veniva composta per essere soprattutto cantata, più che recitata o letta in silenzio. Poesia e musica nascevano dunque in una stretta simbiosi che verrà parzialmente infranta solo a partire dal *dolce stil novo*.

Il più antico e vasto patrimonio di poesie in lingua volgare sono le liriche dei **trovatori**.

Trovatori e Trovieri

Con l'anno 1000, la musica profana (cioè non sacra), si diffuse in Francia con i poeti-musicisti, nel senso che scrivevano poesie e poi le cantavano, un po' come facevano gli antichi greci.

Gli artisti erano nobili, feudatari, cavalieri, dame, gentildonne, persone che vivevano nella corte e per loro non era quindi una professione ma si esibivano in occasione di eventi importanti come le feste.

In base alla zona della in cui vivevano avevano un nome diverso, venivano chiamati **trovatori** se vivevano nel Sud della Francia e **trovieri** se vivevano nel Nord della Francia, i primi usavano la lingua provenzale detta lingua *d'oc*, i secondi la lingua *d'oïl* che sarebbe il francese moderno.

I trovatori e i trovieri trattavano argomenti di natura varia, il tema principale era l'amore, l'amore verso una donna che aveva la capacità di rendere le persone più buone, più forti, più valorosi, più seri l'uomo che l'amava, in sintesi serviva per completare l'uomo.

Le canzoni dei trovatori e dei trovieri erano molto diverse dal canto gregoriano, quest'ultimo era basato su un testo in latino, era sacro, veniva cantato da cori abbastanza numerosi, era anonimo; mentre le canzoni **trobadорiche** erano basate su un testo in volgare ed erano di argomento profano, erano cantate da una voce solista *accompagnata da strumenti musicali*, e non era anonimo dato che siamo a conoscenza dei più importanti trovatori Guglielmo IX d'Aquitania, Marcabru, Bernart de Ventadorn, Arnaud Daniel, Raimbaut de Vasqueiras e dei trovieri Adam de la Halle. Se invece consideriamo altre nazioni fuori dalla Francia possiamo ricordare il re di Castiglia Alfonso X e i tedeschi Tannhauser e Walter von der Vogelweide.

ARS NOVA FRANCESE

Nel periodo successivo alla Scuola di Notre Dame, si cercò sempre più una raffinatezza nel gestire i valori delle note: l'atto compositivo andava scindendosi dall'esecuzione sonora, affidandosi quasi esclusivamente alla scrittura, le possibilità di scrittura attraverso combinazioni ritmiche molto complesse stimolava i compositori a costruire forme musicali ricche ed elaborate.

Si andó consacrando l'equivalenza tra segno scritto e significato sonoro.

I valori delle note iniziarono ad essere espressi con figure differenti, dando vita a quella che verrà chiamata **musica mensurale**, misurabile.

Le proporzioni tra le varie durate erano regolate da una rigida **ternarietà**, per cui il valore maggiore doveva essere sempre scomponibile in tre note con valore inferiore. La *longa* che valeva 3 era detta *perfecta*, la *longa* che vale 2 era detta *imperfecta*. Perfezione associata al numero 3.

Ciò nonostante, nel '300 il pensiero musicale francese subí un grande mutamento, denominando l'Ars Nova: nella pratica musicale "alta" venne introdotta la **suddivisione binaria** alla pari con quella ternaria. Il ritmo era preannunciato con i segni di mensura che specificavano la suddivisione della composizione.

Contro le innovazioni dell'Ars Nova si scatenó una violentissima polemica, che coinvolse addirittura l'intervento del papa Giovanni XXII. Ammettere che la duplicità possa essere perfetta quanto la ternarietà avrebbe significato conferire nuovo credito ad una concezione respinta come ereticale. **Johannes de Muris sosteneva che la musica poteva essere suscettibile di progresso e che non aveva affatto raggiunto una stabilità definitiva e immutabile.**

Philippe de Vitry era considerato da contemporanei il massimo musicista e poeta francese, Francesco Petrarca, suo amico, ne parlava come l'unico vero poeta che la Francia possedesse. Nel 1323 gli insegnamenti di Vitry vennero raccolti in un trattato, considerato come emblema della musica del Trecento: Ars Nova.

Anche **Guillaume de Machaut** aveva acquistato fama sia come poeta che come compositore. La sua notorietà é legata alle sue composizioni profane (*ballades, virelais, rondeaux*) = **Chansons**.

Nelle composizioni di Vitry e di Machaut é evidente la tensione verso l'autonomia della forma musicale rispetto al testo. Entrambi fecero largo uso di un artificio che ebbe grande diffusione fino al Quattrocento: l'**isoritmia**.

isoritmia: tecnica compositiva che consiste nell'applicare ad una melodia preesistente, posta al *tenor*, una struttura ritmica continuamente ripetuta, detta *tálea*. Il *tenor* viene dunque diviso in un determinato numero di segmenti tutti dotati delle stesse caratteristiche ritmiche. Spesso, alla ripetizione dei valori musicali era associata anche una ripetizione melodica: la serie di note che costituiva la melodia preesistente poteva anch'essa essere ripetuta più volte, ogni ripetizione di questa struttura melodica viene detta *color*.

Con L'Ars Antiqua la comprensione del testo liturgico era indiscutibile, con l'Ars Nova tutto cambia: la forma musicale iniziava a mutare le sue leggi, ed una musica autonoma, attenta solo a se stessa, non poteva che mettere in secondo piano la percepibilità del testo a cui era legata. La matematica non sarà più solo collegata all'acustica, essa fornirà linfa nuova per soluzioni formali sempre più complesse. Per i prossimi due secoli la comprensibilità del testo non fu più preoccupazione soprattutto per i compositori di musica sacra.

ARS NOVA ITALIANA

E io: se nuova legge non ti toglie
memoria o uso dell'amoroso canto,
che mi solca quetar tutte le mie voglie,
d ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la mia persona
venendo qui, è affannata tanto!
"Amor che nella mente mi ragiona"
cominciò elli allor sì docemente,
che la dolcezza ancor dentro mi sona.
Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui, parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.
Noi eravamo tutti fissi e attenti
alle sue note [...]
Dante Alighieri, Divina Commedia, Purgatorio, II, 106-119 /76-133

La morte non aveva privato Casella, musicista e amico di Dante, della "memoria" de canti, dell'uso, cioè della capacità di eseguirli, di quella *dulcedo* che deriva dal connubio del suono con la parola che il sommo poeta aveva reso così delicata e soave.

L'aria del Purgatorio, alle prime luci dell'aurora, così risuona nell'unico esempio di musica profana, citato nella Divina Commedia. Come omaggio al poeta, Pietro Casella (? - ca. 1300), di cui nessun brano ci è pervenuto in forma scritta, la poesia "Amor che nella mente mi ragiona", scritta in forma di canzone, la forma più illustre del componimento laico: poeti siciliani ripresero il modello della *cansò* provenzale, poi trasformata dagli stilnovisti per assumere una struttura definitiva ed esemplare con il Petrarca.

Infine lo stesso Dante scriveva nel *De vulgari eloquentia* - trattato sui pregi del volgare "illustre" - che la canzone è una forma creata per essere "vestita" dalla melodia.

Il Duecento musicale italiano sembra proiettato prevalentemente per una pratica non scritta che privilegia la *dulcedo* dell'espressione poetica rispetto alla *subtilitas* contrappuntistica francese. Anche in campo sacro si preferivano pratiche polifoniche tradizionali che non necessitavano di scrittura in quanto semplici per improvvisazioni.

Rimane invece un particolare repertorio *sacro extraliturgico* di tradizione prevalentemente orale: le **laude**.

laude: canti devozionali in volgare, monodici, di struttura strofica, eseguiti prevalentemente in occasione di processioni, riunioni di devoti e simili. La fonte musicale più importante è il cosiddetto Laudario di Cortona.

Alla diffusione delle laude in Italia centrale duecentesca non fu estranea la dirompente penetrazione della spiritualità francescana. Lo stesso *Cantico delle creature* di **san francesco d'Assisi** può essere considerato quasi come un progenitore delle laude, perché non nasque affatto come semplice poesia. *San Francesco è dunque il primo compositore di musica su testi in lingua italiana di cui la storia abbia tramandato il nome.*

Probabilmente non è un caso se la i primi importanti esempi italiani di polifonia profana scritta siano stati prodotti da musicisti provenienti da centri dotati di celebri università: **Padova** e **Bologna**. Grazie a questo clima di contaminazioni culturali, anche gli sviluppi della musica francese erano ben

noti in Italia. Le innovazioni di *Philippe de Vitry* e *Johannes de Muris* trovarono ampia eco tra i musicisti ed i trattisti italiani. La moderna terminologia definisce ***l'Ars Nova italiana*** la musica polifonica prodotta nella penisola durante il Trecento. Proprio nella città universitaria di Padova nacque e lavorò il primo tra i più importanti musicisti dell'ars nova italiano: **Marchetto da Padova**. Il sistema italiano di notazione sistematizzato da Marchetto, ammetteva anch'esso tanto la suddivisione ternaria quanto quella binaria. Nella pratica musicale italiana i due sistemi coesistevano anche all'interno dello stesso manoscritto. Scansione binaria tipica italiana, ternaria tipica francese, poteva accadere che all'interno della stessa composizione le parti binarie usavano notazione italiana e quelle ternarie notazione francese, nel tardo Trecento le notazioni si fusero dando vita alla **notazione mista**.

Da Bologna proveniva invece il musicista **Jacopo da Bologna**, dedicatosi soprattutto al genere che fu il prediletto dell'ars nova italiana: il **madrigale**. Fra i suoi madrigali è famoso *Non al suo amante più Diana piacque*, musicato sul testo del **Petrarca** intorno al 1350.

Il madrigale del Trecento era una composizione generalmente a due voci, d'impianto strofico. Musicalmente le prime due terzine sono intonate sulla prima sezione melodica (A): i due versi finali alla rima baciata che costituiscono il ritornello, sono intonati su una diversa melodia (B), che presenta una variazione anche nel ritmo. Questa forma della struttura assai semplice (AA...B), fu chiamata in Italia *madrigale* proprio perché era il genere musicale in lingua madre (*matricalis*).

Quando il soggetto del madrigale era la caccia, esso assumeva una forma molto particolare, detta per l'appunto **caccia**. Sempre all'interno dello stesso impianto strofico, la musica imitava l'inseguimento di una preda: una voce intonava una melodia per prima, dopo qualche istante partiva anche la seconda voce, ripetendo nota per nota la melodia della prima voce. Questo artificio si chiama **canone**, detto anche fuga.

Dopo la metà del secolo l'Italia musicale ruotava attorno ad un altro centro di produzione: **Firenze**. I tre compositori fiorentini del Trecento più citati, **Lorenzo Masini**, **Gherardello da Firenze** e **Francesco Landini**, erano però attivi soprattutto nella produzione di musica profana polifonica. Il genere più frequentato a Firenze era la **ballata**.

Sull'Ars Nova italiana del Trecento: i musicisti di questo periodo legarono strettamente la forma delle loro composizioni alla forma poetica dei testi stessi; contrariamente a quanto accade in Francia, non ci risulta che nei generi italiani più tipici siano stati impiegati artifici matematici per dotare la loro veste musicale di leggi proprie, indipendenti dalla parola. Questo va forse attribuito proprio al forte peso specifico della produzione poetica italiana, che assunse facilmente un ruolo di leader rispetto alla parallela arte musicale. La scarsa autonomia della musica rispetto alla parola può spiegare come solo tardi, in Italia, si sia avvertito il bisogno di annotare anche la musica.

I COMPOSITORI FIAMMINGHI

Tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, il *mottetto isoritmico politestuale* francese ed il forte rapporto *parola - musica* nel *madrigale* e nella *ballata* italiana, andarono assimilandosi.

Nel 1378 la sede papale tornò a Roma, spostando in modo sensibile il baricentro politico - religioso della Chiesa. In secondo luogo i compositori iniziavano a diventare veri e propri professionisti, che si spostavano fra le varie corti europee per arricchire il proprio bagaglio tecnico e culturale, contribuendo quindi la fusione dei singoli stili nazionali in un idioma musicale di carattere internazionale.

Alla fine dell'epoca segnata dall'*ars subtilior*, nel Quattrocento, i musicisti italiani si ritirarono di nuovo nel mondo sommerso della tradizione orale, abbandonando provvisoriamente il campo della polifonia scritta; le corti più ricche e potenti della penisola si contendevano soprattutto musicisti provenienti da una piccola, florida regione europea: le **Fiandre**.

Le Fiandre sono una zona compresa tra gli attuali stati di Belgio, Olanda, Lussemburgo e una parte della Francia. Una condizione economica privilegiata permise la costruzione di grandi cattedrali, e di istituire presso di esse gruppi stabili, detti *cappelle*, di cantori professionisti. La condizione ecclesiastica garantiva un continuo ricambio generazionale grazie all'educazione di bambini, *pueri cantores*, che a loro volta avrebbero intrapreso la stessa professione. Evidentemente queste scuole funzionavano molto bene: i musicisti fiamminghi furono richiesti dalle corti di tutta Europa ed egemonizzarono la produzione musicale "alta" del Quattrocento e del Cinquecento. **I fiamminghi vengono suddivisi in 7 generazioni.**

Prima generazione:

Ad esse appartiene innanzitutto **Guillaume Dufay**. La prima generazione fu caratterizzata dal continuo spostamento di corte in corte dei suoi componenti.

Guillaume Dufay è il più diretto ed illustre continuatore della scuola francese nella prima metà del XV secolo. Dufay si è formato a Cambrai (Francia del nord). ma è considerato uno dei maggiori esponenti della scuola fiamminga, questo perché con tale termine non s'intende un'area specifica, ma piuttosto una vasta area geografica, collocata tra la Francia del nord, La Francia dell'ovest. i Paesi Bassi e con un punto di riferimento politico obbligato: il Regno di Borgogna.

La città di Cambrai è uno dei luoghi in cui, nelle grandi Cattedrali gotiche del Nord-Europa, si erano create delle feconde scuole, nelle quali veniva data ai ragazzi una cultura di base, ed in più una specializzazione musicale. Dato che nel Medioevo non esistevano delle scuole istituzionalizzate, ma solo queste "officine" dove si faceva e si imparava a fare musica, e dato che queste scuole esistevano a livelli così eccellenti solo in quest'area Franco-Belga, i più grandi musicisti dell'epoca, provenivano da lì.

La carriera di Dufay è tipica per quel periodo, sotto la protezione del Vescovo della sua città inizia ad emergere, ancora giovanissimo, come uno dei musicisti più illustri, ricevendo scritture anche dall'estero. Infatti poco più che ventenne arriva in Italia, che al tempo era una meta ambitissima, da tutti i musicisti, per le forti retribuzioni, le possibilità di far carriera e per il fervore culturale che animava le varie corti.

Quindi i primi trent'anni di attività professionale si svolgono in Italia; egli viene a contatto con la musica e la cultura italiana che, per la saturazione dei nuovi principi umanistici di riscoperta dell'antica civiltà "classica", era considerata la punta di diamante di tutta la cultura europea.

Il brano preso in esame appartiene alle nuove tendenze umanistiche italiane, si tratta infatti della canzone *Vergine bella*, su testo del Petrarca. Questo testo verrà musicato da molti altri compositori anche nel secolo successivo.

Nel Trecento il termine "canzone" indicava un tipo di componimento poetico caratterizzato da uno schema metrico e formale ben preciso. Il Testo:

Vergine bella che di sol vestita
Coronata di stelle al sommo sole
Piacesti sì che in te sua luce ascose
Amor mi spinge a dir di te parole
Ma non so cominciar senza tu'aita
E di colui che amando in te si pose
(vocalizzo)
Invoco lei che ben sempre rispose
Chi la chiamò con fede

Vergine s'a mercede
Miseria estrema de l'umane cose
Già mai ti volse al mio prego t'inchina
Soccorri a la mia guerra
Bench'io sia terra e tu del ciel regina
(vocalizzo)

Questa è la prima strofa del testo del Petrarca. Esso si divide in due parti inframmezzate da un vocalizzo, che si ripete anche alla fine: la prima è una sestina di endecasillabi, mentre la seconda è composta da sette versi in cui gli endecasillabi si alternano ai settenari.

Questa struttura metrica (6 endecasillabi // 1 endecasillabo // 2 settenari // 2 endecasillabi // 1 settenario // 1 endecasillabo) rimane costante anche nelle rimanenti strofe della canzone.

Nonostante la mancanza di rapporti diretti con la natura, la musica si adegua al "clima" e al tipo di semantica indicato dalla poesia, riuscendo anche ad illustrarlo.

Il testo viene cantato tutto sequenzialmente, cioè senza la ripetizione di alcune parole. questo è tipico della tradizione medioevale, in cui l'uso della ripetizione come rinforzo di certi termini non si era ancora sviluppato, ma è anche sintomo della tradizione umanistica, poiché si era scoperto che nell'antichità uno degli usi tipici della musica era quello della funzione con la poesia. Infatti si pensava che al tempo degli antichi greci la poesia fosse sostanzialmente "canto", sia perché aveva al suo interno delle strutture metriche che la ritmavano rendendola simile alla musica sia per il modo di recitare la poesia, che era un modo di cantare (tragedie e liriche greche).

Così il recitare poesie su moduli melodici, divenne una moda che si sviluppò nelle corti italiane, prendendo anche una connotazione di raffinatezza e di grande elaborazione.

Su questa tendenza possiamo, quindi, inquadrare anche il brano di Dufay, che rappresentava un modo di recitare la poesia di Petrarca, illustrandola, ornandola e amplificandola con il canto.

Seconda generazione:

La seconda generazione fu decisamente più sedentaria.

Johannes Ockeghem (1410 - 1497) servì lunghi anni a Parigi nella cappella dei re di Francia Carlo VII, Luigi XI e Carlo VIII.

Terza generazione:

A cavallo del '500 troviamo di nuovo un flusso migratorio di musicisti fiamminghi verso l'Italia.

Josquin Desprez, probabilmente fu allievo di *Ockeghem*, ripercorse strade molto simili a quelle di *Dufay*, frequentando le corti più importanti della penisola.

Generazione più prolifica.

Quarta generazione:

Sarà determinante per lo sviluppo della musica cinquecentesca italiana.

Quinta generazione:

La quinta generazione che si colloca nella seconda metà del cinquecento, ha come esponenti principali **Orlando di Lasso** che fu maestro a cappella nella basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, **Philippe de Monte** e **Giaches de Wert**.

Sesta generazione:

Rappresentata da **Jan Sweelinck**, principalmente compositore di musica per tastiera nonché eccellente organista: da lui si fa discendere la celebre scuola organistica tedesca che ebbe in Buxtehude e Bach i suoi principali esponenti.

Tutti i compositori fiamminghi a lui precedenti si dedicarono quasi esclusivamente alla musica vocale. Accanto a molte chansons profane, i fiamminghi produssero una gran quantità di musica sacra data la loro spessa veste di maestri di cappella.

Il genere musicale del mottetto stava subendo una notevole evoluzione. Nato nel Duecento come composizione liturgica come semplice clausola tropata. nel periodo dell'ars nova esso divenne prevalentemente il passatempo musicale di un'élite di intellettuali che frequentavano l'Università di Parigi: i suoi duplici o triplici testi avevano quasi sempre argomento profano ed erano scritti in francese.

Il mottetto del Trecento era l'insieme sfaccettato di più voci, con testi diversi, cantori e strumenti insieme, melodie differenti che procedevano a velocità diseguali tra loro creando un fittissimo insieme armonico.

Accostando al rinascimento, la predilezione per la varietà andò trasformandosi in desiderio di unità: si torna a prediligere le voci, che cantano lo stesso testo con un percorso ritmico sempre più uniforme. Questo ridurre al minimo gli elementi costruttivi di una composizione implicava necessariamente l'esigenza di sfruttare al massimo le proprietà: produrre la massima varietà da un elemento tendenzialmente unico. Si svilupparono così quegli **artifici contrappuntistici** tipici dell'era fiamminga, i **canoni**.

Canoni:

canone enigmatico: il compositore scrivevasolo una voce abbinando ad essa un indovinello per suggerire la modalità di esecuzione delle altre voci.

canone mensurale: due voci partono insieme per poi sfasarsi metricamente in due misure diverse. **Missa Prolationum di Ockeghem.**

canone retrogrado / cancrizzante: partendo dall'ultima nota e andando verso la prima.

canone contrario / inverso: disponendo a specchio i suoi intervalli. *do - sol; sol - do*

canone semplice: seconda voce imita la prima.

canone doppio: due voci imitate da altre.

Per creare coesione all'interno della messa si iniziò ad usare lo stesso cantus firmus per tutte le parti di essa. Spesso venivano usate melodie preesistenti, spesso gregoriane ma talvolta profane, esempio **L'omme armé**, erano dette **messe cicliche**, la stessa melodia compare ciclicamente sempre al *tenor*.

messa parodia: utilizzo di una precedente messa riadattata ed elaborata in maniera diversa (arrangiamento).

LA MUSICA NELLE CORTI UMANISTICHE

ITALIANE

Si diffonde la musica di Corte, la musica colta doveva esteriorizzare il rango della corte che promuoveva: una cappella numerosa, formata da musicisti famosi in tutta Europa, che eseguisano musica costruita con il massimo della complessità e dell'artificio, proclamava la ricchezza e la potenza del *mecenate*. Egli stesso commissionava composizioni di rappresentanza. La committenza di opere musicali è stata definita **mecenatismo istituzionale**.

Nel Quattrocento numerose corti italiane vollero emulare i grandi sovrani francesi, istituendo analoghe cappelle di corte. Nella seconda metà del Trecento Nicola Oreste tradusse in francese la *Politica* di Aristotele. Il filosofo greco sosteneva che *la musica fosse un requisito indispensabile per l'educazione dei giovani nobili, purché essi non giungessero mai ad un livello professionistico e dunque servile*. Questo fu molto d'ispirazione dando vita ad un vero e proprio **mecenatismo umanistico**. Si assistette così alla produzione di numerosi trattati che intendevano stimolare l'apprendimento della musica da parte del ceto aristocratico.

Per verificare la reale esistenza della contemporaneità tra **musica istituzionale** e **musica umanistica**, facciamo un esempio concreto, le corti di Mantova e di Ferrara agli inizi del Cinquecento.

Isabella d'Este e Lucrezia Borgia, rivali in musica:

L'epoca in cui sono vissute queste due nobildonne, l'una **Isabella d'Este** marchesa di Mantova, moglie di Francesco Gonzaga, l'altra la bellissima **Lucrezia Borgia** che sposò in terze nozze Alfonso d'Este, duca di Ferrara, è caratterizzata da quel complesso fenomeno sociale, economico e culturale, detto "mecenatismo". I mecenati erano, quindi, i detentori del potere politico ma anche del potere culturale; ella poté esplicare con pienezza e con successo la sua vocazione musicale facendo diventare la sua corte il centro propulsore della musica profana. Questo tipo di musica apparteneva ad una cultura cittadina e cortese e solo apparentemente popolare perché non scritta e per il carattere di talune sue rime, di certi suoi ritmi di danza. Fu proprio verso la fine del '400 che ebbe inizio la registrazione scritta di quelle melodie, quando un poeta, l'aristocratico Galeotto del Carretto, in una lettera indirizzata ad Isabella d'Este il 14 gennaio 1497, scriveva: "La Signoria Vostra sa che a la plasa, o donna artita mia da Mantova mi promesse di mandarvi alcuni canti de le mie belzerette (=barzellette)... et mai non li ho avuti, per il che la prego che se degni de mandarmeli...Li canti dei le belzerette ch'io vorrei sono questi: "Lassa, o donna, i dolci sguardi", Pace ormai, o mei sospiri", ...". Isabella poté esplicare la sua attività promozionale anzitutto assumendosi il ruolo di cantatrice ed esecutrice: sapeva suonare la cetra e gli strumenti a tastiera, aveva studiato il liuto con Angelo Testagrossa; poi raccogliendo attorno a sé il fior fiore dei compositori, in emulazione con Lucrezia, approdata a Ferrara nel 1502. Quest'ultima, in quell'ambiente che aveva tradizioni di cultura, seppe adattarsi convenientemente ai cittadini, ai cortigiani, agli artisti, ai poeti fra i quali l'illustre **Pietro Bembo** con il quale, tra l'altro, si dice che ebbe una segreta relazione amorosa. La latente tensione tra le due corti si manifestò soprattutto a livello dei musicisti, perfino dei maggiori, come **Bartolomeo Tromboncino di Verona** o **Marchetto Cara** di Venezia, che passarono da Mantova a Ferrara o viceversa, in relazione anche alla maggiore o minore floridezza delle rispettive casse dello stato. I musicisti erano in tutto e per tutto alle dirette dipendenze delle due nobildonne; non a caso Tromboncino e Cara sono conosciuti come i più famosi compositori di frottole, il genere musicale che ebbe particolare fortuna nelle corti di Ferrara e di Mantova. Si tratta di una composizione di tipo strofico, per lo più a quattro parti, di cui le tre inferiori erano spesso eseguite strutturalmente e la superiore, che era la più espressiva ed elaborata, veniva sempre cantata.

Riporto qui la celebre frottola musicata da Marchetto Cara sul motto dei Gonzaga "forse che sì, forse che no". Ecco le parole: "forse che sì forse che no, no sia al mondo ognor così"

L'organico di base, che formava il gruppo dei musicisti personali di Isabella e di Lucrezia era praticamente il medesimo: frottolisti, per l'appunto, cantori, suonatori di strumenti a corde e un tamburino; in più Isabella aveva un suonatore di strumenti a tastiera. A questo punto sembra

interessante far cenno ad una corrispondenza epistolare, iniziata nel 1496, fra Isabella e Lorenzo da Pavia, l'artigiano costruttore di strumenti musicali al quale la marchesa presentò le ordinazioni più stravaganti ed esigenti. Per il fatto stesso che in entrambe le corti l'area della musica sacra rimaneva sotto la responsabilità dei rispettivi mariti, balza ancor meglio agli occhi il ruolo di Isabella e di Lucrezia, pur dialetticamente collocate, che furono insieme le principali protagoniste della fioritura profana. Così se per influsso di Lucrezia Borgia, dalle origini aragonesi, si deve la presenza, fra le opere di Tromboncino, di testi spagnoli, a Isabella si deve la creazione poetica di uno strambotto, una forma collaterale della frottola, dal titolo "Arboro son che gli mei rami persi". Tuttavia gli straordinari risultati conseguiti attraverso il mecenatismo di queste due donne, orientate in senso umanistico, sebbene ammirati, non furono emulati dai loro successori. E già a metà del secondo decennio del '500 erano cominciati ad emergere nuovi modelli culturali.

Una separazione pressoché assoluta divideva quindi la sfera musicale *istituzionale*, di pertinenza dei governanti, da quella di tipo *umanistico*, a cui era consentito l'accesso anche alle consorti. ***Era impensabile all'epoca che una donna potesse gestire i simboli sonori del casato d'appartenenza.***

La forma che ebbe enorme fortuna nell'ambito della cosiddetta "musica riservata", musica cioè riservata solo ai raffinati conoscitori aristocratici, signori delle corti e appartenenti a società culturali, fu il ***madrigale del Cinquecento***.

LA CHANSON PARIGINA TRA FRANCIA E ITALIA

Lo schiudersi del Cinquecento venne fortemente segnato dalla produzione di ***musiche da stampa***. Gradualmente leggere musica dalla pagina scritta, reperibilissima e a buon mercato, diventando una possibilità più concreta per un più ampio strato sociale, facendo diminuire sensibilmente la quantità di musica orale. **Pierre Attaignant** pubblicò una produzione di massa con stampa a caratteri mobili. Soprattutto tra gli anni '30 - '40 pubblicò numerosi libri contenuti musiche molto in voga in quel periodo, un tipo di *chanson* notevolmente diverso da quello dei fiamminghi, detta ***chanson parigina***.

La *chanson parigina*, diffusa soprattutto nell'ambito della corte dei Valois, era più semplice e meno contrappuntistica della sua corrispondente fiamminga, la quasi si distingueva da un mottetto quasi esclusivamente per testo profano. La *chanson* era invece molto più legata al ritmo verbale del testo, con stile *omoritmico*, in stile tendenzialmente *sillabico*. Uno tra i più importanti autori, **Clément Janequin**, ne sviluppò un tipo particolare, la *chanson descrittiva*, servita di grandi quantità di onomatopее testuali e musicali. Queste singolari caratteristiche rendevano la *chanson* molto divertente da cantare ed ascoltare, decretandone un vastissimo entusiasmo che si estese in tutta Europa.

Nel corso del Quattrocento si assiste ad un'evoluzione della musica strumentale che determinò una sua progressiva ascesa. Si costruirono intere ***famiglie strumentali***, realizzando gli stessi *strumenti in varie taglie per garantire una maggiore estensione timbrica*. Grazie a ciò gli strumenti potevano anche imitare il coro vocale, e spesso vennero scritte *chanson* puramente strumentali. ***La tecnica strumentale diventava di dominio pubblico.***

La *chanson* giunse e sensibilizzò fortemente l'ambiente veneziano, diventando quasi un vero e proprio genere musicale a sé stante

L'ultima tappa del percorso di trasformazione della *chanson*, sempre nella seconda metà del Cinquecento, sarà un trampolino di lancio per la creazione di quelle forme musicali strumentali del periodo barocco. Nascono canzoni completamente indipendenti dalla parola, le ***canzoni da sonar***.

La struttura rimase la stessa, ma non avendo un testo da mettere in musica, spesso i titoli erano ispirati a nomi di persone.

Un tratto saliente delle canzoni da sonar era la contrapposizione degli strumenti in due gruppi, detti "cori". Per i compositori di area veneziana questo divenne un vero e proprio principio costruttivo, **policoralità**. Con il loro fitto dialogo si creava un eccezionale effetto stereofonico, riflesso e amplificato dalle rotondità delle volte incrostate di mosaici dorati.

LA RIFORMA DI LUTERO

La riforma di Lutero, 31 ottobre 1517, segna una tappa importante anche per il mondo della musica. Lutero tradusse la Bibbia in tedesco (volgare). La partecipazione attiva dei fedeli al culto doveva poi realizzarsi anche attraverso il canto, egli quindi stimolò la produzione di canti molto semplici e orecchiabili, alcune composte da egli stesso, **in sostituzione del canto gregoriano**. Secondo Lutero il rapporto parola - musica doveva essere il più stretto possibile, come nell'amplificazione della parola liturgica, tutte le caratteristiche di questo nuovo canto dovevano essere scaturite dalla lingua tedesca. Nasce il **corale protestante**. Nei paesi tedeschi il popolo poteva assistere e partecipare in modo attivo alla liturgia. Lutero si batté anche affinché nelle scuole si continuasse l'insegnamento della musica.

La Chiesa cattolica cercò di correre ai ripari convocando il concilio di Trento tra il 1545 e il 1563, deliberando anche applicazioni alla pratica musicale orientandosi in tre direzioni:

La prima delibera implicava l'abolizione di tutti i tropi e quasi tutte le sequenze.

La seconda propose l'abolizione di tutti gli elementi profani. (*cantus firmus, omme armé*)

La terza sulla comprensibilità delle parole.

I compositori si adeguarono a queste indicazioni o, meglio, talvolta finsero di adeguarsi, scrivendo anche una serie di messe senza nome, *Sine Nomine*. **Giovanni da Palestrina** fu un musicista particolarmente sensibile ai dettami della Controriforma, probabilmente perché egli trascorse quasi tutta la sua vita a Roma, al servizio delle istituzioni ecclesiastiche.

Il suo stile estremamente levigato, morbido, rispettoso della corretta accentuazione delle parole ma totalmente indifferente al loro contenuto, divenne allora lo "stile ecclesiastico" per eccellenza, resistendo quasi immutato per secoli, impermeabile alle novità sperimentali profane. Esso faceva uso solo di voci umane, per eseguire le parti del soprano essa si serviva di uomini evirati, voce bella come quella delle donne ma più potente.

Da allora in poi la composizione musicale prese due strade: le musiche destinate alla chiesa adottarono lo **stile alla Palestrina**, detto anche a cappella perché faceva uso solo di voci umane, mentre la produzione teatrale e da camera attingeva ad uno **stile modernus** in continua evoluzione, che tendeva a sfruttare tutte le risorse delle voci e degli strumenti.

MADRIGALE DEL CINQUECENTO

Il **madrigale** sorse in un clima culturale socialmente e spiritualmente determinato che coincideva con la riforma della lingua italiana voluta da **Pietro Bembo** (1470-1547) il cui merito fu quello di aver individuato nella poesia di Petrarca il modello estetico da seguire e la sua idoneità a ricevere la musica. L'aspirazione del madrigale è quella di adeguare il suono alla musicalità delle parole, inoltre la musica non si limitava alla prima strofa, come nella **frottola**, ma copriva l'intero brano.

La frottola:

Nel XV secolo accanto alla **Messa** e al **Mottetto**, la Canzone costituì la terza grande forma dell'epoca. I compositori davano una maggiore espressione dei loro sentimenti in questa forma più breve e immediata, sviluppata come forma colta di un originario modello popolare e quindi significativo esempio del rapporto tra l'arte dei letterati e quella del popolo.

Tra il 1480 e il 1520 s'individua l'epoca della **Frottola**, la forma poetica corrispondente è detta "**Barzelletta**". In seguito fu poi soppiantata da altre forme, in particolare da quella del Madrigale.

La grande fioritura del genere frottolistico è attestata dalle 11 raccolte pubblicate da Petrucci tra il 1504 e il 1514 e da una quindicina di altre stampe antologiche apparse tra il 1510 e il 1531. I luoghi di utenza, di raccolta e di redazione scritta erano Mantova - con gran prevalenza perché stimolata dalla passione e dal talento di Isabella d'Este marchesa Gonzaga - Ferrara, Milano, Verona, Firenze, Roma.

Tra i poeti professionisti ricordiamo Serafino Aquilano, aristocratici dilettanti erano Galeotto del Carretto, Niccolò da Coreggio.

La sostanza letteraria non di rado mediocre in una poesia concepita per musica svariava dall'insistita ripetizione di tipici casi d'amore, luoghi realistici e pittoreschi. Dal punto di vista metrico la Frottola è simile alla Ballata (da cui deriva) e allo spagnolo Villancico consistendo il suo schema nell'alternanza di un ritornello ricorrente e di stanze su versi generalmente ottonari.

Le voci sono quattro: *superius, altus, tenor, bassus*. La melodia è semplice, sillabica, con lievi ornamenti, scandita dal ritmo ben aderente alla pronuncia della parola. Gran merito dei compositori di frottole, infatti, fu proprio quello di rendere chiaro il testo letterario con un rigoroso sillabismo e con la massima concordanza tra metro poetico e ritmo musicale.

L'esecuzione poteva venire in due modi: le quattro parti vocali erano affidate ad un gruppo di cantori o più spesso una voce solista che cantava la parte più acuta con l'accompagnamento di uno strumento di norma il liuto, che raccoglieva le parti inferiori. Tra i maggiori compositori di Frottole si ricordano M. Cara, B. Tromboncino, M. Pesenti che furono attivi soprattutto a Mantova. Tuttavia un buon numero di compositori francesi e fiamminghi non furono da meno dei loro colleghi italiani.

Il fiammingo **Josquin Desprez** che viaggiò molto in Italia ci ha lasciato tre piccoli esempi: In Te Domine speravi, El grillo è bon cantore, Scaramella va alla guerra. Di questi il più famoso è senz'altro la Frottola *El grillo è bon cantore* a 4 voci.

Questa Frottola è la testimonianza di come anche i compositori fiamminghi, operanti in Italia inseriti da tempo nel panorama musicale, non rifiutavano di assorbire gli stilemi più caratteristici utilizzati per cercare l'effetto delle parole.

Evoluzione del Madrigale:

All'inizio del '500, quando la poesia petrarchesca viene assunta come canone di riferimento con la Riforma di **Pietro Bembo** (1470-1547), per dare un nuovo corso alla poesia italiana, essa è utilizzata come fonte di testi del Madrigale, genere musicale la cui genesi sta nell'incontro dello stile frottolesco, con le virtù tecniche dei musicisti franco-fiamminghi.

Il Madrigale è, quindi, una composizione polifonica, inizialmente a quattro e poi soprattutto a cinque voci, su testo poetico breve (come ad esempio un **Sonetto**), musicato frase per frase, di norma senza riprese e senza ritornelli.

Ma ciò che distingue il madrigale dalle altre forme è soprattutto l'attenzione all'illustrazione del significato delle parole *Ov'è condotto il mio stile amoroso?*, musicato da **Luca Marenzio** (1553-1599) il più acclamato compositore italiano di madrigali, presenta **un'intonazione musicale che mira a**

mettere in evidenza le parole. Dal ***simbolismo visivo*** (*musica pittorica / visiva*) come le "note nere" per quelle parole che alludono a quella tinta e cioè l'ira o la morte, alle inflessioni espressive come l'uso di dissonanze, ***sono detti anche madregalismi.***

Firenze:

Il madrigale cinquecentesco nasce a Firenze sperimentando una nuova forma polifonica, soprattutto ad opera del francese **Philippe Verdelot**. Il suo stile musicale aveva molto in comune con quello di un tipo di *chanson* francese molto semplice. La caratteristica di maggiore importanza era l'assoluta omogeneità e parificazione tra le voci.

questo dato può rinviare più al contrappunto fiammingo che alla frottola italiana, caratterizzata invece da una netta prevalenza della voce superiore (accompagnamento strumentale per un solo cantante).

Roma:

Da Firenze questo nuovo tipo di composizione, che una volta diffuso dalle edizioni a stampa prenderà il nome di madrigale, si estese anche a Roma per la presenza di due papi medicei: Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico e Clemente VII.

Un gravissimo avvenimento squassò il mondo romano nel 1527: il cosiddetto "*sacco di Roma*". Molti intellettuali e musicisti si trasferirono a Venezia, città a sai florida. Una della ricchezze veneziane era proprio l'editoria.

Venezia:

Una volta approdato a Venezia, il madrigale subì una notevole evoluzione: la sua appropriazione da parte di **Willaert** e soprattutto di **Cipriano de Rore** vi inserì una massiccia infusione di contrappunto fiammingo, che rese ancora più completa la tavolozza tecnica a disposizione dei compositori. *Primo libro de madrigali cromatici* di Rore inaugurò un nuovo stile detto **cromatico**, nuovo stile armonico che faceva largo uso di note alterate e di brusche modulazioni che "*colorivano*" - *cromatizzavano* il percorso armonico. Il cromatismo armonico, associato quasi ovunque a testi che trattavano argomenti di mistero o sofferenza, fu presente sempre più spesso nei madrigali e mottetti.

Il madrigale era infatti diventato l'equivalente profano del mottetto, come forma elevata di contenuto e di stile. Nella metà del '500 dunque esplose la sua massima diffusione.

Tra i maggiori esponenti, parte della quinta generazione fiamminga, troviamo **Orlando da Lasso**, **Philippe de Monte** e **Giaches de Wert**. Tra gli italiani: **Giovanni Pierluigi da Palestrina**, **Luzzasco Luzzaschi**, **Luca Marenzio** e **Carlo Gesualdo principe di Venosa**. Infine troviamo **Claudio Monteverdi** che tragherà definitivamente il madrigale rinascimentale fin sulle sponde dell'epoca barocca.

Gesualdo da Venosa: dissonante. Luca Marenzio: accordi.

Tuttavia verso la fine del '500 il madrigale, trasformando la sua primitiva ispirazione **petrarchesca**, mette in musica temi di natura realistica e descrittiva o di ambientazione popolare, ma senza perdere le sue strutture musicali caratteristiche. Erano testi più brevi e serrati, in cui contrasti anche laceranti, detti *ossimori della tecnica retorica* (vita / morte; amore / dolore), erano racchiusi in pochissime parole, dall'aforisticità fulminante. Nella produzione di alcuni autori il cromatismo in senso armonico divenne sempre più presente, fino alle sconvolgenti creazioni di **Gesualdo da Venosa**.

DAGLI INTERMEDI AL TEATRO PUBBLICO

A Firenze vi erano delle celebrazioni ufficiali delle autorità politiche, nelle quali i mottetti celebrativi in latino vennero affiancati, soprattutto dal duca Cosimo I, da madrigali in italiano, ugualmente destinati ad esaltare la potenza dello Stato.

Composizioni più elaborate erano invece eseguite tra un atto e l'altro delle commedie. Infatti, non vi era un sipario che si abbassasse alla fine di ogni atto, il pubblico presenziava senza alcuna interruzione, rimanendo spesso in piedi per tutto il tempo.

Era indispensabile che gli atti fossero interrotti da qualcosa di ugualmente interessante ma profondamente diverso per non distogliere l'attenzione degli spettatori. Gli intervalli vennero dunque riempiti di musiche e danze, dando luogo così ai cosiddetti **intermedi**. Ai quattro intermedi necessari per separare tra loro gli abituali 5 atti, si aggiunsero talvolta inserti musicali anche all'inizio, con funzione di prologo, e alla fine della commedia. All'inizio del Cinquecento, le musiche degli intermedi erano spesso tratte dal repertorio frottolistico, forse la stessa *El grillo* di Josquin era destinata a questo tipo di intrattenimenti. Isabella d'Este citò Bartolomeo Trombocchino tra gli autori delle musiche degli intermedi. I nobili stessi non disdegnavano di mescolarsi ai professionisti per dare sfoggio della propria abilità.

Dalla rappresentazione della *Clizia* di **Machiavelli**, effettuata nel 1525 nella villa fiorentina di Jacopo il Fornaciaio, presero l'avvio due importanti novità: gli intermedi di questa commedia erano veri e propri madriglai polifonici, il cui testo fu scritto dallo stesso Machiavelli e la musica da Philippe Verdelot, ed un medesimo gruppo di cantori creava le premesse per un più saldo legame degli intermedi fra di loro.

Un altro documento ci informa che la *Mandragola*, scritta da Machiavelli a Francesco Guicciardini, fu rappresentata a Venezia, nel febbraio dello stesso anno, e per ben due volte: fu la prima volta che gli intermedi furono uguali in due rappresentazioni eseguite a distanza di tempo.

Man mano il pubblico cominciò ad apprezzare sempre più questi intermedi, quindi nacque l'esigenza di un rapporto più stretto con la commedia stessa. Gli intermedi svolsero anche una funzione che può essere riassunta come compressione artificiale del tempo. ***Si giunse così alla fase in cui l'attenzione del pubblico era più proiettata agli intermedi piuttosto che alla commedia***, da semplici cornici all'azione teatrale, gli intermedi divennero allora il centro vero e proprio della rappresentazione, a loro confronto le scene recitate furono retrocesse a mero contorno del canto e della danza.

Presso alcune corti in occasioni particolari solenni (matrimoni, battesimi, ecc) gli intermedi assunsero così una forma particolarmente sfarzosa, servendosi anche di complessi apparati scenografici e di ricchissimi costumi (tra i curatori della parte visiva si annoverano perfino Leonardo da Vinci e Giorgio Vasari). Gli intermedi di questo tipo vengono definiti **intermedi aulici**.

Da Ferrara invece durante il ducato di Ercole I d'Este furono rappresentate a corte alcune commedie di Plauto e di Terenzio, tradotte in volgare. Il successo di cui godono spinse le corti vicine di Milano e Mantova alla produzione di commedie e azioni mitologiche ispirate ai modelli latini.

Recupero della classicità greca. Mito di Orfeo viene messo in scena prima da Jacopo Peri, poi su commissione della corte di Mantova viene scritta da **Monteverdi, si considera la prima vera Opera**. La differenza del dramma stava nell'interpretazione del mito, emotività.

Monteverdi prevede una **grande quantità di strumenti più che strumentisti**, essi dovevano quindi saper suonare più strumenti. Tra le funzioni musicali nelle commedie possiamo distinguere la **funzione realistica**, in cui il personaggio veniva mostrato nell'atto di suonare o cantare, quindi la musica doveva esserci davvero. Attraverso i strumenti si esprime l'andamento dell'Opera, ogni strumento era associato al giusto dialogo (archi = paradiso; organo portativo = inferi).

Metá anni '30 boom dell'Opera a Roma:

Palazzo Barberini. Spettacoli risentono della cultura romana. Si dà spazio a opere che parlano di storia. **Stefano Landi** compose il *Sant'Alessio*. Le opere romane mischiavano comicità e pseudo-sacro. *La gente poteva ridere*. L'esperienza romana rimane tra parentesi, non viene imitata da nessuna città.

Si rappresentavano opere di corte volute dai nobili. Il pubblico, non pagante, musicalmente alfabetizzato, sapeva già cosa stava andando a vedere.

Venezia era divisa in Rioni, ognuno di esso aveva una Chiesa ed un Teatro. **Il teatro di San Cassiano** viene ristrutturato e messo in mano ad un imprenditore, per ricoprire le spese, vende i biglietti. **Primo teatro impresariale aperto al pubblico.**

Trasformazione radicale del Teatro:

L'imprenditore deve scegliere ogni elemento per far sì che la gente paghi. La prima cosa che cambia è il soggetto. Ora bisogna trattare argomenti accessibili a tutti. Tra questi argomenti viene scelta non a caso *La nascita di Roma*, in quanto Venezia se ne sentiva parte.

Si cercano librettisti. Le compagnie itineranti dispongono di propri costumisti, librettisti, strumentisti ecc.

Assunse sempre più importanza la figura del cantante, i più pregiati erano gli **evirati**.

evirati: provengono dagli orfanotrofi. Quando si individuava un bambino dotato, egli veniva castrato con richiesta ai familiari tramite un baratto.

Il cantante veniva pagato quasi 10 volte di più di un compositore. Tutto ciò perché le donne non potevano cantare. Infatti gli evirati ricoprivano il ruolo di **prima donna**.

I compositori iniziarono a lavorare sulle loro potenzialità vocali, costruendo moltitudini di *coloriture* - piccoli melismi. Si sostituiscono al *Declamato Continuo* le **forme chiuse: Aria e Recitativo**.

Aria: momento statico dove si esprimevano i sentimenti, la metrica ha una forma.

Recitativo: narra l'azione, il cantante recitava in forma libera accompagnato dai strumenti.

Marc'Antonio Cesti, scrisse il *Pomo - d'Oro*.

Iniziava a contare molto la vocalità tanto che si perde l'importanza della parola. Alcune arie erano così efficaci che venivano riutilizzate in altre opere come cavallo di battaglia, confondendo così le opere. *Deformazione dell'Opera*. **Rossini** scrisse molte *coloriture*, se no erano improvvisate dai cantanti.

Il pubblico doveva rimanere stupito, effetti scenici. Le quinte girevoli vennero inventate dai Fratelli Torelli.

Claudio Monteverdi

Il madrigale è un genere musicale che ebbe una lunga fortuna, che iniziò intorno al 1530 e perdurò per tutto il secolo esaurendosi nel II decennio del '600.

L'esempio scelto è tratto dal IV libro di madrigali di Claudio Monteverdi, pubblicato a Venezia nel 1603.

Il madrigale è un genere musicale che veniva eseguito nelle corti per diletto privato e veniva cantato, molto spesso, dagli stessi cortigiani.

Era una composizione molto complessa sul piano percettivo, la cui comprensione più piena si aveva se tutte le parole del testo e tutti gli intrecci musicali potevano essere ben eseguiti. Inoltre, essendo cantato nelle corti italiane del '500, il madrigale favorì la fortuna degli stampatori, soprattutto veneziani, che sulla scia di Ottaviano Petrucci si moltiplicarono, lasciando un'eredità quantitativamente immensa di musica di questo genere.

C.Monteverdi (Cremona 1567 - Venezia 1643) intorno agli anni '90 fu al servizio di Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova, il quale, amante delle lettere e delle arti, aveva fatto della sua corte un centro culturale fra i più vivi d'Italia.

Il IV libro di madrigali è testimone della civiltà musicale di questa corte ma è dedicato all'Accademia degli Intrepidi di Ferrara, a cui, però, apparteneva il Principe Gonzaga da cui Monteverdi dipendeva.

Anche la corte ferrarese era singolarmente stimolante, piena di iniziativa, pervasa da quella volontà di sperimentazione che caratterizzava anche l'ambiente mantovano. Infatti, dal punto di vista musicale, verso la fine del '500, Ferrara aveva conquistato una fama europea per un gruppo di cantatrici (denominate, appunto, "dame ferraresi"), da tutti apprezzate per le proprie capacità vocali.

Bisogna ricordare inoltre che siamo in piena epoca di Controriforma, di rigido moralismo, di persecuzione dei nemici della religione, cioè di un'epoca estremamente rigorosa sul piano del costume.

In questa situazione storica fioriscono madrigali molto interessanti tra i quali bisogna annoverare questo di Monteverdi. Il rapporto che questo compositore instaura con il testo è il rapporto molto vivo e basato su quegli aspetti di "imitazione reale". In questo caso aspetti di vario tipo: di mimica corporea e gestuale.

Il testo è di Maurizio Moro:

Sì ch'io vorrei morire,
ora ch'io bacio, amore,
la bella bocca del mio amato core.

Ah cara e dolce lingua
datemi tanto umore
che di dolcezza in questo sen m'estingua.

Ah vita mia, a questo bianco seno
dà stringetemi finch'io venga meno
Ah bocca, ahi baci, ahi lingua torno a dire.
Sì ch'io vorrei morire.

Monteverdi riprende lo schema classico di tutta la polifonia del '500, cioè segmenta il testo nelle sue frasi costituenti e su ciascuna costruisce un episodio musicale; in altri termini, ogni verso, ogni emistichio, viene considerato come unità semantica.

Inoltre nel madrigale si verifica che i teorici dell'epoca definivano il "fuggir la cadenza", cioè, le varie voci cominciano una dopo l'altra e nel punto in cui cadenzano, inizia un'altra voce.

Le modalità d'uso delle altre voci erano fondamentalmente due:

- 1) le voci entrano singolarmente con procedimenti ad imitazione;
- 2) le voci procedono cantando tutte le stesse sillabe (procedimento omoritmico).

Monteverdi accetta questa tradizione, ma usa anche voci singole, invece che in polifonia: una logica, questa, che va verso il canto solistico, quasi teatrale.

In sostanza dietro il canto di Monteverdi si intravedono dei gesti quasi di recitazione, da teatro. Infatti **Monteverdi cerca di teatralizzare il madrigale**, di renderlo più vicino ad una espressione solistica e quindi gestual-teatrale.

Il commento di questo testo del madrigale monteverdiano viene fatto sulla base dei principi dell'estetica del madrigale cinquecentesco, in cui il rapporto tra la musica e il testo è molto stretto e in cui il rapporto tra la musica e il teatro è molto stretto e in cui la musica si assume il compito di "imitare" la parola.

"Sì ch'io vorrei morire" viene ripetuto diverse volte. Questa ripetizione enfatica delle parole non è un'invenzione monteverdiana, ma fa parte della tradizione del madrigale.

Inoltre nel primo verso la declamazione utilizza una "imitazione della parola" tipica del madrigale: la linea melodica scende precipitando verso il basso. Le potenzialità spaziali qui vengono utilizzate per "significare" il senso di caduta che è connesso con l'idea della morte.

Altro aspetto molto interessante è che la musica non imita sempre i concetti verbali: infatti, in questo caso, la musica assume un ruolo di tipo retorico che si rifà alla tradizione alto-culta europea che va dagli ultimi secoli del Medioevo fino all'epoca umanistica, un discorso di quella che presso gli antichi Greci e Romani si chiama *Ars Retorica*, l'arte di parlare, il modo migliore per costruire un discorso ben fatto e persuasivo.

Questa retorica era stata codificata e trattata soprattutto dai Greci che attribuivano a questa capacità un'importanza elevatissima, in altri termini il saper parlare era un'arma grazie alla quale si poteva trascinare la folla alle proprie posizioni. L'*Ars Retorica* aveva un'importanza pratica per l'antica Grecia e ha assunto un quantità di cose che poi sono rimaste nella cultura medioevale e rinascimentale.

I teorici di quest'ultima epoca si sono interessati alla retorica e hanno messo in evidenza una serie di riflessioni sulle possibili interferenze tra strutture musicali e strutture verbali. Questi aspetti cominciano ad emergere lentamente nel '400 con Dufay, e con Monteverdi sono già tecnica acquisita.

Il musicista imitando con la musica i modi espressivi dell'intonazione verbale utilizza, appunto, un artificio retorico. L'alzarsi e l'abbassarsi della voce, il pronunciare le parole con maggiore o minore energia, il pronunciare più o meno lentamente o più o meno velocemente la sillaba, fa parte degli artifici che l'oratore usa nei suoi discorsi e la musica cinquecentesca, in particolare la musica profana, li ha trasposti e stilizzati nelle sue tecniche e li usa a piene mani nell'epoca di Monteverdi. Imitazione della parola vuol dire, in questo caso, del modo con cui le parole verrebbero pronunciate se venissero recitate o declamate.

Si nota quindi come la retorica verbale e l'imitazione della parola si intrecciano con il resto:

versi 4-6: è la parte più coinvolgente sul piano erotico di tutta questa poesia. Nel verso 4 le voci si rincorrono secondo il classico procedimento imitativo che qui viene mescolato con altre tecniche: oltre l'imitazione, alcune voci dicono, usando una certa melodia, certe parole, mentre contemporaneamente le altre voci, usando una melodia diversa dicono parole diverse. È un procedere a dialogo o a contrapposizione. In questo caso: alcune voci ripetono l'esclamazione "Ah", mentre altre dicono "cara e dolce lingua";

versi 7-9: la parola "stringetemi", che presenta l'imitazione del gesto, è intesa in due modi:

- 1) il modo di tipo ritmico, il modo con cui le parole vengono pronunciate; la pronuncia è più stretta nel senso che le sillabe sono più affollate in uno spazio di tempo ridotto (stringere = parole strette).
- 2) Il procedimento di dissonanze che risolvono, ossia di piccoli urti, di avvicinamenti e di allontanamenti tra le voci, che sono una metafora dello "stringere" (stringere = urtare).

A ragione Monteverdi è stato definito il creatore della musica moderna. sia nei suoi scritti di poetica sia in tutta la sua produzione, Monteverdi afferma una concezione della musica essenzialmente come fatto espressivo, come mezzo per rivelare nella loro più vibrante e icastica dimensione gli "affetti" dell'animo umano.