

## 1. La scoperta del tempo profondo (*deep time*)

La consapevolezza che la terra abbia miliardi di anni, e l'umanità almeno duecentomila, è un'acquisizione recentissima. Fino a tutto il Settecento si era convinti che la vita dell'uomo si aggirasse intorno ai sei-settemila anni e per i credenti più convinti la terra non doveva essere molto più vecchia. Il calcolo antico partiva dalla Bibbia, che ripetutamente conta gli anni di vite e regni. Questa insistenza sul numero rimanda alle sue proprietà mistico-matematiche condivise con la musica: il numero infatti genera armonia che, secondo Platone, è manifestazione, attraverso il suono, dell'anima del mondo [§ 3.5.1] – la prima redazione della Bibbia sopravvissuta non a caso è successiva ai grandi filosofi greci.

Su questa prima stesura, che in parte differisce dalla *Vulgata* latina di san Gerolamo (ca. 400 d.C.), si sarebbero affaticati in molti. Teofilo di Antiochia (†183 d.C.) nella sua *Apologia ad Autòlico* data l'origine del mondo al 5695 prima di Cristo; Clemente Alessandrino (†215) negli *Stròmata* propone invece 5624 anni. Giulio Africano (†240) con i cinque libri della *Cronografia* aggiusta il calcolo a 5723. Di qualche secolo

più breve è il periodo scaturito dai calcoli fatti sulla *Vulgata*: 5351 per Agostino (†430), 5344 per Isidoro di Siviglia (†636), 5296 per Rabano Mauro (†856). Nell'ultimo tomo della *Sacra Bibbia* in 12 volumi curata da Antonio MARTINI [1829: 379] sono elencate un centinaio di date diverse per il giorno della creazione (da 3740 a 6984 anni prima di Cristo). Tuttavia la data più fortunata fu stabilita nel Seicento da James Ussher (*Annales*) in 4004 anni. Le bibbie anglicane dei motel americani, almeno fino a una ventina d'anni fa, adottavano ancora questa cronologia.

Fu il geologo James Hutton, nel suo *Theory of the Earth* (1785), a dimostrare che fosse impossibile limitare la formazione dello strato roccioso della terra a neanche 6000 anni (i 4004 di Ussher più i 1785 dell'era cristiana): Hutton ipotizzò la necessità di un'evoluzione di milioni di anni, cioè una 'profondità' della storia della terra impensabile per l'epoca. La teoria, malgrado le forti opposizioni, ebbe un significativo sostenitore in Charles Darwin (1808-1882), ma otterrà una conferma definitiva solo nel secondo dopoguerra con la datazione radiometrica delle rocce [REPCHECK 2003].

## 2. La teoria della musilingua

Jean-Jacques ROUSSEAU [1755] avanzò per primo l'ipotesi che linguaggio e musica fossero in origine tutt'uno, attraverso una comunicazione emotiva di significati semplici. Tale teoria, in seguito scartata, è stata ripresa di recente dall'approccio «olistico» sull'origine della lingua che si contrappone a quello «composizionale». La teoria composizionale, basandosi sull'idea di un'innata grammatica linguistica formulata da Noam Chomsky fin dal 1957, suppone una fase protolinguistica in cui l'uomo, non ancora *Sapiens*, si limitava a 'sonorizzare' oggetti e azioni per introdurre gradualmente i nessi fra i fonemi [BICKERTON 1981 e studi successivi]. Al contrario, l'approccio olistico (dal greco *olos*, 'tutto') immagina un linguaggio originario di sonorità e suggestioni non verbali che corrispondono a pensieri complessi, poi in seguito frammentato in singole parole intercambiabili [WRAY 2002]. In questa più convincente lettura s'inseriscono gli indirizzi più recenti, come quello di Steven BROWN [2000] che conia il termine «musilingua» e il contributo dell'archeologo Steven MITHEN [2006] che definisce la fase protolinguistica «olistica, multimodale, manipolativa, musicale e mimetica».

Tali ipotesi sembrano rispecchiarsi nel mito di Babele e della dispersione delle lingue. È pos-

sibile che gli antichi ricordassero un tempo in cui si poteva comunicare fra tribù diverse in forma olistica; in seguito la specializzazione del linguaggio, vista come atto di ribellione verso Dio, è stata punita con la parcellizzazione dei modi del comunicare. Il linguaggio più tecnico insomma, certamente più preciso ma evolutosi successivamente in forme diverse, può essere apparso, per il suo portato di astrazione e per essere compreso solo in ambiti ristretti, come atto di orgoglio.



Mosaico bizantino del duomo di Monreale (Palermo), XII secolo, raffigurante l'erezione della Torre di Babele. Nell'iscrizione: «Fili Noe hedicantes turrim confumse sunt lingue eorum et vocatum est locum illud Babel» [‘I figli di Noè edificando la torre ebbero le lingue confuse e quel luogo fu chiamato Babele’].

## INTERSEZIONI

### **3. Banchetto musicale e pasto sacrificale**

Comunemente percepito come un momento di svago, il banchetto musicale rimanda in realtà al rituale dell'offerta, dal momento che il pranzo, soprattutto pubblico, è sempre il consumo di un donativo, sia in quanto frutto della terra, sia come offerta dei commensali: pertanto diventa atto sacrificale. Il principio sussunto nell'eucaristia cristiana è il medesimo. Il dono, nella sua espressione più alta, quando rivolto a Dio, cerca un favore ma, dietro la gioia manifestata, con-

fessa il timore. Tale rituale gestisce la relazione con il dominante in forma preventiva: nell'entusiasmo apparente dell'offerta, la pratica musicale gestisce insieme il tempo in cui si attende e si spera nella restituzione. Per questo il pasto raramente è disgiunto dalla musica. Similmente il mito delle tre Grazie, che esprime la strategia del dono – dare, ricevere, restituire – raffigura le donne danzanti, esprimendo nel movimento la componente musicale del rito.

## STRUMENTI MUSICALI

### **4. Cetra, arpa, lira**

Nel linguaggio comune i termini *cetra*, *arpa*, *lira* sembrano intercambiabili. In realtà identificano specifiche famiglie di strumenti a corde. Più correttamente i cordofoni si dividono in *cetre*, *arpe* e *liuti*, con le *lire* (senza manico) come sottoinsieme dei *liuti*. Sembrerà strano ma un pianoforte appartiene al gruppo delle *cetre*, una chitarra ai

*liuti* e così via. Ciascuna famiglia si riconosce in relazione alle corde: le cetre le hanno parallele alla cassa armonica (comunque separata), le arpe le hanno perpendicolari, i liuti (e le lire) permettono la tastatura delle corde. Di seguito una sintesi per meglio chiarire i singoli aspetti:

	cassa	corde/cassa	corde	esempi [* si suona con l'archetto]
<i>cetre</i>	<b>distinta</b>	parallele	molte e vuote	salterio, cimbalom, clavicembalo, pianoforte
<i>arpe</i>	integrata	<b>perpendicolari</b>	molte e vuote	arpa, arpa arcuata, arpa celtica
<i>liuti (+ lire)</i>	integrata	parallele	<b>poche e tastabili</b>	liuto, lira, cetera, chitarra, viella*, lira da braccio*

La classificazione degli strumenti musicali ancor oggi in uso (HORNBOSTEL – SACHS 1914) prende in considerazione il materiale che produce il suono: aria, corda, membrana, altro. Poiché quest'ultima categoria usa materiali meno elastici (legno, metallo, pietra, osso, vetro), gli strumenti che ne derivano sono più semplici e tutt'insieme sono detti «idiofoni» (*idio* = a sé) per distinguerli dalle più complesse categorie di aerofoni, cordofoni e membranofoni.

Nella classificazione Hornbostel-Sachs i cordofoni vennero divisi in unitari (cetre) e articolati (arpe e liuti) in base alla cassa armonica (distinta o integrata alla cordiera). In realtà, Sachs stesso si accorse che di fatto rimanevano comunque tre distinte tipologie di cordofoni, cui semmai si potevano aggiungere le *lire*, come variante dei *liuti*. Nella sua *Storia degli strumenti musicali* (1940) propose così due categorie di strumenti a corde vuote (cetre e arpe) e due a corde tastate (liuti e lire). 'Tastare' una corda significa accorciarla con un dito per farle emettere un suono più acuto, come avviene suonando comunemente la chitarra. Gli strumenti a corde vuote (non tastati) si distinguono

pertanto in strumenti con cordiera parallela alla cassa armonica (cetre) e strumenti con cordiera perpendicolare (arpe). Le arpe in particolare sono gli unici strumenti in cui la cordiera entra nella cassa armonica.

L'ampia famiglia di *liuti* ha sempre le corde parallele alla cassa e solitamente in numero ridotto, dal momento che la tastatura amplia la gamma di suoni. Le corde possono essere pizzicate con le dita o con il plettro, o strofinate con l'archetto (viola, fidula, ribeca). I *liuti* quindi sono caratterizzati dalla presenza di un manico (tastiera); se mancante, si dicono *lire* (ma vi sono liuti con manico chiamati «lire»). La cetra greca o cetera [Figura a] è in realtà una *lira* che lascia un'ampia porzione di corde fuori dalla cassa armonica proprio perché la tastatura sia possibile da dietro. La più tarda crotta invece, spesso suonata con l'archetto [Figura b], ha un'apertura nella cassa, ma avendo, in genere, un manico tastabile è più un *liuto* che una *lira*. Appartengono ai *liuti* anche gli strumenti del moderno quartetto d'archi. Per questa ragione i costruttori di violini si dicono liutai.



**Figura a**

Citaredo con lira (*kithàra*) a plettro, pittura vascolare attica, IV sec. a.C. (New York, Metropolitan Museum, 56.171.38).



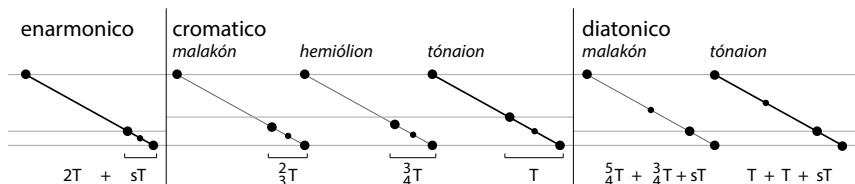
**Figura b**

Re Davide che suona una crotta ad arco, tropario di S. Marziale di Limoges, XI sec. (Paris, Lat. 1118, f. 104r).

## 5. Il sistema *téleion*

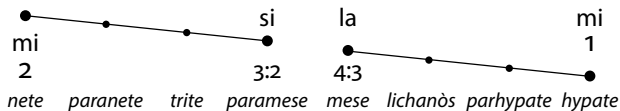
I rapporti fra i suoni (altezze) sono alla base di ogni sistema musicale. Quello greco, da cui deriva il moderno, si fonda sul tetracordo, ovvero una successione discendente di quattro suoni i cui estremi distano un intervallo di quarta (gli intervalli si denominano in base a quanti suoni contengono). In realtà in origine l'intervallo era forse diviso da un unico suono. Si osserva infatti che i generi più antichi di tetracordo (enarmonico e cromatico) prevedevano i due suoni intermedi molto ravvi-

cinati al grave (il gruppo si dice *piknón*) che suggeriscono un'aggiunta successiva del secondo suono mezzano (nella figura sotto raffigurato più piccolo). Se, come sembra, l'enanarmonico tricorde ( $2T+sT$  = ditono + semitono) ha generato per espansione del *piknón* le tre forme del cromatico, s'intuisce che il diatonico non è un'evoluzione del cromatico, ma una diversa variante dell'enanarmonico con un suono aggiunto all'interno del ditono e non del *piknón*.



Sul diatonico *tónaion*, il modello più tardo, viene elaborato il *systema téleion*, ovvero il «sistema perfetto». In origine era organizzato su una sola ottava di due tetracordi disgiunti (ottava aurea), corrispondente alle quattro altezze che si otte-

nevano accorciando di un quarto, un terzo e una metà la corda più grave [Prefazione, § D.4], facilmente rappresentabile sulla moderna ottava di *mi* che evita d'introdurre alterazioni:



Alcune note prendono il nome dalla posizione (*nete* = estrema, *trite* = terza, *mese* = mediana), altre da tecniche esecutive (*lichanòs* = corda

dell'indice, *hypàte* = corda più distante), e il prefisso *par-* significa 'vicino a'.

Con Aristòsseno (IV sec. a.C.) il sistema si espande o in tre tetracordi congiunti (sistema minore) o in quattro, con disgiunzione al centro (sistema maggiore). La combinazione dei due sistemi produce il «sistema perfetto immutabile» (*systema*

*téleion metàbolon*) che vede una nota aggiunta al grave (*proslambanómenos*) in consonanza d'ottava con la *mese* e la nota più acuta (nello schema la legatura identifica i semitoni):

The diagram illustrates the *systema teleion metabolon* on a grand staff. The upper system features a *hyperboléion* (tetracordo superiore) and a *diezeugménon* (tetracordo disgiunto). The lower system features three *synemménon* (tetracordo congiunto), *méson* (tetracordo mediano), and *hypàton* (tetracordo inferiore), along with a *proslambanómenos* note. Notes are labeled with Greek terms: *nete*, *paranete*, *trite*, *paramese*, *mese*, *lichanòs*, *parhypàte*, *hypàte*. Brackets indicate intervals and groupings.

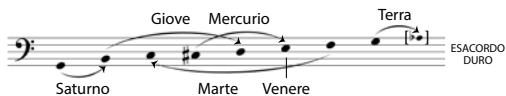
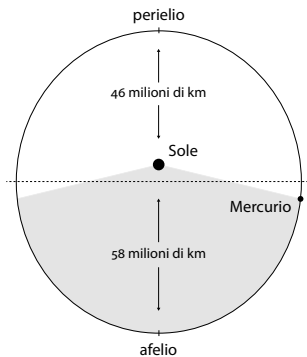
Le altezze di *paranete/trite* e *lichanòs/parhypàte* (note nere) corrispondono al moderno sistema diatonico solo se i tetracordi sono diatonici, se in-

vece sono cromatici o enarmonici le altezze si abbassano (ma i nomi non cambiano).

## 6. Il cosmo musicale di Keplero

Riconoscendo ai pianeti un'orbita ellittica con accelerazioni di velocità (seconda legge di Keplero), non era più possibile immaginare la corrispondenza fra pianeta e un unico suono, ma solo in rapporto a un *range* che oscillasse fra gli estremi

di velocità. Essendo posizionato in uno dei due fuochi dell'ellisse, il Sole induce infatti il pianeta a percorrere il massimo della velocità al perielio e il minimo all'afelio (estremi dell'asse maggiore).



Come nell'immagine, Mercurio, il pianeta con l'orbita più ellittica, impiegherà lo stesso tempo a percorrere il semicerchio grigio e quello bianco, benché quest'ultimo sia più lungo. Mettendo in proporzione le diverse velocità Keplero fece corrispondere due altezze musicali a ciascun pianeta, la più grave al rallentamento dell'afelio e la più acuta all'accelerazione del perielio (*Harmonices mundi*, 1619: 202-207). Ricompattò poi tutte le altezze ottenute in un'unica ottava di sol valorizzandone nel primo caso la terza mi-

nore (che Keplero chiama «esacordo molle») e nel secondo quella maggiore («esacordo duro»): un tentativo di riproporre i due modi scalandi più diffusi all'epoca. In realtà Keplero a questo scopo forzò la mano, perché per far tornare le scale omise un paio di suoni (nell'immagine fra quadre), e soprattutto per avere il *re* naturale dell'esacordo molle (nell'esempio corretto in bemolle) alza di un semitono il corrispettivo *fa* dell'esacordo duro (Keplero lo scrive diesis, mentre qui è corretto).



## 1. Origini dell'organo

Si deve alla cultura greca l'invenzione dell'organo, e a quella romana la sua fortuna. Il nome deriva dal greco *órganon*, con significato generico di 'strumento meccanico' (Agostino, *Enarrationes*, 7). Più correttamente era un organo idraulico (*hydraulis*) le cui origini si fanno risalire a Ctesibio, un ingegnere greco di Alessandria d'Egitto vissuto intorno al 200 a.C. che fra le sue molte macchine idrauliche ne avrebbe prodotta una capace di imitare il canto degli uccelli (Vitruvio, *Architettura*, X.7; Ateneo, *Deipnosophisti*, IV.174e).

Non raffigura un organo primitivo la terracotta di Alessandria del I sec. a.C. (SACHS 1940, tav. 8c), ma una *syrix* con bordone e *scabellum*, ovvero un idiofono applicato al calzare. Fra i più antichi reperti di organo si annovera invece un'altra coeva statuetta alessandrina (Parigi, Louvre) dove due musicisti suonano rispettivamente la *salpinx* e l'*hydraulis*, la cui forma è già molto simile a quello che sarà l'organo romano di epoca imperiale. Di questi stessi anni sono i frammenti dell'organo greco in bronzo ritrovato a Dion ed ora ricostruito nel museo cittadino: il suo aspetto ricorda da vicino il reperto pompeiano oggi conservato al Museo Archeologico di Napoli (I sec. d.C.).

La forma tipica romana che, fra le molte raffigurazioni, si trova nel mosaico della villa romana di Trévir (nell'immagine) rivela l'uso del doppio cilindro (forse azionato a pedali) che permetteva di travasare alternativamente l'acqua in due distinte pompe capaci di pressare l'aria nelle canne sen-

za interrompere il suono. Lo strumento era molto diffuso nelle migliori case patrizie e, di più grande formato, veniva usato, accanto a corni e trombe, per la musica di giostre e circhi (Petronio, *Satyricon*, 36.6). Vitruvio, già intorno al 15 d.C., lo descrive diffusamente come macchina di scena, pur ammettendo di non conoscerne l'esatto funzionamento (*De architectura*, X.8). L'organo di Aquinco (Budapest, Aquincum Museum), databile al III sec. e di cui sono stati recuperati nel 1931 quattro registri di canne e pochi altri elementi, è stato ricostruito nel 1959 come organo a mantici, ma era anch'esso un *hydraulis*. D'altra parte Giulio Polluce (*Onomasticon* IV.70) in quegli stessi anni attesta per la prima volta l'uso di mantici ad aria al posto dei cilindri ad acqua usati per gli organi più piccoli. Un rilievo dell'obelisco di Teodosio il Grande (†395) eretto nel circo di Costantinopoli (Istanbul) è stato interpretato come un esempio di organo a mantici (SACHS 1940) ma la raffigurazione è sommaria.

Certo è che con la caduta di Roma non abbiamo più informazioni di organi. È probabile che la cultura bizantina abbia continuato a produrli, ma mancano informazioni sicure. I primi due organi che ricompaiono in Europa (IX sec.) sono idraulici e dono di imperatori bizantini: l'uno a Pipino il Breve nel 757 (PERROT 1965: 270-275), e l'altro nell'812 a Carlo Magno (Notker, *Gesta Karoli*, II.7). Un'immagine forse ispirata a uno di questi due strumenti compare in un salterio del IX sec. (Utrecht, Bibl. universitaria, ms. 32, f. 83r).



Musici con organo idraulico e *cornu*, II-III sec. d.C. (mosaico dalla Villa romana a Nennig presso Trévir, ora al Rheinisches Landesmuseum).

## 2. Antifona, responsorio, salmo, cantico, inno

Tutta la liturgia cristiana è cantata, ad eccezione della predica (omelia). La maggior parte dei testi liturgici in prosa sono cantillati, ovvero recitati su un unico suono ribattuto con formule melodiche di apertura e chiusura della frase. Quando però si cantano sezioni in prosa, queste si dicono generalmente *antifone*, e quei canti che seguono le letture (vangeli, epistole) sono detti *responsori*. Antifone e responsori, se molto lunghi, si articolano in *versetti*, individuati nei libri liturgici dalla lettera *V* barrata.

I testi poetici della liturgia sono invece sempre cantati e si dicono comunemente *salmi*, *cantici* o *inni*. La distinzione terminologica è in gran parte moderna; nell'antichità questi nomi potevano essere intercambiabili. Eusebio di Cesarea (ca. 330) distingue fra salmo con accompagnamen-

to strumentale e cantico senza (intr. a *Commento ai salmi*; PG 23: 72), ma già Agostino, neanche un secolo dopo, sembra dubitare di questa contrapposizione (*Enarrationes*, 67.1). Oggi si dicono salmi le 150 poesie raccolte nell'omonimo libro biblico (detto anche *Salterio*, in ragione dello strumento su cui si cantavano i versi), mentre cantici o inni sono tutti gli altri, ma è preferibile usare il termine 'inno' esclusivamente per le composizioni strofiche (ovvero costituite da strofe metriche, ciascuna intonata sulla stessa melodia) [Scheda 6].

I salmi presentano in genere una doppia numerazione, perché accanto al computo comune accolgono anche quello mesoretico (testo ebraico) che sdoppia alcuni salmi e ne accorpa altri. Quando diverge, il numero latino è sempre più piccolo di quello ebraico:

greco e latino	1-8	9	10-112	113	114-115	116-145	146-147	148-150
	8 salmi	$\wedge$	103 salmi	$\wedge$	$\vee$	30 salmi	$\vee$	3 salmi
mesoretico	1-8	9-10	11-113	114-115	116	117-146	147	148-150

I salmi non sono metrici, ma i versi, pur variabili nel numero di sillabe, sono sempre divisi in due emistichi, ciascuno cantillato su una corda di recita comunemente detta *tenor* (i moderni libri liturgici distinguono gli emistichi con un aste-

risko). Entrambi gli emistichi sono chiusi da formule cadenzanti attorno all'ultima sillaba tonica (*mediatio* e *terminatio*), e il primo, oltre alla formula d'apertura (*intonatio*) prevede, se molto lungo, anche una cadenza intermedia (*flexa*):

Primo emistichio			Secondo emistichio		
intonatio		tenor	tenor		terminatio
flexa			mediatio		
Cantate	Domino canti-		-cum novum,	* quia mirabi-	-lia fecit.
Salvavit	sibi dexte-		-ra eius,	* et brachium	sanctum eius.
Notum	fecit Dominus saluta-		-re suum,	* in conspectu gentium revelavit iusti-	-tiam suam.
Recor-	-datus est misericordi-		-ae suae	* et veritatis suae do-	-mui Israel.
Viderunt	omnes termi-		-ni terrae	* salutare	Dei nostri.
lubi-	-late Deo, om-		-nis terra,	* erumpite, exsultate	et psal- lite.
Psallite	Domino in	cithara, in cithara et vo-	-ce psalmi,	* in tubis ductilibus et voce	tubae corneae.
lubi-	-late in conspectu regis	Domini, sonet mare et plenu-	-do eius,	* orbis terrarum et qui habi-	-tant in eo.
Flumina	plaudent	manu, simul montes ex-	-sul- tabunt	* a conspectu Domini, quoniam venit iudi-	-care terram.
ludi-	-cabit orbem terrarum in		ius- titia	* et populos in	aequi- tate.

Il salmo 97 (98), qui proposto, mostra al verso 7 un tipico esempio di esultanza vocale e strumentale («Cantate il Signore sulla lira, con la lira e col canto dei salmi, con le mutevoli trombe e col canto dei corni»), intesa come risposta ai suoni della natura («Risuoni il mare e quanto contiene, il mondo e chi lo abita, i fiumi battano le mani e anche le montagne esultino»): un'esortazione che appare molto lontana dalle attuali pratiche liturgiche, ma che

ben descrive l'antica propensione per la musica. I primi inni strofici latini risalgono al IV secolo (attribuiti a sant'Ilario e sant'Ambrogio), ma la pratica innodica, intesa come canto di lode, è precedente di secoli e, quando strofica ma non metrica, adotta il modello salmodico (come ad esempio il cantico del *Magnificat*). Vi sono poi cantici che non essendo strofici assumono forme più libere, tuttavia riconducibili all'intonazione salmodica.

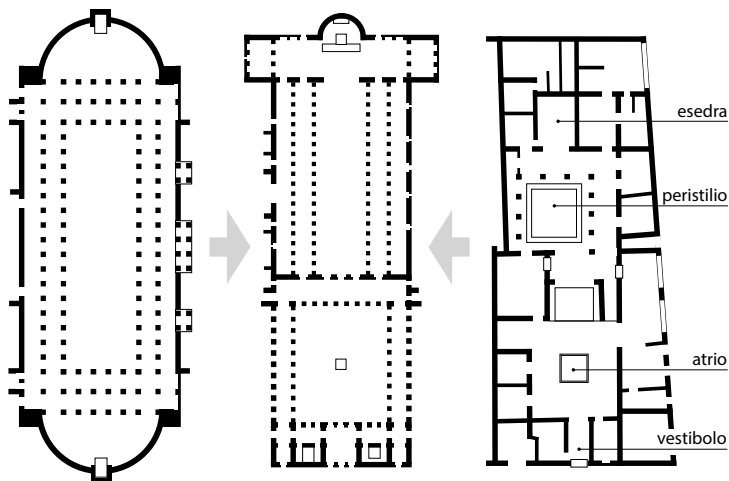
### 3. Dalla *domus* alla chiesa

Dopo la conversione di Costantino (313) e la possibilità di celebrare pubblicamente il culto si pose l'esigenza di avere un luogo per i rituali collettivi, soprattutto in riferimento alla messa. L'esigenza di uno spazio insieme ampio e coperto era soddisfatta dalle basiliche romane, edifici che racchiudevano il tempio greco a colonne all'interno di mura. In realtà la basilica paleocristiana, sebbene riproduca quella romana nella monumentalità, mostra una struttura derivata dai luoghi in cui i fedeli erano soliti celebrare la messa, ovvero le *domus* gentilizie più importanti.

Come mostrano le piante in basso, la Basilica di Costantino al centro (l'edificio per il culto che ha preceduto l'attuale San Pietro) è riconducibile alle forme degli edifici pubblici romani (nel disegno a sinistra la Basilica Ulpia), ma nella distribuzione degli spazi ricorda una tipica *domus* (a destra la pianta della casa del Tramezzo di Legno a Ercolano). L'ingresso è infatti posto sul lato corto, che dà accesso al quadriportico (scoperto),

corrispondente all'atrio della *domus*, ovvero alla parte 'pubblica' della casa (il quadriportico era destinato ai catecumeni, non ancora battezzati). Il peristilio con l'edicola, la parte privata della *domus*, viene a corrispondere al santuario vero e proprio dove si celebra il rito (spazio coperto, su modello basilicale). Come nell'edicola (*oecus*) si radunavano gli anziani per parlare, l'abside accoglie l'altare e il sacerdote.

Le case in cui ci si incontrava segretamente per le celebrazioni, erano dette *domus ecclesiae* ('casa dell'assemblea') e, adeguatamente ampliate, furono il modello della chiesa cristiana. Qui lo spazio – almeno in Occidente – assume la funzione di un *percorso*, un passaggio che deve disporsi dall'ingresso all'altare (posto a Oriente, dove sorge il sole), attraverso gradi di avvicinamento. L'impianto centrale delle chiese orientali, influenzato dal platonismo, preferisce invece riferirsi ai mausolei che permettono ai fedeli di disporsi attorno all'oggetto da venerare [RIGHETTI 1953: I.5; MINAZZI 2011: I.3].



#### 4. Credo, Trinità e Arianesimo

Il *Credo* è un canto della messa che esprime i principi fondativi del cristianesimo. Il testo si canta a introduzione della seconda parte della messa, quella eucaristica, e afferma la fede in Dio come Padre, Figlio e Spirito (santo); gli ultimi versi evocano la centralità di Chiesa, battesimo e resurrezione. Il canto esprime pertanto il riconoscimento di Dio come Trinità, elemento fondante per distinguersi dal monoteismo ebraico. Benché Dio fosse lo stesso in entrambe le religioni, la novità proposta dal cristianesimo era il Figlio (evidentemente con un Padre). L'introduzione dello Spirito fu necessaria per offrire una specificità 'triforme' al Dio cristiano, che lo distinguesse dal monoteismo originario (la binarietà genera contrapposizione). Lo «Spirito Santo» o «di verità» è occasionalmente presente nel Nuovo Testamento, ma solo in un caso unito a Padre e Figlio (*Mt* 28.19); la parola «trinità» compare invece solo all'inizio del III sec. in Tertulliano (*De pudicitia*, 21), sebbene una *trinitas* di Dio-verbo-sapienza fosse già in Teofilo di Antiochia (II sec.).

Attorno alla nuova figura di Cristo si svilupparono da subito varie teorie, alcune delle quali riconoscevano al Figlio un ruolo secondario (volendo far corrispondere Dio con il Padre). Fra queste ebbe grande diffusione l'interpretazione di Ario (256-336) che in merito a Cristo contemplava un tempo «in cui non c'era». L'arianesimo non solo incrinava l'universalità del cristianesimo (il Figlio, specificità cristiana, rischiava di non essere sempre esistito), ma ammetteva pienezza spirituale solo a Dio (già condiviso con gli ebrei). L'arianesimo fu pertanto giudicato eretico prima in un sinodo provinciale (318) e poi nel Concilio di Nicea (325) indetto dall'imperatore Costantino. In realtà per tutto il IV secolo l'arianesimo, assumendo specificità antio-mana, ebbe grande diffusione in ambito bizantino. Goti e longobardi, che in questo secolo furono a contatto con l'Impero d'Oriente, si cristianizzarono secondo la forma ariana. In seguito, con la caduta dell'Occidente, l'arianesimo orientale non ebbe più ragione d'esistere, mentre i popoli che migrarono nell'est cattolico (goti, vandali, ecc.), conservarono molto più a lungo la loro identità ariana per distinguersi dai locali sottomessi.

Vi sono tre forme del *Credo*. Quella più antica, detta *simbolo apostolico* e in origine usata per il battesimo, è più sintetica di quella attuale, idealmente attribuita agli apostoli ma in realtà più tarda (II sec.). Il testo non distingue nettamente fra Dio e Padre, e non dava allo Spirito effettivo ruolo terzo. Il *Credo* successivo, adattato dopo Nicea (detto appunto *simbolo niceno*), è chiaramente pensato in chiave antiariana: asciuga la biografia di Cristo (tace per esempio della crocifissione sotto Ponzio Pilato), ma dichiara il Figlio fatto della stessa sostanza del Padre («consustanziale») e nato fin dall'inizio dei tempi; allo Spirito fa solo un accenno (ancora incerto il concetto di Trinità), e nella sezione conclusiva scomunica chi crede in un tempo senza Cristo. La versione definitiva del *Credo* è quella assunta sulle indicazioni del Concilio di Costantinopoli (381), a un anno dall'Editto di Tessalonica che aveva reso il cristianesimo religione dell'Impero. Il *simbolo niceno-costantinopolitano* si espande, elimina la scomunica conclusiva ma erge lo Spirito a terzo attore in una chiara lettura trinitaria.

Il *Credo* fu per la prima volta introdotto nella messa intorno all'anno 500 nel rito bizantino. Un secolo dopo fu accettato anche nel rito spagnolo (589, Concilio di Toledo), in concomitanza con la conversione dei visigoti da ariani a cattolici. La versione accolta, alla formula «qui ex Patre procedit» dello Spirito, aggiunge il celebre *Filioque*: se Padre e Figlio sono *consustanziali* è chiaro che lo Spirito debba partecipare di entrambi. Con tale variante fu accolto nel 798 dai franchi (rito gallicano), in una nuova traduzione latina di Alcuino; e finalmente nel 1014 anche dal rito romano per volere dell'imperatore Enrico II. La tradizione orientale (bizantina) rimaneva priva del *Filioque* e oppose questa ragione, tutto sommato formale, per prendere le distanze da Roma e provocare il Grande Scisma (1054). In realtà il distacco fra le chiese romana e bizantina scaturì dalla volontà del vescovo romano, ormai guida riconosciuta d'Occidente, di porsi a capo dell'intera cristianità, volontà che l'Oriente bizantino non volle tollerare.

Il *Credo*, in origine recitato, venne intonato quando entrò nel rito gallicano (ma già da almeno un

secolo il rito irlandese lo cantava, sebbene non come parte della messa). I primi manoscritti musicali (adiastematici) presentano intonazioni diverse fra loro che non corrispondono alla melo-

dia più antica che siamo in grado di trascrivere (XI secolo), oggi adottata come prima fra le sei melodie ufficiali del *Credo* (le altre sono più recenti, databili fino al XV secolo).

## 5. Musica celtica

L'Irlanda, avendo subito scarse interferenze straniere, si ritiene abbia conservato meglio la tradizione musicale celtica ma, è bene ricordarlo, l'attuale musica irlandese non ha nulla a che fare con gli antichi canti dei cicli mitologici di tradizione orale [GANTZ 1981]. Quanto oggi chiamiamo «musica celtica» è solo un'etichetta commerciale priva di radici storiche [POGELLI 1997]. La moderna scala pentatonica irlandese e scozzese, la cui semplicità potrebbe rimandare a tradizioni arcaiche, non garantisce una continuità con le origini: tutte le scale musicali nel mondo hanno una base pen-

tatonica comune, semmai la sua peculiarità – che però prende forma dalla musica tradizionale degli ultimi due o tre secoli – è più appariscente perché rimasta meno a contatto con la tradizione continentale. Il moderno mito celtico nasce nel preromanticismo inglese del secondo Settecento, che recupera un fantasioso passato precristiano in cui si è creduto riscoprire le proprie radici incorrotte. I *Canti di Ossian* (1760), una raccolta di epica celtica, sono un celebre falso letterario che ebbe straordinaria fortuna e rese popolare e amata la figura del bardo cantore e poeta.

## FORME DELLA MUSICA

### 6. L'inno come evoluzione del tropario

Il tropario (*troparion*) è una breve frase cantata, in origine intercalata ai versetti dei salmi: poteva essere sempre uguale a sé stessa (sorta di *refrain*) oppure adattare nuove parole sulla stessa musica. Le strofe di un inno sono quindi una successione di tropari (testo diverso ma stessa musica) senza versetti salmodici. Forme più ampie e metriche di tropari, legate alle celebrazioni di Pasqua (vespri e mattutino), sono dette «stìcheri» (*stikirà*) e vengono a costituire un genere a sé (raccolto in volumi detti «sticherari»).

La musica della strofa dell'inno bizantino può essere preesistente (*autòmelon*) – in tal caso il testo si dice *prosòmoion* – o essere compo-

sta *ex novo* per strofe metricamente particolari (*idiòmelon*).

Inni molto lunghi, in genere in forma di sermone, con tropari acrostici (la prima lettera di ogni strofa forma una frase) e conclusi da un *refrain*, sono detti «contàci» (*kontàkia*). Tale struttura, ma limitata nel numero dei tropari, è quella adottata nella maggior parte degli inni.

Il primo tropario, che dà melodia e forma metrica a tutte le strofe dell'inno, è detto «irmo». La raccolta di nove inni (detta «ode»), ciascuno con irmo proprio, prende il nome di «canone» e viene cantato nel mattutino. Le musiche dei canoni sono raccolte in libri detti «irmològi».



## 7. Canto gregoriano

Il canto della liturgia cattolica è comunemente detto «gregoriano». Il mito di Gregorio che contribuisce concretamente alla musica del rito si alimenta già nel IX secolo, quando serviva una paternità sufficientemente antica e autorevole da cui far nascere la grandezza del canto sacro. L'immagine di Dio che, in forma di colomba, canta nell'orecchio di Gregorio le preghiere per il culto poi dettate a uno scrivano, caratterizzò a lungo la sua iconografia.

Quando a partire dall'Ottocento si è riconosciuto l'inaffidabilità del rapporto con Gregorio, l'uso del termine «canto gregoriano» fu messo in discussione, preferendo formule più generiche («canto piano», «canto liturgico»). Nel Novecento (benché già evidente in GERBERT 1774) si riconobbe che il canto gregoriano moderno aveva assunto una forma stabile solo dopo Carlo Magno, con l'importazione in Francia del rito romano e gli inevitabili effetti di commistione. Negli anni Ottanta e Novanta del Novecento si è preferito pertanto la definizione di «canto franco-romano». Riconosciuto però che i nomi hanno spesso etimologia incerta (il «canto ambrosiano» non ha in Ambrogio il suo creatore) e che la formulazione non è ambigua, si è ritornato a usare «canto gregoriano» concedendo ai riti più antichi l'aggettivazione locale (gallicano, greco, ispanico).



Miniatura (san Gregorio, ispirato dallo Spirito Santo in forma di colomba, detta i canti della liturgia a due scribi) dal Sacramentario di Carlo il Calvo, ca. 870 (Paris, Bibl. Nat., Latin 1141, f. 3r).

## 8. Alleluia

La parola 'alleluia' deriva dall'ebraico *hallelu Jah* (= lodare Dio). Può essere una semplice invocazione responsoriale presente in momenti diversi della liturgia o il secondo canto interlezionario (fra le due letture) della messa, dopo il Graduale [Figura 10]. Il canto nell'odierna liturgia si presenta in

forma tripartita, con l'invocazione *alleluia* che incornicia un singolo versetto, e le tre sezioni concluse da un lungo identico melisma (in genere intonato dalla *schola*), detto *iubilus*. L'esempio che segue è tratto dalla quinta domenica del tempo ordinario (e il versetto dal Salmo 116):

AL-le-lú-ia.

Ÿ. Laudá-te Dómi-num, omnes gen-tes: et collaudáte e-um, om-nes pó-pu-li.

AL-le-lú-ia.

Il latino classico usa la parola *iubilus* per indicare un richiamo con «rustica voce» (Sesto Pompeo Festo, *De verborum significatione*) e più in generale il termine è riferito al vocalizzare, senza parole, di contadini e marinai al lavoro. In ragione della sua componente gioiosa è stato ritenuto adatto a lodare Dio. Scrive Agostino (ca. 400):

coloro che cantano, sia mentre mietono, sia mentre vendemmiano ... incominciano, per le parole dei canti, a esultare di gioia, ma poi, quasi pervasi da tanta letizia da non poterla più esprimere a parole, lascian cadere le sillabe delle parole, e si abbandonano al suono del giubilo ... E a chi conviene questo giubilo se non al Dio ineffabile? Ineffabile è infatti ciò che non può essere detto: e se non puoi dirlo, ma neppure puoi tacerlo, che ti resta se non giubilare, in modo che il cuore si apra a una gioia senza parole (*Enarrationes*, 32.8)

Tuttavia l'unione di *iubilus* e *alleluia* è probabilmente più tarda e per un esplicito riferimento allo *iubilus* come parte dell'Alleluia bisogna attendere il IX secolo [McKINNON 1996]. In effetti, se l'*alleluia* (acclamazione sillabica) è molto antico (compare già nell'ultimo gruppo di salmi, successivi al n. 104), la presenza del canto melismatico dell'Alleluia nella messa risale forse all'VIII secolo. Precedentemente doveva essere una semplice acclamazione che poi si espanse, a imitazione della tradizione orientale, in un canto melismatico.

Dal momento che oggi, per il connotato gioioso dello *iubilus*, l'Alleluia non si canta in tempo penitenziale (nella Quaresima al Graduale segue il Tratto) è possibile che ci sia una relazione fra l'aggiunta dello *iubilus* e i modi con cui l'Alleluia è diventato parte della messa.

## 1. Liturgia e notazione

La causa da cui ebbe origine la scrittura musicale si lega alla riforma liturgica carolingia. È una tesi non ancora pienamente assimilata dalla musicologia e del tutto ignorata dalle altre discipline, ma merita senz'altro una messa a fuoco. I due fenomeni infatti – notazione e riforma – sono stati sempre studiati separatamente e, soggetti alle teorie più diverse, raramente messi in relazione.

**LITURGIA** Il ruolo di Carlo Magno nell'importazione del rito romano è noto da tempo. Se ne parlava esplicitamente in quella che è forse la prima storia della musica, il *De initio et progressu musicæ* (1600) di Sethus Calvisius. Uno studio sistematico di tutte le fonti sarà affrontato solo da Martin Gerbert (1720-93) nel suo *De cantu et musica sacra* (1774), lavoro impressionante per ricchezza documentaria, ma scarsamente considerato dalla storiografia successiva.

L'interesse dell'Ottocento per il Medioevo produsse indagini sulle fonti dal rigore alterno. Il mito musicale di papa Gregorio, creato proprio in epoca carolingia, si trasformò in dato storico a partire dagli studi musicologici di John Hawkins (1719-1789), Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794) e Charles Burney (1726-1814), studi che trovarono poi una sintesi compiuta nella voce su Gregorio che François-Joseph Fétis (1784-1871) pubblicò nelle due edizioni della sua *Biographie universelle*. Il primo importante ridimensionamento del ruolo di Gregorio in merito alla musica si ebbe con François-Auguste GEVAERT [1890: § II].

L'importanza di Pipino e Carlo Magno per la riforma liturgica, fuori dal contesto musicologico, venne presa in considerazione preliminarmente da Rombaut van DOREN [1925] e poi da Cyrille VOGEL [1960, 1965] per essere accolta con qualche correttivo in studi successivi [McKITTERICK 1977, CLAUSSEN 2004]; la musicologia ne ha preso co-

scienza a partire da APEL 1958 (1998): 106 (una sintesi è in HILEY 1993: VII.1-4 e LOCANTO 2013).

**NOTAZIONE** In merito alle origini della scrittura musicale si registrano due teorie: la prima propone un'evoluzione di strategie grafiche – accenti [COUSSEMAKER 1852: 158], punteggiatura [BOHN 1887], notazione bizantina [RIEMANN 1878] o ecfonetica [THIBAUD 1907] – e la seconda una derivazione dal gesto del maestro di coro: è questa la teoria chironomica di MOCQUEREAU [1889: 96] che tuttavia non ha avuto grande fortuna. Benché l'ipotesi degli accenti sia la più accettata, Treitler [1984] ha rilanciato con nuovi argomenti la tesi della punteggiatura. Ma, se la notazione bizantina è stata esclusa (cfr. MORAN 2011), accenti, punteggiatura e forme ecfonetiche, senza essere un modello diretto per l'Occidente, hanno ragionevolmente offerto tutte insieme una soluzione possibile alla necessità di ricordare una formula melodica; tale teoria 'eclettica' venne affermata in modo compiuto a partire da Eugène CARDINE [1968: 4-5]. Per una sintesi v. HILEY 1993: IV.4 e in generale RANKIN 2018.

**INTERAZIONI** La difficoltà di mettere in relazione i due fenomeni (notazione come conseguenza della riforma) nasce dalla divergenza di date: la riforma liturgica comincia a metà VIII secolo e i primi manoscritti musicali risalgono a fine IX, inizio X. Kenneth LEVY in due fondamentali articoli [1987<sup>a</sup> e 1987<sup>b</sup>] ha però argomentato che in realtà è necessario anticipare di almeno un secolo le sperimentazioni della scrittura musicale, malgrado le fonti siano andate perse (o consapevolmente distrutte). Tale teoria, non da tutti accolta – soprattutto in merito all'effettiva esistenza di un archetipo unico – ha distratto dallo sviluppare gli argomenti intorno a una 'causa' carolingia della nascita della notazione (solo accennata in LEVY 1987<sup>b</sup>: 79).

## 2. Genesi del sistema modale

L'invenzione degli otto modi gregoriani si deve ai teorici del IX secolo che misero insieme teorie greche e liturgia bizantina. Boezio aveva spiegato come i greci reintonassero la lira spostando la *mese* su una qualunque delle sue corde [Capitolo 1, § 4.4], individuando sette diverse scale a seconda del posizionamento di toni (T) e semitoni

(s) e creando in questo modo altrettante specie di ottava che si distribuivano sull'intero sistema *téleion*, numerandole e attribuendogli un nome. La trattatistica del IX secolo fraintese le indicazioni di Boezio, invertendo l'ordine di successione delle specie, ma conservando nome e numero (secondo lo schema).

**teoria greca (Boezio)**

VII missolidio	[si]
VI lidio	[do]
V frigio	[re]
IV dorico	[mi]
III ipolidio	[fa]
II ipofrigio	[sol]
I ipodorico	[la]

**teorici del IX secolo**

VII missolidio	[sol]
VI lidio	[fa]
V frigio	[mi]
IV dorico	[re]
III ipolidio	[do]
II ipofrigio	[si]
I ipodorico	[la]

Interval patterns (T = tone, s = semitone):  
 Greek theory: T s T T s T T T s T T s T T  
 9th-century theory: T s T T s T T T s T T s T T

I bizantini organizzavano otto formule d'intonazione dette *oktòichos* [Capitolo 1, § 3.6.2] in quattro 'autentiche' e quattro 'plagali', numerandole ciascuna da uno a quattro (*protus*, *deuterus*, *tri-*

*tus*, *tetrardus*). Dal momento che la specie 'dorica' era base della scala greca, a tale specie si fece corrispondere il *protus* autentico (a salire gli altri tre), mentre i plagali si associarono alle scale in

ipo (ovvero che si estendevano una quarta sotto), dovendo aggiungere l'ipomissolidio per coerenza. Non vi era una reale corrispondenza intervallare (la scala dorica partiva da *mi* per i greci, e *re* per i cristiani) e soprattutto non vi era nessuna corrispondenza funzionale: per i greci le specie erano una semplice successione intervallare, i

cristiani integrarono invece suoni di riferimento che chiamarono *finalis* e *tenor*. Nello schema che segue in grigio è evidenziato l'ambito corrispondente alla specie medioevale d'ottava, in relazione al modo con *finalis* (nota bianca tonda) e *tenor* (bianca quadrata), mentre il tratteggio verticale indica la posizione del semitono):



MODO	(specie)	ICHOS	SPECIE GRECA
<b>I</b>	dorico (iv)	protus aut.	V frigio
<b>II</b>	ipodorico (i)	protus pl.	I ipodorico
<b>III</b>	frigio (v)	deuterus aut.	IV dorico
<b>IV</b>	ipofrigio (ii)	deuterus pl.	VII missolidio
<b>V</b>	lidio (vi)	tritus aut.	III ipolidio
<b>VI</b>	ipolidio (iii)	barys (inferior)	VI lidio
<b>VII</b>	missolidio (vii)	tetrardus aut.	II ipofrigio
<b>VIII</b>	ipomissolidio (iv)	tetrardus pl.	V frigio

Al di là del sistema fantasioso (i greci non hanno nulla di paragonabile a un 'modo'), gli otto modi liturgici in realtà rispondevano all'esigenza di gestire soprattutto l'ambito di quinta – quello il *range* più usato dai canti liturgici (quello comune a modo autentico e plagale, qui sopra evidenziato dal riquadro) – secondo le quattro specie previste dalla posizione del semitono:

TsTT (I-II modo) | sTTT (III-IV modo) | TTTs (V-VI modo) | TTsT (VII-VIII modo)

Ciascuna specie di quinta, per completarsi nell'ottava, fu estesa all'acuto nei modi autentici e al grave nei plagali. Inoltre, se il rapporto fra le due altezze portanti della melodia – *finalis* e *tenor* – privilegiava la quinta nell'autentico, preferì la terza per il plagale. Gli occasionali slittamenti del *tenor* al grado superiore, indicati dalla freccia, evitano il *si*, suono instabile (ma nel IV modo lo slittamento si ha per attrazione del relativo autentico).

### 3. Un tropo per *Terribilis est locus iste*

Un interessante esempio di tropo è quello riportato in alcuni codici beneventani dell'XI-XII secolo da associare all'introito della messa per l'intitolazione di una nuova chiesa [PLANCHARD 1994, I: n. 203]

*Terribilis est locus iste: | hic domus Dei est | et porta  
coeli | et vocabitur aula Dei. (GT, 397)*

Il testo aggiunto è una quartina di esametri:

Organicis Christo persolvite vocibus odax  
Symphoniae modulis ut personet aula Tonantis  
Emitat ista domus fundata in vertice saxi  
In quem domo Domini modulariter organa vocis

Dalla figura (Benevento, Bibl. Capitolare, 34, f. 172v) si comprende che l'introito è diviso in quattro versetti, disposti ciascuno dopo ogni esametro (*incipit* riprodotto a fine verso: *Terr | Hic | Et porta | Et voc*).

Il canto che si ottiene sarà la quartina di prima (qui in traduzione) completata con l'introito di dedicazione (corsivo):

Elevate canti a Cristo con voci accompagnate  
– è impressionate questo luogo  
con armoniose sinfonie perché risuoni la sede  
del Tonante – è la casa di Dio  
e rifulga quest'edificio costruito su una roccia  
– e la porta del Cielo

in cui s'intonano armonie per la casa di Dio – e si  
chiamerà aula di Dio



Mancando una perfetta continuità sintattica fra testo liturgico e tropatura, è possibile supporre che l'esecuzione debba intendersi responsoriale, ovvero alternata fra solista e coro o fra due cori. I tropi sono sempre collegati alla circostanza per cui nascono: in questo caso è descritto un edificio eretto su un'altura dove si fa molta musica (forse Montecassino stesso, vista la localizzazione dei codici).

## FORME DELLA MUSICA

### 4. Forma strofica

La forma strofica è il modello di gran parte della lirica medievale, e presenta strofe (o stanze, come dice Dante) con metro e rima simili, ciascuna cantata sulla stessa melodia. Si potrebbe pertanto dire che ogni strofa di una lirica (canzone, ballata, ecc.) è un *contrafactum* dalla prima strofa. Questa è la ragione per cui nei canzonieri medievali la melodia è riprodotta solo sulla prima strofa, come nell'immagine. La canzone strofica può essere conclusa da una strofa più corta (riconoscibile anche nell'esempio) chiamata «congedo» (*tornada* in provenzale, ed *envoi* in francese) che adatta rima e musica alla parte conclusiva della strofa, supponendo strumentale la parte precedente. Nelle forme più popolari alcuni versi sempre uguali possono riproporsi al termine di ciascuna strofa (*refrain*) o all'inizio (ripresa).

Parigi, Bibl. Naz., N.a.f. 1050 ('Chansonier Clairambault' cod. X), f. 10v, *L'autre nuit mon dormant*, lirica attribuita a Thibaut de Champagne, re di Navarra.

The image shows a manuscript page with musical notation on a four-line staff and French text. The text is written in a Gothic script. The first line of text is "L'autre nuit en mon". The second line is "dormant sui enguant dobla". The third line is "ce. d'un gieu paru c'estoat". The fourth line is "tant. et enguant balance.". The fifth line is "quant amors me vint de". The sixth line is "paru. qui me dist q uas". The seventh line is "quetant. n'op al corage". The eighth line is "mouait ce te muer dentee". The ninth line is "Lors ressailli durement". The tenth line is "enguant esmaiance. dis li". The eleventh line is "dame se gentent a ma grant". The twelfth line is "pesance. cest por uie faus". The thirteenth line is "semblant. qui m'amort fi". The fourteenth line is "cruelment. parur auell de". The fifteenth line is "uie gent. par uie esloign". The sixteenth line is "ance.". The seventeenth line is "L' nauua ia son uoloir a". The eighteenth line is "longue duree. qui por mal". The nineteenth line is "ne paine auoir changee". The twentieth line is "sa pensee. encor ten pues". The twenty-first line is "tu doloir. mlt dotz auoir". The twenty-second line is "le cuer noir qui por faire". The twenty-third line is "son pouir. perit sa desiree.". The twenty-fourth line is "Dares si le cuer desue. mes". The twenty-fifth line is "en mor te fie. qui est en". The twenty-sixth line is "ma peste plus mauuais". The twenty-seventh line is "nest mie. anz a cent tans". The twenty-eighth line is "plus bonte. plus ualez pl". The twenty-ninth line is "luyete. tost tanna guez". The thirtieth line is "te bone met ten mabaille.". The thirty-first line is "Quant mauz bien sermo". The thirty-second line is "ne. que ne laua mie. que". The thirty-third line is "ne face uie gre mo cuer". The thirty-fourth line is "a mauie. mer en uie no". The thirty-fifth line is "lente. maugre ceus qui". The thirty-sixth line is "mont greue. uers uos q". The thirty-seventh line is "ia creante. aestre en aie.". The thirty-eighth line is "Or uos pu mera por de". The thirty-ninth line is "que al qui tant a ame.". The fortieth line is "aous familie.". The forty-first line is "L uois de nauaire.". The forty-second line is "D ame est uostres".

## 5. *Carmina Burana*

I *Carmina Burana* sono uno dei più celebri manoscritti di liriche medievali (XII secolo). La loro fortuna si deve all'uso di alcuni testi scelti per l'omonima «cantata scenica» che fece la fortuna di Carl Orff (1936). Nel codice poche sono le musiche notate e comunque in forma adiafematica, pertanto l'intonazione di Orff è interamente originale. Tuttavia oggi parecchie incisioni restituiscono la presunta forma medievale di una cinquantina delle quasi 250 liriche del codice. In realtà, a parte i pochi brani la cui melodia si conserva in altri manoscritti, si tratta perlopiù di *contrafacta* moderni o liberi adattamenti. Il principale 'inventore' di questa versione dei *Carmina* fu René Clemencic, che fra il 1974 e il 1978 pubblicò tre album discografici e nel 1979 un'edizione della musica da lui adattata: su quest'edizione furono realizzati i 4 album di Philip Pickett del 1978 e ancor oggi rimane il modello per le esecuzioni 'medievali' dei *Carmina Burana*.

Il manoscritto è certamente straordinario per la varietà di forme e tematiche, e per l'uso occasionale del volgare, ma i temi sarcastici, critici verso la Chiesa, certo materialismo, una filosofia irriverente e l'eroticismo di alcuni canti non deve far pensare a un prodotto goliardico, almeno non in termini popolari. Rimane infatti espressione di un ambiente aristocratico che non a caso si completa nella compilazione libresca.

Dal 1803 il codice si conserva a Monaco (Clm 4660). Proveniva dall'abbazia di Benediktbeuern (lett. 'aratro di san Benedetto'), da cui il nome, che la prima edizione (1847) riteneva fosse anche luogo di compilazione. La successiva edizione critica [HILKA-SCHUMANN 1930-1970] ha collocato la sua stesura più a sud, a Seckau nell'Austria centrale. Più di recente si è preferito spostare la compilazione presso l'abbazia agostiniana di Novacella vicino a Bressanone.



## 6. Materia carolingia e bretone

Sono due le tradizioni letterarie più importanti promosse nel Medioevo, tradizioni che raccolgono i grandi racconti cavallereschi capaci di nobilitare le origini delle due nazioni emergenti: Francia e Inghilterra.

**MATERIA CAROLINGIA** La cultura normanna, con una propria tradizione poetica alta (scaldi), rivelò ai franchi le potenzialità del volgare nel celebrare la memoria aristocratica. Su imitazione dei miti norreni, probabilmente già prima del Mille nacquero poemi e canzoni che celebravano l'eroismo francese a partire dalle gesta di Carlo Magno. Questo nuovo *corpus* poetico in volgare, cantato nelle corti dell'Impero, ha il suo testo di riferimento nella *Chanson de Roland*, la cui redazione più antica si colloca attorno alla metà del XII secolo (ma le prime tracce risalgono al secolo precedente). Il poema celebra la vittoria di Carlo Magno sui saraceni, ricordando l'eroismo del paladino Orlando. Qui si racconta il tradimento di Gano che avrà come conseguenza la sconfitta di Orlando (l'episodio storico avvenuto nel 778 a Roncisvalle vide in realtà lo scontro con i baschi). L'arrivo *in extremis* di Carlo Magno, richiamato dal suono dell'olifante (un corno magico), non salverà Orlando ma permetterà comunque la sconfitta dei saraceni. Un recupero moderno del mito si ha con Boiardo (*Orlando innamorato*, 1483) e Ariosto (*Orlando furioso*, 1516), mito che si conser-

verà nella tradizione operistica (Vivaldi, Handel) e nel teatro dei pupi siciliani.

**MATERIA BRETONE** Il Ciclo bretone è successivo e si lega alla costituzione del regno normanno d'Inghilterra (1066). La necessità di offrire anche al nuovo regno una tradizione antica indusse Goffredo di Monmouth (ca. 1100-1155) a scrivere una *Storia dei re di Britannia* (1136) in cui si raccontano le imprese del mitico re Artù, affiancato dal druido Merlino. Il testo, in gran parte di fantasia, seppur mutuato da un «*liber vetustissimus*», rialabora canti e miti nordici di tradizione orale. Benché Artù sia citato anche nell'*Historia brittonum* del gallese Nennio (IX sec.) la sua storicità è assai dubbia. La Tavola Rotonda fu introdotta invece in un rifacimento poetico in *oïl* del libro di Goffredo (*Roman de Brut*). Altri episodi, come Lancillotto innamorato di Ginevra moglie di Artù, o il mistico Perceval teso alla ricerca del Graal, furono raccontati nei poemi (*romances*) scritti da Chrétien de Troyes (1130-1190).

Il racconto di Tristano e Isotta – emblema della follia d'amore (si narra la passione di Tristano per Isotta, moglie di Marco di Cornovaglia, suo padre adottivo) – non appartiene al Ciclo arturiano ma è comunque parte della materia bretone e attesta un legame diretto con la tradizione germanica in ragione di alcune versioni in alto-tedesco.

**7. Barform**

Con la parola tedesca *Barform* (in it. 'forma Bar') s'intende la tipica successione  $aa\beta$ , fra le più semplici forme musicali, rintracciabile già nella tradizione classica antica (per esempio nell'ode costituita da strofe, antistrofe, epòdo), ma sistematicamente presente negli elementi semplici

delle forme musicali di ogni epoca e ancor oggi componente base della musica popolare e commerciale. È tipica della strofa delle canzoni cortesi medievali, come mostra l'inizio di *Palästinalied* di Walther von der Vogelweide (7 ottonari con rima *ab ab ccc*):

$\alpha$	{	a	Álrêrst lébe ich mir werde,	[Sia per me la vita emblema	piede
		b	sit mîn sündic ouge siht	or che, peccatore, ho visto	
$\alpha$	{	a	daz here lant und ouch die erde,	nella santa terra estrema	piede
		b	der man sô vilêren giht.	quell'onor che qui è disposto.	
$\beta$	{	c	Ez ist geschehen, des ich ie bat:	La speranza alfine chiamo:	volta
		c	ích bin komen an die stat,	nel paese, eccomi, sono	
		c	dâ got menschlichen trat.	dove Dio si è fatto uomo.]	

Il termine *Barform* fu coniato dallo studioso wagneriano Alfred Lorenz negli anni Venti del Novecento, in un tentativo di spiegare il modo con cui Wagner concepiva il *Bar*, la canzone tedesca, in una scena dei *Maestri cantori di Norimberga* (1867). Qui si dice infatti, sulla base di un antico trattato, che la strofa deve essere costituita da *Aufgesang* (suddiviso in due *Stollen* con stessa musica) e *Abgesang* (su musica nuova), ovvero le due sezioni che nella canzone italiana sono la fronte (divisa in 'piedi') e la sirma (con una o più 'volte'). Wagner erroneamente ritiene però che *Bar* sia il nome di ciascuna strofa e non il tipo di componimento.

La *Barform* è il modello che Dante, nel *De vulgari eloquentia*, considera tipico della strofa (senza attribuirvi un nome), riconoscendo come unica altra alternativa l'«oda continua», ovvero un'intonazione senza ripetizioni interne. Tale modello si ritrova in in tutte le forme strofiche (canzone, ballata, sonetto, frottola, virelai) e l'eventuale *refrain* o ripresa può adottare la melodia della volta o avere musica propria. È quindi preferibile, nel distinguere le ripetizioni melodiche, identificare la *Barform* della strofa sempre con  $aa\beta$  (senza invertire le lettere), come in questa celebre ballata monostrofica di tutti settenari dove la rima della strofa (*ab ab bccx*) si aggancia a quella della ripresa (*xyyx*):

$\beta$	{	xy	<i>Ecco la primavera,   che'l cor fa rallegrare:</i>	<i>ripresa</i>	—
		yx	<i>temp'è d'annamorare   e star con lieta cera.</i>		
$\alpha$		ab	Noi vegiam l'aria e 'l tempo   che pur chiam'allegrezza	strofa	piede
$\alpha$		ab	In questo vago tempo   ogni cosa ha vaghezza.		piede
$\beta$	{	bc	L'erbe con gran freschezza   e fior coprono i prati,		volta
		cx	e gli àlburi adornati   sono in simil manera.		
$\beta$	{	xy	<i>Ecco la primavera,   che'l cor fa rallegrare:</i>	<i>ripresa</i>	—
		yx	<i>temp'è d'annamorare   e star con lieta cera.</i>		

## 8. Il mito del 'divorzio' fra poesia e musica

L'idea per cui la Scuola siciliana fosse la prima attestazione di poesia composta indipendentemente dalla musica ha avuto grande fortuna nella critica letteraria: si disse che la creatività insieme musicale e poetica dei primi trovatori venne scissa dai Siciliani in due azioni distinte. In realtà in questi termini il problema confonde i piani e appare mal posto, facendo intendere la poesia come azione *creativa* e la musica semplicemente *rappresentativa*. L'occasionale rettifica – la musica c'è ma il poeta se ne disinteressa – non scioglie il nodo. L'ammissione inoltre che poeta, compositore e *performer* possono anche non essere la stessa persona ha alimentato l'idea infondata che possa esistere una poesia medievale estranea alla musica.

Il mito del 'divorzio', più che definire i ruoli, pretende quindi insinuare un rapporto gerarchico fra poesia e musica che, nella separazione, pone la creazione poetica come precedente alla musica e pertanto, ad alti livelli, indifferente al canto. L'obiezione per cui esiste molta poesia scritta a partire dalla musica (ad es. tropi e *contrafacta*) è stata relegata solo a quei casi specifici (sebbene frequentissimi nella tradizione medievale), in genere liquidati come qualitativamente minori. Il limite della discussione si esprime anche nel suo localismo, essendo un dibattito tutto interno alla critica italiana (TREITLER 1995 [2003]: § 17, poté scrivere di «matrimonio» fra poesia e musica ignorando completamente il mito del 'divorzio').

La questione va posta in altri termini.

Il poeta, quando non scrive versi su una musica preesistente (sua o d'altri), pensa comunque in termini musicali (sussunti nella struttura stroficométrica della lirica). Sia un merito o meno per il musicista, è comunque improbabile che la poesia medioevale viva la musica come un limite: proprio nel pensiero musicale del poeta si esprime il legame *necessario* con il canto. Se alcuni letterati molto colti, come Dante e Petrarca, possono aver considerato l'atto performativo inferiore alle loro abilità (Dante, allo scopo, distingue fra *actio* creativa e *passio* rappresentativa), i poeti da sempre hanno misurato il successo rispetto a quanto diffusamente i loro versi riuscivano a essere cantati. Per tutto il Medioevo e ancora

nella prima età moderna la poesia lirica rimane sempre connessa con la musica, nel senso che la sua trasmissione ideale è cantata (che avvenisse o meno), esattamente come oggi un testo teatrale esiste per andare in scena (senza nulla togliere alla possibilità di leggere Shakespeare).

L'attribuzione alla Scuola siciliana della presunta separazione musica-poesia si deve a Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS [1943: 121], che pure tenne in gran conto la musica. Fu però una frase di Gianfranco CONTINI a far nascere il mito dei Siciliani, ai quali riconobbe «di avere in tutto disgiunto la poesia dalla musica», per cui si ebbe «il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica» [1951: 10]. La fugacità della formulazione si sarebbe forse trasformata in un generico pregiudizio se un ampio articolo di Aurelio RONCAGLIA [1978] non avesse ripreso la questione in termini argomentati e ragionevoli. La tesi di Roncaglia aveva un fondamento concreto: la prevalente formazione notarile dei Siciliani escludeva la musica dal loro orizzonte.

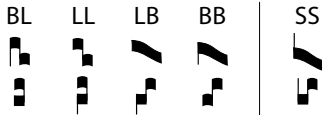
Nino Pirrotta, che fin dagli anni Sessanta aveva contrastato le tesi del 'divorzio' in numerosi contributi, ebbe buon gioco nel rispondere all'amico Roncaglia, evidenziando in un articolo del 1980 il contesto prevalentemente orale in cui si diffondevano questi canti, in piena continuità con la tradizione trobadorica (poi indagata da SCHULZE 1989). Il 'divorzio' pertanto, se così lo si voleva chiamare, in ragione del ruolo centrale assunto dalla scrittura a partire dal Trecento (almeno negli ambienti più colti), doveva essere spostato al secolo successivo, svincolandolo dalla Scuola siciliana. Da quel momento il dibattito sul 'divorzio' invece di chiudersi crebbe in modo esponenziale, anche in ragione di forti contrapposizioni alimentate dal ritrovamento di frammenti poetici italiani notati del XII secolo: la celebre *Carta ravennate* [STUSSI 1999] e il *Frammento piacentino* [VELA 2004], entrambi ripresi in LANNUTTI – LOCANTO 2005. Del dibattito, occasionalmente riaperto ancor oggi senza particolari novità, offre una sintesi argomentata Agostino ZIINO [2013] che, escluso il 'divorzio', accoglie nella sostanza le tesi di Pirrotta.

## 1. Principi della notazione nera

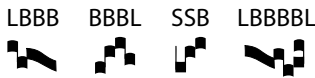
*Lars nova* non abbandonò le regole dell'*ars antiqua*, ma ve ne affiancò altre. Già da tempo i neumi di due o più note erano stati trasformati in *ligaturae*. L'ultimo suono, originariamente d'appoggio, era giudicato lungo (L), il primo breve (B):



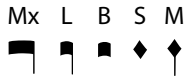
La trasformazione del disegno del neuma permise di variare la combinazione di base BL in LL LB BB, prevedendo anche la possibilità di accorciare il suono breve in due valori più piccoli (due semibrevis, S):



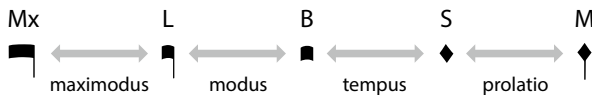
*Ligaturae* con più di due note seguivano lo stesso principio solo per il primo e l'ultimo suono, e le note interne erano sempre brevi.



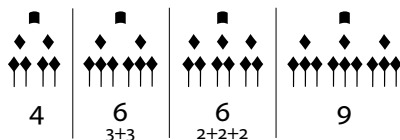
Con Francone [Capitolo 3, § 4.2.2] ai tre valori base (*longa brevis semibrevis*, LBS) se ne aggiunse uno più grande (*maxima*, Mx) e uno più piccolo (*minima*, M), ciascuno con forma propria:



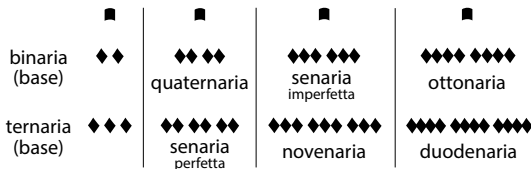
Con la teoria arsnovistica di Johannes de Muris si regolò il rapporto fra valore grande e piccolo in relazione esclusivamente binaria o ternaria (potendosi così avere B = SS, oppure B = SSS). Per ogni brano si doveva capire se le quattro relazioni fra i cinque valori tonali erano ternarie o binarie:



Determinante era conoscere la *tempus* che stabiliva se la *brevis* (su cui insisteva la battuta) fosse 'perfetta' (ternaria) o 'imperfetta' (binaria). Similmente sapere se la *prolatio* fosse *maior* (ternaria) o *minor* (binaria), permetteva di stabilire se la *brevis* era di quattro, sei o nove *minimae*:



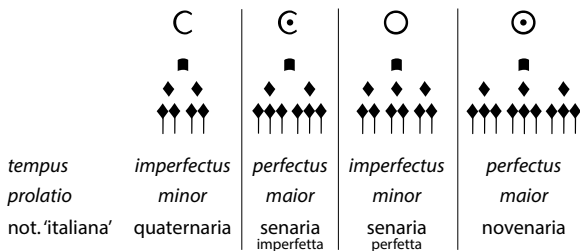
La soluzione 'italiana' di Marchetto da Padova trascurava di definire tutti i rapporti fra i valori, e si limitava a organizzare la *brevis* in otto possibili divisioni:



Rispetto alla soluzione di Muris la differenza era puramente grafica perché le scansioni da quaternaria a novenaria corrispondevano alle *minimae* francesi, mentre per la ottonaria e la duodenaria in Francia si usava la *fusa*, una *minima* uncinata che valeva la metà. In Italia il raggruppamento delle *semibreves* era distinto da un puntino (soluzione già adottata da Petrus de Cruce), mentre il tipo di frazionamento della *brevis* era esplicitamente indicato all'inizio del brano con la lettera corrispondente (*q* = quaternaria, *p* = senaria perfetta, *i* = senaria imperfetta, ecc.). Oscillazioni di valore all'interno delle *breves* erano indicate, se necessario, da *semibreves* di forma diversa (qui dalla più grande alla più piccola):



A parte le diverse forme grafiche, le due notazioni restituivano ritmi simili, ma la soluzione 'italiana' metteva in evidenza l'isocronia della battuta, potendo con difficoltà realizzare ritmi che evitassero l'attacco della *brevis*; al contrario con la notazione 'francese' sincopi e contrattempi si scrivevano con più facilità. Se ne deduce una disponibilità ad una battuta tendenzialmente regolare della musica italiana, magari arricchita da rapide fioriture, contro il gusto francese per ritmi più ricercati e artificiosi. I compositori italiani usavano tuttavia entrambe le forme, spesso combinandole: tale pratica «mista» fu esportata anche in Francia nelle fasi sperimentali dell'*ars subtilior*. Alla fine la forma 'francese' ebbe il sopravvento, adottando, come in Italia, la *mensura* a inizio brano con un circoletto di forme diverse:



Il *tempus imperfectus minor*, trascurate le ternarietà, diverrà la *mensura* più comune e il semicerchio si conserverà nella notazione moderna come 'tempo ordinario'.

2. I principali manoscritti dell'*ars nova*

DATA	REDAZIONE	NOTAZIONE	SEGNATURA
XIV / 1° q. <i>Fauvel</i>	Francia	petroniana, elem. arsnovistici	Paris, Bibl. nat., Fr. 146
3° quarto	<i>Rossi</i>	italiana	Roma, Vat., Ross. 215; Ostiglia, Bibl. Greggiati
	<i>Ivrea</i>	francese	Ivrea, Bibl. Capit., n.s.
4° quarto	<i>Trémoille</i>	francese	Paris, Bibl. nat., NaF 23190
	<i>Lucca-Mancini</i>	italiana	Lucca, Arch. di St., 185; Perugia, Bibl. com., 3065
	<i>Reina</i>	francese, italiana	Paris, Bibl. nat., NaF 6771
XV / 1° q.	<i>Apt</i>	francese	Apt, Cattedrale di S. Anna, Trésor 16 bis
	<i>Boverio</i>	italiana	Torino, Bibl. Univ., T.III.2
	<i>Chantilly (Ch)</i>	maniera	Chantilly, Musée Condé, 564
	<i>Fr-Cipriota (To)</i>	maniera	Torino, Bibl. Univ., J.II.9
	<i>Londinese (Lo)</i>	italiana	London, Brit. Lib., Add. 29987
	<i>Modena (ModA)</i>	maniera	Modena, Bibl. Est., a.m.5.24
	<i>Old Hall (OH)</i>	francese, maniera	London, Brit. Lib., Add. 57950
	<i>Panciaticchi (FP)</i>	italiana	Firenze, Bibl. naz., Panc. 26
	<i>Parigino (Pit)</i>	italiana, maniera	Paris, Bibl. nat., It. 568
	<i>Squarcialupi (Sq)</i>	francese, italiana	Firenze, Bibl. naz., Med. Pal. 87

**Fauvel:** Manoscritto con le miniature e gli inserti musicali dell'omonimo poema satirico (ca. 1315) —

**Rossi:** La più antica fonte di *ars nova* italiana. Posseduto dal bibliofilo ottocentesco Giovan Francesco de Rossi, raccoglie 37 composizioni inconsuete rispetto al più maturo repertorio fiorentino. Si completa con le pagine conservate a Ostiglia — **Ivrea:** Contiene 4 mottetti di Machaut, 14 brani di Vitry, altri francesi, molti anonimi — **Trémoille:** Conserva 116 brani, di cui solo 13 attribuiti — **Lucca-Mancini:** Conta 85 brani di area pavese e padovana, completato da brani bolognesi e fiorentini. Una parte si conserva a Lucca e un'altra a Perugia — **Reina:** Raccoglie 220 brani, i primi italiani (ff. 1-52), gli altri francesi (ff. 53-85). I pochi autori citati sono italiani. Appartenne alla biblioteca privata del nobile milanese Reina — **Apt:** Musica sacra — **Boverio:** Contiene 42 brani — **Ch:** Trasmette 93 brani francesi, di cui 13 mottetti, precedenti il 1395, legati ad Avignone. Dal

1461 appartenne agli Altobianco degli Alberti (Firenze) — **To:** Tutti i brani polifonici sono *unica*. Legato alla corte cipriota, ornato dallo stemma degli Avogadro di Brescia — **Lo:** Sopravvivono solo 120 brani dei quasi 200 originali, di cui una trentina di Landini — **ModA:** Composizioni di Matteo da Perugia (fasc. 1 e 5) e di francesi operanti ad Avignone (fasc. 2-4) — **OH:** Unico ms. inglese di *ars nova* — **FP:** Forse il più antico fra i mss. arsnovistici fiorentini (fu redatto in momenti diversi fra il 1380 e il 1450). Contiene quasi 200 composizioni di cui la metà di Landini — **Pit:** Raccoglie 200 composizioni di cui una sessantina di Landini. Vi si trovano anche brani francesi — **Sq:** È il più importante e il più ampio, oltreché preziosamente miniato, fra i manoscritti di *ars nova*. Degli oltre 350 brani contenuti 150 sono *unica*. Conserva quasi tutta la produzione di Landini (165 brani). Raccoglie i ritratti dei principali arsnovisti di area fiorentina.

**3. I manoscritti di Machaut**

Machaut fu uno dei primi compositori a preoccuparsi di conservare la sua opera, che oggi sopravvive in 6 raccolte musicali più o meno complete (codici mascadiani), più successive copie relative ai soli testi. Fece compilare la prima stesura verso il 1350 (cod. C) e altre due verso la fine dei suoi anni (Vg, A). Un doppio volume, che è il più completo, fu redatto poco dopo la sua morte (F-G) e un altro verso il 1400 per il duca di Berry (E). Tutte

le raccolte (a parte E) seguono l'ordine predisposto da Machaut: prima l'opera poetica (*Loange des dames*), poi la musica, organizzata per generi: *lais*, mottetti, messa e *hochetus*, *ballades*, *rondeaux* e *virelais*. Ulteriori raccolte di soli testi compaiono in altri manoscritti (che proseguono la siglatura alfabetica) e, in modo sparso, l'opera di Machaut si rintraccia in un centinaio di Manoscritti [EARP 1995].

SIGLA	NOTE	SEGNAURA
A	Terzo dei ms. supervisionati da Machaut e forse terminato postumo (ca. 1380), miniato, con in più di Vg 4 <i>ballades</i> , 5 <i>rondeaux</i> , 2 <i>virelai</i> .	Paris, Bibl. nat., Fr. 1584
B	Copia di Vg.	Paris, Bibl. nat., Fr. 1585
C	È il ms. più antico (ca. 1350-1356), miniato, con due sezioni musicali distinte: I parte (148v–186v): 9 <i>lais</i> , 16 <i>ballades</i> , 23 <i>virelais</i> ; II parte (186v–225r): 6 <i>lais</i> , 19 mottetti, 9 <i>ballades</i> , 9 <i>rondeaux</i> , 5 <i>virelais</i> .	Paris, Bibl. nat., Fr. 1586
D	Solo testi.	Paris, Bibl. nat., Fr. 1587
E	Copiato per il duca di Berry (ca. 1400), apparentemente da B; dal 1420 al 1467 fu posseduto dai duchi di Borgogna.	Paris, Bibl. nat., Fr. 9221
F-G	La raccolta più completa, in due volumi (omette solo una <i>ballade</i> e 2 <i>lais</i> ), redatta dopo la morte di Machaut (ca. 1390).	Paris, Bibl. nat., Fr. 22545-22546
Vg	Unico ms. non conservato a Parigi (ca. 1370), dal XV sec. posseduto dal conte di Foix. Contiene, in più del precedente: la messa, 4 mottetti, 12 <i>ballades</i> , 7 <i>rondeaux</i> , 5 <i>virelais</i> e l' <i>hochetus</i> .	Kansas City, Priv. coll. Ferrell

**4. Rondeau**

Il *rondeau* (pl. *rondeaux*) è la più complessa fra le *formes fixes* medievali. Deriva probabilmente dal *ron-det de carole*, ovvero una danza strutturata come il *virelai* o la ballata, dove occasionalmente la ripresa, solitamente corale, per maggior varietà della strofa solistica veniva in parte anticipata a metà stanza. Se ne ha un esempio significativo nel *Roman de la rose* di Jean Renard (ca. 1200): qui l'innesto è più evidente perché la prima persona della ripresa contrasta con la terza della stanza (traduzione libera per rendere le rime):

		STANZA	RIPRESA
Aaliz main se leva,	Alice s'alza presto e va	a	
Bon jor ait qui mon cuer a	Fortuna a chi il mio cuore avrà		a
biau se vesti et para	la bella indossa quel che ha	a	
desoz l'aunoi	dietro d'un faggio	b	
Bon jor ait qui mon cuer a	Fortuna a chi il mio cuore avrà		a
n'est pas o moi	ecco un assaggio		b

In questo modo la ripresa riproduce la *Barform* della stanza (alla rima corrisponde la melodia) in una forma responsoriale tipica della pratica liturgica (solo e coro) che si ripropone identica nelle canzoni a ballo. Tale *virelai* 'farcito', a più strofe, si nobilita nel *rondeau* monostrofico in cui gli ultimi due versi della ripresa vengono riproposti anche all'inizio:

Ameréis mi vous cuers dous	Mi amerà il cuore intenso		a
a cui j'ai m'amour donnée?	a cui già l'amore ho dato?		b
Nuit et jours je pens a vous:	Notte e giorno a voi sol penso	a	
amereis mi vous cuers dous.	mi amerà il cuore intenso?		a
Je ne puis durer sans vous:	Morirò se più non penso	a	
votre grans biaubels m'agreie.	a quel bello a me sì grato	b	
Ameréis mi vous cuers dousi	Mi amerà il cuore intenso		a
a cui j'ai m'amour donnée?	a cui già l'amore ho dato?		b

Il *rondeau* si articola quindi sempre in otto sezioni intonate da due frasi musicali, ma ciascuna delle sezioni può prevedere più di un verso (con *a* superiore o uguale a *b*):

a	b		VERSI COMPLESSIVI
1	1	<i>rondolet</i>	$8 (5 \times a + 3 \times b)$
2	1	<i>rondeau tercet</i>	$13 (5 \times 2a + 3 \times b)$
2	2	<i>rondeau quatrain</i>	$16 (5 \times 2a + 3 \times 2b)$
3	2	<i>rondeau cinquain</i>	$21 (5 \times 3a + 3 \times 2b)$

Il nome *tercet*, *quatrain*, ecc. deriva dal numero dei versi della ripresa.



## 5. Isoritmia

In quest'epoca (1250-1450) la polifonia costruita su *tenor* liturgico prevedeva di gestire la melodia gregoriana attribuendole un ritmo. Quando questo ritmo era strutturato su formule ripetute prendeva il nome di *tàlea* e, secondo una terminologia

moderna, il procedimento venne detto 'isoritmia' [LUDWIG 1904: 223]. Un esempio: il mottetto isoritmico *Apostolo glorioso* di Dufay usa come *tenor* l'antifona *Andreas Christi famulos* [LU, 1308]:



**Andréas Christi fámulus,\* dignus Dei Apóstolus, germánus Petri, et in passióne sóci-us.**

Dufay sceglie di associare due *tàlea* alla melodia ovvero due moduli ritmici uguali:

*Tenor Andreas xp̄i famulus et dicitur bis p̄ de a<sup>o</sup> p̄fecto et tēpe i<sup>m</sup>p̄fecto  
2<sup>o</sup> p̄ ter-cū de p̄is primis pausis et nota septe*

Richiede però anche di ricantare interamente una seconda volta il *tenor*. La ripetizione della melodia viene detta *color*, pertanto il mottetto ripete la melodia 2 volte (2 *colores*) per un totale di 4 *tàlea* (ovvero 2 *tàlea* per ciascun *color*).

Le *tàlea* però, pur conservando il modello ritmico, possono durare diversamente in relazione ai rapporti proporzionali prescritti. In effetti Dufay richiede che la ripetizione del *color* sia tre volte più veloce. Nell'esempio intatti, dopo la scritta «Tenor: *Andreas*

*Christi famulos*», si legge: «Et dicitur bis: primo de modo perfecto et tempore imperfecto, secundo per tercium, demptis primis pausis et nota sequente» [‘E si canta due volte: la prima in modo perfetto e tempo imperfetto, la seconda in rapporto di un terzo, tralasciando le pause e la nota che segue’]. Se la prima volta (primo *color*) il modo è perfetto la *longa* vale tre *semibreves* [Scheda 1], nella ripetizione (secondo *color*) la *longa*, dovendo durare solo un terzo, corrisponderà a una *brevis*.

## 6. Cadenza landiniana e borgognona

Le formule cadenzanti antiche tendevano a risolvere all'ottava, in genere da un intervallo di sesta per grado congiunto (n. 1 dell'esempio). Tale soluzione avrebbe trovato in seguito una sua forza armonica nel moderno rapporto dominante-tonica, invertendo il rapporto fra primo e secondo armonico che i Greci realizzavano nella quarta discendente e i Cristiani nella quinta ascendente [Capitolo 3, Scheda 2]: l'omissione del suono fondamentale nell'armonia del primo accordo (in questo caso il *do* che chiude sul successivo *fa*) rende in quest'epoca irriconoscibile la formula.

Essendo la sesta un intervallo considerato dissonante, fra Tre e Quattrocento si preferì farlo scendere alla quinta prima di risolverlo sull'ottava (n. 2). Questa soluzione che per l'ascoltatore di oggi scardina il moderno rapporto sensibile-tonica, fu utilizzata con sistematicità da Landini e, apparendo insolita al gusto moderno [RITTER 1884, I: 5], fu detta «cadenza alla Landini» [ROSA – BAREZZANI 1999].



L'introduzione di una terza voce nella formula (n. 3) fu difficile da gestire: la più ovvia terza maggiore sul basso (*si*) enfatizzava la quinta dell'armonia conclusiva (la cosiddetta 'doppia sensibile' spesso usata da Machaut che non faceva scendere la sesta), mentre la terza minore preferita nel Quattrocento (*si* bemolle) saliva a fatica. In alternativa si scelse di aggiungere la quinta sotto (n. 4). Molti compositori, per evitare di risolvere all'unisono l'intervallo di quinta (la terza era ancora esclusa nelle armonie d'arrivo) adottarono il salto d'ottava: l'incrocio delle parti evitava le quinte parallele. Tale soluzione, tipica dei fiamminghi, fu detta «cadenza borgognona» e rendeva inutilizzabile la risoluzione della sesta sulla quinta, enfatizzando in senso moderno il ruolo della sensibile come preparazione (dominante) della tonica.

## FONTI E ARCHIVI

### **7. Repertorio poetico inglese (DIMEV)**

Quasi tutta la produzione lirica medievale è stata censita e inserita in repertori che danno precise informazioni sulle fonti (testi e musica). Alcuni di questi sono diventati famosi, come quelli dedicati alla lirica francese [DAOLMI 2015: 202-211], ma esistono anche per le altre lingue volgari e per il latino, benché non siano esaustivi.

Tutti questi strumenti sono spesso di difficile accesso e consultazione. L'unico trasferito online è

quello per l'inglese medievale (*Middle English*) la cui forma digitale ha reso la fruizione più semplice e immediato l'aggiornamento. Nato dal lavoro di Carleton Brown (*A register of middle English religious and didactic verse*, Oxford 1920), assunse una forma compiuta nel 1943 e fu ulteriormente implementato nel 1965. Dopo altre revisioni introdotte fra il 1995 e il 2005 è stato quindi riversato in rete, come *Digital index of middle English verse* (DIMEV).

FONTI E ARCHIVI

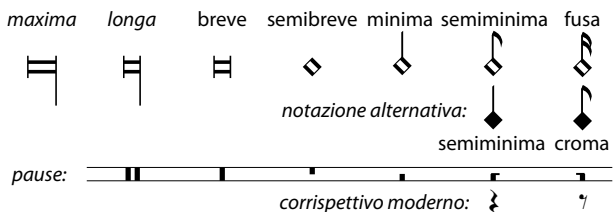
### **8. *Corpus mensurabilis musicae* (CMM)**

La più estesa collana di musica medievale e rinascimentale – il *Corpus mensurabili musicae* (CMM) – nacque appena dopo la seconda guerra mondiale come prodotto del neonato American Institute of Musicology. Il suo fondatore, Armen Carapetyan (1908-1992), un ricco ed eccentrico musicologo armeno, innamorato dell'Italia (aveva studiato composizione con Malipiero) e della musica antica, diede vita all'Istituto appena dopo aver ottenuto il dottorato a Harvard (1945) con una tesi su Willaert. L'Istituto era interamente indipendente e, almeno all'inizio, finanziato in proprio. Già nel 1947 fu varato il *Corpus* con il primo

di 20 fascicoli dell'*opera omnia* di Dufay. L'edizione fu interrotta dalla morte prematura del curatore, ma subito riproposta in 6 volumi da Heinrich Besseler fra il 1951 e il 1966. I volumi dedicati a Dufay costituiscono la sezione n. 1 del CMM che attualmente ha raggiunto 113 sezioni (2017). Pur conservando gli uffici negli USA, l'Istituto ebbe sede amministrativa a Roma (e stampa a Firenze). Nel 1974 le pubblicazioni furono trasferite presso l'editore Hänssler di Stoccarda, per passare nel 2010 all'americana A-R Editions. L'Istituto pubblica altre cinque collane e il suo organo ufficiale, dal 1948, è la rivista «Musica disciplina».

## 1. Notazione mensurale bianca

La notazione mensurale bianca, che si usa a partire da metà Quattrocento, appare di più facile lettura rispetto alla nera, poiché molto simile a quella moderna. In realtà subisce un lento processo di trasformazione, per circa un secolo e mezzo, fino a perdere tutte le caratteristiche 'mensurali' e diventare la notazione che si usa oggi, pertanto la sua somiglianza rispetto alle forme più antiche della notazione moderna è solo apparente. Questi i suoi valori:



Come per la forma nera il *tempus* (divisione della breve) poteva essere perfetto o imperfetto e la *prolatio* (divisione della semibreve) maggiore o minore [Capitolo 4, Scheda 1].

**Color** Veniva conservata la possibilità del *color* (da non confondere con il termine analogo del procedimento isoritmico) [Capitolo 4, Scheda 5]: una limitata successione di note, se annerita (quando la notazione era nera si usava il rosso), costituiva gruppo ternario in sostituzione di uno binario:



Se nel primo caso (tempo imperfetto) il significato del *color* è evidente, nel secondo (tempo perfetto) le brevi nere sono coerentemente più rapide di quelle bianche, ma le semibreve conservano il loro valore normale, dal momento che ogni *longa* (bianca) ne prevede sei:



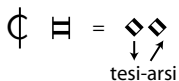
**Tactus** Se la breve era l'unità di misura della notazione nera, la notazione bianca predilige la semibreve cui lega una durata fissa, approssimativamente corrispondente alla pulsazione sanguigna (Gaffurio, *Practica*, II.3): cioè un secondo o poco più per ogni semibreve. Benché non tutti i compositori si attenano a questo rapporto, resta comunque vero che la semibreve corrisponde a un'unità di tempo – il *tactus* – che, in mancanza di specifiche indicazioni, rimane fisso per l'intero brano. Ad ogni *tactus* corrispondono due movimenti, uno in battere (*tesi*) ed uno in levare (*arsi*). Anche se la *prolatio* è *maior* i movimenti rimangono due, ma la *tesi* raddoppia di durata (pertanto le minime sono uguali e la semibreve ternaria dura una metà di più):



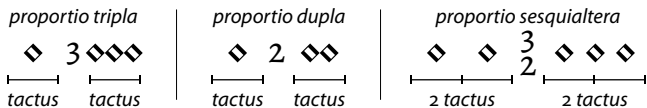
Aggiungendo un taglio al segno di *mensura* il *tactus* può essere accelerato fino al doppio del suo valore (*diminutum*):



Nell'impossibilità di battere un *tactus diminutum* in quattro tempi troppo veloci (due per *tactus*), in tempo 'tagliato' imperfetto ogni breve si batteva come una semibreve *integer valor* (cioè con il *tactus* non *diminutum*) e pertanto il *tactus* era detto «alla breve»:



**Proportio** Conservando invece la regolare pulsazione del *tactus* era possibile mutare il numero di semibreve al suo interno attraverso un segno di proporzione:



In pratica, quale sia il segno di *mensura* originale, in presenza di tripla la breve diventa perfetta (ternaria) e dura un *tactus*; in presenza di *dupla* la breve diventa imperfetta (binaria) durando sempre un *tactus*; con la *sesquialtera* si realizza una *prolatio maior*, ma più rapida, perché tre minime durano un *tactus* (e non un *tactus* e mezzo). Come si vede, con la *proportio* il *tactus* rimane griglia immutata mentre si riconfigurano i normali rapporti di *mensura*.

## FORME DELLA MUSICA

### 2. Espansione dei modi

I nomi degli otto modi medievali vennero mutuati dalle sette specie greche d'ottava, scardinando le possibili correlazioni intervallari fra specie e modo [Capitolo 3, Scheda 2].

Dal momento che gli otto modi (4 autentici e 4 plagali) prevedevano solo quattro *finalis* (*re mi fa sol*), Glareanus nel 1547 propose di estenderli a sei introducendo anche il *la* (eolio e ipoeolio, nono e decimo modo) e il *do* (ionio e ipoionio, undicesimo e dodicesimo modo) [§ 1.5.1]. La vera novità fu però considerare la *finalis* suono di riferimento

con relativa terza e quinta (sia per l'autentico che per il plagale), trascurando l'oscillazione del *tenor* (da terza a sesta) degli otto modi antichi. La *finalis* sul *si* non venne presa in considerazione perché nota instabile e soprattutto perché avrebbe prodotto una quinta diminuita con il *fa*.

Zarlino nelle *Istitutioni* (1558) accolse i 12 modi e successivamente (*Dimostrazioni harmoniche*, 1571) propose uno slittamento di numerazione e nomenclatura, in modo da cominciare da *do*, primo suono dell'esacordo:

SPECIE GRECHE		MODI ANTICHI	GLAREANUS / jazz	ZARLINO
lidio (VI)	<b>do</b>	–	ionio + ipo (11-12)	dorico + ipo (1-2)
frigio (V)	<b>re</b>	<i>protus</i> / dorico + ipo (1-2)	<i>id.</i>	frigio + ipo (3-4)
dorico (IV)	<b>mi</b>	<i>deuterus</i> / frigio + ipo (3-4)	<i>id.</i>	lidio + ipo (5-6)
ipolidio (III)	<b>fa</b>	<i>tritius</i> / lidio + ipo (5-6)	<i>id.</i>	missolidio + ipo (7-8)
ipofrigio (II)	<b>sol</b>	<i>tetrardus</i> / missolidio + ipo (7-8)	<i>id.</i>	ionio + ipo (9-10)
ipodorico (I)	<b>la</b>	–	eolio + ipo (9-10)	<i>id.</i> (11-12)
missolidio (VII)	<b>si</b>	–	[locrio]	–

Considerando che già i nomi medievali tradivano quelli greci, l'ipotesi zarlina di cambiarli ulteriormente non ebbe fortunatamente successo. Anche il jazz, che in alcuni casi recupera i modi antichi,

adotta la terminologia allargata di Glareanus, aggiungendo però il 'locrio', modo costruito sul *si* e trascurato dalla teoria antica.

### 3. El grillo è bon cantore

Il più celebre brano di Josquin Desprez, *El grillo è bon cantore* (reso forse famoso dall'onomatopea del frinire del grillo che conclude la ripresa) si è conservato attraverso la sola stampa di Petrucci (*Frottole III*, 1504), testo con numerosi errori, riconosciuti solo in parte [FALLOWS 2003, HUND 2006]. Alcuni sono di facile soluzione (come il mancato collocamento delle ultime sillabe di «verso» e «amore»), altri, conservati nelle prime edizioni moderne, hanno condizionato le attuali esecuzioni (come la mezza battuta in più all'inizio della strofa, indotta forse dall'ipermetria di «Ma non fa...», o il posizionamento anticipato delle sillabe «canta sol»). Anche l'interpretazione del testo ha

creato incomprensioni: «Dale beve...» significa 'dagli da bere che il grillo si mette a cantare'; mentre «li» («Come li han») non è avverbio di luogo ma pronome (= 'loro'), pertanto interamente proclitico e non può essere accentato; similmente la lezione riportata nella stampa «Quando la maggior el caldo» è da leggersi 'Quando l'ha maggior el caldo' nel senso di 'egli ha'. Le due ipermetrie, forse introdotte da Petrucci, possono essere corrette eliminando le parole qui poste fra parentesi quadre (ma conservarle appartiene all'instabilità metrica tipica della frottola). *El grillo* presenta la comune struttura monostrofica con *Barform* incorniciata da Ripresa indipendente.

RIPRESA	STROFA	BARFORM	RIPRESA
El grillo è bon cantore che tiene longo verso. Dale beve, grillo canta. <i>El grillo...</i>	Ma non fa como [gli] altri ocelli, come li han cantato un poco van de fatto in altro loco: sempre el grillo sta pur saldo. Quando l'ha maggior el caldo alhor canta [sol] per amore.	α  α  β	[da capo]

RIPRESA

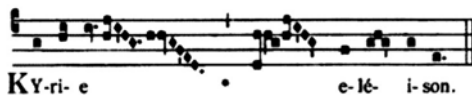
STROFA



## MUSICA E SOCIETÀ

### 4. Corale luterano

Accanto ai canti tedeschi tradizionali o a quelli composti *ex novo*, molti brani liturgici luterani furono mutuati da quelli cattolici, conservandone sia la sola melodia, sia il solo testo (tradotto), sia entrambi. Il *Kyrie Gott Vater* – corale intonato da Praetorius, Schütz, Pachelbel e dallo stesso Bach (BWV 371) – è derivato dal tropo *Kyrie fons bonitatis* che oggi si canta senza testo (cioè non tropato) come *Kyrie II* (LU 19, GT 715).



La corrispondente versione tropata latina (attribuita a Tutilone, †913, monaco di San Gallo) è stata usata per il corrispettivo adattamento tedesco (in *Deutsch Kirchenamt mit Lobgesengen*, a cura di Wolfgang Dachstein e Matthaus Greiter, Erfurt, 1525):

latino: *Kyrie, fons bonitatis  
Pater ingenite  
a quo bona cuncta  
procedunt, eleison.*

traduzione: *Signore, fonte di bontà  
Padre non generato  
da cui deriva tutto  
ciò che è buono, abbi pietà.*

tedesco: *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit  
Groß ist dein' Barmherzigkeit  
Aller Ding' ein Schöpfer  
und Regierer, eleison.*

traduzione: *Signore, Dio padre di ogni tempo  
è grande la tua misericordia  
creatore e reggente  
di ogni cosa, abbi pietà.*

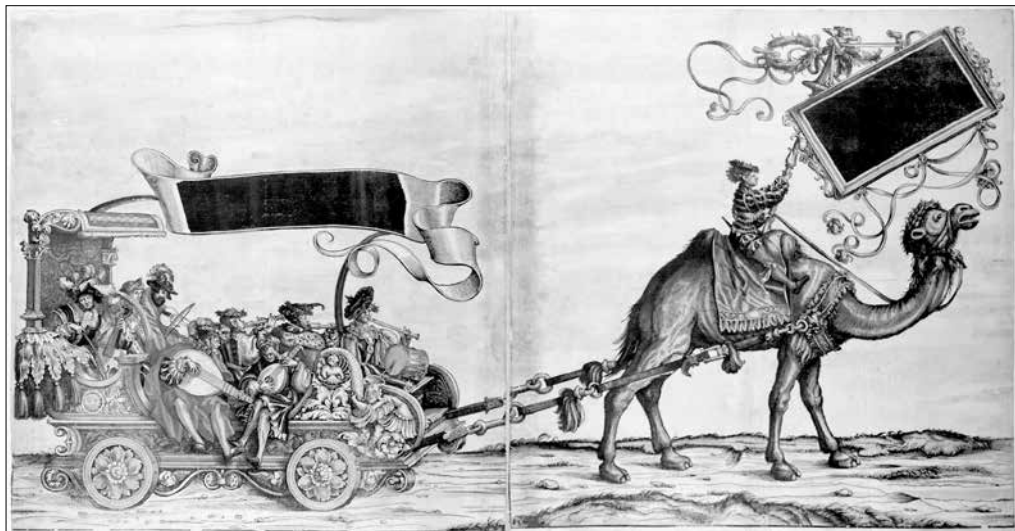
INTERSEZIONI

## 5. Trionfo di Massimiliano I

Massimiliano I promosse la realizzazione di numerose xilografie celebrative, coinvolgendo i migliori artisti del regno, fra cui Albrecht Dürer. Fece anche compilare, a imitazione dei poemi cavallereschi, due romanzi ricchi d'incisioni in cui la vita di Massimiliano è raccontata in chiave allegorica: *Der Theuerdank* (1515), che celebra il suo matrimonio con Maria di Borgogna, e *Der Weisskunig* (1516), che racconta di suo padre e della sua giovinezza (nel romanzo Massimiliano è detto «il re bianco» che in tedesco suona anche «saggio»). In questo secondo romanzo si parla della formazione musicale del re bianco e

una xilografia lo raffigura circondato da ogni tipo di strumento musicale.

La più estesa serie xilografica fu il *Trionfo di Massimiliano* (1512-1519), con circa 140 incisioni che in un ideale processione solenne mostrano in carri allegorici le glorie dell'imperatore. Molti di questi carri, spesso trainati da animali esotici, trasportano musicisti. In quello qui raffigurato si vedono (da sinistra) suonatori di viola da gamba, arpa, viola o lira da braccio, due liuti di taglia diversa (davanti), due strumenti a fiato forse ad ancia (dietro), e un tamburino con flauto a tre buchi (da suonarsi con una mano sola).



## 6. Ballet de cour

La grande tradizione del balletto francese nasce con il *ballet de cour*, una forma di danza-spettacolo che riuniva ballerini professionisti e nobili della corte. Con scene cantante e gusto geometrico della coreografia, miravano a esibire la raffinatezza e la magnificenza della corte. Benché il genere sia tipicamente francese, la sua origine è italiana. A metà del Cinquecento furono introdotti nella Chambre du Roy alcuni violinisti lombardi insieme al maestro di ballo Pompeo Diobono, già fondatore della scuola milanese. Sotto Carlo IX (1560-1574) le coreografie di Diobono, in collaborazione con i poeti della Pléiade e dell'Académie de Poésie et de Musique, assunsero forme drammatico-narrative. Il giovane re, che governò dai 10 ai 24 anni, fu influenzato dagli interessi culturali della madre Caterina de' Medici. Nulla sappia-

mo delle coreografie di Diobono, ma il suo primo violino, Baldassarrino di Belgioioso (francesizzato in Balthasar de Beaujoyeux) fu coreografo della più spettacolare e celebre festa di corte, il *Ballet comique de la Reyne* del 1581 ('comique' traduce 'rappresentativo', non 'burlesco').

Il primo *ballet de cour* di cui si ha notizia è il *Ballet du Paradis* (1572), su libretto di Ronsard (promotore della Pléiade), ma probabilmente altri, forse meno spettacolari, erano già stati sperimentati precedentemente, dal momento che Diobono cominciò la sua attività a corte nel 1555. Il *Ballet de la Reyne*, intitolato *Circé*, è il primo di cui sopravviva la musica (Paris 1582), e pertanto è considerato il primo esempio di balletto moderno. Fu allestito per il matrimonio di Margherita di Lorena (sorella di Caterina) col duca di Joyeuse.

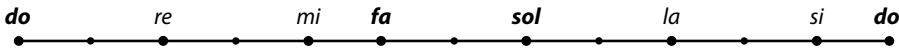


Hieronimus Franken il Vecchio o Herman van der Mast (?), *Ballo di nozze per il duca di Joyeuse*, 1581 (Parigi, Louvre): al centro gli sposi, a sinistra seduti il re Enrico III e sua madre Caterina de' Medici.

## 7. Temperamenti

Con «temperamento» s'intende il modo di suddividere l'ottava in toni e semitoni che, non essendo in origine equidistanti, hanno subito nel corso dei secoli lievi 'aggiustamenti' (temperamenti) per migliorare la resa musicale in funzione del gusto dell'epoca.

**EQUABILE** Oggi si suole intonare la scala dividendo l'intervallo di ottava in 12 semitoni uguali:

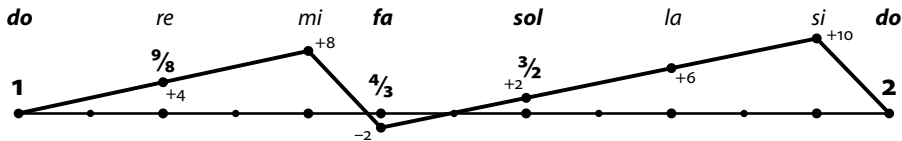


In realtà l'equabilità degli intervalli non permette una perfetta corrispondenza con le armonie di quarta ( $\frac{4}{3}$ ) e quinta ( $\frac{3}{2}$ ), cioè con le due principali consonanze oltre all'ottava ( $\frac{2}{1}$ ). Suddividendo ogni semitono in centesimi (cst) rispetto all'intonazione equabile, la quarta giusta appare più bassa di 2 cst e la quinta cresce di 2 cst:



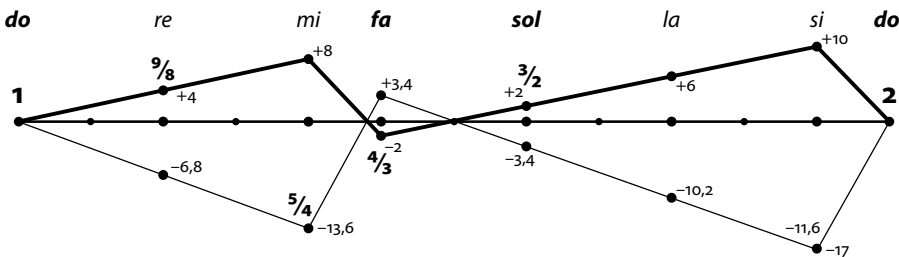
Ovviamente si può anche dire che il sistema equabile ha la quarta crescente e la quinta calante, seppur di pochissimo.

**PITAGORICO** La distanza di tono ( $\frac{9}{8}$ ) che si genera come differenza fra quinta e quarta è in effetti un tono crescente di 4 cst, pertanto la scala pitagorica adotta toni tutti crescenti e, per compensare, semitoni più piccoli di 10 cst:



Alterazioni di pochi centesimi di semitono sono riconoscibili solo da un orecchio molto sensibile: ma se anche in generale non si percepiscono contribuiscono al 'carattere', alla 'pasta' del brano musicale.

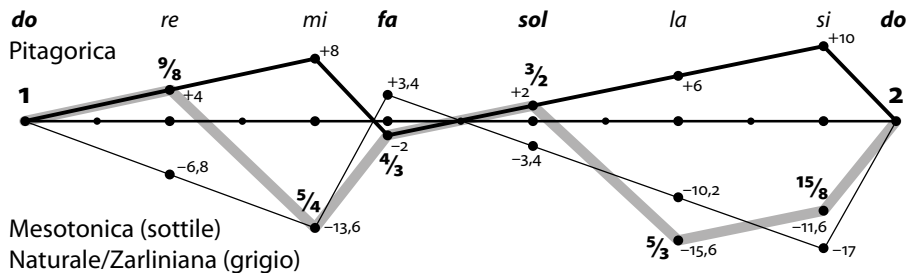
**MESOTONICO** Già alla fine del Quattrocento [LINDLEY 1986: 60-62] molti trattati ammettono la necessità di abbassare la terza maggiore per renderla più consonante. In effetti per farla corrispondere al suono armonico più vicino ( $\frac{5}{4}$ ) [Prefazione, § D.3] l'intonazione deve essere abbassata rispetto a quella pitagorica di quasi 22 cst (il cosiddetto 'comma sintonico'). Si proposero pertanto vari tipi d'accordatura la cui forma comune adottava una terza maggiore a toni calanti (di 6,8 cst) e semitoni più larghi (di 17 cst):



Il temperamento mesotonico (linea sottile), assai più dolce di quello pitagorico (linea spessa), fu adottato fino al Settecento, sebbene con varianti necessarie a conservare le consonanze anche fra le note

con diesis e bemolli. Il proliferare nel corso del Cinquecento di teorie che volevano l'ottava divisa in molte più sezioni rispetto ai 12 semitoni abituali (come quella di Vicentino) fu un tentativo di trovare l'impossibile sintesi fra consonanze armoniche e una divisione regolare dell'ottava.

**NATURALE** Zarlino propose un'intonazione detta «naturale» che conciliava le quarte e le quinte armoniche di Pitagora con le terze armoniche del mesotonico, utilizzando due diversi toni interi: oltre a quello pitagorico crescente di 4 cst ( $\frac{9}{8}$ , fra *do-re*, *fa-sol* e *la-si*) affiancò un tono calante di quasi 18 cst ( $\frac{10}{9}$ , fra *re-mi* e *sol-la*), rendendo il semitono più largo di quasi 12 cst ( $\frac{16}{15}$ ):



Tutte queste intonazioni, apparentemente troppo matematiche per essere applicate alla lettera, si realizzavano soprattutto attraverso l'accordatura dello strumento, a seconda che fosse privilegiata l'intonazione per quarte o per terze. Le varianti ai modelli teorici sono numerose (si parla di accordature 'tedesche' o 'francesi') e la sintesi 'equabile' fra gli estremi 'pitagorico' e 'mesotonico', seppur già proposta da Vincenzo Galilei (1581: 42-47), si realizzò compiutamente solo nel secolo scorso. Anche il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, emblema della prima applicazione pratica del moderno sistema equabile, in realtà era pensato per un'intonazione semi-mesotonica (cioè con aggiustamenti) che sfruttava l'elemento acusticamente insolito delle tonalità lontane, ovvero di tonalità con molte alterazioni.

## 8. Le corde nel Cinquecento

La ricerca di nuovi strumenti, frutto della curiosità che segna il secondo Quattrocento, produrrà nuovi modelli che si stabilizzeranno nel secolo successivo. Nell'ambito dei cordofoni le famiglie di cetre e liuti [Capitolo 1, Scheda 4] si segnalano per significative evoluzioni. I primi vedono l'introduzione delle moderne tastiere (cembalo, clavicordo), gli altri, sviluppano strumenti con tecniche esecutive (archetto e pizzico) che domineranno il secolo.

**A. CETRE (FAMIGLIA)** L'applicazione di un meccanismo (tastiera) per far vibrare le corde di un salterio si sviluppa nel Trecento. A quell'epoca l'organo già godeva di una serie di levette a distanza di semitoni: «in organis... quasi ubique tonus in duo semitonia dividitur» (Jacobus, *Speculum*, VI.55). L'applicazione dello stesso meccanismo a una cordiera (con plettri per pizzicare le corde) si suppone di poco successiva, da qui le prime forme di **clavicembalo**. Una tecnica alternativa, probabilmente sviluppatasi per la gestione del monocordo, aveva generato il **clavicordo**, strumento che invece dei plettri usava tangenti (martelletti) per percuotere la corda in punti diversi della stessa facendosi capotasto e sfruttando l'intonazione della porzione risultante (più tasti potevano pertanto utilizzare una stessa corda). Già nel poema *Der Minne Regel* (1404) di Eberhard Cersne si citano entrambi gli strumenti [ZERAŇSKA 2007], ma solo in alcune pagine autografe dell'astronomo Henri Arnaut de Zwolle (†1466) si trovano descrizioni e disegni molto precisi su come si costruiscano clavicembalo, clavicordo, *dulcemelos* (uno strumento sperimentale), organo e liuto [LE CERF 1932].

**B. LIUTI (FAMIGLIA)** La famiglia dei liuti (strumenti a tastatura) si distinguerà già dal Mille in viole pizzicate (in genere con rosetta e nervature sulla tastiera) e viole ad arco (con tagli e tastiera liscia). Tale suddivisione si conserva nella Spagna del Cinquecento che distingue fra *vihuela de mano* (chitarra e simili) e *vihuela de arco* (viola). In effetti il termine 'viola' per tutto il Medioevo si riferisce a entrambe le tipologie, ma per evitare ambiguità per gli strumenti medievali è meglio parlare di 'citola' (per gli strumenti pizzicati) e 'fidula' (per

gli altri). Ulteriore elemento di distinzione, indipendente dalla tecnica esecutiva, è la cassa, generalmente piatta se in strumenti di tradizione europea (cetre, chitarre, viole, lire) e bombata se di origine araba (liuti, *rebab*, da cui mandolini e *pochettes*) [Figura 15].

Gli strumenti con manico diviso in tasti che hanno maggior diffusione nel Cinquecento sono il liuto e la chitarra (a pizzico), nonché le viole da gamba e da braccio (entrambe ad arco).

**a. LIUTO (STRUMENTO)** Piccolo e dal suono dolce e acuto, adotta in genere sei ordini o cori (corde doppie) intonati per quarte con la terza al centro (44344). Se di taglia più grave aggiunge alcune corde non tastabili (bordoni) e viene detto «tiorba» (spesso con la specificazione «padovana» per distinguerla dalla più grave versione «romana», comunemente detta «chitarrone»). Un liuto con i bordoni è detto «attiorbato» o «arciliuto» (termine quest'ultimo usato anche come sinonimo di tiorba).

**b. CHITARRA** Il termine, attestato fin dal Duecento, deriva da *kithàra* ('lira greca'), mentre *kitharis* ('suono della lira') darà origine a «cétera» o «cetra». Nel Medioevo designava una comune citola a quattro corde (accordatura: 434) poi diventate cori. Nel Cinquecento la cassa ha ormai definitivamente assunto la classica forma a 8, e in Francia lo strumento a 4 ordini è detto *guiterne* (nome mutuato dall'inglese *gittern* che tuttavia designa una citola dalla cassa bombata). La chitarra comune è a 5 ordini (accordatura dal grave: 4434), detta «chitarra spagnola» o «quinterna» quando di piccolo formato. Lo strumento a 6 ordini, accordato come il liuto, userà preferibilmente il nome spagnolo di *vihuela*. La moderna chitarra a 6 corde è invece uno sviluppo settecentesco che adotta un'accordatura estesa al grave (44434).

**c. VIOLE DA BRACCIO** Lo sviluppo della fidula medievale si attesta in concomitanza con l'introduzione del ponticello curvo (metà Quattrocento) che permette all'archetto di far vibrare singolarmente ogni corda. Precedentemente lo strumento (se aveva più di due corde) produceva armonie a bordone come la ghironda. La nuova viola (sviluppatasi in Nord Italia) si caratterizzerà per l'uso di quattro corde accordate per quinte e sarà

detta «da braccio» per distinguerla da una diversa evoluzione della fidula detta «da gamba». In quanto versione 'professionale' rispetto alla viola da gamba, produrrà taglie gravi omogenee, e i vari registri assumeranno una terminologia ancora in uso oggi: violino, viola, violoncello, basso (o contrabbasso). I nuovi strumenti si caratterizzeranno per le rifiniture più accurate: modanature in rilievo, spalle meno spioventi, fasce più strette, tagli a S (invece che a C).

**d. VIOLE DA GAMBA** Lo sviluppo di taglie gravi della fidula medievale produsse dal secondo Quat-

trocento strumenti più grandi che si appoggiano in grembo o anche a terra, e pertanto erano detti «da gamba». La vera novità però è l'introduzione di nervature sulla tastiera, derivata dagli strumenti a pizzico. Benché le nervature (tasti) non siano indispensabili in presenza di un arco, tuttavia ne agevolano l'intonazione (soprattutto se a posizioni divaricate dalle dimensioni). Facili da suonare, le viole da gamba, in ragione del ponticello semicurvo raggiunsero le sei corde, caratteristiche poi riproposte nelle taglie più piccole per offrire un *consort* omogeneo.

## 1. Recitar cantando e recitativo

Al suo esordio (fine Cinquecento) il 'recitar cantando' era un modo d'intonare i versi capace di sfruttare le inflessioni della voce usate dagli attori, necessarie a comunicare i contenuti emotivi del testo. Era ben chiaro in effetti che la forza di un discorso non nasceva dall'andamento melodico o ritmico, ma dalle intenzioni dell'attore, in gran parte extramusicali. La linea melodica doveva pertanto condizionare il meno possibile il verso. La musica scritta per questo modo di cantare sarà poi detta «recitativo», forma musicale che – in contrapposizione all'aria – diventerà una strategia stilistica ben riconosciuta e presente in tutta la storia dell'opera.

Il recitativo privilegia pertanto il testo sulla musica e, a vantaggio della comprensione delle parole, è sillabico, valorizza accenti, enfasi, pronuncia, mentre trascura elementi più caratteristici del canto: moduli ritmici, melodici, strutture formali, virtuosismi vocali. Viene utilizzato nell'opera in presenza di versi che servono a far proseguire l'azione (al contrario le arie enunciano un senti-

mento in cui, tendenzialmente, l'azione si ferma). Su un accompagnamento che solo scandisce gli appoggi della frase, il recitativo evita quindi melodie complesse o melismi proprio perché il cantante possa 'recitare' le parole senza distrazioni. Inoltre, nella distribuzione ritmica si limita a far coincidere gli accenti del verso con i tempi forti della battuta, senza per questo richiedere un'esecuzione misurata (dominanti rimangono le esigenze espressive).

Un celebre esempio è l'esordio dell'*Orfeo* monteverdiano, dove i versi cantati dal Pastore non mostrano un particolare interesse musicale se non sulla parola «cantiam», trattata mimeticamente d'improvviso dopo l'andamento discendente dei tre versi precedenti. Il culminare su «Orfeo» predispone la voce a celebrare il protagonista, un cambio armonico (accordi) si limita a scandire i versi evidenziando l'ultima sillaba tonica di ogni verso, e il lieve allungamento delle sillabe accentate rende più spontanea la pronuncia:

In questo lieto e fortunato giorno,  
ch'ha posto fine agli amorosi affanni  
del nostro semideo,  
cantiam, pastori, in sì soavi accenti  
che sian degni d'Orfeo nostri concenti!

In questo lie-to\_e fortuna - to giorno ch'ha posto fi - ne agl'amorosi af - fanni del nostro semide-o

cantiam pasto - ri in sì so-avi accen-ti che sian degni d'Or-feo nostri concen - ti



## FORME DELLA MUSICA

### 2. Sonata, concerto, sinfonia

Nella Lombardia di metà Cinquecento il violino cominciò a essere usato nelle compagini strumentali della corte con ottimi risultati, in ragione soprattutto dell'abilità dei musicisti e della tecnica raggiunta dallo strumento (Carlo IX, acquisiti alcuni violinisti lombardi, mutò la funzione dei suoi *violons* da fanfara a gruppo da camera [Capitolo 5, § 2.3.1]). In precedenza il violino era ancora uno strumento legato alla tradizione medievale e pertanto era apprezzato per la sua potenza di suono (Salomone Rossi [§ 1.2.2] e Gabrieli lo usavano alternativamente al cornetto [Capitolo 5, § 4.4]). La nuova tecnica violinistica lombarda permetteva ora virtuosismi prima impensabili e si era sviluppata negli stessi luoghi dove operavano i migliori liutai (da Amati a Stradivari) e dove Francesco Rognoni Taeggio (direttore dell'orchestra ducale di Milano) scrisse il primo trattato dedicato allo strumento (1615, perduto).

Nella seconda metà del Seicento il modello della sonata per archi in circostanze particolarmente

prestigiose poteva espandersi, assegnando più strumenti alle singole parti. Le sontuose corti romane, a partire da Corelli, adottarono frequentemente questa tecnica limitatamente ai passaggi meno virtuosistici (detti 'ripieno' o 'tutti'): i brani così concepiti presero il nome di «concerto grosso».

Al contrario al Nord la pratica di espansione, in ragione di una scrittura meno virtuosistica (abbellimenti e diminuzioni erano estemporanei), non prevedeva alternanza fra 'tutti' e 'soli' e le sonate così concepite, interamente eseguibili con grandi organici, saranno dette nel Settecento «sinfonie» (termine che nel Seicento è ancora intercambiabile con «concerto»).

Il concerto solistico settecentesco è invece una variante successiva che vede l'inserimento nell'impianto sinfonico di passi solistici (improvvisati o scritti per esteso): non quindi un'espansione della sonata, com'è il concerto grosso, ma un'interpolazione della sinfonia.

## FORME DELLA MUSICA

### 3. Dal madrigale alla cantata

Le forme a voce sola cinquecentesche, malgrado una stampa prevalentemente polifonica, erano legate alla prassi di cantare frottole e madrigali. Pubblicazioni dedicate apparvero intorno all'anno 1600 identificando il canto a voce sola come «aria» o «cantata». Da tempo immemore l'aria era un'intonazione adattabile a componimenti strofici che, potendosi variare estemporaneamente, spesso appariva più riconoscibile dal basso armonizzato: così «aria di Fiorenza», «aria di Ruggero» ecc. erano moduli armonici caratteristici. Sul finire del secolo il virtuosismo vocale applicato all'aria ne scardinò l'impianto strofico: come nelle *Nuove musiche* (1601) di Giulio Caccini, dove le arie vocalmente più complesse sono monostrofiche.

Nel Seicento anche il madrigale cominciò a essere pubblicato con il basso intavolato (continuo) e, se limitato a una voce, fu detto occasionalmente

«cantata». Le pubblicazioni del veneziano Alessandro Grandi (1586-1630), tutte con continuo, sono dette *Madrigali* quando a 2-4 voci (1615-1622) e *Cantate* quando a voce sola (1620-1629). Francesco Turini nel 1624 chiamerà «cantata» un suo brano in stile recitativo, mentre il romano Giovanni Felice Sances (1600-1679) negli anni in cui operava in Veneto, pubblicò prima del 1636 quattro volumi di *Cantade* (due perduti) in cui il recitativo e il canto si fondevano in un declamato espressivo di grande fascino (stile che si ritrova ad esempio nelle cantate che Barbara Strozzi pubblica a Venezia negli anni Cinquanta).

La cantata invece che si andrà ad affermare a Roma dagli anni Trenta del Seicento è quella che alterna recitativi ed arie e i cui primi importanti autori sono Orazio Michi (1594-1641) e Luigi Rossi (1597-1653).

## FORME DELLA MUSICA

### 4. La *suite*

Col termine *suite* s'intende una 'successione' (da cui il termine francese) di danze strumentali dal carattere contrastante. La danza strumentale era l'unica alternativa per realizzare un brano con struttura propria, cioè non derivata da una forma vocale. L'esigenza di varietà ritmica tipica della danza induceva ad accoppiamenti lento-veloce, in genere nella forma bassadanza-saltarello. Nel Cinquecento si potevano trovare combinazioni a tre nella forma lento-lento-veloce (passamezzo, pavana, saltarello) o lento-veloce-veloce (pavana, saltarello, piva). In Inghilterra ha fortuna l'accoppiamento pavana-gagliarda, mentre in Francia il ballo cortigiano incentiva forme più articolate, spesso stampate in raccolte da combinare a piacere.

Il modello tipico della *suite* cominciò a prendere forma all'inizio del Seicento come: allemanda, corrente, sarabanda, dove però l'ultima dan-

za era veloce. Quando la sarabanda assunse un movimento più lento (il basso reiterato essendo ideale per variazioni estemporanee), fu accoppiata alla giga, venendo a costruire l'impianto tipico della *suite* a quattro tempi (ancora usato da Bach). La doppia successione lento-veloce (allemanda-corrente, sarabanda-giga) poteva prevedere un preludio aggiunto all'inizio (chiamato in vari modi) e altre danze inserite a piacere. Il modello a quattro si attesta verso la metà del secolo fra Francia e Inghilterra, ed è assunto da alcuni compositori tedeschi, come Froberger, per composizioni di alta fattura (al punto che vi è chi lo considera a torto l'inventore della *suite* barocca). In realtà sono più le volte che il modello è disatteso, ma il Seicento è secolo insofferente alle regole (le sonate da camera di Corelli sono 'suite' scarsamente classificabili) e la sua canonizzazione si regolarizza solo nel Settecento.

## 5. Musica e capitalismo

A partire dal Seicento Olanda e Inghilterra introducono nuove forme di economia che trasformeranno la natura politica di questi Stati e che porranno le basi per il moderno capitalismo. Lo scarso ruolo che entrambe le nazioni avranno da questo momento nella storia musicale sembra in relazione all'idea che la musica sia, fra le arti, la più antitetica alle strategie di un'economia speculativa. Ma la contrapposizione tra musica e capitalismo, forse metafora di due diverse visioni del mondo, è più complessa di quanto sembri.

Il capitalismo è il sistema economico finalizzato al profitto (aumento del capitale) e non alla trasformazione vantaggiosa delle risorse del pianeta (economia reale). Il capitalismo opera cioè su una ricchezza derivata (speculazione), pertanto non crea vera ricchezza, ma solo spostamento di denaro. Qualcuno oggi comincia ad ammettere che vivere solo sul capitale è controproducente, e crisi economiche sempre più gravi, accelerate da deregolamentazione e tecnologia, stanno mostrando quanto il movimento incontrollato di denaro produca danni come una guerra.

Benché si associ la nascita del capitalismo alla rivoluzione industriale (secondo Settecento), è con il Seicento che si apre la strada a un'economia speculativa, la cui frammentazione in molteplici partecipazioni (azioni) fu subito percepita come forma 'democratica' di capitalismo (pertanto senza colpe). L'origine di tale economia azionaria coincise con l'istituzione delle Compagnie delle Indie sorte fra Olanda e Inghilterra a partire dall'anno 1600. Nate come società per l'approvvigionamento di merci, si ritrovarono presto a gestire l'importazione di beni di lusso (spezie) al solo scopo di controllarne l'alto prezzo (monopolio). Se all'inizio il contributo economico alle Compagnie era un anticipo sulle spese di viaggio, a sistema avviato tale prestito divenne una partecipazione azionaria praticata su larga scala. Il modello speculativo fu subito esteso anche ad altri prodotti, producendo artificiali aumenti dei prezzi e le prime catastrofiche bolle finanziarie: celebre è quella dei tulipani del 1637.

Nell'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905) Max Weber considerava le novità economi-

che introdotte da Olanda e Inghilterra conseguenza della Riforma: in effetti per Calvino la ricchezza è segno del favore divino e sono soprattutto le Province Unite calviniste a sviluppare per prime un'economia capitalistica. Ma Weber si sbagliava: furono le scarse risorse interne e un mercato mondiale facilmente accessibile che indussero quei Paesi ad adeguare la nuova religione alle soluzioni economiche messe in atto (si può dire che il calvinismo sia la variante filoeconomica del luteranesimo). Certo è che una cultura (religiosa o meno) che nobilita la ricchezza si rivela meno interessata a quelle forme artistiche, musica *in primis*, che non può controllare economicamente.

In effetti – qui è il punto – il capitalismo ha un rapporto difficile con l'arte. Per trarre vantaggio economico dalla creatività deve monetizzarne il prodotto o l'evento (non ha potere sull'idea), ma in questo modo soffoca la naturale propensione della manifestazione estetica a diffondersi: se l'accesso alla fruizione artistica costa, il vantaggio che offre alla popolazione è compromesso. In questo senso la musica – che non è mai oggetto (se non nella partitura) e raramente si conclude nell'evento (anzi la sua condizione ideale è la ripetizione incontrollata) – diventa la contrapposizione più netta alle speculazioni dell'economia. L'attuale uniformarsi dell'Occidente alle logiche capitalistiche ha di fatto compromesso la fiducia nella spiritualità dell'arte, soprattutto della musica. Il diritto d'autore introdotto alla fine dell'Ottocento (un protezionismo figlio del controllo economico) ha sancito la fine della grande storia musicale: si continuerà a far musica ma senza credere più nel valore salvifico dell'arte (è il motivo per cui la produzione pop e commerciale non viene considerata 'grande musica'). Nulla di grave, il mondo cambia. E del resto è la stessa modernità a offrire soluzioni: la riproduzione digitale ha infatti restituito alla musica una proliferazione diffusa che si beffa delle regole di mercato. Quella che era una sciagura per Walter Benjamin – *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935) diffidava della duplicazione meccanica dell'arte – sembra oggi la più interessante alternativa al giogo del capitalismo.

## 6. L'opera di Corelli

Tutta la musica di Corelli si completa in sei volumi a stampa, quattro di 'sonate a tre' (due da chiesa, 1681, 1689, e due da camera, 1685, 1694), uno per violino solo (*Op. V*, 1700) e uno di concerti grossi (*Op. VI*, 1714, pubblicato a pochi mesi dalla sua morte). A parte pochi altri lavori manoscritti il *corpus* a stampa mostra straordinaria compattezza stilistica, rigore compositivo e qualità musicali difficili da trovare nell'integrale di altri compositori. La musica di Corelli, sempre senza testo, ristampata in tutt'Europa, divenne esempio d'impeccabile trattamento armonico per quasi un secolo. La successione di episodi con diverso carattere e movimento fu presa a modello per le composizioni strumentali d'ampio respiro: le sonate da chiesa giustapponevano tempi diversi per velocità (*adagio*, *allegro*...), mentre quelle da camera combinavano forme derivate dalla danza (*allemanda*, *corrente*...).

Se i concerti grossi sono un'espansione in senso sinfonico delle sonate a tre, la solistica *Opus V* spicca fra le altre come quella di maggior successo. Divisa in 6 + 6 sonate (secondo il principio 'da chiesa' e 'da camera') unitamente a un senso armonico già moderno, presenta una scrittura particolarmente semplice che, oltre a diventare ideale per la didattica, offriva ai violinisti l'occasione per improvvisazioni e abbellimenti (diminuzioni). Comparvero numerose edizioni con abbellimenti realizzati, ma la più famosa fu

quella pubblicata a Parigi da Roger nel 1710 che, per i tempi lenti delle prime sei sonate vantava fioriture di pugno di Corelli, vantava fioriture. In quegli anni Roger collaborava col compositore e pare improbabile che abbia potuto mentire sulla paternità, in ogni caso l'edizione del 1710 (e le numerose copie) mostra un esempio straordinario della pratica ornamentale dell'epoca.

*Incipit* della *Sonata n. 6* dell'*Op. V*: la parte superiore, con le diminuzioni attribuite a Corelli, replica quella sottostante, comunemente stampata nelle altre edizioni. L'esempio è tratto da una copia (1733) del principale editore londinese John Walsh derivata dall'edizione parigina di Estienne Roger del 1710.

**7. L'Ottavo libro di Monteverdi**

L'ultima raccolta di madrigali di Monteverdi, *l'Ottavo libro* (il *Nono* sarà un'operazione editoriale postuma) reca il titolo di *Madrigali guerrieri et amorosi* e raccoglie brani diversi, da una a otto voci, sempre con accompagnamento strumentale (a volte limitato al solo basso continuo). Pur pubblicato nel 1638, propone brani di molti anni prima: il più celebre della raccolta, il *Combattimento*, data al 1624, e *Il ballo delle ingrate* è del 1608. Nella prefazione al

libro Monteverdi rivendica l'invenzione di alcune nuove tecniche compositive, fra cui lo stile «conciato» utile ad esprimere il furore: ovvero una tecnica di esecuzione rapida, anche vocale, che ricalca la pratica del tremolo già nota ai violinisti padani [§ 2.2.2]. Il libro distingue fra «guerra» e «amore» (benché la guerra sia soprattutto amorosa) creando una puntuale simmetria fra prima e seconda parte nella successione dei brani:

## CANTI GUERRIERI

## CANTI AMOROSI

a 6	[1] <i>Altri canti d'Amor, tenero arciero</i> [2] <i>Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace</i> (Petrarca)	[10] <i>Altri canti di Marte</i> (Marino) [11] <i>Vago augelletto che cantando vai</i> (Petrarca)
a 2	[3] <i>Gira il nemico insidioso amore</i> (Strozzi, a 3) [4] <i>Se vittorie sì belle</i> (Testi) [5] <i>Armato il cor d'adamantina fede</i>	[12] <i>Mentre vaga angioletta</i> (Guarini) [13] <i>Ardo e scoprir, ah lasso, io non ardisco</i> [14] <i>O sia tranquillo il mare o pien d'orgoglio</i>
a 1-2	[6] <i>Ogni amante è guerrier</i> (Rinuccini)	[15] <i>Ninfa che, scalza il piede e sciolto il crine</i>
a 8 / 5	[7] <i>Ardo, avvampo, mi struggo</i> (a 8)	[16-17] <i>Dolcissimo uscignolo + Chi vol haver felice</i> (Guarini, a 5)
rappresentativi	[8] <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i> (Tasso)	[18-21] <i>Lamento della ninfa</i> (Rinuccini) + tre canzonette a 3
balli	[9] <i>Introduzione + Ballo: Movete al mio bel suon</i>	[22] <i>Il ballo delle ingrate</i>

## 8. Specie, modo, tonalità

Quando si dice che un brano è in '*re minore*', '*mi bemolle maggiore*', ecc., si precisa contemporaneamente la tonalità e il modo. Da momento che la tonalità dipende dal modo e il modo dalla specie, è bene comprendere questi termini a partire dall'ultimo.

**SPECIE** Della specie s'è già parlato: in un dato ambito (per esempio un'ottava) s'identifica per la successione di toni (T) e semitoni (s) che, solitamente, nell'ottava uniscono 5 toni a 2 semitoni. Fin dai greci l'ottava accoglie solo sette specie [Capitolo 3, Scheda 2].

**MODO** Anche i modi sono determinati dalla distribuzione di toni e semitoni ma prevedono contemporaneamente suoni 'forti' che la melodia tende a prediligere. Il primo modo liturgico non solo ha una successione intervallare propria (IV specie: T<sub>5</sub>TTT<sub>5</sub>T) ma identifica, in quanto 'modo', il primo e quinto grado rispettivamente come *finalis* e *tenor*:

(1) T (2)<sub>5</sub>(3) T (4) T (5) T (6)<sub>5</sub>(7) T (8)

Se si conservano gli stessi intervalli (T<sub>5</sub>TTT<sub>5</sub>T) ma i suoni 'forti' sono altri, si ha la stessa specie ma un modo diverso, nello specifico il Terzo:

(8) T (1)<sub>5</sub>(2) T (3) T (4) T (5)<sub>5</sub>(6) T (7)

Quando invece i suoni forti sono gli stessi (del primo esempio) ma cambia la successione, il modo è lo stesso ma non la specie (in questo caso detta III):

(8) T (1)T(2) <sub>5</sub> (3) T (4) T (5)<sub>5</sub>(6) T (7)

In realtà non interessa ragionare per specie quando ci si occupa di modi, perché ciascun modo, qualunque sia l'ambito considerato, conserva sempre la propria successione intervallare in relazione a *finalis* e *tenor*, cioè ai due suoni 'forti'.

**TONALITÀ** È possibile trasporre ciascun modo su tutti i 12 semitoni della scala, ma questo in genere non avviene, perché la musica antica, a prescindere da quale sia la reale altezza della nota, scrive sempre il modo con il numero minimo di alterazioni: il Primo modo, ad esempio, pone sempre la *finalis* su *re* perché così non ha bisogno di usare bemolli o diesis.

Quando gli otto modi, poi estesi a 12 [Capitolo 5, Scheda 2], si ridurranno a due (maggiore e minore), *finalis* e *tenor* prenderanno il nome di *tonica* e *dominante*, ora a distanza fissa di quinta. La riduzione non banalizza il sistema, semplicemente riconosce il rapporto di quinta come privilegiato, integrando poi la terza (*tenor* dei plagali) come medianta, e accogliendo formule cadenzanti diverse per ricalcare le prerogative degli altri modi (ad esempio la 'sesta napoletana' corrisponde all'antica 'cadenza frigia', ovvero quella del Terzo modo liturgico).

I due modi moderni del 'sistema tonale' (maggiore e minore), diversamente da quelli antichi, si potranno scrivere su tutti i gradi della scala, e ciascuna trasposizione, detta 'tonalità', prenderà il nome dalla tonica. Pertanto '*re minore*', significherà l'adozione del modo minore trasposto a partire dal grado di *re* che, per conservare gli intervalli propri del minore, necessita di abbassare di un semitono tutti i *si*, introducendo un bemolle nell'armatura di chiave.