

Europa in Sintonia

La Musica Sacra e Profana

ITC "Blaise Pascal"

Classe III E

Insegnante coordinatore: Prof. Stefania Bruno

Indice

Introduzione	1
Ars Musica nel Medioevo	5
Musica sacra	7
Canto gregoriano	9
Origini del nome	10
Notazione neumatica.....	11
Chiavi ed alterazioni.....	13
"L'organum"	14
"La notazione musicale" di Guido D'Arezzo	14
"Ars Antiqua"	16
"Ars Nova".....	16
"Le chansons"	17
Musica profana.....	17
Qualche forma di indipendenza della musica.....	18
Gli strumenti musicali nella Liturgia	18
La Musica nei pellegrinaggi	19
Le Cantigas di Santa Maria.....	21
Santiago de Compostela	23
I pellegrinaggi	25
Il pellegrinaggio cristiano.....	29
Conclusioni	30

Introduzione

Poche cose sono evocative come la musica: bastano il suono di un clavicembalo o di uno strumento arabo a trasportarci a volta a volta nell'Europa del '700 o nel Magreb di oggi. La musica medioevale non fa eccezione ed ha il potere di ricondurci addirittura in un altro millennio da attori e non da turisti del tempo, anche perché la musica esiste soltanto nel momento in cui è eseguita e quindi chi la ascolta – ma ancor più chi la esegue – vive, di fatto, nel tempo di quella musica stessa.

Ma che cosa rimane, in realtà, della musica medioevale? Poco o molto, a seconda di quale parte di essa si parli. La storia, si sa, la si fa coi documenti. Niente documenti, niente storia e quando il documento è costituito da un "flatus vocis", come è proprio il caso di dire per quella musica, se qualcuno non l'avrà scritto i posteri non potranno venirne a conoscenza. Ma perché qualcuno impieghi tempo, fatica e denaro per conservare in forma scritta un prodotto dell'ingegno occorre che questo ne sia riconosciuto degno.

Nel caso della musica medioevale la decisione sulla "dignità" dei generi musicali fu a discrezione di monaci per i quali la musica profana, che parlava d'amore e magari serviva a far ballare in pericolosa promiscuità uomini e donne, era roba del diavolo. E infatti fino al nono secolo si ha notizia di canti e di balli soltanto da atti ecclesiastici e regi, emessi al fine di perseguirli e proibirli.

Dovremo arrivare ai trovatori, cioè a "cantautori" che si collocano fra il 1070 e il 1220 circa, perché ce ne vengano conservate le composizioni; ma nel loro caso la dignità era costituita anzitutto dal fatto che fra di essi si trovavano conti e duchi, le cui composizioni potevano essere tranquillamente tramandate ai posteri. Comunque fu così che tutta la musica profana del primo millennio, in mancanza di estimatori che la ritenessero degna di impegnarvi tempo, fatica e denaro, andò perduta.

In realtà di quel periodo non venne scritta nemmeno la musica sacra, ma in questo caso l'interrogativo vero è perché essa non lo sia stata; per secoli, infatti, i monaci, che pure ne possedevano il codice di scrittura fondamentale – i nomi delle note rappresentati dalle prime lettere dell'alfabeto – non lo fecero e il dato di fatto è che le prime forme di notazione musicale rimasteci del canto liturgico antico della chiesa cattolica, il canto gregoriano, sono del secolo IX.

La ragione di questo sta forse nel fatto che nel Medioevo la musica era al servizio della parola.

Gli strumenti utilizzati (liuti, vielle, arpe, ribeche, cometre) non avevano un suono forte ed erano adatti per gli ambienti piccoli, come le sale e le stanze del castello.

La musica "presentava" la parola e l'accompagnava con un suono delicato, seguendo l'intonazione della voce. La caratteristica di accompagnamento della musica medievale fa sì che sia decisamente difficile da capire e da interpretare. Infatti non presenta nessuna divisione delle battute, si deve interpretare l'altezza dei suoni, i ritornelli venivano ripetuti sfalsati.

Tutte le musiche medioevali partono da un "tenor", una nota o una serie di note che viene tenuta per tutto il pezzo. Su questo veniva poi costruita la linea melodica. Tuttavia era spesso improvvisata o composta per occasioni particolari, la sua funzione era estetica e poiché spesso veniva suonata una sola volta non veniva tramandata. Ciascun artista suonava la sua musica per un numero ristretto di interessati, così la produzione di musica medioevale è andata perduta quasi tutta. Su 4000 Trovatori sono stati trasmessi solo 260 brani da alcuni manoscritti (Londra Oxford, Montecassino):

"ARS MUSICA" nel Medioevo

L'*ars musica* è passata dal voler dire "insieme delle conoscenze relative ai suoni" a significare prevalentemente le opere prodotte con i suoni, le creazioni concrete.

Questa era, tra le arti liberali insegnate nel *quadrivium* seconda solo alla aritmetica, che è la scienza dei numeri, mentre le altre sono scienze dei numeri applicati.

La musica era dunque una disciplina matematica che, vista l'immensità dei numeri musicali applicabili, questa, per la concezione medievale, era da considerarsi più importante delle altre arti in quanto sorgente di conoscenza universale e chiave di spiegazione del cosmo.

Solo i pochi privilegiati che avevano accesso a una dottrina così complessa e astratta potevano considerarsi musicisti; gli altri, quelli che praticavano la musica, erano i cantores.

I primi si possono dividere in due gruppi: teorici e accademici.

Nei trattati teorici del tempo emerge che sia teorici che gli accademici si concentrano in pari misura su definizione ed effetti, su origine e storia, su proporzioni e intervalli della musica; gli accademici non dimostrano particolare interesse per le modalità, la denominazione dei gradi, la polifonia e in generale i temi della pratica del tempo, che invece sono oggetto dell'attenzione dei teorici; gli accademici, a differenza dei teorici, dedicano ampio spazio alle divisioni della musica e agli strumenti. Alla fine del secolo XIII gli interessi di accademici e teorici conversero preannunciando, anche a livello di insegnamento accademico, una nuova epoca, il cui tratto predominante sarebbe stato la filosofia nella pratica musicale.

Secondo Severino Boezio in primo luogo, la musica come arte liberale ha una peculiarità che la distingue dalle altre discipline del quadrivio. La musica attiene non soltanto alla speculazione, ma anche alla moralità. L'insegnamento della musica è un luogo di osservazione privilegiato. Le considerazioni che seguono si svilupparono perciò attorno a due auctoritates che sarebbero poi

stati punti costanti di riferimento:

- "De musica" di Agostino
- "Institutio musica" di Severino Boezio

Sono due testi che offrono di fatto anche materia di riflessione sul fenomeno musicale in tutta la sua articolata complessità.

Il "De musica" ha un successo costante nel medioevo "l'institutio musica" di Boezio è stata studiata analiticamente solo negli ultimi anni del Medioevo.

È importante notare che il testo appare nei grandi centri d'Europa centrale.

Nel tardo Medioevo e nel Rinascimento il "De musica" diventerà il trattato teorico di musica più diffuso: sono stati catalogati 120 manoscritti in questo periodo fino alla prima edizione a stampa.

"L'institutio musica" di Boezio faceva parte di un programma sulle sette arti liberali. Di autentico rimane solo "l'institutio aritmetica" e parte del trattato sulla musica. Secondo Boezio la musica mundana non è soltanto la voce silenziosa, non percepibile dall'orecchio umano, del movimento dei cieli. È anche nell'armonia degli elementi, nella varietà delle stagioni.

I sensi percepiscono la caotica e incoerente varietà del molteplice, ossia il compito di giungere alla verità supremamente armoniosa dell'Uno.

Il musicus è colui che compie questo itinerario.

Lo strumento necessario è la conoscenza delle leggi del numero.

Conoscere le leggi dei numeri significa soprattutto estrarre la proporzione dai dati apparentemente disordinati forniti dai sensi. Per il musicus c'è al principio o alla fine di tutto una musica divina. La musica divina esiste in Dio, per essa Dio ha creato e mantiene la musica mundana. Se Boezio mette in particolare risalto l'aspetto conoscitivo, Agostino sottolinea con forza gli aspetti ascetici e spirituali. I due testi agiscono come punti di riferimento per i letterati medioevali, e per questo sono rappresentativi.

La musica per sant'Agostino è tutto ciò che riguarda la produzione fisica del suono, gli effetti psicologici della musica, l'esecuzione di composizioni musicali.

Ma, come spesso accade nella cultura ecclesiastica medioevale, tutto ciò che è escluso tende a riaffacciarsi qua e là con prepotenza.

I due scritti musicali di Agostino e di Boezio saranno utilizzati nel corso del medioevo, nei più contesti più vari.

Boezio trasmette al Medioevo gli elementi di base della teoria modale greca.

Le incursioni oltre i confini della musica speculativa compaiono in Agostino con connotazioni negative, che si situano nelle Confessioni, dramma autobiografico della liberazione dai condizionamenti dei sensi verso la contemplazione del divino.

La musica è anche un potente mezzo di azione pedagogica e, nella rilettura cristiana di tematiche classiche, pastorale.

Boezio ricorda aneddoti, che hanno per protagonista Pitagora.

Pitagora che calma con la musica il fanciullo furioso, ed episodi analoghi.

Perciò ora possiamo definire i modi dell'uso della musica secondo le direttive della cultura ecclesiastica: da un lato l'esperienza del musicus che perviene attraverso la scienza alla conoscenza dell'armonia suprema; dall'altro, un diverso itinerario, nel quale il suggestivo linguaggio della musica è individuato come efficace strumento di elevazione spirituale anche per i "rudes".

Musica Sacra

La musica profana era subordinata alla musica sacra. Quest'ultima doveva essere scritta e tramandata, poiché le cerimonie religiose venivano ripetute. Però anche la musica sacra occupa un ruolo subordinato rispetto alla parola, cioè nel caso specifico alla preghiera.

Tutte le musiche profane avevano un'origine liturgica. Tutto dipendeva dal senso religioso. Quindi spesso nello stesso monastero, quando giungevano i pellegrini da un lungo viaggio, venivano accolti in chiesa, dove erano rifocillati e accolti con canti e balli sullo stesso ritmo su cui poi avrebbero pregato.

La Musica, come tutte le forme culturali, passava attraverso la Chiesa ed era comunque sempre subordinata alla voce e alle parole. Aveva solo una funzione di accompagnamento.

La messa durava molto, era tutta cantata e accompagnata musicalmente. Ogni pezzo musicale era lungo 40- 60 strofe.

I primi canti religiosi erano quasi parlati e si ispiravano ai testi biblici. In seguito nel IV secolo si diffusero altri tipi di musica religiosa tra i quali "l'inno" che si diffuse facilmente per la sua orecchiabilità.

I monaci consideravano comunque la musica nel contesto religioso uno strumento di elevazione a Dio.

La giornata del monaco così ripartita aveva anche dei momenti dedicati al canto:

- A mezzanotte: canto di Vigilia;
- canto del Mattutino e riposo;
- All'alba: sveglia e celebrazione della Liturgia Eucaristica e del Capitolo;
- Ore 9-10.30: celebrazione Ora Terza;
- Lavoro
- A mezzogiorno: Celebrazione Ora Sesta e pranzo;
- Riposo;
- Ore 15: Celebrazione Ora Nona e dopo si lavorava per un'ora;
- Al tramonto: Canto dei Vespri seguito dalla cena;
- Alle 18: Celebrazione del Completorium e riposo.

I monaci incominciavano la giornata a notte fonda. Dopo mezzanotte si riunivano in chiesa per il **canto di Vigilia** e intorno alle quattro della mattina si preparavano per il **canto del Mattutino**; successivamente seguiva un po' di riposo.

Un monaco, il primo cantore si preoccupava di dirigere e istruire gli altri monaci al canto.

Doveva insegnare la musica e l'andamento delle ufficiature. I canti erano insegnati e trasmessi per via orale e venivano appresi con immutata fedeltà di note e di interpretazione, per cui non si riteneva necessaria la scrittura su libri.

All'interno del monastero, il canto trattava argomenti sacri ed era considerato una delle vie principali che avvicinava a Dio.

Nel Medioevo, proprio all'interno dei monasteri, si è sviluppato un tipo caratteristico di canto sacro: il canto gregoriano. Questo trattava argomenti strettamente legati alla liturgia cattolica, era scritto in latino ed era caratterizzato da ricchi vocalizzi e una assenza di strumenti.

In Chiesa si suonava solo l'organo, molto piccolo con un mantice che manovrato manualmente, doveva garantire il ricambio di aria.

Gli altri strumenti: vielle, chitarra moresca, liuti, arpe, il flauto traverso di canna, oppure il cosiddetto "Fagioletto" un flauto con 4 o 5 note venivano utilizzati per le musiche fuori dalle Chiese. Ma dovevano comunque essere usati in ambienti piccoli; erano strumenti con un suono delicato, lo liuto si suonava con una penna d'oca.

Il Canto Gregoriano

Poco si sa della salmodia, priva di accompagnamento, impiegata nelle cerimonie della Chiesa delle origini: probabilmente derivava dalla musica rituale delle sinagoghe ebraiche e da motivi profani coevi. Le melodie usate a Roma vennero raccolte e assegnate a specifici momenti delle cerimonie ecclesiastiche tra il V e il VII secolo. Agli inizi del VI secolo, esistevano in Occidente diverse aree liturgiche europee, ognuna con un proprio rito consolidato (tra i principali, ricordiamo il rito vetero-romano, il rito ambrosiano a Milano, il rito visigotico-mozarabico in Spagna, il rito celtico nelle isole britanniche, il rito gallicano in Francia, il rito Aquileiese nell'Italia orientale, il rito Beneventano nell'Italia meridionale). La tradizione vuole che alla fine di questo secolo, sotto il papato di Gregorio Magno (590-604) si sia avuta la spinta decisiva all'unificazione dei riti e della musica ad essi sottostante.

Il canto salmodico romano prese il nome di canto gregoriano da papa Gregorio I, e finì per imporsi su tutti gli altri. I segni musicali, detti neumi, usati nei

manoscritti che ci sono pervenuti, rappresentano le prime forme della musica moderna.

Il **canto gregoriano** è propriamente il canto cristiano in lingua latina che fu adottato dalla Chiesa d'Occidente, ma con tale termine ci si riferisce alla musica creata nel periodo che va dai primi anni di diffusione del Cristianesimo sino all'anno 1000 circa. Ad esso si contrapponeva il canto bizantino della Chiesa d'Oriente.

Origini del nome

Il nome deriva dal Benedettino Gregorio Magno che si impegnò ad accrescere il prestigio della Chiesa nei confronti dei Longobardi. *“Secondo la tradizione, egli raccolse ed ordinò i canti sacri in un volume detto **Antifonario**, la cui copia originale andò persa durante le invasioni barbariche. Sempre secondo la versione tradizionale, egli dettò il codice ad un monaco, mentre era nascosto dietro un velo: il monaco, accorgendosi che Gregorio faceva lunghe pause nel corso della dettatura, sollevò il velo e vide una colomba (lo spirito santo) che sussurrava all'orecchio del papa. Il codice Gregoriano sarebbe quindi di derivazione divina.”*

Più di recente, si è venuto a dubitare non solo dell'origine miracolosa dell'Antifonario, ma della stessa derivazione da Gregorio. Infatti non si hanno altre testimonianze scritte dell'interesse di Gregorio per quello che riguarda l'impianto dell'uso della musica nel rito della messa, tranne una lettera generica in cui si parla del rito britannico. Un'ipotesi più accreditata è che l'Antifonario (e la storia della sua origine) siano entrambi di origine carolingia (quindi quasi due secoli dopo la morte di Gregorio) esistono infatti documenti che attestano i tentativi degli imperatori carolingi di unificare i riti franco e romano. Attribuire la riforma ad un miracolo che coinvolgeva un papa di grande fama come Gregorio sarebbe quindi stato un espediente per garantirne l'accettazione universale e incondizionata.

L'attribuzione a Gregorio Magno sarebbe stata introdotta per superare le resistenze al cambiamento dei diversi ambienti ecclesiastici, costretti a rinunciare alle proprie tradizioni. Il prodotto dell'unificazione di due dei riti principali, quello vetero-romano e quello gallicano fu codificato nel cosiddetto antifonario gregoriano, che conteneva tutti i canti ammessi nella liturgia unificata. Questa unificazione classificò i brani di musica sacra in uso secondo un sistema di modi, ispirati - almeno nei nomi - ai modi della tradizione greca (dorico, ipodorico, frigio, ipofrigio, lidio, ipolidio, misolidio, ipomisolidio).

Il canto Gregoriano è un canto "vocale", cioè non accompagnato da strumenti. Può essere "monodico", cioè eseguito da un solista o corale oppure può essere eseguito a dialogo tra un solista e il coro. Può accadere, anche, che il coro sia diviso in due parti, come in quello ambrosiano, nel qual caso si dice canto "antifonale". L'elemento più caratteristico del canto gregoriano è l'assenza del ritmo e l'andamento lento. Ciò era dovuto alla convinzione che il ritmo fosse un elemento strettamente terreno e perciò non adatto ad un canto di elevazione a Dio.

La notazione neumatica

La riforma gregoriana sostituì lo studio dei testi alla trasmissione orale delle scuole di canto delle origini, sacrificando, oltre alle particolarità regionali (alcune delle quali, specialmente quelle di derivazione mozarabica, particolarmente ricche) e all'intonazione microtonale (che esisteva ancora nel rito vetero-romano) anche il ruolo dell'improvvisazione. Allo stesso tempo si creò la necessità di "annotare" i testi scritti in modo da aiutare i cantori ad eseguire le musiche sempre nello stesso modo, con una linea melodica che indicava la sua direzione, ascensionale o discensionale. Quest'esigenza fece nascere segni particolari (i neumi, pare nati dai gesti del direttore del coro) che, annotati tra le righe dei codici, rappresentavano l'andamento della melodia, come già detto, (ma lasciando liberi intonazione e ritmo). Il problema dell'indicazione dell'altezza era stato risolto con l'adozione di uno schema

grafico di quattro, cinque o più righe, in cui ogni riga o spazio rappresentava una specifica altezza, come nella notazione odierna.

La scrittura neumatica divenne così la prima "notazione", da cui poi la parola "nota", musicale moderna.

Il repertorio del canto gregoriano è molto vasto e viene differenziato per epoca di composizione, regione di provenienza, forma e stile. Esso è costituito dai *canti dell'Ufficio* (la cosiddetta "Liturgia delle Ore" recitata quotidianamente dal clero) e dai *canti della Messa*.

- Nei canti dell'**Ufficio** si riscontrano le seguenti forme liturgico-musicali: *le Antifone, i Responsori* (che possono essere brevi o prolissi) e *gli Inni*.
- Nei canti della Messa vi sono forme legate alle parti dell'Ordinario o *Ordinarium Missæ* e del Proprio o *Proprium Missæ* .

Sia nei canti dell' Ufficio come in quelli della Messa si riscontrano **tutti i generi-stili compositivi del repertorio gregoriano**; essi si possono classificare in tre grandi famiglie:

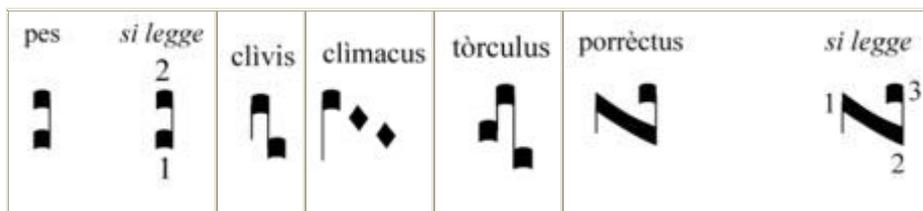
- **I canti di genere sillabico** quando ad ogni sillaba del testo corrisponde solitamente una sola nota
- **I canti di genere semiornato** quando ad ogni singola sillaba del testo corrispondono piccoli gruppi di note.
- **I canti di genere ornato** quando ogni sillaba del testo è fiorita da molte note.

Neumi monosonici:

punctum quadratum	punctum caudatum	punctum inclinatum
■	 <i>mai</i> 	◆

Neumi plurisonici:

2 note	3 note
---------------	---------------



Il Rigo

Il repertorio gregoriano è comunemente trascritto su di un rigo detto *tetragramma* il quale consta di quattro linee orizzontali con tre spazi all'interno; si leggono dal basso verso l'alto. Alcune volte si può aggiungere una linea supplementare ma, spesso per melodie che oltrepassano l'estensione del rigo si preferisce utilizzare il cambio di chiave.

Le Chiavi

Nei manoscritti antichi per riconoscere precisamente l'altezza dei suoni furono utilizzate le lettere alfabetiche. Due di queste C e F che corrispondono rispettivamente al Do e al Fa diventarono le lettere chiave utilizzate nella trascrizione del repertorio. Nelle moderne edizioni la chiave di Do può essere posta sulla quarta, sulla terza e sulla seconda linea mentre la chiave di Fa si trova generalmente sulla seconda e sulla terza linea, raramente sulla quarta, mai sulla prima.

Alterazioni

Il gregoriano conosce solo l'alterazione del bemolle, il quale effetto viene eliminato con l'utilizzo del bequadro. Il bemolle viene impiegato solamente per l'alterazione della nota Si: il termine deriva dalla notazione musicale alfabetica nella quale la lettera *b*, corrispondente alla nota Si, quando disegnata con il dorso arrotondato (*b molle*) indicava il *Si bemolle* mentre con il dorso spigoloso (*b quadro*) indicava il *Si naturale* (cfr anche la teoria degli esacordi). Il bemolle usato nella notazione vaticana (la notazione quadrata ancora in uso nelle stampe ufficiali), presenta in realtà il contorno spigoloso, in ossequio alla forma quadrata di tutti gli altri segni utilizzati.

Il bemolle ha valore fino alla fine della parola alla quale è associato e, a differenza della notazione attuale, veniva posto non necessariamente prima

della nota interessata ma anche all'inizio della parola o del gruppo di neumi che contenevano la nota da abbassare.

“L’ organum ”

Già a partire dal IX secolo, molti autori cominciarono ad avvertire l'esigenza di una musica più elaborata.

La riforma gregoriana non impedì che, nel corso degli anni, le melodie monodiche di base fossero arricchite tramite amplificazioni in senso orizzontale, aggiungendo ornamentazioni alla linea melodica, e in senso verticale, aggiungendo altre voci al canto del celebrante.

Lo stile musicale che ne risultò è denominato “organum”. In origine, la parte aggiunta si limitava a seguire in parallelo la melodia principale, a un intervallo di quarta o di quinta; più tardi la nuova parte divenne una contromelodia indipendente. L'organum è importante nella storia della musica perché fu il primo passo verso lo sviluppo di un tessuto musicale detto polifonia (musica a più voci), il cui diffuso impiego è la caratteristica più tipica della musica occidentale.

Alla fine del XII secolo l'organum era ormai scritto estesamente in tre o quattro parti vocali. I centri principali dello sviluppo dell'organum erano situati in Francia, mentre nello stesso periodo se ne andava sviluppando una versione inglese, detta gymel.

Al di fuori dell'ambiente colto della Chiesa, che aveva apprezzato e incoraggiato una forma sofisticata come l'organum, continuava a svilupparsi la più semplice tradizione musicale profana.

Era la monofonia dei musicisti ambulanti, i menestrelli francesi e i Meistersinger tedeschi.

La notazione musicale di Guido d'Arezzo

Guido D'Arezzo nacque fra il 990 e il 1000. Il luogo della sua nascita è incerto: Arezzo, Ferrara, Pomposa, Talla sono alcuni tra i centri che se ne contendono i natali. Morì intorno al 1050.

Fu monaco benedettino e curò l'insegnamento della musica nell'Abbazia di Pomposa. Appassionato inventore di un sistema moderno che facilitasse la lettura ed il canto, aveva ideato un metodo completamente nuovo per insegnarla, suscitò invidie ma trovò protezione presso il vescovo di Arezzo Tedaldo (o Teodaldo), a cui dedicò uno dei suoi scritti: "il *Micrologo*".

Ad Arezzo, fra il 1025 e il 1035, insegnò la musica e il canto per la Cattedrale. Ebbe modo di proseguire gli studi e giunse alla definizione della notazione musicale. Questa invenzione rivoluzionò il modo di insegnare, di comporre e tramandare la musica.

È a lui, infatti, che dobbiamo il nome delle note tuttora in uso, ad eccezione del Do che nel Seicento ha sostituito, per opera del teorico italiano Giovanni Battista Doni (dalle prime due lettere del suo cognome) l'originario Ut (tra l'altro ancora presente nel francese). A Guido si deve l'invenzione di un sistema mnemonico (manoguidoniana) per aiutare l'esatta intonazione dei gradi della scala (esacordo). Per aiutare i cantori, Guido aveva usato le sillabe iniziali dei versi dell'inno a San Giovanni Battista e le aveva usate per comporre la scala musicale.

Egli espose tali innovazioni scrivendo anche dei testi a supporto: la Epistola "ad Michaellem de ignoto cantu" e il "Prologus in Antiphonarium". Tale sistema è utilizzato alla base della teoria della solmisazione. Sua infatti è l'invenzione delle rispettive posizioni delle note sulle righe e negli spazi. Fissato così l'intervallo esatto tra le varie note curò anche il sistema di scrittura di tali note codificandole poi in un quadrato o rombo.

La polifonia conferisce alla musica europea il suo carattere distintivo, ma richiede anche una regola ed un sistema musicale preciso, che fissi una scala di toni esatta ed invariabile. Inoltre le armonie si fanno sempre più complicate e diventa quasi impossibile impararle a memoria. Si rende dunque indispensabile un metodo di scrittura musicale più efficace e dettagliato di quello di Guido d'Arezzo e dettagliato.

L'Ars Antiqua

Nel 1150 si sviluppa a Parigi attorno alla Cattedrale di Notre Dame una grande scuola contrappuntistica europea, che fu detta appunto scuola di Notre Dame, o anche Ars Antiqua in contrapposizione all'Ars nova, che sarà un altro grande movimento polifonico che nascerà nel XIV secolo in contrapposizione all'Ars Antiqua, la cui parabola terminò, con la scuola di Notre Dame, nel 1320.

Dal punto di vista della notazione musicale, la Scuola di Notre Dame introdusse la tecnica di indicare precisamente l'altezza delle note (che nell'opera di Guido d'Arezzo era ancora intesa in maniera relativa) in modo simile a quello che avviene nella scrittura musicale moderna, e la prima idea di divisione delle durate: ogni nota poteva essere divisa in tre note di durata inferiore.

Dalla scuola di Notre Dame ci vengono i nomi di magister Leoninus (Leonin) e magister Perotinus (Perotin), i primi autori di musica sacra, modernamente intesi, della storia della musica occidentale.

L'Ars Nova

Il XIV secolo fu il secolo in cui iniziò in tutta Europa un movimento di laicizzazione della cultura, che iniziò a distanziarsi dai condizionamenti ecclesiastici e ad acquistare una sua dimensione autonoma. Questo fenomeno si manifestò in tutti gli aspetti della produzione artistica. L'ars antiqua si chiude nel 1320, data a cui risalgono due trattati: "Ars novae musicae" di Johannes de Muris e "Ars novae musicae" di Philippe de Vitry, che iniziarono il periodo cosiddetto dell'Ars nova. Questa scuola sviluppò ulteriormente il concetto di notazione mensurale, aggiungendo altre durate a quelle usate fino ad allora, ed estendendo l'applicabilità della divisione binaria dei valori; inoltre accentuò gli aspetti musicali delle composizioni (moltiplicando le voci dei cantori ed introducendo ad esempio la forma politestuale del mottetto) rispetto agli aspetti testuali. Queste innovazioni la posero ben presto in polemica con gli

esponenti dell' Ars antiqua (polemica che assunse toni così violenti da dover essere sedata da un intervento regale). Il punto di vista dell' ars nova infine prevalse, e i suoi insegnamenti furono alla base delle ulteriori innovazioni musicali che avrebbero avuto luogo nel secolo successivo nelle Fiandre.

Le chansons

Carattere distintivo dell'ars nova fu la maggiore attenzione per la musica profana: per la prima volta compositori di alto livello non si dedicavano esclusivamente alla musica sacra. Le melodie non armonizzate che trovatori e trovieri cantavano nel Duecento furono ampliate nel secolo successivo in pezzi a due e tre voci detti chansons. Il modulo ripetitivo dei loro testi ne determinò la forma musicale; gli schemi più usati in Francia furono il rondò, il virelai e la ballade; in Italia il madrigale, la caccia e la ballata. Il maggior compositore italiano della seconda metà del secolo fu Francesco Landino.

Musica Profana

Tra IX e XI secolo la musica liturgica influenza fortemente la produzione profana in lingua latina. Secondo una pratica assai comune detta *contrafactum*, la musica profana spesso si limita a riprendere le melodie sacre, sostituendo al testo religioso versi licenziosi o burleschi. Ne sono un celebre esempio i "Carmina Burana", raccolta di canti tedeschi del 1230.

Accanto a questa produzione si afferma la lirica cortese in lingua volgare, che canta l'amore di un cavaliere per una dama, amore spesso illecito, passionale e travolgente. La fioritura di tale repertorio comporta una promozione sul piano pubblico di menestrelli, trovatori e jongleurs. Questi costituiscono una realtà quanto mai eterogenea per livello artistico ed estrazione sociale: si va dal giocoliere di strada al raffinato e poeta-musicista di corte. Fino all'XI secolo tutti questi artisti sono girovaghi, gradualmente iniziano sempre più spesso a dimorare stabilmente presso corti e città. I menestrelli declamano le loro canzoni accompagnandosi con vari strumenti, che si limitano a ripetere

l'intonazione della voce, esattamente come avviene in chiesa. Tra i più comuni, anche per la loro facile trasportabilità, troviamo la viella ad arco ed una forma arcaica di ghironda, azionata da due suonatori.

Dall'Oriente arriva anche l'arpa, molto diffusa in Inghilterra ed Irlanda. Il suo nome deriva probabilmente dalla radice indoeuropea "harp", che significa piluccare, pizzicare, dal modo in cui le dita dell'esecutore sfiorano le corde. Tra gli strumenti è quello che detiene senz'altro il rango più prestigioso: la suonano aristocratici e cavalieri, nobili e re.

La Musica comincia a diventare un'arte indipendente

A partire dal 1300 i rivolgimenti che interessano la società medievale, sempre più laica, investono anche la musica. La polifonia si espande anche in direzione della musica profana, come testimonia l'abbondante produzione di ballate e madrigali attestata in Francia e in Italia.

Le composizioni iniziano anche a prevedere parti esclusivamente strumentali, una novità assoluta per l'epoca. È il segno che, poco a poco, la musica inizia ad affermarsi come arte indipendente. compositore francese.

Gli strumenti musicali nella liturgia

Gli strumenti musicali trovarono spazio nella liturgia medievale solo quando si svilupparono i drammi liturgici. Gli Strumenti, infatti, come l'organo, che si riconnetteva al Paradiso, arpe, ribecche e liuti, frequenti nelle figurazioni del Paradiso o della Sacra Famiglia, accompagnavano in tali drammi gli interventi di Cristo sulla scena.

Circa l'ammissione degli strumentisti nei riti, invece, le autorità ecclesiastiche erano totalmente contrarie e lo furono per tutto il medioevo. Perfino la musica vocale poteva serbare tratti di eccessiva sensualità. Il successivo fiorire della polifonia diede luogo all'infiltrazione di esecuzioni strumentali, che furono tuttavia sempre considerate nell'ambito della musica vulgaris e poi messe al

bando. Tra gli strumenti, solo l'organo fu ammesso nei riti liturgici, ma ciò avvenne non senza incertezze: il suo fu un uso occasionale e nei grandi monasteri cresciuti durante e dopo l'era carolingia l'organo fu certamente usato in alcune cerimonie, ma non è certo il suo impiego nella liturgia. Da allora il servizio organistico divenne sempre più completo e articolato, fino a sostituire in alcune parti l'esecuzione dei testi liturgici (almeno dalla seconda metà del secolo XIV).

La musica del pellegrinaggio

Il pellegrinaggio nel medioevo rappresentò un vero e proprio fenomeno di massa. Favorendo gli scambi ed i contatti fra persone di diversa provenienza, esso influì profondamente sulla società dell'epoca, sotto il profilo economico, religioso e culturale.

A questa influenza non poté rimanere estranea la musica, allora veicolo naturale di trasmissione della cultura, quella sacra come quella profana. Passando da un santuario all'altro, i pellegrini imparavano e diffondevano nuovi canti e nuovi modi di cantare lungo la via al santuario. Il pellegrinaggio era anche occasione sociale e di festa e come tale offriva lo spunto a canti profani e danze.

Il Camino di Santiago in particolare favorì lo sviluppo di una tradizione musicale, legata al culto di San Giacomo ed al pellegrinaggio, che comprendeva canti devozionali e liturgici, celebrazioni eventi miracolosi, canti di viaggio e danze sacre.

I più importanti manoscritti fra quelli che raccolgono questo genere di composizioni sono il **Codex Calixtinus** ed il **libre Vermeill**.

Il **Codex Calixtinus** fu copiato secondo alcuni tra il 1137 e il 1140, secondo altri attorno al 1173. Il manoscritto, probabilmente originario della Borgogna o della Francia settentrionale, raggiunse la Spagna in occasione di un pellegrinaggio ed è tuttora conservato nella Biblioteca della Cattedrale di Santiago.

Questo manoscritto – famoso perché contiene la prima *"guida del pellegrino"* – è una delle fonti più antiche per la polifonia a due voci, di cui offre venti composizioni, contenute nel primo e nel quinto dei libri che lo compongono.

Mentre la maggior parte delle composizioni del Medioevo è pervenuta anonima, quelle contenute nel Codice, particolarmente quelle d'uso liturgico, si segnalano per essere accompagnate dai nomi dei rispettivi autori: arcivescovi e vescovi francesi le cui attribuzioni sono peraltro da alcuni considerate apocrife.

Nei brani del Codex Calixtinus è possibile cogliere l'evoluzione delle vecchie strutture musicali, ora arricchite dal canto, mentre vengono introdotti testi (tropi) nel Kyrie che possono essere interpretati a due voci e le sequenze dei modelli tradizionali sono poste in polifonia

In aggiunta ai consueti canti liturgici per la festa di S. Giacomo, il manoscritto annovera una quantità di inni di pellegrini e musiche di pellegrinaggio. Esso costituisce quindi ancora oggi la base ed il principale punto di riferimento delle registrazioni dedicate alla musica del pellegrinaggio.

Scritto da almeno due copisti tra la fine del XIV e i primi anni del XV secolo, il **Llibre Vermeill** (libro vermiglio), così denominato per il colore del suo foglio di guardia, risponde ad una esigenza peculiare del monastero di Montserrat, dove è stato rinvenuto ed è tuttora conservato: la necessità di disciplinare il comportamento dei pellegrini di passaggio per il monastero a venerare la statua della Vergine Nera. Accanto ad una serie di norme di condotta, esso contiene anche una piccola collezione musicale di dieci brani, destinati ad essere cantati e ballati dai pellegrini, fra cui la prima opera conosciuta di polifonia in lingua volgare, e precisamente in catalano. Alcune annotazioni sul manoscritto fanno riferimento ad esecuzioni che riportano a danze corali in circolo, ovvero *"ronde"*, ciò che costituisce un esempio, rarissimo, di *"danza sacra"*. Dei dieci brani, nove sono dedicati alla Vergine, mentre l'ultimo, *"ad mortem festinamus"*, è una danza dedicata alla morte.

Occorre menzionare anche il Cantigas di Las Huelgas e le Cantigas de Santa Maria, che contengono canti probabilmente utilizzati nel corso dei pellegrinaggi.

Il Codice di Las Huelgas, conservato a Burgos e compilato presumibilmente dai monaci cistercensi di Las Huelgas fra il 1300 ed il 1325, è una testimonianza fondamentale per quanto riguarda la pratica del canto polifonico in Spagna e contiene sia brani di polifonia latina che brani tipicamente spagnoli.

Le cantigas di Santa Maria

Le Cantigas de Santa Maria sono state redatte nello *scriptorium* di Alfonso X *El Sabio*, re di Castiglia e León, tra il 1250 e il 1280 e rappresentano il codice musicale più importante della monodia cortese del Medioevo europeo. Scritte in galiziano, lingua aristocratica, narrano i miracoli della Vergine, tratti da racconti diffusi nell'Europa del tempo, e sono ripartite in *Cantigas de mirages* (Cantigas dei miracoli) e *Cantigas de loor* (cantigas di elogio), quest'ultime una ogni dieci. Dei manoscritti contenenti le Cantigas de Santa Maria i due principali sono custoditi all'Escorial.

La raccolta delle oltre 400 Cantigas de Santa Maria è uno dei più importanti documenti della poesia religiosa in musica dell'Europa Medievale. Costituisce il prodotto dell'opera di più poeti-musicisti, voluta dal Re Alfonso X di Castiglia e per lui redatto in un preziosissimo codice della fine del XIII secolo. Nel panorama letterario e musicale dell'Europa del '200 le Cantigas de Santa Maria rappresentano una delle opere più importanti e singolari: una raccolta voluta, ordinata e in parte creata Alfonso X, in lode e devozione della Vergine Maria, e secondo l'intenzione del regio autore, inoltre, le Cantigas dovevano essere illustrate, in due codici, per mezzo di 2.640 miniature, delle quali ne furono eseguite quasi i due terzi.

Attraverso il canto monodico si narrano le vicende di numerosi personaggi miracolati dalla Vergine Maria. Queste "cantigas de miragres" (dei miracoli), intervallate ogni dieci da una "cantiga de loor" (di lode), sono raccolte da tutta la tradizione mariana dell'Europa occidentale, e mostrano particolare attenzione agli ambienti sociali più poveri ed emarginati così come a brani di storia sacra. Notevole il contributo, i prestiti e le influenze stilistiche della cultura europea del tempo. Da un punto di vista musicale l'opera presenta una commistione di generi provenienti da epoche e regioni diverse: predomina la forma poetico-musicale (ABA) di un ritornello (A) alternato ad una strofa con ripresa finale del ritornello (BA); è presente inoltre il canto gregoriano (l'innodia e la sequenza) e quello trovadorico (la cansò, il rondeau e il virelai).

Non meno importanti sono le cantigas che vedono lo stesso re Alfonso ed i suoi sudditi più volte miracolati: in questo caso è proprio il re, abile trovatore, ad innalzare "cantigas de Loores" alla Vergine Santa. La situazione politico-religiosa della penisola iberica di quel periodo mostra una convivenza di razze, culture e religioni diverse (arabi, ebrei, cristiani spagnoli ed europei): questo è il tema di alcune cantigas che vedono Maria intervenire a favore delle conversioni religiose e a sostegno dei cristiani minacciati dai mori. In questo universo medievale è presente una continua fusione dell'elemento umano e divino, una sintesi fra il terreno e il soprannaturale, del meraviglioso nel quotidiano.

Santiago de Compostela



Il santuario di Santiago de Compostela era la meta più importante dopo Roma per i pellegrini del medioevo. Il culto di Santiago che in italiano sarebbe San Giacomo maggiore, ha in Spagna radici molto antiche, legate alla tradizione cristiana e anche ai riti celtici. Giacomo era un pescatore: questo fece sì che la conchiglia di San Giacomo divenisse un simbolo per tutti i pellegrini; la cucivano sui vestiti per avere protezione dai pericoli delle strade. Santiago era il patrono di Spagna; si credeva che la sua morte fosse avvenuta in Terrasanta, ma il suo corpo fosse arrivato su una piccola imbarcazione in Spagna e qui fosse stato sepolto in Galizia.



Secondo la tradizione, Santiago apparve agli spagnoli che combattevano contro i musulmani durante la battaglia di Claujo, nell'842; di qui il mito del santo come guida nella vittoria contro gli infedeli. C'è chi sostiene che il cammino che i pellegrini compivano nel nord della Spagna per arrivare a Santiago altro non fosse che un percorso sacro già per i Celti.





I Pellegrinaggi

L'omo *religiosus* crede che esista una realtà assoluta, il sacro, che trascende questo mondo ma che in esso si manifesta e che per questo lo santifica e lo rende reale.

La parola pellegrino, *pellegrinus* dal latino, ha avuto inizialmente significato di viaggiatore straniero, "qualcuno che non ha diritto di cittadinanza", solo nel XII sec il pellegrino diventa il cristiano che cammina alla ricerca del sacro.

I pellegrini si vestivano con una corta tunica e un lungo mantello, con il capo coperto da un cappuccio o da un cappello; si portavano appresso una piccola bisaccia ed un bastone; i loro vestiti erano segnati sul petto con una croce e sempre una croce segnava la strada da percorrere. Alcuni di questi potevano essere ricchi e nobili e potevano permettersi non solo vestiti e scarpe migliori ma anche portatori e accompagnatori; c'era addirittura chi pagava un

viandante e lo inviava in propria vece in pellegrinaggio. Il viaggiatore è spinto da motivazioni pratiche, ...non è la stessa cosa per il pellegrino, anche lui è un viaggiatore, ma le sue motivazioni sono religiose. Parte alla ricerca di una realtà che esula dal quotidiano e che rappresenta una realtà trascendente. Al momento della partenza, il pellegrino crede che alla fine del suo cammino farà un incontro che modificherà in parte la sua condizione, il suo comportamento, la sua vita. Durante il suo cammino il pellegrino poteva percorrere strade in terra battuta o lastricate. Nei tratti più comodi erano larghe anche tre metri ma c'erano punti molto più stretti che non arrivavano neppure a due metri di larghezza. A volte durante il tragitto potevano presentarsi diversi problemi come la rottura degli argini di un fiume che costringeva a modificare il percorso. Questo alle volte poteva essere caratterizzato dalla presenza di numerosi monti e l'ostacolo veniva affrontato con l'aiuto dei muli. Solitamente solo l'ultima parte del viaggio era riservata alla penitenza. Il paesaggio percorso dal pellegrino era però diverso dai giorni nostri: c'era una maggiore estensione della foresta e una minore presenza di attività agricole nelle valli e inoltre erano molto diffusi i pascoli nelle zone elevate. Lungo le strade percorse si svilupparono attività produttive e commerciali. Nacquero abbazie e ospizi. I pellegrini viaggiavano soprattutto in gruppo per evitare di essere assaliti da banditi o predatori; a loro, talvolta, si aggiungevano mercanti che si recavano alle fiere o cavalieri armati che facevano loro da scorta. Nel corso del medioevo, per accogliere numerosi pellegrini che attraversavano l'Europa, si svilupparono diverse forme di ospitalità, variabili a seconda del momento, del numero di viaggiatori, dei loro bisogni e della loro condizione sociale. L'ospitalità gratuita prestata nelle case private al viaggiatore in cerca di riparo, era praticata soprattutto nell'alto Medioevo e nelle regioni più scarsamente abitate, ovvero dove i viandanti erano rari e l'arrivo di un ospite poteva essere un modo per avere notizie sui fatti del mondo e un'occasione di allacciare contatti amichevoli con villaggi e regioni distanti. L'ospitalità gratuita trovò una regolamentazione nella legislazione dei regni

romano-barbarici: il padrone di casa non poteva rifiutare di accogliere il viaggiatore, era considerato sacro e sotto la protezione del re, e doveva fornirgli legna, acqua, nutrimento per le cavalcature ed il vitto. Con il riavviarsi dei commerci e con il conseguente aumento dei viaggiatori, le varie forme di ospitalità gratuita andarono declinando e trovarono maggiore diffusione quelle a pagamento.

Il termine "**Xenodoco**", di origine Greca, indicava l'ospizio per i poveri e per i pellegrini. Si diffusero in occidente per opera degli ordini monastici le cui regole prevedevano l'obbligo di accogliere i viandanti. Questi dovevano essere ospitati in una zona del monastero destinata a ciò, così da evitare di turbare la vita dei monaci, e avevano diritto al cibo e all'alloggio per un massimo di tre giorni. Tra l'ottavo e il decimo secolo gli Xenodochi andarono progressivamente riducendosi di numero, caratterizzandosi al contempo sempre più come ospizi preposti all'assistenza e al ricovero di poveri, malati, orfani. Per far fronte all'arrivo di grandi masse di pellegrini occorreavano inoltre nuove osterie, botteghe, stalle e scuderie. Il pellegrinaggio è un cammino verso un luogo sacro in cui si realizza un incontro con il divino. Nello spazio sacro l'uomo trova una realtà importante per la sua vita: un centro stabile che gli permette di uscire dal caos e di organizzare il proprio mondo; il luogo dove può incontrare l'Invisibile in grado di aiutarlo a modificare la sua condizione umana e ad avvicinarsi al divino; il luogo in cui la comunicazione con il divino diventa possibile.

Un luogo di pellegrinaggio non è mai nato arbitrariamente. L'ubicazione dei luoghi sacri nella storia dei popoli antichi è avvenuta grazie a eventi collegati al sacro. Ai pellegrinaggi locali e regionali si sovrappongono le mete della cristianità: *Gerusalemme, Roma, Santiago de Compostela...etc*

Intorno al quarto secolo, la chiesa inizia a edificare santuari sui luoghi santi: luoghi in cui si sono svolti degli avvenimenti importanti della vita di Cristo, luoghi in cui hanno risieduto persone sante. In occidente Roma diventa, come Gerusalemme, una città santa, "*Urbs Sacra*", dove si recano i cristiani dall'Italia, dalla Gallia e anche dall'Oriente. Si estendono rapidamente il culto dei santi, la venerazione della vergine Maria, la pratica della penitenza, i miracoli.

Nel medioevo, il cristiano che intendeva fare il pellegrinaggio si metteva in regola restituendo i beni acquisiti ingiustamente e adoperandosi perché i suoi parenti non dovessero trovarsi in difficoltà. Alcuni conducevano con sé dei poveri a cui avrebbero provveduto durante il cammino. Il digiuno e la preghiera erano e sono mezzi semplici e frequenti per attivare nel cuore del pellegrino i bisogni spirituali e la buona disposizione necessaria alla riuscita del progetto. Il pellegrinaggio è un cammino verso un luogo sacro per una conversione o un arricchimento spirituale. Il pellegrino sopporta la fame, la sete, la fatica e ciò rappresenta una rinuncia dell'uomo vecchio che ha abbandonato le sue abitudini per affrontare i pericoli e le difficoltà del cammino. Nei pellegrinaggi antichi il sacrificio propriamente detto, sotto forma di immolazione di una vittima, fa parte della disposizione dell'uomo che intende fare un'offerta al suo Dio. Il sacrificio è accompagnato da canti e preghiere. Il pellegrino prepara ed aspetta una risposta favorevole alla sua richiesta e alla sua offerta. Ha fatto tutto per ottenere che nella sua vita vi sia un'intervento dall'alto: una grazia, una guarigione, un arricchimento o semplicemente un messaggio. I riti del pellegrinaggio sono molti e variano da una religione all'altra.

Il pellegrinaggio cristiano

I luoghi santi della Palestina non attiravano assolutamente i cristiani dei primi secoli. Poi la terra su cui aveva vissuto Gesù diventò la terra santa. Si è dovuta aspettare l'Editto di tolleranza di Costantino (313) per assistere ai primi veri e propri pellegrinaggi nei luoghi santi della Palestina: sepolcro di Cristo, luoghi evangelici, Sinai.

Il culto dei martiri e dei santi è un elemento favorevole allo sviluppo del pellegrinaggio. Per i cristiani, i martiri sono diventati gli amici di Dio, in grado di intercedere per i vivi. Così i cimiteri e le tombe dei martiri attirarono un sempre maggior numero di pellegrini. Le crociate e la Reconquista Spagnola cambiano la geografia del pellegrinaggio cristiano: ripresa del pellegrinaggio a Gerusalemme, declino del pellegrinaggio a Roma, nascita di Compostela, aumento del pellegrinaggio locale. In questa geografia sacra non si tratta più del sacro cosmico delle religioni antiche, ma di luoghi santi legati alla storia della salvezza inaugurata da Gesù Cristo. Le motivazioni che nel corso della storia hanno spinto il cristiano ad intraprendere un pellegrinaggio vanno dalla richiesta di una guarigione alla ricerca di una totale conversione al Cristo. Scopo del pellegrinaggio può essere la guarigione di un male fisico, di una malattia o di un'infermità: la fede quindi può avere un ruolo che l'osservatore esterno non riesce a valutare. Ci sono però altri motivi come: il perdono dei peccati, la conversione, la penitenza, il cambiamento del modo di vita, la crescita spirituale. Dal pellegrinaggio ci si attende la nascita di una civiltà nuova. Nel medioevo, l'obbligo di effettuare un pellegrinaggio era una sanzione inflitta da un tribunale

ecclesiastico per l'espiazione di un delitto o di una colpa molto grave. Il motivo del pellegrinaggio può essere l'omaggio alla vergine Maria ad un santo patrono, omaggio spesso accompagnato da un dono al santuario. Ogni pellegrinaggio è un'esperienza del sacro; nel pellegrinaggio cristiano, sacro e santità sono direttamente legati all'incarnazione, alla redenzione, alla Chiesa.

Il centro del sacro è Gesù Cristo.

Conclusioni

La storia della musica è la storia di un affrancamento. Rappresenta un lungo cammino verso l'autonomia dal potere evocativo, descrittivo, argomentativo della parola.

Un potere che nel Medioevo sembrava assoluto, ma che a noi, non sembra più così totalizzante. Un lungo percorso che ha portato la musica a ritagliarsi uno spazio comunicativo autonomo che tocca la parte più intima dell'uomo, quella dei suoi sentimenti.