

## Le sorgenti della polifonia: una ricerca avventurosa

Luigi Lera

*Nessun compositore medievale si è mai neppur lontanamente sognato di scrivere musica per intervalli paralleli, né per ottave né per quinte.* ("Diastema" n. 6, p. 62).

Scrivendo queste parole, qualche tempo fa, ci eravamo presi l'impegno di fornire ai lettori una parola di chiarimento. Come accade spesso nella storia delle arti, anche nel campo della musica polifonica esiste una questione delle origini: in un periodo imprecisato che parte dall'ottavo secolo, forse attorno al decimo, la monodia medievale riuscì misteriosamente a trovare in sé la forza di far germogliare una nuova pianta destinata a portare molti frutti, vale a dire il canto a più voci. Come effettivamente si svolsero i fatti non ci è dato sapere; esiste una teoria, dichiaratamente provvisoria, che prova a far quadrare i pochi elementi a nostra disposizione supponendo che la polifonia occidentale si sia sviluppata a partire dalle forme primitive di *organum* per ottave e quinte parallele. Non dobbiamo commettere l'ingenuità di credere che questa semplice ipotesi di studio ci possa fornire un racconto libero da imbarazzanti zone d'ombra o da questioni non risolte: il filo conduttore che ha guidato il corso generale degli eventi sembra non lasciare spazio a ragionevoli dubbi, tuttavia la storia che ne scaturisce non manca mai di mettere gli storici in grave imbarazzo. Sarà bene mettere fin dal primo momento tutte le carte in tavola: non esiste nessun dettaglio di quella narrazione che sia riuscito a trovare una sola conferma sicura da parte della ricerca musicologica. Non si tratta di una difficoltà da poco perché spesso, man mano che cresce la nostra conoscenza della musica medievale, proprio quei dettagli che dovrebbero fornire un supporto di realtà a tutto il quadro storico si rivelano assai poco verosimili: è impossibile trovarne anche soltanto uno che non presenti lati deboli oppure che non risulti essere una semplice ipotesi un po' forzata. Le nostre concezioni sulle origini della polifonia corrono insomma il grave rischio di essere simili a una bolla di sapone, in cui la consistenza dell'interno è quanto mai evanescente e l'unica cosa che continua a apparire verosimile è soltanto il quadro storico che fa da contorno.

Si pensa che i nostri antenati, riuniti nelle chiese medievali, facessero spesso l'esperienza di cantare le medesime melodie a distanza di ottava: probabilmente questo succedeva perché i canti erano intonati contemporaneamente sia dai maschi che dalle femmine. Partendo da questa premessa sembra verosimile pensare che i musicisti abbiano trovato interessante l'effetto che si veniva a

creare con il moto parallelo di ottava e che abbiano provato a impiegarlo in modo consapevole. Stranamente essi lo avrebbero per così dire invertito, non affidando la tessitura superiore alle voci maschili più leggere ma ordinando alle voci più gravi di tenersi al di sotto degli altri; in ogni caso, sarebbe nata in questo modo la prima forma di polifonia del mondo occidentale, vale a dire quella per ottave parallele.

Il quadro che abbiamo appena tracciato lascia aperte molte questioni cui è difficile dare una soluzione: in primo luogo, se qualcuno si aspettasse di trovare una qualsiasi conferma di questa pratica in qualche manoscritto medievale resterebbe inesorabilmente deluso. Nelle fonti musicali del decimo e dell'undicesimo secolo non c'è mai nessuna traccia di polifonia per ottave parallele: si potrebbe tentare di spiegare questa imbarazzante anomalia facendo notare che a quei tempi si era appena agli esordi della notazione musicale e che scrivere due volte la stessa melodia quando l'effetto per il cantore era identico sarebbe stato francamente uno spreco. Più difficili da conciliare sembrano essere le obiezioni che scaturiscono dalle nostre conoscenze sulla prassi esecutiva del medioevo: in quali circostanze le voci maschili e femminili potevano trovarsi a cantare assieme? Se si tratta del repertorio della Messa sappiamo che dopo l'ottavo secolo tutti i canti erano dati in esclusiva alla Schola, se si tratta dell'Ufficio monastico troviamo difficile pensare alla compresenza dei due sessi oppure semplicemente alla partecipazione attiva del popolo. Se si tratta dei canti che venivano eseguiti dalla folla dei fedeli in processione abbiamo almeno il vantaggio di potere appoggiare la nostra ipotesi su forme musicali che prevedono l'alternanza tra strofe e ritornelli, vale a dire verosimilmente tra i due sessi, ma ci scontriamo con uno dei pochi dati di fatto finora largamente dimostrati: la polifonia delle origini è un'arte indiscutibilmente colta. Di fronte a tutte queste difficoltà l'ipotesi del canto a voci parallele fatica molto a reggersi ancora in piedi; la misura, tuttavia, non è ancora colma, perché anche se per un caso fortunato fosse possibile dare una risposta a ciascun argomento contrario dovremmo soltanto riconoscere che le obiezioni più importanti, quelle che si rivelano veramente decisive, devono ancora arrivare. Con che diritto si può parlare di un particolare effetto sonoro creato dalle voci che si distanziano di una ottava? Succede tutti i giorni anche a noi, quando stiamo in chiesa ma anche quando partecipiamo a un qualsiasi concerto rock, di trovarci insieme a cantare la stessa melodia in maschi e femmine; nessuno sarebbe tuttavia

così sprovveduto da affermare che la prassi esecutiva del nostro secolo prevede il canto per ottave parallele. La distanza di ottava tra maschi e femmine si produce ogni volta che si canta insieme semplicemente perché fa parte della naturale distinzione tra i due sessi: nessuno si sognerebbe mai di elevarla né al livello di un effetto sonoro notevole né tantomeno a quello di una prassi esecutiva perché il suo risultato è esattamente quello di un canto all'unisono.

Facciamo finta di niente e proseguiamo con la nostra storia. Una volta poste le premesse del moto parallelo, nulla poteva più impedire ai compositori di provare quale era l'effetto dell'altro intervallo consonante allora disponibile, vale a dire quello della quinta. Per la verità, sul piano musicale non è del tutto verosimile che la nuova tecnica nascesse spontaneamente dalla pratica precedente: per passare dall'ottava alla quinta è sempre necessario un grosso sforzo di astrazione perché si tratta di due intervalli dall'effetto assai differente. Soltanto tenendo ben presente una prospettiva storica che arriva fino alla dodecafonìa, in cui gli intervalli più complessi sono gradualmente ammessi fra le consonanze man mano che i musicisti si abituano alle loro combinazioni, la conquista del secondo suono nella serie degli armonici appare come un passo così naturale da essere irrinunciabile. Si tratta, come diceva Schönberg in un famoso passo del suo *Harmonielehre*,<sup>1</sup> di «un fenomeno talmente ovvio che, se davvero non fosse esistito, bisognerebbe inventarlo adesso e collocarlo nel passato a posteriori». Il moto parallelo, dal canto suo, deve essere ancora dato per scontato perché rimane una condizione necessaria per il sostentamento della nostra ipotesi: può aiutarci a spiegare la solita grande difficoltà, vale a dire il fatto che anche di questa ipotetica seconda conquista non appare nessuna traccia nei manoscritti medievali. La teoria delle quinte parallele si pone inoltre in aperta contraddizione con tutto quello che noi oggi conosciamo della storia della musica occidentale, primo fra tutti con il secolare divieto di scrivere ottave e quinte parallele fra le parti: i nostri antenati, dunque, avrebbero compiuto i primi passi della polifonia in una direzione che era forse obbligata ma che a un certo punto si sarebbe fatalmente rivelata sterile.

Che cosa sarebbe accaduto nel frattempo? In un primo momento dovrebbe esserci stata una fase intermedia, in cui i compositori avrebbero imparato a sfruttare il moto obliquo fra le parti; finalmente, poniamo attorno all'undicesimo secolo, si sarebbe giunti alla scoperta del moto contrario, vale a dire della sola tecnica che era davvero in grado di permettere i futuri sviluppi della polifonia. Diremo di più: i previdenti compositori del dodicesimo secolo, verosimilmente preoccupatissimi di indicare ai posteri quale era la strada da seguire nel futuro (tutti gli uomini di tutti i secoli si sono sempre preoccupati di additare a noi la strada del futuro. Soltanto gli uomini di questo secolo, da vivi, sembrano avere perso questa nobile intenzione: i più fortunati la riacquistano subito appena dopo morti), si sarebbero

accorti che le due strade vecchie sarebbero state nei secoli a venire soltanto di impaccio. Con un enorme coraggio avrebbero allora deciso, a scanso di future inutili perdite di tempo, di proibire per sempre gli intervalli paralleli di ottava e di quinta.

A questo punto la nostra storia rasenta l'assurdo e le nostre difficoltà a fornirle qualche minima pezza d'appoggio si fanno insormontabili: una novità così sensazionale e un cambiamento di ottica così stupefacente avrebbero certamente avuto bisogno di essere dibattuti a lungo nel mondo musicale di tutto il continente; avrebbero dovuto lasciare tracce profonde negli scritti dei teorici e nelle loro corrispondenze, oppure almeno nei libelli satirici e nella ricca produzione letteraria posteriore al decimo secolo. Inutile dire che, anche in questo caso, i nostri sforzi di trovare qualche indizio a questo proposito risulterebbero miseramente vani. Quello che appare francamente stupefacente è soprattutto il fatto che questi divieti, che pure avrebbero dovuto segnare un netto mutamento nella concezione stessa della musica, sembrano essere stati accolti dovunque in tutta Europa senza alcuna riserva; in altre parole, la nostra ipotesi pretende che in un tempo imprecisato tutti i musicisti del continente, giovani e vecchi, compositori influenti e semplici praticanti, abbiano accettato l'idea di buttare a mare tutta la loro precedente esperienza e di ripartire praticamente da zero in senso esattamente opposto alla loro tradizione.

Detto per inciso, questa ampia ricostruzione storica non dovrebbe neppure soddisfarci più di tanto dal punto di vista estetico: la polifonia per ottave e quinte parallele è francamente orrenda. In ogni caso, dal punto di vista storico non trova alcun riscontro nelle nostre conoscenze di musica medievale: il maggiore ostacolo rimane la semplice constatazione che di polifonia per intervalli paralleli, siano essi ottave oppure quinte, non esiste assolutamente alcuna traccia in nessuna fonte musicale del tempo. Chi volesse supporre che questa prassi esecutiva ci venga testimoniata da qualcuno che ha assistito alle esecuzioni potrebbe leggersi e rileggersi i cronisti e i testimoni del tempo, ma sprecherebbe il suo tempo in una ricerca assolutamente vana; anche la possibilità che la polifonia per quinte parallele sia testimoniata da qualche teorico della musica si rivelerà, come vedremo meglio fra poco, del tutto infondata.

Se nessuno ha mai testimoniato la polifonia per ottave e quinte parallele, dobbiamo finalmente chiederci, chi l'ha inventata? La risposta non può essere che una: la polifonia per ottave e quinte parallele, caro Schönberg, ce la siamo davvero inventata noi. La teoria delle origini come l'abbiamo delineata soddisfa pienamente soltanto le nostre aspettative e per di più solo quelle più ineffessabili, vale a dire quelle a sfondo evolucionistico: l'ottava e la quinta sono gli intervalli più semplici, i primi che si presentano nella serie degli armonici; il moto retto è fascinosamente medievale, ma è anche un artificio abbastanza rozzo da appagare il nostro bisogno nascosto di trovare un'arte delle origini che sia sufficien-

temente insicura e maldestra. Per le stesse ragioni non troviamo nulla di strano nel far seguire a questa prima fase quella del moto obliquo, un genere di movimento sempre piuttosto rozzo ma comunque più *evoluto* del precedente; le nostre aspettative trovano certamente che questa nuova conquista sia rassicurante perché conduce una tecnica elementare a una prima, ancora ingenua, consapevolezza artistica.

\*\*\*

Le prime testimonianze che riguardano la polifonia per intervalli paralleli, recitano i nostri testi di Storia della Musica, si trovano nel trattato intitolato *Musica enchiriadis*, letteralmente "manuale di musica", un tempo attribuito a Ubaldo di St. Amand.<sup>2</sup> Si tratta di un'opera che ebbe un notevole successo nel corso del medioevo, tanto è vero che ci è stata tramandata da numerosi esemplari manoscritti; è divisa in capitoli, ciascuno dedicato a un diverso argomento. Una prima sorpresa per chi si aspettasse una sezione apposita dedicata alla polifonia è il fatto che tutti gli esempi di melodie a due parti per moto parallelo si trovano, senza eccezione alcuna, in una serie di capitoli che sono totalmente estranei all'argomento, vale a dire in quelli dedicati agli intervalli: il trattatista sembra introdurre il discorso sulla polifonia in forma incidentale, mentre sta parlando di un argomento del tutto differente. Questa collocazione può ben sembrare anomala se viene vista in funzione delle nostre aspettative, ma risulta essere del tutto normale quando si prova a approfondire la questione: in effetti si ripete pressoché identica in tutti gli altri trattati medievali che riguardano le prime forme polifoniche. La nostra perplessità costituisce senza dubbio una ragione di più per cercare di capire con estrema attenzione che cosa vogliono esattamente dirci gli autori di queste pagine. Prendiamo dunque il *Musica enchiriadis* e proviamo a esaminare i passi in cui il trattatista introduce il discorso del canto a più voci.

*CAPUT X — De symphoniis*

*Premissae voces non omnes aequae suaviter sibi miscentur; nec, quoquo modo iunctae, concordabiles in cantu reddunt effectus. Ut litterae, si inter se passim iungantur, saepe nec verbis nec syllabis concordabunt copulandis, sic in musica quaedam sunt certa intervalla quae symphonia possunt efficere. Est enim symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus.*

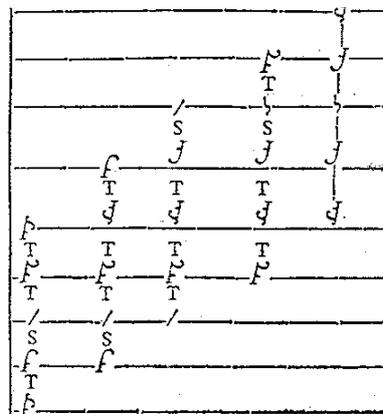
Capitolo decimo — Le consonanze.

Le note di cui abbiamo appena parlato non si mescolano tutte con la stessa facilità; né, se vengono accostate a caso, rendono effetti sempre uguali nel canto. Come le lettere, se vengono unite le une alle altre così come capita, spesso non riescono a formare parole e neppure sillabe, così nella musica ci sono soltanto alcuni intervalli che possono dar vita all'effetto di consonanza. Dunque si parla di consonanza soltanto quando due note diverse unite fra loro hanno un effetto gradevole.

L'argomento è presentato con lucidità e chiarezza; si tratta di una problematica antichissima, che gli studiosi moderni fanno risalire fino ai tempi della Grecia classica, ma l'attenzione con cui tutti i termini della questione sono messi in chiaro può forse indicare che l'argomento era in qualche misura nuovo e misterioso per i lettori dell'ottavo secolo.

Il nostro autore comincia a questo punto a descrivere uno per uno i diversi intervalli consonanti: secondo il sistema musicale che era in uso dopo l'ottavo secolo si dovrebbe trattare di tre sole combinazioni, vale a dire di ottava quinta e quarta. La soluzione che noi troveremmo logica per dare un ordine all'intero capitolo sarebbe quella di partire dall'ottava per poi passare ai rapporti più complessi; il trattatista, al contrario, ritiene più utile muoversi esattamente nella direzione opposta. Descrive infatti gli intervalli consonanti a partire dal più piccolo fino al più grande: a questo punto nulla gli può impedire di cominciare il suo capitolo con un grossolano errore. Il nostro autore cade proprio nel grave equivoco in cui incorrono tutti gli scrittori di teoria musicale nel Medioevo, lo stesso equivoco che neppure i teorici del Rinascimento e del Settecento riusciranno a sbrogliare: presenta la quarta, che in realtà è un intervallo dissonante, come se fosse una consonanza. Naturalmente egli non è in grado di indicare un movimento musicale che possa valorizzare questo intervallo, né gli potrebbe passare per la mente di fornire un esempio di melodia parallela a due voci che proceda per quarte; non gli resta che concludere in breve il paragrafo e cominciare a descrivere la quinta.

*Diapente interpretatur ex quinque, quod vel quinque sonorum connexione constet, vel a quinto loco concordet sibi voces respondeant, ad subiectas descriptiones has. Descriptio Diapente symphoniae.*



Il nome Diapente deriva dal greco "dopo cinque", sia perché si forma incolonnando cinque suoni sia perché le note si trovano comunque in consonanza a distanza di cinque spazi, come si vede dal seguente esempio. Esempio della consonanza di quinta.<sup>3</sup>

mi				
re				
re				sol
sol				
do			fa	fa
fa				
si		mi	mi	mi
mi				
la	re	re	re	re
re				
SOL	sol	sol	sol	sol
FA	fa	fa	fa	
MI	mi	mi		
RE	re			

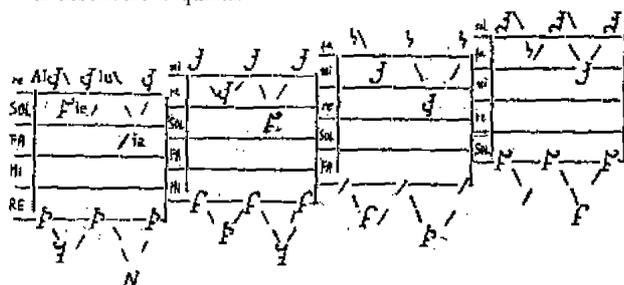
*Ad hanc descriptionem a quocumque sonorum quatuor usque ad quintum, qui eiusdem est nominis, per arsin & thesin, vel per solam utramlibet singulos ducas in ordine, diapente potest vocari symphonia.*

Con questo schema partendo da uno qualsiasi dei quattro suoni fino al quinto, che per effetto della solmisazione ha lo stesso nome del primo, sia che si voglia cantare nota per nota oppure che si proceda in un qualsiasi ordine, solo la quinta crea l'effetto consonante.

A questo punto il nostro autore è in grado di far valere tutta l'originalità della sua impostazione didattica: per far sì che gli allievi abbiano ben chiaro in mente quale è l'effetto di un intervallo consonante, propone di metterlo in pratica su un breve frammento di recitativo liturgico.

*Porro secundum quaternas & quaternas sequentes descriptiunculas, si quid cecineris, idem consonanter quinta regione respondet, quod proprium est diapente. Item alia descriptio diapente.*

Diremo di più: secondo questi quattro piccoli esempi che seguono, se si prova a cantarli le due melodie a distanza di quinta creeranno un effetto consonante, il che è una caratteristica specifica delle quinte. Ecco dunque un altro modo di descrivere la quinta.<sup>4</sup>

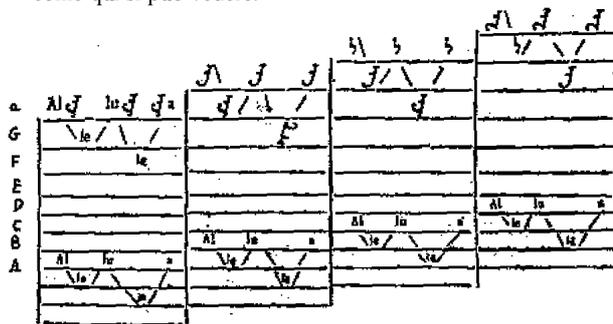


Con ogni probabilità il successo strepitoso di tutto il trattato deve molto a questa geniale idea didattica; forse, quando i dovuti studi saranno stati completati, non sarà neppure azzardato dire che l'autore del *Musica enchiridis* ha davvero spinto i musicisti a investigare il campo del tutto nuovo della composizione a due voci. Si passa ora, finalmente, a descrivere l'intervallo di ottava: il tono estremamente prudente e diplomatico dell'argomentazione suggerisce che l'intero capitolo sia stato davvero concepito nell'ordine più naturale, partendo dall'ottava e scendendo verso la quinta e la quarta. Se le cose stanno davvero così la prima idea del nuovo metodo deve essere balenata nella mente dell'autore proprio a proposito della consonanza più semplice.

*Sic & Diapason, quod "ex omnibus" interpretatur, octavi ad octavam fit consonantia, duas (id est diatessaron & diapente) superiores in suo systemate continens. Quae symphonia ideo "ex omnibus" dicitur, quod antiqui non plus quam octo chordis utebantur. In hac ergo non tam consonae voces quam aequisonae dici possunt, & in ea vox denuo innovatur. Quod dum proptius in musicis instrumentis appareat, si non tamen adsuerint, teneat alius vocem in sono quolibet, aliusque sive sursum sive iusum quatuor & quatuor in ordine rimetur: dum novissimus sonuerit, senties eum ad primum, id est, octavam ad octavam, perfectam consonantiam reddere. Igitur quod his aequisonis vocibus modulatur huiusmodi fit collatione, hoc modo:*

Così anche l'ottava, che prende il suo nome dal greco "dopo tutte le altre", è una consonanza che si realizza di otto in otto e che contiene al suo interno le altre due, vale a dire la quarta e la quinta. Questa consonanza si chiama così anche perché gli antichi non usavano mai più di otto note. Con questo genere di intervallo, dunque, le due note non si dovrebbero dire tanto consonanti quanto equisonanti, perché in esso la voce ricomincia da capo. Il che si dimostra perfettamente con gli strumenti musicali; se tuttavia non ce ne sono a disposizione, allora un cantore tenga ferma la voce su un suono qualsiasi, l'altro ne conti uno dopo l'altro quattro più quattro verso l'alto oppure verso il

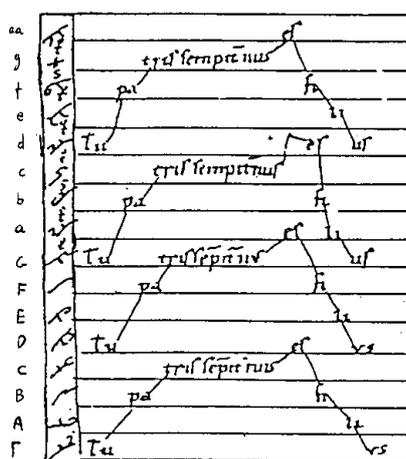
basso: anche se sembrerà molto distante, lo si sentirà rendere una perfetta consonanza nei confronti del primo, esattamente a distanza di otto note. Questo effetto si realizza in questo modo proprio perché le note sono in equisonanza, come qui si può vedere.<sup>5</sup>



Secondo la nostra ipotesi storica, la polifonia per intervalli paralleli possedeva la capacità di espandersi in ardite architetture sonore in cui gli intervalli consonanti erano sommati uno sopra l'altro. Gli esempi che dovrebbero illustrare questa pratica esistono davvero, ma scaturiscono come un naturale sviluppo dalle premesse poste in questi primi capitoli. Trasferiamoci alla fine del dodicesimo:

*Porro maxima symphonia diapason dicitur, quod in ea perfectior ceteris consonantia fiat; ut sive ab acutiore sive a graviore incipias, vox, quam octavo ordine in celsiorem vel humiliorem mutaveris, ad primam vocem unisona habetur, ita canendo.*

Inoltre l'ottava viene definita "Massima consonanza", perché in essa la consonanza è più perfetta delle altre; in modo che, sia che si cominci dall'acuto sia che si cominci dal grave, la nota che si troverà all'ottavo posto verso l'alto o verso il basso sarà considerata unisona alla prima nota, cantando in questo modo.<sup>6</sup>



*Sic enim in infinitum sonorum consequentia progreditur.*

E così la serie dei suoni va avanti all'infinito.

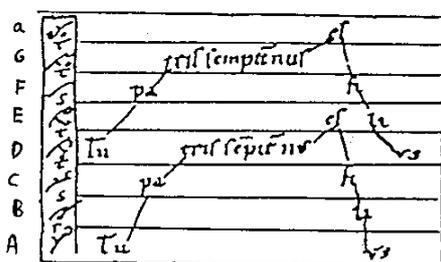
Questa ultima precisazione ci aiuta a capire quanto lontano fosse il nostro autore dall'idea di descrivere una pratica musicale effettiva dei suoi tempi: il suo intento è semplicemente quello di illustrare un concetto teorico con un esempio pratico in modo da non lasciare spazio a equivoci di sorta. Sorprendentemente, troviamo dav-

vero un accenno che rimanda a una reale tradizione esecutiva qualche riga dopo, ma questa scoperta più che confortarci ci insospettisce. Il tredicesimo capitolo inizia infatti con un sommario riassunto delle parti precedenti, ma non riprende esattamente il discorso da dove lo aveva interrotto: anche dal punto di vista dello stile letterario passa di colpo a un periodare più involuto e complesso. Si tratta davvero di un capitolo che appartiene al corpo originale del trattato? Può essere stato aggiunto in un periodo successivo da qualcun altro? La questione è molto complessa, tanto è vero che nessun musicologo moderno si è ancora assunto l'immane compito di studiare per intero questo fondamentale trattato. Ecco il breve passo incriminato: l'accento più convincente a una pratica effettiva della polifonia si trova nascosto in una piccola frase incidentale che quasi sfugge dalla penna del compilatore.

*Haec namque est quam Diaphoniam cantilenam, vel assue te organum, vocamus; dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono.*

Questa è dunque quella che chiamiamo Diafonia, o più comunemente organum; diciamo Diafonia perché si compone di un canto non all'unisono, ma di un effetto concorde nella diversità.

Il fantomatico autore del tredicesimo capitolo scopre ancora di più le proprie carte a causa della sua scrupolosità, che a noi suona come estremamente sospetta: per prima cosa, infatti, egli aggiunge l'esempio musicale che nel corso del secondo capitolo non era stato mai scritto. Si tratta di un breve frammento di recitativo liturgico che procede per quarte parallele: l'intenzione sembra essere quella di colmare una lacuna, ma come è prevedibile il risultato dal punto di vista musicale è soltanto un ammasso inascoltabile di intervalli dissonanti. Il nostro compilatore perviene per eccesso di zelo a un risultato assolutamente insoddisfacente, ma il mondo medievale avrà ancora a disposizione molto tempo per provare a risolvere il problema insolubile di rendere consonante la quarta.



Chiunque ne sia l'autore, il capitolo successivo porta alle estreme conseguenze il sistema di consonanze esemplificato fino a questo momento: gli intervalli si ammucchiano uno sull'altro fino a riempire tutto lo spazio sonoro disponibile. Inutile sottolineare che questi esempi, certamente lontanissimi da qualsiasi utilità pratica sul piano musicale, cominciano a colorarsi di vuoto accademismo e sembrano perdere molti punti anche sul piano dell'efficacia didattica.

## CAPUT XIV

*Nec solum hac collatione vox simplex si simplici conferatur, sed & simplex organum respondeat duplae, aut dupla simplici, vel si ambas per diapason duplicaveris, senties huiusmodi proportionem voces suaviter ad invicem resonare, ad subiectam descriptionem.*

Questa commistione non si ottiene soltanto quando una voce singola si unisce a un'altra voce singola, ma anche se una singola voce organale si aggiunge a una coppia di voci, o due voci a una voce singola; se anche si raddoppiano entrambe per ottava, si sentirà risuonare un soave effetto proporzionato di voci come nell'esempio che segue.

aa	f	es
g	X	tris sempiternus/ \
f	f	pa/ fi\
e	f	/ li\
d	f	Tu es us.
c	f	tris sempiternus/ \
b	f	pa/ fi\
a	f	/ es li\
g	f	Tu tris sempiternus/ \ us.
F	f	pa/ fi\
E	f	/ li\
D	f	Tu es us.
C	f	tris sempiternus/ \
B	f	pa/ fi\
A	f	/ li\
f	f	Tu us.

Lasciamo per il momento da parte il *Musica enchiridis*, questo testo tanto complesso che ha sempre sollevato più questioni di quante ne abbia risolte; proviamo piuttosto a vedere se mai i suoi lettori lo abbiano inteso, come lo abbiamo inteso noi, nel senso di una descrizione di forme polifoniche. Se davvero la sua stesura, perlomeno nel nucleo originario, risale a un periodo in cui la polifonia non era ancora nata, sembra verosimile pensare che i musicisti contemporanei lo abbiano recepito esclusivamente come un utile trattato a carattere strettamente didattico.

In effetti, gli scrittori medievali che prendono le mosse dal *Musica enchiridis* non ne equivocano mai il carattere. Il successore più famoso è il trattato conosciuto sotto il titolo di *De arte Musica*,<sup>7</sup> un testo che nei manoscritti medievali viene solitamente copiato immediatamente di seguito al suo capostipite. Questo manualetto fa dunque parte dei cosiddetti *Scholia enchiridis*, vale a dire di quei trattati che fanno da contorno al testo principale. Fin dalla prima lettura questa opera si rivela come un prodotto assai più tardivo del modello; è scritto interamente in forma di dialogo, richiamando immediatamente alla nostra mente la nuova cultura universitaria che, sotto l'influsso della Scolastica, si affacciava sulla scena europea all'alba dell'undicesimo secolo. I personaggi del nostro libro sono due, il *Discipulus* e il *Magister*: il primo pone tutte le domande, con pignola sollecitudine, il secondo ci delizia con il tono pacato e tranquillo delle sue risposte. Prima di addentrarci nella questione, godiamoci le prime battute di questo lungo e interessante dialogo.



Non vale più la pena di trascrivere l'esempio musicale relativo a queste righe: il sistema di linee presenta una melodia che rimane identica a quella del caso precedente ma che viene arrangiata per due sole voci. Va da sé che le due melodie si muovono parallelamente a distanza di una quinta. Anche in questo caso la formulazione più semplice della consonanza è seguita immediatamente da quelle più complesse:

*Hoc ergo modo est simpliciter Diapente pangere. Prima vero compositio fit Diapente, si vox organalis ita per Diapason geminetur, ut sit media Principalis veluti quinta inter primam & octavam. Principalem enim vocem absolutam cantionem dico, organalem vero quae huic subiungitur symphoniae ratione. Canamus ad infrascriptum modum:*

Questo è dunque il modo di presentare la quinta di per sé. In Prima Composizione, invece, la quinta si ottiene raddoppiando la voce organale a distanza di ottava in modo che la voce principale si trovi in mezzo formando la quinta tra la prima e l'ottava. Io chiamo infatti Principale la melodia per sé, mentre chiamo Organale quella che le viene aggiunta in modo da formare un effetto di consonanza. Cantiamo come si legge qui sotto:<sup>8</sup>

La fantasia dell'autore si spinge fino a elencare un totale di cinque diverse *Compositiones* della quinta: sulla semplice base di testimonianze come questa, chiaramente concepite per amore di completezza sistematica, si è creduto di poter dare un fondamento storico a quelle assurde impalcature di quinta ottava quinta ottava che secondo la nostra vecchia teoria dovrebbero rappresentare i primordi dell'arte musicale moderna. Inutile ripetere che la melodia utilizzata in tutti gli esempi, vale a dire il frammento che recita *Nos qui vivimus benedicimus Dominum*, rimane identica in tutte le differenti combinazioni: se ai suoi tempi fosse davvero esistita una qualche pratica dell'*organum* parallelo a voci multiple, il nostro autore si sarebbe invece fatto un dovere di citare ogni volta una composizione diversa.

Che conclusioni si possono trarre dalla lettura di questi trattati? Sicuramente, non quella che i loro autori volessero illustrare una qualsiasi pratica polifonica e neppure quella che i testi contengano la testimonianza di una forma musicale chiamata *organum parallelo*. Il *Musica enchiridias* ci appare sempre più come l'opera di una mente didattica lucida e consapevole, come un testo

che fu molto apprezzato semplicemente perché era stato costruito in maniera valida, ma assolutamente non come un resoconto che intende illustrare una qualsiasi pratica polifonica; se anche il suo autore contribuì a aprire il discorso sul canto a due voci, non ebbe che la prima parte in un lungo processo di elaborazione storica che avrebbe avuto ancora bisogno dell'apporto di molte menti geniali e creative. La strada verso la polifonia era ancora lunga e faticosa.

1 — continua

## NOTE

- 1 Trad. italiana *Manuale di Armonia*, Milano 1963, pp. 74 sgg. Dopo aver letto il presente articolo sarà particolarmente istruttivo riguardare tutto il capitolo, in special modo la nota 1 alle pp. 81-82.
- 2 L'edizione di quest'opera è ancora quella, ormai vecchia di quasi due secoli, di M. GERBERT, *Scriptorum de Musica medi aevi*, vol. I pp. 152 sgg.
- 3 Il nostro schema rappresenta una trascrizione, semplificata e accorciata, dell'esempio fornito nel testo medievale. I nomi delle note in corsivo sono stati modificati per effetto della solmisazione secondo quanto è indicato nell'originale.
- 4 La grafia originale è stata corretta dove necessario; è stata inoltre modificata per renderla accessibile al lettore moderno, ma il nome delle sillabe secondo il sistema della solmisazione è stato conservato. La scrittura non è pienamente coerente rispetto al sistema di linee: le melodie superiori sono notate negli spazi, mentre quelle inferiori al di sotto del sistema tendono a essere notate sulle linee. La nota *mi* alla melodia superiore del quarto esempio presenta la stessa anomalia.
- 5 Nell'edizione di Gerbert questo esempio è pieno di errori di trascrizione: ci siamo presi la responsabilità di emendarlo per intero per conservarne intatta la veste tipografica. A differenza del precedente, in questo sistema di linee soltanto gli spazi possono contenere una nota.
- 6 Anche in questo caso la scrittura prevede soltanto l'uso degli spazi. In questo esempio e nei prossimi ci siamo limitati a aggiungere, sulla colonna a sinistra, la corrispondenza dei segni *dasiani* con la notazione alfabetica medievale.
- 7 GERBERT, *Scriptorum*, pp. 173 sgg.
- 8 In questo esempio la notazione dasiana si trova in palese difficoltà nel seguire le linee melodiche. La *cantio Principalis* parte dal La per cadenzare al Re, così che ciascuna *cantio Organalis* risponde partendo dal Re e cadenzando al Sol. Le due parti aggiunte, tuttavia, non possono mantenersi rigorosamente a distanza di quinta dal modello senza passare per il si bemolle. Non abbiamo voluto tentare di migliorare questa situazione per non modificare arbitrariamente la scrittura originale.