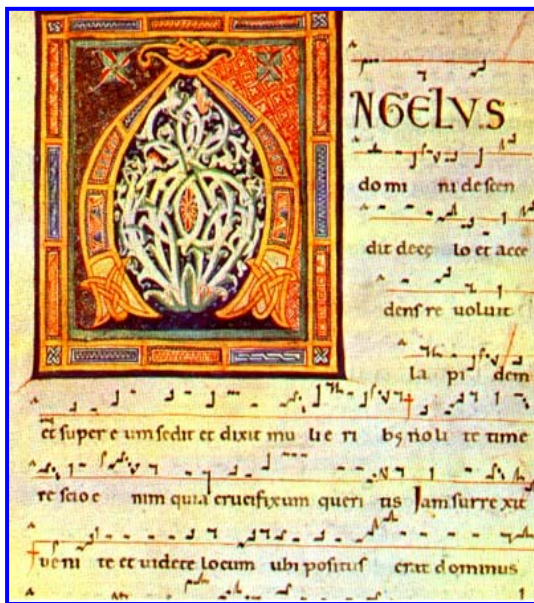


NEUMI E CONTRAPPUNTO

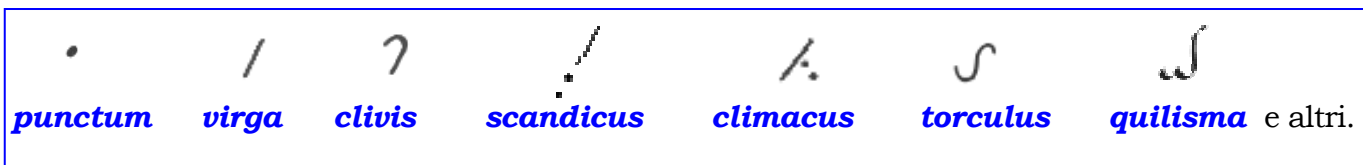


C'è un grande silenzio nello *scriptorium* del convento illuminato da grandi vetrate che permettono alla luce di penetrare copiosa fino a tarda ora. I giovani monaci, le teste rasate chine sulle pergamene, sono intenti a trascrivere con minuziosa perizia libri, documenti, rubriche. Fuori, lontano dal convento le guerre, i saccheggi, la paura della povera gente. Ma la storia, l'arte, il pensiero dell'uomo devono essere salvati. Anche i documenti più antichi vengono restaurati, portati a nuova vita dalle amorevoli e sapienti mani di questi anonimi artisti.

È l'ora della *compieta*. Si sospende il lavoro e silenziosamente si va nella cappella del convento. Sugli alti e severi scranni attorno all'altare si riuniscono i monaci per intonare le preghiere della sera. Le profonde voci maschili unite a quelle più acerbe dei novizi formano un perfetto accordo di suoni e respiri. Al centro del coro, sull'imponente leggio di legno istoriato, c'è l'*antifonario*, il grande calendario delle preghiere di ogni giorno. Ma sopra queste preghiere ci sono dei segni particolari: linee, punti, uncini... È la prima scrittura musicale, detta neumatica.

Come siano nate le melodie che intonavano le preghiere cristiane, ancor oggi non è dato saperlo, come sconosciuti sono gli autori di queste melodie. Per lungo tempo vennero trasmesse oralmente, poi apparvero alcuni segni posti sopra le parole che venivano cantate. Era un artificio mnemonico. Infatti, tali segni ricordavano graficamente l'andamento della melodia: quando saliva o quando scendeva, quando si fermava o quando su una sillaba si intonavano più suoni. Questo tipo di scrittura in realtà riproduceva i movimenti della mano del direttore di coro e si chiamava *chironomica* (dal greco *cheir* = mano) e aiutava chi già conosceva la melodia.

Tale scrittura nasce tenendo presente gli accenti latini principali, o melodici, che venivano usati e molto rispettati nell'arte oratoria (vero ponte di passaggio fra il parlare e il cantare). L'accento acuto / quello grave \ quello circonflesso ^ e l'anticirconflesso ˇ erano quattro situazioni melodiche che venivano rappresentate da segni grafici complessi e adattate al canto con linee curve, spezzate, uncini rivolti in su o in giù, virgole e punti, il tutto posto sopra le parole da intonare:



Siamo nell'850 e il canto gregoriano si è già affermato in Europa. Fino allora l'uomo era collegato con il Mondo Spirituale in maniera tale da ricevere da Esso la capacità di rivolgersi al Divino senza alcun supporto terreno. Via via che l'uomo si individualizza e si distacca dal Mondo Spirituale, ha bisogno di trovare sulla Terra, nel mondo fisico, i supporti per poter mantenere un contatto con la sua origine spirituale.

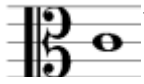
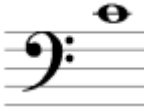

Nascono così questi segni che cercano di tradurre graficamente il canto.

Dopo l'imprecisa scrittura chironomica, si ricorse alle lettere dell'alfabeto, le quali indicavano la successione dei suoni e la loro relativa distanza.

L'uso delle lettere dell'alfabeto per indicare i suoni lo ritroviamo già nell'antica scrittura greca per la musica vocale (*lexis*). La successione che ancor oggi è adottata nei paesi anglosassoni è la seguente:

A	B	C	D	E	F	G
la	si	do	re	mi	fa	sol

Di queste lettere dell'alfabeto tre in particolare sono rimaste in uso quali chiavi poste all'inizio del rigo musicale:

la chiave di Do – C		usata per le voci di soprano, mezzo soprano, contralto, tenore;
la chiave di Fa – F		detta anche chiave di basso, usata per voci e strumenti gravi;
la chiave di Sol – G		o chiave di violino, usata per la musica strumentale.

Furono poi adoperati i NEUMI in “campo aperto”: la serie di punti e segni fu disposta sopra e sotto un ipotetico rigo per indicare l'ondulazione della melopea.

Infine fu tracciato un rigo cui si impose una chiave. Questa chiave era una delle lettere dell'alfabeto che indicavano il suono di riferimento. Si preferirono le lettere C, corrispondente al nostro Do, e la lettera F, corrispondente al nostro Fa, stabilendo così che tutti i suoni che si trovavano sul rigo ove era posta la chiave fossero a seconda dei Do o dei Fa e la distanza degli altri neumi posti sopra o sotto quel rigo dava, di conseguenza, il senso della



Scrittura chironomica del XII secolo dal *Responsorio della Resurrezione*

relazione fra i segni.

L'aggiunta poi di una seconda riga di colore diverso permetteva di portare a cinque i suoni fissabili sulla pergamena. In seguito le linee divennero quattro, non più colorate ma tutte rosse o tutte nere. Naturalmente l'invenzione del rigo modificò anche le figure dei neumi: le virgole, i punti, gli uncini e tutto il resto si tramutarono in note quadrate e divennero d'uso generale fin dal secolo XI, al tempo di Guido d'Arezzo.

Colto e intelligente monaco benedettino, Guido d'Arezzo aveva il compito di insegnare ai suoi allievi, in maniera semplice, a leggere la musica. Nell'Abbazia di Pomposa, dove visse per lungo tempo, oltre ad avvalersi del sistema di notazione quadrata su quattro righe e usare la chiave all'inizio per stabilire con più precisione l'altezza dei suoni e il loro rapporto, diede un nome a sei suoni, desumendolo dal conosciuto *Inno di San Giovanni*:

ut queant laxis	<i>affinché a piena voce</i>
re sonare fibris	<i>possano risuonare</i>
mi ra gestorum	<i>i prodigi delle tue gesta</i>
fa muli quorum	<i>per mezzo dei tuoi servi,</i>
so lve polluti	<i>sciogli il peccato</i>
la bii rearum.	<i>dalle impure labbra.</i>

Ogni versetto iniziava con un suono più alto di un tono, creando così una piccola scala esatonale di suoni ascendenti. Questo diede a Guido l'idea di staccare le prime sillabe di ciascun versetto e usarle come nomi per le note.

In seguito in Italia la sillaba **ut** si trasformò in **do**, mentre in Francia viene ancora usata l'antica denominazione. Si aggiunsero poi le iniziali dell'inno *Sancte Johannes* e ne derivò il nome della settima nota **si**.

Il grande sforzo della scrittura neumatica lungo i secoli fu tutto teso a raggiungere tre precisi obiettivi:

1. fissare gli intervalli;
2. stabilire l'altezza tonale, o di riferimento;
3. indicare la durata dei suoni.





Se i primi due obiettivi furono raggiunti grazie all'uso del rigo e delle chiavi, l'ultimo fu più complesso; stabilire la durata dei suoni, il valore delle singole note, con l'avvento della polifonia, col cantare assieme, richiedeva regole ben precise per tutti uguali.

Se il gregoriano possiede una sua ritmica basata sugli accenti della parola, nel canto polifonico – ove la simultaneità di più linee melodiche risuonano una sull'altra, vivendo ognuna di vita propria e concorrendo a crearne un'altra maggiore – si risolve tutto nel *contrappunto* (*punctum contra punctum*, ossia nota contro nota), che riguarda i moti melodici, e *nell'armonia*, che considera le simultaneità verticali.

La polifonia che si è sovrapposta al canto gregoriano ha alterato il carattere sacro delle sue melodie. Ciò nonostante, l'esigenza di trovare una simbologia grafica da usare per accordare nella durata l'insieme delle voci era impellente. Passerà però un bel po' di tempo (due o tre secoli circa) e diversi tentativi prima che si affermi l'*ars mensuralis*, ossia la teorizzazione del moderno concetto di ritmo con la sua regolarità e la sua simmetria.

La preoccupazione dei teorici dell'*ars mensuralis* era quella della durata dei suoni che costituivano il vario tessuto polifonico, la loro suddivisione in valori più piccoli e la loro possibilità di generare valori più grandi.

Verso la metà del secolo XIII, i valori di durata impiegati erano i seguenti:

Maxima o Duplex longa	
Longa	
Brevis	
Semibrevis	

La *Longa* poteva essere *perfecta* e corrispondeva a tre *Brevis*, o *imperfecta* e corrispondeva invece a due *Brevis*. Analogamente la *Brevis perfecta* corrispondeva a tre *Semibrevis*, mentre quella *imperfecta* a due *Semibrevis*.

L'identificazione del numero tre con la perfezione era il principio ricorrente negli scrittori medioevali, influenzati dal pensiero teologico che si riferiva alla "Somma Trinità" quale vera e pura perfezione.

Il principio della suddivisione ternaria dei valori prevalse fino all'inizio del sec. XIV, quando incominciarono ad entrare nuovi valori sempre più piccoli, quali la *Minima* e la *Semiminima*.

Via via che la polifonia si fa più complessa, si tende a costruirla sempre più chiaramente, seguendo le rigorose regole del contrappunto, dove tutte le voci acquistano la medesima importanza. Questa chiarezza si riscontra anche nella scrittura musicale. Si abbandonano gli artifici e le complicazioni dell'età precedente e si usa di preferenza la notazione bianca per i valori lunghi e quella nera per i valori più corti.

La pratica era comunque piuttosto lontana dalla teoria e andava su un suo binario di sperimentazione che l'avrebbe portata verso la grande polifonia di Palestrina e Monteverdi, mentre la scienza teorica musicale era strettamente legata ai principi teologici, da cui dipendeva.

Ma lasciamo questo Medioevo "tenebroso", che desidera solo di non venir disturbato nelle sue meditazioni.

Chiudiamo la porta del convento, che cerca il silenzio indispensabile a sentire le voci supreme, e ascoltiamo le voci del mondo: il mondo che frequenta le chiese e che porta in esse la sensibilità della sua vita privata, ascoltando a modo suo le nuove invenzioni dei maestri polifonici. E quando varca il portale della chiesa ed esce sul sagrato, il ricordo di questa musica ha già un colore diverso: sta per aprirsi, prepotentemente, l'era della musica profana.

Serenella