

POLIFONIA

La polifonia, dal greco *polus-fonè*, in [musica](#), è il principio secondo il quale le composizioni musicali presentano più linee melodiche del tutto indipendenti l'una dall'altra, sia dal punto di vista [melodico](#)¹ che [ritmico](#). Altre categorie sono la [musica monolineare](#), la [musica plurilineare](#), l'[omofonia](#)², l'[organum](#)³ o [gymel](#).

Il prefisso “poli” lo distingue da “mono”fonia⁴ : musica in cui opera una sola voce e “[omo](#)”fonia (dal greco *omoio- fonè* = stesso suono) in cui la voce melodica dominante è accompagnata dalle altre che realizzano l'[accordo](#)⁵ [armonico](#)⁶.

Inoltre al contrario del [contrappunto](#)⁷, la polifonia si struttura sia in nota contro nota, sia in nota sostenuta in una parte con melismi di varia lunghezza in un'altra.

E' Quello che Margaret Bent (1999) chiama “contrappunto diadico” in cui ogni parte è costruita “contro” un'altra il che come presupposto è l'opposto di “composizione successiva” in cui le parti sono scritte in un certo ordine per cui ogni nuova voce si inserisce nel tutto costruito fino a quel momento.

Forme barocche come la [fuga](#)⁸ che ha struttura polifonica vengono considerate contrappunto

I Tropers⁹ di Winchester del 1000 sono raccolte degli esempi più antichi di composizioni di tipo polifonico; erano prodotte a scopo di esercitazione e non di insegnamento benché al solito, intervalli, altezze e durate non siano annotati e le parti non siano composte nota contro nota bensì con movimenti in parallelo di ottave, quinte e quarte e senza finalità esecutive

Il termine persiste tuttora: in alcuni tipi di musica atonale e seriale si indica con [tropo](#) la successione non ordinata di note diverse; [esacordi](#) disordinati, come nella musica di [Arnold Schoenberg](#)'

La polifonia nella storia

I prodromi

Benché si sappia con certezza che pratiche affini all'[organum](#)⁸ e al [falso bordone](#)⁹ fossero note sin dai tempi più antichi, non sappiamo se le civiltà primitive abbiano sviluppato la polifonia.

Dalle testimonianze bibliche dell' "orchestra" del tempio di Gerusalemme (Salmi, Cronache), sembra che la polifonia non fosse un concetto ignoto.

Si può considerarla come sviluppo dell' [organum](#) “[melismatico](#)”¹¹ la più antica amonizzazione del canto. Compositori del XII secolo come [Léonin](#) e [Pérotin](#) aggiunsero una terza e quarta voce realizzando così una composizione omofonica.

Nel XIII secolo il canto basato sulla voce tenore cominciò ad essere alterato, frammentato e nascosto sotto testi secolari profani cosicchè questi cominciarono ad essere sempre più usati.

Si cominciò a cantare poemi d'amore sulle musiche usate per canti religiosi nella forma di [tropi](#), oppure, al contrario, si cantavano testi sacri su melodie cortesi.

Questa innovazione musicale avvenne ovviamente contestualmente a grandi mutamenti della società.

Nel nuovo millennio i monaci cominciarono a tradurre i lavori dei grandi filosofi greci sull'esempio dei musulmani che avevano aperto la strada 500 anni prima.

Il medio evo conobbe allora [Platone](#), [Socrate](#), [Ippocrate](#) in una versione che per quanto spesso non aderente all'originale, dette l'opportunità di confrontarsi con una visione del mondo competitiva con quelle della chiesa di Roma. Tale confronto liberò, non senza traversie, resistenze, opposizioni, grandi potenzialità di ricerca aprendo così la strada a numerose innovazioni in medicina, scienze, arte e musica.

La polifonia e la Chiesa Cattolica

La polifonia nacque intorno alla corte papale di Avignone città che da tempo costituiva un importante centro di produzione di musica secolare che finì per influenzare la polifonia sacra.

Seppure con resistenze ed opposizioni il suo sviluppo non si arrestò nel travagliato periodo dello Scisma d'Occidente¹² avvenuto nel 1378.

Per la sua struttura articolata e gioiosa che contrastava con la abituale gravità della monofonia gregoriana, inizialmente la composizione polifonica fu percepita come frivola, peccaminosa, lasciva, ma anche di ostacolo alla comprensione dei testi cantati. Furono perciò proibiti accompagnamenti strumentali ed alcuni modi (maggiore) essendo percepiti troppo legati alla musica secolare o a ritualità non religiose.

Il contrasto di note dissonanti dava sensazione stridenti con suoni avvertiti come impuri, il che dava argomenti ai conservatori per definirla musica del demonio.

Bandita nel 1322 da ogni funzione liturgica, in una bolla del 1324, *Docta Sanctorum Patrum*, papa Giovanni XXII metteva in guardia verso le innovazioni indecenti.

Già all'epoca del suo successore Clemente V, più sensibile alle nuove tendenze, le resistenze cominciarono a diminuire, ma fu solo nel 1364 con Urbano V, due secoli dopo le prime attestazioni [Scuola di Notre Dame](#) di [Leonin](#) e [Perotin](#) e il loro *Magnus liber organi*: esempi sono le composizioni *Viderunt omnes* e *Sederunt principes*, che l'opposizione istituzionale del papato venne meno e fu consentito al compositore [Guillaume de Machaut](#) di eseguire la prima opera liturgica in stile polifonico "La Messe de Notre Dame".

Da citare come pezzo più antico di musica in sei parti (di tipo contrappuntistico) la [rota](#)¹³ [Sumer is icumen in](#) (ca. 1240). (Albright, 2004)

L'età d'oro della polifonia: l'Ars Nova, i fiamminghi, il Cinquecento

Il Trecento vide affermarsi l'[Ars nova](#) italiana, la [chanson](#) francese e la prima [messa](#) interamente composta da un solo compositore ([Guillaume de Machaut](#)). Il Quattrocento fu l'epoca di [Josquin Des Prez](#) (tra i primi a produrre polifonia per cantate [a cappella](#)¹⁴). La polifonia diventava più elaborata, essendo ormai maturata una parallela tradizione teorica delle [cadenze](#) e dei [modi](#). Il Cinquecento vide fiorire la polifonia e i modi polifonici.

Scrittura verticale e orizzontale

L'affermarsi di strumenti polifonici maneggevoli quali [liuto](#) e [clavicembalo](#) e lo sviluppo tecnologico dell'[organo](#), insieme con il crescente interesse per il canto melodico che ben si prestava all'attuazione [mimetica](#) della [teoria degli affetti](#), condussero all'originarsi verso gli inizi del XVII secolo (con l'Ottavo libro di madrigali di [Monteverdi](#), ad esempio) della prassi della [melodia](#) accompagnata e del [basso continuo](#), una scrittura dove la dimensione verticale, ossia [armonica](#), prevale. La polifonia, basata su una concezione orizzontale (voce per voce, e non accordo per accordo) da allora entra in crisi, per riemergere via via in chiave nuova, funzionalmente all'addensarsi della sempre più chiara e ricca tavolozza armonica del nuovo linguaggio [romantico](#).

Le prime composizioni avevano probabilmente un accompagnamento strumentale anche se lo strumento duplicava la voce senza alcuna indipendenza.

Verso il 1500 la polifonia a cappella era completamente sviluppata come si può vedere nelle composizioni di un grande dell'epoca [Giovanni Pierluigi da Palestrina](#).

Dopo di lui la [cantata](#)¹⁵ prese il posto della esecuzione a cappella.

Artisti e opere principali

- [Johann Sebastian Bach](#), [List of famous compositions](#)
- [William Byrd](#), [Mass for Five Voices](#)
- [John Dowland](#), [Flow, My Teares](#), [My Lord Willoughby's Welcome Home](#)
- [Orlandus Lassus](#), [Missa super Bella'Amfitrit'altera](#)
- [Guillaume de Machaut](#), [Messe de Nostre Dame](#)
- [Jacob Obrecht](#)
- [Palestrina](#), [Missa Papae Marcelli](#)
- [Josquin des Prez](#), [Missa Pange Lingua](#)
- [Thomas Robinson](#), [Grise His Delight](#)

ALTRI TIPI DI POLIFONIA

Polifonia incipiente è una forma primitiva che include l'antifona, i droni, gli intervalli paralleli.

Isopolifonia è tipica ed esclusiva della tradizione musicale albanese dichiarata dall'UNESCO patrimonio dell'umanità.

Il termine iso è collegato al drone che accompagna i canti polifonici. Questo è realizzato in due modi differenti fra comunità Tosk che cantano una “e” continua e comunità Lab dove il drone è cantato come un tono ritmico in accordo col testo.

NOTE

1) MELODIA Nella [teoria musicale](#) la [melodia](#) (dal [greco](#) [μελωδία](#), dal verbo [μελωδέο](#) = cantare) è una successione di [suoni](#) di differente altezza e di differente durata la cui struttura genera un organismo musicale di senso compiuto. Costituisce, insieme a [ritmo](#), [armonia](#), [timbro](#), [agogica](#) e [dinamica](#), una delle componenti fondamentali del linguaggio musicale.

Nella [storia della musica](#) il termine melodia ha assunto anche il significato di breve [composizione da camera](#) per [voce](#) e [accompagnamento](#) strumentale, coltivata in [Francia](#) soprattutto nell'[Ottocento](#) e affine alla [romanza italiana](#).

L'andamento principale e le armonizzazioni si arricchiscono di abbellimenti in modo da fornire appropriato supporto al tema e concluderlo con efficacia.

I cantanti barbershop variano le note per raggiungere gli accordi perfetti con la giusta intonazione restando fedeli al centro tonale, ma esibendo al contempo suoni pieni o espansi, precisa intonazione, alto grado di abilità musicale, e alto livello di unità e di fusione dell'insieme, dando inoltre impressione di canto che si produce naturalmente e senza sforzo.

Soprattutto le canzoni più lente evitano un ritmo fisso mediante note tenute e concluse ad libitum.

I nomi delle parti non corrispondono perfettamente a quelli classici, tanto che esistono complessi a quattro voci con soli elementi femminili.

Tipico delle rappresentazioni di musica barbershop è l'accompagnamento di supporti video che sottolineano il tema e amplificano l'effetto emozionale della musica.

Ma l'effetto più peculiare di tali musiche è la produzione dell'accordo "risonante" un ben definito effetto acustico chiamato anche "suono espanso", "voce dell'angelo", "quinta voce" o "ipertono" (questo con significato diverso dall' "ipertono" definito dalla fisica come suono prodotto da una frequenza che è multipla non intera della frequenza base; quando il multiplo è un numero intero si chiama "armonica").

La base fisica e psicofisica di tale effetto è abbastanza nota: esso si produce quando le armoniche superiori di una nota di una singola voce e le frequenze somma e differenza che risultano dalla loro combinazione nel mezzo aereo si rinforzano l'un l'altra ad una frequenza particolare potenziandola, cosicché questa viene percepita isolatamente dagli altri suoni fusi fra di loro.

Quando le onde sonore delle quattro voci sono perfettamente sincronizzate si crea la comparsa di una "quinta voce".

L'effetto si percepisce solo con certi accordi e quando tutte le voci sono ugualmente ricche di armoniche ed intonate e bilanciate con precisione.

Non si sente con accordi prodotti da strumenti a tastiera a causa di piccole imprecisioni delle frequenze delle note delle scale con temperamento equabile.

Infatti i cantanti barbershop per darsi l'intonazione, usano piccoli fischietti o il diapason.

Essendo quindi particolarmente necessaria la precisa intonazione su una scala naturale, le quattro voci cantano senza accompagnamento strumentale, cioè "a cappella".

Gage Avril sostiene che tutti i cantanti specialisti hanno l'abilità di intonare la loro settima dominante e l'accordo tonico in giusta intonazione per ottimizzare l'estensione dell'ipertono.

E non è tanto il virtuosismo in sé che affascina in questo tipo di musica, quanto la produzione di un suono di grande impasto che riceve più risalto dalla presenza dell'ipertono.

Finalizzata a tale effetto è la grande frequenza con cui negli arrangiamenti barbershop si insiste su accordi e progressioni di accordi che favoriscono la "risonanza" a spese di accordi sospesi e diminuiti così caratteristici delle armonie ragtime e jazz.

L'accordo di settima dominante è così importante per l'armonia barbershop che viene chiamato accordo di settima barbershop: è quasi un presupposto teorico che una percentuale dal 35 al 65 per cento della durata del pezzo si svolga su quell'accordo.

Un'altra caratteristica di tipo terminologico è il senso che viene dato ad accordo "minore intendendo in tal modo tutti gli accordi che non sono triadi maggiori.

Il primo uso del termine è associato alla cultura Afro-americana verso la fine del 19° secolo nella cui comunità le barberie erano luoghi di incontro.

La struttura armonica deriva dalla musica religiosa di quelle comunità e ancora oggi nelle funzioni liturgiche vengono usate armonie barbershop.

Il popolare gruppo [Take 6](#) continua quella tradizione

3) ORGANUM [Organum](#) (pl. organa) è una tecnica di [canto](#) sviluppata nel [Medio Evo](#), ed è una forma primitiva di musica [polifonica](#). Il primo documento che descrive l'organum nella fattispecie e che annota regole per la sua esecuzione fu la [Musica enchiriadis](#) (895 ca.), un trattato tradizionalmente (e

forse erroneamente attribuito a [Ucbaldo di St. Amand](#)).

Nelle sue prime fasi, l'organum coinvolgeva due sole voci: una [melodia gregoriana](#), sovrapposta a se stessa in versione spostata di un [intervallo](#) consonante, di solito una quarta o quinta giusta. In questi casi spesso la composizione cominciava e finiva con un [unisono](#), mantenendo la trasposizione solo nel corpus centrale. Originariamente l'organum era [improvvisato](#); mentre un cantore eseguiva la melodia [scritta](#) (la cosiddetta vox principalis), un altro ad orecchio forniva la seconda melodia trasposta (la vox organalis). In un secondo tempo i [compositori](#) cominciarono a sovrapporre parti che non erano più semplici trasposizioni: così nacque la [polifonia](#) in senso autentico.

Nella sua accezione originaria, l'organum non fu inteso come [polifonia](#) in senso moderno: la voce che si aggiungeva a quella scritta era da intendersi come rinforzo alla [schola](#), che normalmente eseguiva il repertorio liturgico [gregoriano](#) all'[unisono](#). È anche chiarito, nella Musica enchiriadis, che il raddoppio all'ottava era accettabile, anche perché inevitabile quando adulti e fanciulli cantavano insieme; era inoltre prassi accettata il raddoppio strumentale delle voci. Gli [Scholia enchiriadis](#), trattato del X secolo, si occupano dell'argomento nei minimi dettagli.

La Musica enchiriadis documenta una pratica a quei tempi già in voga: perciò non è possibile stabilirne la data d'inizio, che potrebbe risalire a secoli prima. Poiché il trattato è stato composto sul finire del IX secolo (come detto, circa nell'[895](#)), appena prima di un'epoca culturale in cui si ebbe la completa reinvenzione della [notazione musicale](#) standard, le sue descrizioni dell'organum sono solo verbali, senza esempi musicali; né, del resto, è dato sapere quanto rigorosamente il modello descritto venisse seguito.

Per quanto riguarda la fase del canto parallelo, la vox principalis era quella superiore; la vox organalis stava sotto di un intervallo giusto, in genere una quarta. Così la melodia poteva essere udita come voce eminente, e la vox organalis come accompagnamento e rinforzo.

Questo tipo di organum adesso è classificato come *organum parallelo*, benché nei primi trattati si usasse anche la definizione di symphonia.

Organum libero

L'evoluzione successiva alla fase dell'organum parallelo condusse all'organum libero. I primi esempi di questo stile utilizzano solo il [moto contrario](#) come prima era usato il moto retto, ma l'introduzione del moto simile (le voci si muovono nella stessa direzione, ma a differenti intervalli) e moto obliquo (una voce si muove, mentre l'altra sta ferma) condusse a linee progressivamente più libere - prerequisite essenziale del concetto di [contrappunto](#). Sebbene l'organum libero fosse ancora elaborato nello stile punctum contra punctum (ossia nota contro nota: ad una nota in una voce, ne corrisponde una e una sola nell'altra), verso la fine della sua epoca (verso l'XI secolo) ci sono esempi a più di una sola nota contro una nota della vox principalis (detta anche [cantus firmus](#), canto "fermo", cioè "assodato", "stabilito a priori", prima della composizione della vox organalis): la fine dello stile punctum contra punctum rigoroso è un altro requisito di base per lo sviluppo del contrappunto in senso maturo.

Due scuole a confronto: San Marziale e Notre-Dame

Il genere musicale dell'organum raggiunse il suo vertice nel XII secolo, con lo sviluppo di due scuole di composizione molto differenti fra loro: la [scuola di San Marziale](#), esponente dell'organum florido, e che aveva probabilmente il suo epicentro presso il monastero di San Marziale a [Limoges](#), e la [scuola di Notre-Dame](#), esponente del cosiddetto "organum di [Parigi](#)" (vedi alla voce: [Modo ritmico](#)), che comprendeva compositori come [Leonin](#) e [Pérotin](#), e dalla produzione della quale sorsero la maggior parte dei successivi generi musicali, quali ad esempio il [mottetto](#)^{3bis}.

3 bis) MOTTEETTO Il mottetto nasce - come termine - quale diminutivo di 'motto', che a sua volta

deriva dal francese 'mot' (parola): anche in quella lingua il 'motet' designa un breve componimento.

Il mottetto nasce nel XIII secolo, nell'ambito della [Scuola di Notre Dame](#), nella fase più matura dell'[Ars antiqua](#), come forma [polifonica](#) vocale (o vocale - strumentale) da eseguire in ambito [liturgico](#). Nel successivo periodo ([Ars nova](#)) il mottetto si sgancia dall'occasione liturgica, aumenta la sua complessità strutturale e abbandona il latino per adottare testi desunti dal francese. Nel '500 si persegue una particolare aderenza al significato testuale attraverso una tecnica [contrappuntistica](#) non fine a sé stessa ma usata in funzione dell'espressività. Successivi sviluppi si riscontrano nella [Scuola franco-fiamminga](#) e nella [Scuola veneziana](#), dove all'insieme vocale si unirono frequentemente gli strumenti, con conseguente arricchimento in termini di apporti timbrici. Attualmente il mottetto ha perso qualsiasi riferimento ad una forma prestabilita ed il termine è venuto ad assumere il significato di composizione vocale (o vocale - strumentale) di ispirazione sacra.

4) MONOFONIA In [musica](#), monofonia è una semplice [melodia](#) senza alcun accompagnamento [armonico](#). Questo si ottiene suonando una nota per volta o con la stessa nota duplicata all'[ottava](#) (questo avviene quando un uomo ed una donna cantano assieme.). La monofonia può avere dei [ritmi](#) complessi quando le [percussioni](#) accompagnano la melodia, come nella [musica cinese](#) e nella [musica indiana](#). Molta [musica medioevale](#) era monofonica, compreso il [canto gregoriano](#).

Secondo Adris Butterfield (1997), la monofonia "è la scrittura dominante nei generi vernacolari europei così come la canzone latina... lo è nei lavori polifonici, rimane un principio centrale della composizione"

DeLone (vedi bibliografia) definisce più scioltamente la monofonia come "passaggi, movimenti, o simili delle sezioni nei quali suonano da soli delle note, nonostante il raddoppio strumentale" anche se "tali passaggi possono comportare molti strumenti o voci."

La [tessitura](#), nella [marcia](#) iniziale del Renard di [Stravinsky](#), rasenta la [eterofonia](#)^{4bis} anche se "viene suonata all'unisono".

4 bis) ETEROFONIA

L'eterofonia è una particolare forma di polifonia nella quale più musicisti eseguono contemporaneamente la stessa melodia, uno di loro rispettandone la forma originale e gli altri introducendovi piccole variazioni e ornamentazioni.

Tali variazioni possono essere codificate o improvvisate.

Si tratta di un procedimento tipico delle civiltà musicali extraeuropee, ma già in uso nell'antica Grecia.

5) ACCORDO In [musica](#) e teoria musicale un accordo (dal greco χορδή: budello→ corda,) si realizza suonando simultaneamente, verticalmente rispetto al pentagramma, tre o più note differenti.

In genere nella musica di origine europea gli accordi sono sonorità terziarie che possono essere costruite con intervalli di terza relative ad alcune scale sottostanti. Le combinazioni di sole due note sono dette diadi o intervalli.

Due importanti trattati esemplificano queste opposte esigenze: La Harmonielehre di [Arnold Schönberg](#) (1911) e la Harmonielehre di [Heinrich Schenker](#) (1906). La prima può essere considerata l'ultimo grande trattato di armonia prescrittiva; la seconda il primo trattato moderno di armonia analitica.

Nel corso del Novecento i trattati di armonia proseguirono lungo questo doppio binario: da una

parte i trattati prescrittivi (la grande maggioranza, almeno fino alla metà del secolo) miravano a istruire il compositore e allo stesso tempo ad allargare la sua tavolozza sonora con combinazioni di accordi complesse o inconsuete; dall'altra i trattati analitici (più numerosi nella seconda metà del XX secolo) puntavano a fornire al musicista strumenti in grado di comprendere meglio le opere del passato, nella consapevolezza che il linguaggio armonico si era oramai storicizzato.

6) ARMONIA Col nome di [armonia](#) si indica il ramo della [teoria musicale](#) che studia la sovrapposizione "verticale" (simultanea) dei suoni, la loro reciproca concatenazione ([accordi](#)) e la loro funzione all'interno della [tonalità](#).

L'armonia come disciplina autonoma nasce con [Jean-Philippe Rameau](#), un uomo proveniente dalla Francia (*Traité de l'harmonie*, 1722) il quale pone le basi della teoria dei rivolti e dei gradi armonici.

La concezione [illuministica](#) di Rameau si scontrò già all'epoca con quella empirista della scuola del [basso continuo](#), ponendo così le basi per una secolare diatriba tra l'armonia vista come [scienza](#) o come [arte](#).

Lo studio dell'armonia si basa essenzialmente su di un'analisi approfondita della musica vocale antica, e molte delle regole fondamentali dell'armonia così chiamata classica derivano dalla possibilità esecutiva vocale di un determinato passaggio o [intervallo](#).

L'armonia si sviluppò ulteriormente, fino a diventare il ramo più importante della teoria musicale, relegando il [contrappunto](#) ai margini dello studio della composizione. In questo periodo nacquero diverse scuole di pensiero in contrapposizione fra loro. In [Francia](#), la concezione armonica del teorico belga [Francoise-Joseph Fétis](#), basata sull'idea di percezione, si contrappose alla forte influenza esercitata dal pensiero scientifico [positivista](#) sulla teoria musicale ([Hermann von Helmholtz](#)). In [Italia](#) il formidabile prestigio della settecentesca scuola di composizione napoletana ritardò lo sviluppo di una autonoma teoria armonica, anche se non mancarono pensatori di grande originalità e acutezza come [Abramo Basevi](#).

Alla fine dell'Ottocento l'armonia, intesa come disciplina teorica, si trovava nella sua fase di massimo sviluppo. Alle teorie sopra accennate vanno ad aggiungersi quelle di [Hugo Riemann](#), basate sull'idea di logica musicale (teoria funzionale), mentre continuavano ad esercitare forte influenza a [Vienna](#) l'insegnamento di Simon Sechter, e a Parigi e in Italia gli scritti di [Antonin Reicha](#) e Charles Simon Catel.

All'inizio del Novecento le teorie armoniche si preoccupano, da una parte, di cercare un fondamento razionale all'ampliamento del linguaggio musicale allora in pieno sviluppo: dall'altra, inizia a emergere la consapevolezza di un crescente divario tra la teoria armonica e la prassi tra i compositori classici.

7) CONTRAPPUNTO L'arte di perseguire la polifonia in una composizione si chiama [contrappunto](#).

In [musica](#), il contrappunto è la relazione tra due o più voci che sono indipendenti nel [ritmo](#) ed interdipendenti nell'[armonia](#). Il contrappunto identifica la [musica occidentale](#), si è sviluppato durante il [Rinascimento](#) ed è stato dominante nei periodi successivi, caratterizzando specialmente la [musica barocca](#). Il termine deriva dal [latino](#) punctum contra punctum, ovvero nota contro nota (punctum è il termine in latino medievale equivalente al nostro termine "nota").

L'espressione si riferisce alla pratica di contrapporre ad un [cantus firmus](#), cioè ad una voce avente una [melodia](#) tratta generalmente dal [canto gregoriano](#) ed esposta a valori larghi, una nuova melodia, secondo regole che si andarono sviluppando via via nel corso della [storia della musica](#) e che giunsero a maturazione nel [1500](#).

Nel contrappunto l'effetto di [accordo](#) dato dal sovrapporsi delle diverse voci è considerato incidentale. In realtà il contrappunto si concentra sull'*interazione melodica* piuttosto che sull'effetto [armonico](#) (quest'ultimo doveva essere garantito dal rispetto di alcune regole di base).

La [polifonia](#), a partire dall'[Ars Antiqua](#) in avanti, si corrodè via via di consigli, più che di regole, seguendo i quali si poteva dar vita ad una composizione veramente polifonica, nel senso che tutte le voci dovevano essere assolutamente indipendenti l'una dall'altra. In questo senso nel corso del [XVI secolo](#) i compositori toccarono il vertice di questa concezione, fornendo il modello per le generazioni successive. L'uso sapiente e misurato degli artifici contrappuntistici è riassumibile a titolo di esempio nelle opere di [Palestrina](#), [Marenzio](#) e [Orlando di Lasso](#).

Esempio magistrale dell'uso del contrappunto in epoca barocca può essere considerata anche tutta l'opera di [Johann Sebastian Bach](#).

Nel 1725 fu pubblicato a Vienna il celeberrimo trattato a dialogo Gradus ad Parnassum del teorico e compositore austriaco [Johann Joseph Fux](#). Quest'opera ebbe ampi riconoscimenti tra i contemporanei di Fux e fu utilizzata come trattato fondamentale per l'apprendistato dei compositori delle generazioni successive. Il merito di Fux risiede nella sua capacità di aver saputo codificare nel modo più sistematico le basilari tecniche contrappuntistiche ripartendole in varie fasi (le cosiddette species) che procedono progressivamente dal semplice al complesso.

Lo sviluppo e l'evoluzione del contrappunto è la caratteristica principale che ha distinto, e distingue ancora oggi, la musica europea o di matrice europea dalle musiche di altri continenti.

Eccellenti esempi di contrappunto nel jazz sono Young Blood di [Gerry Mulligan](#) , Invention for guitar and Trumpet e Theme and Variations e le composizioni di [Stan Getz](#), [Bob Brookmeyer](#), [Johnny Richards](#) e [Jimmy Giuffre](#).

8) FUGA La fuga è una [forma musicale](#) polifonica basata sull'elaborazione [contrappuntistica](#) di uno o più temi, frequentemente scritta per [strumenti](#) polivoci (in grado cioè di produrre nel contempo due o più suoni) ma anche per vari insiemi strumentali e/o vocali. Essa deriva dalle forme strumentali seicentesche del [ricercare](#) polifonico mono- e pluritematico, dalla [canzone](#) e forme consimili, e finì gradualmente per soppiantarle tutte a partire dalla seconda metà del [XVII secolo](#). Da questo periodo in avanti la fuga si sviluppò per oltre tre secoli in varie tipologie, a seconda del trattamento contrappuntistico impiegato, dell'uso di uno o più soggetti e di tanti altri fattori stilistici e formali. Fondamentalmente vengono riconosciuti tre tipi principali: la fuga semplice, cioè ad un soggetto; la fuga doppia, a due soggetti; la fuga tripla, a tre soggetti.

9) TROPERS Il termine troper indica la raccolta di “tropoi”, “tropi” che, secondo una pratica comune a quei tempi, venivano aggiunti ai “canti plani” variandone le utilizzazioni per occasioni specifiche o feste particolari il che avveniva spesso con caratteristiche che rivelavano la personalità degli autori.

Ciò ha fornito elementi decisivi per gli studi di datazione.

La musica contenuta nei Tropers è rimasta indecifrabile date le limitate indicazioni di note e durata segnate nelle forme rudimentali di [neumes](#). Dal 1968 si è iniziata una progressiva decifrazione conclusasi nel 1990 che ha portato alla esecuzione delle partiture. Le musiche sono state registrate in un CD dal titolo “A medieval Christmas” della [Herald AV Publications](#) , HAVPCD151, cantati dalla Schola Gregoriana di Cambridge, diretta da Mary Berry.

Questa raccolta ha grande valore anche perchè contiene il dramma liturgico “Quem queritis” che è il più antico dramma in musica del medioevo.

10) FALSO BORDONE Il falso [bordone](#) (o falsobordone) è una tecnica di [armonizzazione](#) usata nel tardo [medioevo](#) e nel primo [rinascimento](#) particolarmente dai compositori della [Scuola di Borgogna](#). [Guillaume Dufay](#) fu il più grande compositore ad usare questa tecnica di composizione e

probabilmente anche il suo inventore.

Nella sua forma più semplice, il falsobordone consiste in un [cantus firmus](#) e due altre parti a [intervallo](#) di sesta ed una quarta perfetta in basso. Per prevenire la monotonia o creare una [cadenza](#), la voce più bassa alcune volte scende di una [ottava](#) e ciascuna delle voci di accompagnamento può avere meno abbellimenti. Normalmente solo una piccola parte della composizione impiega la tecnica del falso bordone.

Su - mens il lud A ve

Su mens il lud A ve

Su mens il lud A ve



Esempio di falsobordone. Questo è l'inizio dell'[antifona](#) mariana [Ave Maris Stella](#) di Guillaume Dufay, trascritta in [notazione musicale](#) moderna

La prima e la terza linea sono composte in modo libero (in questo esempio la linea superiore è basata sulla melodia dell'antifona gregoriana); la linea di mezzo, designata come falsobordone, segue l'andamento della linea superiore, ma esattamente una quarta perfetta sotto. La linea inferiore, è spesso ma non sempre, una sesta sotto la prima linea; Essa è abbellita e scritta con una cadenza all'ottava.

In un [inno](#)^{10bis} mentre il [coro](#) canta in parallelo all'ottava, il cantante [solista](#) può cantare al [discanto](#)^{10ter} [alto](#) sulla melodia

Alcune volte il falsobordone può essere preso come una composizione [omofonica](#) a quattro voci.

Il primo esempio di falso bordone può considerarsi quello del manoscritto di Bologna I-BC Q15 (Bologna, Civico museo bibliografico musicale, Q15), compilato intorno al [1440](#) che contiene diversi esempi, compreso uno di Dufay datato attorno al [1430](#). Poiché molte composizioni dei primi anni del [XV secolo](#) sono anonime, e la datazione è spesso problematica, non è possibile attribuire a qualche compositore l'introduzione della tecnica del falso bordone. Il contributo di Dufay all'uso di questo termine è riferibile alla sua Missa Sancti Jacobi. È possibile che il suo uso del termine [bordone](#) fu inteso come un gioco di parole che lo stesso Dufay o il copista segnarono in miniatura sotto la musica. I primi esempi databili di falso bordone sono riscontrabili in un [mottetto](#)^{10quater} di Dufay *Supremum est mortalibus*, che fu scritto per il trattato di riconciliazione fra [Papa Eugenio IV](#) e [Sigismondo del Sacro Romano Impero](#), dopo che lo stesso fu incoronato come [Sacro Romano Imperatore](#) il [31 maggio](#) del [1433](#). In questo mottetto, che è a quattro voci, quando il [tenor](#), la voce più bassa, esce, le tre voci superiori procedono in falso bordone.

Nonostante il suo primo uso sembra sia avvenuto in Italia, il falso bordone divenne una caratteristica peculiare della [Scuola di Borgogna](#) che fiorì nei [Paesi bassi](#) intorno alla metà del [XV secolo](#). Compositori come [Gilles Binchois](#), [Antoine Busnois](#) e [Johannes Brassart](#) usarono frequentemente tale tecnica, adattandola al loro stile personale. Uno sviluppo relazionale, ma comunque separato, si realizzò in [Inghilterra](#) nel [XV secolo](#) e venne detto *faburden*. Esso era superficialmente simile ed era un metodo schematico di [armonizzazione](#) di un canto esistente; nel caso del *faburden* il canto era nella voce centrale.)

10 bis) INNO

In un inno, mentre il coro canta in parallelo all'ottava, il cantante solista può cantare al discanto^{16bis} alto sulla melodia. vedi nota sul discanto

L'inno è una composizione poetica, in genere abbinata alla musica, di forma strofica e di argomento elevato: patriottico, mitologico, religioso.

Nell'antichità l'inno era soprattutto un componimento di carattere religioso dedicato alla divinità e alla sua glorificazione. Si sviluppò in seguito nella civiltà greca e meno in quella latina sotto forma di componimento in esametri.

L'inno assunse dignità letteraria tra l'VIII e il VI secolo a.C. con gli Inni omerici e venne in seguito sviluppato e variato metricamente da alcuni poeti come Pindaro, Bacchilide e Alceo.

Nell'innografia cristiana gli inni erano formati da strofe che venivano cantate, accompagnate o meno da strumenti musicali.

Nell'età moderna l'inno ha assunto carattere politico oltre che sacro nei componimenti poetici di Foscolo, Monti, Leopardi, Manzoni con gli Inni sacri e Carducci (*Brindisi*).

Il metro dell'inno deriva da quello della canzonetta formata da strofe brevi con un ultimo verso tronco.

10 ter) DISCANTO Nella musica medievale occidentale, il termine discanto, o discantus, indica al tempo stesso un genere di musica vocale e sacra, e un procedimento polifonico che, a partire dall'XI secolo, si distingue dall'organum parallelo, e che consiste nell'adozione di un controcanto, non più sotto il frammento gregoriano della vox principalis, come nel caso dell'organum primitivo, bensì sopra.

La parola discantus deriva dal termine discantus supra librum, che era un tipo di canto gregoriano dove l'unica cosa di cui si aveva notazione era la melodia, mentre l'accompagnamento delle voci aggiunte era implicito: dato che poteva essere improvvisato secondo una prassi dalle regole ben codificate, non si riteneva opportuno annotarlo.

Più tardi il termine prese a indicare in genere la voce più acuta di un ordito polifonico: questa terminologia si conserverà fino a tutto il Rinascimento. Da allora in poi, parlando di discantus ci si riferiva genericamente ad una composizione contrappuntistica nel suo insieme.

La voce grave, vox principalis, prende il nome di cantus firmus, o di tenor. La parte acuta, vox organalis, viene chiamata discantus (o cantus) propriamente detto, e poteva essere improvvisata o già scritta.

Al contrario di quanto avveniva nell'organum, nel discantus è la vox organalis ad salire al rango di melodia principale, poiché il canto gregoriano dato risulta essere in basso, dunque in secondo piano: questo capovolgimento, che favorisce la parte inventiva a discapito della melodia già composta, è la prima caratteristica innovativa del discantus.

Rispetto all'organum parallelo che, come indica del resto il suo nome, è basato essenzialmente sul moto parallelo, il discanto (a partire dal XII secolo) si presenta come un'evoluzione, costituita dall'utilizzo del moto contrario: questo, garantendo l'indipendenza delle voci, sancisce l'effettiva nascita del contrappunto.

Le consonanze perfette (intervalli di quarta, di quinta e di ottava) — sono in effetti gli unici ad essere impiegati, soprattutto negli incipit. La scrittura rimane sillabica, punctum contra punctum (nota contro nota), a differenza dall'organum melismatico, che si svilupperà in seguito nell'ambito della scuola di Notre Dame. I due procedimenti — discantus e organum fiorito - si mescolarono per dare origine al conductus e al mottetto nel XII e XIII secolo e, più tardi, al madrigale nel XIV secolo.

10 quater) **MOTTETTO** Il mottetto nasce - come termine - quale diminutivo di 'motto', che a sua volta deriva dal francese 'mot' (parola): anche in quella lingua il 'motet' designa un breve componimento. Il mottetto nasce nel XIII secolo, nell'ambito della [Scuola di Notre Dame](#), nella fase più matura dell'[Ars antiqua](#), come forma [polifonica](#) vocale (o vocale - strumentale) da eseguire in ambito [liturgico](#). Nel successivo periodo ([Ars nova](#)) il mottetto si sgancia dall'occasione liturgica, aumenta la sua complessità strutturale e abbandona il latino per adottare testi desunti dal francese. Nel '500 si persegue una particolare aderenza al significato testuale attraverso una tecnica [contrappuntistica](#) non fine a sé stessa ma usata in funzione dell'espressività. Successivi sviluppi si riscontrano nella [Scuola franco-fiamminga](#) e nella [Scuola veneziana](#), dove all'insieme vocale si unirono frequentemente gli strumenti, con conseguente arricchimento in termini di apporti timbrici. Attualmente il mottetto ha perso qualsiasi riferimento ad una forma prestabilita ed il termine è venuto ad assumere il significato di composizione vocale (o vocale - strumentale) di ispirazione sacra.

11) **MELISMA** Per melisma in linguaggio musicale si intende la tecnica di cambiare la nota di una singola sillaba del testo mentre la si canta. La musica così cantata prende il nome quindi di melismatica in opposizione alla sillabica dove ogni sillaba è associata ad una singola nota.

Tale musica era in uso già nell'antichità come tecnica favorente uno stato di estasi o di trance nell'ascoltatore ad esempio nei riti di iniziazione (Misteri Eleusini) e nelle funzioni religiose.

Tale tecnica viene ancor'oggi utilizzata nella musica religiosa di Ebrei, Musulmani, Indù.

Le prime scritture di canto melismatico apparve nel sistema per il canto della Torah elaborato dai Masariti nel 7° o 8° secolo e poi, verso il 900, nelle prime forme del canto gregoriano che nella tradizione cattolica rappresenta il canto melismatico per antonomasia.

Anche i Cristiani di rito Bizantino usavano tecniche melismatiche nelle loro funzioni in forme autonome da questi.

La forma più importante nella musica religiosa Cristiana è il Canto Gregoriano^{11bis}

Esempi dei secoli più recenti di andamento melismatico si trovano nel Gloria del Cantico francese del XVI secolo "Les Anges dans nos campagnes" più nota come "[Angels We Have Heard on High](#)" (o "[Angels from the realms of glory](#)") e ([Ding Dong Merrily on High](#)).

11 bis) **CANTO GREGORIANO** E' 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 papa [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. Secondo una variante tradizionale di tale versione, 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. Dalla carenza di testimonianze autografe 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, sono derivate altre ipotesi. Fra queste, vi è quella secondo cui l'Antifonario (e la storia della sua origine) sarebbero entrambi di origine carolingia (quindi databili quasi due secoli dopo la morte di Gregorio) e farebbero parte dello sforzo di unificazione del nascente [Sacro](#)

Romano Impero: esistono infatti documenti che attestano i tentativi degli imperatori carolingi di unificare i riti franco e romano. Secondo questa ipotesi, attribuire la riforma ad un miracolo che coinvolgeva un papa di grande fama come Gregorio sarebbe servito quale espediente per garantirne l'accettazione universale e incondizionata.

Cenni storici

Il ruolo di Gregorio nei confronti del canto liturgico è testimoniato dal diacono Giovanni (870) nella sua Vita di San Gregorio, scritta su incarico di Gregorio VIII avvalendosi dei documenti dell'archivio pontificio. La prima compilazione di canti per la Messa: "Antiphonarium centonem compilavit", cioè raccolse da più parti ed ordinò un Antifonario (libro di canti per la Messa). Prima ancora di comprendere come avvenne tale opera di revisione e collazione e quale ruolo effettivo vi ebbe Gregorio, occorre indagare sul materiale preesistente. Tuttavia, se è opinione generale che esistesse all'epoca un insieme di canti per la liturgia, nulla di preciso si conosce al riguardo per quanto attiene agli autori e alle epoche di composizione. Si tenga presente che fino al 700 non vi fu scrittura musicale ma sui testi si apposero dei convenzionali segni mnemonici per aiutare il cantore. Si ipotizza che nei tre secoli anteriori a Gregorio fosse diffusa la figura dell'autore - cantore, che ricorda il rapsodo dei tempi omerici: il canto veniva tramandato ed eseguito con l'aggiunta di varianti o con vere e proprie improvvisazioni. L'ambiente presso il quale si formavano questi ignoti "artisti" è rappresentato dalla Schola cantorum, palestra dove la Chiesa ha preparato i propri cantori fin dai primi tempi (all'epoca di papa Damaso, morto nel 384, c'era già una distinta schiera di diaconi esclusivamente dedicata a questo scopo). In modo simile a quanto avveniva nelle scuole d'arte medievali, si può parlare di un continuo lavoro collettivo, in cui si miscelevano qualità individuali e tradizione, stile personale e caratteristiche comuni al gruppo. La vocazione religiosa che era al fondo di tale attività spiega inoltre perché l'individuo scomparisse nel rendere un servizio alla comunità e a Dio, tanto che l'arte attraverso la spiritualità si trasformava in preghiera: il nome di questi musicisti non è giunto a noi perché essi non pensavano di lavorare per la propria fama ma per la gloria di Dio. Pertanto, rimane un solo nome, quello di papa Gregorio, a designare questi canti, che egli per primo ha fatto raccogliere e conservare, ma non sono suoi, così come non lo saranno quelli che verranno dopo di lui ma che, ugualmente, si chiameranno gregoriani.

La compilazione di un libro di canti per la Messa (Antifonario), di cui a noi non è pervenuto l'originale, è stata redatta insieme ai maestri del tempo, ma - secondo il biografo - con un intervento diretto e competente dello stesso Gregorio, che ci viene presentato come esperto in materia, maestro di canto ed istruttore dei "pueri cantores". Del resto, si deve a lui la restaurazione della "Schola cantorum" nella quale diede prova del suo mecenatismo: anche in questo caso, non fu lui a fondarla ma la fornì dei mezzi necessari ad uno sviluppo sicuro. Il ruolo di Gregorio nell'ambito del canto liturgico fu consacrato da Leone IV (847 - 855) che per la prima volta usò l'espressione "carmen gregorianum" e che minacciò di scomunicare chi mettesse in dubbio la tradizione gregoriana.

La rinascita ottocentesca

Il secolo del Romanticismo e dell'affermarsi del senso della storia, il secolo dei grandi ritorni dello spirito alle lontananze del passato, che nel campo della musica compì fra l'altro la "scoperta" moderna di Palestrina e di Bach, si volse, negli ultimi decenni, anche al recupero del patrimonio d'arte e di fede rappresentato dai canti della Chiesa dei primi secoli, canti anonimi, opera della voce collettiva di tutta una civiltà.

L'operazione non era semplice: si trattava di una voce che solo la conoscenza dei simboli che la esprimono graficamente, secondo un "cifrario" di cui si era persa la chiave, poteva far rivivere nella sua realtà sonora. Infatti, il canto gregoriano era sì rimasto in vigore nei secoli, ma con una tradizione contaminata che si era sempre più allontanata dall'originale: un vero "falso" era stato lo stesso tentativo di riordinamento fatto nel 1614 con la cosiddetta edizione "medicea", erroneamente attribuita a Palestrina, nata in un contesto (il barocco) lontanissimo dal gregoriano.

L'opera di "ritorno alle fonti" fu iniziata dai Benedettini dell'abbazia di Solesmes, sulla base di

rigorose verifiche filologiche, che trovarono in [Lorenzo Perosi](#) un attento ed appassionato adepto. La restaurazione gregoriana trovò poi la sua più importante consacrazione con la Riforma della musica sacra, promulgata dal "Motu proprio" di papa [Pio X](#) nel [1903](#).

Il canto gregoriano oggi

Il [Concilio Vaticano II](#), riunì nel sesto capitolo della Costituzione [Sacrosanctum Concilium](#) del [4 dicembre 1963](#) le considerazioni e le disposizioni relative alla musica sacra e al suo rapporto con la liturgia.

Le indicazioni generali dei paragrafi 114 e 115 (Si conservi e si incrementi con grande cura il patrimonio della Musica sacra... Si curi molto la formazione e la pratica musicale nei seminari... ai musicisti e ai cantori, e in primo luogo ai fanciulli, si dia anche una vera formazione liturgica) sono suggellate dal paragrafo 116, intitolato specificamente Canto gregoriano e polifonico.

Il paragrafo recita alla lettera "a)":La Chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della liturgia romana: perciò nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riservi il posto principale.

Il paragrafo 117 invece auspica l'edizione tipica dei libri di canto gregoriano [e una] edizione più critica dei libri già editi dopo la riforma di [S. Pio X](#). [Infine] un'edizione che contenga melodie più semplici, ad uso delle chiese minori

A fronte di indicazioni che lasciavano poco spazio ad interpretazioni fuorvianti la necessità di favorire la diffusione di musica sacra in lingue locali mise rapidamente in secondo piano la cura di un repertorio che, ritenuto tradizionalmente solido, finì invece per scomparire quasi completamente dalla scena liturgica, soppiantato da animazione musicale [liturgica](#) più attenta alle tendenze in voga nel mercato discografico che a quelle in voga da secoli nella Chiesa.

Ne [1974](#) fu pubblicata l'auspicata nuova edizione del Graduale Romanum curata dai monaci di [Solesmes](#).

Nel [1975](#) fu fondata a Roma l'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, con l'intento di proporre un testo critico del Graduale alla luce di uno studio approfondito dei più antichi testimoni della tradizione testuale: il tentativo estremo di coniugare rigore filologico (thesaurum gregorianum autenticum integre conservare) e nuovi intendimenti pratici (Rubricae autem ampliorem facultatem praebent hauriendi e Communibus noviter dispositis, ita ut necessitatibus quoque pastoralibus largius satisfiat): come risultato nel [1979](#) la Desclée pubblicò l'edizione tipica del Graduale Triplex, rappresentazione musicale in notazione quadrata del Graduale Romanum alla luce dello studio condotto dai monaci di Solesmes sui codici di [Laon](#), [San Gallo](#), [Einsiedeln](#) e [Bamberg](#).

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 (cioè i testi che non mutano mai: [Kyrie](#), [Gloria](#), [Credo](#), [Sanctus](#) e [Agnus Dei](#)) e del Proprio o Proprium Missæ (cioè i testi che variano secondo le diverse festività: [Introito](#), [Graduale](#), [Alleluia](#) - sostituito dal Tratto nel tempo di [Quaresima](#) -, [Offertorio](#) e [Communio](#)).

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) come ad esempio le più semplici [Antifone](#) dell' Ufficio, le melodie semplici dell' Ordinario e i recitativi del Celebrante.
- I canti di genere semiornato (quando ad ogni singola sillaba del testo corrispondono piccoli

gruppi di note) come ad esempio gli Introiti e i Communio della Messa o alcune antifone più ampie dell' Ufficio.

- I canti di genere ornato (quando ogni sillaba del testo è fiorita da molte note) come ad esempio alcuni Graduali e Offertori o i responsori prolissi dell'Ufficio.

Elementi di semiografia gregoriana

- [MANUALE DI CANTO GREGORIANO a cura di Giovanni Vianini](#)
- [TUTTO SUL CANTO GREGORIANO](#)

Premessa sulla ritmica gregoriana

Prima di affrontare per sommi capi questo vastissimo argomento è d'uopo precisare che nel canto gregoriano il testo-preghiera è legato indissolubilmente ad una melodia e ne forma una completa simbiosi: ciascuna melodia attinge dal testo il suo proprio significato per cui è giocoforza il fatto che la notazione sarà in funzione del testo. La sillaba del testo latino rappresenta il valore sillabico della nota cioè l'entità stessa del neuma. Il Canto gregoriano non conosce mensuralismo e la sua interpretazione è basata essenzialmente sul valore sillabico di ciascuna nota, caratterizzato da una indefinibile elasticità di aumento e diminuzione.

Semiografia gregoriana

I neumi

Ciò che in musica moderna si chiama nota, in gregoriano è detto neuma (dal greco "segno") con la differenza che un neuma può significare una nota o un gruppo di note. Nella trascrizione moderna del repertorio gregoriano si utilizzano note di forma quadrata (contrariamente alla notazione di tutta l'altra musica) dette notazione quadrata; esse sono la naturale evoluzione della scrittura presente negli antichi manoscritti. Bisogna infatti considerare il fatto che la trasmissione del canto gregoriano è nata oralmente poi i notatori hanno cominciato a scrivere sui testi da cantare dei segni che richiamassero gli accenti delle parole (notazione adiaستمatica cioè senza rigo); l'evoluzione di questi segni ha prodotto la notazione gregoriana che conosciamo oggi (notazione diastematica cioè sul rigo). La grafia fondamentale del gregoriano è data dal punctum; dalla sua combinazione con altri neumi scaturiranno tutti gli altri segni nelle loro infinite combinazioni (ad. es il pes, neuma di due note ascendenti, la clivis neuma di due note discendenti, il torculus e il porrectus neuma di tre note ascendenti e discendenti, il climacus neuma di tre o più note discendenti...).

Neumi monosonici:

punctum quadratum 	punctum caudatum  <i>mai</i> 	punctum inclinatum 
--	--	---

Neumi plurisonici:

2 note		3 note	
pes 	<i>si legge</i> 2  1	clivis 	climacus    torculus 
		porrectus 	<i>si legge</i> 1  3 2

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.

Stanghette

Le moderne trascrizioni di canto gregoriano fanno uso di alcune lineette di lunghezza variabile poste verticalmente sul rigo musicale; esse hanno lo scopo di suddividere le frasi melodico-verbali della composizione (come se fossero i segni di punteggiatura di un testo). - Il quarto di stanghetta delimita un inciso melodico-verbale. - La mezza stanghetta delimita una parte di frase. - La stanghetta intera delimita la fine della frase e molto spesso coincide con la conclusione del periodo testuale. - La doppia stanghetta ha lo stesso significato di quella intera ma si usa al termine di un brano oppure per evidenziare l'alternanza di esecutori.

Custos

È una nota più piccola che si traccia alla fine del rigo e ha lo scopo di indicare al cantore la nota che comparirà all'inizio del rigo seguente.

Per quanto riguarda l'ambito dell'intero repertorio gregoriano ricordiamo che non si parla mai di tonalità come la intendiamo noi in senso moderno ma di modalità. Lo scopo della scienza modale è la ricerca della struttura compositiva di ciascun brano fino ad individuarne la forma originale dalla quale deriva. Ciascuna composizione di gregoriano è il frutto di un substrato continuo di evoluzioni che si sono protratte in secoli di storia liturgico-musicale.

Cristianità d'Occidente, fu una divisione all'interno della Chiesa Cattolica durata dal 1378 al 1417.

Sostenuto da disaccordi di natura politica più che teologici si concluse col Concilio di Costanza (1414-1418).

La compresenza di tre Papi fu occasione di grande crisi dell'istituzione.

Il tutto iniziò nel 1378 con il ritorno a Roma del Papato nella persona di Gregorio XI che metteva fine al Periodo Avignone che durante il quale si era sviluppata fama di grave corruzione del sistema che aveva allontanato dalla comunità gran parte della Cristianità occidentale.

Nel 1378, alla morte di Gregorio XI i romani insorsero per ottenere di nuovo un Papa romano o almeno italiano e così fu eletto col nome di Urbano VI, Bartolomeo Prignano, napoletano arcivescovo di Bari che aveva mostrato alla corte avignone grandi capacità amministrative.

Poco dopo i cardinali elettori essendosi ricreduti sulla validità della scelta si riunirono ad Anagni ed il 20 settembre dello stesso anno elessero un papa antagonista col nome di Clemente VII che riportò la corte ad Avignone.

La presenza di un Papa e del suo oppositore antipapa creò le condizioni per il formarsi di fazioni e schieramenti politici contrapposti fra le nazioni d'Europa.

Da un lato col Papa Avignone Francia, Aragona, Castiglia, Leon, Cipro, Borgogna, Savoia, Napoli e Scozia, sull'opposto fronte in appoggio al Papa Romano Danimarca, Inghilterra, Fiandre, Il Sacro Romano Impero, Ungheria, Italia del nord, Irlanda, Norvegia, Polonia e Svezia.

A risolvere la controversia non bastò la morte dei due contendenti avvenuta a breve distanza di tempo sia Bonifacio VIII eletto a Roma che Benedetto XII mantennero le rispettive corti ed alleanze.

Alla morte di Bonifacio i cardinali romani chiesero a Benedetto di rinunciare e al suo rifiuto si procedette alla elezione romana di Innocenzo VII.

Ci furono tentativi di varie cancellerie europee come le pressioni di quella francese su Benedetto per risolvere dall'esterno la crisi ma non si riuscì ad ottenere una conciliazione.

Nè pareva possibile trovare una soluzione giuridica visto che il diritto canonico sottoponeva la convocazione del concistoro alla volontà del pontefice.

Un concilio convocato a Pisa nel 1409 non ottenne altro effetto che quello di consegnare alla comunità un terzo pretendente Papa Alessandro V.

Dopo un breve regno nel 1410 morì. A lui subentrò Giovanni XXIII.

Alla fine in nuovo concilio a Costanza nel 1414 furono deposti Giovanni XXIII e Benedetto XII nel frattempo anche Gregorio XII garantì la sua abdicazione nel 1415 avendo intanto concesso facoltà ai cardinali riuniti a Costanza di eleggere Martino V con cui lo Scisma si concluse.

A quel punto viene riaffermata la linea di successione romana che però non fu accettata incontestatamente fino al XIX secolo il che portò al perpetuarsi di elezioni di Papi pretendenti antagonisti.

13) ROTA E' una composizione tipica della tradizione inglese databile al XIII e XIV secolo. Al contrario del rondellus¹³, le voci entravano una alla volta cantando esattamente la parte precedente come nell'odierno *round*.

14) A CAPPELLA Si definisce a cappella ogni esibizione canora che non preveda, durante il suo svolgimento, alcun intervento da parte di strumenti musicali.

Il canto "a cappella", come lo intendiamo noi oggi, trae le sue origini dalla prassi esecutiva del canto gregoriano la quale, non prevedendo l'ausilio dell'organo né di alcun altro strumento, era quindi praticata dalle sole voci dei monaci o dei chierici che costituivano il gruppo di cantori, chiamato schola cantorum.

Alla schola cantorum veniva affidato il ruolo di "guida dell'assemblea", per tale ragione i cantori spesso "scendevano" dal presbiterio e si ponevano a cantare in una cappella laterale della chiesa, da qui l'origine del nome.

A cappella è gran parte della [musica corale](#) concepita per essere svolta da gruppi vocali o da [cori polifonici](#).

La produzione di musica "a cappella" non è solamente sacra, ma spazia dal [canto popolare](#), alla produzione [madrigalistica](#)^{12bis} alle elaborazioni di musica "pop", in quest'ultimo settore sono divenuti celebri gruppi vocali come i "King's Singers" o, per rimanere in Italia, i "[Neri per Caso](#)".

Il termine fu originariamente usato per distinguere tra la polifonia rinascimentale e lo stile concertato barocco. Nel 19° secolo il rinnovato interesse per la polifonia del rinascimento insieme all'ignoranza del fatto che le parti vocali erano spesso raddoppiate da strumentisti, portò a dare del termine il significato di musica vocale senza accompagnamento.

Nell'accezione odierna si racchiudono nella definizione ogni esecuzione di sola voce di qualsiasi stile, inclusi [barbershop](#), [doo wop](#), e il moderno pop/rock.

La musica a cappella in origine era musica sacra, il canto gregoriano ne era un esempio, ed anche il [madrigale](#) fino a che in età barocca non si trasformò in una forma di canto con accompagnamento strumentale.

Al giorno d'oggi molte comunità Cristiane (Presbiteriani, Battisti, varie Chiese di Cristo, la Chiesa Cristiana-Ortodossa), gli Amish, i Mennoniti, accompagnano le loro funzioni religiose con canti senza strumenti.

Anche le comunità Ebraiche usano accompagnare le funzioni sacre del Shabath con [zemirot](#), canti a sola voce.

Così i Mussulmani che cantano gli anashid

14bis) MADRIGALE

Il madrigale è una breve composizione poetica, di carattere profano, da otto a quattordici versi per lo più endecasillabi, divisa in stanze di [terzine rimate](#) secondo schemi variabili, ma accomunati da una coda a rima baciata, e composta per essere musicata.

L'origine della parola è a tutt'oggi discussa: se ne ipotizza l'etimologia dal [latino volgare](#) mandria-mandrialis in riferimento al contenuto rustico e pastorale; da matrix-matricalis, "di lingua materna, dialettale" o, nell'accezione proposta da [Bruno Migliorini](#), "alla buona"; dal [Provenzale](#) mandra gal, "canto pastorale" o ancora dallo [spagnolo](#) mandrugada, "canto dell'alba"; dal [latino](#) "materialis" opposto a "spiritualis" ovvero "cose materiali o grosse". Altri attribuiscono l'origine del nome Madrigale al termine materialis, ovvero di argomento profano, contrapponendosi a spiritualis. Tutte queste saranno caratteristiche del madrigale musicale del '300.

Gli inizi

Se già [Dante](#) scriveva brevi liriche destinate ad essere musicate magari dall'amico [Pietro Casella](#), di cui parla nel [Purgatorio](#), i primi madrigali, che ci sono noti dal [1330](#) circa, affini ai conduits francesi, sono a 2 e raramente a 3 voci, di cui la prima melodica, e la seconda, più bassa, ha funzioni di sostegno armonico. Nell'esecuzione potevano essere impiegati gli strumenti ed esistono infatti madrigali puramente strumentali. In quel tempo, i maggiori compositori di madrigali, oltre che di [cacce](#) e [ballate](#), sono [Giovanni da Cascia](#), [Jacopo da Bologna](#) e, soprattutto, [Francesco Landini](#).

Con l'inizio del [Quattrocento](#), si ha un'eclissi del genere; alla fine del secolo si assiste all'affermazione in [Toscana](#) del [canto carnascialesco](#), musicato su testi di [Lorenzo il Magnifico](#) e di [Angelo Poliziano](#) e, nel nord Italia, della [frottola](#), composizione generalmente con un contenuto frivolmente amoroso, in forma di [ottava](#) di versi [ottonari](#) e musicata a 3 o 4 voci, di cui la prima spicca monodicamente e le altre vanno a [contrappunto](#). I maggiori musicisti del genere sono [Bartolomeo Tromboncino](#) e [Marchetto Cara](#).

Il madrigale musicale del '300

Questa [forma fissa](#) (ovvero caratterizzata da una relativa indipendenza organizzativa tra musica e immagini poetiche) ha origine nell'[Ars nova](#) italiana e Giovanni da Firenze ne stabilisce i caratteri tipici: ciascun verso inizia e finisce con un [melisma](#), mentre la sezione centrale è sillabica. La voce superiore del superius predomina sul tenor più sillabico. È inoltre monotestuale (contempla un solo testo musicale) e tende maggiormente alla linearità melodica che all'armonia.

La musica comunque segue l'andamento strofico del testo poetico, caratterizzato da 2 o 3 terzine e da un ritornello: le terzine hanno tutte musica identica (si identificano perciò con aa/a), mentre il ritornello finale ha musica diversa (identificato quindi con b). È in stretto rapporto con lo [strambotto](#)^{12ter}. Ecco il testo di un madrigale musicato da [Giovanni da Firenze](#):

Anel son bianco e vo belando be,
e, per ingiuria di capra superba
belar convengo e berdo un boccon d'erba

El danno è di colui, io dico in fè
che grasso mi de' aver con lana bionda,
se capra turba e non m'abbi tonda.

Or non so bene che di me sarà,
ma pur giusto signor men mal vorrà
F. Sacchetti, Agnel son bianco

L'apogeo

Ancorché entrambi polifonici, è necessario distinguere il Madrigale del XIII-XIV secolo, strofico, con un distico finale, da quello astrofico e assai più variegato qual è quello cinquecentesco.

La dimensione produttiva del madrigale musicale cinquecentesco, di cui si conservano a stampa circa 40.000 brani, è tale che supera ampiamente l'intera produzione polifonica vocale non liturgica di tutte le altre forme vocali profane e di tutte le lingue europee messe insieme, e rappresenta un vertice di comunicazione musicale tardo rinascimentale, che tocca e influenza quasi tutta la produzione musicale europea del XVI e del XVII secolo.

Nel [XVI secolo](#) si ha quindi la sua piena affermazione: nel [1520](#) viene pubblicato a [Venezia](#) un libro di musiche di [Bernardo Pisano](#) su testi del [Petrarca](#) che, vicine al [mottetto](#) fiammingo, possono costituire l'atto di nascita del madrigale cinquecentesco insieme con i Madrigali nuovi da diversi eccellentissimi musicisti, raccolta di musiche, edita a Venezia nel [1533](#), di [Costanzo Festa](#), [Sebastiano Festa](#), [Philippe Verdelot](#), [Jacobo de Toscana](#) e [Maistre Jan](#). Il nuovo madrigale è una fusione della frottola con la [polifonia](#) francese e fiamminga e infatti i maggiori compositori sono soprattutto fiamminghi, come [Adrian Willaert](#), del quale è la Musica Nova del [1539](#), [Jacques Arcadelt](#), [Cipriano de Rore](#). Quest'ultimo, autore di armonie complesse e di contrappunti intricati, cura l'adesione della musica al testo con ritmi variati e una declamazione raffinata; la sua musica continuò a essere studiata per almeno tutto il secolo, servendo di modello ai compositori successivi tanto che nel [1577](#) fu stampata una sua raccolta di madrigali a scopo didattico.

I compositori della seconda metà del secolo, sulla scia del de Rore, dedicano particolare cura alla corrispondenza del testo con la musica, attraverso ricerche [cromatiche](#) ed espressive, con effetti d'[eco](#) e contrappunto, fino a giungere alla cosiddetta musica visiva, in cui si fanno corrispondere a sillabe testuali come sol, mi, fa, re le note omonime, a utilizzare le note nere (o, al contrario, le note bianche), per esprimere sentimenti di tristezza o di gioia, a innalzare la melodia in corrispondenza di parole come cielo e facendola scendere in corrispondenza di parole come profondo e simili. Tra i madrigalisti più rigorosi sono il fiammingo [Orlando di Lasso](#), [Giovanni Pierluigi da Palestrina](#), autore di madrigali profani e sacri, il veneziano [Andrea Gabrieli](#), che adotta il [recitativo](#) corale e il dialogo, il nipote

[Giovanni Gabrieli](#), [Luca Marenzio](#).

Il madrigale del '500/'600

Inizia a prevalere in questo periodo, anche grazie alla visuale del [petrarchismo](#), l'aderenza al testo poetico, discostandosi progressivamente alla struttura del testo stesso: di qui nasce anche il termine [madrigalismo](#) che evidenzia, per qualsiasi forma musicale, questo rapporto con il testo poetico. La varietà metrica del testo inoltre stimola il musicista a nuove soluzioni musicali, verificando le capacità espressive; ha quindi capacità illustrativa. È presente quindi un netto distacco con il madrigale del '300.

È una durchkomponiert (composizione a [forma aperta](#)), con un'invenzione continua; si usano:

- [contrappunto](#) ad [imitazione](#)
- episodi accordali
- ritmi rapidi o lenti
- registri gravi o acuti
- salti melodici inusitati
- accordi con cromatismi o consonanti

Tutte e quattro le voci hanno valenza polifonica, non c'è, ovvero, una voce principale ed una d'accompagnamento. È un gioco della società colta che si diverte ad analizzare una poesia importante. Segue caratteristiche molto diverse secondo l'epoca. Dura c.a. 5 minuti; presenta sezioni diverse a struttura concertante. Non è fondamentale la comprensione del testo poetico cantato, ma solo la tragicità suggeritaci dalla musica. Tratterà diversi temi:

- un amore stilnovistico o carnale nel [barocco](#)
- associato alla morte
- religioso (dove il madrigale religioso, inizio dell'[oratorio](#))

Altri tipi di madrigali sono:

- Madrigale cromatico: le note nere (ovvero quelle più gravi) sottolineano le parole foco oggetto di madrigalismo
- Madrigale arioso: prevale l'[aria](#) sulle altre parti accordali.
- Madrigale drammatico: presentavano stati d'animo alterni e contrastanti

Autori di madrigali furono:

- [Luca Marenzio](#), vedi i suoi libri di madrigali.
- [Carlo Gesualdo](#) principe di [Venosa](#); opera a [Napoli](#): musicista dilettante (ovvero per diletto), ha una musica piena di sperimentalismi. Per lui, il testo ha la preminenza: tutta la sua audacia ritmica e armonica e l'estremo cromatismo sono giustificati dalla necessità di ottenere la massima corrispondenza musicale alla rappresentazione poetica.
- Con [Claudio Monteverdi](#) si conclude la stagione aurea del madrigale italiano: i suoi Nove libri di madrigali ripercorrono l'evoluzione del genere. Ai madrigali del Quinto libro, [1605](#), ancora polifonici a 5 voci, viene aggiunto il [basso continuo](#) e fa capolino la [monodia](#), cioè la preminenza di una voce, normalmente il [soprano](#), sulle altre. La tendenza giunge a prevalere nel corso dei quattro libri successivi – il Sesto libro, del [1614](#), contiene il famoso Lamento di Arianna, tratto dall'opera Arianna del [1608](#) - a 1, 2, 3 voci con basso continuo e strumenti obbligati, che costituiscono un tratto d'unione del madrigale classico con la monodia barocca.

Il madrigale in Europa

In [Inghilterra](#)

Il madrigale fu molto apprezzato a seguito della pubblicazione nel [1588](#) dell'opera di [Nicholas Yonge](#),

Musica Transalpina, raccolta di 57 madrigali italiani con testi tradotti in inglese, la maggior parte dei quali contengono composizioni di [Alfonso Ferrabosco](#) e di Luca Marenzio, dando inizio così alla cultura del madrigale nazionale; l'ultima raccolta di madrigali italiani, Arie a 3 voci, fu pubblicata nel [1627](#). Tutti i maggiori musicisti inglesi del tempo ne composero, giungendo alla massima espressione con l'opera di [William Byrd](#), [Orlando Gibbons](#), i più legati alle tradizioni locali, con [Thomas Morley](#), il madrigalista più fecondo, popolare e italiano, melodicamente gradevole, con un senso armonico moderno e una chiara scrittura contrappuntistica e soprattutto con [John Wilbye](#), sottile compositore di forte sensibilità poetica.

In [Francia](#)

Il madrigale italiano ebbe poco successo dal momento che questo doveva già molto alla tradizionale chanson nazionale, cosicché l'Altro non è mio amore, di Claudin de Sermisy, del [1534](#) e l'unico madrigale di [Clément Janequin](#), Si come il chiaro sole fier, del [1540](#), entrambi su testi italiani, non si allontanano dalle loro abituali canzoni, dal ritmo chiaro e dalla precisa sillabazione delle parole.

In [Spagna](#)

Il madrigale ottenne notevole successo, pur mantenendo generalmente i tradizionali nomi villancicos, canciones e romances: fu il catalano [Pedro Alberich Vila](#) ad adottarne il nome per primo nel suo libro *Odarum quas vulgo madrigales appellantur* del [1561](#).

In [Germania](#)

Pochi sono, infine, i madrigalisti tedeschi: [Hans Leo Hassler](#), allievo di Giovanni Gabrieli, fonde lo stile madrigalistico italiano con quello del Lied nella sua raccolta di Madrigalen und Canzonetten del [1596](#) e [Johann Hermann Schein](#), nei Diletti musicali del [1624](#), adotta lo stile concertante prevedendo il basso continuo auf Madrigal – Manier.

14 ter) STRAMBOTTO Col termine si intende una ottava a rima alternata nei primi versi e a rima baciata negli ultimi due. Viene usato nella poesia popolare del Duecento e ripreso nel Quattrocento da poeti colti, come il Poliziano. Questo metro, in [Toscana](#), venne denominato **rispetto** (*spicciolato*, se composto da una sola ottava, *continuato*, se da più ottave).

15) CANTATA La cantata è una forma musicale vocale di origine italiana tipica della [musica barocca](#), formata da una sequenza di brani come [arie](#), [recitativi](#), [duetti](#), [cori](#) e brani strumentali. Ha una certa affinità con l'[opera barocca](#), ma l'esecuzione avviene senza apparato scenico e lo spettacolo è di dimensioni minori.

Le cantate possono essere profane, e solitamente hanno soggetto [mitologico](#) o morale, oppure sacre, ispirate perlopiù a vicende tratte dalla [Sacra Scrittura](#), in [latino](#) o in lingue moderne.

In Italia i maggiori compositori di cantate sono stati [Giacomo Carissimi](#), [Alessandro Scarlatti](#) e [Antonio Vivaldi](#).

16) CANONE Nella [musica classica](#), un [canone](#) è una composizione [contrappuntistica](#) che unisce

ad una [melodia](#) una o più imitazioni, che le si sovrappongono progressivamente. La voce che inizia la melodia viene definita antecedente o dux mentre quella o quelle che seguono vanno sotto il nome di conseguenti o comites. Per estensione è chiamata canone anche una qualunque sezione di un brano musicale che segua il principio costruttivo sopra esposto.

Il canone ha le sue origini in [Italia](#) e in [Francia](#), tuttavia è inglese il più antico canone conosciuto, [Sumer is icumen in](#), in quattro voci più due bassi che cantano un sottofondo invariabile.

Il termine deriva dal [greco](#) kanon che indicava una legge o regola (nel medioevo il termine canon designava anche il [monocordo](#), strumento usato per definire teoricamente, con un procedimento geometrico, le altezze dei suoni della scala musicale).

Fra i Canoni quelli in cui tutte le parti cantano la stessa musica vengono detti [rondeau \(rondellus\)](#)^{16bis} come "[Row, Row, Row Your Boat](#)".

Il round (rondellus)^{16bis} è una composizione musicale in cui due o più voci cantano ripetutamente la stessa melodia ma iniziando in tempi differenti.

Il primo brano di questo genere in inglese fu stampato da [Thomas Ravenscroft](#) nel 1609; nella stessa collezione compare "[Three Blind Mice](#)" conosciuto con un testo diverso come odierna canzone per bambini.

Molti pezzi di quella raccolta sono citati anche nelle opere di [Shakespeare](#) il che fa pensare che fossero molto popolari.

Il Canone accompagnato è accompagnato da una o più parti indipendenti che non seguono l'imitazione della melodia.

Il termine dal greco Kanon=regola, legge, fu usato per la prima volta per descrivere la regola secondo la quale le singole voci dovevano rapportarsi fra loro.

Verso il 1500 assunse il significato di forma musicale.

Nel 1300 in Italia si composero molti canoni definiti "caccia" e la [chanson](#) francese di quel periodo usò la tecnica del canone.

Nel periodo della scuola [Franco-Fiamminga](#) (1430-1550) il canone come esempio di arte contrappuntistica, ebbe grande sviluppo e raggiunse la pienezza con la [Scuola Romana](#)

Nella musica polifonica, fra il XIV e il XVI secolo, il termine canone (o il suo equivalente fuga, che solo nel XVII secolo divenne il nome di una forma musicale autonoma) designava specificamente la regola, esposta all'inizio della composizione, che permetteva di ricostruire le diverse voci a partire da una singola melodia. Ad esempio l'espressione Fuga in epidiapente post sesquitempus significava che la seconda voce doveva iniziare dopo una battuta e mezza, una quinta sopra. Sovente la regola era espressa in forma di enigma: Nigra sum sed formosa o perfino Omnia probate, quod bonum est tenete. La soluzione dell'enigma poteva consistere nell'aumento proporzionale solo di alcuni valori ritmici (ad esempio, nella seconda voce tutte le note nere dovevano diventare bianche).

Nel mottetto *Inclita stella maris* di [Guillaume Dufay](#) (1397 - 1474), ad esempio, il canone recita "Est fuga de se canendo de tempore perfecto, et simul incipiendo", ovvero: la seconda voce si ottiene dalla prima aumentando la durata di tutte le brevi, che nella prima voce sono imperfectae (durano il doppio di una semibreve), e nella seconda diventano perfectae (ossia della durata di tre semibrevi: nella [notazione mensurale](#), il termine tempus designa appunto il rapporto di valore fra le brevi e le semibrevi); le due voci iniziano simultaneamente e all'unisono (e alla fine del brano risultano sfasate di otto battute).

Già nel secolo precedente erano presenti canoni complessi: il celebre rondeau "Ma fin est mon commencement" di [Guillaume de Machaut](#) (1300 circa - 1377) consiste in un canone retrogrado fra le prime due voci, mentre la terza voce esegue una stessa melodia prima per moto retto e poi per moto retrogrado. In questo brano, il canone è addirittura descritto nel testo che viene cantato:

Ma fin est mon commencement,
et mon commencement ma fin

est teneure vraiment:
ma fin est mon commencement.
Mes tiers chant trois fois seulement,
se retrograde et ainsi fin;
ma fin est mon commencement,

et mon commencement ma fin

(Guillaume de Machaut)

La scuola contrappuntistica franco-fiamminga del XV secolo fece grande uso dei procedimenti canonici, sia nella musica sacra che in quella profana; questa scuola produsse anche numerosi canoni doppi, nei quali due voci distinte generano altre due voci, ognuna con un canone indipendente, come in *Recordans de mia signora* di [Josquin Desprez](#).

I canoni divennero parte fondamentale dello stile polifonico del rinascimento e dei secoli successivi, nel senso più ampio di riproposizione (trasformata) di un tema musicale nelle diverse voci, concetto di base della [polifonia imitativa](#) largamente diffusa in tutta la letteratura musicale occidentale.

Se canoni e fughe di maggiore o minore complessità trovarono applicazione in tutte le forme della polifonia tardo-medioevale e rinascimentale, sia sacra che profana (messa, mottetto, rondeau, ballata, madrigale), l'uso della forma di canone più elementare (all'unisono per moto retto, come in [Fra Martino](#)) costituì l'elemento caratterizzante di alcuni generi specifici: nel secolo XIV fu in auge, in Italia e in Francia, la [caccia](#) (due voci a canone, spesso con una terza voce di tenor strumentale), mentre nei secoli XVI e XVII in Inghilterra la forma detta *catch* o *round* (da due fino a quattro o più voci) divenne così popolare fra i musicisti dilettanti da trovare largo spazio nelle raccolte a stampa, ad esempio quelle di [Thomas Ravenscroft](#) (1609) e di [John Playford](#) (1667). Nell'epoca barocca compaiono più sporadicamente canoni strumentali, fra cui il celebre [Canone in Re Maggiore](#) per tre violini e basso continuo di [Pachelbel](#), le variazioni numerate con multipli di tre (ad eccezione della trentesima ed ultima) nelle [Variazioni Goldberg](#) di Bach, sei sonate a canone (BWV 40:118-123) e un canone infinito (BWV 40:103) di [Telemann](#). In tempi più recenti l'uso del canone in senso stretto risulta pressoché confinato alla musica di ispirazione popolare o infantile.

Nell'ambito della musica contemporanea, la composizione più conosciuta di [George Rochberg](#), *String Quartet No. 6*, comprende una serie di variazioni sul canone di Pachelbel in Re. La Terza Sinfonia di [Henryk Górecki](#) inizia con un ampio canone all'ottava per gli archi. [Steve Reich](#) usa un processo che chiama *phasing*, che è un canone con distanza variabile tra le voci. Molti artisti di musica leggera hanno avuto brani di successo usando parti di canoni famosi nelle loro composizioni.

Tipi di canone

Il canone può essere classificato in base al numero delle voci, all'[intervallo](#) al quale ciascuna imitazione successiva è trasposta rispetto all'antecedente, al fatto che le voci siano [inverse](#), [retrograde](#) o inverse e retrograde insieme; entrano inoltre in gioco la distanza temporale tra ciascuna voce e il fatto che gli intervalli della seconda voce coincidano con quelli della prima o vengano modificati per obbedire alle esigenze della scala diatonica; infine l'eventuale differenza nel valore delle note tra l'antecedente e le sue imitazioni successive. Nella pratica dell'arte musicale i compositori hanno spesso impiegato anche più di uno dei metodi suddetti simultaneamente.

Numero di voci

Un canone dove la melodia è seguita da una voce di contrappunto è detto a due voci, se le voci complessive sono n, viene similmente chiamato canone a n voci. Tale terminologia può essere utilizzata in combinazione con una relativa ad altre caratteristiche del canone.

Intervallo

In un canone ad intervallo la voce conseguente imita la voce guida (antecedente) ad un [intervallo](#) preciso, diverso dall'ottava o unisono (esempio: canone alla seconda, quinta, settima, etc.). Se la conseguente imita l'antecedente secondo il preciso intervallo assegnato, si parla di canone esatto; se l'imitazione segue l'intervallo (ad es: terza) ma non la qualità (maggiore/minore), si parla di canone [diatonico](#).

Inversione

Un canone inverso (detto anche canone per moto contrario) fa muovere la voce conseguente in [moto contrario](#) rispetto alla voce antecedente. Ad esempio, se quest'ultima sale di una quinta, la conseguente scende di quinta, e viceversa. Una sottovariante del canone inverso, "a specchio", mantiene esattamente gli intervalli: una sesta maggiore resterà una sesta maggiore, e non potrà diventare minore. Nella grande maggioranza dei casi, tuttavia, per venire incontro alle esigenze della [scala diatonica](#), i compositori non adoperano canoni a specchio.

Retrogradazione

In un canone retrogrado, noto anche come cancrizzante, la voce conseguente inizia dall'ultima nota della voce antecedente e prosegue all'indietro, terminando con quella iniziale.

Canoni mensurali e a tempo

In un canone mensurale (noto anche come canone proporzionale), la voce conseguente imita l'antecedente con una certa proporzione ritmica. Ad esempio, può raddoppiarne i valori ritmici (canon per augmentationem alla latina, o sloth canon nei paesi di lingua inglese) o dimezzarli (canon per diminutionem). Il phasing è poi un tipo di canone che comporta l'applicazione di proporzioni ritmiche modulanti secondo una scala graduata, cambiando man mano.

I [Canoni Mensurali](#) sono di grandissima difficoltà tecnica

Molti canoni di questo tipo furono composti nel Rinascimento in particolare a cavallo del 1500.

[Johannes Ockeghem](#) compose una messa (Missa Prolationum) in cui ogni sezione è un canone con tempi differenti ed intervalli di entrata diversi.

Nel XX secolo [Conlon Nancarrow](#) compose canoni mensurali o a tempo complesso soprattutto per pianola essendo molto difficili da suonare; questi hanno influenzato musicisti contemporanei come [Larry Polansky](#) che ha composto un album intitolato Four-voice Canons.

Altri tipi di canone

Il tipo più familiare di canone è probabilmente quello perpetuo/infinito (in latino: canon perpetuus). In esso, quando ogni voce del canone arriva al termine, può ricominciare dall'inizio, in una specie di [moto perpetuo](#). Un esempio di canone perpetuo nella musica popolare è dato da "[Fra Martino](#)", mentre uno tratto dalla musica colta è dato dal secondo tema del primo movimento della sesta [sinfonia](#) di [Beethoven](#). Esistono anche altri tipi di canone, che qui ci limitiamo a menzionare, come quello a spirale, il [canone accompagnato](#), e il canone doppio o triplo.

Come esempio si può ascoltare il Canone di Johann Pachelbel (file [Ogg](#) di 5,11 MB).

16bis) RONDELLUS uno scambio di voci o di parti secondo uno schema del tipo *conductus* secondo lo sche ma seguente dove la lettere in corsivorappresentano la fase melismatica

ABC DEF
CAB FDE
BCA EFD

RONDEAU Dal punto di vista fomale il rondò presenta un episodio che viene mantenuto fisso, o soggetto a lievi modifiche, esposto nella [tonalità](#) della [tonica](#). Ad esso si alternano altri episodi presentati in tonalità diverse e di carattere, in genere, differente da quello di base. Schematicamente, il rondò si presenta nella forma: ABACADA.....

La forma più semplice di rondò (ABA) viene definita ternaria.

Altre forme di rondò esistenti sono: il rondò a cinque periodi (ABABA) ed il rondò-sonata (ABACABA). Quest'ultima forma viene così definita in quanto presenta i caratteri della [forma sonata](#):

- la prima parte (ABA) coincide con l'esposizione la quale, però, si conclude nella tonalità di tonica e non di [dominante](#),
- la seconda parte (C) coincide con lo sviluppo, l'ultima sezione (ABA) coincide con la ripresa.

17) NOTAZIONE MENSURALE Notazione mensurale è la [notazione musicale](#) che fu usata dall'ultima parte del [XIII secolo](#) fino alla fine del [1600](#). Mensurale si riferisce alla capacità di questo sistema di rappresentare [ritmi](#) complessi con grande esattezza e flessibilità. La notazione mensurale fu il primo sistema, nella musica [europea](#), che usava delle note che indicavano in modo preciso la durata della loro esecuzione (valore della nota). Essa è differente rispetto alla precedente [notazione modale](#) che fu il primo sistema usato per la rappresentazione dei ritmi. La notazione mensurale è strettamente collegata con il successivo periodo tardo [medioevale](#) dell'[Ars nova](#) e delle scuole [franco fiamminga](#), tedesca e del [rinascimento](#). Il termine fu coniato nel [XIX secolo](#) in riferimento all'uso della teoria musicale medioevale di cui al trattato *Ars cantus mensurabilis* ("L'arte del canto misurato") di [Francone da Colonia](#) (c. 1280)

Il valore base delle note nella notazione mensurale è uguale a quello della notazione moderna.

La notazione mensurale usava:

- La [Breve](#) che equivale alla doppia nota
- La [Semibreve](#) che ha il valore di una nota intera
- La [Minima](#) che vale 1/2
- La [Semiminima](#) che vale 1/4
- La [Croma](#) che vale un 1/8
- La [Semicroma](#) che vale 1/16
- La [Biscroma](#) che vale 1/32

- La [Semibiscroma](#) che vale 1/64

Vi erano ancora due valori più grandi e cioè la Longa e la Maxima o doppia Longa.

Le differenze fra la notazione mensurale e quella moderna sono in parte superficiali ed in parte determinanti:

- Le note erano rappresentate con la testa quadrata anziché ovale ed il gambo della nota partiva dal centro della stessa invece che dalla sua circonferanza. Prima della metà del [XV secolo](#) tutte le note erano rappresentate con la testa piena (notazione nera) ma dopo questo periodo le note di maggior valore verranno rappresentate con la testa vuota (notazione bianca).
- Ogni nota aveva un valore temporale minore rispetto alla corrispondente attuale. Ciò perché nel corso degli anni i compositori utilizzarono note di minor durata temporale per far fronte alle nuove esigenze di scrittura e le vecchie note più lunghe passarono presto in disuso. Così per il valore intero della nota base si passò dalla longa alla breve alla fine del [XIII secolo](#) e dalla breve alla semibreve dal [XIV](#) al [XV secolo](#). Quella che all'inizio era la nota più corta in durata, divenne così il valore intero ovvero la nota di maggior valore del sistema. Mentre nella notazione moderna il rapporto fra una nota e la sua successiva è sempre di 2:1, nella vecchia notazione questo rapporto era più flessibile. I principali valori del sistema, (maxima, longa, breve e semibreve) potevano contenere anche tre o due note, di valore minore, al loro interno. Quindi le note potevano essere triplex (perfecta) o duplex (imperfecta) a seconda del contesto della scrittura musicale, un sistema simile al [tempo](#) dell'attuale scrittura.
- Le sequenze erano rappresentate da note del massimo valore (maxima, longa, breve e semibreve) unite fra loro da una [legatura di valore](#).
 - Il rigo musicale non esisteva ancora e le note erano segnate a margine del testo.
 - Allo scopo di capire perché le note hanno il triplex (perfetto) e il duplex (imperfetto) valore determinato dal contesto della scrittura, occorre guardare all'evoluzione della notazione musicale nei confronti della notazione medioevale e di quella precedente. Molte musiche fra il [XIII](#) e [XIV secolo](#) seguivano un andamento equivalente a 6/4 della notazione moderna. Le melodie erano pertanto rappresentate con semibreve puntate, o alternando mezze note a quarti di nota o gruppi di note da tre quarti. Ad iniziare da Francone da Colonia nel tardo [XIII secolo](#), queste erano rappresentate usando la longa e la breve. In termini più semplici quando una longa serviva a contenere un gruppo metrico triplex (perfetto), nelle vicinanze si trovava un'altra longa o un gruppo completo di tre brevi. Comunque quando una longa era seguita o preceduta da una singola nota corta formavano una sequenza di un 1/2 ed 1/4 raggruppati. In questo modo la longa deve essere ridotta al valore di due note (imperfetto). Infine quando vi erano solo due brevi fra due longa queste dovevano assumere la funzione di un gruppo metrico triplex. Questo era fatto per allungare (alterare) il valore della seconda breve al valore di due risultando così un ritmo [sincopato](#) opposto all'altro gruppo di longa e nota corta.