

Memoria e musica

Paolo Isotta

6 settembre

Dell'antica musica greca non possediamo quasi nessun documento. Abbiamo, però, una produzione teorica cospicua che ha rappresentato il fondamento per ogni successiva teoria musicale. Bisogna, inoltre, sapere che nell'antica musica greca non esisteva una notazione musicale, se non una notazione alfabetica per le osservazioni acustico-teoriche, ma non era possibile mettere per iscritto il canto. Quindi noi non possediamo la *parakatalogè* della Tragedia antica; e pertanto la Tragedia non possiamo apprezzarla nella sua essenza.

Come ci dice la teoria musicale antica, esistevano delle canzoni popolari chiamate *nòmoi* che sono esattamente l'equivalente delle *ragas* dell'India vedica. Nell'uno e nell'altro caso non si tratta propriamente di canzoni, bensì di schemi melodici atti all'improvvisazione, perché la canzone era un'improvvisazione sulla base di questi schemi. Ecco che vediamo il primo intervento della memoria, si potrebbe dire di una memoria collettiva delle plebi agricole dell'Ellade, perché sopra questi schemi posseduti dalla memoria collettiva venivano improvvisate le canzoni.

Dobbiamo tener presente che la musica greca antica, dal punto di vista melodico, non ha avuto, per quel che noi crediamo di sapere, una grande influenza sulla musica successiva, perché il linguaggio musicale europeo si forma a partire dai primi secoli dell'era cristiana con il canto liturgico *recte* chiamato Canto liturgico Romano e che noi chiamiamo Canto Gregoriano e dal successivo incontro di esso con la canzone popolare che determina la nascita della polifonia. Quanto alla sopravvivenza dell'antica melodia greca cozzano tuttavia più tesi; e mi è caro ricordare il grande compositore siciliano Alberto Favara, nato nel 1863, il quale pubblicò nel 1907 la fondamentale raccolta in due volumi *Canti della terra e del mare di Sicilia*: tali canzoni sono sovente in antiche modalità e il Favara ritiene in esse risiedere le vestigia del *nòmos* greco. Insegnante di Composizione al Conservatorio di Palermo, egli ebbe per allievi un sommo compositore, Gino Marinuzzi, e un grande compositore,

Giuseppe Mulè, nelle opere dei quali dedicate alla canzone popolare siciliana la tesi del loro maestro s'invera artisticamente.

Torno al Canto Gregoriano. In merito voglio esprimere una mia personalissima opinione. La musicologia attuale sostiene che l'invenzione da parte di Papa Gregorio Magno del canto liturgico della Chiesa sia leggendaria. Si sostiene che questo canto si sarebbe stabilizzato in epoca carolingia e che per attribuire a questa invenzione successiva l'autorità di un sommo Santo la si fosse attribuita a Papa Gregorio. Io ritengo che noi ci troviamo qui di fronte ad uno di quei casi di ipercritica come quella che nel secolo XIX si vide a proposito della questione omerica. Ritengo che sia possibile, invece, riconoscere il fatto storico che Papa Gregorio abbia *regolamentato* il canto liturgico della Chiesa. È noto, secondo la musicologia - si tratta sempre di leggenda - che il frutto dell'opera regolatrice di San Gregorio Magno sia stato il cosiddetto *Antiphonarium Cento*, vale a dire la raccolta di antifone - in questo caso "antifone" è una figura retorica, la parte per il tutto, per dire *canti liturgici* - che avrebbe fatto legare con una catena d'oro all'altare di San Pietro.

Il punto è che all'epoca di Papa Gregorio non esisteva una notazione musicale. Esisteva, bensì, la notazione alfabetica ereditata dalla teoria musicale greca, utilizzata, infatti, da Boezio nel *De institutione musica*, ma non esisteva una notazione atta a registrare i canti liturgici della Chiesa. L'*Antiphonarium Cento* di San Gregorio era evidentemente una raccolta dei testi liturgici che erano messi in musica e cantati, mentre in base alle notizie storiche sappiamo che la regolamentazione del canto avveniva alla stregua delle rifondate *scholae cantorum* che furono atto di San Gregorio Magno. Come facciamo a sapere che all'epoca di San Gregorio Magno la notazione musicale non esistesse? Abbiamo una testimonianza inconfutabile di Sant'Isidoro di Siviglia, il quale nelle *Etimologiae* dice: "*Nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt*", vale a dire: "Se i suoni non vengono tenuti dalla memoria dell'uomo periscono perché non possono essere scritti". Qui è importante fare un'osservazione. Ho tradotto alla lettera "i suoni", ma in realtà, alla stregua della teoria musicale moderna, noi dovremmo distinguere "suono" da "nota".

Sant'Isidoro intende "nota", non "suono". In latino si dice indifferentemente *sonus* e *nota*, ma *sonus* è adoperato assai di più.

Quale fu il sistema per l'insegnamento e la diffusione del Canto Gregoriano? Vi erano le *scholae cantorum* e nelle *scholae cantorum* il canto veniva insegnato e tramandato a memoria alla stregua di pochissimi elementi che aiutavano. Ci troviamo di fronte a uno dei miracoli sommi della storia della civiltà. Il Canto Gregoriano si diffuse in tutta Europa, dalla Polonia all'Irlanda, da Benevento a Lisbona, e venne tramandato oralmente per le generazioni. Orbene, una volta che si è trovata una notazione per il canto gregoriano, noi vediamo che i manoscritti beneventani sono identici ai manoscritti irlandesi, quelli polacchi ai manoscritti di Lisbona, perché la Chiesa è stata capace di salvaguardare la sua lingua musicale in una maniera miracolosa facendo affidamento sulle capacità della memoria. D'altra parte la memoria è l'elemento primario della cultura antica e medievale, perché l'uomo colto dell'antichità e del Medio Evo ricorreva alle biblioteche per consultazioni occasionali ma generalmente possedeva tutto lo scibile a memoria. Dante sapeva a memoria tutto Virgilio e la filosofia che era stata tradotta in latino ai suoi tempi.

Qui mi permetto di fare una parentesi politicamente non corretta. È una mia vecchia tesi che mi viene da mio padre che me lo diceva sempre: gli analfabeti sono più intelligenti delle persone alfabetizzate, in quanto hanno dovuto sviluppare maggiormente la memoria. La tragedia attuale è che mio padre faceva riferimento ai veri analfabeti. Invece oggi la scuola democratica ha prodotto gli analfabeti con la laurea, che sono pericolosissimi.

Tornando al Canto Gregoriano, si distingue una parte di esso, puramente melodica, che è la più difficile da memorizzare, perché non è nemmeno legata a un testo. Mentre le intonazioni salmodiche sono semplicemente basate su degli schemi e si ripetono egualmente, in quelli che non sono i Salmi abbiamo i cosiddetti *melismi*, che nascono soprattutto per il *iubilus*, per l'*Alleluia*. Questi sono efflorescenze melodiche straordinarie e meravigliose le quali vengono conservate a memoria unicamente per la potenza della memoria aleggiante sui *pueri cantores* che facevano parte delle *scholae*.

Si potrebbe dire che sin dal secolo X abbiamo le prime apparizioni di quel fenomeno che sconvolge la musica sì come esistente giusta il canto liturgico della Chiesa. Questo fenomeno è la polifonia. Il canto liturgico della Chiesa è rigorosamente monodico, vale a dire è a una sola voce e senza accompagnamento. Preciso questo perché oggi, salvo i Benedettini, che sono stati i custodi integerrimi del canto gregoriano e addirittura dalla metà dell'Ottocento in poi hanno restituito filologicamente il Canto Gregoriano, in molte Chiese capita, meglio dirò capitava, giacché persino questo è scomparso, di ascoltare il Canto Gregoriano accompagnato dall'organo. Sovente gli accompagnamenti sono ridicoli perché si basano sopra armonie proprie di *Amami Alfredo* invece che sopra la sottigliezza infinita del sistema armonico del Canto Gregoriano.

La polifonia è un fenomeno per il quale da un certo momento in poi nasce la pratica di cantare non più a una, ma a due, poi a tre, poi a quattro voci. Questo fenomeno si basa anche sopra una concezione della consonanza che è differente dalla concezione del mondo antico e del canto liturgico. In realtà la polifonia è il progressivo adattamento in ambito culturale di pratiche del canto delle plebi agricole europee, il quale è evidentemente e geneticamente differente dal Canto Gregoriano e non ha quella sottigliezza straordinaria e anche quella sorta di ambiguità tonale (ambiguità alla luce della moderna modalità), perché dei Modi gregoriani, che si chiamavano giusta le denominazioni dei Modi della musica antica, solamente il Modo Lidio – se il quarto grado non venga aumentato - si può considerare affine alla tonalità di Fa maggiore, mentre gli altri sono di una straordinaria sottigliezza non tonale. Invece, la canzone popolare sembra, sin dalle origini, possedere caratteri di chiarezza, anche rozzezza se vogliamo, tonale che la rendono differente dal canto liturgico.

In questo io affermo di non esser d'accordo con l'attuale musicologia, la quale tende a postdatare l'inizio della tonalità. Resta il fatto che noi della tonalità abbiamo documenti solo una volta che esiste una notazione musicale. Siamo sicuri c invece, che la canzone popolare fosse ben anteriore alle origini della notazione musicale.

La notazione musicale nasce nel secolo nono ed è originariamente definita *neumatica chironomica*. La chironomia che cos'è? Dal

vocabolo greco designante la mano, *cheir*, il movimento della mano destra del maestro della *schola* il quale non dà le entrate e non batte il tempo, come fa oggi il direttore del coro e d'orchestra, ma ha simboli del movimento della mano i quali *richiamano la linea melodica*. Pertanto la direzione del coro nelle *scholae* del Medio Evo era nient'altro che un sussidio alla memoria, cioè poteva essere efficace solo nei confronti di chi *possedesse già a memoria il pezzo musicale*.

La notazione neumatica che abbiamo detta è una trasposizione su carta della chironomia. Vale a dire che nei manoscritti noi abbiamo il testo delle antifone - non della Messa, creazione posteriore. Abbiamo il testo e poi vi sono delle noterelle molto esili che si chiamano *punctum, virga, torculus, porrectus* e così via e che sono trasposizioni grafiche del movimento della mano. Ecco perché si chiama notazione *neumatica chironomica*.

Anche questa, ripeto, non serve al cantore che per ausilio alla memoria di un pezzo posseduto. E che cosa succede? Insieme con la nascita della polifonia avviene la nascita della notazione musicale cosiddetta *proporzionale*. Questa è un miracolo che avviene alla metà del XIII secolo a opera di un genio assoluto che noi ricordiamo come Franco, o Francone, di Colonia. Franco di Colonia era un altissimo dignitario papale il quale aveva studiato a Parigi e ha scritto un trattato che si chiama *Ars cantus mensurabilis, L'arte del canto misurato*. All'epoca di Francone era già stato inventato il rigo musicale: si vuole sia stato opera di Guido Monaco, del quale parlerò subito dopo, quello che è conosciuto come Guido d'Arezzo. Il rigo musicale da singolo era diventato duplice, triplice e quadruplici, perciò noi avevamo un metodo per indicare l'altezza delle note. Quindi già andiamo verso qualcosa che espropria la memoria di parte dei suoi diritti. Però, Francone (come viene volgarmente definito Franco di Colonia) ebbe l'idea genialissima di trasformare i neumi quadrati in figure complesse e differenziate le quali giusta la loro differenza esprimevano una *durata temporale precisamente misurabile*. Con questo noi abbiamo la nascita della notazione musicale moderna. Successivamente non ci furono altro che perfezionamenti della notazione franconiana, ma la base è quella.

Torno a parlare della nascita della polifonia perché la notazione musicale franconiana nasce esattamente per la polifonia: il canto monodico non aveva bisogno di stabilire la lunghezza assoluta e relativa di una nota. Là ove invece ci sono più voci a cantare sorge questa necessità, perché le regole della polifonia medievale, anzi di tutta la polifonia, stabiliscono rapporti *verticali* di consonanza e dissonanza. La polifonia diventa la trasposizione in ambito colto e quindi di musica ancora una volta liturgica, di pratiche del canto e della danza popolare. Abbiamo, quindi, canto e danza popolari che sono trasmessi ovviamente a memoria. Infatti, nei primi secoli, fino a tutto il XIV secolo, non vi è l'abitudine di notare la musica profana, salvo le Canzoni dei Trovatori e dei Trovieri per i quali c'è un tipo di notazione musicale particolare. Il canto e la danza popolari, come ho detto, erano un patrimonio che la memoria collettiva delle plebi agricole aveva tramandato e continuava a tramandare.

Prima di venire a Guido Monaco voglio dire una cosa sui compositori polifonisti del Medio Evo. Dal XII sino a tutto il XIV secolo è impressionante che i compositori polifonisti non erano musicisti di professione; per lo più erano altissimi dignitari o dello Stato o della Chiesa – oggi si direbbe *grands commis* – i quali potevano permettersi di scrivere questa *ars subtilior* per via della loro posizione sociale ed economica. Quest'osservazione è impressionante giacché le regole della musica polifonica del Medio Evo sono di una complessità infinita. Ciò dimostra la caratura spirituale e artistica di questi grandissimi maestri. Noi possiamo dire per la verità di sapere tutto su questo perché nel corso del Medioevo vi fu una produzione di teoria musicale veramente copiosa e straordinaria. Qui faccio un salto fino al Settecento (XVIII secolo) per dire che una delle più grandi figure della cultura europea del Settecento è un abate principe di un monastero benedettino della Foresta Nera che si chiama Martin Gerbert il quale ha pubblicato i volumi alla fine del Settecento *Scriptores medii aevi de musica sacra potissimum* che sono uno dei fondamenti della nostra cultura musicale: ancora una volta un benedettino.

Torno indietro a Guido Monaco: bisogna sapere che Guido Monaco è un altro genio musicale assoluto e viene ricordato in particolare per l'invenzione del cosiddetto sistema esacordale. Qui

siamo un'altra volta nell'ambito della memoria perché Guido Monaco parte dall'osservazione pratica di quanto sia difficile insegnare alle *scholae cantorum* le melodie; e allora stabilisce non più otto o nove modi come sono quelli del Canto Gregoriano ma semplicemente tre tipi di scale che egli chiama *esacordi* perché occupano sei note. Questi tre tipi di scale sono rispettivamente la scala di Do maggiore, la scala di Sol maggiore e la scala di Fa maggiore. Che cos'ha fatto Guido Monaco? Una cosa straordinaria. Ha preso un Inno a San Giovanni attribuito a Paolo Diacono e l'ha diviso giusta i suoi emistichⁱ. Quindi, il primo emistichio è *Ut queant laxis*, il secondo è *Resonare fibris*, il terzo è *Mira gestorum*, il quarto è *Famuli tuorum*, il quinto è *Solve polluti*, il sesto è *Labii reatum, Sancte Iohannes*. La sillaba iniziale di ogni emistichio è *Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La*. Per cui Guido Monaco, facendo imparare l'Inno a memoria e facendo le distinzioni esacordali, aveva reso facilissimo imparare le melodie. Questa è una cosa assolutamente straordinaria. Tale pratica, ch'è solo una delle invenzioni di Guido e ch'egli considerava nulla più che un elementare espediente, è definito *solmizzazione*.

A mano a mano che andiamo avanti nella storia musicale vediamo che la notazione diventa sempre più precisa e, sebbene vi siano pratiche esecutive che vengono tramandate anch'esse oralmente, andiamo verso una delimitazione del campo della memoria, non fosse che arriviamo all'Ottocento e poi al Novecento.

Verso la metà dell'Ottocento nasce la critica musicale sopra le esecuzioni dei classici. Allora la critica musicale sopra le esecuzioni dei classici non si appoggiava come oggi sull'utilizzo dei *cd*, per esempio con 20 pianisti che eseguono le Sonate di Beethoven che quindi vengono confrontate. Lì era la memoria che doveva conservare i parametri di una esecuzione ascoltata e confrontarli con quelli di una esecuzione successiva. Tuttavia, c'è qualcosa di più importante; qualcosa che avrei dovuto dire all'inizio quando ho parlato della nascita della tonalità e che invece preferisco dire adesso perché ne parliamo con tonalità totalmente matura. La tonalità è un sistema basato sopra una gerarchia dei gradi della scala. Ci sono dei grandi principali e dei gradi secondari. La tonalità moderna, nascente come abbiamo detto già nel Medio Evo, si basa

sopra sovrapposizioni di note chiamate *triadi* perché un accordo per essere completo deve essere costituito di tre suoni. Questo che cosa significa? Significa che la stessa melodia viene interpretata dall'orecchio dell'uomo europeo siccome *inquadrata in una struttura accordale*. Perciò il senso che alla nostra percezione hanno le note della melodia scaturisce dalla struttura accordale sottostante.

Per la nostra percezione le singole note non hanno valore in sé perché, inserite in una struttura accordale, mutano completamente di funzione. Faccio un paragone: la nota *Do* è il fondamento dell'accordo di *Do* maggiore, ma diventa la terza dell'accordo di *La* minore e la quinta dell'accordo di *Fa* maggiore. In sostanza, ma anche nella nostra percezione, muta completamente di carattere, diciamo pure di natura. Alla base che cosa c'è? Un possesso da parte dei nostri *sistemi percettivi di una memoria accordale* che, a mio avviso, è forse un portato eterno di quelle plebi agricole che fecero nascere nel Medio Evo la tonalità.

Adesso oso spingermi su di un terreno assolutamente minato. Gli scienziati qui presenti mi vorranno perdonare e correggere. Quando ho parlato di Sant'Isidoro che dice *soni pereunt* ho voluto precisare che la traduzione esatta è "note". Il tema della percezione musicale è fondamentale perché il suono ben vero è qualcosa di distinto fisicamente prima che concettualmente dal rumore, ma è pur sempre un *signum* del mondo esterno. È la mente che *con le sue strutture percettive preordinate* trasforma il suono in *nota*. Quindi gli attribuisce un senso, e precisamente un senso linguistico giusta il nostro linguaggio musicale. Prova ne sia che la percezione del suono non solo lo inquadra come *nota*, ma meglio ancora la nostra percezione preferisce percepire gli *intervalli* piuttosto che i suoni isolati e a questi attribuisce un senso linguistico. Ne scaturisce una conseguenza che ci torna a far parlare della eterogenesi dei fini.

Tutti loro sanno che Arnold Schönberg è uno dei più grandi compositori mai vissuti. Tuttavia egli ritenne di voler creare un sistema musicale da noi chiamato *Serialismo*, vulgo detto *Dodecafonìa*, che ai suoi occhi doveva rappresentare il superamento della tonalità ormai in crisi. Schönberg stabilì che i dodici gradi dell'ottava temperata fossero equiparati e di conseguenza non vi

fosse più quella statuizione gerarchica delle note. La regola era appunto che nelle composizioni seriali ciascuna nota non potesse essere ripetuta se non dopo che fossero state ascoltate le altre undici. Che cosa succede? Succede che le melodie di Schönberg, per quanto osservino questa regola, hanno un carattere larvatamente tonale, ma soprattutto dalla memoria dell'essere umano sono *percepite come tonali, interpretate come tonali*. Schönberg non ha riformato le strutture ritmiche come quelle melodiche e armoniche onde noi percepiamo la sua musica anche grazie alle strutture ritmiche nate per la preesistente tonalità. Ne viene che il *Moses und Aron*, che è un'Opera seriale, in realtà è una bellissima Opera romantica.