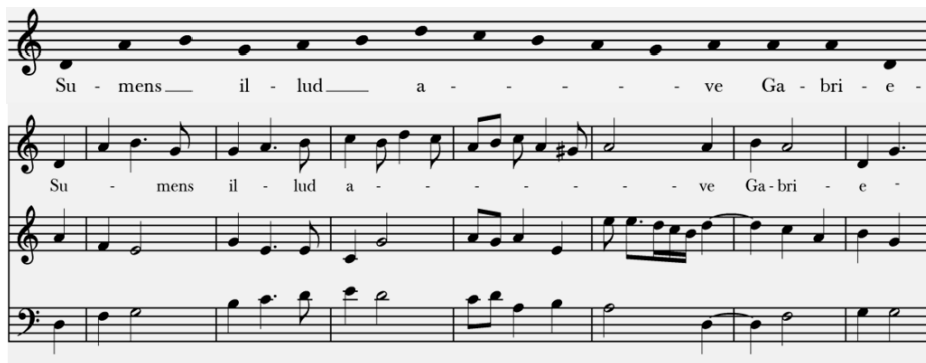


## 9. QUATTROCENTO: LE FORME

Determinante è stato il contributo degli inglesi ai primi del Quattrocento allorché, durante l'interminabile Guerra dei Cent'anni (1339-1453), dopo aver occupata la Normandia (1415), si insediarono alla corte di Parigi. Il fatto ebbe notevoli conseguenze anche sul piano musicale in quanto i compositori inglesi, alla tecnica dotta continentale (mottetto, isoritmia) unirono l'impiego delle sonorità dolci ed eufoniche innestatesi sulla tradizione del *gymel*. Alle due voci del *gymel* si era intanto aggiunta una terza voce, a distanza di quarta, così che l'insieme, detto "discanto inglese", era costituito da intervalli paralleli di terza e di sesta.

Sono anche altre le novità che derivano dall'esperienza inglese: il *cantus firmus*, non confinato al tenor e liberamente fiorito, si sposta tra le voci rendendole affini e omogenee, la melodia è finemente ornata, cantabile ed espressiva, spesso di carattere "triadico", basata cioè sui gradi dell'"accordo", il ritmo si semplifica e l'isoritmia arretra in favore di uno stile meno condizionato dagli aspetti costruttivi della composizione.



Dunstable *Ave maris stella* <https://www.youtube.com/watch?v=bpDO0FbiKoE>

La sensibilità inglese ha prodotto effetti importanti sui compositori continentali: il "discanto inglese" si è trasformato in "falso bordone", procedimento nel quale il *cantus firmus*, collocato alla voce soprana, è accompagnato dalle voci inferiori parallelamente a distanza di quarta e di sesta.



Dufay *Juvenis qui puellam* <https://www.youtube.com/watch?v=aGINI-z75d4>



Intanto alla Francia prostrata dalla Guerra dei Cent'anni si contrappone l'ascesa economica e politica del ducato di Borgogna. I duchi, alleati con l'Inghilterra, estendono la loro signoria anche alle province più a nord. Filippo il Buono (1419- 1467) e Carlo il Temerario (1467-1477) assumono atteggiamenti tipici dei grandi mecenati, invitano a corte i migliori artisti del tempo, pittori (Van Eyck), scultori, orafi,

compositori, cantori e strumentisti.

Alla corte borgognona si ha una consistente produzione di *chansons* che diventano parte integrante di cerimonie e banchetti. Il tema delle *chansons* è quasi sempre amoroso-cortese, la

scrittura è a 3 parti, alla voce superiore è affidato il “canto” mentre tenor e contratenor strumentali formano una base armonico-contrappuntistica. La chanson è segmentata da frasi musicali e cadenze che bene si adattano alla struttura dei versi.

**Binchois** *Adieu, adieu, mon joieux souvenir* <http://www.youtube.com/watch?v=qv83yN8wQwY>

È indispensabile inoltre qui ricordare che verso la metà del sec. XV la notazione si è trasformata da “nera” in “bianca”. Le ragioni di tale cambiamento si spiegano, tra le altre, con il generalizzarsi dell’uso della carta, facilmente soggetta alla corrosione, in luogo della pergamena.



Al Nord, nelle ricche regioni della Fiandra, del Brabante e dello Hainaut, presso le scuole annesse alle cattedrali (Cambrai, Tournai, Bruges, ecc.) sorgono importanti scuole di canto e di composizione. Qui i “franco-fiamminghi” sviluppano una tecnica caratterizzata in



particolare dalla “scrittura canonica”. Con il termine “canone” s’intendeva all’epoca la ripetizione di uno stesso motivo nelle voci e non, come attualmente, l’imitazione rigorosa, la quale invece prendeva il nome di “fuga” o “caccia”. Tra ‘400 e ‘500, questo metodo si applicò in molti casi al canone mensurale e al canone enigmatico.

*Mensura* è il rapporto tra un valore di durata e quelli immediatamente inferiori: la suddivisione della breve corrisponde al *tempus* (tempo) e quella della semibreve alla *prolatio* (prolazione). In esse, cerchio e punto centrale rappresentano i valori ternari o “perfetti” mentre semicerchio e assenza di punto centrale quelli binari o “imperfetti”. Oltre alle normali mensurazioni, si utilizzavano le cosiddette “proporzioni” ossia indicazioni metriche atte a diminuire o aumentare la durata delle note, la *dupla*, la *tripla* e la *sesquialtera*.

Lo spostamento dalla suddivisione ternaria a quella binaria si ottiene anche mediante il *color*: poiché che nella notazione “bianca” i valori superiori sono “bianchi”, colorando gli stessi mediante l’inchiostro nero se ne riduce di un terzo il valore ritmico.

Accanto alle mensurazioni si utilizzavano anche particolari artifici, come presentare il motivo melodico per moto contrario (inversione) o per moto retrogrado (dall’ultima nota alla prima).

Ma per meglio comprendere l’effettivo funzionamento della tecnica canonica è indispensabile introdurre la nozione di *tactus*. L’andamento ritmico era regolato dalla “battuta”, ossia dal gesto della mano nel movimento di andata e ritorno (*depositio* ed *elevatio*). La “battuta della mano” aveva pertanto l’unico scopo di indicare lo scorrere del tempo, mentre l’agogica, era determinata dal *tactus*, ossia dal ritmo del polso, in pratica dalle pulsazioni cardiache (diastole e sistole) che convenzionalmente hanno un regime di 60-70 battiti a minuto.



Ora, se nella polifonia del XII secolo il *tactus* era “alla longa”, cioè una *longa* corrispondeva alla durata di un movimento di andata e ritorno della mano, nei secoli successivi, con l’introduzione di figure ritmiche inferiori, il *tactus* si spostò progressivamente “alla breve” e “alla semibreve”. Ciò detto, nel canone mensurale uno stesso motivo melodico viene esposto da più voci con lo stesso *tactus* ma in ritmi diversi a seconda delle indicazioni stabilite all’inizio del brano.



Ockeghem *Missa Prolationum, Kyrie* <http://www.youtube.com/watch?v=ZWLsLAujZl>

Nel canone “enigmatico” l’imitazione tra le parti è programmata da un motto in latino e desunto dalla Bibbia, o da un proverbio o da un indovinello. Il soggetto si scrive per esteso e la retta realizzazione a più voci è condizionata dalla risoluzione dell’enigma. Ad es., la sentenza evangelica *Qui se exaltat humiliabitur et qui se humiliat exaltabitur* (“chi si esalta sarà umiliato e chi si umilia sarà esaltato”) sottintende che mentre la voce scritta (antecedente) procede in modo regolare, la seconda (conseguente) intona la melodia per moto contrario. Il motto *De minimis non curat praetor* (“il giudice non si occupa delle questioni minime”) prevede che la seconda voce tralasci minime e semiminime ed esegua soltanto i valori di ordine superiore.

L’astratto intellettualismo franco-fiammingo si esprime anche nell’adozione di procedimenti ingegnosi di natura matematica o simbolica. Nella messa *Di dadi* composta da Josquin, il *tenor* aumenta progressivamente i valori ritmici (aumentazione) da 1 a 6 come le facce di un dado. Non mancano esempi di simbolismo “visivo”, come nella *Deplorazione* in memoria di Ockeghem composta da Josquin. In un’epoca in cui la notazione è “bianca”, il brano è invece scritto interamente con note “neri” (mensurazione binaria) in segno di lutto per la scomparsa del grande maestro.

Dalla metà del ‘400, l’uso dell’imitazione diventa sistematico, cioè abituale sistema di scrittura. Esso consiste nel far circolare uno stesso motivo melodico successivamente in tutte le voci, a volte limitato al semplice motivo di testa e a volte variato, con il risultato di rendere le voci omogenee tra loro e stilisticamente affini.

Il mottetto è ora caratterizzato dalla scrittura detta appunto “mottettistica” che consiste nel dividere il testo in frasi alle quali corrispondono altrettanti motivi melodici, ciascuno dei quali viene esposto in forma di imitazione. Inoltre, di norma, alle sezioni contrappuntistiche si contrappongono altre in stile omoritmico, verticale.

A motivo dei contenuti, immagini e sentimenti, non di rado tratti dai salmi biblici, il mottetto si presta più della messa a suggestive “traduzioni sonore” e a ricerche di natura “espressiva”.

