

DOI: <https://doi.org/10.54937/ssf.2022.21.4.48-57>

Pôvod a vplyvy hudobnej melódie

The origins and influences of musical melody

Le origini e gli influssi della melodia musicale

Peter Dufka

Abstract

Apart from intellectual training, the purpose of pedagogy is also effective, emotional, aesthetic, and social training. Art, and particularly the art of music in this field, plays an extraordinary role. Music, and especially musical melody, imitates, reproduces, and recalls various feelings and thus stimulates emotional-affective reactions. Affectivity and music (especially melody) are, in consequence, closely linked. Of the different means music has at its disposal, melody which seems to be able to express and stimulate affective reactions more directly and more profoundly than other musical elements, such as rhythm, harmony, or sound colour. In this article, I wish to demonstrate the origins of affective and ethical formation of musical melody from Antiquity to the Baroque period, when the theory of affectivity was born.

Keywords: Musical melody. Affectivity. Education. Etos of music.

Introduzione

Oltre ad avere importanza come formazione intellettuale, la pedagogia cura la formazione affettiva, emotiva, estetica e sociale della persona. L'arte in generale e soprattutto l'arte musicale in questo campo svolge un ruolo straordinario. La musica soprattutto la melodia musicale, imita, riproduce, stimola varie sensazioni sentimentali capaci di determinare reazioni emotive e affettive. L'affettività e la musica (soprattutto la melodia) sono, di conseguenza, strettamente connesse. Tra i diversi mezzi di cui la musica dispone, la melodia sembra essere in grado di esprimere e stimolare le reazioni affettive più sentite e profonde rispetto agli altri elementi musicali: il ritmo, l'armonia, il colore del suono. Con questo articolo voglio dimostrare le origini della formazione affettiva ed etica della melodia musicale, partendo dall'Antichità fino al periodo del Barocco, quando nacque, appunto, la teoria della affettività.

1 Melodia musicale nel periodo dell'Antichità

I popoli primitivi conoscevano soltanto il ritmo. Sono stati i greci per prima, creare e sviluppare la melodia, la quale ha sempre un qualcosa di misterioso e di segreto: «in essa abita un'energia nascosta ma potente, che agisce in modo inspiegabile» (von Balthasar, 1995, p. 26). Il ritmo ha le sue radici nella nostra costituzione psicofisica e può essere spiegato razionalmente. Anche l'armonia ha questa caratteristica, perché si può interpretare fino a certo punto mediante rapporti numerici. Ma la melodia è qualcosa d'altro: non sorge dal pensiero razionale neanche mediante rapporti numerici. Nella melodia vi è un fluido che forma e unisce le note, dando anche ad esse un carattere nuovo. «Nella melodia realmente il tutto è più grande della somma delle parti...Nella melodia c'è dunque una base irrazionale, dinamica che eleva la musica a maggior altezza» (Ibid., p. 27).

La frase greca *kalòs kài agathos* (bello e buono) sottolinea lo stretto rapporto che esiste tra *bellezza e bontà*, tra elemento *estetico* e aspetto *etico* o, usando termini più ampi, tra aspetto *fisico* e *spirituale*. La melodia musicale ha, in funzione di questo rapporto, un ruolo importante. Per i greci¹ non era chiara la distinzione tra corpo e anima. Per loro l'educazione del corpo era anche, automaticamente, educazione dell'anima e viceversa. Questo non significa che la polarità psico-fisica non era conosciuta, ma che era rimasta incognita. I greci erano contrari all'opinione che afferma che la melodia può essere separata dal ritmo. Sapevano, infatti, che solo la sintesi organica che scaturisce dalla tensione dei poli opposti può dare frutti geniali. Secondo loro nell'arte solo l'unione di melodia e ritmo può dare un risultato più elevato (von Balthasar, 1995, p. 27-29). Ma d'altra parte sapevano anche che è soprattutto la melodia quella che ha il privilegio di trasmettere e stimolare i contenuti affettivi.

Primo di questi pensatori fu Damón di Athene. Allievo di Socrate, per la prima volta presentò la musica nel suo aspetto socio-politico, pedagogico e educativo, fondando la sua teoria sulla propria esperienza. Egli affermava che le diverse melodie evocano nell'anima dell'ascoltatore un effetto corrispondente alle loro caratteristiche. Damón era convinto che la melodia musicale porta con sé un aspetto etico, e per questo può influire sulla virtù ed avere un carattere pedagogico (*paideia*). Una buona musica forma le persone. La bellezza e la bontà sono, nella musica, strettamente collegate. Egli applica queste sue convinzioni relative alle potenzialità di influsso della musica, soprattutto alla società e alla politica, affermando che lo stato non può essere indifferente all'*etos* della musica (Dénes, 1983, p. 24 -26).

¹ Platone quando tocca questo argomento dice, che l'anima sta al corpo come un uccello in gabbia.

Secondo Platone la musica ha un particolare influsso psicologico e educativo sulla persona, in quanto è un mezzo di educazione più effettivo di altri. Gli elementi musicali entrano dentro dell'anima e si impadroniscono profondamente di essa. Portano con sé un messaggio di tranquillità e rendono l'uomo internamente tranquillo e armonico (Platón, 1980, p.133). Platone rifiuta la percezione estetica dei sensi per la sua illusorietà. Secondo lui la musica ha una forza interna che entra nella profondità dell'animo umano e lo cambia. Anche se egli non si occupa dell'analisi musicale per precisare quale elemento della musica determina questa conseguenza, dalle sue parole risulta chiaro che si tratta soprattutto di melodia. Per lui la musica ha un effetto pedagogico e questa *paideia* musicale è in armonia con lo sviluppo della coscienza civile. In un certo senso Platone continua il pensiero di scuola di Damón. Sottolinea soprattutto l'importanza dell'educazione musicale. Osserva con sguardo critico la cultura musicale del suo tempo, distinguendone il lato buono e quello cattivo. Egli ha messo in evidenza il contrasto che esiste tra l'aspetto positivo della musica – *etos musicale* e quello negativo – *edonismo musicale*. Platone dice che questo secondo ha un influsso demoralizzante e responsabili di questo fatto negativo sono quelli che hanno introdotto la democrazia nell'arte. Indica quella egiziana come ideale dell'educazione musicale; in tale cultura non era permesso creare nessuna nuova arte contraria a quella antica, già esistente, e questo riguardava tutti i tipi di arte, compresa la musica (Platón, 1961, p.98). Platone vedeva nella musica del tempo precedente i valori cui bisogna tendere, perché hanno sempre il loro influsso positivo sulla persona umana. Per questo cercava nei modelli melodici la stessa armonia e regolarità, che hanno le leggi naturali. In questo modo era possibile stabilire le melodie, che hanno un carattere giusto e lo esplicitano (Ibid., p. 55).

Platone sottolineava molto l'aspetto educativo dell'arte, proprio per suo compito di rafforzare le virtù civili. L'arte, ma soprattutto la melodia musicale, non soltanto entrano nel profondo della persona umana, ma sono capaci di cambiarla, evocando il carattere intimo e sostanziale dell'uomo. Quindi, secondo Platone, la musica con la sua bellezza contribuisce alla formazione della persona umana in quanto tale.

Per Platone l'affettività ha un ruolo importante in ambito educativo. Dal momento che risveglia l'affettività, la melodia della musica ha una potenzialità educativa simile a quella della parola; è anch'essa capace di toccare il cuore umano e di guidarlo. La differenza che c'è tra l'influsso della musica e quello della parola in campo educativo è determinata dal fatto che nella musica prevale un aspetto sensitivo-affettivo, mentre nella parola prevale la forza logica e argomentativa. Tuttavia la melodia della musica può sottolineare il carattere affettivo della parola. Per questo motivo, secondo Platone, nella musica vocale-strumentale la melodia e il ritmo devono essere guidati dal testo (Platón, 1980, p.129).

Secondo Aristotele le diverse tonalità delle melodie musicali hanno un influsso diverso sulla persona umana. Questo fatto è importante soprattutto in

riferimento al processo educativo. Così, ad esempio, Aristotele pensa che la *scala dorica*² è oggettivamente più consona con un carattere dolce e discreto. Se di solito abbiamo la tendenza ad apprezzare una via *normale*, cioè quella che si colloca al centro degli estremi, questo è proprio della tonalità dorica. Per ciò, per l'educazione dei giovani sono più convenienti le melodie doriche (Aristoteles, 1980, p. 215).

Quindi, già Aristotele afferma che non tutte le melodie, come conseguenza delle loro diverse tonalità, hanno lo stesso influsso affettivo educativo. Ci sono tonalità che hanno diverse funzioni, che possono suscitare entusiasmo nell'ascoltatore (Ibid., p. 214). La grandezza di Aristotele si riscontra anche nella sua capacità di distinguere i diversi aspetti dell'estetica musicale di quel periodo e di proporre, in collegamento con essa, un'etica equilibrata. La sua idea di coerenza tra il carattere della persona e i mezzi espressivi della musica è un fondamento per la teoria dell'*ètos*. Secondo Aristotele l'*ètos* della musica³ si collega, direttamente o indirettamente con l'atteggiamento morale caratteristico delle diverse classi della società e con la loro mentalità. L'*ètos* musicale, in un certo senso, imita i diversi tipi di atteggiamento e di reazioni affettive della società. Nel ritmo ma soprattutto nella melodia si rilevano somiglianze con l'espressione affettiva della rabbia e della discrezione, della valorosità, e della saggezza. La persona si modifica spiritualmente anche in accordo con quello che ascolta (Aristoteles, 1980, p. 211). Nei canti si trova lo specchio dello stato morale o etico dell'individuo e della società. Questo, secondo Aristotele, dipende dal fatto che la caratteristica delle tonalità non è la stessa, così gli ascoltatori non hanno, ascoltandole, le stesse reazioni affettive, lo stesso stato d'animo. Ascoltando diverse canzoni manifestano anche uno stato d'animo diverso (Ibid., p. 211).

2 Melodia musicale fino al XVI secolo

Sulla base delle notizie della antichità greca esisteva, fino al primo medioevo, una raccolta abbastanza solida di *effectus musicae*. Johannes

² Con il termine **scala** si indica una serie di note ordinate in progressione dal basso verso l'alto o viceversa, con inizio da una nota qualsiasi fino a raggiungere la relativa ottava. I gradini della scala prendono il nome di gradi e sono indicati da numeri romani (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII). La prima nota della scala è il primo grado. La nota del primo grado della scala dà il nome alla scala stessa. Così esistevano fino al Medioevo le 7 scale, o sette modi ognuno dei quali cominciava dal tono dell'altro: (I) Modo *Ionico*, (II) Modo *Dorico*, (III) Modo *Frigio*, (IV) Modo *Lidio*, (V) Modo *Misolidio*, (VI) Modo *Eolio*, (VII) Modo *Locrio*. Se si suonano gli stessi 8 tasti bianchi del pianoforte, ma a partire da RE, cioè dal II grado della scala fondamentale, il RE diventa la tonica della nuova scala, che risulta caratterizzata dalla sequenza di intervalli **TSTTTST**. (T-intervalli di tono; S-intervalli di semitono). Questo è il modo *Dorico*, scala composta dalle stesse 7 note della precedente ma in una diversa sequenza. In questa sequenza si trova una terza minore (TS) ed una settima minore (T). E proprio questi sono gli intervalli tipici di questa scala.

³ Anche se Aristotele usa la parola musica, sempre si riferisce soprattutto all'elemento melodico della musica.

Tinctoris (1436-1511), nella sua opera *Complexus effectuum musices* (del 1475), conosciuta da un vasto circolo di lettori, afferma che l' *effectus musicae* si riscontra nella forma di lode e di gloria del discorso, e questo tanto nella composizione musicale così come nell'aspetto testuale. Il discorso di Tinctoris si centra soprattutto sull'affettività della melodia musicale. La tesi centrale di questo suo volume è che la società umana non possa esistere senza musica. Dicendo questo intende sottolineare il fatto che anche tramite la musica l'affettività, senza la quale la società non può esistere, entra a far parte fondamentale della società umana.

Quindi, fino all'alto medioevo si è ripetuto, grosso modo il pensiero del periodo antico. Tinctoris afferma che dove si riscontrano solo influenze positive non vi è posto per l'istanza negativa contraria all'amore – cioè per l'odio. Egli ha utilizzato il termine *duritia cordis*, per fare riferimento non solo alla durezza del cuore ma anche ai vissuti di tristezza, che vengono qualificati da lui come errori, al cui superamento serve la musica. Da buon umanista, Tinctoris cita, per ribadire le sue tesi, anche esempi tratti dalla letteratura romana antica (Tinctoris, 1975-78).

Durante il medioevo, la melodia musicale cerca di esprimere gli affetti anche tramite l'altezza del tono. Soprattutto nel canto l'altezza maggiore del tono corrisponde a una espressione affettiva più elevata. (questo è anche coerente con quel simbolismo secondo il quale il movimento melodico verso il tono più alto raffigura il movimento dell'anima verso l'alto, verso il cielo).

Il termine *affectus* riferito alla musica si trova anche nel saggio di Lutero *Encomion musices* (Luther, 1965). In esso si trova alcune volte la parola *affectus* (con un significato ben preciso). Lutero, in questa opera utilizza anche l'espressione *gubernatrix affectum humanorum* riferita alla musica; con essa vuole significare che la musica regge tutti i pensieri, i sentimenti del cuore, la disposizione dell'animo. Con la musica l'animo, il cuore e i sensi si rinfrescano pienamente. Alcuni traduttori commentano questa frase presentando la musica come una reggitrice del cuore umano, che ha la precedenza nel condizionare tutti i movimenti del cuore (Blume, 1994, p. 38).

La melodia dei corali, secondo Lutero, è finalizzata ad esprimere la lode⁴. Più tardi anche Albert Schweitzer (1875-1965) lo afferma con chiarezza così:

Che cosa meravigliosa udir cantare una melodia, anche se povera e semplice, una di quelle che i musicisti chiamano *tenor*, da un coro di tre, quattro o cinque voci diverse; esse, innalzandosi come inni di gioia, le creano intorno una fantastica trina di suoni, ed incontrandosi s'intrecciano con grazia quasi ad eseguire una danza celeste, tanto che chiunque conosca un poco quest'arte si commuove e si meraviglia vivamente (Schweitzer, 1952, p. 16-17).

⁴ Questa espressione si trova nella lettera al musicista Piero de Justinis di Trecesimo intitolata *Lobrede auf die Musik*, del 1538.

3 Melodia musicale dal XVI al XVII secolo

Sono diversi gli indirizzi che, nella seconda metà del XVI secolo, indicano una nuova funzione degli affetti⁵. In questo periodo si può osservare un grande interesse per i lati oscuri del sentimento umano (questo è in contrasto manifesto con quanto affermato da Tinctoris nel suo trattato *Complexus effectuum musices*, nel quale viene riferito agli affetti soltanto un contenuto di lode e di gloria). Questa nuova funzione attribuita agli affetti è collegata con le nuove forme musicali ed anche con le novità nella teoria musicale.

Il famoso compositore e teorico della musica Adrian Willaert (1490-1562) è stato classificato⁶ come il più creativo maestro di quel periodo, perché ogni aspetto della sua musica suscitava nell'animo di chi la ascoltava tutti gli affetti che si proponeva di evocare. Se nell'antichità esistevano già le radici, anche se non chiare, dell'affettività musicale, in questo periodo se ne parla sempre più chiaramente. Willaert cerca di incentivare maggiormente l'aspetto affettivo della musica piuttosto che quello educativo, così come facevano anche altri musicisti di quel periodo (N. Vicentino, C. Porta, C. de Rore, A. Gabrieli). Questa era una tendenza quasi tipica degli italiani, soprattutto degli italiani del nord: suscitare con la melodia musicale gli effetti più alti di tipo estetico – e non puramente religioso, descrittivo o fantastico (Gentili, 1937, p. 751). I maggiori teorici del XVI secolo, G. Zarlino e N. Vicentino non parlano infatti di compito terapeutico della musica. Vicentino, per favorire la stretta corrispondenza tra la musica e l'affetto suscitato dalla parola (la melodia musicale legata alla lingua), ha voluto rinunciare addirittura alla *legge* fondamentale dell'*unità del modo tonale* che era già prescritto nel XVI secolo. G. Zarlino appoggiava e difendeva questa teoria, perché vedeva nel canto accompagnato dagli strumenti un mezzo per favorire una maggiore comprensibilità del testo, e quindi una maggiore chiarezza espressiva degli affetti.

La teoria dell'affettività della melodia musicale (della quale ci occuperemo) è un termine che, nella sua forma tedesca (*Affektenlehre*), viene usato estensivamente per la prima volta dai musicologi tedeschi Kretzschmar, Goldschmidt e Schering, per descrivere nella musica barocca un concetto estetico originariamente derivato dalle dottrine greche e latine di retorica e oratoria. Proprio così come, secondo i manuali di retorica classica di Aristotele, gli oratori Cicerone e Quintiliano impiegavano i metodi retorici per controllare e dirigere le emozioni dei loro ascoltatori, così anche si afferma nei

⁵ Questa nuova comprensione degli affetti era collegata con nuovi progressi nella teoria della musica, soprattutto la melodia della musica. Si comincia ad usare la *cromatica* (gli intervalli più piccoli di un tono–semitono, cioè intervallo di mezzo tono) ed *enarmonica* (rapporto fra due note di nome diverso, per esempio *do diesis* e *re bemolle*. L'altezza però rimane identica, grazie al temperamento della scala).

⁶ Secondo la testimonianza scritta degli altri musicisti di quel periodo.

trattati musicali barocchi che il compositore deve stimolare gli affetti e le emozioni dell'ascoltatore. I teorici musicali, a partire dalla fine del XVI secolo e specialmente durante il XVII secolo, presero in prestito dai trattati di retorica non solo la terminologia ma anche molte altre analogie tra retorica e musica (Sadie, 2001, p. 181).

Considerando la stretta parentela, sempre riconosciuta, che esiste tra l'arte del discorso e l'arte della melodia musicale, si può parlare, in un certo senso, di discipline affini. Infatti così come, attraverso la sottolineatura data all'aspetto emotivo, l'arte oratoria ha arricchito la musica, così anche la musica ha avuto un influsso sull'oratoria nel rilevare che l'esattezza del suono può contribuire all'efficacia dell'arte del parlare (Ibid., p. 34).

L'espressione degli affetti e dei sentimenti suscitati dalla melodia connessa con il testo era un aspetto già tenuto presente nei periodi musicali antecedenti a quello del Barocco, ma era stata, in un certo qual modo, nascosta dalla tecnica polifonica⁷.

Dopo il XVII secolo i compositori, cercarono di manifestare, nella melodia vocale, sentimenti – per esempio di tristezza, ira, gioia, amore, gelosia, ecc. – che erano in relazione con i testi.

Si fecero dei progressi non solo in riferimento alla musica che accompagnava le parole, ma anche per quanto riguarda la musica strumentale. Essa emerse fuori dalla sua condizione subordinata, di secondo rango. Questo è dimostrato dalla composizione di V. Ruffos, *Capricci in musica a tre voci* (1564), nella quale vengono espressi numerosi affetti, tra i quali quello della malinconia. La prima composizione artistica che aveva messo chiaramente in rilievo il vissuto malinconico era stata la famosa incisione *La melanconia* di Albrecht Dürer (1514). L'opera di V. Ruffos dimostrò che anche la musica strumentale poteva esprimere anche stati d'animo problematici o patologici quali la malinconia (Ibid., p. 38). Quindi, man mano si sta scoprendo sempre di più il ruolo affettivo e stimolante dell'elemento melodico della musica.

4 Teoria dell'affettività

Per capire meglio il pensiero musicale e la tecnica della composizione nei periodi appena menzionati, occorre aggiungere alcune considerazioni sulla teoria degli affetti. Questa teoria emerge dalla possibilità di collegare quasi meccanicamente sentimenti e passioni della persona umana con i mezzi espressivi della melodia musicale. La nascita della teoria dell'affettività risale all'antichità (insegnamento di Ippocrate sui temperamenti, la simbolica delle

⁷ *Polifonia* - era una tecnica di composizione del Rinascimento, nella quale le diverse voci sono legate tra di loro e hanno quasi la stessa importanza; per questo la polifonia non aveva tante possibilità di esprimere i sentimenti come la tecnica di composizione del periodo barocco, che si chiama *omofonia*. Nella *omofonia* la melodia era solo appoggiata da un accompagnamento di accordi.

scaie, la distinzione secondo Platone e Aristotele tra la musica buona e quella cattiva).

Alcuni pensatori del rinascimento (Heinrich Glarean, Gioseffo Zarlino) cercavano il collegamento tra la musica e l'affettività nelle radici antiche, dove già esisteva questo tipo di collegamento. Ma il problema veniva trattato da un nuovo punto di vista (per esempio dalla teoria del senso affettivo di diversi intervalli, secondo la quale ogni intervallo esprimerebbe un'affettività propria e diversa dagli altri).

La teoria dell'affettività si è sviluppata soprattutto nel XVII e XVIII secolo con grande merito di Claudio Monteverdi⁸ (1576-1643), René Descartes⁹ (1596-1650) e Marin Mersenne¹⁰ (1588-1648). Il vertice di questa teoria fu raggiunto dai teorici tedeschi. La problematica venne espressa e chiarita soprattutto nel trattato *Der Vollkommene Capellmeister* di Johann Mattheson (1681-1764). Questa teoria sostiene che la melodia musicale può provocare un certo genere di affettività e di palpitazione. Ma da questo periodo (XVII secolo fino a metà del XVIII secolo) proviene anche la tendenza di esagerare l'influsso della musica sugli affetti. A questa teoria va a sommarsi un ulteriore errore, quando l'influsso della musica sugli affetti era giudicato come l'unico contenuto della musica (Smolka, 1983, p. 17). La teoria dell'affettività presentava legami a regole, che erano rispettate dai compositori del periodo barocco e potevano costituirne, in un certo senso, il limite. La ricchezza delle emozioni in questo periodo si poteva cogliere nelle fughe, denominate *loci topici*, che in maniera musicale esprimevano le emozioni e gli affetti. La precisa sistemazione di queste figure è uno dei più grandi contributi del periodo barocco alla teoria degli affetti.

La teoria degli affetti era fondata sulla vecchia analogia tra la musica e la retorica. Questa analogia è stata elaborata in maniera speciale nelle figure melodiche e ritmiche. Soprattutto il recitativo offriva molte possibilità per la ricerca dei parallelismi tra la musica e le parole. Teorici di monodia¹¹ hanno cominciato a creare figure musicali al posto delle figure della parola, come per esempio la domanda, l'annuncio, la ripetizione con l'accento¹². La musica, grazie alla quantità delle figure musicali, raggiunge così alto livello espressivo, che si può paragonare alla retorica (Bukofzer, 1986, p. 548). Come esistono le diverse parole della lingua, che hanno un loro ben preciso significato,

⁸ Il compositore italiano.

⁹ Il filosofo e matematico francese.

¹⁰ Il filosofo e matematico francese.

¹¹ Monodia è un canto solistico con accompagnamento armonico.

¹² Due importanti teorici di questo argomento musicale, come anche autori di numerosi studi sul contrappunto erano Christoph Bernhard (1628-1692) era allievo di Henrich Schütz (1585 – 1672).

similmente esistevano figure musicali che avevano anche un proprio concreto significato¹³.

I *loci topici* hanno dato al compositore il materiale (intervalli, ritmo) che era necessario per la composizione. Similmente la *teoria degli affetti* collegava un certo tipo di emozioni con i toni concreti. Tutto il sistema dei *loci topici* si intendeva come *ars inveniendi* (cioè aiuto per l'invenzione), che aiutava a selezionare delle figure per esprimere adeguatamente un affetto. L'unità, che si raggiungeva con l'elaborazione precisa sulla fuga, assicurava l'unità di affetto in tutta la composizione. Custodire e tenere un affetto stabile nella composizione apparve dalla fine del XVI secolo fino al XVIII secolo diventò sempre più doveroso (Mattheson, 1944, p. 324-350).

Per tenere l'unità della composizione, Mattheson pensò di elaborare una figura, che somatizzasse contenuto e affetto di tutta la composizione. Nelle composizioni di Georg Philipp Telemann (1681-1767), Georg Friedrich Händel (1685-1759) e Johann Sebastian Bach (1685-1750) Mattheson osservava che le figure secondarie svolgevano la funzione di accompagnamento. Per ciò, secondo lui, questa doveva essere la regola anche per gli altri compositori. Le figure secondarie potevano esprimere solo il contenuto delle parole, ma non il contenuto di tutta la composizione o della frase musicale. La loro applicazione avrebbe potuto creare la scissione del contenuto della composizione musicale. Le figure musicali sono polisemiche. Hanno assunto un significato concreto nel contenuto musicale o tramite il testo o il titolo. Le figure musicali avevano non soltanto uno ma parecchi significati, perché le figure come tali non esprimevano un chiaro significato, ma lo presentavano, offrivano una immagine del contenuto (Bukofzer, 1986, p. 549-562).

Conclusione

Con il trascorrere del tempo le teorie della melodia musicale possono sembrare, partendo da quelle più antiche, esagerate. Le nuove conoscenze della psiche umana, le nuove discipline scientifiche, come la musicologia, la musicoterapia, offrono infatti nuovi spunti cognitivi sul ruolo della melodia musicale; sebbene vi siano stati sorprendenti sviluppi in questo campo, non si possono ignorare le intuizioni di Platone o Aristotele, valide sono da ritenersi anche le teorie di Johannes Tinctoris, Gioseffo Zarlino o Johann Mattheson.

Certamente non si può dire che esista uno stretto rapporto tra melodia musicale e bontà, tra elemento estetico e aspetto etico o, usando termini più specifici, tra aspetto fisico e spirituale, ma di certo gli elementi musicali, in special modo la melodia si annidano nella profondità dell'animo umano e lasciano tracce indelebili in esso. La musica non può modificare comportamenti, atteggiamenti personali dell'essere umano, ma senza dubbio

¹³ Sono stati creati modelli concreti per esprimere per esempio gioia, tristezza, dolore, rabbia, spavento, orgoglio, ecc.

può notevolmente affinare la loro sensibilità. L'arte, soprattutto la melodia musicale, non soltanto forgia la natura della persona ma ha anche uno slancio vitale sulla sensibilità e sulla vita sociale dell'individuo.

Bibliografia

- Aristoteles, *Poetika, Retorika, Politika*, Bratislava 1980. Enciclopedia Italiana
Balthasar, H. U. VON, *Lo sviluppo dell'idea musicale*, Milano 1995.
Blume, F., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Weimar 1994.
Bukofzer, M., *Hudba v období baroka*, Bratislava 1986.
Dénes, Z., *Dejiny hudobnej estetiky, Étos a afekt*, Bratislava 1983.
Gentili, G., *Enciclopedia Italiana*, fondata da Giovanni Treccani, Milano 1937.
Luther, M., *Preface to Georg Rhau's Symphoniae iucundae, in Luther's Works*,
Volume 53, Philadelphia, 1965.
Mattheson, J., *Der vollkommene Kappelmeister*, Kassel 1944
Platón, *Ústava*, Bratislava 1980.
Platón, *Zákony*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1961.
Schweitzer, A., *G.S. Bach. Il musicista – poeta*, Milano 1952.
Sadie, S., *Dictionary of Music and Musicians*, Oxford 2001.
Smolka, J., *Malá encyklopedie hudby*, Praha 1983.
Tinctoris, J., *Complexus effectuum musices*, [accesso: 10.10.2022]
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCOM_TEXT.html

ThDr. PaedDr. Mgr. art. Peter Dufka, SJ

Facoltà di Scienze Ecclesiastiche Orientali
Pontificio Istituto Orientale
Piazza S. M. Maggiore 7, 00185 Roma
pdufka@orientale.it