

PRIMA PUNTATA

1. Il Canto Cristiano

Domanda:

Come nascono le forme musicali delle prime comunità cristiane e qual è stato il loro contributo nello sviluppo della Storia della Musica? Il Gregoriano che ruolo svolge in tutto questo?

Risposta:

Anzitutto è importante ricordare che i Cristiani vollero essere in qualche modo i continuatori della cultura ellenistica e classica, dal momento che volevano in tutti i modi tramandare la teoria che i grandi filosofi dell'antica Grecia, nelle loro opere, avrebbero già intravisto le fondamentali verità su cui si fondava la nuova Religione.

Di conseguenza le teorie musicali dei Greci non dovevano essere del tutto accantonate, in quanto di natura pagana, ma al contrario ripensate, e quindi riformulate, secondo le nuove esigenze anzitutto con l'intento di dimostrare la stretta continuità tra la vecchia e la nuova teoria e prassi musicale.

I Cristiani adoperano persino alcuni termini della teoria musicale greca – come frigio, dorico, lidio... – per definire i differenti caratteri musicali dal punto di vista estetico, anche se non è difficile immaginare che stilisticamente la loro musica fosse parecchio lontana da quella d'ambito greco.

Dal punto di vista puramente pratico è molto probabile che il primo Canto Cristiano si sia ispirato al canto sinagogale ebraico [fig. 01], l'unico che avesse una secolare tradizione di intonare le letture di passi della Bibbia, offrendo quindi un utile modello di recitazione musicalmente intonata; ciò che in seguito è stato definito con il termine di "salmodiare", specificamente in riferimento alla preghiera cantata dei Salmi davidici [fig. 02].

Quanto alla trasmissione del repertorio, va ricordato che inizialmente tutto veniva tramandato in maniera orale. Bisognerà arrivare difatti al IX secolo per trovare i primi documenti che rechino i primi, e soltanto embrionali, segni di una notazione musicale sotto forma di piccole linee oblique e curve [fig. 03], poste sopra il testo, per ricordare ai cantori sostanzialmente l'andamento melodico, ovvero se la voce, in un determinato punto, doveva salire o scendere [fig. 04].

Naturalmente il canto era eseguito, in una lunga fase iniziale, rigorosamente "a cappella" [fig. 05], ovvero senza alcun ausilio di Strumenti musicali, considerati inopportuni se non propriamente indegni per via del loro impiego nella quotidianità del mondo pagano [fig. 06]. D'altra parte, come ho dimostrato di recente, anche nella stessa Antifona di Santa Cecilia l'espressione «*Cantantibus Organis*», cioè 'mentre risuonavano gli Strumenti musicali (e non solo l'Organo)' [fig. 07], si riferisce non già ad eventuali canti religiosi a cappella bensì alle musiche profane, sia vocali che strumentali, eseguite per festeggiare l'imminente rito nuziale che, comunque, come ben sappiamo, non si svolse per il rifiuto della giovane Cecilia ad unirsi in un Matrimonio terreno dal momento che lei aveva scelto di essere una sposa di Cristo.

A questo punto però è anche il caso di precisare che la denominazione di 'Canto Gregoriano' non è del tutto corretta in quanto è ormai da tempo assodato che l'opera di codificazione di tutto l'enorme repertorio del primo Canto Cristiano non potè essere

opera di un solo uomo come Papa Gregorio Magno, esattamente così come l'Iliade e l'Odissea non possono essere stati opera di un unico aedo poi passato alla storia con il nome di Omero. Ne è prova evidente soprattutto la persistenza a lungo di numerose e inevitabili varianti locali: si pensi, ad esempio, al territorio di Milano dove si sviluppò, grazie all'opera di Sant'Ambrogio [fig. 08], una tipologia di canto con una sua relativa indipendenza che ancora oggi ricordiamo con l'espressione di Canto Ambrosiano. Io stesso alla fine degli anni Settanta scoprii un Codice musicale redatto nel 1532 [fig. 09], un Antifonario di tipo processionale, ovvero di piccole dimensioni per poter essere usato per l'appunto durante le processioni [fig. 10], realizzato da un Ecclesiastico di origine albanese la cui famiglia, i Lapazaya di Durazzo, era emigrata in Puglia per sfuggire alle invasioni musulmane sul loro territorio d'origine. In questo Codice gregoriano, che è la più antica Fonte musicale italo-albanese che si conosca, grazie alla perizia musicale dell'Autore, l'Abate Giorgio Lapazaya, confluiscono e si sovrappongono elementi estetici sia di matrice occidentale che di matrice orientale [fig. 11], a dimostrazione di una perpetua circolazione degli stili quasi in barba ai presunti processi storici di unificazione del repertorio gregoriano tradizionale.

Tornando specificamente alla notazione e alla sua origine, che sostanzialmente sviluppa il senso degli accenti dell'oratoria latina, va ricordato che le note scritte si chiamarono da subito "neumi", cioè "segni" e, come detto poc'anzi, indicavano semplicemente l'andamento, in alto oppure in basso, della linea melodica, senza alcuna indicazione relativa all'altezza dei suoni e agli intervalli tra un suono e l'altro. Per questo si usa definirli "neumi in campo aperto". Successivamente furono introdotte dapprima una sola linea e poi due di colore diverso [fig. 12], con relative chiavi, come punti di riferimento con una crescente tendenza alla precisione notazionale [fig. 13]. La definitiva evoluzione è infine quella del 'tetragramma', ovvero del sistema con quattro linee e tre spazi [fig. 14], dove tutto è ormai definitivamente preciso almeno relativamente all'altezza dei suoni, poiché rimane del tutto aperto il discorso sul loro andamento ritmico dal momento che i neumi modellano la loro ritmicità su quella testuale [fig. 15], cosicché la prassi esecutiva deve fare anzitutto i conti con l'accentazione delle parole e con il loro andamento prosodico. Insomma tutto un mondo che non si finirà mai di indagare appieno.

Audizione n. 1:

A_Codice Lapazaya

Antifona *Sancta Maria* dal Codice Lapazaya nella trascrizione del suo scopritore, il Maestro Domenico Morgante. Esecuzione del Coro Filarmonico del Kosovo diretto da Rafet Rudi.

2. La Monodia profana

Domanda:

Il passaggio dal Canto *sacro* a quello *profano*, cosa ha comportato in termini di forme musicali oltre a focalizzarsi sulla Monodia? Quali erano i temi descritti in questi brani?

Risposta:

Prima di entrare nel cuore di questo tema è opportuno ricordare che in ambito ecclesiastico tutti i Padri della Chiesa sottolineano nei loro scritti il valore propriamente educativo della Musica, soprattutto nei primi secoli del Cristianesimo. Tuttavia, in riferimento alle dottrine pitagoriche e platoniche, la “vera” Musica coincideva con il suo esercizio e studio teorico e non con quello pratico. A tale riguardo c’è una significativa testimonianza di Guido (o Guittone) d’Arezzo [fig. 16] che, nel suo trattato *Regulae rhythmicae*, afferma quanto segue:

«È immensa la distanza tra il cantore e il musico [dove per musico s’intende il teorico, mentre il cantore è il semplice esecutore pratico]; i primi cantano, i secondi fanno le cose che costituiscono la musica. Colui che fa ciò che non sa, si può definire una bestia».

Dunque il musico perfetto è soltanto chi è teorico e pratico allo stesso tempo (e probabilmente io stesso nella mia vita sono stato fortemente influenzato da questa più che severa affermazione guittoniana).

Per venire ora nello specifico alla nascita di una Monodia di carattere esplicitamente ‘profano’, va sottolineato con forza come la Musica, in tutte le epoche storiche, sia stata modellata in base al contesto sociale d’appartenenza. La Musica insomma, come d’altronde anche le altre espressioni artistiche dell’uomo, non è mai stata un fenomeno a sé stante ma la diretta e puntuale espressione della Società del suo tempo.

Difatti furono la disgregazione dell’Impero Carolingio e quel lento e graduale fenomeno di parcellizzazione sociale e politica che portò all’instaurazione del Feudalesimo a creare profonde trasformazioni non solo in campo sociale ma anche culturale e artistico [fig. 17]. Il nuovo sistema feudale, insomma, creò nuove importanti dinamiche culturali tra l’ambito sacro e quello profano, creando anzitutto un’alternativa culturale laica laddove il sapere era precedentemente concentrato soltanto nelle mani del Clero [fig. 18].

L’altro aspetto determinante è costituito dalla crescente diffusione e importanza delle Lingue volgari in tutt’Europa accanto al Latino. Nel momento in cui si acquisisce un crescente dominio della Lingua volgare del proprio territorio [‘volgare’ derivando dal termine latino *vulgus*=popolo in ambito linguistico significa dunque ‘popolare’] si sviluppano anche testi poetici (inizialmente e a lungo anonimi) che trattano temi nuovi (e soprattutto estranei all’ambito ecclesiastico) come anzitutto la celebrazione di Carlo Magno e delle sue leggendarie imprese (*Chanson de geste*) [fig. 19], l’esaltazione dell’amore nel suo aspetto terreno ed erotico, la satira sociale e politica (a volte anche in forma dialogica). Inizialmente dunque i caratteri musicali sono comuni tra l’ambito sacro e quello profano e sono soltanto i testi poetici a determinarne l’effettivo settore d’appartenenza. Questo comportò socialmente anche una crescita quantitativa dei musicisti, che si riunirono in vere e proprie confraternite/corporazioni [fig. 20].

Dunque testi di contenuto sacro da una parte e di contenuto profano dall'altra... ma anche dissacranti contaminazioni e sovrapposizioni

Il caso storico più eclatante di Monodia profana modellata su stilemi sacri è costituito dai cosiddetti *Carmina Burana* (l'attributo '*Burana*' deriva dal nome dell'Abbazia di *Benediktbeuren* [fig. 21], nel Sud della Germania, dove è stato custodito quel prezioso Codice fino agli inizi dell'Ottocento quando fu studiato e pubblicato per la prima volta; ora si trova nella Biblioteca Statale di Monaco di Baviera) [fig. 22]. In esso sono contenuti canti, di carattere che diremmo oggi goliardico, in cui dei giovani studenti non fanno altro che una sorta di parodia ironica e dissacrante di canti della tradizione ufficiale ecclesiastica, dove anziché inneggiare a Dio si tessono le lodi di Bacco e di Venere [fig. 23]. Tuttavia i *Carmina Burana* costituiscono anche la dimostrazione della persistenza di una Monodia profana in Lingua latina accanto a quella in Lingua volgare che comunque col tempo prenderà definitivamente il sopravvento.

Audizione n. 2:

B_ Carmina Burana

Dai *Carmina Burana* *In taberna quando sumus* nell'esecuzione dell'Ensemble vocale e strumentale spagnolo "Al Medievo".

3. Nascita e affermazione della Polifonia

Domanda:

Dalla Monodia alla Polifonia: una crescita artistica che nasce per quale ragione? Si tratta di una proiezione verso una maggiore complessità o cos'altro? Penso alle vette raggiunte nel canto polifonico da alcune Scuole ed in particolare da quella fiamminga.

Risposta:

Riguardo alla nascita della Polifonia, avrei una mia particolare idea, che ho sviluppato nel tempo, e cioè che il primo Canto Cristiano, di cui abbiamo parlato poc'anzi, in effetti non sia mai stato totalmente monodico e che quindi la Monodia assoluta non sia mai esistita se non quando cantava una persona sola [fig. 24].

Mi spiego: nelle compagini corali è necessario, per ovvie ragioni pratiche, che vi sia stato da sempre qualcuno incaricato di dare l'intonazione al gruppo. Ora, nel momento in cui una nota d'intonazione venga mantenuta a lungo – successivamente sarà definita nota di bordone – viene a crearsi automaticamente una successione di bicordi che costituiscono la cellula primordiale del canto polifonico [fig. 25]. A sostegno di questa mia personale tesi c'è il fatto inconfutabile che gli studi etnomusicologici hanno individuato l'esistenza della prassi delle note fisse di bordone già nella musica arcaica sia asiatica che africana, e sappiamo bene delle continue contaminazioni culturali tra Oriente e Occidente e tra Nord e Sud del mondo. Ricordiamo inoltre, sempre a tale riguardo, che di canne di bordone sono dotati Strumenti ad ancia millenari come tutti quelli appartenenti alla ricca famiglia delle Cornamuse [fig. 26]. Oltretutto la vicendevole "imitazione" tra il Canto e il suono degli Strumenti è un fenomeno da sempre in atto in ambito musicale ad ogni livello [fig. 27].

Tradizionalmente l'impulso più sostanzioso per lo sviluppo del Canto Polifonico si enuclea nella Scuola di Notre-Dame a Parigi mediante lo sviluppo di due fondamentali forme di musica religiosa chiamate *Organum* e *Conductus* [fig. 28]. La differenza tra le due forme è unicamente nell'originalità del tema da sviluppare: cioè l'*Organum* elaborava temi tradizionali preesistenti, al contrario del *Conductus* che invece sviluppava temi nuovi e originali, creati appositamente [fig. 29]. Naturalmente l'incremento delle voci fu lento e graduale: da due si passò a tre, quindi a quattro voci, creando di conseguenza intrecci polifonici sempre più ricchi e complessi.

Il primo documento scritto sulla nascita della Polifonia risale al 930 ed è un passo del trattato *De harmonica Institutione* del Monaco Ubaldo di Sant'Amand [fig. 30], il quale scrive:

«Consonanza è la combinazione calcolata e concorde di due note, che si avrà soltanto in caso che due note di diversa altezza siano combinate a formare un'unità musicale [...]».

Dunque dalla primitiva casualità si passa ad una razionale, e sempre più precisa e significativa, organizzazione strutturale.

Appare inoltre piuttosto ovvio dedurre che, proprio per via di questo necessario e imprescindibile processo di organizzazione strutturale, si sia avvertita da subito la necessità di rendere sempre più preciso il rapporto tra le voci anche da un punto di vista strettamente ritmico. Quindi la mensuralità della musica si evolve parallelamente al suo sviluppo sul piano armonico [fig. 31].

Resta il dato di fatto che le origini della Polifonia sono destinate a rimanere avvolte da un inamovibile velo di mistero. Non a caso uno dei più autorevoli studiosi di questo problema, Dom Anselm Hughes, nella monumentale Storia della Musica della Oxford University, scrive quanto segue:

«Le primissime fasi della polifonia sono oscure, non solo per la scarsità di testimonianze scritte dell'epoca, ma anche perché tale esiguo gruppo di fonti è stato per di più oggetto di interpretazioni diverse da parte degli studiosi. Di questo non ci dobbiamo stupire perché non si può pretendere di ritrovare negli scrittori dell'epoca il possesso di un vocabolario di termini tecnici convenuti grazie ai quali essi possano spiegare esattamente quanto è oggetto delle loro discussioni [...]».

Nel momento in cui la musica sacro-liturgica diviene sempre più polifonica e sempre più mensurale, ecco che viene messo da parte anche quella sorta di “tabù” storico-estetico legato all'indegnità degli Strumenti musicali. Difatti soprattutto le fonti iconografiche, in particolare tantissime preziose miniature negli stessi Codici musicali d'età medievale, attestano con molta evidenza l'impiego di Strumenti, soprattutto cordofoni e aerofoni, che arricchiscono ulteriormente la già di per sé ormai ricca tessitura vocale [fig. 32].

È inoltre piuttosto ovvio che, così com'era già accaduto con la musica monodica, anche la musica polifonica ormai si muove su un duplice versante dove il discrimine è caratterizzato unicamente dall'impianto contenutistico del testo poetico cantato.

La fioritura della Scuola dei Franco-Fiamminghi, dove tra gli altri fa spicco Josquin Desprez, è legata in particolare alla tendenza alla complessità di quell'area artistica, che probabilmente derivava loro da un certo particolare gusto estetico per quella minuziosità dei dettagli che si può facilmente notare anche in altre espressioni artistiche quali, ad esempio, la tessitura degli Arazzi [fig. 33]; cosicché l'intreccio polifonico vocale (e strumentale) diviene una sorta di riproduzione in termini sonori della complessità dell'ordito tipico dell'arazzeria dell'Europa nord-occidentale.

Comunque in conclusione si può dire che la Polifonia trionfi un po' ovunque in Europa, divenendo di fatto l'ideale colonna sonora degli splendori estetici tipici del tardo Medioevo e soprattutto dell'Età del Rinascimento.

Audizione n. 3:

C_Desprez

Josquin Desprez, Chanson “*Mille regretz*” nell'esecuzione dell'Ensemble vocale “Profeti della Quinta”.

4. Riforma e Controriforma

Domanda:

Parliamo ora della Riforma di Lutero e parallelamente anche della Controriforma, quest'ultima quale naturale risposta della Chiesa di Roma avviata con il Concilio di Trento. Ricordo che la Chiesa aveva espresso il desiderio e la necessità di avere una maggiore comprensibilità del testo per una maggiore "consapevolezza religiosa" nei confronti della Celebrazione liturgica da parte dei fedeli.

Queste due fasi costituiscono un passo in avanti o una sorta di forma retrograda nello sviluppo della Musica? Quali in sostanza i "pregi" e i "difetti" di entrambe?

Risposta:

Per sottolineare, se ce ne fosse bisogno, come la Musica sia sempre il preciso riflesso sociale della sua epoca storica d'appartenenza, perfino quella che nasce come un'attività di scontro specificamente nel campo dell'espressione religiosa, finisce per avere conseguenze forti e di lunga durata anche nello specifico campo della Musica.

Quando nel 1517 Lutero si stacca clamorosamente dalla Chiesa di Roma [fig. 34] per denunciarne gli aspetti di corruzione che ormai la devastavano in maniera crescente, inevitabilmente mette in atto (sia pure in maniera inconsapevole) anche un processo di consistente differenziazione dei linguaggi da adottare per esprimersi musicalmente nel campo del Sacro [fig. 35].

Germania e Nord Europa in generale abbandoneranno anzitutto l'uso della lingua latina (rimasta prerogativa esclusiva della Chiesa di Roma) per far posto alle varie lingue nazionali affinché i messaggi delle Sacre Scritture fossero chiari e inequivocabili per chiunque.

La nuova Messa riformata da Lutero, incentrata sulla Liturgia della Parola, al contrario della Chiesa di Roma la cui Messa ruota da sempre essenzialmente intorno all'aspetto eucaristico, finisce quindi inevitabilmente per conferire alla Musica un'importanza di gran lunga maggiore rispetto al passato, Musica che serve ormai anzitutto per guidare l'Assemblea dei Fedeli nel Canto dei vari Corali che costellano dall'inizio alla fine l'intera Celebrazione. Per questo l'Organo diviene ovviamente lo Strumento principe della Liturgia, sia che sostenga il canto della Comunità in preghiera, sia che sottolinei con assoli opportunamente concepiti l'apertura e la conclusione del Rito sacro come pure i delicati momenti destinati alla meditazione nel cuore della ritualità [fig. 36].

La fioritura di una mastodontica letteratura organistica d'ispirazione sacro-liturgica nel Nord Europa trova proprio in queste necessità di ordine squisitamente pratico il suo principale motivo propulsore. Dall'olandese Sweelinck fino al vertice supremo del tedesco Bach, passando attraverso grandi e venerabili Organisti come Reincken, Buxtehude e un nutrito gruppo di vari altri Autori, tutti costoro non certo a caso ricoprivano l'importante carica di *Kapellmeister* presso le più importanti Cattedrali del territorio di loro appartenenza, dove suonavano quotidianamente grandiosi Organi appositamente costruiti dai più importanti organari dell'epoca (quelli che sono oggi oggetto delle registrazioni discografiche più accorsate) [fig. 37]. C'è da dire che i bombardamenti della Seconda Guerra mondiale hanno distrutto molti di questi preziosi Strumenti [fig. 38]; tuttavia, per fortuna, parecchi di questi Organi sono riusciti a sfidare sia la distruzione bellica che l'incuria, sempre in agguato, dell'uomo contemporaneo (sempre più distratto dalla tecnologia che uccide l'Antico) [fig. 39].

La Chiesa di Roma, naturalmente, non poteva certo rimanere indifferente davanti a tutto questo: una Riforma religiosa aveva scatenato anche una sorta di rivoluzione culturale ed estetica, quindi bisognava reagire...

Dal 1545 dunque, con il Concilio di Trento [fig. 40], la Chiesa romana risponde alla pericolosa scissione con tutta una serie di idee innovative che, oltre a rilanciare la propria credibilità in campo religioso, determinò una serie di innovazioni anche nel campo specificamente musicale.

Tra gli aspetti principali vi è anzitutto l'espressione di un desiderio di avvicinamento al popolo proprio attraverso la Musica (ma parallelamente anche attraverso le altre espressioni artistiche): da un lato favorendone la comprensione testuale mediante il superamento di una Polifonia troppo fitta e intricata, e per certi versi debordante, come quella nordeuropea. Una Polifonia sacra che rimanesse magniloquente ma che nello stesso tempo riuscisse a non offuscare il senso del testo cantato trovò nella monumentale produzione di Giovanni Pierluigi da Palestrina [fig. 41] la sua consacrazione più geniale. Autore di 100 Mottetti e almeno 104 Messe, il Palestrina (così chiamato dal suo luogo d'origine) costituì il modello da imitare per tutti i compositori che gli seguirono; anche se va detto che egli non sviluppò il suo linguaggio stilistico, diciamo così più "trasparente", per ubbidire a un dettato conciliare [fig. 42]: ma in verità è capitato, per una fortunata e singolare coincidenza storica, che lo stile palestriniano si sposasse opportunamente con le esigenze estetiche espresse nella 22^a Sessione del Concilio dedicata specificamente alla Musica nell'anno 1562, quando il Palestrina aveva già 37 anni e composto gran parte della sua Musica.

Audizione n. 4:

D_Palestrina

Sanctus a 6 Voci dalla *Missa Papae Marcelli* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, nell'esecuzione dell'Ensemble strumentale e vocale "Biscantores" diretto da Luca Colombo.

5. Il Madrigale

Domanda:

Il Madrigale, con il suo carattere prevalentemente polifonico, ha di fatto un carattere musicale che spesso è addirittura onomatopoeico in funzione del testo e diventa oltretutto una forma musicale molto in voga. Ce ne parla?

Risposta:

C'è da dire anzitutto che un ruolo fondamentale per la diffusione a larghissimo raggio del Madrigale fu ricoperto dalla moda letteraria, di cui fu principale fautore Pietro Bembo [fig. 43], di una poesia di chiara ispirazione petrarchesca, soprattutto a partire dal terzo decennio del Cinquecento. Petrarca [fig. 44] diviene dunque il modello ideale ed esclusivo per un'attività poetica degna di questo nome; cultura e raffinatezza sono gli elementi che devono principalmente caratterizzarla. I temi da sviluppare sono essenzialmente i pregi fisici della donna che devono però essere sublimati dalle virtù morali, con una compostezza di contegno secondo i canoni del perfetto "cortigiano"; non a caso Baldassarre Castiglione scriverà proprio in quegli anni un intero trattato [fig. 45] in cui delinea siffatti comportamenti (*Il Cortegiano*, 1528).

I principali Poeti, i cui testi vengono abilmente messi in musica, sono dapprima l'Ariosto [fig. 46], il Cassola e il Tansillo, in una seconda fase il Tasso [fig. 47], il Guarini e il Marino, per citarne soltanto alcuni fra i più amati.

A questo punto è anche opportuno precisare che il Madrigale cinquecentesco non ha nulla a che vedere, né sul piano musicale né su quello letterario, con l'omonimo genere trecentesco.

Il nuovo Madrigale, che dal maturo Rinascimento si proietta verso il primo Barocco, è un tipo di composizione polifonica, a 4 e anche a 5 voci, sviluppato su un breve testo poetico, solitamente un *Sonetto*, che veniva musicato per intero senza riprese e ritornelli. Sul piano stilistico doveva essere concepito come una sorta di recitazione sonora del testo, amplificandone il senso e le potenzialità espressive intrinseche. Si componevano anche Madrigali per particolari feste oppure occasioni celebrative [fig. 48], nozze di un certo rilievo, visite di personaggi illustri e via dicendo.

Gli esecutori erano da un lato i professionisti delle Cappelle musicali ecclesiastiche ma accanto a loro crebbe a dismisura tutto un popolo di raffinati dilettanti che operavano nelle Corti o vivevano negli ambienti dell'intellettualità borghese. Per tale ragione in questo periodo storico nascono anche tante "Accademie" (una sorta di associazioni) i cui membri si riunivano per il piacere di fare musica insieme [fig. 49]. La diffusione del Madrigale in ambito sociale può essere paragonata all'odierno consumo di massa che investe il settore della Canzone, il che spiega anche la pubblicazione, soprattutto presso gli stampatori veneziani, di un'enorme quantità di raccolte di Madrigali.

Fra i primi e più famosi autori di questo genere musicale dobbiamo ricordare il francese Verdelot, attivo soprattutto nell'ambiente fiorentino, e poi soprattutto Jacob Arcadelt [fig. 50] sotto le cui mani il genere raggiunge il suo momento estetico più intenso.

Stilisticamente, col passare del tempo, i compositori di Madrigali fanno un uso sempre maggiore delle note cromatiche, soprattutto per accentuare le caratteristiche espressive e conferire maggiore realismo drammatico all'enunciazione del testo. Si tende sempre più a imitare, per illustrarlo, il significato emotivo delle parole musicate,

fino al punto che le varie soluzioni adottate finiscono per essere definite per l'appunto col termine di "madrigalismi". È ad esempio un madrigalismo scrivere in una tessitura acuta se si canta la parola 'cielo' [fig. 51] e al contrario accentuare le note gravi se si sta descrivendo musicalmente qualcosa di profondo.

Tutto questo procedimento, che mette sempre più in sintonia parole e musica, tragherà lo stile musicale da quello Rinascimentale, in cui prevale la preoccupazione strutturale, a quello Barocco, in cui predomina la trasmissione emotiva.

Accanto al Madrigale, patrimonio della nobiltà e della borghesia, fiorirono anche forme più popolareggianti come la *Villanella* e la *Canzonetta* [fig. 52], che per ragioni puramente espressive si servivano persino di soluzioni armoniche proibite dalle regole canoniche come, ad esempio, l'uso delle 'quinte parallele'. Ma soprattutto è di particolare rilevanza l'impiego dei dialetti regionali tra cui spicca il napoletano. Al Nord un caso piuttosto significativo è costituito dall'opera *Amfiparnaso* del modenese Orazio Vecchi [fig. 53] che, in un'atmosfera tipica della Commedia dell'Arte, mescola lo stile madrigalistico ad altri stili e soprattutto si serve nello stesso contesto dei dialetti veneziano, bolognese e bargamasco unitamente alla lingua spagnola e a un finto ebraico.

Il più celebrato Autore ai tempi dell'apogeo del Madrigale è il bresciano Luca Marenzio [fig. 54], soprannominato il "*dolce cigno*" per la perfezione artistica dei suoi componimenti.

In un ambito quasi sperimentale si pone invece quello che può essere considerato l'ultimo grande madrigalista: il napoletano Carlo Gesualdo Principe di Venosa [fig. 55], vissuto a cavallo tra Rinascimento e Barocco e autore di Madrigali di impressionante drammaticità che potremmo definire 'espressionistica' ante litteram.

Audizione n. 5:

E_Marenzio

Madrigale a 5 Voci *Spuntavan già per far il mondo adorno* di Luca Marenzio, eseguito dall'Ensemble Vocale "La Compagnia del Madrigale".

6. La Musica strumentale nel Cinque- e Seicento

Domanda:

Cinquecento e Seicento vedono un'importante introduzione della componente strumentale. Quali sono i momenti cardine che in quel periodo ci hanno proiettato verso quello che sarà il Barocco, seguito poi dal Classicismo fino alle vette del Romanticismo dove lo Strumento diventa elemento centrale del componimento musicale?

E in questo contesto che ruolo ha una figura di riferimento come quella di Frescobaldi? Ci spiega brevemente come si colloca la sua opera e qual è il suo contributo all'odierna Filologia musicale?

Risposta:

A cavallo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento accade, specificamente in Italia, qualcosa di autenticamente rivoluzionario in campo strumentale che avrà profonde ripercussioni su tutta la Musica europea di questo genere prodotta nei secoli a venire: mi riferisco alla nascita della musica tastieristica propriamente detta, quella destinata agli Strumenti "da tasto" in uso in quel periodo storico, l'Organo e il Clavicembalo [fig. 56].

Entrambi questi Strumenti, uno aerofono, l'altro cordofono, quindi con prerogative tecniche e peculiarità espressive differenti l'uno dall'altro, già da vari secoli erano protagonisti della vita musicale, tuttavia venivano usati sostanzialmente come una sorta di passivi "riproduttori" della produzione polifonica vocale: ad esempio se si prende un *Ricercare* del Quattro- e Cinquecento, a ben analizzarlo da un punto di vista strutturale, altro non è che una versione "intavolata" di un *Mottetto* vocale.

Chi libera definitivamente l'Organo e il Clavicembalo dal ruolo di semplici riproduttori della preponderante produzione vocale è quindi Girolamo Frescobaldi [fig. 57], formatosi musicalmente nella nativa Ferrara ma attivo a Roma dall'età di 18 anni e in particolare con il ruolo di Organista della Basilica di San Pietro dall'età di 25.

Richiesto dalle principali famiglie nobili romane, noto in tutt'Europa per le sue elevatissime doti artistiche e didattiche, Frescobaldi inventa un linguaggio del tutto nuovo e originale che consente finalmente agli Strumenti a tastiera di esprimersi con una identità autonoma tramite l'ausilio di tutte quelle prerogative tecniche ed espressive che li caratterizzano e contraddistinguono.

Si può dire dunque con fondamento che la Musica autenticamente organistica e clavicembalistica nasca senz'altro con Frescobaldi.

Le sue invenzioni artistiche più singolari e straordinarie sono senza ombra di dubbio contenute nei due suoi grandi *Libri di Toccate e Partite* [fig. 58], nei *Fiori Musicali* ma anche in tante altre opere sparse in numerosi Manoscritti in varie parti d'Europa).

Frescobaldi crea uno stile che potremmo definire 'di tipo improvvisativo', soprattutto per le sorprendenti invenzioni ritmiche sempre nuove e inattese che, in base a miei recenti studi e ricerche, è molto probabilmente mutuato dai Canovacci di quella Commedia dell'Arte che proprio in quegli anni si andava configurando nella maniera più originale e rappresentativa [fig. 59]. Passaggi virtuosistici, uso di frequenti e languidi cromatismi, struggenti dissonanze, innovativo uso della poliritmia, sono alcuni degli elementi principali di cui egli si serve per sottolineare l'esemplificazione degli "Affetti in Musica", espressione che definisce la programmaticità estetica della Musica del primo Seicento, ormai svincolatasi dalle perfette, e a volte asettiche, simmetrie rinascimentali per immergersi in quell'atmosfera chiaroscurale che tende allo stupore e

alla meraviglia e che risponde al nome di Barocco [fig. 60]. Le figure retoriche dell'antica tradizione giuridico-letteraria vengono riprodotte anche in termini puramente sonori con i medesimi scopi di comunicazione di un'idea ben delineata.

Nello stesso tempo la Musica di Frescobaldi è anche figlia della Cultura controriformistica, nel senso che può e deve contribuire a dimostrare la grandezza della Chiesa di Roma. E chi meglio dell'Organista del Papa poteva essere abilitato a tale scopo... La volta dipinta da Padre Pozzo in Sant'Ignazio [fig. 61], che sembra animarsi in base agli spostamenti dell'osservatore, il colonnato avvolgente del Bernini che sembra abbracciare i fedeli in piazza San Pietro [fig. 62], le luci che tagliano a sorpresa il buio nelle tele del Caravaggio per illuminare il volto delle sue Sante che hanno il riconoscibile volto delle sue prostitute modelle [fig. 63], le Toccate di Frescobaldi capaci di approfondire la meditazione come pure di esaltare i sensi in una comunque continua tendenza a portare la tensione emotiva verso l'alto, sono tutte forme che in varia maniera e con tecniche diverse hanno lo scopo condiviso di provocare forti reazioni emotive nei fruitori per trasformare il mondo in un Teatro, come avrebbe detto Calderòn de la Barca [fig. 64], dove nuovo e insostituibile "attore" è l'uomo comune (inteso come persona) con tutto il suo consistente bagaglio di varie e mutevoli passionalità [fig. 65].

Tuttavia dietro le quinte di un atteggiamento puramente estetico si nasconde anche un preciso progetto politico di integrazione sociale a cui miravano le classi dominanti: ovvero la sicurezza e la stabilità sociale potevano essere garantite a patto che l'adesione da parte del popolo scaturisse dal cuore. Il grande letterato spagnolo Baltasar Graciàn [fig. 66] nella sua opera maggiore, pubblicata esattamente a metà Seicento, a tale specifico riguardo afferma infatti: «[...] poco è conquistare l'intelligenza se non si vince la volontà [...]».

Il primo Barocco in Italia è anche tutto questo.

Audizione n. 6:

F_Frescobaldi

Di Girolamo Frescobaldi un estratto dalla *Toccata per l'Elevazione / Messa della Madonna dei Fiori Musicali* per Organo e dalle Cento Partite sopra Passacagli per Clavicembalo, nell'interpretazione rispettivamente dell'Organista Sergio Vartolo e del Clavicembalista Bob Van Asperen.

7. La nascita del Melodramma

Domanda:

La Camerata dei Bardi, il Recitar Cantando, la Melodia... l'Italia diventa il centro della Musica e nasce anche il Melodramma, ovvero l'Opera quale punto di riferimento europeo (penso poi alle successive correnti nate in Francia e in Germania).

Perché il Melodramma nasce e diventa così importante... tanto importante da arrivare fino a noi?

Risposta:

Il Melodramma è l'altra grande rivoluzione stilistica in campo musicale operata in Italia ad inizio Seicento accanto alle potenti innovazioni tastieristiche introdotte da Frescobaldi. E non è certo di poco conto rilevare che questi profondi cambiamenti musicali nati in Italia abbiano avuto una inarrestabile ripercussione praticamente in tutt'Europa.

Tutto nasce da un'antica consuetudine, che ebbe una forte espansione nel Cinquecento, descritta dal Castiglione nel suo *Cortegiano* (che ho citato poc'anzi) che parla di un «cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia», [fig. 67] dove l'espressione “alla viola” si riferisce ad un accompagnamento della Voce sola con una Viola ‘da Gamba’ o ‘da Braccio’ secondo la prassi per la quale il canto era un modo evoluto e più ricco di recitare i testi poetici accrescendo di gran lunga l'efficacia espressiva delle parole cantate. Non di rado questi Cantori erano professionisti che non si limitavano quindi ad eseguire le semplici melodie ma che le arricchivano di vari passaggi improvvisati secondo la tecnica della cosiddetta “diminuzione” [fig. 68], che consisteva nel riempire i passaggi tra le note (specie quelle di valore più lungo) con tutta una serie di fioriture di note più veloci che rendevano l'effetto finale assai più ricco e soprattutto virtuosistico.

Le prime testimonianze storiche codificate si possono individuare nei *Madrigali* pubblicati da quello che non a caso fu il Maestro di Frescobaldi, il ferrarese Luzzasco Luzzaschi [fig. 69], che li scrisse per tre virtuose cantatrici attive presso la famiglia estense.

Questa prassi del “cantare a voce sola”, che come abbiamo visto in realtà ha origini antichissime, convinse molti umanisti e musicisti, tra cui fa spicco Vincenzo Galilei [fig. 70], padre del fondatore della Scienza moderna, che diffuse le sue idee nell'ambito di un'Accademia neoplatonica che si riunì sul finire del Cinquecento in casa del Conte Giovanni de' Bardi a Firenze. In questa “Camerata” fiorentina fu portata avanti con forza una vera e propria polemica antipolifonica sostenendo l'indiscutibile tesi che è soltanto il canto monodico quello in grado di poter rendere nella maniera migliore, perché assolutamente più comprensibile, il senso delle parole.

Accanto alla “Prima pratica”, codificata nei suoi trattati da Zarlino a metà Cinquecento [fig. 71], che ruota intorno alla perfezione dell'Armonia, quindi della struttura verticale della Musica, viene così introdotta, da Claudio Monteverdi [fig. 72], la “Seconda pratica”, che è al contrario incentrata sulla perfezione della Melodia, ovvero dello sviluppo orizzontale.

Il Melodramma diviene quindi da subito la forma musicale più amata da sempre crescenti fasce della popolazione perché in esso in realtà confluiscono tutti gli aspetti e le esperienze più significative delle epoche storiche precedenti: difatti dall'antico canto monodico derivava la capacità di esprimere nella maniera più chiara e coinvolgente il

contenuto emotivo espresso dal testo, ma nello stesso tempo l'esperienza polifonica offriva la possibilità di sostenere quel canto con strutture armoniche ricche di soluzioni che diventano utili e proficui 'complici' di quell'esigenza espressiva [fig. 73]. A questo concorrono naturalmente sia le Voci che gli Strumenti, secondo una prassi ormai consolidata già in tutto il periodo storico relativo all'apogeo del Madrigale. Se poi a tutto questo aggiungiamo un impianto scenografico di corredo, con il concorso artistico di pittori, scultori e architetti che illustrano visivamente il contenuto di quello che si sta cantando, definendone altresì l'ambientazione, ecco che nasce lo spettacolo più completo che si possa immaginare in campo musicale [fig. 74]. Nulla di più coinvolgente e spettacolare si era mai visto prima: non è difficile capire quindi donde nasca un amore viscerale che il popolo non ha mai più smesso di avere nei confronti del Teatro d'Opera.

Il primo autentico Melodramma fu rappresentato proprio nell'anno 1600 ed è l'*Euridice* di Jacopo Peri su libretto del Rinuccini [fig. 75]. Accanto a questo allestimento va però ricordato anche la *Rappresentatione di anima et di corpo* di Emilio de' Cavalieri [fig. 76], dello stesso anno, che si distingue per essere una messa in scena di carattere sacro in un contesto musicale generale dove il tema principale normalmente trattato era il mito pagano di Orfeo. Un ruolo importante per lo sviluppo della vocalità accompagnata lo ebbe inoltre il romano Giulio Caccini [fig. 77], sia per le sue composizioni che per i consigli strettamente tecnici contenuti nei suoi scritti, fondamentali per la corretta ricostruzione stilistica della vocalità in uso nel primo Seicento.

Ma colui che portò alla massima perfezione il genere del Melodramma fu come è noto Claudio Monteverdi, soprattutto per la sua straordinaria e potente vena creativa e per la sua originalità. Infine un ulteriore elemento che contribuisce alla sua grandezza e unicità è l'aver saputo, come nessun altro, integrare le prerogative espressive del canto a voce sola persino in una struttura vocale polifonica: si pensi soltanto ai geniali *Madrigali Guerrrieri, et Amorososi* dell'Ottavo Libro (pubblicato a Venezia nel 1638) [fig. 78], in cui ben Sei Voci, abilmente sovrapposte e intrecciate, sottolineano musicalmente il contenuto emotivo del testo cantato ricorrendo a volte persino a coinvolgenti soluzioni di carattere sorprendentemente onomatopeico, in una tessitura sonora dove trama e ordito concorrono esteticamente ad un unico fine espressivo per la realizzazione degli "arazzi musicali" più straordinari che siano mai stati compiuti nell'età del primo Barocco italiano ed europeo.

Audizione n. 7:

G_Monteverdi

Alcuni momenti dall'Opera *Orfeo* di Claudio Monteverdi, nell'allestimento del Gran Teatro di Barcellona con la direzione di Jordi Savall.

© Domenico Morgante