



Donatella Gnani

IL RAPPORTO FRA TESTO E MUSICA TRA CINQUE E SEICENTO

Per comprendere le origini dell'interesse che accomuna i compositori del Cinque-Seicento italiano per il rapporto tra poesia e musica, così come i motivi per cui essi prediligano la poesia in volgare - messa in ombra, nel secolo precedente, dall'amore per la lingua latina -, e ancora per spiegare la copiosissima produzione di musica vocale presso le varie corti italiane e l'interesse degli intellettuali in genere, anche non musicisti, verso la musica e in particolare verso questo tipo di composizioni, è forse necessario fare un passo indietro.

Le ragioni di tutto questo infatti affondano le proprie radici nell'Umanesimo italiano e, attraverso di esso, nella filosofia e nella letteratura greca e latina che fanno riscoprire ed esaltare, a fianco alla ritrovata dignità dell'uomo, anche il valore della sua autonomia creativa.

L'umanesimo

Il Quattrocento è caratterizzato da una vera e propria passione per l'era latino-greca che si manifesta *in primis* attraverso la traduzione dei testi e lo studio delle opere d'arte di queste civiltà.

Come si è accennato, questo comporta, a livello letterario, l'uso esclusivo del latino da parte degli scrittori umanisti, che circoscrivono l'uso del volgare agli illetterati e a pure finalità pratiche: Cicerone diverrà dunque modello per la prosa, Virgilio per l'epica e Ovidio per la poesia.

Ma il primo Umanesimo cerca negli antichi prima di tutto quella giustificazione intellettuale, morale, filosofica all'orientamento che la società comunale sente di dover dare al proprio operare. Un orientamento verso fini terreni, attraverso l'impiego della ragione, dell'ingegno e dell'industriosità umana: l'uomo del Quattrocento sente di realizzare pienamente se stesso mettendo al servizio della società le proprie virtù terrene.

Con il tramonto dell'ideale repubblicano e l'imporsi a Firenze della signoria assoluta, molti intellettuali rinunciano però al loro impegno civile per elaborare un'ideale di cultura sempre più aristocratica, basata sulla ricerca di un mondo ideale di serenità, bellezza e armonia: l'attenzione si sposta dunque dalle opere politiche e storiche dei filosofi greci e latini a quelle che si occupano delle arti, in particolare quelle della parola, e della musica.

La traduzione delle opere di Platone e di Aristotele - ad opera dei numerosissimi letterati bizantini che fuggirono in Italia in seguito alla caduta dell'Impero Romano d'Oriente sotto i turchi ottomani (1453) - riportarono l'attenzione in particolare su due questioni fondamentali che le riguardano e che hanno diretto collegamento con l'indagine che ci proponiamo.

Da un lato l'idea dell'**arte come imitazione della natura** (*mimesis*), espressa in particolare da Aristotele nella *Poetica*. I miti classici sulla nascita delle arti infatti (così come li ritroviamo in Democrito, Aristotele, Vitruvio, Plinio) hanno tutti in comune la convinzione che l'uomo, imitando la natura, tragga da essa il proprio sapere. 'Imitare' significa o 'rappresentare' o 'riprodurre', mentre fin dall'antichità vennero adottate diverse concezioni di 'natura': l'arte deve imitare le leggi della natura, la *natura naturans* (Platone), oppure i prodotti della natura così come appaiono, la *natura naturata*; oppure l'arte deve imitare la natura in forma idealizzata, selezionando dal reale le cose migliori in modo da arrivare ad una bellezza superiore a quella esistente in natura (Aristotele, ma anche Michelangelo), o scegliendo per mezzo della ricerca l'universale invece del particolare (Metafisici). Interessante a questo proposito è quanto un poeta come il Tasso fa dire a Marsilio Ficino nel suo *Il Ficino, ovvero de l'arte* «[...]essendo l'arte imitazione de la natura, non può esser alcuna certezza ne l'arte, che non sia prima ne la natura [...]». (Ascolto: CLEMENT JANEQUIN, *Le chant des oiseaux*).

Dall'altro **il potere della parola** - nelle sue due principali espressioni, poetica e teatrale - e **della musica**, in grado entrambe, e in massimo grado quando agiscono insieme, di influire sui sentimenti delle persone e di influenzarne le scelte. Del potere della musica unita all'oratoria parlano sia Aristotele che Quintiliano e Cicerone e saranno ancora essi a dichiarare che poesia e retorica hanno in comune non solo i mezzi, ma anche i fini, che sono dilettere, commuovere e istruire.

Saranno allora molti gli intellettuali dell'epoca (Ficino, Salutati...) ad esaltare la funzione della musica e della poesia per promuovere le più alte facoltà intellettive dell'uomo, e ad approfondire il collegamento esistente tra le due arti.

In particolare fu accolta e divenne centrale sia nella trattatistica che nella pratica compositiva quanto Platone raccomandava nella *Repubblica*: il ritmo e la melodia di un canto dovevano essere conseguenti alle parole.

La questione della lingua

Agli inizi del Cinquecento diviene invece forte il desiderio di recuperare, sia nella prosa che nella poesia, il volgare, depositario riconosciuto di una lunga e consolidata tradizione letteraria; diventa però necessario definire un modello univoco di lingua e di stile letterario.

Uno dei primi e più attivi animatori del dibattito fu il veneziano Pietro Bembo (1470 - 1547). La sua opera di filologo, di critico, di poeta, indirizzò le ricerche in una precisa direzione: le regole della lingua italiana si dovevano cercare, a suo giudizio, nella letteratura del Trecento, e in particolare in Petrarca per la poesia e nel Boccaccio per la prosa.

Il Bembo fu dunque l'iniziatore del 'petrarchismo' rinascimentale: nelle *Prose della volgar lingua* (1525) sostenne che il linguaggio petrarchesco era il linguaggio assoluto e supremo della poesia italiana: modello per lo sviluppo di un linguaggio volgare in grado di eguagliare il latino di Cicerone in eleganza e potere espressivo.

Il *Canzoniere* del Petrarca fu dunque il modello dal quale ricavare le regole del comportamento letterario (lessico, versificazione, stile) e le forme espressive.

La lirica amorosa del Cinquecento accolse le indicazioni del Bembo e fu, con rare eccezioni, petrarchista così come petrarchiste furono le poesie d'amore tradotte in suono nei madrigali e dunque tratte dalle opere di Petrarca, di Boccaccio e di Dante, ma soprattutto dei maggiori poeti del sec. XVI (Jacopo Sannazaro, Ludovico Ariosto) e dei petrarchisti (il Bembo stesso, Giovanni della Casa, Annibal Caro, Luigi Tansillo); solo sul finire del secolo da quelle di Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini, Giambattista Marino di cui verranno musicate rime sparse o parti dei loro poemi e favole teatrali.

Le forme della musica rinascimentale

I canti carnascialeschi, le frottole (ascolto: BARTOLOMEO TROMBONCINO, *Su, su, leva, alza le ciglia*) e le successive forme cinquecentesche delle villanelle, delle canzonette e dei balletti sono accomunati da alcuni tratti stilistici quali:

- la struttura strofica, che connota la versificazione e condiziona la forma musicale: la musica della prima strofa è ripetuta per le successive strofe. Dunque si cerca di instaurare una corrispondenza formale tra la frase musicale e il verso (costituenti entrambi un'unità), ma il legame espressivo risulta molto debole, in quanto, per evitate contraddizioni stridenti, le scelte musicali devono essere il più possibili neutre dovendosi adattare a testi differenti (a

questo proposito si vedano le ‘arie per cantar sonetti’, composte senza riferimento a un testo preciso, ma adattabili a qualsiasi sonetto, indipendentemente dal suo significato);

- lo stile letterario - che inclina spesso al tono popolaresco e non esclude il dialetto (*villanelle* alla napoletana ecc...) - e il carattere giocoso;
- la prevalenza della scrittura omofona-accordale, a 3 o a 4 voci.

Benché queste composizioni fossero espresse in notazione vocale, era assai frequente l'uso di cantare solo la voce più alta, affidando le altre parti all'accompagnamento strumentale, principalmente con il liuto.

Ma fu il madrigale la forma più raffinata e al tempo stesso più diffusa e apprezzata della polifonia profana del Cinquecento. La raffinata selezione dei testi poetici, la scrittura musicale accurata, i modi di unione delle immagini letterarie con il canto, fecero del madrigale l'espressione più completa e matura delle aspirazioni artistiche della società aristocratica e delle corti del Rinascimento.

Origine e sviluppo del *madrigale*

Prima di tutto è necessario distinguere fra il madrigale del Trecento e quello del Cinquecento, due forme poetico-musicali che non hanno in comune fra loro praticamente nulla tranne il nome.

Il madrigale del Trecento è una delle espressioni dell'*Ars Nova* italiana; come le altre composizioni di quella scuola (la ballata e la caccia), è uno dei primi esempi di musica polifonica profana e veniva eseguito in case signorili o all'aria aperta. Il soggetto era amoroso-pastorale e la musica era a due, raramente a tre voci. Aveva struttura metrica prestabilita e forma strofica per cui la stessa musica viene ripetuta per ogni strofa; tra una strofa e l'altra si colloca il *refrain* (breve frase musicale che si ripete sempre con le stesse parole). La voce superiore ha in genere una costruzione più interessante rispetto alle altre per cui si pensa che il madrigale venisse eseguito da una voce con accompagnamento di uno o due strumenti, ma è frequente anche il caso di madrigali per due parti vocali e talvolta anche per due parti strumentali. (Ascolto: DONATO DA FIRENZE, *I'ò perduto l'albero*).

Il madrigale rinascimentale invece nasce in campo poetico e si inserisce all'interno della riforma della lingua italiana propugnata dal Bembo.

A partire dal 1530 anche il madrigale, come la frottola, è per lo più a quattro voci, tra cui la superiore si distingue per interesse e importanza, ed è caratterizzato da una scrittura omoritmico-accordale con brevi imitazioni.

A differenza della frottola tuttavia, esso, sin dall'inizio, non è già più strofico, ma si presenta 'in forma aperta' e adotta le forme poetiche più diverse: stanze di canzoni o sonetti, ottave o sestine, ma sempre più spesso proprio la forma poetica da cui trae il nome, il madrigale, cioè componimenti poetici molto duttili, privi di schemi preesistenti, di rima o di numero di versi (in genere settenari ed endecasillabi liberamente combinati): l'invenzione musicale si svolge senza ripetizioni né ritornelli, ogni verso ha una propria frase musicale e dunque il compositore può usare espedienti tecnici per evidenziare singole parole o espressioni conseguendo una maggiore aderenza della musica al significato delle parole. (Ascolti: JACOB ARCADELT, *O felici occhi miei, Il bianco e dolce cigno*).

L'interpretazione musicale del testo è infatti una caratteristica costante, in ossequio al principio dell'imitazione della natura, ma si declina in diversi gradi: dall'osservanza della tecnica prosodica, alla musica visiva (v. madrigali cromatici, in cui l'uso di note nere è associato alla presenza di parole che alludono a quella tinta), alla pittura sonora (la musica viene usata come colore, si traduce un'immagine verbale in una vera e propria immagini musicale), all'espressione degli affetti fino ad arrivare - passando per De Rore e con lui alle prime deroghe dalle rigide regole compositive in funzione espressiva - a quella che Monteverdi chiamerà 'seconda pratica', con la soggezione completa della musica alla parola e il passaggio dall'illustrazione musicale delle varie immagini verbali, all'espressione del senso generale della frase poetica.

La traduzione in musica delle immagini del testo poetico avviene attraverso una complessa simbologia; nasce il gusto per i cosiddetti 'madrigalismi': come il Bembo sosteneva che il suono stesso delle parole (dovuto alla presenza delle diverse vocali, o di consonanti doppie) fosse in grado di produrre nell'ascoltatore particolari reazioni emotive, così Gioseffo Zarlino nelle *Istituzioni armoniche* (1558) sottolineò le qualità affettive dei vari intervalli, per cui soprattutto alcuni erano particolarmente indicati ad esprimere e suscitare alcune emozioni piuttosto che altre (per esempio gli intervalli di terza minore erano più adatti per esprimere rispettivamente tristezza ecc...).

I primi compositori furono maestri di scuola fiamminga (Jacob Arcadelt, Philippe Verdelot, il più volte ricordato Adriano Willaert) e alcuni italiani: Costanzo Festa, Alfonso della Viola, il fiorentino Francesco Corteccia e alcuni altri.

Intorno alla metà del secolo si precisò la scrittura e la struttura di quello che fu definitivamente il madrigale che tende così ad acquisire la dignità di scrittura che fino ad allora era stata propria solo della musica sacra.

Decisivo fu il passaggio dall'omioritmia allo stile contrappuntistico che vede cadere il predominio costante della voce superiore; le varie linee vocali cominciano ad assumere pari dignità e importanza melodica, strutturale ed espressiva.

Si affermarono in questa fase le composizioni a 5 voci (ma si continuò anche a comporre madrigali a 4 voci): questo conferisce ai madrigali una sonorità più piena e permette di spezzare il procedere insieme di tutte le parti, introducendo episodi a 2, 3 e 4 voci, con varietà di combinazioni e maggiore efficacia di effetti. (Ascolti: LUCA MARENZIO, *Scendi dal Paradiso, Venere*).

Dal mottetto viene mutuata la struttura a episodi concatenati, nella quale brani nello stile del contrappunto - a volte imitato, a volte libero - si alternavano ad altri che procedono omoritmicamente.

In questo senso il madrigale di questo periodo assomiglia, per la scrittura imitativa e anche per il procedere a sezioni, al contemporaneo *mottetto* e non è un caso che i maggiori autori di madrigali in questo stile siano gli stessi autori di musica sacra operanti dopo la metà del secolo.

Sui frontespizi di alcune raccolte pubblicate dopo il 1550 apparve la locuzione ‘madrigali cromatici’. Testimonianza di una approfondita ricerca espressiva, il cromatismo significava due cose diverse: l'impiego di valori di durata ridotta (le note nere) che danno luogo a passaggi più rapidi, e l'uso di intervalli melodici di semitono che con il cromatismo melodico e armonico introdurranno numerose dissonanze, talvolta molto aspre, per meglio esprimere i sentimenti di dolore contenuti nei testi prediletti in questo periodo: si tratta di testi tratti sempre più frequentemente da autori come Tasso e Guarini in cui sempre più è presente l'antitesi, che si traduce nella presenza e nell'accostamento di sentimenti fortemente contrastanti.

I maggiori autori di madrigale in questo stile, affermatosi verso la fine del secolo, sono Cipriano De Rore che derivò l'interesse per l'impiego del cromatismo dal suo maestro Adrian Willaert, Orlando di Lasso, Palestrina, Luca Marenzio, Gesualdo principe di Venosa e, nelle sue prime raccolte, Claudio Monteverdi.

La maturità estrema del madrigale coincise con la sua massima diffusione europea. Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo vengono pubblicate le raccolte di Luca Marenzio, Gesualdo da Venosa e Claudio Monteverdi, ma il madrigale costituisce ormai un linguaggio sopranazionale. Come già avevano fatto i fiamminghi Orlando Di Lasso e Filippo de Monte, pubblicarono madrigali italiani, tra altri, Heinrich Schütz, Hans Leo Hassler, Jan Peterszoon Sweelinck.

Dalla fine del '500 ai primi decenni del '600 fiorì anche un altro tipo il madrigale, detto ‘rappresentativo’, ma in realtà non destinato alla scena: il testo è drammatico (dialogo, personaggi e azione immaginata), e tutto l'intreccio polifonico incarna ora questo ora quel personaggio.

Se si esclude questo ultimo tipo, che incarna un gusto popolaresco e spesso grottesco, il madrigale espresse nei suoi vari stili i più aristocratici ideali del rinascimento musicale, sia per la

raffinatezza dei testi poetici, sia per l'elaborazione della scrittura, sia per l'impiego di efficaci tecniche espressive.

Eseguito da pochi solisti (le cui parti erano spesso raddoppiate o in parte sostituite da strumenti) che si sedevano a 'tavolino', ognuno leggendo la propria parte negli appositi libretti, il *madrigale* non era destinato all'ascolto nelle grandi sale, ma veniva eseguito per il piacere di chi cantava e di pochi ascoltatori scelti; il carattere elitario del *madrigale* fu avvertito già dai contemporanei, che lo definivano 'musica riservata'.

Ebbe una diffusione molto vasta, all'interno delle corti e in quella che oggi chiameremo 'la buona società', con esecuzioni private e tra i frequentatori delle varie accademie, da parte di provetti dilettanti - gentiluomini e gentildonne - e di cantori di professione.

La produzione di madrigali polifonici, tra il 1530 (anno in cui ne fu stampata a Roma la prima raccolta: *Madrigali di diversi musicisti libro primo*) e l'inizio del secolo XVII fu imponente. Si calcola che in questo periodo ne siano state pubblicate circa duemila raccolte.

Monteverdi e la *seconda prattica*

Fu in questa fase che il processo di integrazione tra le parole e la musica toccò il segno più alto attraverso la stretta osservanza delle strutture prosodiche delle frasi e dei versi: questo comportò sempre più spesso l'uso di intervalli inconsueti, di sillabazioni recitative su una sola nota o con brevi moti intervallari, e sempre di più il ricorso a figurazioni melodiche che riproducevano il significato lessicale di determinate parole, l'imitazioni degli affetti, dei moti psicologici, dell'intensificarsi e del variare dei sentimenti. Quanto più la musica si piegava a definire la forma e il significato delle parole, tanto più cresceva la bellezza del madrigale.

Siamo in quella che Monteverdi, il suo massimo esponente, chiama *seconda prattica*, un vero e proprio nuovo stile compositivo, su cui Giovanni Maria Artusi, canonico di S. Salvatore a Bologna e allievo di Zarlino, aveva avviato, all'inizio del secolo, una vivace polemica con il compositore cremonese. In essa troviamo contrapposti da un lato il rispetto delle regole mutate dai grandi compositori del XVI secolo – inderogabili per l'Artusi e compendiate nel trattato *Le istituzioni armoniche* scritto dal suo maestro – dall'altro l'esigenza dei 'moderni' compositori, primo fra tutti Monteverdi, di ricercare un nuovo approccio con il testo letterario – sempre nell'ottica di quella «imitazione della natura delle parole» di cui parlano i teorici del periodo – in grado di restituire e moltiplicare le qualità semantiche ed espressive dei testi poetici e a cui sacrificare, laddove

necessario, il rispetto delle regole della grammatica e della sintassi del contrappunto tradizionale. (Ascolto: CLAUDIO MONTEVERDI, *Cruda Amarilli*).

Il processo di verbalizzazione della musica, che, come abbiamo detto, caratterizza tutto il Cinquecento e in particolare il *madrigale* – insieme al *mottetto* –, ha infatti nella *seconda prattica* una delle sue tappe fondamentali: se all’inizio del secolo questa composizione musicale costituiva ancora una struttura autonoma, determinata dalle regole matematiche del contrappunto, sempre più i suoi diversi elementi vengono assoggettati al testo, al linguaggio, alla forma poetica, finché a fine secolo è la parola stessa a dettare le regole compositive. *L’armonia*, ormai del tutto *serva dell’oratione*, non deve fare altro che evidenziare la struttura del testo, rivestire le parole assecondandone i ritmi e sublimandone i significati, e le stesse figure musicali, le stesse frasi melodiche non potranno che essere generate dalla parola, suggerite dalla materia sonora che il testo ha già in sé.

La ricerca di brani che offrano al musicista la possibilità di cimentarsi con l’espressione delle più diverse sfumature del sentimento amoroso porta sempre di più la scelta su poeti come Guarini e Tasso, con i loro versi così espressivi, ricchi di passioni e di sfumature emotive, di espressioni dense e immagini forti: sono questi i poeti prediletti dai compositori che in questo periodo scelgono e sviluppano questo nuovo stile compositivo: ricordiamo che in particolare il Tasso, con *La Cavalletta o vero della poesia toscana*, è da alcuni considerato, pur non essendo musicista, uno degli ideologi di questo nuovo modo di comporre: in quest’opera egli spiega infatti che il poeta, una sorta di musicista, un compositore di musica verbale, deve scegliere le parole in base al loro valore sonoro e combinarle secondo regole precise che fanno già della poesia una forma embrionale di composizione musicale basata sul suono e sul ritmo.

La melodia nel madrigale nasce dunque dal corpo stesso della parola, dal suo peso sonoro: la parola è già materia sonora con cui si costruisce la musica.

L’opera madrigalistica di Claudio Monteverdi offre uno straordinario materiale per esemplificare questi fondamentali processi.

Dal suo *Primo libro di madrigali* (1587) fino all’*Ottavo* (1638), è possibile cogliere la tensione dialettica fra struttura poetica e struttura musicale, fra espressione e forma come testimonianza emblematica del nuovo clima culturale ed estetico che si andava delineando proprio nei primi anni del secolo XVII. (Ascolti: CLAUDIO MONTEVERDI, *Ecco mormorar l’onde*, *Zefiro torna e ’l bel tempo rimena*, *Gira il nemico, insidioso Amore*, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*).

Non a caso con la sua produzione egli si pone a cavallo fra due epoche, Rinascimento e Barocco, e contribuisce al superamento della polifonia classica e dell’estetica vocale dei secoli XV e XVI, a favore del ‘cantar a solo’. Si può dire che questo importante momento di trasformazione

abbia inizio e si concretizzi a partire dal *Quarto libro di madrigali a cinque voci* (Venezia 1603) e si completi con l'*Ottavo libro dei madrigali a due, tre e cinque voci* (Venezia 1638).

Egli modifica il linguaggio della tradizione, innovandolo di continuo, senza per questo pregiudicarne la struttura fondamentale, operando una sintesi fra tradizione e innovazione, senza rinnegare il passato.

La monodia durante il Cinquecento

In tutto il Rinascimento, come si è visto, si ha testimonianza dell'abitudine di sostituire le voci inferiori di una composizione polifonica, quasi sempre profana (*villanelle, canzonette*, ma anche *madrigali*), con uno strumento polivoco (principalmente il liuto, ma anche l'organo, il clavicembalo e simili) che le riassumesse tutte: molto diffusa infatti appare la pubblicazione di raccolte di composizioni ridotte per voce e liuto o per voce e altro strumento.

La diffusione di quest'uso portò tra l'altro alla diffusione dell'arte della *diminuzione*, che aveva il fine di supplire all'impoverimento o alla scomparsa del tessuto contrappuntistico con la ricchezza di note e di vivacità di movimento della voce a cui era affidato il canto.

Le composizioni italiane nate espressamente monodiche delle quali abbiamo sicura notizia furono invece molto rare.

La monodia nacque realmente dagli studi e dai dibattiti che alla fine del Cinquecento si svolsero nell'accademia fiorentina del conte Bardi.

Il dibattito filosofico-musicale a Firenze

La monodia ebbe origine da un'ambiziosa illusione di alcuni intellettuali fiorentini che volevano far rivivere l'antica musica greca. Essi erano i musicisti Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini, il poeta Ottavio Rinuccini, gli aristocratici Piero Strozzi, Gerolamo Mei, Giovanni Bardi ed altri.

Nell'ultimo ventennio del secolo XVI essi si riunirono in alcune accademie – che a volte si ponevano in contrasto le une con le altre e di cui la più famosa fu chiamata 'Camerata de' Bardi' in quanto si riuniva presso l'omonimo palazzo - per discutere intorno alla poesia e alla musica della loro epoca in relazione a quanto si conosceva della musica greca. Di questa si sapeva ben poco in verità: gli inni di Mesomede, pubblicati da Galilei, non si sapevano ancora decifrare. Gerolamo Mei, che conosceva il greco e stava studiando l'*Agamennone* di Eschilo e la *Poetica* di Aristotele era però arrivato alla conclusione che la musica greca fosse prettamente monodica e per questo così

potente, in grado di guarire i malati e di far crescere ragazzi virtuosi (secondo quanto affermava anche Pitagora).

La musica contemporanea era evidentemente lungi dall'aver raggiunto una tale perfezione e un tale potere e di questo andavano indagate le cause.

Si cominciarono dunque a muovere aspre critiche alla polifonia, affermando che l'intreccio delle parti, impedendo la comprensione delle parole, si rivelava inefficace a riprodurre i sentimenti evocati dal testo; ma ci si oppose anche all'enfasi posta sulla rappresentazione pittorica delle singole parole, più che sul significato complessivo del testo e si sollecitava un ritorno al canto solistico accompagnato dalla gestualità propria dell'oratoria: i musicisti dovevano dunque imparare dagli oratori e dagli attori come muovere gli affetti.

Il nuovo linguaggio melodico che veniva proposto fu definito 'recitar cantando' (espressione coniata da Caccini); ma il fine rimaneva lo stesso: la musica aveva il compito di accrescere il senso delle parole, secondo quanto si riteneva che fosse avvenuto nell'antica Grecia. Rifacendosi a Platone infatti, Caccini affermava che la musica dovesse essere prima di tutto parola, poi ritmo, e solo alla fine suono.

Le tesi della Camerata fiorentina erano state esposte nel 1581 da Vincenzo Galilei (che, allievo di Zarlino, arrivò a ripudiarne le tesi) nel *Dialogo della musica antica e della moderna*: rinuncia allo stile polifonico in favore di una melodia per voce sola con un accompagnamento accordale.

Il passaggio fu graduale e si innestò sulla pratica già diffusa nel Rinascimento del canto solistico con accompagnamento di liuto, ma, rispetto a questo, nelle nuove composizioni tutta la tecnica compositiva viene finalizzata all'adesione agli affetti evocati dalla parola: la voce superiore, che raccoglie tutta l'espressività della composizione, deve cercare di restituire e amplificare i sentimenti presenti nel testo nella loro varietà, mentre le altre voci, riassunte nel *basso continuo*, non costituiscono più un accompagnamento polifonico, ma sono concepite esclusivamente come funzione armonica di sostegno.

Mentre la Camerata sottolineava la natura oratoria del recitativo, e parla di 'recitar cantando', per i compositori rinascimentali il recitativo era inteso ancora come un 'cantare recitando' e Marsilio Ficino (riprendendo in questo la posizione di Quintiliano) aveva sintetizzato l'opinione che il Rinascimento aveva espresso rispetto alla questione, affermando che erano l'oratore e il poeta a dover prendere a modello il musicista.

Ancora Gioseffo Zarlino nelle *Istituzioni armoniche della musica* (1558) se da un lato scrive che la musica, per essere vera arte, deve esprimere le emozioni legate a ciò che viene descritto dal testo (per cui va individuato, come abbiamo visto, l'equivalente musicale di ogni concetto testuale), allo stesso tempo si oppone alla fusione tra musica e poesia, propugnata dai teorici del Seicento, nel

sensò che per lui l'oratore e il compositore usano tecniche differenti per imitare e muovere gli affetti: la musica è arte autonoma, soggetta solo alle proprie leggi.

Una concezione questa ben diversa da quella espressa dal barocco, secondo cui la musica è un'arte al servizio della parola.

Nel Cinquecento e nel Seicento dunque il rapporto fra la parola e la musica è un tema cruciale ed entrambi i periodi partono e si pongono come fine l'imitazione della natura delle parole, ma profondamente diverso è il metodo che individuano per tradurre in realtà questo intendimento.

Le prime composizioni monodiche

Vincenzo Galilei si cimentò anche nella realizzazione musicale delle tesi esposte nel *Dialogo*, e compose il *Il lamento del conte Ugolino* (dall'*Inferno* di Dante) e alcune *lamentazioni* del profeta Geremia per la Settimana Santa, per tenore con accompagnamento di viole (accordate secondo il metodo di Pitagora), che purtroppo sono andati perduti.

L'opera che segna la nascita della monodia è la raccolta di *arie e madrigali* monodici *Le nuove musiche* per voce e basso continuo di Giulio Caccini (1602). L'importanza storica dell'opera è sottolineata nell'ampia *Prefazione*, nella quale vengono esposti i principi sul nuovo stile e si danno precise indicazioni sulle fioriture che dovevano ornare la linea vocale. (Ascolti: GIULIO CACCINI, *Amarilli, dolcissimo sospiro*).

Le *Nuove musiche* di Caccini furono il modello per tutta la musica vocale solistica non solo italiana: lo stile vocale che proposero si sarebbe diffuso in tutta Europa nei due secoli successivi.

La sostituzione della polifonia madrigalistica con la monodia profana non è però avvenuta all'improvviso, durante il passaggio dal XVI al XVII secolo. Al contrario, la produzione e la pubblicazione di madrigali polifonici si mantiene ancora intensa almeno fino al 1620 circa, quando prese il sopravvento la stampa di musiche monodiche, che finirono per sopraffare e decretare la fine dei madrigali polifonici.

Il passaggio non traumatico delle forme del passato prossimo polifonico alle musiche monodiche fu assecondato dal fatto che le poesie per musica delle seconde erano opera degli stessi poeti ai quali ricorrevano i polifonisti: in particolare Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini, ma anche Gabriello Chiabrera, Ottaviano Rinuccini e, in seguito, Giambattista Marino.

Ci fu perciò un periodo nel quale coesistettero stili, generi e linguaggi diversi: questo non comportò situazioni di frattura fra il vecchio e il nuovo.

Alcuni compositori anzi svolsero un ruolo di mediatori in quanto vissero personalmente questo passaggio: tra gli altri si possono ricordare Marco da Gagliano, Sigismondo d'India, Claudio Monteverdi. (Ascolto: SIGISMONDO D'INDIA, *Piangete occhi miei lassi*).

I cataloghi delle produzioni di questi musicisti comprendono raccolte di composizioni polifoniche e di musiche monodiche, tanto sacre che profane; lo studio del loro percorso creativo - soprattutto quello, coerente e graduale, di Monteverdi - è utilissimo per comprendere come siano avvenuti, passo dopo passo, i cambiamenti di stile e di scrittura.

Egli in particolare infatti giunse alla sua crisi stilistica attraverso il madrigale, non attraverso la monodia: come la Camerata, anche Monteverdi formulò l'assioma della supremazia delle parole sull'armonia (v. la *Prefazione agli Scherzi musicali*), ma l'applicò alla polifonia e non contro di essa.

Il centro del primo stile monodico fu Firenze, mentre in seguito si segnarono per questo tipo di pubblicazioni anche Venezia e infine Roma, per tradizione più conservatrice.

Anche i madrigali monodici erano destinati alle esecuzioni domestiche, in case patrizie o borghesi. Le esecuzioni per voci singole, accompagnate dagli strumenti e del basso continuo, favorirono però l'emergere di esecutori solisti (che non di rado erano cantanti di mestiere o 'virtuosi' come si usava chiamarli), perchè lo richiedevano le difficoltà dell'ornamentazione vocale. (Ascolto: LUZZASCO LUZZASCHI, madrigali da *Il concerto delle dame di Ferrara*).

Discografia

ARCADELT JACOB, *O Felici Occhi Miei, Vecchie letrose, Italian Renaissance music*, Syntagma Musicum. (Pag. 6)

ARCADELT JACOB, *Il Bianco E Dolce Cigno*, The Consort of Musiche. (Pag. 6)

CACCINI GIULIO, *Amarilli*, da CACCINI *Le Nuove Musiche*, Figueras. (Pag. 13)

CACCINI GIULIO, *Dolcissimo Sospiro*, da CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Figueras. (Pag. 13)

DA FIRENZE DONATO, *I' ò perduto l'albero*, da *Landini e i suoi contemporanei*, Ensemble Micrologus. (Pag. 6)

D'INDIA SIGISMONDO, *Piangete occhi miei lassi*, da SIGISMONDO D'INDIA *Madrigali, Arie & Balletti*. (Pag. 13)

JANEQUIN CLEMENT, *Le Chant Des Oiseaux*, Ensemble C. Janequin, Harmonia Mundi France. (Pag. 4)

LUZZASCHI LUZZASCO, *Concerto delle Dame di Ferrara, madrigali a uno, due e tre soprani*, H. Afonso, sop. I ; C. Miatello sop. II ; S. Pennicchi, sop. III ; S. Vartolo, clavicembalo. (Pag. 14)

MARENZIO LUCA, *Scendi dal Paradiso, Venere*, Ensemble vocal "Luca Marenzio" e American Brass Quintet. (Pag. 7)

MONTEVERDI CLAUDIO, *Cruda Amarilli*, da *Libro V dei Madrigali*, The Consort of Musiche. (Pag. 9)

MONTEVERDI CLAUDIO, *Ecco Mormorar L'onde*, da *Libro II dei Madrigali*, The Consort of Musicke, Classics. (Pag. 10)

MONTEVERDI CLAUDIO, *Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*, da *Libro VI dei Madrigali*, Concerto Italiano, R. Alessandrini, Arcana. (Pag. 10)

MONTEVERDI CLAUDIO, *Gira il nemico, insidioso Amore*, da *Libro VIII dei Madrigali*, Concerto Italiano, R. Alessandrini. (Pag. 10)

MONTEVERDI CLAUDIO, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, da *Libro VIII dei Madrigali*, Concerto Italiano, R. Alessandrini. (Pag. 10)

TROMBONCINO BARTOLOMEO, *Su, Su, Leva, Alza Le Ciglia*, da *Vecchie letrose, Italian Renaissance music*, Syntagma Musicum. (Pag. 4)