

Invito alla musica Il Madrigale nel Cinquecento



Parola e Testo

Il legame fra musica e parola è ancora una volta¹ nella storia della musica occidentale, il nodo attorno a cui nasce una delle forme più fortunate per diffusione europea, ma al contempo più complicate. Il madrigale, vero e proprio epigramma nella forma così breve e arguta, rappresenta una sfida al poeta ma ancora di più al compositore (quando poi non si tratti della stessa persona). Grazia, leggerezza, dissimulazione di sforzo compositivo, aderenza al testo non solo nella singola parola, ma anche nelle sue latenti potenzialità teatrali, sono gli obiettivi dei numerosi compositori che fra il XVI e il XVII secolo hanno stampato qualcosa come più di 40.000 titoli di questo genere tutto italiano.

Queste cifre che testimoniano anche un successo editoriale senza precedenti – Venezia ne era il centro, con stampatori come Amadino, Scotto e Gardano – sono corroborate dalla testimonianza di Wightorpe, compositore inglese che viaggiando in Italia si rese conto di come tutti coloro che possedessero una minima formazione culturale, sapessero anche leggere musica e eseguirla insieme nei ritrovi casalinghi o pubblici. Il madrigale che coinvolgeva nel momento dell'esecuzione

dalle due alle dieci voci, era la forma di intrattenimento colto preferita: voci e strumenti dialogavano con linee musicali suadenti, sensuali, capaci di dare vita a tutti gli affetti del cuore e allo stesso tempo, facendo assaggiare persino nei testi più eroticamente spinti, un lampo di quella armonia delle sfere celesti che unisce il divino e l'umano.

Origini

Indagare le origini di questa musica vuol dire entrare con l'immaginazione in quei circoli antimedicei e fiorepubblicani, di stampo esoterico e segreto, sviluppatasi all'ombra delle potenti famiglie fiorentine degli Strozzi e dei Rucellai. Testimoni dei gusti letterari e musicali dei patroni e degli affiliati, della sensibilità umanista un po' esclusiva e tesa alla ricerca e al godimento di quella *aurea proportio* nella vita e nel sapere, i madrigali sembrano nascere già perfetti nella musica di Philippe Verdelot e nella penna di parolieri/poeti fra i quali spicca Niccolò Machiavelli.

Presto il madrigale, che deve superare la notorietà della *chanson* francese e nelle corti norditaliane della facile **frottola**, si appropria della lingua italiana per eccellenza, cioè il testo petrarchesco² e inizia

L'ENCICLOPEDIA

Frottola È un componimento musicale di origine popolare, in genere a quattro voci, che si diffuse in Italia fra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento. I contenuti amorosi venivano cantati con semplicità dando particolare rilievo alla voce del soprano, così la frottola poteva essere eseguita anche da una sola voce con accompagnamento di strumenti.

1. «Non è intelligente ignorare il fatto che sia in Grecia che in Provenza la poesia raggiunse il suo massimo splendore ritmico e metrico in periodi nei quali le arti della composizione poetica e della composizione musicale erano connesse fra di loro assai intimamente, nei quali ogni opera del poeta

aveva in sé radicata qualche precisa urgenza o necessità musicale» E. Pound, *La Tradizione I*.

2. Sulla scia della scelta di Petrarca come massimo modello di poesia lirica, da parte di Pietro Bembo (*Prose della volgar lingua*, 1525), il musicista Bartolomeo Trombocino (Verona, 1470 ca. – Venezia,

1535) mette in musica alcuni versi del *Canzoniere*. Negli stessi anni Bernardo Pisano (1490-1548), di origine fiorentina, ma attivo presso la corte papale di Leone X (dove lavora anche Bembo), pubblica la raccolta *Musica sopra le canzoni del Petrarca* (1520), aprendo la strada al madrigale, la forma più

riuscita della polifonia profana del XVI secolo. Sono le prime esperienze polifoniche sulle rime petrarchesche ma, grazie anche allo sviluppo dell'editoria musicale e all'alto livello culturale romano, saranno più di duemila i versi del Petrarca che verranno intonati dai maggiori polifonisti del Cinquecento.

una strabiliante ascesa nel gusto e nelle preferenze non solo degli italiani, ma anche del pubblico fruitore europeo (soprattutto Germania, Inghilterra, Paesi Bassi e Danimarca) che si ripeterà solo con l'opera.

Strutture musicali e letterarie

Il madrigale era una sorta di *puzzle* sonoro di cui ognuno degli esecutori (che non erano musicisti di professione, ma dilettanti entusiasti alla stregua di quelli che oggi compongono le *rock band* da garage) era responsabile della sua parte scelta chiaramente in base alla sua estensione vocale o al suo strumento (l'*optimum* raccomandato dai trattatisti era però l'esecuzione con sole voci). Fisicamente si presentava come una muta di libretti elegantemente rilegati, su cui la persona seguiva la propria parte³ cantandola a tempo della mano (*tactus*), ascoltando gli altri e regolando i propri interventi anche sui cenni di qualcuno che meglio di tutti conosceva la composizione. La difficoltà esecutiva di queste parti era di medio-basso livello, con ovvie eccezioni specialmente nel madrigale più tardo, ma il risultato sonoro restava sempre di una qualità suprema anche con testi di bassa lega e con composizioni di facile comprensione. Le regole di composizione del **contrappunto** – vera e propria *misura aurea* per ottenere quel dominio sulla natura da parte dell'artista – dirigevano l'entrata e l'uscita di ogni voce e la fantasia del compositore illuminava con imprevedibile retorica musicale le parole chiave dei testi⁴ come *morte/vita*, *pianto*, *doglia/gioia*, *mille mille volte*, *canto*, *fiume*,

venti, *aura*, che accendevano nel cuore e nel ricordo di chi cantava mille associazioni con letture o con situazioni psicologiche e sentimentali vissute. Diversamente dalle condizioni di approccio alla musica colta oggi, il madrigale non era concepito tanto per l'ascolto passivo, quanto per una partecipazione attiva. Ascoltatore ed esecutore erano praticamente la stessa persona anche perché il modo migliore per eseguirlo e goderlo era quello di mettersi in cerchio o di cantarlo seduti attorno a un tavolo; ragioni acustiche, ma anche ideologiche di fruizione riservata, quasi iniziatica per certi aspetti, stavano dietro a queste scelte.

Occorre precisare, dal punto di vista letterario, che il madrigale del Cinquecento non ha nulla a che vedere con quello del Trecento (→ *L'ars nova*: caccia, ballata, madrigale), che pure era stato responsabile di una produzione musicale raffinatissima. Il madrigale in questione è una composizione di versi endecasillabi e settenari che si succedono liberamente e che sono rimati secondo un piano di rispondenza sonora scelto dall'autore. Molto simile all'epigramma dell'antichità, divide con esso le caratteristiche di brevità, arguzia, tema amoroso (ma a volte anche devozionale o moraleggiante), con una spiccata predilezione per l'ambientazione arcadico-pastorale, da cui prende il pretesto teorico per l'elaborata veste musicale. Il vocabolario, di ascendenza petrarchesca, è estremamente stilizzato, più adatto alla rielaborazione di elementi e situazioni ricorrenti (nonché prevedibili) in forme sempre diverse e cangianti che non

L'ENCICLOPEDIA

Contrappunto Il *contrappunto* è una tecnica compositiva in base alla quale i suoni eseguiti da diverse voci o strumenti sono disposti fra loro con una certa corrispondenza o contrapposizione (dal latino *punctum contra punctum*, nota contro nota).

3. Per esempio Il Primo Libro dei Madrigali a Quattro Voci di Jacob Arcadelt - CANTO: in questo caso, su un librettino spesso poco più di 20 pagine leggeremmo stampata in eleganti caratteri musicali la parte da cantare o da sonare della voce superiore di ogni pezzo che compone la raccolta in questione. Stesso discorso per le restanti tre voci: ALTO, TENORE e BASSO. Nei casi di libri di madrigali con più voci, avremmo per le mani parti come QUINTO o SESTO fino ad arrivare, specie nella scuola veneziana, a

composizioni con dieci o perfino dodici voci adatte ad ogni sorta di strumenti.

4. Nel nuovo genere musicale, musica e parola sono strettamente legate e si snodano su un impianto contrappuntistico quasi sempre a 5 voci. Queste ultime hanno tutte la stessa importanza melodica ma alcune di esse possono, a volte, essere sostituite da strumenti. La ricerca della corrispondenza fra testo verbale e testo musicale porta a esprimere i contenuti lessicali, ma anche le azioni descritte, con effetti musi-

cali d'eco, con cambi repentini di sonorità, con il contrappunto. Si cerca di costruire melodie ascendenti in corrispondenza di parole che danno il senso dell'elevazione (come cielo, o monti) e viceversa; si giunge perfino a far corrispondere alcune sillabe testuali con le omonime note musicali (sol, re, fa, si) o a utilizzare le note piene (nere) o per esprimere sentimenti di tristezza o vuote (bianche) per esprimere spensieratezza o per contrapporre l'idea del buio e della luce, con quella tecnica che fu chiamata della "musica visiva".

alla comunicazione di profonde verità; ai poeti importa più il colore delle parole, la loro riuscita sonora da sole o nel ritmo dei versi e nei significati aggiunti che le figure retoriche creano in continuazione.

Compositori

Dopo Philippe Verdelot e Jacob Arcadelt che iniziano il genere e ne colgono i primi splendidi frutti assieme all'italiano Costanzo Festa, si sviluppa la seconda generazione fiamminga (il monopolio, come era del resto per il meglio della polifonia sacra, all'epoca era ancora transalpino) che vede in Cyprien de Rore e Adrian Willaert i campioni del cosiddetto *madrigale a note nere*. Con la terza generazione fiamminga capeggiata da Philippe De Monte e Orlando di Lasso nasce l'astro di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Dopo di essi l'ago della bilancia si sposta a favore degli italiani che con Luca Marenzio – il più dolce cigno d'Italia – e una nutrita schiera di geniali artisti (Vecchi, Nanino) conquistano saldamente il primato di piacevolezza; la scuola fiamminga regala ancora geni insuperati come Jacques de Wert, ma è con il Principe Carlo Don Gesualdo da Venosa e infine con Claudio Monteverdi che il madrigale raggiunge quella forza di pene-

trazione psicologica, quella capacità magica di muovere gli affetti alla beatitudine o alla disperazione, quella dimensione ultramusical e artisticamente più pura che non sarà mai più toccata nella polifonia. Con Monteverdi e in fattispecie con *L'Ot-tavo libro dei madrigali guerrieri et amorosi* del 1638, il genere stesso del madrigale entra in una fase metamorfica che lo porterà ad evolversi nella cantata barocca e nell'opera.

All'estero, sulla scia dei successi peninsulari, corti e centri di potere, nello sforzo di imitazione del gusto italiano e nell'entusiasmo estetico delle correnti umanistiche internazionali, si sviluppano scuole e compositori originalissime. In Germania Johann Grabbe e Heinrich Schuetz, allievi a Venezia di Gabrieli pubblicano due stupende raccolte seppur tardive (XVII secolo); in Danimarca alla corte dei Cristiano IV Mogens Pederson pubblica pregevoli libri di madrigali a cinque voci. In Inghilterra fiorisce una scuola che con Thomas Morley, John Wilbye, John Ward e Thomas Weelkes rinuncia addirittura al testo italiano e intona le sublimi poesie di Philipp Sidney e di altri anonimi, ma convinti proscrittori dello stile pastorale iniziato con l'*Arcadia* di Sannazaro (1457-1530).

REGISTRAZIONI CONSIGLIATE

English and Italian Renaissance Madrigals - Hilliard Ensemble (Virgin)
Philippe Verdelot, *A Renaissance Songbook* - Jacob Heringhman (Linn Records)
Jacob Arcadelt, *Madrigali* - The Consort of Musicke (Deutsche Harmonia Mundi)
Adrian Willaert, *Musica Nova* - Singer Pur (OEHM Classics)
Orazio Vecchi, *L'Humore musicale / La Caccia d'Amore* - The Consort of Musicke (ASV Gaudeamus)
Heinrich Schuetz, *Il primo libro dei madrigali* - The Consort of Musicke (Deutsche Harmonia Mundi)
John Ward, *Sweet Philomel* - The Consort of Musicke (Hyperion)
Carlo Gesualdo Da Venosa, *Quarto e Quinto libro dei madrigali* - La Venexiana (Glossa)
Claudio Monteverdi, *Libri 1-8* - La Venexiana (Glossa)