

n. 68 - settembre 2022

CHORALITER

Rivista quadriennale di Feniarco
Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Corali

Poste Italiane SpA - Specialezione in Abbonamento Postale - ID: 353 / 2003 (com. In L. 27/02/03 n. 46) art. 1, comma 1 NE/PN - in caso di mancato recapito inviare al CPO Gi Perdente per la restituzione al mittente previo pagamento resi

LA PRASSI ESECUTIVA NELLA
MUSICA ANTICA

UN LABORATORIO CREATIVO

IL SEMINARIO EUROPEO PER COMPOSITORI DI AOSTA

MARCO MAIERO

IL MENESTRELLO CORALE

DESTINAZIONE: TÖLZER KNABENCHOR

L'ESPERIENZA PROFESSIONALE DI MARCO BARBON

SEGUENDO UN CANTO ININTERROTTO

JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL

FINESTRE CHORAL TREKKING

IL SECOLO DEL CANTO, IL CINQUECENTO

Dalle strade alle piazze, dalle chiese ai palazzi e alle corti, il quindicesimo secolo era stato un brulichio di suoni, musica popolare e musica di elevata speculazione intellettuale, musica di rustico erotismo e musica di altissima tensione spirituale. Per dar suono alle proprie fondamentali e nuove prerogative expressive, l'entrante Cinquecento non si sarebbe però potuto limitare al semplice evolvere di quanto fatto in precedenza. Per potersi esprimere compiutamente, la musica del nuovo secolo avrebbe reso necessario uno sviluppo della tecnica vocale capace di dar risposta alle nuove esigenze comunicative, uno sviluppo in grado di dar vita a un'evoluzione destinata a cambiare per sempre le sorti del canto e della musica.

Stili e forme: la musica popolare e quella di corte agli albori del Cinquecento

L'ambiente musicale italiano all'inizio del Cinquecento, ancora dominato dai grandi maestri franco - fiamminghi scesi in Italia a praticare la loro arte, cominciava a vivere un periodo di particolare fermento. La pratica mutuata dai musicisti d'oltralpe di dar sostanza nobile e raffinata a melodie popolari di forma strofica, che in Francia prendeva la forma di chanson, in Italia si manifestava in forme più semplici come la villanella, la canzone carnascialesca e la lauda, composizioni di carattere vivace, spesso danzante, a quattro ma più spesso a tre voci. Ma un nuovo genere era apparso nell'ultimo quarto del secolo precedente nel nord del paese, la frottola, genere solitamente composto a quattro voci ma più spesso eseguito a voce sola accompagnata da un liuto. Se con gli altri generi di matrice popolare condivideva la forma strofica e un testo di carattere popolaresco, la frottola da essi si differenziava per una maggiore varietà formale, una più spiccata propensione lirica, e per il cimentarsi anche con testi alti, come nel caso del *Vergine bella* di Petrarca messo in musica da Bartolomeo Tromboncino. La frottola era il primo reale tentativo di dar vita a un genere autoctono in grado di rappresentare pienamente il fermento intellettuale che la musica italiana viveva in quel periodo.

In quegli stessi anni si era aperto, gravitando proprio intorno all'opera di Petrarca, un vivace dibattito sulla necessità di dare alla lingua italiana una stabilità e una forma letteraria alta e comune a tutta la penisola. Il lavoro in questa direzione svolto da Pietro Bembo e da diversi letterati e umanisti

individuò proprio nella poesia in volgare del poeta toscano il modello da seguire.

Fu a immediato ridosso di questa discussione che nacque il genere musicale che più di ogni altro avrebbe dato il via alla nascita della scuola musicale italiana: il madrigale.

La rivoluzione del madrigale

Vero e proprio idioma artistico nazionale, il madrigale nasceva con l'intento di riuscire a creare una musica in grado di essere all'altezza della perfezione formale e della potenza espressiva del verso poetico. Non esisteva nulla in grado di fare ciò, anche la frottola non riusciva a ottenere il risultato auspicato, chiusa com'era in una forma strofica che impediva alla musica di conformarsi totalmente alle istanze testuali. Se Petrarca era diventato il modello letterario, lo divenne di conseguenza anche per i compositori di madrigali: la bellezza formale e la profonda capacità comunicativa dei suoi versi obbligavano i musicisti a modellare ciascuna frase verbale attraverso frasi musicali capaci di rispecchiare il carattere, il significato e il valore. Ciò diede il via a una ricerca espressiva sempre più profonda da parte dei compositori e il risultato fu una forma poetico-musicale nuova, nella quale testo e musica avevano uguale forza e importanza; come la parola dava un significato quasi solido alla creazione musicale, così la musica amplificava a dismisura il significato delle parole. Un altro importante effetto che il madrigale ebbe sulla storia della musica fu anche quello di aver aperto la strada a generazioni di musicisti italiani, in precedenza oscurati dai colleghi transalpini, in questo facilitati dal potersi finalmente esprimere nella loro lingua. Infatti se la prima produzione madrigalistica era dominata da autori come Verdelot, Arcadelt, Willaert e Rore, già nella seconda metà del Cinquecento si imponevano i vari Marenzio, Palestrina, Ingegneri, Nanino, Gabrieli, Luzzaschi e Merulo, seguiti poi da Monteverdi, Gesualdo, D'India: i compositori italiani si affacciavano finalmente nel gran teatro del mondo musicale.

Come e chi

Diverse e acusticamente assai variegate erano anche le possibilità esecutive del madrigale: per quanto scritto idealmente per quattro, cinque o sei voci

cantate, l'iconografia ci mostra come esso fosse altrettanto frequentemente eseguito da voci accompagnate da strumenti, ognuno dei quali poteva sostenere o del tutto sostituire una linea di canto. Il nuovo genere musicale conobbe da subito un enorme successo editoriale: migliaia di libri e raccolte, decine di migliaia di madrigali composti durante un secolo glorioso, ne sono testimonianza e si spiegano solo pensando a una diffusione capillare del madrigale tra diversi ceti sociali. Una musica nata tra ristretti circoli umanistici che riusciva ormai a imporsi nella quotidianità tanto dei palazzi della nobiltà, quanto nei ridotti accademici e nelle case della nascente borghesia italiana.

Una testimonianza in prima persona, tratta dal *Dialogo della Musica* di Anton Francesco Doni del 1544, nel ricordare una serata trascorsa presso un'Accademia veneziana ci descrive in modo efficace come poteva venire eseguito un madrigale:

"Io ho udito una sera un concerto di violino, et di voci, dove Polissena Pecorina sonava, et cantava in compagnia d'altri spiriti eccellenti: il maestro perfetto di qual musica era Adriano Villaert di quella diligente inventione non più usata dà i musici, sì unita, sì dolce, sì giusta, sì mirabilmente acconcie le parole; ch'io confessai non aver saputo, cosa sia stata armonia ne' miei giorni, salvo in quella sera."

Il "sì mirabilmente acconcie le parole" ci parla di un madrigale, eseguito, cantato e suonato da una gentil donna, la cantante e strumentista Polissena Pecorina. Dunque voci, anche femminili, e strumenti.

Ma non era certo l'unico modo: una pubblicazione del 1536, destinata a notevole successo, fu *Intavolatura de madrigali di Verdelotto, per cantare et sonare nel lauto, intavolati da Messer Adriano*, opera appunto di Adrian Willaert, libro che testimonia come, già a pochi anni dalla sua apparizione, il madrigale potesse venire ridotto a una scrittura a voce sola accompagnata dal liuto. Ben varia era dunque la maniera in cui questa musica veniva eseguita, e altrettanto vario era il pubblico dei suoi fruitori.

Cantare il madrigale

Se l'esecuzione vocale di un madrigale di metà Cinquecento probabilmente non richiedeva una perizia maggiore rispetto a quella che serviva per eseguire una frottola d'inizio secolo, è vero che presto lo sviluppo espressivo del nuovo

genere avrebbe generato una evoluzione della tecnica del canto senza precedenti.

Verso la metà del secolo prese forma uno stile compositivo ulteriormente raffinato e più complesso da eseguire. Fu soprattutto Cipriano de Rore a costringere, per così dire, la musica a evolvere dal punto di vista armonico per fini espressivi. Se infatti le atmosfere dei testi di carattere bucolico - pastorale o di quelli liricamente amorosi erano in fondo semplici da restituire musicalmente, il madrigale sembrava fino a quel momento ancora non possedere i mezzi adatti per dar suono a tutte quelle vicende drammatiche e talvolta tragiche di cui era densamente impregnata la poesia tanto di Petrarca quanto dei suoi epigoni, sulla quale i compositori si misuravano. In quegli anni nei quali la sperimentazione musicale si spingeva in lidi armonici precedentemente mai esplorati (sono gli stessi anni degli esperimenti di Nicolò Vicentino), Rore cominciò ad usare le dissonanze armoniche e le tensioni che ne derivavano per dar realtà sonora alle corrispondenti tensioni testuali, mostrando come la musica fosse non solo in grado di restituirle, ma addirittura di amplificarle. La musica mostrava di possedere i mezzi per descrivere qualsiasi stato d'animo, raggiungendo finalmente quella capacità di imitazione della natura che l'ideale umanista attribuiva alla musica della Grecia antica.

Ma tanto più si approfondiva la connessione tra parola e musica, tanto più ampio diventava lo spettro espressivo necessario e tanto più abile si mostrava il compositore che riusciva a cogliere questo obiettivo, ecco che tanto più abile doveva diventare anche il cantante che con il frutto di quello sviluppo si doveva cimentare. L'arte del canto stava raggiungendo livelli mai sperimentati in precedenza, e ormai anche un pur abile cantore in grado di dilettarsi eseguendo un madrigale intavolato cominciava a trovarsi in difficoltà dovendosi confrontare con opere tecnicamente sempre più complesse.

Si stava dunque creando una sorta di doppio binario che faceva sì che esistessero in pratica due tipi di madrigale, quello più semplice, cantabile e fruibile da un vasto numero di esecutori e quello più profondamente professionale, per il quale la platea dei possibili esecutori si riduceva fortemente, ma che consentiva invece agli autori di affinare la loro opera in maniera più completa e artisticamente soddisfacente: si era formato un circolo virtuoso tra compositori ed esecutori che faceva sì che entrambe le forme artistiche andassero verso un veloce e reciproco sviluppo.

Un altro degli aspetti salienti di questa transizione era legato a una questione

che investiva tanto l'ambito artistico che quello sociale: generalmente esclusa dal poter praticare l'arte del canto all'interno delle istituzioni ecclesiastiche e dunque nella polifonia sacra, arte nella quale essa più che in ogni altra si era sviluppata in quei secoli totalmente dominati dalla polifonia vocale, dentro il repertorio profano la voce femminile poteva finalmente trovare uno spazio d'alto livello artistico nel quale esprimersi compiutamente.

Il nuovo canto, il canto delle donne

Pur se era previsto che in molti madrigali la linea del Canto fosse affidata a una voce maschile, prendeva sempre più piede una scrittura che affidava la prima linea, e spesso anche la seconda, a una voce di soprano, con possibilità dunque di svilupparsi in registri più acuti. A Firenze e a Mantova questa pratica era ampiamente diffusa, a Ferrara era addirittura un caratteristica peculiare. Non è certo un caso che oggi di quell'epoca si conoscano più nomi di cantanti donne che uomini: Laura Peperara, Anna Guarini, Livia d'Arco, Vittoria Archilei e in seguito Caterina Martinelli e Adriana Basile sono solo alcune di quelle meravigliose artiste che portarono l'arte del canto a vette in precedenza mai raggiunte. Fu soprattutto Laura Peperara a colpire la fantasia e suscitare l'ammirazione dei contemporanei.

Nata a Mantova, dove fu allieva di canto del grande madrigalista Giaches de Wert, il talento di Laura fu riconosciuto fin dalla giovane età. È probabile che sia stato dopo una sua esibizione a Verona che l'Accademia Filarmonica di quella città fece in suo onore compilare un libro di madrigali, con testi appositamente scritti. Giunta a Ferrara per volere di Margherita Gonzaga d'Este e del Duca Alfonso II, con Livia d'Arco cantante e violista da gamba e Anna Guarini, cantante e liutista, compose quel celeberrimo e segreto Concerto delle Dame che rappresentò forse il momento più alto per la musica nella città estense. Un trio capace di eseguire brani vocali di enorme difficoltà, scritti appositamente per loro da Luzzasco Luzzaschi, Maestro della musica di corte. Per le nozze della cantante nel 1583, Torquato Tasso organizzò due collettanee poetico - musicali intitolate *Il lauro secco* e *Il lauro verde*, affidando la composizione dei madrigali ad alcuni dei compositori più importanti dell'epoca. Laura era ormai una stella di prima grandezza nel panorama musicale europeo.

Un testo del poeta Giovan Battista Guarini, nel madrigale *Mentre vaga*

Angioletta, ben descrive le doti artistiche di Laura Peperara, la cantante che più d'ogni altra rappresenta l'evoluzione del canto nel Cinquecento:

*Mentre vaga Angioletta
ogni anima gentil cantando alletta,
corre il mio cuore, e pende
tutto dal suon del suo soave canto;
e non so come intanto
musico spirto prende
fauci canore, e seco forma e finge
per non usata via
garrula, e maestrevole armonia.
Tempra, d'arguto suon pieghevole voce,
e la volve, e la spinge
con rotti accenti, e con ritorti giri
qui tarda, e là veloce;
e tall'hor mormorando
in basso, e mobil suono, ed alternando
fughe, e riposi, e placidi respiri,
hor la sospende, e libra,
hor la preme, hor la rompe, hor la raffrena;
hor la saetta, e vibra,
hor in giro la mena,
quando con modi tremuli, e vaganti,
quando fermi, e sonanti.
Così cantando e ricantando, il core,
o miracol d'amore,
è fatto un usignolo,
e spiega già per non star mesto il volo.*

Questo era il cantare di Laura Peperara, questo era cantare il madrigale: capacità di trattenere, di slanciare, di mormorare, di correre e rallentare, di tenere la voce o di romperla, di farla volare o inabissare, di farla ridere o piangere, sostenere o languire.

Un'arte meravigliosa, un'arte senza pari.

Una postilla: Cantare oggi il repertorio del Cinquecento

Se è vero che il madrigale nacque e venne scritto idealmente per essere eseguito a parti reali, magari con sostegni o raddoppi strumentali, è anche assai probabile che si verificasse spesso il caso in cui più di una persona eseguiva la stessa linea vocale, almeno all'interno di situazioni famigliari, accademiche o comunque non professionali. Pochi dubbi invece quando ci si pone di fronte a musiche di più chiara derivazione popolare, come villanelle o balli, per le quali la partecipazione di più voci è facilmente intuibile.

Certo l'esecuzione di un madrigale da parte di un ensemble solistico pone i cantanti di fronte a difficoltà maggiori, ed è proprio per questo motivo che il suo studio e la sua esecuzione sono fortemente auspicabili, in quanto pongono il cantore di fronte alla propria capacità di gestire una linea vocale pensata per essere cantata da una singola voce, con le sue caratteristiche e le sue prerogative. Ma la garanzia è che una volta superate eventuali timidezze, chi lo esegue ne trarrà enorme giovamento.

Ciò che serve è una voce salda, possibilmente ferma o dotata di un vibrato che si limiti ad arricchire e rendere armonico il suono; utili e fondamentali sono anche la cura e la sensibilità per l'intonazione, la comprensione del ruolo di ciascuna voce all'interno della struttura armonica, l'aver chiara la relazione tra la singola linea melodica e il ruolo di ciascuna nota che la compone all'interno di quel reticolo. E poi - aspetto fondamentale dell'esecuzione di questa musica - impadronirsi del testo che si canta, farlo proprio e viverlo, lasciando che la musica da iniziale ostacolo si trasformi in arricchimento della vicenda che si canta, così come di noi stessi che quella vicenda cantiamo.

*Walter Testolin
Roma, Pavia 2022*

Le notizie riguardanti Laura Peperara sono tratte da: E. Durante, A. Martellotti *Cronistoria del Concerto delle Dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Firenze 1979; E. Durante, A. Martellotti *Giovinetta peregrina. La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*, Firenze, 2010