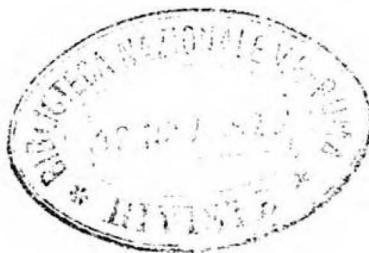


LA
RASSEGNA
MUSICALE



ANNO II

1929

N. 6 - GIUGNO

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE:

TORINO - VIA MONTEBELLO 5

LA RASSEGNA MUSICALE

DIRETTA DA

GUIDO M. GATTI

SOMMARIO DEL PRESENTE NUMERO:

A. CIMBRO - <i>La musica e la parola dal trecento al cinquecento</i>	pag. 293
G. PANNAIN - <i>Albert Roussel</i>	" 302
A. PARENTE - <i>L'estetica di un hegeliano e la fine della musica</i>	" 317
Vita musicale: <i>Lettera da Firenze</i> (M. CASTELNUOVO-TEDESCO); <i>da Roma</i> (G. ROSSI-DORIA); <i>da Parigi</i> (A. SCHAEFFNER); <i>dalla Spagna</i> (C. M. ARCONADA); <i>da Bucarest</i> (A. ALESSANDRESCO)	" 327
Notizie e informazioni	" 340
Recensioni (<i>Musica - Libri</i>)	" 342
Fra le Riviste	" 346

La Rassegna Musicale costa in abbonamento annuo:

L. 30 — per l'Italia e L. 45 — per l'Ester
Un numero: L. 4 —

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE:
TORINO (112) - VIA MONTEBELLO 5

LA RASSEGNA MUSICALE

ANNO II.

1929 - VII.

N. 6. - GIUGNO



LA MUSICA E LA PAROLA DAL TRECENTO AL CINQUECENTO

Dove l'atteggiamento del musicista di fronte alla parola, a cui egli dà il suono, apparve della più assoluta noncuranza e dove l'arbitrio in proposito sembrò confinare con la canzonatura, è stato l'antico mottetto, il quale, come è noto, faceva spesso sentire simultaneamente testi disparati per contenuto di sentimento, oltre che diversi nella lingua. Nulla effettivamente più sorprende e sconcerta di quel trio vocale — *triplum, motetus e tenor* — che, senza una ragione sufficiente, associa versi profani in francese ad espressioni chiesastiche od a gravi sentenze in latino! Tuttavia, non sfugge ad un osservatore attento che la strana mistione ha una certa rispondenza nell'indole della musica: melodia scorrevole, elastica, sebbene obbediente ad un preciso schema ritmico, nelle parti superiori, alle quali suole essere affidato il canto profano; severità e durezza, invece, nel *tenor* il quale, con la sua rigida serie di larghi valori musicali, che ritorna implacabile dopo periodiche soste, è segno di austerrità dottrinale. Si intravvede qui l'ambigua fisionomia dei musicisti di quel tempo, per metà cervello, astrazione, aridità scolastica, per metà sentimento, effusione di cuore! Ma avvertiamo anche, che la promiscuità di testi scaturisce da una circostanza di fatto d'ordine tecnico. La poliritmia che animava e sveltiva una parte vocale sullo scandersi più lento di un'altra, portava naturalmente a sottolineare la differenziazione, l'antitesi, con la sillabica applicazione di

testi differenti. Dobbiamo certo prescindere dalla maniera infelice con cui il contrasto ritmico è realizzato in codesti mottetti: maestri liberi da ogni pastoia accademica sapranno un giorno ottenere la pluri-ritmia senza ridurre necessariamente una parte vocale ad una rigida sbarra di note che — quasi fosse uno scolasticissimo « *cantus firmus* » di fuxiana memoria — è negazione di melodia. Ma, data quella sua intelaiatura, si capisce benissimo come il mottetto potesse invocare testi diversi. Era però inevitabile che chi ne ascoltava l'esecuzione dovesse rimanere offeso dal conflitto di parole e di idiomi e gridasse alla mostruosità. Nè la tradizione nè la logica potevano ammettere una simile pratica, che, soltanto alcuni secoli dopo, sarebbe divenuta giustificabile, anzi talvolta seducentissima in particolari situazioni drammatiche, sulle scene. Neanche volendo considerare la parola come puro espediente timbrico, atto a mettere in rilievo con la sua varietà le differenti linee musicali, si riesce ad essere del tutto soddisfatti all'audizione di quei mottetti.

Nel tempio poi, la prassi ecclesiastica vigente da secoli esigeva la chiarezza incondizionata della parola senza intrusioni profane di sorta, e quindi la Bolla di Papa Giovanni XXII che nel 1325 condanna siffatto genere di esecuzioni musicali era da attendere non che da plaudire. Nella melopea gregoriana, anche quando la musica sembrò prendere il sopravvento sulla parola, come nelle *sequenze* amplificatrici del disegno melodico, questa chiarezza e questa purezza vi si mantennero rigorose. I Padri della Chiesa si preoccupavano quasi esclusivamente della parola, nel canto. Difatti, anche quando istituivano un confronto tra la musica cristiana e la pagana mostravano di non avvertire quanta affinità corresse tra un canto della liturgia ed un qualsiasi inno alla Musa; la natura delle parole li illudeva di fissare la virtù di elevazione e di mozione alla « *compunctio cordis* » nel carattere di quella melodia liturgica a tutto scapito della musicalità dell'inno pagano. La parola dunque per essi era pressochè tutto. Molto era consentito nella musica; nulla però doveva compromettere l'evidenza o l'integrità del testo. Anche i tropi, addizioni, parafrasi verbali e musicali assieme, furono appena tollerati nel gregoriano e la loro consuetudine, che s'era estesa anche alla polifonia tanto da averne saggi, ancora durante il quattrocento, in Dufay ed in Giosquino, fu troncata netto dal Concilio di Trento.

Il mottetto fu dunque bandito risolutamente dalla Chiesa e vi vacchiò fuori di essa finché non venne soppiantato dai *rondeaux* e

dalle ballate. Giustamente annota il Ficker, parlando della Bolla pontificia di Giovanni XXII, che la condanna del mottetto da parte dell'autorità ecclesiastica ebbe per effetto di separare ben distintamente la musica sacra dalla profana. Questo ci induce a studiare sotto il punto di vista che ci proponemmo, i due generi, sacro e profano, quali si vanno manifestando ed orientando in seguito nei principali centri di attività musicale. La parola profana ha, senza dubbio, la sorte migliore, mentre la parola del testo sacro è sovente bistrattata sì da figurare quasi un imbarazzo, un ingombro per il musicista, anche se non giunga a naufragare nel groviglio contrappuntistico, come avverrà nel secolo successivo.

In Francia l'artista più rappresentativo è Guillaume de Machaut: poeta e musicista, autore di mottetti, della Messa per l'incoronazione di Carlo V, di *roudeaux*, di *balades notées*, di *chansons baladées* e di *lays*.

I mottetti sono per la maggior parte di indole profana, sebbene abbiano per lo più un *tenor* latino che fa quasi da commento al contenuto degli altri testi in francese. Si ammirano, più che per la regolare compagine ritmica, per le linee garbatissime delle parti superiori. Di vivo interesse storico — non artistico — è il « *Credo* » della Messa, per quanto concerne i rapporti tra parola e musica. La quadratura degli schemi ritmici si impone inflessibile al testo, che aderisce quasi sempre sillabicamente, con sacrificio non raro del proprio accento. L'assieme procede con sorprendente semplicità, pressochè nota contro nota, sillaba contro sillaba, con le sue quattro parti vocali.

Nella musica, un riflesso dei particolari sentimenti che il testo liturgico contiene non si può negare sia presente, quantunque in scarsa misura. Non si può affatto parlare di espressioni piene di calore e di colore in un senso che, per intenderci rapidamente, diremo cinquecentesco, ma si vede che qualche volta la parola ha virtù di scuotere dal torpore spirituale chi ha l'aria di assolvere semplicemente un compito alquanto accademico. Così è bene che nell'« *In carnatus* » il piano generale ritmico venga disturbato. Qui, l'influenza diretta dell'ispirazione verbale è evidente. Una lunga pausa, affatto insolita ed inattesa, di tutte le voci prima dell'« *ex Maria Virgine* » e poi l'indugio del canto in lunghi accordi, che rifiutano di uniformarsi all'ambiente ritmico di tutto il resto della composizione, rivelano chiaramente un momento di raccoglimento, di stupore mistico.



Senza annettervi soverchia importanza, merita anche di essere notato un saggio di quella pittura di sensazioni di cui si compiaceranno poi sovente i musici del cinquecento, specialmente gli ultimi madrigalisti. L'attacco iniziale del « *Crucifixus* » dove un *la* del *tenor* urta col *do diesis* e col *sol diesis*, esplicitamente segnati, delle parti superiori e col *sol diesis* sottinteso del *contratenor* è troppo brusco e tagliente per non doverlo pensare in nesso stretto con la espressione dolorosa del testo. Nella musica di quei tempi, in cui non si aveva certo la sensibilità armonica dei secoli dal cinque all'ottocento, si trovano frequentemente audaci attriti dissonanti; ma una simile collisione di suoni in un attacco è assolutamente eccezionale, e chiede una spiegazione che non si può trovare se non nel testo.

Si sente che Machaut non dovette scrivere questa Messa con grande entusiasmo: manca in essa quella spontaneità che ci fa apprezzare la sua creazione profana, le ballate, le canzoni piene di grazia e di finezza, in cui il verso si è fatto musica senza sforzo alcuno. In queste composizioni non c'è dissidio di sorta tra la parola e la musica; la dizione è limpida, chiara, senza angolosità; morbidezza, compostezza sono nelle inflessioni vocali che ritraggono del carme poetico tutta l'intima eleganza, la tenerezza contenuta, riuscendo perfino talvolta a nasconderne qualche letteraria ricchezza. Le doti dell'arte di Machaut sono doti, come si vede, eminentemente francesi.

L'orbita dei sentimenti espressi in quelle pagine non è molto ampia: siamo ancora molto lontani dal tempo in cui il musicista avrà davanti a sè un dramma, in cui una indefinita gamma di sensazioni e di passioni, dalle più tenui alle più forti, stimolerà la sua fantasia, accenderà il suo genio, facendogli fecondare un terreno, provvidamente già sconvolto ed arato in tutti i sensi da esperienze e tentativi senza numero. D'altra parte non oseremmo affermare che Machaut vivendo in tempi e climi musicalmente più propizi avrebbe dato un'arte di più vasta portata. Comunque, qualche sua canzone ballata vincerebbe ancor oggi in freschezza e fragranza le grazie insipide di musicisti assai più recenti ed in profondità vincerebbe tante fanfare dette eroiche e le sguaiataggini passionali tanto celebrate.

Durante il trecento le posizioni della parola rispetto alla musica sono ben diverse nell'*Ars nova* francese e nell'*Ars nova italiana*. Altro è la maniera sobria e misurata con cui Machaut dice la pro-

pria emozione, ed altro è il cantare dei « magistri » fiorentini. In questi il tripudio canoro fa passare in secondo piano la parola: sono usignuoli che non possono trattenere la loro esuberanza musicale, l'intenso piacere del canto, che si sfoga in lunghi giocondi melismi. Si sarebbe tentati talvolta di sorprendere una onomatopea, un madrigalismo quando ci si imbatte in una ghirlanda di note sulla parola « canta » od « infiammato ». Ma tosto ci si accorge che simili ghirlande sono profuse sopra ogni parola: sopra un articolo, come sopra il più indifferente dei verbi. Tutto canta, tutto è infiammato! Salvo casi, davvero rarissimi, si constata che là parola è soltanto pretesto, diremmo meglio è punto di appoggio a gioiose melopee non di rado avvivate da incalzanti progressioni. Chi canta, spicca dalla sillaba il vocalizzo, come da un balcone un uccello spicca il volo. Sono rapide volute di suoni, di cui le nostre abitudini semiografiche non ci lasciano indovinare subito, ad un primo sguardo sui codici, la velocità: velocità che è tuttavia provata e documentata chiaramente dagli stessi contemporanei avversari dell'« *Ars nova* ». Inoltre tutto visa alla leggiadria: anche quelle pause inattese — semplici respiri — che, qua e là staccano, isolano qualche nota, quasi per accrescere l'effetto delle arborescenze sonore, che riprendono immediatamente dopo, generose e svelte!

La ricca melismatica che incontriamo nei madrigali fiorentini del trecento si infiltra anche nella scrittura di musica da chiesa; ce ne dà testimonianza per l'Italia il « *Benedicamus* » attribuito — non senza contestazioni — al Gherardello, nella quale composizione le abbondanti figurazioni madrigalesche si accoppiano alla gravità imbronciata di un *tenor* mottettistico. Ma lo stile dei fiorentini ha pure una grandissima influenza sulla produzione musicale straniera, fin nel secolo successivo. Se durante il quattrocento il predominio è ormai acquisito agli indirizzi musicali d'oltralpe tanto che in Italia pare tutto ceda all'onda franco-fiamminga, l'eco fiorentina trecentesca continua molto sensibile e le tracce dell'arte di Landino, di Bartolino da Padova, di Ser Laurenzio si ritrovano frequentemente anche là dove meno ce lo aspetteremmo.

All'inizio del secolo decimoquinto c'è un musicista che viene considerato come fiammingo, nativo di Liegi, ma che assai probabilmente è fiammingo quanto Chopin è polacco: Giovanni Ciconia. Intanto, il nome è quello di un italiano del settentrione. Il canonicato che, a quanto si dice, egli ebbe più tardi a Padova, se non basta a definire la sua nazionalità, verrebbe però a corroborare l'ipotesi di

un rimpatrio. Altra volta ebbi l'occasione di occuparmi di lui rilevando la sua vena musicale, gli accenti appassionati di qualche sua pagina, tali da non far sembrare esagerato il presentimento della sensibilità del cinquecento veneziano. Egli appare già al principio del quattrocento quasi un simbolo vivente di quella fusione di spiriti italiano e fiammingo che lentamente si opererà nella nostra penisola durante tutto il secolo stesso ed all'alba del successivo. C'è in lui il giubilo canoro dei trecentisti fiorentini e la sapienza di un fiammingo, sapienza assolutamente innegabile, quando si pensi che egli — e non Dufay — è ritenuto il primo a condurre lo svolgimento musicale di una Messa con una vera e propria elaborazione tematica. Nella sua opera profana il canto ha talora il tono animato e vibrante di un Monteverdi in miniatura. E' nelle sue mani, meglio che in quelle d'altri musicisti suoi contemporanei, che il canto popolareesco prende la forma più incisivamente espressiva e la parola si avviva di calore più avvincente. Nelle copiose canzoni profane del primo quattrocento apprezziamo più che altro la amabilità qualche volta soffusa di una discreta melancolia, la signorilità, ma una esclamazione angosciosa come « Ahi lasso me dolente! » uno slancio di passione come: « Non mi lassar morire » che troviamo nella versione musicale di « Rosa bella » fatta da Ciconia, la più calda di tutte, non ci è dato di rinvenire altrove. Dolcemente espressivo canterà Gilles Binchois « Triste plaisir et douloureuse joie »; un alito di passione sfiorerà il celebre suo: « Deuil angouisseur » senza però oltrepassare di molto il tono elegiaco; deliziose saranno le melodie di Dufay « Vergine bella » oppure « Quel fronte signorille » che l'autore scrisse a Roma od ancora: « La belle se siet » le cui limpide frasi con dei tratti di semplicità e spigliatezza quasi declamatoria stupiscono in quello stesso musicista che scrisse i monumentali dedali sonori della Messa « Se la face ay pale ». Ma Ciconia, pur essendo per alcuni lati inferiore a costoro, è più luminoso; la sua vena musicale è traboccante. Certo restano scosse le favorevoli impressioni, passando alla lettura di una messa di lui, per dover constatare che anch'egli malmena le parole del testo. Un gusto ingenuo potrebbe essere sedotto per un istante dalla parola « Pax » che, con briosi *ocheti*, le tre parti vocali si palleggiano tra di loro al principio del « Gloria »; ma non si può perdonare che in tutta la messa la musica non sia fatta per le parole e si dibatta in mezzo ad esse come nelle maglie di una rete molesta. Il fenomeno però è generale in quell'epoca: alcune volte è accentuatissimo, come in un Hugo de

Lentinis; altre volte diviene addirittura irritante, come quando una frase dal ritmo preciso inequivocabile, proveniente con probabilità da qualche canzone popolare, violenta gli accenti delle parole liturgiche. Ma c'è di peggio. Il compositore inglese Dunstable si sbrigà di tutto il « Gloria » con una pagina di musica in modo assai semplice: egli suddivide il testo in tre parti e ne assegna una a ciascuna delle voci, facendole cantare simultaneamente. E non è questo il solo saggio del genere che si legga nei Codici Tridentini! Il Credo di « Georgius a Brugis » che ordinariamente procede abbastanza spedito si indugia quasi sempre con un lungo accordo sopra le frequenti congiungioni *et*: l'effetto nei riguardi della declamazione verbale è discretamente grottesco.

In uno dei lavori più maturi di Dufay, la Messa: « Se la face » la densa vegetazione polifonica, il dilatarsi ed il contrarsi tematico, la simultaneità di ritmi disparatissimi determina un risultato caotico nella distribuzione delle parole alle quattro voci; verso la fine del « Credo » poi, la spezzatura delle parole non manca di produrre delle vere amenità.

Relativamente sensibile al sostrato lirico della parola è stato il Binchois, anche nelle Messe. Certe inflessioni, certe alterazioni cromatiche ce lo indicano attento alla parola. Nondimeno gli capita di commettere sconvenienze stilistiche e di fare interpretazioni a sproposito.

E' soltanto con Giosquino che la musica comincia veramente a vivere dell'anima profonda della parola sacra. Non starò a riferire il noto elogio che ne fa l'Ambros a questo proposito. Giova meglio l'invito a leggere o rileggere l'opera musicale di Giosquino, senza dimenticare il grande « Stabat ». Il linguaggio sonoro di questo artista, come pure di Pierre de la Rue, si è fatto più dolce, più trasparente in confronto della opaca solidità e rudezza degli edifici musicali dei suoi predecessori, compresi quelli dello stesso maestro di Giosquino: Okeghem; ed è quindi divenuto più recettivo della parola, più favorevole al suo giusto rilievo. Soggiungiamo però subito di non sentirci affatto di considerare Okeghem — nè tanto meno Obrecht — come esemplari di una specie di orco musicale, quale ce l'hanno descritto, da secoli gli storici, stimolati a ciò dalle satire bernesche oltre che dal racconto esilarante delle astruserie dei canoni enigmatici. Parecchie composizioni, anche chiesastiche, dei due musicisti dimostrano evidentemente troppo severo il giudizio dei posteri; soprattutto quando si ascolti la magnificenza e la pienezza

di qualche pagina di Obrecht, come nel mottetto a cinque voci: « *Salve crux arbor vitae* », la fama negativa creata attorno al suo nome si rivela fondamentalmente errata.

Se nel quattrocento l'aspirazione ad elevare complesse e poderose architetture sonore ha fortemente compromesso i diritti della parola causando il caos e la tortura verbale, nel cinquecento la situazione, a poco a poco, tende a rovesciarsi, subordinando, talvolta asservendo la musica alla parola. L'equilibrio, il prodigioso equilibrio tra la musica e la parola sarà opera principalmente della triade gloriosa Palestrina-Vittoria-Lasso e dei massimi madrigalisti. Al vivo fuoco del loro genio la parola si fonderà con la musica senza oltraggio reciproco.

I fattori di tale evoluzione fino all'equilibrio e quindi fino al capovolgersi degli orientamenti sono molteplici: il fervore di studi classici, le feconde amicizie che si vengono stringendo tra poeti e musicisti; i richiami dell'autorità religiosa al rispetto del verbo liturgico; il favore crescente per le forme profane — canzoni e frottole — più aderenti alla poesia ed alla parola, in mezzo all'indifferenza per quelle più dotte, che deve aver impensierito parecchi sagienti ed altri contrappuntisti.

Già al principio del cinquecento, coll'intensificarsi del culto della poesia greca e latina, gli antichi metri tornano in onore; la loro riproduzione è suggerita dall'umanista letterato al musicista e viene praticata su larga scala. I nomi di Celtes, Tritonius, Franciscus Boscensis aprono un lungo elenco, significativo in proposito. Le pubblicazioni di Petrucci nel 1504, particolarmente il quarto libro delle *Frottole*, contengono saggi che testimoniano l'affermarsi deciso di tale indirizzo. Titoli di raccolte di composizioni della prima metà del secolo come « *Melopoësiae sive melodiae tetricenticae* », « *Harmoniae poëticæ* » costituiscono altre eloquenti testimonianze. L'impulso dato più tardi in Francia da Antoine de Baïf, con le « *Chansonettes mesurées* », a siffatta tendenza (che non doveva essere senza risonanze negli « *Scherzi musicali* » di Monteverdi) è universalmente risaputo.

Inoltre, ancor prima che casa Bardi accogliesse i conversari e, diciamo pure francamente, le chiacchere della troppo famosa Camerata fiorentina, poeti illustri, innamorati di musica diventano consiglieri ed ispiratori del musicista. A Ronsard vanno incontro Orlando di Lasso e Filippo di Monte; al Tasso, Gesualdo. I polifonisti esaudiscono i loro voti; nella alleggerita trama delle loro compo-

sizioni le voci cantan nitide, talvolta recitano, sempre sono fedeli agli accenti affettivi della parola. I maestri espertissimi nei più complicati artifici musicali, padroni di una tecnica indiavolata sono da tempo discesi dalle loro aride alteure, riconoscendo d'aver infine da apprendere alquanto dai candidi e semplicetti frottolisti. Willaert ed il discepolo suo Ciprian de' Rore, che già covava nella mente calamità cromatiche inaudite, non hanno sdegnato di dar la mano a Tromboncino: così è avvenuto che i sentimenti i quali davano vita ai popolari strambotti ed alle ballate — elevandosi di tono il verso e la musica in una armoniosa aderenza di questa a quelli — andassero ad alimentare il superbo madrigale del cinquecento.

In questo secolo sboccia singolarmente rigoglioso un alleato naturale della parola: l'accordo. Lo splendore dell'accordo induce a coltivare la sensazione, il colore, è stimolo inevitabile a quella che i tedeschi sogliono chiamare Wort-malerei, la pittura verbale. Non è una cosa molto importante: anzi, sappiamo quanto la pittura verbale sia pericolosa e facilmente degeneri, a tutto danno della musicalità, benchè parecchi ancora la confondano con la espressione musicale. Più importante è il fatto che l'accordo — si presenti esso nel canto « nota contro nota » di una canzone, di una frottola, di una lauda o di un madrigale, oppure figuri accompagnamento strumentale della loro melodia soprana — costituisce il talamo più idoneo per la parola, che vi salva la propria chiarezza e luminosità espressiva, senza impacci nè confusioni. Ben si comprende che il Doni ed altri letterati, gelosi dei diritti della parola, prediligessero il procedimento armonico del basso continuo, la pratica della monodia armonizzata. Soltanto, disgraziatamente, essi si sono spinti alla esagerazione deplorevole di condannare in modo spietato ogni polifonia: atteggiamento funesto, che in Italia non è stato l'ultima delle cause del disprezzo e dell'abbandono quasi completo delle forme polifoniche dopo il cinquecento.

Certo, a partire dalla fine di questo secolo, col sorgere e l'evolversi del melodramma, il problema dei rapporti tra musica e parola giunge al suo punto focale, al suo nodo centrale e si rivela irta di difficoltà quasi esasperanti: difficoltà che, apparentemente eliminate e risolte, rinascono di nuovo sempre più tormentose. Ma non è mia intenzione di entrare ora in questo dedalo, per quanto seducente. Sarà per un'altra volta.