

di comporre *anthems* che ebbero grande successo. Con la regina Maria ritornò a intonare testi cattolici latini, e sotto Elisabetta dovette riprendere in mano il *Common prayer*. Fu probabilmente dopo aver conosciuto Striggio a Londra nel 1567 che anche Tallis tentò la strada del mottetto monumentale con una composizione a 40 voci (*Spem in alium*), oggi considerata il suo capolavoro. Elisabetta era tollerante e lo lasciava comporre in latino: fra i suoi lavori più celebri di questi anni sono le latine *Lamentazioni di Geremia*, un testo tipicamente cattolico che da quel momento fu apprezzato anche nella tradizione anglicana. Elisabetta in seguito avrebbe protetto anche William Byrd [§ 4.4]: la regina tollerò il suo cattolicesimo intransigente perché ne amava la musica.

Tolleranza
di Elisabetta I

■ 3. La rivoluzione della stampa

La stampa musicale e le trasformazioni conseguenti.

- 3.1 **La parabola del madrigale:** Canzoni stampate in polifonia – Nobilitazione del genere: frottole monostrofiche che diventano madrigali – Primo periodo: Verdelot, Arcadelt (omoritmia) – Secondo periodo: Willaert, Rore (complessità) – Madrigalismo – Tre indirizzi di fine secolo: mottetto (spirituale, Ruffo), cromatico (Vicentino, Luzzaschi, Gesualdo), eclettico (Gabrieli, Wert, Marenzio) – Madrigale rappresentativo (D'India, Monteverdi) – All'estero: Spagna (*villancicos*), Francia (*chanson parigina*), Germania (in italiano, Lasso, Monte), Inghilterra (tradotti, Morley).
- 3.2 **Intavolature e trattati per strumenti musicali:** Diffusione del libro per imparare a suonare strumenti – Intavolature per liuto e tastiere (italiana, spagnola, francese tedesca) – Trattati di nuova generazione: teoria (Virdung, Agricola, Aaron, Glareanus, Praetorius), strumenti (Fronimo, Fontegara, Glosas, Transilvano) – Cembalo e virginali – Basso continuo – Formule armoniche strumentali, su moduli ritmici (danze) o armonici (canzoni).

L'introduzione della stampa operò una profonda trasformazione nella cultura europea, e c'è chi opportunamente fa coincidere l'invenzione di Gutenberg con la nascita del Rinascimento. La stampa musicale, il cui esordio si colloca nel 1501 [§ 1.4], accelerò di molto l'evoluzione di generi e pratiche ad ogni livello, al punto da indurre tutte le manifestazioni musicali a trasformarsi (produzione, fruizione, teoria, pratica): nel Cinquecento, ciò che non finisce comincia o eventualmente muta di natura. L'esempio più emblematico è il madrigale che, quasi sinonimo della musica dell'epoca, non esiste in quanto 'genere' ma, in costante ricerca di nuovi stili, sembra più l'officina in cui sperimentare i modi che dalla frottole condurranno all'opera in musica.

Profonde
trasformazioni

3.1 La parabola del madrigale

La nascita della stampa musicale risponde alla domanda di musica esterna alle corti. Perlopiù si stampano canzoni, dette più comunemente



Figura 10

Maestro delle Mezzefractions, *Le tre musicanti*, ca. 1530 (Castello di Rohrau, Collezione Harrach); si conoscono almeno altre tre versioni di questo dipinto, conservate a San Pietroburgo, Los Angeles e un'ultima venduta a Bruxelles nel 1955 (oggi in Brasile). Il dipinto mostra il modo con cui gli amatori eseguivano la musica a più voci riprodotta nei libri di musica (canzoni, frottole, madrigali): vi era chi cantava una parte, in genere quella superiore, un altro realizzava l'armonia (in questo caso la fanciulla con il liuto) e altri strumenti si potevano aggiungere, come il flauto qui dipinto, che potrebbe rinforzare la voce all'unisono, oppure eseguire un controcanto.

Diffusione
del madrigale

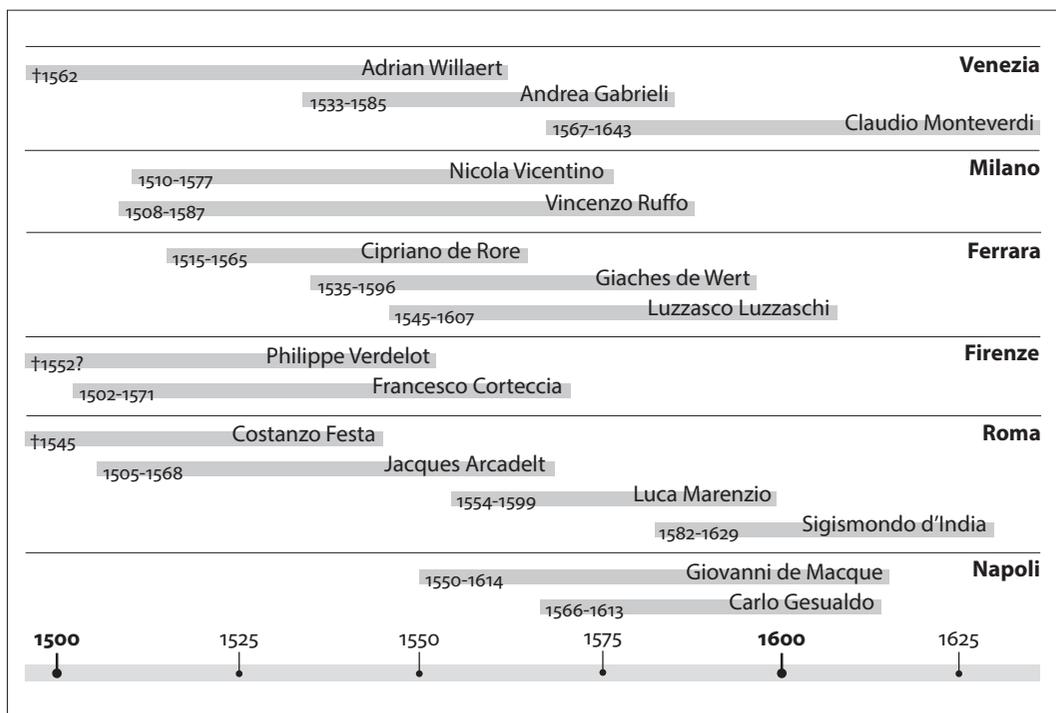
frottole [§ 1.1.3], o musica sacra per istituzioni religiose e didattiche. In merito alla produzione profana, la scelta di canti a più voci (con il testo associato in genere al *superius*) ribadisce l'unico modello di scrittura praticato, la polifonia, ma è evidente che il libro di musica, rivolto all'acquirente benestante con qualche velleità culturale, proponeva le parti vocali come guida sommaria per l'accompagnamento di uno o più strumenti [Figura 10].

3.1.1 Radici nella frottola

Tali musiche erano destinate a un uso soprattutto privato, senza un vero pubblico se non pochi amici, ma il libro dava al passatempo una funzione nobilitante, equiparabile alle pratiche musicali cortigiane. L'idea d'imparare musiche mai sentite a partire dal rigo musicale divenne sempre più comune e la stampa stessa sanciva quali fossero i brani alla moda – senza escludere che un madrigale di successo (più spesso chiamato 'canzone') potesse essere conseguentemente stampato.

L'impegno nello studio musicale era compensato dal prestigio sociale, e a quel punto imparare stornelli non bastava più, la musica stessa doveva esprimere le qualità dell'acquirente. Gli ultimi libri di *Frottole* pubblicati da Petrucci (anni Dieci), presentano brani più seri, con testi più raffinati e dalla polifonia moderatamente elaborata. Sempre più spesso la frottola, seppur idealmente strofica, è pubblicata senza il testo delle altre stanze: l'alibi è che fosse noto, ma per musiche senza un pubblico, più suonate che cantate, che si esaurivano nelle prove per armonizzare l'*ensemble*, la realizzazione di strofe diverse diventava superflua. La frottola, ora frequentemente monostrofica, a parte la versificazione e i temi amorosi

sembra un mottetto in miniatura. L'uso del toscano a discapito di altri dialetti era stato canonizzato nelle *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo. Restava solo il compito di liberare la frottola dalla sua origine umile. La si volle chiamare 'madrigale' nella convinzione di attingere a un passato letterario prestigioso (petrarchismo), ignorando che proprio il madrigale trecentesco era la più rustica fra tutte le forme musicali [§ 3.1.3]. Il termine si diffuse e per la prima volta venne usato nel frontespizio dei *Madrigali de diversi musici: Libro primo de la Serena* (una sirena ornava il volume), apparso nel 1530 in una Roma che si stava riprendendo dalle devastazioni del Sacco del 1527 [CAMPAGNOLO 1996].

**Figura 11**

Estremi cronologici dei principali madrigalisti del Cinquecento distribuiti in relazione alle città in cui operarono (in alcuni casi s'è privilegiata la scuola di riferimento).

3.1.2 Esordi omoritmici (prima fase)

Negli anni Trenta-Quaranta gli autori più apprezzati sono il fiammingo Philippe Verdelot, il romano Costanzo Festa, e più tardi, fra Venezia e Roma, Adrian Willaert e Jacques Arcadelt [Figura 11]. Similmente alla frottola la polifonia del primo madrigale è semplice, spesso omoritmica, ma si differenzia per elementi che prendono le distanze dalla canzone: mancano ripetizioni formali e i temi, pur nel contesto pastorale-amoroso, sono spesso morali. Poiché rivolto a un pubblico di amatori il madrigale esclude il vocalizzo (che richiede un cantore esperto), batte più semplicemente il *tactus* alla breve [Scheda 1] ed evita i ritmi complessi, prerogativa della frottola professionale. *Il bianco e dolce cigno* (1539) di Arcadelt è forse l'esempio più riuscito e fortunato delle prime forme di madrigale.

Anni Trenta-Quaranta

Caratteristiche del primo madrigale

3.1.3 Complessità fiamminghe (seconda fase)

Figura di spicco a Venezia e maestro di cappella a San Marco nei suoi ultimi 35 anni, Willaert spinse nella direzione del madrigale dotto, ma senza stravolgere la natura 'amatoriale' del genere. Al contrario il

Nuove tendenze: Willaert e Rore

più giovane Cipriano de Rore, anch'egli fiammingo, agevolato dall'ambiente raffinato della corte di Ferrara, fece della scrittura polifonica severa la sua cifra stilistica: *Anchor che col partire* del 1547, il suo più celebre madrigale, è a tutti gli effetti un mottetto su testo italiano.

Scelta del *tactus*

Forse in contrasto all'uso tipicamente amatoriale di battere il *tactus* alla breve [Scheda 1], Rore tentò nel suo primo suo libro (*Madrigali a cinque voci*, 1542) di ripristinare il *tactus* alla semibreve (non 'tagliato'), introducendo valori neri, cioè più piccoli della minima. L'anomalia fu giustificata quale strategia stilistica: nella ristampa del 1544 li si disse «madrigali cromatici» (cioè 'colorati', in riferimento alle note nere). A parte imitatori occasionali, il ripristino corretto della *mensura* non ebbe però successo: le pubblicazioni successive privilegeranno il più comune 'tempo tagliato'.

3.1.4 Madrigalismi

Musica e significato

La condizione di genere 'colto' ormai assunta dal madrigale, il disinteresse per le forme chiuse, l'eliminazione di sostituzioni testuali sulla stessa musica (forme strofiche), l'uso della lingua di tutti i giorni e soprattutto il rapporto analitico che l'esecutore instaurava con il canto e la parola attraverso il foglio musicale, tutto indusse a ragionare sui modi con cui la musica poteva esprimere concetti, quasi fosse un linguaggio. Cantare *Il bianco e dolce cigno* e accorgersi che l'impasto vocale su «piangendo» produceva un'inattesa armonia malinconica, deve aver fatto credere che la musica, similmente alla parola, fosse capace di generare significati. Del resto gli stessi antichi, assurti da tempo a detentori del vero sapere, avevano affermato qualcosa di simile [Capitolo 1, § 4.4].

Fisiologia del suono

In realtà i significati veicolati dal suono agiscono su piani diversi. La musica può riprodurre ritmi concitati o rallentati che noi associamo spontaneamente alle alterazioni delle pulsazioni corporee (respirazione, battito cardiaco, fremito). Si possono inoltre elaborare psicicamente i rapporti fra i suoni: ogni altezza possiede uno spettro armonico [Prefazione, § D.3] che il nostro orecchio riconosce come stabile. Lo spettro ci appare rassicurante, mentre il resto suona incerto: una sesta scenderà senza sforzo sulla quinta, il suono armonico più vicino (perché scendere, ovvero rallentare la frequenza, è meno faticoso). Similmente una terza maggiore appare stabile perché primo suono dello spettro dopo ottava e quinta. Al contrario una terza minore suonerà come allentamento della maggiore e, recepita come perdita d'energia, verrà associata alla stanchezza di un momento di malinconia. La quantità di energia con cui contrastiamo la gravità terrestre diventa insomma per noi uno stato emotivo che collochiamo in una gamma variabile in cui gioia (reazione) e dolore (abbandono) sono agli estremi.

Indirizzare le emozioni

Ovviamente la musica è un fenomeno complesso, che unitamente alla reazione fisica sovrappone l'esperienza culturale (un medesimo ritmo può darci serenità o inquietudine se ci ricorda esperienze connotate nell'uno o dell'altro senso). Pur rimanendo pertanto molto difficile distinguere a quale livello interagisca con la nostra emotività, è evidente

che la musica aiuta a indirizzare le emozioni, ma in nessun caso può essere un linguaggio preciso come la parola.

A partire dai madrigalisti di metà Cinquecento, i compositori ricorrono alla necessità di comporre musica che assecondasse il significato dei versi. Lo sforzo di ricalcare il testo con procedimenti musicali caratterizzerà il madrigale maturo, e il procedimento sarà detto «madrigalismo». Molti compositori tuttavia invece di sonorizzare le emozioni tenderanno a imitare formule musicali su parole significative, procedimento che assumerà la stessa artificiosità del manierismo pittorico che si stava diffondendo in quest'epoca. Una reazione al madrigalismo di maniera si avrà col cambio di secolo quando le nuove generazioni di compositori (D'India e Monteverdi soprattutto), abbandonati i madrigalismi più ovvi, ritorneranno a un'intonazione piana della parola lasciando libero l'interprete di manifestare le emozioni attraverso i modi del cantare.

Assecondare i versi

Madrigalismo

3.1.5 Triplice indirizzo (terza fase)

In ragione delle potenzialità espressive che sembrava offrire il genere, i compositori del secondo Cinquecento s'indirizzano verso una nuova fase che per comodità può essere ricondotta a tre grandi linee di tendenza.

La prima è quella che, proseguendo il modello colto di Willaert e Rore, tratta il madrigale come un mottetto. Qui l'abilità contrappuntistica, unita all'enfasi su alcune parole chiave (madrigalismo melodico), è l'interesse principale. Si muovono in questa direzione figure come Francesco Corteccia o Vincenzo Ruffo, ma anche compositori apprezzati soprattutto nel genere sacro, tra loro soprattutto Palestrina (1525-1594) [§ 4.2.1]. È in quest'ambito che si sviluppa il «madrigale spirituale» (o «canzone spirituale»), ovvero un madrigale a forte contenuto devoto e religioso. Milano fu un importante centro di produzione, anche in ragione dell'attenzione alla musica del suo più celebre arcivescovo, Carlo Borromeo (1564-1584). Parallelamente con la locuzione «madrigale arioso» ci si riferiva a madrigali più semplici, tendenzialmente omoritmici con una maggior cantabilità alla voce superiore: ma più che una rivendicazione di stile fu un'etichetta sfruttata commercialmente a partire dagli anni Cinquanta del Cinquecento.

1) Madrigale come mottetto

Il secondo indirizzo è quello della sperimentazione armonica, anche molto ardita, ovviamente in stretta relazione con i significati del testo (madrigalismo armonico). Alcuni compositori, primo fra tutti Nicola Vicentino, consapevoli degli inconvenienti prodotti dai diversi modi con cui s'intonavano gli strumenti [Scheda 7], propose suddivisioni della scala ben superiori ai 12 semitoni comunemente praticati (fino a 31): da un lato lo scopo era quello di conservare intonazioni perfette anche in tonalità con molte alterazioni, dall'altro si voleva riproporre, guardando ai Greci, l'antico rapporto interamente frainteso fra gli intervalli della scala e il carattere della musica (*étos*) [Capitolo 1, § 4.4]. Vicentino progettò nuovi complicati strumenti come l'arciorgano e l'achicembalo, che ebbero tuttavia fortuna effimera. Molti altri compositori proseguirono comunque nella sperimentazione armonica: fra questi Luzzasco Luzzas-

2) Sperimentazione armonica

IL LABORATORIO DEL COMPOSITORE

7. Temperamenti

Con «temperamento» s'intende il modo di suddividere l'ottava in toni e semitoni che, non essendo in origine equidistanti, hanno subito nel corso dei secoli lievi 'aggiustamenti' (temperamenti) per migliorare la resa musicale in funzione del gusto dell'epoca.

EQUABILE Oggi si suole intonare la scala dividendo l'intervallo di ottava in 12 semitoni uguali:

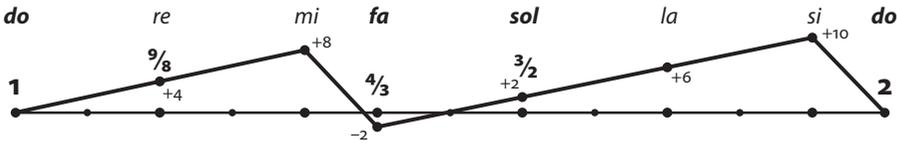


In realtà l'equabilità degli intervalli non permette una perfetta corrispondenza con le armonie di quarta ($\frac{4}{3}$) e quinta ($\frac{3}{2}$), cioè con le due principali consonanze oltre all'ottava ($\frac{2}{1}$). Suddividendo ogni semitono in centesimi (cst) rispetto all'intonazione equabile, la quarta giusta appare più bassa di 2 cst e la quinta cresce di 2 cst:



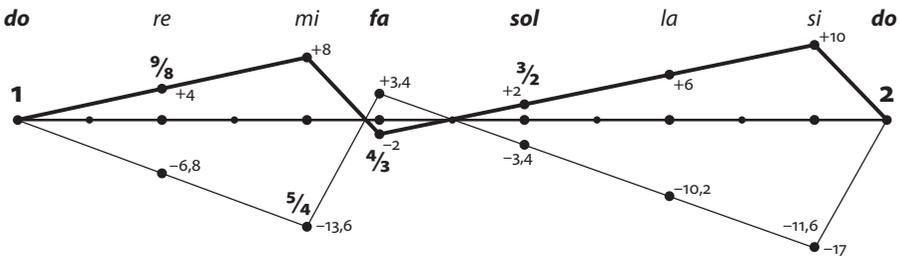
Ovviamente si può anche dire che il sistema equabile ha la quarta crescente e la quinta calante, seppur di pochissimo.

PITAGORICO La distanza di tono ($\frac{9}{8}$) che si genera come differenza fra quinta e quarta è in effetti un tono crescente di 4 cst, pertanto la scala pitagorica adotta toni tutti crescenti e, per compensare, semitoni più piccoli di 10 cst:



Alterazioni di pochi centesimi di semitono sono riconoscibili solo da un orecchio molto sensibile: ma se anche in generale non si percepiscono contribuiscono al 'carattere', alla 'pasta' del brano musicale.

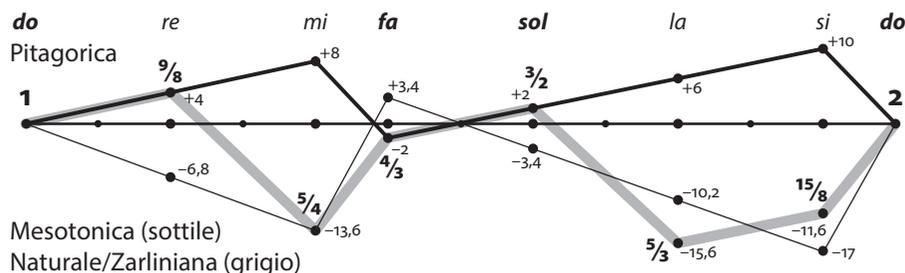
MESOTONICO Già alla fine del Quattrocento [LINDLEY 1986: 60-62] molti trattati ammettono la necessità di abbassare la terza maggiore per renderla più consonante. In effetti per farla corrispondere al suono armonico più vicino ($\frac{5}{4}$) [Prefazione, § D.3] l'intonazione deve essere abbassata rispetto a quella pitagorica di quasi 22 cst (il cosiddetto 'comma sintonico'). Si proposero pertanto vari tipi d'accordatura la cui forma comune adottava una terza maggiore a toni calanti (di 6,8 cst) e semitoni più larghi (di 17 cst):



Il temperamento mesotonico (linea sottile), assai più dolce di quello pitagorico (linea spessa), fu adottato fino al Settecento, sebbene con varianti necessarie a conservare le consonanze anche fra le note

con diesis e bemolli. Il proliferare nel corso del Cinquecento di teorie che volevano l'ottava divisa in molte più sezioni rispetto ai 12 semitoni abituali (come quella di Vicentino) fu un tentativo di trovare l'impossibile sintesi fra consonanze armoniche e una divisione regolare dell'ottava.

NATURALE Zarlino propose un'intonazione detta «naturale» che conciliava le quarte e le quinte armoniche di Pitagora con le terze armoniche del mesotonico, utilizzando due diversi toni interi: oltre a quello pitagorico crescente di 4 cst ($\frac{9}{8}$, fra *do-re*, *fa-sol* e *la-si*) affiancò un tono calante di quasi 18 cst ($\frac{10}{9}$, fra *re-mi* e *sol-la*), rendendo il semitono più largo di quasi 12 cst ($\frac{16}{15}$):



Tutte queste intonazioni, apparentemente troppo matematiche per essere applicate alla lettera, si realizzavano soprattutto attraverso l'accordatura dello strumento, a seconda che fosse privilegiata l'intonazione per quinte o per terze. Le varianti ai modelli teorici sono numerose (si parla di accordature 'tedesche' o 'francesi') e la sintesi 'equabile' fra gli estremi 'pitagorico' e 'mesotonico', seppur già proposta da Vincenzo Galilei (1581: 42-47), si realizzò compiutamente solo nel secolo scorso. Anche il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, emblema della prima applicazione pratica del moderno sistema equabile, in realtà era pensato per un'intonazione semi-mesotonica (cioè con aggiustamenti) che sfruttava l'elemento acusticamente insolito delle tonalità lontane, ovvero di tonalità con molte alterazioni.

schì, Giovanni de Macque e, fra tutti il più celebre, Carlo Gesualdo. La fama di Gesualdo è frutto della combinazione di una vita dissoluta (a 24 anni fece uccidere la moglie) e di uno stile madrigalistico altrettanto decadente. In anni in cui un compositore come Palestrina mostrava un contrappunto controllato al punto da essere elevato a modello dell'epoca, Gesualdo affiancava armonie senza regole apparenti, se non quella di abbandonare la condotta tradizionale, producendo un disorientamento dell'ascolto che entusiasmerà l'avanguardia novecentesca.

La terza strada, in cui s'incontra il meglio del madrigale cinquecentesco, è quella che potrebbe essere definita 'eclettica' e che vede, fra le figure di spicco, tre compositori di primissimo piano: Andrea Gabrieli, Giaches de Wert e Luca Marenzio. La novità in questo caso, senza disdegnare soluzioni contrappuntisticamente complesse o armonicamente ardite, è di ritornare alla spigliatezza della canzone polifonica d'intrattenimento, quella che un tempo si diceva «frottola» e che ormai si chiama più spesso «villotta», proprio in contrapposizione a «madrigale». Ovviamente i procedimenti recuperati – andamento mosso, melodiare accattivante, omoritmie, vocalismi occasionali – perdono il

3) Eclettismo

Tirsi morir volea

Marenzio

Wert

Gabrieli

connotato popolare e restituiscono una ricerca musicale sofisticata e ricca di contrasti. *Tirsi morir volea*, madrigale famoso di Giovanni Battista Guarini (1538-1612), il poeta più amato dai madrigalisti, fu intonato da tutti e tre con soluzioni formalmente simili, ma risultati divergenti. Il brano mette in relazione la morte con la sessualità, con particolare riferimento al suo compimento e alla soddisfazione dei sensi (forse più uno scherzo che una metafora): Tirsi è al culmine ma la Ninfa gli chiede di trattenersi perché vuol 'morire' assieme, il pastore sopisce il suo impeto in modo che i due amanti possano 'morire' congiunti, e tanto appassionata fu la 'morte' che entrambi «tornârò in vita». Marenzio ha 26 anni quando intona il madrigale (1580) che divide in tre parti: lo stop di lei, il coordinamento e l'appagamento che ne segue. La parte più articolata è quella centrale con attese e riprese e un'apoteosi forse sbilanciata sulla soddisfazione di lui. Wert, più anziano di vent'anni, enfatizza il dialogo estendendo da 5 a 7 il numero delle voci (1581). Lo scopo è di caratterizzare i due protagonisti con voci acute e gravi, realizzando una sovrapposizione sempre più serrata dei registri. Ma l'intonazione più riuscita è forse quella del coetaneo Gabrieli, sempre a 7 voci, che perfeziona l'esperienza dei colleghi (1587): l'effetto di accumulo è calibratissimo, certo più avvolgente di quello Wert, ma senza disperdere le rarefazioni seducenti di Marenzio.

3.1.6 Madrigale rappresentativo (quarta fase)

Elemento teatrale

Vecchi e Banchieri

D'India e Monteverdi

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda

L'elemento dialogico di *Tirsi morir volea* rimanda a una componente performativa che è sempre stata in potenza nel madrigale: i testi intonati sono spesso legati alla scena e l'intimismo dei temi prescelti si realizza nei modi in cui l'attore monologa sul palco. L'ultima fase del madrigale va proprio nella direzione dell'enfasi della sua natura rappresentativa. Nel 1594 Orazio Vecchi pubblicava l'*Amfiparnàso*, una raccolta di madrigali che sviluppa una storia compiuta. Sulla stessa strada si muoverà Adriano Banchieri (1568-1634): in quasi tutte le sue raccolte di madrigali l'imitazione anche parodica di generi diversi è la cifra più interessante della sua produzione.

Sigismondo D'India e soprattutto Claudio Monteverdi, in un clima in cui si sta ragionando sull'opera in musica [Capitolo 6, § 3], intervengono invece sullo stile, trasformando un'ultima volta il madrigale attraverso il realismo dell'emissione vocale. In particolare le soluzioni di Monteverdi sono radicali: non più tante voci, ma una per ogni protagonista, con un modo di cantare che non è nemmeno più melodia, ma imitazione sonora della fisiologia delle emozioni. La polifonia è lasciata agli strumenti e descrive l'ambiente, suggerisce onomatopee, commenta le parole: il suo scopo principale è offrire un supporto alla voce, unica vera attrice della rappresentazione. Capolavoro insuperato del madrigale al suo canto del cigno è il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi. Nei versi di Torquato Tasso, la tragedia dei due inconsapevoli amanti è affidata a un narratore cui fanno eco le voci dei due protagonisti [Capitolo 6, § 3.3.1].

3.1.7 Fuori confine

Il madrigale era un prodotto apparentemente poco esportabile, dal momento che la sua peculiarità era la lingua. Tuttavia all'estero piace la nobiltà conferita a musiche su testi in volgare, e il madrigale riesce a essere assorbito quasi ovunque, seppur in forme diverse. In generale la borghesia che compra stampe musicali, *medium* privilegiato dal madrigale, non ama lo sperimentalismo musicale che si sviluppa in Italia nella seconda metà del secolo (terza fase), e il modello madrigalistico estero trascura le forme più innovative.

Esportazione
del madrigale

La Spagna, il cui contatto con l'Italia è istituzionale, si limita a proporre *villancicos* e canzoni dalla polifonia più densa e spesso privi di ripresa, ma non elabora un genere distinto: esempi mutuati dal madrigale italiano si trovano nel *Cancionero* di Medinaceli [QUEROL GAVALDÁ 1950], il più importante manoscritto spagnolo della seconda metà del Cinquecento.

Spagna

Anche la stampa francese di Attaignant mette in evidenza il ruolo dominante assunto dalla canzone nella produzione d'Oltralpe (detta pertanto «*chanson* parigina»): il modello è quello della frottola italiana (polifonie semplici e omoritmiche), ma il trattamento accentuativo compensa l'indeterminatezza della versificazione francese e la forma assorbe le innovazioni madrigalistiche, mettendo insieme i ritorni melodici tipici della canzone e una maggior libertà nella giustapposizione di episodi. I testi intonati prediligono un poeta raffinato e consapevolmente antiquario come Clément Marot (1497-1544), mentre i due autori di punta appartengono alla prima generazione dei madrigalisti: Claudin de Sermisy (1490-1562) e il citato Jannequin, autore della *Guerre* (anch'essa una *chanson* ma, per complessità e dimensioni, un mottetto a tutti gli effetti). Se non esiste un madrigale in Francia, le forme più elaborate di *chanson* parigina vi si avvicinano molto. Il modello proseguì anche quando il monopolio della stampa musicale fu assunto dalla famiglia Ballard (1553) che lo conserverà fino al Settecento. La parola che identifica i brani profani polifonici è in ogni caso «*chanson*», anche quando composta da polifonisti di vaglia come Arcadelt o Lasso. Dal 1570 gode di grande popolarità Claude Le Jeune (ca. 1530-1600) che, malgrado le difficoltà che gli procurò la sua fede protestante, allargò le potenzialità del genere nobilitandolo. La varietà della *chanson* parigina cinquecentesca non è inferiore al madrigale italiano, ma appare disinteressata agli sperimentalismi armonici e presto abbandonerà le forme polifoniche per trasformarsi in un canto accompagnato che poi era, come ovunque, il modo più diffuso di eseguire madrigali e *chansons*.

Francia: *chanson*
parigina

Sermisy e Jannequin

Le Jeune

Nei paesi di lingua tedesca il fascino dell'Italia è insieme ammirato ed esotico: qui i madrigali si pubblicano in italiano da compositori tedeschi o fiamminghi formati in Italia. Orlando di Lasso pubblica raccolte italiane ad Anversa, Norimberga e Monaco (mentre quelle apparse a Lovanio o Parigi intonano testi francesi). Philippe de Monte (1521-1603) produrrà ben 35 libri di madrigali, da 3 a 7 voci, la maggior parte dei quali scritti dopo il 1568, già al servizio di Massimiliano II: la produzione così intensiva si deve alla costante richiesta imperiale di musica 'nuova', ovvero aggiornata alle innovazioni italiane che Monte rincorreva a fatica.

Germania e Belgio

Pierre Phalèse Ad Anversa Pierre Phalèse è lo stampatore di riferimento per i madrigali italiani.ubblica raccolte di grande successo come *Musica divina* (1583), *Ghirlanda di madrigali* (1601) e *Nervi d'Orfeo* (1605), dove i 'nervi' sono le corde della lira. Gli autori scelti sono per lo più italiani, ma vi compaiono personalità locali (Verdonck, Schuyt, Sweelinck). Tutte queste raccolte divennero celebri e ancora a metà Seicento appariranno negli interni o nelle nature morte di pittori fiamminghi (ad esempio Van Vliet e Peschier).

Inghilterra L'Inghilterra si avvicina al madrigale italiano tardi. La svolta si ha con *Musica transalpina* (1588), un'ampia scelta di madrigali di autori italiani metricamente tradotti in inglese che prende spunto dal successo di *Musica divina* di Phalèse. La selezione privilegia i brani meno sperimentali: nulla della ricerca armonica e poco di quelli 'eclettici'. Marenzio è il compositore più presente, seppur limitatamente alla produzione giovanile. Da qui altre raccolte seguiranno e soprattutto alcuni compositori inglesi proveranno a imitare il modello. Fra questi spicca Thomas Morley (1557-1602), compositore ed editore che, oltre a pubblicare madrigali italiani, compose egli stesso *madrigalls* su testo inglese.

3.2 Intavolature e trattati per strumenti musicali

Stampa e strumenti musicali L'importanza degli strumenti non è mai venuta meno nella musica di ogni tempo, ma un'improvvisa convergenza di testimonianze – testi che descrivono strumenti musicali, libri che ne insegnano la costruzione, trattati per imparare a suonare, e soprattutto nuovi sistemi di notazione per strumenti – tutto ciò ha indotto a considerare il Cinquecento il secolo dell'emancipazione strumentale, il momento cioè in cui gli strumenti smettono di dipendere dalla voce. L'improvvisa presenza d'informazioni sulla pratica strumentale si deve però soprattutto alla stampa che non attesta un mutamento del ruolo degli strumenti, ma un allargamento della platea che si dedica alla musica. È un'espansione in senso amatoriale, legata all'importanza che dalla fine del Quattrocento assume la formazione culturale, segnatamente musicale, per l'avanzamento sociale.

Suonare per distinguersi Fino a quel momento saper suonare era prerogativa del musicista professionista, o apparteneva allo svago. Non c'era bisogno di libri per imparare uno strumento, serviva la pratica e un maestro. Ora suonare è dovere di chiunque voglia distinguersi: i maestri servono sempre, ma la formazione musicale spesso occasionale rende richiestissimi i manuali e nuovi brani a stampa.

Intavolature Le intavolature, un sistema notazionale esclusivamente strumentale, acquisiscono fortuna proprio perché rispondono alle esigenze del dilettante che vuole suonare su quegli strumenti che a fatica usano la notazione vocale. Se flauti e viole potevano leggere direttamente la parte del canto, per gli strumenti a pizzico e per le tastiere, che in genere realizzavano più voci contemporaneamente, la notazione vocale rendeva complicato stampare più parti su un unico rigo.

3.2.1 Intavolature per liuto

La soluzione, tanto efficace ed elegante da essersi mantenuta fino ad oggi, fu proposta ancora una volta da Petrucci nel suo primo libro di *Intabulatura de lauto* (1507). Che si tratti di un'innovazione lo si comprende dalla doppia prefazione, in latino e italiano, necessaria a spiegare il nuovo sistema: le sei righe, diversamente dal pentagramma, identificano altrettante corde del liuto, i numeri il tasto da premere, e i gambi in alto i valori delle note [Figura 12]. Ora scrivere accordi è immediato: basta indicare con un numero (o più di uno) la nervatura da tastare sulla corda corrispondente. Le musiche di questo primo libro di Petrucci sono brani originali o arrangiamenti di Francesco Spinacino, compositore altrimenti ignoto, e non è possibile dire se la tecnica d'intavolatura sia una sua invenzione o il risultato di una sollecitazione dello stesso stampatore.

Intabulatura de Lauto

Simile soluzione verrà utilizzata più di vent'anni dopo anche da Attaingnant, a partire da un libro pensato proprio per essere un manuale per l'amatore che vuol imparare a suonare il liuto (*Tres breve et familiere introduction*, 1529). L'intavolatura proposta apporta lievi modifiche formali, quasi a voler prendere le distanze dal modello petrucciano: ora la corda più acuta non è in basso (come nello strumento), ma l'ordine viene ribaltato (con l'acuto in alto come nei pentagrammi) e si usano le lettere al posto dei numeri. Questo diverrà il sistema francese, modello usato anche in Inghilterra.

Attaingnant

La Spagna farà propria la tecnica dell'intavolatura a partire da una raccolta di brani didattici di Luis de Milan (*Libro de musica de vihuela*

Luis de Milan

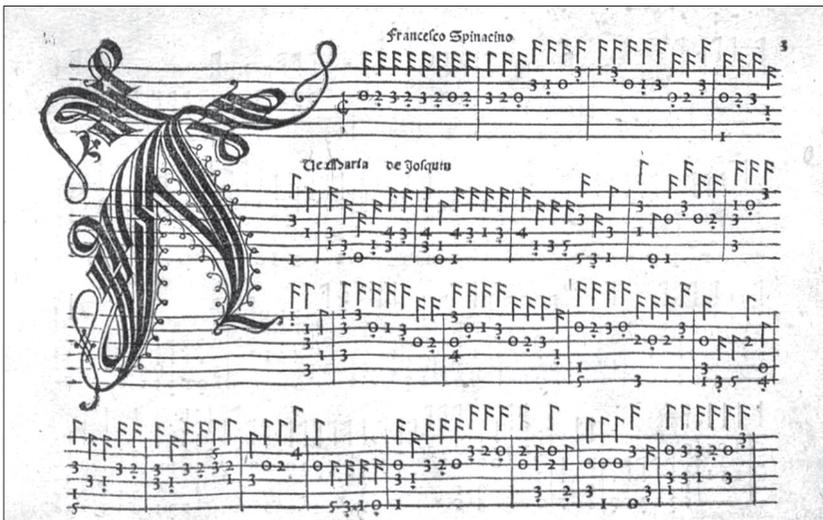


Figura 12

Brano d'apertura del primo libro di *Intabulatura de lauto* (Petrucci, Venezia, 1507): si tratta di una fantasia per liuto di Francesco Spinacino sull'*Ave Maria* di Josquin, primo esempio di utilizzo d'intavolatura, cioè di una notazione che identifica le posizioni delle dita sul liuto, non le note.

de mano intitulado El maestro, Valencia, 1535): qui si conserva l'uso dei numeri italiani, ma la disposizione delle corde è quella francese.

La chitarra La chitarra, altro strumento diffusissimo nel Cinquecento, adotta anch'essa l'intavolatura del liuto, integrando però la tecnica della 'botta' o *rasgueado*, cioè un accordo ottenuto mettendo in vibrazione tutte le corde contemporaneamente. Le varie posizioni della mano sinistra sono fatte corrispondere alle lettere maiuscole dell'alfabeto, lettere che poi si vennero a combinare al sistema solito d'intavolatura. La prima attestazione dell'«alfabeto per la chitarra» è nella *Nuova inventione d'intavolatura* (Firenze 1606) di Girolamo Montesardo.

3.2.2 Intavolature tedesche

Dagli strumenti a tastiera... Più complicata la vicenda tedesca, perché l'intavolatura per liuto, invece di raccogliere il modello italiano, preferirà adattare alcune soluzioni già usate per gli strumenti a tastiera. Nel Trecento vi fu un tentativo di scrivere le varie voci che le due mani riuscivano a realizzare su organo o cembalo (in realtà l'unico esempio sono un paio di fogli del codice Robertsbridge di metà Trecento). La soluzione fu abbastanza semplice: sotto la parte vocale alcune lettere dell'alfabeto identificavano le note di accompagnamento (con segni diacritici per scegliere l'ottava). Tale soluzione fu applicata con maggior consapevolezza in alcuni manoscritti della seconda metà del Quattrocento [APEL 1942 (1984): 46] e finalmente il sistema sarà usato in quello che si può considerare la prima stampa sugli strumenti musicali, ovvero il celebre *Musica getuscht* (1511), scritto in bavaresi da Sebastian Virdung, un sacerdote votato alla didattica musicale. Accanto all'intavolatura per tastiera che usava il rigo per il canto e le lettere per le altre tre voci (con la durata per ogni voce) [Figura 13a], Virdung propose anche una soluzione per liuto che usava un sistema mutuato dall'intavolatura per tastiera: numeri, lettere maiuscole e minuscole e nuovi segni, per identificare contemporaneamente corda e posizione del dito sul tasto [Figura 13b]. Soluzione complicata e scarsamente intuitiva, che però lasciava distinte le quattro voci della polifonia. Se il sistema tedesco poteva funzionare per le tastiere, apparve subito poco pratico per il liuto: Martin Agricola (1486-1556) ebbe modo di criticarlo nel suo *Musica instrumentalis deudsch* (1529), una versione aggiornata del trattato di Virdung, ma le sue obiezioni all'inizio non furono ascoltate. L'intavolatura tedesca per liuto produsse libri poco adatti agli amatori e semmai utilizzati in ambito didattico. Solo dalla fine del secolo gli stampatori tedeschi accetteranno di convertirsi ai sistemi italiani o francesi.

... al *Musica getuscht*

Scarsa praticità e critiche

Tastiera spagnola

Oltre al modello tedesco, utilizzato soprattutto per gli organisti (seppur rimasto in vigore fino al Settecento), cui si affiancano i pochi tentativi sperimentali di combinare più voci sullo stesso rigo, l'unica notazione alternativa per tastiera fu quella adottata in Spagna e proposta dal francescano Juan Bermudo nel suo *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555): la soluzione, che si ritrova occasionalmente in stampe per organo spagnole ancora nel Seicento, sarà quella di numerare da 1 a 42 i tasti di tre ottave cromatiche più sei suoni diatonici al grave, e di-

tribuire questi numeri su quattro linee corrispondenti ad altrettante parti. Alternativamente Bermudo propose anche di numerare solo i tasti bianchi e usare un segno distintivo per quelli neri. Queste forme d'intavolatura, seppur non praticissime, avranno discreto successo anche in Italia, in ragione dello stretto rapporto con la Spagna. Quasi tutte le intavolature per tastiera verranno sostituite dal sistema moderno (più parti vocali sullo stesso rigo) reso possibile, a fine secolo, dalla tecnica d'incisione calcografica a lastre di rame, capace di riprodurre senza difficoltà le forme grafiche proprie del manoscritto [Figura 14b].

Presenza in Italia

3.2.3 Trattati didattici

I nuovi trattati per imparare la musica (Virdung, Agricola, Praetorius) sono profondamente diversi da quelli di Gaffurio e Tinctoris, non solo perché in volgare, ma perché rivolti all'appassionato di musica, non all'erudito. Al posto dei grandi volumi *in folio* si prediligono in questo caso poche pagine che trattano soprattutto di aspetti pratici. Si continuano a produrre trattati speculativi di grande formato, tali sono quelli di Vicentino e Zarlino [§ 1.5.2], ma anche questi testi, evidentemente nella consapevolezza dell'interesse diffuso per la musica, non usano più il latino. Del resto già Gaffurio aveva pubblicato una silloge italiana delle sue teorie (*Angelicum*, 1508) e il *Toscanello* di Aaron rivendicava l'uso del volgare fin dal titolo. Il latino da questo momento si usa semmai per affermarsi internazionalmente. Il *Dodekachordon* di Glareanus (1547), con il suo titolo a caratteri greci e contenuti che muovono da

Trattati per amatori

Uso del volgare

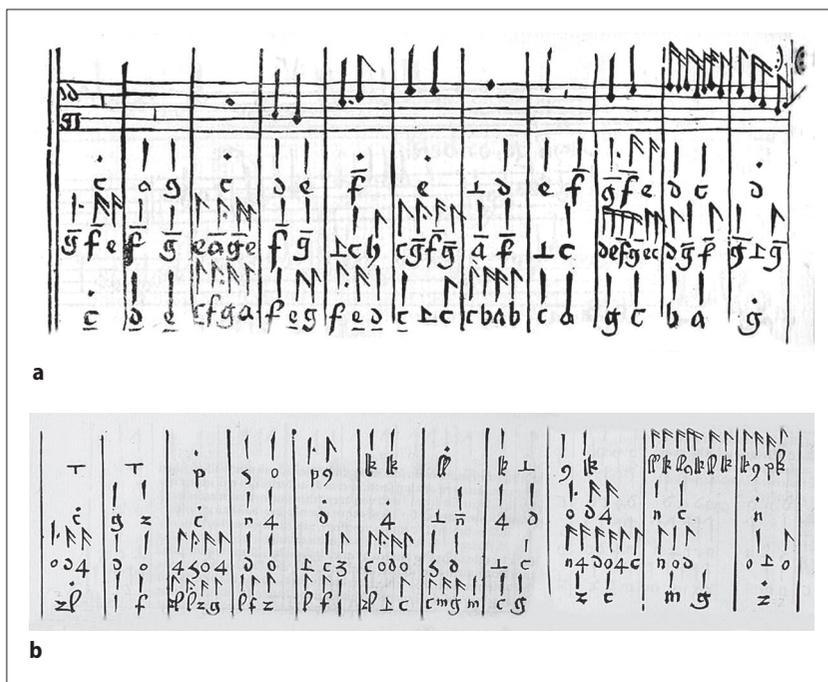


Figura 13
 Due porzioni d'intavolature dello stesso brano proposte in *Musica getuscht* (1511) di Sebastian Virdung.
a. Intavolatura tedesca per tastiera (f. I 1v).
b. Intavolatura tedesca per liuto (f. M 2r).

Gaffurio, è il tentativo di chi, né fiammingo né italiano, vuole entrare nel grande dibattito culturale europeo – un'esigenza sentita soprattutto nei Paesi di lingua tedesca. L'editoria tuttavia, anche se in latino, preferirà comunque testi d'impianto divulgativo, come la *Margarita philosophica* (1503) dell'umanista Gregor Reisch, che dedica uno dei 12 capitoli alla musica: il testo sarà ininterrottamente ristampato per tutto il secolo (e nel 1599 tradotto in italiano).

Imparare
uno strumento

Il secolo produce in quantità manuali specificamente dedicati a imparare uno strumento. Relativamente al liuto spesso le tecniche esecutive sono spiegate, come aveva fatto Petrucci, nell'introduzione alle raccolte musicali; così faranno ad esempio gli stampatori veneziani (Gardano e Scotto) e quelli francesi (Le Roy & Ballard) distribuiti anche in Inghilterra. Nel 1568 il padre di Galileo, Vincenzo Galilei, liutista e matematico, pubblicherà il *Fronimo*, trattato pratico e teorico sulla musica per liuto. Impostato in forma di dialogo – strategia didattica di antica tradizione per coinvolgere un pubblico ampio – fa interloquire Fronimo ('che conosce') con Eumazio ('che ben impara'), attestando il ruolo principe raggiunto dallo strumento in quegli anni (una seconda edizione apparirà nel 1584). Qualcosa di simile aveva fatto Hans Gerle con i suoi trattati in tedesco (1533 e 1552), ma l'impatto fu assai più limitato: l'unico volgare internazionale nel Cinquecento era l'italiano.

Le diminuzioni

Oltre alle posizioni per suonare e ai sistemi d'intavolatura questi trattati dedicavano molto spazio alle 'diminuzioni', ovvero alla tecnica di fiorire le note lunghe. L'accompagnamento di un madrigale non necessitava di tanta abilità, ma volendo riproporre canti solo strumentali le note tenute venivano sempre diminuite (fiorite). Sono tecniche che valgono soprattutto per virtuosi e professionisti che difficilmente si formano su questi manuali, ma che evidentemente permettono all'amatore di riconoscere le tecniche esecutive diffuse e di presagire la strada per un'abilità professionale che probabilmente non verrà mai raggiunta.

Silvestro Ganassi

Silvestro Ganassi, 'piffero' della Serenissima, proporrà un pratico metodo per suonare i flauti a becco. Il titolo del libro, *La Fontegara*, rimanda al toponimico con cui era chiamato il suo autore ('dal Fòntego'). Scriverà poi un altro trattato in due parti sulla viola da gamba (1542 e 1543) che intollererà *Regula Rubertina* in omaggio a Roberto Strozzi, nobile allievo e dedicatario del trattato. La versatilità di Ganassi asseconda l'uso dell'epoca per cui i musicisti suonavano più di uno strumento. Ganassi chiama la viola da gamba «viola d'arco tastata», una definizione 'tecnica' che mostra come la fortuna dello strumento fosse solo agli inizi [Scheda 8.Bd].

Diego Ortiz

Anche lo spagnolo Diego Ortiz pubblica un trattato per viola da gamba, concentrandosi però sulle diminuzioni nelle formule cadenzanti. Il trattato, pubblicato a Roma nel 1553, esce contemporaneamente in italiano (*Delle glosse sopra le cadenze*) e in spagnolo (*Tratado de glosas*). Non si pubblicano invece trattati per la viola da braccio, perché quest'altra evoluzione della viola, con la tastiera liscia, richiedeva un musicista professionista che doveva sapersi intonare a orecchio [Scheda 8.Bc].

STRUMENTI MUSICALI

8. Le corde nel Cinquecento

La ricerca di nuovi strumenti, frutto della curiosità che segna il secondo Quattrocento, produrrà nuovi modelli che si stabilizzeranno nel secolo successivo. Nell'ambito dei cordofoni le famiglie di cetre e liuti [Capitolo 1, Scheda 4] si segnalano per significative evoluzioni. I primi vedono l'introduzione delle moderne tastiere (cembalo, clavicordo), gli altri, sviluppano strumenti con tecniche esecutive (archetto e pizzico) che domineranno il secolo.

A. CETRE (FAMIGLIA) L'applicazione di un meccanismo (tastiera) per far vibrare le corde di un salterio si sviluppa nel Trecento. A quell'epoca l'organo già godeva di una serie di levette a distanza di semitoni: «in organis... quasi ubique tonus in duo semitonia dividitur» (Jacobus, *Speculum*, VI.55). L'applicazione dello stesso meccanismo a una cordiera (con plettri per pizzicare le corde) si suppone di poco successiva, da qui le prime forme di **clavicembalo**. Una tecnica alternativa, probabilmente sviluppatasi per la gestione del monocordo, aveva generato il **clavicordo**, strumento che invece dei plettri usava tangenti (martelletti) per percuotere la corda in punti diversi della stessa, facendosi capotasto e sfruttando l'intonazione della porzione risultante (più tasti potevano pertanto utilizzare una stessa corda). Già nel poema *Der Minne Regel* (1404) di Eberhard Cersne si citano entrambi gli strumenti [ZERAŇSKA 2007], ma solo in alcune pagine autografe dell'astronomo Henri Arnaut de Zwolle (†1466) si trovano descrizioni e disegni molto precisi su come si costruiscano clavicembalo, clavicordo, *dulcemelos* (uno strumento sperimentale), organo e liuto [LE CERF 1932].

B. LIUTI (FAMIGLIA) La famiglia dei liuti (strumenti a tastatura) si distinguerà già dal Mille in viole pizzicate (in genere con rosetta e nervature sulla tastiera) e viole ad arco (con tagli e tastiera liscia). Tale suddivisione si conserva nella Spagna del Cinquecento che distingue fra *vihuela de mano* (chitarra e simili) e *vihuela de arco* (viola). In effetti il termine 'viola' per tutto il Medioevo si riferisce a entrambe le tipologie, ma per evitare ambiguità per gli strumenti medievali è meglio parlare di 'citola' (per gli strumenti pizzicati) e 'fidula' (per

gli altri). Ulteriore elemento di distinzione, indipendente dalla tecnica esecutiva, è la cassa, generalmente piatta se in strumenti di tradizione europea (cetre, chitarre, viole, lire) e bombata se di origine araba (liuti, *rebab*, da cui mandolini e *pochettes*) [Figura 15].

Gli strumenti con manico diviso in tasti che hanno maggior diffusione nel Cinquecento sono il liuto e la chitarra (a pizzico), nonché le viole da gamba e da braccio (entrambe ad arco).

a. LIUTO (STRUMENTO) Piccolo e dal suono dolce e acuto, adotta in genere sei ordini o cori (corde doppie) intonati per quarte con la terza al centro (44344). Se di taglia più grave aggiunge alcune corde non tastabili (bordoni) e viene detto «tiorba» (spesso con la specificazione «padovana» per distinguerla dalla più grave versione «romana», comunemente detta «chitarrone»). Un liuto con i bordoni è detto «attiorbato» o «arciliuto» (termine quest'ultimo usato anche come sinonimo di tiorba).

b. CHITARRA Il termine, attestato fin dal Duecento, deriva da *kithàra* ('lira greca'), mentre *kitharis* ('suono della lira') darà origine a «cétera» o «cetra». Nel Medioevo designava una comune citola a quattro corde (accordatura: 434) poi diventate cori. Nel Cinquecento la cassa ha ormai definitivamente assunto la classica forma a 8, e in Francia lo strumento a 4 ordini è detto *guiterne* (nome mutuato dall'inglese *gittern* che tuttavia designa una citola dalla cassa bombata). La chitarra comune è a 5 ordini (accordatura dal grave: 4434), detta «chitarra spagnola» o «quinternà» quando di piccolo formato. Lo strumento a 6 ordini, accordato come il liuto, userà preferibilmente il nome spagnolo di *vihuela*. La moderna chitarra a 6 corde è invece uno sviluppo settecentesco che adotta un'accordatura estesa al grave (44434).

c. VIOLE DA BRACCIO Lo sviluppo della fidula medievale si attesta in concomitanza con l'introduzione del ponticello curvo (metà Quattrocento) che permette all'archetto di far vibrare singolarmente ogni corda. Precedentemente lo strumento (se aveva più di due corde) produceva armonie a bordone come la ghironda. La nuova viola (sviluppatasi in Nord Italia) si caratterizzerà per l'uso di quattro corde accordate per quinte e sarà

detta «da braccio» per distinguerla da una diversa evoluzione della fidula detta «da gamba». In quanto versione 'professionale' rispetto alla viola da gamba, produrrà taglie gravi omogenee, e i vari registri assumeranno una terminologia ancora in uso oggi: violino, viola, violoncello, basso (o contrabbasso). I nuovi strumenti si caratterizzeranno per le rifiniture più accurate: modanature in rilievo, spalle meno spioventi, fasce più strette, tagli a S (invece che a C).

d. VIOLE DA GAMBA Lo sviluppo di taglie gravi della fidula medievale produsse dal secondo Quat-

trocento strumenti più grandi che si appoggiano in grembo o anche a terra, e pertanto erano detti «da gamba». La vera novità però è l'introduzione di nervature sulla tastiera, derivata dagli strumenti a pizzico. Benché le nervature (tasti) non siano indispensabili in presenza di un arco, tuttavia ne agevolano l'intonazione (soprattutto se a posizioni divaricate dalle dimensioni). Facili da suonare, le viole da gamba, in ragione del ponticello semicurvo raggiunsero le sei corde, caratteristiche poi riproposte nelle taglie più piccole per offrire un *consort* omogeneo.

3.2.4 Trattati per tastiere

Il clavicembalo

Il Cinquecento è il secolo in cui diventa popolare il clavicembalo (anticamente detto «arpicordo»). Facile da imparare, nonché costoso e appariscente, era lo strumento ideale per un salotto aristocratico. Esistevano anche modelli meno ingombranti, come il «clavicytherium», con la cordiera in verticale [Capitolo 6, Figura 7], o più piccoli, detti «virginali» (con le corde ortogonali ai tasti e cassa rettangolare), o «spinette» (con le corde a 'spina di pesce' e cassa trapezoidale). Le forme più piccole furono il modello diffuso nelle famiglie cittadine, e sembra che il nome «virginale» scaturisse proprio dall'uso di far studiare musica alle figlie in attesa di marito (mentre i ragazzi, finiti gli studi, erano preferibilmente destinati a un impiego).

Difficoltà della stampa

Diversamente dal liuto il clavicembalo fece più fatica a definire un repertorio proprio, mancando di un'intavolatura condivisa che potesse avvantaggiarsi della stampa. I brani originali o le riduzioni per cembalo circolarono soprattutto in forma manoscritta, e le rare raccolte manoscritte superstiti, come il *Fitzwilliam virginal book* realizzato in Inghilterra all'inizio del Seicento, più che attestare una scuola virginalistica (si tratta pur sempre di musica per amatori), rivelano la diffusione assunta dello strumento nei diversi strati dell'aristocrazia britannica.

Il Transilvano
di Girolamo Diruta

Il primo trattato che si occupa degli strumenti a tastiera, segnatamente dell'organo ma anche del clavicembalo (detto «strumento di penna» per la linguetta che pizzica la corda), fu *Il Transilvano* di Girolamo Diruta (1554-1610). Pubblicato nel 1593 (con ristampe nel 1597, 1612 e 1625), vide una seconda parte nel 1609 (rist. 1622). Il dialogo si svolge fra Diruta stesso, il cavalier Michele e il Transilvano; i nomi degli interlocutori fanno riferimento alla guerra fra gli Asburgo e il regno Ottomano, scoppiata proprio quell'anno. Il principato di Transilvania, stato cuscinetto fino a quel momento nell'orbita Turca, si schierò, unitamente alla Valacchia di Michele il Coraggioso, a favore degli Asburgo. Il francescano Diruta, in quegli anni organista a Gubbio, non poté che apprezzare il decisivo appoggio dei due sovrani ortodossi alla cattolica Austria. Il testo, pubbli-

cato dal veneziano Vincenti, raccoglie esempi musicali per pagine e pagine, adottando il moderno sistema in notazione vocale a due righe (5 linee sopra e 8 sotto) con più voci per rigo: uno sforzo tipografico consistente per il quale si dovettero realizzare nuovi caratteri mobili [Figura 14a]. Questo stesso sistema che evita l'intavolatura sarà quello poi adottato anche da Frescobaldi, anche se le sue stampe eviteranno l'inconveniente dei caratteri mobili utilizzando la tecnica calcografica.

3.2.5 Basso continuo

Gli strumenti necessitavano di un'intavolatura solo nella pratica solista, quando riuniti in *ensemble* si limitavano a raddoppiare le voci e improvvisare. Gli strumenti a pizzico (clavicembalo compreso) tendevano a fiorire le linee vocali, mentre l'organo assumeva ruolo di sostegno dell'intonazione (da cui il suo uso privilegiato nella liturgia). L'idea di 'riassumere' l'intera armonia della composizione a partire dal basso, soluzione che diverrà dominante, non fu un'acquisizione scontata, e comincia a prendere piede dalla metà del Cinquecento. Ancora Zarlino riteneva che il fondamento di ogni polifonia fosse il *tenor*, non il basso (*Istitutioni harmoniche*, IV.31), ma nella pratica il musicista (Zarlino compreso) sapeva che erano i bassi a sorreggere l'armonia. Anche ignorando le ragioni fisiche – ogni suono grave contiene in sé gli armonici più acuti [Prefazione, § D.3] – i cantanti sapevano che era più facile rimanere intonati in presenza di un bordone. Furono però le composizioni ad organico ampio usate nelle grandi corti a mettere in luce l'efficacia del basso. La prima testimonianza

La base dell'armonia

Dal *tenor* al basso

The image contains two musical scores, labeled 'a' and 'b'. Both are titled 'TOCCATA DEL TERZO TUVONO DI CLAVDIO MERVLO.' and 'TOCCATA PRIMA' respectively. Score 'a' is a printed score using movable type, showing two systems of staves. The top system has 5 lines, and the bottom system has 8 lines. The notation is dense and complex, with many notes and rests. Score 'b' is a calcographic score, also showing two systems of staves. The notation is more fluid and less dense than 'a', with more continuous lines and fewer individual notes.

Figura 14

Esempi di stampa per tastiera a due sistemi (entrambi 5 linee per la mano destra e 8 per la sinistra):

a. Stampa a caratteri mobili in Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Vincenti, Venezia, 1593, p. 29 (part.).

b. Stampa calcografica da matrici in rame per Girolamo Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*, Borboni, Roma, 1615, p. 1 (part.).

di un basso 'guida' si lega infatti alle composizioni monumentali a più cori di Striggio [§ 2.2.3], la cui unica parte strumentale raddoppia la parte più bassa di tutti i cori combinati. Benché il primo lavoro, del 1561, sia perduto (ma sopravvivono i successivi), sappiamo da una testimonianza delle feste bavaresi del 1568 che ciascuno dei sei cori a 8 voci era sorretto da «sei tromboni grossi» con un settimo generale «otto voci più basso», ovvero all'ottava bassa [TROIANO 1568: 96, e più estesamente in 1569: 62]. È già *in nuce* ciò che verrà chiamato «basso continuato» (Giulio Caccini, *Euridice*, 1600) o più comunemente «basso continuo» (Ludovico Viadana, *Cento concerti ecclesiastici*, 1602), ma che già da tempo era detto «basso per sonare nell'organo» (la dicitura è stampata per la prima volta nei *Mottetti* di Giovanni Croce del 1594).

Benché già Croce utilizzi segni per indicare quei casi in cui la terza, ormai sempre necessaria, cadeva sul tasto nero, una vera numerica («basso figurato») si avrà solo a Seicento inoltrato. Il basso figurato, o più semplicemente «continuo», sarà anch'esso un'intavolatura per tastiera, che però ribalta i principi dell'antico sistema tedesco: se prima si inserivano lettere sotto il canto, ora si aggiungono numeri sopra il basso [§ 3.2.2].

È proprio il «basso per sonare» a fare da *trait d'union* fra le varie forme di musica strumentale. I brani più diffusi riadattavano in genere musica vocale, fosse essa *a)* una ballata/canzone (forma chiusa), oppure *b)* un madrigale/mottetto (forma aperta). Da qui si produssero modelli per brani originali che, derivati dal primo tipo, si dissero «danze» – le cui ripetizioni diverranno «variazioni» (in Spagna *diferencias*) –, se invece derivate dal secondo si chiamarono «ricercari», con spiccato interesse per le potenzialità contrappuntistiche del brano. Un terzo gruppo *c)* traeva origine dalle improvvisazioni che precedevano il canto e prese il nome generico di «preludio» (o «toccata» per i brani più virtuosistici).

Le danze tenderanno a produrre due tipi di composizioni strumentali: o legate a un modulo ritmico – binario e lento (pavana, allemanda), o ternario e mosso (moresca, corrente, gagliarda, giga) –, oppure su formule armoniche ostinate che avranno nome proprio (romanesca, passamezzo, gran duca, passacaglia, ciaccona, follia) e che in inglese saranno dette genericamente *grounds*. Il ruolo privilegiato ormai assunto dal basso permetteva di dare identità a questi ostinati che altro non sono che un arco armonico più o meno ampio su cui poter liberamente improvvisare.

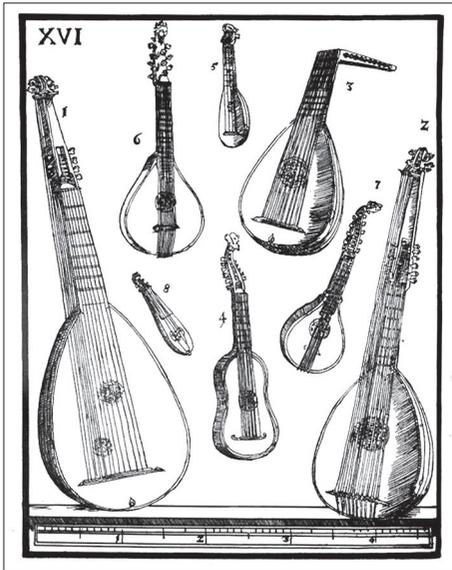


Figura 15

Tavola XVI delle 42 pubblicate nel *Theatrum instrumentorum*, appendice al volume di Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (1619).

Traduzione della didascalia: 1. Tiorba padovana, 2. Liuto con bordoni o 'testudo tiorbata' (arci-liuto), 3. Liuto 'a cori' (ordini di corde), 4. Quinterna, 5. Mandòra (o mandolino), 6. Cetera a sei cori, 7. Piccola cetera inglese, 8. Piccola giga (fidula) chiamata *pochette*. In basso l'unità di misura calcolata in piedi di Brunswick (cm 28,4). Ad esclusione dell'ultimo esempio che mostra uno strumento ad arco senza tasti (8), la tavola raccoglie strumenti a pizzico con tasti, ovvero: tre tipi di liuto (nn. 1-3), tre a fondo piatto (4, 6, 7), e uno bombato (5).

Il più importante trattato d'inizio Seicento, il *Syntagma musicum* (1619) di Michael Praetorius, offrirà una sintesi compiuta di tutte le innovazioni messe in campo nel secolo precedente – quindi anche sul basso continuo e sulle altre tecniche strumentali – affiancata alle tradizionali conoscenze utili al musicista. I suoi tre libri saranno dedicati rispettivamente alla musica liturgica, alla pratica strumentale e alla teoria musicale. Il testo è ricordato soprattutto per l'appendice di incisioni allegata al secondo volume (*Theatrum instrumentum*), una delle più importanti e complete raccolte di raffigurazioni di strumenti musicali [Figura 15], ma l'interesse del testo è nel taglio radicalmente innovativo in cui è organizzata la materia teorica, nelle competenze eclettiche messe in campo (il luterano Praetorius mostra di conoscere bene le forme liturgiche romane) e del ribaltamento dei principi didattici, per cui la teoria è posta alla fine, a corroborare una conoscenza già resa domestica dalla pratica.

■ 4. Protagonisti

Il musicista riconosce il suo ruolo di artista.

- 4.1 **Willaert e Morales:** Entrambi punto di riferimento – Willaert introduce la nobiltà fiamminga nel madrigale – Fortuna romana di Morales nella musica sacra.
 - 4.2 **Palestrina e Lasso:** Palestrina: stile rigoroso, reazionario e modello di 'stile antico' anche per le generazioni a venire, tributo ottocentesco – Lasso: vita esuberante, formazione italiana, fortuna a Monaco, uso controllato del madrigalismo, estraneo alle forme rappresentative.
 - 4.3 **Marenzio e Victoria:** Centralità romana – Marenzio: vertice della scrittura profana, uso disinvolto e maturo del madrigalismo – Victoria: modello palestriniano, maggior attenzione al testo.
 - 4.4 **Byrd e Gabrieli:** Autori disinteressati alla parola – Byrd (Londra): difficoltà con la fede, investimenti nella stampa, produzione cembalistica – Giovanni Gabrieli (Venezia): legato allo zio Andrea, produzione strumentale per grandi organici.
-

Ogni epoca vanta musicisti di fama, ma la storia comincia a ricordarli soprattutto a partire dal Rinascimento: non solo aumentano le testimonianze, ma gli artisti sono consapevoli del proprio ruolo. Il Cinquecento pullula di nomi importanti e, benché l'evoluzione di una disciplina è più spesso dovuta al lavoro silenzioso di figure meno note, non si può negare che la nostra idea di «musica rinascimentale» sia legata a una manciata di fuoriclasse. Appare pertanto doveroso metterli a fuoco con un'avvertenza: la selezione non esaurisce il *parterre* dei musicisti chiave, e l'accoppiamento delle biografie che segue, oltre all'omaggio divertito a Plutarco, vuole solo stemperare l'attenzione all'autorialità per valorizzare il ruolo di ciascuno nella storia. La combinazione è soprattutto generazionale, allo scopo di evidenziare alcuni indirizzi più significativi.