

LA PERCEZIONE NELL'ETÀ DELLA RIFORMA  
E DELLA CONTRORIFORMA

Nel saggio citato alla fine del capitolo precedente ho avuto modo di dimostrare che lo stile dominante nella musica dei secoli XV e XVI era quello legato al canto. Si tratta di uno stile ben diverso dal modo moderno di rendere musicalmente un testo, del quale non si può render conto con i mezzi tipici di quest'ultimo. All'ascolto esso suona irregolare, arbitrario ed estraneo: infatti vi manca anzitutto l'articolazione in battute, con l'accento collocato immediatamente dopo la stanghetta di misura. Il tempo musicale scorre cioè in segmenti di pari lunghezza, esattamente misurati in base a rapporti numerici, però questi «gruppi mensurali» lasciano libertà al testo. Il «tratto di mensura», come viene indicato oggi il segno che si limita a collegare, senza attraversarli, i pentagrammi di un sistema, differisce in modo sostanziale dalla stanghetta di battuta, che attraversa l'intera partitura e indica il punto accentuato. Nell'età moderna l'intonazione del testo si regola proprio su questo punto accentuato. Invece nel XVI secolo v'era maggior libertà, poiché il gruppo mensurale era basato principalmente sulla misurazione del tempo, e molto meno sull'idea del battere<sup>1</sup>.

Valga come esempio l'intonazione di un testo poetico che permette di cogliere quanto si è detto con particolare chiarezza. Ci riferiamo al Lied a quattro voci di Ludwig Senfl *Entlaubet ist der Walde*, apparso in edizione a stampa nel 1544<sup>2</sup>. La melodia del Lied si trova nel tenore e nel basso, collegati l'uno all'altro da un canone alla quinta (esempio 1). Se si volesse leggere il primo verso nel senso della scansione moderna, in questo caso in tempo 4/4, la cosa sarebbe ancora possibile nel caso del tenore, dal momento che la sillaba iniziale atona di *Entlaubet* cadrebbe a metà della battuta, e la sillaba accentata all'inizio della

Es. 1. Ludwig Senfl, Lied *Entlanbet ist der Walde*.

battuta successiva. Nel basso però la melodia risulta spostata di mezza battuta, cosicché qui il tempo forte cadrebbe sulla sillaba atona. Dunque in questo caso la battuta moderna risulta inapplicabile, poiché l'accento tonico, l'arsi metrica che forma l'ossatura ritmica del verso, cade in verità tanto all'inizio che a metà della battuta. Anzi cade addirittura sul 2° e sul 4° tempo di battuta, normalmente sempre privi di accentuazione, come si evince dalla sillaba *ist*, che si trova sulla seconda delle tre arsi in cui si articolano tutti i versi del testo musicato da Senfl. Nella seconda e nella terza strofa troviamo l'arsi metrica sulle parole *mir* e *dich*, che nel flusso musicale cadono anch'esse sul 2° e 4° tempo di battuta. Di conseguenza il gruppo mensurale del XVI secolo, a differenza della battuta moderna, tollera l'accento tonico della parola in qualsiasi posizione<sup>3</sup>.

Il fatto che nello stile vocale le parole conservino una tale libertà di collocazione è una conseguenza della dimensione melodica. Per la verità si hanno anche casi di scansione sillabica del testo, però il carattere della melodia introdotti ovunque. Mediante gruppi sonori di tal genere, col loro effetto di legato cantabile, ogni singola voce divide le parole del testo. Questa «corrente vocale» è caratteristico dell'antico stile legato al canto (esempio 1). Poteva venire eseguita altrettanto bene da un coro o da solisti, e persino da strumentisti, poiché l'organico era lasciato libero.

In tal caso predominavano i fiati, che potevano eseguire la corrente vocale in modo analogo alle voci dei cantori. Ancora nel 1618, nel vasto sistema di Michael Pretorius, troviamo al primo posto gli «strumenti a soffio», e solo in seguito bordine quelli ad arco e a pizzico<sup>4</sup>.

Come illustra l'esempio di Ludwig Senfl, il Lied tedesco del XVI secolo trae il proprio carattere dalla corrente vocale. Quattro, cinque o sei di queste voci sovrapposte danno luogo a una massa sonora di splendida fluidità, che l'orecchio percepisce come un contrassegno inconfondibile dell'epoca. Gravità di contegno e dignità appartengono palesemente all'ideale del tempo, dal momento che in tutta Europa si fa musica allo stesso modo. Il fenomeno è relativamente meno diffuso in Francia, dove l'arte della *chanson* non vuol rinunciare al *parlando* giocoso<sup>5</sup>; ma Paesi Bassi, Spagna, Italia, Inghilterra, Europa centrale ed orientale sono tutti accordati su questo diapason. E nel segno di questa dignità che il madrigale italiano conosce la sua imponente affermazione; e poiché l'arte del contrappunto si fonde qui con una nuova cultura degli impasti sonori, presto il madrigale diventa ovunque il punto di riferimento<sup>6</sup>.

Gravità di contegno e dignità sono dunque il contrassegno della musica d'arte cinquecentesca: si desidera uno stile elevato, distante dal tono sereno della musica popolare e dalla prassi dei menestrelli<sup>7</sup>. La corrente vocale polifonica, impiegata in molteplici guise nella musica d'intrattenimento, serve appunto a questo scopo; tuttavia il suo luogo di nascita va cercato altrove. Come dimostra un esame comparativo, essa ha origine in seno alla musica sacra, già nel Quattrocento. Fu allora che ebbe origine la polifonia corale così caratteristica dell'epoca<sup>8</sup>. Nel secolo seguente anche le forme profane furono a poco a poco ripasmate secondo il nuovo modello, e la corrente vocale non venne più eseguita dal coro, ma da cantanti e strumentisti solisti<sup>9</sup>. Fu in tal modo che, per esempio, dalla frottoia nacque il madrigale<sup>10</sup>. Dunque, fondamentalmente l'epoca si orientava sui due generi principali, sempre rimasti in vigore, dell'*ordinarium missae*, col suo ciclo a cinque parti per la cantoria, e del mottetto su testo latino.

Nell'*ordinarium missae* - Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus

e Agnus Dei – viene intonata prosa latina. Lo stesso vale per gran parte dei mottetti, basati sui salmi nella versione della Vulgata o su preghiere latine in prosa, ed anche su poesie che vengono trattate alla stregua della prosa. Manca qui una forma poetica capace di imporsi normalmente alla musica: nel Cinquecento l'inno ha solo un ruolo secondario, e il canto delle chiese evangeliche è appena all'inizio della sua affermazione. Decisivi per lo stile sono i testi in prosa tratti dalla Bibbia e da fonti del cristianesimo primitivo, da sempre basi della musica liturgica occidentale.

Il concetto di 'prosa' può essere esteso anche alla musica del XVI secolo. Mentre le forme fisse della poesia strofica, la rima o l'assonanza, sicché si assiste al costante ritorno di determinati elementi, la prosa è viceversa libera, irregolare, imprevedibile; il suo tratto essenziale sta nel recare continuamente qualcosa di nuovo. Se si tiene presente questo punto, apparirà chiara l'analogia con quanto avviene nella musica. Nel Cinquecento, infatti, l'ideale non è visto nella ripetizione e nella simmetria, ma nella realizzazione musicale modellata per esteso, segmento dopo segmento, di un testo. In questo quadro appare rappresentativo il mottetto, in cui ad ogni segmento di testo spetta un diverso motivo musicale. Se si prescinde dalla ripetizione del segmento conclusivo, i motivi presentano dunque un aspetto costantemente nuovo: nel loro decorso essi compiono, appunto, una prosa musicale.

Per cogliere questo elemento specifico, estraneo alle nostre consuetudini, conviene parlare qui di *melodia prosastica*. Nel XVI secolo questo tipo di melodia si unì al principio dei gruppi ritmici mensurali e alla corrente vocale, determinando un caratteristico effetto, che rifugge nelle forme dello stile elevato: messa, mottetto e madrigale. Qui dominava il principio del libero cambiamento, non solo nell'arco dell'intera composizione, ma anche in seno agli stessi motivi, si da evitare qualsiasi tipo di ripetizione. Il ritorno insistente di una combinazione di suoni considerato negativamente al pari della simmetria nel ritmo.

Un esempio emblematico è il mottetto paleariniano *Dies sanctificatus*, pubblicato nel 1563 in apertura del primo li-

Es. 2. G.P. da Palestrina, mottetto *Dies sanctificatus*, cellule motiviche.

bro di mottetti<sup>12</sup>. Se si confrontano i motivi dei primi tre segmenti di testo, si osserva che ogni segmento motivico è costruito in modo irregolare, senza ripetizioni di sorta. L'effetto è di imprevedibilità, di libero andamento prosastico. Ogni successivo segmento presenta un cambiamento di genere ritmico-melodico, cioè una novità. Nel Cinquecento una simile 'melodia prosastica' era considerata l'ideale (esempio 2).

È importante indagare qui l'atteggiamento dell'ascoltatore. Un motivo musicale può invero essere ripreso da altre voci, in modo da imprimersi nella memoria attraverso la ripetizione. L'imitazione di un motivo, ed anche il principio della «imitazione continua» [*durchmittenen*] attraverso tutte le voci, valgono però solo per lo stesso segmento di testo. Il segmento successivo porta qualcosa di nuovo. E poiché nell'architettura complessiva, al pari dei singoli membri, non vi sono riprese o corrispondenze, l'ascoltatore dovrà seguire attentamente il progressivo edificarsi del brano musicale attraverso sempre nuovi membri. Egli dovrà anzitutto capire il testo, poiché ogni motivo appartiene a determinate parole. In quest'arte il dato primario non è l'aspetto sonoro-musicale, bensì un contenuto formulato concettualmente. L'ascolto presuppone che si segua il testo sezione per sezione, e si comprendano i motivi a partire dalle parole. Quel che conta, sul piano musicale, è dunque cogliere correttamente il contenuto di senso dell'opera segmento per segmento.



ascolto: allo scopo di raggiungere una comprensione spirituale.

Abbiamo osservato in precedenza come nell'approccio alla musica dominassero un ascolto e una comprensione di tipo intensivo, che abbiamo indicato con il termine «percezione». Si tratta di un comportamento oggi desueto, che appartiene al quadro generale del XVI secolo<sup>19</sup>. Lo stesso va detto della polifonia corale, la cui dignità basata sulla corrente vocale è un carattere fondamentale che si manifesta con evidenza all'ascolto. La polifonia corale si sviluppa nell'età della Riforma e della Controriforma come linguaggio della fede universalmente riconosciuto, valido nell'ambito della chiesa antica come in quello protestante e riformato. Appartiene all'essenza di questo linguaggio musicale il fatto che lo si 'percepisca' nel modo sopra descritto. La melodia prosastica infatti è un elemento caratteristico che comporta, da parte dell'ascoltatore, un analogo atteggiamento anche nell'esecuzione di musica di intrattenimento, si tratti di madrigali, chansons, Lieder o musiche strumentali. L'ascoltatore non può limitarsi ad ascoltare con i sensi, ma deve in pari tempo anche percepire con la mente.

#### NOTE AL CAPITOLO SECONDO

<sup>1</sup> Hans Engel definisce la trascrizione della musica mensurale mediante il tratto di mensura come «l'unica corretta» (in «Die Musikforschungen», 4 (1951), p. 271). La prima pubblicazione da lui menzionata si basa però sulla partecipazione ad un corso di notazione tenuto dal sottoscritto all'Università di Friburgo, dove per la prima volta si parlò del tratto di mensura (in «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 5 (1922-23), p. 59). Una raccolta manoscritta di motetti a 5 e 6 voci di «Jouquin des Prés» in mio possesso, disposti in partitura con il sistema del tratto di mensura, reca la data «Friburg 1922».

<sup>2</sup> Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Wolfenbüttel, 1949, V, n. 42.

<sup>3</sup> Sul piano musicale esisteva ovviamente una differenza tra tempo forte e tempo debole, indicata dall'abbassarsi e dal sollevarsi della mano che misurava il tempo (in latino *depressio* ed *elevatio*, in italiano *battere e levare*): così venivano regolati già dalla prima metà del Quattrocento la preparazione, l'ingresso e la risoluzione di una dissonanza. L'essenza di questo «accento mensurale» relativamente debole del Quattrocento nel fatto di lasciare libertà all'accento tonico della parola. L'esposizione di Georg Schünemann, *Zur Frage des Taktschlagens und der Textbehandlung*.

lung in der *Mensuralmusik*, 1908-09 (Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft 10), pp. 73-114, viene integrata e corretta da Curt Sachs, *Rhythmus und Tempo*, New York, 1953, pp. 198-233. Che sul rapporto tra accento mensurale e accento tonico vi fossero già al tempo vedute diverse lo mostra Eduard Lowinsky, *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts*, in «Acta Musicologica», 7 (1935), pp. 62-67.

<sup>4</sup> Michael Praetorius, *Synagma Musicum*, II, *Organographia*, Wolfenbüttel, 1618; ripr. a cura di R. Eitner (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, 13) e W. Guriltz (Documenta musicologica, Kassel, 1958).

<sup>5</sup> Come ha però osservato Hans Albrecht, i compositori di chansons spesso intonano i testi poetici «come se avessero davanti della prosa» (in «Die Musikforschung», 8 (1955), p. 340). Su questo punto dunque anche in Francia ci si avvicina all'ideale dominante: è per questo che ho definito il XVI secolo, rispetto all'intonazione di testi, come «un'età della prosa» (*Singsstil und Instrumentalstil*, cit., pp. 227 e 229).

<sup>6</sup> Hans Engel, *Wesen und Werden des Madrigals*, in *Bericht über den Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Köln, 1958.

<sup>7</sup> Che l'artistico lavoro melodico applicato nel Lied tedesco avesse molti punti di contatto con quello generalmente in uso presso i fiamminghi lo dimostra la ricerca di Ernst-Jünger Dreyer, *Ludwig Senffs melodische Arbeit und ihre Tradition*, diss., Leipzig, 1958.

<sup>8</sup> Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon, Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig, 1950, cap. 7-12: *Die Epoche um 1430*, pp. 121 ss.

<sup>9</sup> Ho trattato la questione degli organici strumentali in *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in «Archiv für Musikwissenschaft», 16 (1959), pp. 21-43 e ill. 1-30.

<sup>10</sup> Nannie Bridgman, *La frottola et la transition de la frottola au madrigal*, in *Musique et poésie au XVI siècle*, a cura di J. Jacquot, Paris, 1954, pp. 63-77.

<sup>11</sup> Allorché il madrigale, dopo il 1570, comincia ad accogliere tratti del genere, si annuncia quella «melodia basata sulle corrispondenze» di cui trattiamo più avanti, pp. 38 ss. La sua preparazione ha luogo nelle forme legate alla canzone, ed irrompe nella canzone da ballo dopo il 1591. Cfr. in proposito Edith Gerson-Kiwi, *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im 16. Jahrhundert*, *Satzlehre und Genologie der Kanzonetten* (diss., Heidelberg 1933) Würzburg, 1938.

<sup>12</sup> G.P. da Palestrina, *Werke*, Leipzig (1875), V, pp. 3 ss.

<sup>13</sup> La citazione si trova nel passo indicato più avanti alla nota 15.

<sup>14</sup> Friedrich Kluge-Alfred Götz, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, 1953<sup>16</sup>, p. 833.

<sup>15</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1886, XII, fasc. 1 (ried. Leipzig, 1956, pp. 910-13).

## NUOVI ASPETTI NEL XVII SECOLO

Considerata dal punto di vista dell'ascolto musicale, la svolta epocale intorno al 1600 appare subito di considerevole portata. Essa vede nascere, in ambito sia profano che sacro, un'arte scenica che presto verrà chiamata opera ed oratorio, e condurrà nel 1637 alla costruzione di teatri stabili destinati al pubblico. Si tratta di una novità: infatti sino a questo momento la tradizione annoverava solo delle feste di corte, allestite di volta in volta a partire dal XV secolo, e sopravvissute sino al Settecento. Loro caratteristica essenziale era il fatto di non essere affidate solo a professionisti: con le giostre, gare cavalleresche, maschera-te, cortei, gite sui fiumi ecc. esse vedevano anche la partecipazione attiva della nobiltà. La festa di corte presenta dunque i caratteri di un'arte 'a misura di relazioni'<sup>1</sup>.

A partire dal 1637, il teatro d'opera non conta più sulla partecipazione attiva dello spettatore: anzi, questi si trova davanti un prodotto musicale [*Werk*] che deve far proprio semplicemente ascoltandolo. Su questo fondamento poggia il modello di opera in musica [*Oper*] che viene ora lentamente prendendo forma: un'opera d'arte eseguita da musicisti professionisti e ascoltata dai frequentatori del teatro. Dal momento che chiunque può acquistare il biglietto di ingresso, abbiamo qui un 'pubblico' nel senso moderno del termine<sup>2</sup>.

Nell'Italia del Seicento l'esecuzione di musica da parte di professionisti diventa la regola generale. Nel 1640 l'immagine di quattro o cinque madrigalisti seduti intorno a un tavolo con in mano il quaderno delle parti vocali appare, in questo paese, antiquata e scolastica'. Il solista deve ora cantare a memoria, con lo strumento fra le mani. Lo spartito è sgradito persino in chiesa, sì che il musicista che non possa farne a meno è costretto a tenerlo nascosto.

Nel Cinquecento anche in Italia la musica sacra era al servizio della liturgia, sostenuta dalla partecipazione dei fedeli, mentre il madrigale rientrava nella sfera della convivialità. All'epoca entrambi i generi erano legati alle relazioni interpersonali, erano 'arte al servizio di qualcosa' nel senso indicato da Hermann Kretzschmar. Nel Seicento, invece, è richiesto in modo sempre più esclusivo un tipo di esecuzione in cui non si debba far altro che ascoltare. Il suo portato è di conseguenza un'arte sempre più autonoma.

Esecuzione di musica autonoma: ecco dunque la meta cui si mira in Italia a partire dal 1600 circa. Là dove questa meta è raggiunta, si instaurano i rapporti, a noi familiari, tipici dell'età moderna. Il XVII secolo rappresenta in tal senso un'epoca di transizione, segnata dalla coesistenza di vecchio e nuovo. Questo carattere transitorio è rafforzato dal fatto che altre nazioni, segnatamente la Germania, accolgono bensì dall'Italia la nuova tecnica, ma non il suo adattamento all'arte autonoma. Certo l'influsso di quest'ultima è avvertibile; tuttavia in quei paesi la vita musicale continua a ruotare come prima intorno alla religione. Anche la convivialità delle corti e delle città garantisce alla musica-relazione lo spazio più ampio. Così l'immagine complessiva dell'Europa secentesca è sotto questo profilo variegata e non priva di contraddizioni.

Per descrivere l'elemento di novità che si presenta all'ascoltatore intorno al 1600 è utile prender le mosse dalla melodia prosastica. L'ideale di un libero mutare del motivo, a mo' di prosa, rimase normativo per Lasso e Palestrina sino alla loro morte, avvenuta nel 1594. Allievi e cerchie più ampie di musicisti accolsero quell'ideale, che mosse in vigore per più generazioni. In Germania tale modello venne seguito per tutto il XVII secolo ed oltre, sino alle cantate giovanili di Johann Sebastian Bach, il cui *Attus tragicus* (cantata n. 106, *Gottes Zeit*), basato su testi biblici in prosa, figura tra gli ultimi monumenti della tradizione<sup>5</sup>.

Accanto alla tecnica descritta, nella quale sopravvivere il principio del motetto, esisteva però da tempo anche il suo contrario, vale a dire una composizione dal decoro unitario, senza cambiamenti. Questo decoro unitario ha

la sua fonte più importante. Essa nella musica di danza nel 1591, in forma vocale, come canzone appare in Italia nel 1591, in forma vocale, come canzone da cantare, sonare, ballare, e viene imitata in tutta Europa<sup>6</sup>. Si tratta di arte di relazione, al servizio della danza salutata entusiasticamente al suo apparire come un nuovo linguaggio musicale. Dal nord provengono anche delle danze strumentali (soprattutto dalla Germania, dove la produzione dura ininterrotta sino al 1630<sup>7</sup>).

Per quanto riguarda le danze, notiamo l'assenza di quel progressivo aumento di velocità, portate sino al delirio, che caratterizza ad esempio l'hopak ucraino. Nella musica da ballo europea ogni numero scorre unitariamente con lo stesso ritmo e lo stesso tempo prescritti dal carattere medesimo della danza. Il tutto è legato alla notazione: nel corso del Cinquecento la musica da ballo polifonica veniva scritta in notazione mensurale, ed era pertanto assoggettata al principio, allora dominante, del numero. I vari tempi non potevano essere modificati in modo arbitrario, in quanto ordinati secondo proporzioni numeriche rapportabili ad un tempo fondamentale<sup>8</sup>.

Nella musica da ballo dopo il 1591 la novità consiste nel fatto che pur continuando a basarsi sulla misurazione del tempo caratteristica della notazione mensurale, vi si aggiunge l'accento in battere richiesto dalla danza. Esso si ripete lungo tutto il brano, a intervalli di tempo regolari: così il 'gruppo mensurale' del Cinquecento si trasforma in 'battuta' in senso moderno. La notazione moderna, con le relative stanghette, si imporrà comunque solo gradualmente, e soltanto nel XVIII secolo diverrà universale.

La battuta moderna muove con ogni evidenza dalla musica per danza. Suo tratto essenziale è l'accento in battere che ritorna regolarmente. Questo accento, posto immediatamente dopo la 'stanghetta di battuta', corrisponde al movimento principale della danza, ripetuto in modo regolare. Nel girotondo in tempo pari, 4/4, dominante in Europa, questo è il passo del primo piede. Questo passo esige che ci si porti dietro l'altro piede, il che avviene a metà della battuta: anche qui si ha un accento, però più debole (esempio 3). I tempi intermedi della battuta sono privi di accento, come illustra qualsiasi canzone da ballo di Gastoldi, Morley o Hassler<sup>9</sup>. Nella musica da ballo

Es. 3. Hans Leo Hassler, Canzone da ballo *Unter alln auf dieser Erden* (voce superiore).

compare dunque la struttura della moderna battuta di 4/4: accento principale sul 1° tempo, accento secondario sul 3°, 2° e 4° tempo senza accento. Osserviamo insomma una gerarchia di accenti secondo tre diverse qualità.

Al Lied di Hassler segue, nell'edizione del 1601, un *Nachtanz* o *Hupfauf* basato sulla medesima melodia in *proportio tripla*, un tempo rapido di 6/8 con l'accento principale sul 1° ottavo e quello secondario sul 4°. In Europa è inoltre diffuso il 3/4 della gagliarda, che scorre abbastanza tranquillamente, poiché in corrispondenza di ciascun quarto il ballerino può eseguire un passo o addirittura un salto. Più fluido è il movimento della corrente, il cui 3/2 si alterna volentieri con una battuta di 6/4: in questo caso l'accento secondario scivola dalla 2<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup> metà al 4° quarto. Nella musica da ballo si trovano così sin dall'inizio più ritmi accentuati, ciascuno con un carattere incisivamente delineato e un decorso unitario<sup>10</sup>.

La novità sta dunque nel fatto che un brano musicale si svolge unitariamente in gruppi di 4/4, o 6/8, o 3/4 o 6/4 ecc., dove l'accento principale ritorna ad intervalli di tempo regolari. A tale accento può aggiungersene uno secondario; i tempi di battuta rimanenti ne sono privi. Di conseguenza ogni battuta è, per quanto riguarda la successione degli accenti, saldamente gerarchizzata: su 1 l'accento principale, su 2 o 3 o 4 spesso un accento secondario, sugli altri nulla.

La 'battuta ad accenti gerarchizzati' che abbiamo qui descritto compare nella musica da ballo a partire dal 1591. Ma non solo in questo campo. Rientra tra i caratteri del mutamento stilistico il fatto che in Europa si passi dal gruppo mensurale alla battuta. Agli inizi questa non ha subito e dappertutto la forma gerarchizzata e variopinta tipica della musica da ballo: il suo contrassegno principale è solo l'accento in battere posto all'inizio, col suo ricorso regolare. Nella battuta prende corpo un nuovo principio ordinatore della musica: un fatto che l'indagine stilistica ha già messo in luce nel caso della monodia vocale in Italia dal 1600 in poi<sup>11</sup>. Ma questo principio vale soprattutto per la musica strumentale, il cui baricentro gravita tra Germania e Inghilterra<sup>12</sup>. Anche in chiesa domina ora il ritmo basato sulla battuta, come si evince dalle ultime composizioni di Giovanni Gabrieli, morto nel 1613<sup>13</sup>. Persino lo stile palestriniano ne viene contagiato: la messa in *stile antico* di Monteverdi, composta nel 1610, pur conservando esteriormente la tecnica antica, la sostanzia con il ritmo a battuta seicentesco<sup>14</sup>.

Il primo teorico a prendere in esame la battuta è Cartesio [1596-1650], nel *Compendium musicae* del 1618<sup>15</sup>. Nel III capitolo del trattato viene stabilito il regolare ritorno dell'accento in battere al principio della battuta: «initio cuiusque mensurae fortius et distinctius sonus emittatur». Dunque non si parla più di gruppi mensurali, ma della battuta, che dev'essere a due o tre tempi: il che corrisponde a quanto abbiamo appurato sopra, circa il dominio del 4/4, del 3/4, del 6/8 e del 3/2. Dal momento che Cartesio definisce i brani musicali con il termine latino *cantilena*, il suo punto di partenza è costituito dalla semplice musica modellata sulla canzone, nel senso delle canzoni da ballo. Sicuramente egli conosceva il manuale di danza *Orchésographie* scritto nel 1588 da Thoinot Arbeau. È lecito supporre che la sua esperienza in materia derivasse principalmente dalla musica da ballo<sup>16</sup>.

Ora è un fatto rilevante che nella storia della teoria musicale Cartesio sia il primo a muovere non direttamente dalla musica, ma dall'ascoltatore. La prima tesi del *Compendium* (tutti i sensi sono capaci di produrre un qualche diletto) formula il nuovo punto di vista del piacere pre-

sente nell'animo, della *delectatio*. Il tuono ferisce l'udito, come l'eccessiva luminosità del sole gli occhi: perché ci sia diletto occorre una certa proporzione. Quanto meno diverse tra loro sono le singole parti di un oggetto, tanto più facilmente esso verrà afferrato dai sensi. Il primato spetterà così alla proporzione aritmetica con numeri interi (1 : 2 : 4 ecc.), poiché qui la differenza è intelligibile, mentre nel caso di numeri irrazionali (1 : 2 :  $\sqrt{8}$  : 4) i sensi si sentiranno ingannati. Così viene subito posta l'esigenza che ogni oggetto sia costituito di parti nel modo più chiaro possibile<sup>17</sup>. Esso non deve esser percepito né con eccessiva facilità né con eccessiva difficoltà. Con queste considerazioni lo sguardo del teorico si rivolge dunque alla mente (*animus*) che sente e giudica.

Le tesi generali illustrate da Cartesio nella prefazione vengono poi applicate alla musica. Dal fatto che essa è destinata all'ascolto risultano certe conseguenze, anzitutto per il ritmo<sup>18</sup>. Il tempo musicale risulta facilmente comprensibile per l'organo dell'udito quando decorre in segmenti nettamente uguali. Allorché i segmenti vengono messi assieme, esso tollera solo la *proportio dupla* e *tripla*, cioè la battuta a due tempi e quella a tre. Un rapporto di 5 : 1, ad esempio, sarebbe troppo complicato. Per l'ascoltatore la *proportio dupla* ha un'importanza particolare, poiché il rapporto 2 : 1 è presente ovunque, e può servire addirittura a spiegare il decorso complessivo di un brano. Cartesio osserva chiaramente che la musica da ballo è costruita volentieri in modo simmetrico con parti di due battute ciascuna, con una cadenza alla dominante alla batt. 4 e una cadenza perfetta alla batt. 8 (esempio 3). Così, nel terzo capitolo del suo trattato, offre il seguente ordinamento numerico per indicare il decorso di una composizione:

1 : 2 : 4 : 8 : 16 : 32 : 64.

È stupefacente che già nel 1618 un teorico voglia ricondurre l'articolazione di un brano musicale a gruppi di otto battute, nel senso che sarà proprio del classicismo. Poiché Cartesio parla solo di *cantilena*, è evidente che ha in mente la canzone da ballo e la musica da ballo. In rela-

zione alla struttura ritmico-metrica uno dei contrassegni di quest'ultima è l'appaiamento: un ordinamento costruttivo basato su due elementi<sup>19</sup>. Il periodo di otto battute qui è particolarmente gradito, sebbene intorno al 1600 non abbia ancora il dominio esclusivo. Al di fuori dell'ambito della musica da ballo però le cose stanno diversamente. Il Seicento non conosce affatto uno schema del genere come fondamento della prassi musicale, ma solo la battuta, unita liberamente in gruppi di numero variabile, sebbene quelli di due battute ricorrano più di frequente. Così su questo punto le idee di Cartesio rimasero senza seguito, sinché l'illuminismo non creò nuovi rapporti.

La transizione alla battuta appare in modo chiarissimo nella musica da ballo dopo il 1591. La si osserva anche in altri ambiti, ed in modo di estrema originalità nella musica inglese per tastiera. È appunto in questo periodo che in Inghilterra si contrappone alla polifonia vocale cinquecentesca uno stile strumentale che opera con mezzi affatto diversi, proteso verso il futuro. Si incontra qui il 'modulo esecutivo' [*Spielfigur*], un insieme di poche note originato dalla manualità strumentale, il cui ritmo viene ripetuto (esempio 4). Alcuni di questi moduli esecutivi sono di tipo organistico oppure neutri, altri provengono dalla tecnica del cembalo e degli strumenti affini, ma si tratta sempre del medesimo procedimento<sup>20</sup>.

Secondo il modello inglese il modulo esecutivo serve soprattutto alla variazione su temi di canzone o di danza. Sul continente il primo a farne uso è l'organista di Amsterdam Jan Pieters Sweelinck (1562-1621)<sup>21</sup>. Di regola ogni variazione decorre unitariamente secondo un ritmo determinato, che viene volentieri sviluppato da un modulo esecutivo (esempio 4): ma così facendo ci si avvicina al 'decorso unitario', proprio come nella musica da ballo. Il



Es. 4. Jan Pieters Sweelinck, Variazioni *Mein junges Leben hat ein End.*

suo fondamento consiste nell'accento principale che ritorna regolarmente in principio di battuta: infatti nella variazione per strumenti da tasto il ritmo di battuta tipico dell'età moderna si impone subito, già in Inghilterra.

La ripetizione è un tratto essenziale del modulo esecutivo: il suo ritmo ritorna più volte. Là dove questa tecnica viene impiegata, la battuta assume un decorso regolare, basato su simmetria e isomorfismo (esempio 4). L'elaborazione motivica [*Durchführung*] di un modulo esecutivo rappresenta dunque l'antitesi alla melodia prosastica, sino a quel momento modello ideale (esempio 2). Mentre quest'ultima era libera e imprevedibile, siamo ora in presenza di un ritmo determinato e ricorrente. Basta che questo duri anche solo per poche battute, e che sia seguito da un segmento analogo, perché la musica acquisti caratteri di regolarità ed ordine. Ma se certi elementi ritornano regolarmente, non abbiamo più una 'prosa' del genere sinora consueto, bensì un corrispettivo della 'poesia'. L'essenza delle forme poetiche fisse sta in un ordine realizzato tramite ritmo, metro, struttura strofica, rima od assonanza. La musica intorno al 1600 tende chiaramente a legami di tal sorta.

Nel modulo esecutivo l'elemento di novità emerge con tutta evidenza, poiché una breve configurazione musicale ritorna più volte, per lo meno come cellula ritmica. La composizione si svolge qui in modo isomorfo. Abbiamo detto che il modulo esecutivo trae origine dalla musica per organo e altri strumenti da tasto. Quando, dopo il 1600, comincia ad apparire anche altrove, si limita provvisoriamente alla sola prassi strumentale. Nel canto le cose stanno diversamente: sia nella monodia accompagnata dal basso continuo, sempre più legata all'opera, sia nella polifonia vocale sacra e profana del XVII secolo. Comunque la melodia prosastica dell'epoca precedente conosce anche qui una trasformazione radicale.

Quanto alla polifonia vocale, era naturale che rimanesse la forma più legata alla tradizione, dal momento che la sua principale risorsa stava nel 'motivo', dove per antica consuetudine si fondevano parola e melos. Ma nel XVII secolo il motivo comincia ad inserirsi nell'ordinamento di accenti proprio della battuta. Ogni sillaba tonica del testo

deve cadere sull'accento principale o secondario della musica, e questo vale tanto per le lingue moderne che per il latino, ma soprattutto per il tedesco, dove la sillaba radicale non solo reca l'accento tonico, ma in quanto supporto del significato richiede di essere enfaticizzata. L'opera di Heinrich Schütz (1585-1672) contribuì in modo sostanziale a riplasmare il linguaggio musicale nel senso dell'età moderna<sup>22</sup>.

In Italia l'adattamento del motivo al ritmo basato sulla battuta era stato compiuto con successo già da parecchio tempo. È un processo che tocca l'apice con Monteverdi (1567-1643) e la sua generazione, principalmente in ambito cameristico; il madrigale perde d'importanza, e viene presto soppiantato dal duetto da camera. Quanto il madrigale era servito a preparare, diventa norma a partire dal 1600: il motivo regolato sugli accenti appare per lo meno due volte in successione, ed anche il più piccolo segmento di testo porta con sé qualche ripetizione o corrispondenza musicale. La polifonia madrigalistica viene abbandonata a favore di due voci accompagnate dal basso continuo, che si intrecciano simmetricamente. Si spiega così il primato del duetto da camera, che ha inizio con Monteverdi e si protrae a lungo nel XVIII secolo<sup>23</sup>.

Il duetto da camera è una forma di polifonia vocale, e mostra esemplarmente come venga trattato il motivo nei generi di ricca tradizione. Nel Seicento il testo viene qui trattato al modo antico, con musica che si rinnova di continuo [*durchkomponiert*]; senza precedenti è però l'idea di unificare il tutto mediante il basso continuo e l'armonia. È soprattutto ciascun singolo segmento a ricevere una configurazione unitaria con mezzi nuovi.

Tale unità poggia sulla ripetizione del breve motivo generato dal testo - ripetizione che ha luogo almeno una volta nella stessa voce oppure nell'altra - e nella cadenza che conclude musicalmente il segmento in questione. Il motivo può apparire su gradi diversi della scala; per lo più viene esposto dalla prima voce come *dux*, e ripreso dall'altra a distanza di quinta, come *comes* (esempio 5).

Nel duetto da camera ogni segmento consta dunque di brevi membri, che nel decorso temporale presentano lo stesso motivo almeno due volte, e formano un'unità armo-

I  
 Dim - mi, o ciel, che fia, che fia di me?  
 II  
 Dim - mi, o ciel, che fia di me?  
 Basso continuo  
 Dim - mi, o ciel, che fia di me?

Es. 5. Giacomo Carissimi, duetto da camera *Dimmi, o ciel*.

nico-cadenzale. Il motivo si presenta in successione, mutando configurazione e registro, per lo più nella forma di *dux* e *comes*, e nelle opere di più vasto respiro ciò riguarda non solo le voci ma anche gli strumenti<sup>24</sup>. Solo se si coglie il motivo con attenzione, se per così dire lo si tiene stretto, se ne possono seguire le mutevoli apparizioni. La musica consta di membri la cui reciproca connessione nella successione temporale viene stabilita dall'ascoltatore: in questa 'corrispondenza' [*Korrespondenz*] si concretizza e diventa riconoscibile l'elemento di novità. Ciò significa che ora nemmeno la musica vocale polifonica decorre più come libera prosa, ma rientra in un determinato ordine. La musica consta di membri che all'ascolto presentano delle relazioni reciproche.

Se parliamo qui di 'melodia basata sulla corrispondenza', è perché questo concetto definisce in modo affatto generale i mutamenti occorsi rispetto alla melodia prosastica del XVI secolo. Mentre allora il decorso era irregolare e imprevedibile, ora domina un certo legame; i membri isolati, che una volta avevano il ruolo principale, sono scomparsi; ogni motivo viene ripetuto almeno una volta e rientra in un decorso armonico concluso dalla cadenza. Così la musica consiste né più né meno che di piccoli membri, tali tuttavia da formare un'unità. Nella polifonia vocale (esempio 3) e nella variazione (esempio 4) tale unità si limita per lo più a ciascuna sezione di testo e musica. Nella canzone da ballo (esempio 3) e nella variazione (esempio 4) essa vale per l'intero brano, cosa che abbiamo indicato con l'espressione 'decorso unitario'. Qui emerge chiaramente la corrispondenza di tutti i membri, poiché essi

sono caratterizzati dallo stesso ritmo di battuta o dallo stesso modulo esecutivo.

Paragonata a queste forme, la polifonia vocale si dimostra dunque un genere pretenzioso, in cui diversi elementi provengono dal passato. Nel Seicento la forma moderna vera e propria è il canto solista accompagnato dal basso continuo. Tanto nella musica da camera che nell'opera, il cui primato si fa sempre più netto, la più importante forma utilizzata è l'aria. Accade che in essa vengano impiegati motivi generati dal testo, come nel duetto da camera, ma ciò non costituisce la regola; per lo più le arie sono in forma di semplice canzone. Verso il 1600 veniva chiamata *aria* una canzone da ballo nel tranquillo 3/4 della gagliarda. Su questa base si sviluppò l'aria solistica secentesca, che rimase anch'essa vicina all'ambito stilistico della danza<sup>25</sup>.

Dall'anno in cui vi venne aperto il primo teatro stabile (1637), Venezia ebbe il primato nel campo dell'opera, così che le arie dell'opera veneziana possono essere considerate tipiche. L'esempio 6 qui riportato venne composto da Pietro Antonio Cesti (1623-1669) per la corte di Vienna<sup>26</sup>. Non si tratta di una messa in musica del testo realizzata con motivi generati dalle parole, ma di una canzone. L'unità del brano si fonda sul tempo costante di 3/2, per cui la melodia può muoversi liberamente. Altri mezzi che assicurano la coesione sono la progressione e la ripetizione, come si vede dalle battute 2-3, 5 e 9; nasce così una variopinta rete di corrispondenze di genere ritmico e persino melodico. L'ascoltatore deve mettere in relazione certe battute con certe altre, simili, che ha già percepito. Dal momento che questa è prassi universale, la melodia basata sulle corrispondenze non riguarda solo le arie secentesche caratterizzate da una elaborazione dei motivi, ma anche quelle in forma di semplice canzone.

Sinora abbiamo mostrato concretamente, nei suoi singoli elementi, la coesione, l'aspetto 'poetico' della musica. Nei moduli esecutivi veniva ripetuto un determinato ritmo, esattamente come avviene con le progressioni nella musica vocale. Il ritorno e la metamorfosi di un motivo, sia vocale che strumentale, potevano essere colti immediatamente durante l'ascolto, e da qui abbiamo ricavato il

Venus

Ah quanto è ve-ro Ch'il nu-do Ar-cie-ro For-za non

Basso continuo

ha, For-za non ha...

Es. 6. Pietro Antonio Cesti, aria *Ah quanto è vero*.

concetto di melodia basata sulla corrispondenza. Concetto che ha però validità anche là dove non si osservi lo specifico ritorno di un membro, ma più in generale una 'analogia' [*Entsprechung*]. Verso il 1600 si incontrano canzoni da ballo in cui la melodia muta liberamente, e tuttavia la quarta battuta appare come risposta alla seconda<sup>27</sup>. L'ordinamento costruttivo con due soli elementi presente nella danza, l'appaiamento, agisce in modo così elementare che spesso anche l'ottava battuta viene sentita come risposta alla quarta. Abbiamo al riguardo la testimonianza di Cartesio<sup>28</sup>.

Il fatto che nella musica da ballo battute distanti come la seconda e la quarta, nonostante il loro diverso contenuto, vengano messe in relazione come proposta e risposta, ha la sua ragion d'essere nel ritmo. Nella battuta ad accenti gerarchizzati, con l'accento principale che ricorre ad intervalli uguali, nasce la possibilità di tenere in certo modo ben fermi questi punti chiave del tempo vissuto nell'esperienza dell'ascolto, di tenerli desti nella memoria e di fonderli in unità con il nuovo evento che si presenta all'orecchio. Così la concatenazione interna della musica si basa di volta in volta su un determinato ritmo di battuta, che non muta il proprio carattere. Se un brano scorre in tempo 4/4, o 6/8, o 3/4 o 3/2, è la successione degli accenti principali a fornire ogni volta il fondamento su cui viene costruita mediante il ricordo una concatenazione tra

i singoli membri. La composizione può creare un effetto di unità anche quando non vi siano motivi o figurazioni ricorrenti. Che sia il ritmo di battuta a costituire l'elemento decisivo lo conferma per esempio l'aria sopra citata, con la sua melodia condotta in modo del tutto libero (esempio 6).

Tratto essenziale della melodia basata sulla corrispondenza è dunque non già l'appoggiarsi a meri gruppi mensurali, ma il supporto del ritmo di battuta. Gli accenti principali della battuta ad accenti gerarchizzati, che ricorrono con regolarità, forniscono il traliccio con il cui aiuto l'ascoltatore può collegare tra di loro tutti i singoli membri. Ora infatti la musica consiste proprio di tali membri. Nel caso di un modulo esecutivo la corrente vocale si frantuma in brevi gruppi singoli che si delimitano reciprocamente (esempio 4). Qualcosa di simile vale per il motivo, che il Seicento ama configurare come una stringata unità sonora passibile di ripetizione, disposta intorno a punti accentuati (esempio 5). In entrambi i casi il flusso continuo della corrente vocale si dissolve in membri isolati.

La novità del processo compositivo si evince anche dalla linea melodica delle canzoni e delle arie. Già intorno al 1600 nella canzone da ballo domina la semiminima con la declamazione sillabica (esempio 3). Le note non debbono fondersi l'una con l'altra nella corrente del canto, ma rimanere separate; si salta da nota a nota. In questo caso gli accenti principali posti in principio di battuta, e ricorrenti con regolarità, fungono per così dire da pilastri su cui può poggiare un arco melodico fatto come di tanti punti [punkthaft]. Ciò che conta è la singola nota: è questa il veicolo del ritmo, nella concezione melodica dell'aria secentesca. Dalla riunione di singole note si sviluppa qui e là un motivo (esempio 6). In tal modo osserviamo che il nuovo principio organizzatore della forma è diventato dappertutto, in luogo della corrente vocale, la discontinuità. La costruzione musicale avviene per cellule, a partire da membri minori e minimi.

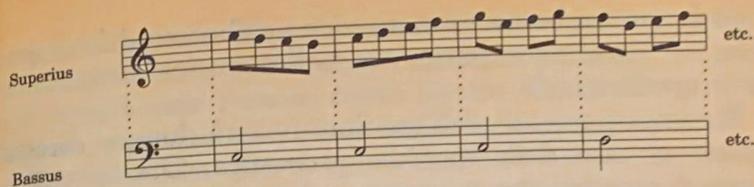
A questa nuova situazione corrisponde un 'ascolto attivo della musica', prima ignoto. Già nel 1618 esso viene descritto da Cartesio con chiarezza addirittura stupefacen-

te<sup>29</sup>. Per il filosofo al centro del discorso sta l'immaginazione (*imaginatio*): essa può cogliere facilmente i vari membri musicali (*membra*) solo se si tratta di gruppi di due o di tre battute, marcati dall'accento principale che si ripresenta regolarmente (*percussio vel battuta*). Quando Cartesio menziona qui la costruzione 1 : 2 : 4 : 8 ecc. si riferisce alla canzone da ballo (*cantilena*). Egli aveva osservato che noi udiamo un membro musicale e in pari tempo ci ricordiamo (*recordamur*) di quanto abbiamo già udito prima. Se in un brano musicale del genere udiamo, per esempio, il primo ed il secondo membro, allora li concepiamo come un tutto unico (*illa instar unius concipimus*). Se poi udiamo il terzo ed il quarto, li colleghiamo tra loro, ma insieme li colleghiamo anche ai primi due, sì da cogliere insieme quei quattro elementi come un'unità (*ut instar unius illa quattuor concipiamus simul*).

Dal momento che la costruzione con gruppi di due elementi, il già menzionato appaiamento, rappresenta il caso normale, non c'è dubbio che Cartesio si riferisca alla musica per danza. È questa la fonte delle sue osservazioni, che nel *Compendium* vengono estese alla musica in genere. Infatti alla fine del capitolo si dice che la nostra immaginazione procede allo stesso modo nel corso dell'intero brano: essa comprende la musica come una unità costituita di molte parti che si equivalgono (*ut unum quid ex multis aequalibus membris conflatum concipit*).

Cosa Cartesio intenda con la parola *membrum* lo rivela, nel penultimo capitolo del trattato, l'unico esempio musicale di una certa ampiezza, da lui introdotto per illustrare il concetto di diminuzione (esempio 7). Nelle due voci sono segnate le stanghette di battuta, collegate con linee tratteggiate, in modo da chiarire il tempo di 2/4. Anche all'inizio del *Compendium* i due brevi esempi di ritmo sono posti tra stanghette. Cartesio pensa a una musica notata in battute; di conseguenza con le parole conclusive sopra citate egli vuol anzitutto dire che «la nostra immaginazione comprende la musica come un'unità costituita di molte parti che si equivalgono».

L'ascolto della musica rappresenta dunque per Cartesio un'attività mentale. Dal suo punto di vista è l'immaginazione (*imaginatio*) ad unire, nell'ascolto, ogni nuovo



Es. 7. Cartesio, *Compendium Musicae*, esempio musicale (linee di battuta originali).

membro al precedente, e a produrre inoltre una corrispondenza con i membri ascoltati prima, sì da concepire (*concipit*) il brano musicale come un'unità fatta di molti membri in reciproco rapporto. Che questa teoria trovi riscontro nei fatti musicali è evidente per tutti. Ciascuna ripetizione o metamorfosi di un motivo presuppone, nella musica vocale, che l'ascoltatore la riconosca come tale. Nella canzone da ballo certi segmenti di testo hanno la stessa rima, cosicché le battute corrispondenti possono venir messe in rapporto nonostante la distanza temporale (esempio 3). Qualcosa di simile, nell'aria, vale per la rima, che crea ovunque una corrispondenza a partire dal testo. Nel decorso temporale l'ascoltatore deve cogliere questa unità poetica non meno di quella del ritmo musicale (esempio 6).

Le cose risultano ancora più chiare nella musica strumentale. Dove si fa uso di un modulo esecutivo, il medesimo ritmo si ripete più volte, per poi generalmente dissolversi all'apparire di un nuovo modulo (esempio 4). L'ascoltatore nota dapprima una somiglianza, poi un cambiamento. Poiché questo avviene ovunque, ci si aspetta ora che la musica decorra in modo unitario per un determinato tratto: si prende interesse alla sua costruzione. Il ritorno dell'identico, o del simile, si configura così come un evento per chi ascolta. Ciò non vale solo per il ritmo e l'elaborazione dei motivi, ma anche per la ripetizione di interi segmenti. Dal momento che ora capita spesso che un ritornello strumentale faccia la sua ricomparsa tra le parti cantate, l'ascoltatore dovrà prender cognizione tanto del cambiamento che ha luogo di volta in volta quanto della concatenazione e dell'unità dell'intero. Dovrà notare che nel *da capo* l'aria ritorna al principio; dovrà seguire il

modo in cui un basso ostinato viene elaborato dal compositore ad ogni ricomparsa, sia nella musica strumentale che in quella vocale.

Il comportamento dell'ascoltatore sarà dunque diverso rispetto al caso della melodia prosastica. Ora la musica consta di membri che si corrispondono, che sono adeguati agli altri; essa non viene più percepita in modo meglio spirituale. Piuttosto, l'ascoltatore si fa partecipe dell'esecuzione in modo del tutto nuovo: confronta i vari elementi, osserva mutamento e ritorno dell'identico, segue l'unirsi dei membri di gradino in gradino e così porta a compimento la costruzione. In questo modo l'uomo diviene l'autentico portatore dell'opera, ed a lui, dopo il 1600, rimanda tutta la musica, non più solo una movenza individuale come il canto solistico.

Quando nel 1618 Cartesio, per la prima volta nella storia della trattatistica musicale, muove dall'ascoltatore e dall'immaginazione invece che dalla musica in sé, nelle sue parole si annuncia la nuova situazione. Come abbiamo detto sopra, Cartesio riferisce ogni impressione dei sensi alla mente senziente e giudicante (*animus*). Nel *Compendium musicae* già si annuncia dunque la direzione di pensiero del filosofo. Nel 1641, nelle *Meditationes de prima philosophia*, egli porrà l'unica certezza, attraverso il dubbio metodico, nella conoscenza del *cogito, ergo sum*. Cartesio chiama «soggetto» quest'unico dato certo: la parola traduzione del greco *hypokeimenon*, significa in pari tempo la 'substantia' nel senso della metafisica. In tal modo l'uomo viene innalzato filosoficamente a centro di riferimento di tutto l'essente<sup>30</sup>.

Qui ha inizio l'età moderna. Si tratta di una svolta di fatidica profondità, di fronte a cui nessun pensatore poté restare indifferente. Nel Seicento questo non significava ancora un rifiuto del cristianesimo: Cartesio intendeva assicurare con metodi nuovi la tradizionale verità di fede. Leibniz sviluppò il proprio sistema dallo spirito di un cristianesimo universale capace di colmare le differenze confessionali. La trasformazione del soggetto in individualità, condotta nella sua teoria delle monadi, venne rubricata nella *Teodicea*. Quest'opera, scritta nel 1710, fu però recepita solo in epoca illuministica; dovremo riparlare nel

prossimo capitolo. Il problema dell'individualità è dunque cronologicamente più recente: quando i filosofi secenteschi considerano l'uomo come centro di riferimento dell'essente, pensano solo ad un soggetto in senso generale.

Per la musica questa considerazione ha un senso concreto. Essa dice che ora ogni opera presuppone una precisa compartecipazione dell'uomo. È questi che pone in relazione i membri della musica tra loro corrispondentisi, via via che li ode. L'ascolto capace di stabilire collegamenti, basato su questi membri, è un contrassegno dell'epoca dopo il 1600: inizialmente applicato solo in modo episodico, esso si sviluppa poco a poco sino ad interessare nella stessa misura la costruzione dell'intera opera. In questo senso il Seicento è un secolo di transizione: il ruolo decisivo spetta all'uomo moderno, all'ascoltatore attivo. È lui il 'soggetto' che fa da supporto ad ogni composizione.

Quanto si è detto non vale solo per la musica e la filosofia. È importante sapere che lo stesso evento è stato osservato anche nella storia dell'arte: nell'opera di Rembrandt (1606-1669). Più giovane di Cartesio di soli dieci anni, anch'egli dovette interessarsi alla musica nell'adolescenza: infatti il suo ritratto di famiglia del 1626, scoperto di recente, raffigura il padre alla viola da gamba, la sorella che canta e batte il tempo, e lui stesso, Rembrandt, all'arpa<sup>31</sup>. Citiamo qui l'opera del pittore ventenne perché costituisce un preciso *pendant* al trattato del giovane Cartesio: entrambi sono una testimonianza del significato universale raggiunto dalla musica. Indagando poi la produzione matura di Rembrandt, si giunge a risultati analoghi ai nostri: anche in lui il 'soggetto' in senso cartesiano è divenuto supporto dell'opera d'arte<sup>32</sup>.

#### NOTE AL CAPITOLO TERZO

<sup>1</sup> Cfr. sopra, p. 30.

<sup>2</sup> Helmuth Christian Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1937, pp. 19-22.

<sup>3</sup> Robert Haas, *Die Musik des Barocks*, Potsdam, 1928, p. 2.

<sup>4</sup> Cfr. il mio articolo cit. alla nota 9 del capitolo precedente.

<sup>5</sup> Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs*, Leip-