

Rita Peiretti

A VOCE SOLA

**Aria e cantate
del barocco italiano**

*...che mi indussero a simil modo di canto a voce sola,
affine che,... altri possano giungere a perfezione,
che poca favilla gran fiamma feconda.*

(Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Firenze 1602)

A **Voce Sola** nasce dall'esigenza di mettere a disposizione dei cultori di musica antica e degli studenti dei Conservatori un repertorio di arie antiche trascritte in notazione moderna seguendo rigorosamente i canoni che i più recenti studi filologici hanno posto in luce. Canoni applicati sia alla revisione delle opere che alla realizzazione del basso continuo, elementi indispensabili per giungere ad un'esecuzione storicamente corretta. La produzione di arie e cantate nel '6/700 è immensa ma solo una piccola parte di esse è conosciuta; ho quindi scelto, tra gli inediti (o editi solo in stampa anastatica) eseguiti in anni di attività concertistica, le composizioni più interessanti e le ho inserite in questa raccolta, senza rinunciare però alla presenza di autori già editi e storicamente fondamentali quali Caccini e Frescobaldi.

Seguendo l'ordine delle arie prescelte mi pare opportuno evidenziare gli aspetti di maggior utilità per una più approfondita comprensione del linguaggio barocco.

Nel 1600 con la rappresentazione dell'*Euridice* di Jacopo Peri (prima opera a noi pervenuta), nasce storicamente il "recitar cantando" e, per estensione, la monodia accompagnata. Sin dalla fine del '400 era però prassi diffusa il cantare la voce superiore delle composizioni polifoniche raccogliendo le altre parti su uno strumento polivoco. Troppo spesso gli storici si sono soffermati sull'analisi della polifonia rinascimentale trascurando le innumerevoli testimonianze di esecuzioni a voce sola di composizioni profane, quali frottole, canzoni, villotte, ecc., fuorviati sicuramente dal fatto che comunque queste mantenevano una scrittura polifonica con parole sottoposte ad ogni voce. Il desiderio di far conoscere questa lontana parentela dell'aria barocca mi ha indotto a porre all'inizio di questa raccolta una frottola del 1504 ed una villotta della metà del secolo; per passare poi direttamente all'*Euridice* di Peri, dalla quale ho tratto la narrazione della morte Euridice. La grande innovazione del "recitar cantando" non consiste quindi nell'aver isolato una voce sola ma nell'averla liberata dal tessuto polifonico, ponendole delle armonie come sostegno (il basso continuo), per permettere il "muover degli affetti" e nell'aver fatto aderire perfettamente la musica al testo, come risulta evidentissimo in **Per Quel Vago Boschetto**. Quest'aria mi permette inoltre di segnalare un accorgimento di scrittura che diventerà abituale in tutto il '6/700: quando era data una semibreve al basso per la mano destra era richiesto un solo accordo, viceversa due semiminime unite da legatura di valore suggerivano una ripetizione dell'accordo (con eventuale cambio di posizione) o un cambio d'armonia.



Caccini è stato il primo compositore che ha pubblicato delle raccolte di arie, esse sono di particolare bellezza ma di notevole difficoltà esecutiva (non dimentichiamo che egli stesso era un gran virtuoso di canto). Si consiglia quindi di iniziare lo studio con **Occhi Immortali**, aria semplice e strofica, per poi cimentarsi con **Amor Io Parto**, che richiede invece altra abilità e padronanza del mezzo vocale. **O Re dell'Auree Stelle** è sicuramente il brano più anomalo della

raccolta in quanto non trattasi di un' aria ma di un coro; ho voluto però salvarlo dal totale oblio in cui cadrà la *Zalizura* ora che la sua attribuzione a Sigismondo D'India è fortemente contestata.

Per molti anni il *Fuggiloto Musicale* è stato attribuito Giulio Caccini (detto il "Romano" per le sue origini) finchè studi più approfonditi hanno potuto stabilire che il Giulio Romano firmatario del *Fuggiloto* era tutt'altra persona, anche se di lui si hanno scarse notizie. Il testo di **La mia Filli Crudel** è di autore ignoto ma sicuramente molto apprezzato all'epoca: ne è prova il fatto che diversi compositori l'hanno posto in musica (ad es. D'India). Un' innumerevole quantità di stampe d'epoca testimonia la grande diffusione dell'aria in età barocca e ci tramanda musicisti per altro poco conosciuti, quali Brunelli, Visconti e Saracini. Più noto è, invece, Stefano Landi, anche perchè in ogni storia della musica viene citata la sua opera *S. Alessio*.

In questo volume sono state raccolte alcune copie degli originali o pagine iniziali delle diverse opere, quale esempio dell'evoluzione della scrittura antica nel corso di due secoli. Tra queste l'aria di Landi, **In Van Lusinghi**, si contraddistingue per la singolare presenza di lettere alfabetiche poste sopra le note. Si tratta di un'intavolatura corrispondente agli accordi per la chitarra spagnola, presumibilmente voluta dall'editore per raggiungere un pubblico più vasto.

La Passacaglia è una danza di origine spagnola che nel XVII secolo assunse la forma di variazioni su un tema (schema armonico o basso ostinato). In **Così mi Disprezzate** Frescobaldi alterna il tema di passacaglia (in tempo ternario) a parti in stile recitativo (in tempo binario). E' però prassi abituale in tutto il Rinascimento e il Barocco alternare questi due ritmi; comunissima è infatti l'indicazione di tempo C3 o $\text{C}\frac{3}{4}$. Si ricorda che i passaggi in tre indicano sempre una velocizzazione del movimento, ancora più veloce ovviamente è il passaggio al 6/4.

Si raccomanda agli esecutori di seguire sempre il ritmo e il senso sia delle parole che delle frasi, prendendo i giusti riposi e respiri, senza tenere conto della suddivisione delle battute o degli esatti valori delle note, come prescritto da tutti i compositori barocchi. Prendiamo ad esempio la terza battuta di **Entro nave dorata**: tra la parola "appare" e la seguente "mira" la logica musicale sottintende una pausa.

En-tro na - ve do - ra - ta Solchiam, fil - li de il ma - re, vedi un nem - bo ch'ap -

- pa - - - - re, Mi - ra l'a-ria info - ca - - - -

Questa raccolta comprende solo cinque composizioni tratte da melodrammi: quelle già citate di Peri e D'India, due arie dell'*Incoronazione di Poppea* di Claudio Monteverdi (doveroso omaggio alla più straordinaria opera barocca) e *Pallid'Ombre*, la più bella aria del *Mitridate* di Quirino Gasparini. Si è voluto così dare solo un piccolo saggio della grande affinità esistente tra l'aria d'opera e quella da camera.

Anche la Ciaccona è, come la Passacaglia, una danza spagnola trasformata in basso ostinato. Barbara Strozzi, una delle più fantasiose compositrici del '600, la pone come base delle variazioni in **Che si Può Fare**. Era prassi che anche gli accompagnatori (cembalo e viola da gamba) in questi casi si alternassero alla voce per improvvisare variazioni sul tema.

Alessandro Stradella ci ha lasciato diverse opere incompiute, ne è un esempio il prologo della *Pace Incatenata*, della quale viene riportato l'inizio. Completa è invece la Serenata *Il Barcheggio* ultima composizione stradelliana. L'aria scelta **Col Destin chi Può Pagnar** è scritta per voce contraltista. **Donne Mie** è sicuramente un'aria d'opera ma non si conosce il melodramma dal quale è tratta. E' inserita tra altre, altrettanto piacevoli e anonime (di alcune però si è risalito all'originale), in una raccolta ad "uso privato" degli inizi del '700.

Trovare una cantata di Antonio Vivaldi ancora inedita può sembrare il sogno di ogni musicologo ed è invece tutt'altro che raro perché sono numerose le sue composizioni vocali che non sono ancora state stampate, anche se l'edizione dell'opera omnia vivaldiana è già in corso. Ritengo **Indarno Cerca la Tortorella** una composizione di grande bellezza che non merita certo l'oblio in cui è stata lasciata, ed è quindi con gioia che la inserisco in questa raccolta. Essa inoltre mi permette di segnalare altre divergenze tra la scrittura e la prassi esecutiva proprie del Barocco.

Nei recitativi gli accordi in cadenza sono frequentemente posti sotto le ultime note del canto ma devono sempre essere eseguiti dopo, cioè quando la voce ha già terminato. Sempre nei recitativi, nei finali di frase, laddove vi siano due note uguali, la prima è sempre sostituita:

- da un'appoggiatura superiore:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: "Tor - to - rel - la a - man - te, che to - sto il va cer - can - do e se ben". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part consists of chords and single notes, with a long note in the bass line.

- da un'appoggiatura inferiore:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: "Non sta u - n' o - ra disgiun - ta dal - l' i - dol suo a - do - ra - to la". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part consists of chords and single notes, with a long note in the bass line.

- dalla ripetizione della nota precedente:

pre - sto nol ri - tro - va si la - gna del - la sua cru - da

sor - te → Mà oh Dio, qual mai di mor - te pe - na maggior io sen - to? Poi -

a seconda del moto melodico della formula cadenzale.

La cantata *La Scusa* è un singolare esempio di musica “reazionaria”. Non se ne conosce la datazione ma la scrittura del basso per fortepiano, come indicato nel frontespizio (nelle arie anche la mano destra dell’accompagnamento è scritta dall’autore), la pone tra la fine del ‘700 e l’inizio dell’800, quindi già in epoca preromantica. Tuttavia sia il testo arcadico del Metastasio che la forma ed i recitativi ne fanno una composizione di stampo “ancien régime”.

Questi non sono che pochi accenni sulla prassi esecutiva della musica vocale barocca e sugli ardui problemi che essa pone, mi auguro però che possano essere di stimolo per un più approfondito studio della materia.

Si ringraziano i Direttori delle Biblioteche, i quali mi hanno cortesemente permesso di accedere ai loro Fondi di Musica Antica. Un ringraziamento particolare alle dott.sse Grazia Gallo e Marie Thérèse Bouquet.

Baldissero Torinese, dicembre 1992

Rita Peiretti