

TEATRO ALLA SCALA - MILANO  
*NELLA ANFUSO - FRANCESCA CACCINI*  
PRESENTAZIONE DEL LIBRO E CD

18 SETTEMBRE 2006 ORE 15.30

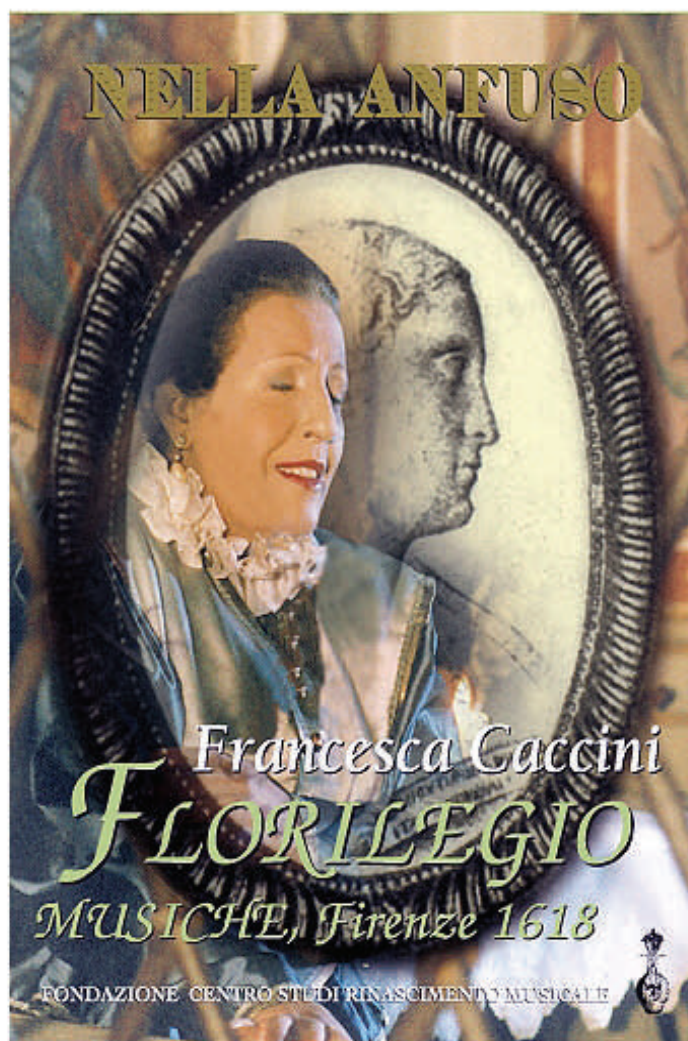
# La Voix et l'Esprit

Pour une philosophie du Chant

par

**Florence Malhomme**

Université de la Sorbonne - Paris IV



- *Qu'est-ce que le Chant ?*
- *Humanisme du Chant*
- *Du savoir à la sagesse*
- *De la sensibilité à la rationalité*
- *Un Chant sans chanter*
- *Excellence de la voix humaine*
- *L'incarnation du Chant platonicien*
- *Le "miracle Florentin" et ses Interprètes*

## La Voix et l'Esprit. Pour une philosophie du Chant

La sortie du dernier *opus* de Nella Anfuso consacré à Francesca Caccini, et notre présence dans ce temple de la Musique qu'est la Scala de Milan, invitent à nous interroger sur le chant. Une telle réflexion s'impose à une époque où cet art, bien que le phénomène musical n'ait paradoxalement jamais connu plus grande amplitude, semble avoir perdu toute signification. Sons, voix, paroles, cris, bruits, slogans, productions sonores de toute espèce et de toute provenance, constituent aujourd'hui une nouvelle «musique du monde», vague sonore purement matérielle ayant perdu tout rapport avec l'harmonie divine de l'antique musique des sphères, qui immerge, pour ne pas dire submerge, la vie de l'homme post-moderne du matin au soir, de la naissance à la mort.

Mais arrêtons-là la description de cette cacophonie, contemporaine du monde désenchanté et hostile à toute valeur jusqu'au nihilisme qu'est le nôtre, où toute expression d'une culture digne de ce nom, c'est-à-dire qui libère et élève l'homme vers l'épanouissement de ses facultés et la plénitude de la vie, semble avoir cédé le pas à la barbarie<sup>1</sup>. Plus que jamais, il convient de nous demander «*qu'est-ce que la musique*»? et plus précisément, «*qu'est-ce que le chant*»?

### QU'EST-CE QUE LE CHANT?

À cette question, l'œuvre artistique, théorique et pédagogique de Nella Anfuso livre une réponse tellement *élevée* qu'il convient d'en comprendre les fondements. Il ne s'agit pas de vouloir reproduire ni conserver ce qu'il faut appeler un «modèle», né de l'un des plus hauts sommets de la civilisation occidentale, l'Humanisme italien, qui sut accomplir la miraculeuse union de l'art et de la pensée, mais d'en dégager les principes d'excellence qui, parce qu'ils sont vitaux, ne peuvent cesser de féconder le devenir de l'art musical.

Qu'est-ce donc que cet art qui «*ne souffre pas la médiocrité*»<sup>2</sup>, cet «*art noble de chante*»<sup>3</sup>, cet «*âge d'or du chant*»<sup>4</sup>, que l'on appelle instamment à une renaissance? On pressent qu'il se trouve là quelque chose d'essentiel; et en même temps, il semble difficile de prendre la

---

<sup>1</sup> M. HENRY, *La barbarie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1987; 2<sup>e</sup> éd. Paris, PUF, «Quadrige», 2004.

<sup>2</sup> N. ANFUSO, *Quest'arte non patisce la mediocrità. Principi per una rigenerazione della conoscenza del canto*, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, Studi musicologici, XI, 1993; trad. ang. *This art does not suffer mediocrity. Principles for a regeneration of the knowledge of song*, Studi musicologici, XIV, 1999; trad. esp. *Este arte no soporta la mediocridad. Principios para una regeneración del conocimiento del canto*, Studi musicologici, XV, 2000; trad. franç. «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», *Principes pour une connaissance renouvelée du chant*, nouvelle édition revue et augmentée, traduction, présentation et notes de X. Lacavalerie, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, Studi musicologici, XVI, 2000.

<sup>3</sup> AUTORI VARI, *Nella Anfuso. Il Rinascimento dell'arte nobile del cantare (XV-XVIII sec.)*, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, Studi musicologici, XXI, 2005.

<sup>4</sup> N. ANFUSO, *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.). Dei principi e degli stili*, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, Studi musicologici, XVIII, 2003; *L'età d'oro del canto. La scuola romana (XVI-XVII sec.)*, Atti del seminario straordinario, Roma, 9-13 settembre 2002, a cura di N. Anfuso, R. Cresti, M. Heilbron, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, Studi musicologici, XIX, 2003; *L'età d'oro del canto (15.-18. sec.) ed il nostro tempo. Prospettive di rinascita*, Atti del 31. convegno internazionale di musicologia, Artimino, 22-23 luglio 2002, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, Studi musicologici, XX, 2003.

mesure de cette essentialité, tant le chant, devenu divertissement, spectacle, marchandise<sup>5</sup>, paraît aujourd'hui dérisoire, prêtant sa contribution et sa voix au règne généralisé du banal et de l'Insignifiant.

C'est qu'il est une autre conception du chant, bien éloignée de l'*hubris* d'une vocalité trop souvent narcissique, exhibitionniste, pathologique voire tératologique, fille de la théâtrocratie et de l'idolâtrie de l'apparence: celle d'une voix enchantée<sup>6</sup> qui, sourdant d'un être unifié et pacifié, livre son message de Vérité, de Beauté, et de Sagesse. Il ne saurait être d'autre chant qu'humain, expression d'une *humanitas* conférant dignité et souveraineté à la voix.

Qu'en est-il en effet de la voix de la nature, — musique des éléments, de la terre, de l'air, et de la mer, ballet des saisons, et ronde du temps? Qu'en est-il de la voix animale, — pies, perroquets, singeant de façon quasi parfaite la voix humaine? Et que dire encore de la voix que produit l'automate ou la machine, contrefaçon mécanique de la voix émanant d'une sensibilité? Sont-elles chant? Non point, car le chant est la prérogative de l'homme, en tant qu'il se définit par rapport aux autres animaux par la raison dont le langage est porteur.

### *HUMANISME DU CHANT*

Il n'est donc pas de chant en dehors de cet humanisme de la parole qui fonde notre civilisation occidentale. Créant un lien indissoluble entre *ratio* et *oratio*, celui-ci ne conçoit la voix qu'articulée, porteuse de langage et de sens<sup>7</sup>, de laquelle l'homme tient sa dignité.

Avec la stature droite, tendue vers le ciel et regardant en haut qui distingue l'homme de l'animal<sup>8</sup>, la voix est le *topos* de la *dignitas hominis*. Elle ne peut surgir que du corps humain qui, par l'existence de la main<sup>9</sup> permettant à la bouche l'émission de la voix articulée, est l'instrument parfait par lequel peuvent s'exprimer le langage et la nature rationnelle de l'homme. Avec la vue, la voix, associée à l'ouïe, est le second des deux sens,

---

<sup>5</sup> Cette orientation de la musique est déjà dénoncée par T. W. Adorno en 1938 dans «Über den Fetschcharakter in der Musik und die Regression des Hören», publié dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*, revu et repris dans *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956, et republié dans *Gesammelte Schriften*, ed. G. Adorno, R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, XIV, p. 14-50; trad. franç. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, par C. David, Paris, Allia, 2001, 2<sup>e</sup> éd. 2003. Voir aussi l'introduction de la *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, P. Siebeck, 1949, rééd. révisée Frankfurt am Main, Europäische Verl.-Anst., 1958; trad. franç. *Philosophie de la nouvelle musique*, par H. Hildenbrad et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1962, reprint Gallimard, «Collection Teb», 1979, rééd. 1990.

<sup>6</sup> Ch. TROTTMANN, *La voix enchantée. Essai philosophique sur le chant*, Dijon, Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité, Presses universitaires de Dijon, 1998.

<sup>7</sup> À partir de la distinction aristotélicienne entre *psophos*, le son inorganisé qui est bruit, *phônê*, la voix émise par un être animé et chargée d'une signification, et *logos*, la voix articulée ou parole produisant le langage humain. Cf. ARISTOTE, *Histoire des Animaux*, IV, 9, 535a27-b3 ; *Traité de l'âme*, II, 8, 420 b29-421a; *Politique*, I, 1253b9-18. Voir T. GONTIER, «Vie et intelligence chez Aristote : opposition ou unité», dans *Métaphysique de l'esprit. De la forme à la force*, actes du colloque tenu en Sorbonne les 17-18-19 novembre 1995, sous la dir. de P. Magnard, Paris, Vrin 1996, p. 30-31. Sur la conception antique de la voix sur laquelle se fonde la tradition humaniste du chant, voir W. AX, *Laut, Stimme und Sprache. Studien zu drei Grundbegriffen der antiken Sprachtheorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.

<sup>8</sup> CICÉRON, *De Natura deorum*, II, 140; GRÉGOIRE DE NYSSE, *De hominis opificio*, VIII, 144 b.

<sup>9</sup> CICÉRON, *De Natura deorum*, II, 151; GRÉGOIRE DE NYSSE, *De hominis opificio*, VIII, 144c, 148c.

placés dans la citadelle de la raison qu'est la tête, menant à l'intelligence<sup>10</sup>. Faisant pénétrer la parole et le concept dans l'esprit, elle est essentielle à la constitution de tous les savoirs, humains et divins<sup>11</sup>.

Ainsi la voix inspirée mêlant *pneuma* et *pnoé*, souffle spirituel et haleine matérielle de la créature, est-elle le *medium* de la révélation du Verbe créateur<sup>12</sup>. Et le chant des Muses n'est autre que la voix de l'entendement qui lie entre elles les disciplines et conduit au savoir encyclopédique élevant par degrés la raison. Depuis Homère et Hésiode, Orphée et Pythagore, Platon et saint Augustin, la musique, en la parole qu'elle recèle, est le cœur et le *nexus* de cette *enkuklios paideia*, de ces arts libéraux menant à la philosophie et à la théologie, de ces *studia humanitatis* qui confèrent à l'homme sa dignité et lui permettent, de sa propre raison, volonté et liberté, de s'abaisser plus bas que la bête ou de s'élever jusqu'à la nature divine. Il n'est de musique qui ne soit un acte civilisateur.

### ***DU SAVOIR À LA SAGESSE***

Dans cette perspective, la musique est savoir. «[...] quand est-on meilleur que les animaux, et quand doit-on être placé au-dessus d'eux?» demande saint Augustin. «Quand on sait ce que l'on fait»<sup>13</sup>. Par conséquent, n'est pas chanteur qui veut et se proclame tel, au seul témoignage de sa vocalité et des décibels qui en échappent. N'est pas chanteur celui qui, comme le rossignol, module par instinct naturel<sup>14</sup>. Pas plus que le virtuose qui, bien que possédant un art certain supérieur à la seule nature, doit sa rapidité et son aisance au seul exercice du corps et à l'imitation, sans le secours de la raison<sup>15</sup>.

La différence du *savoir-faire* au *savoir de ce faire* est celle de l'homme à l'animal. La musique est science, bien éloignée de toute aptitude ou connaissance ordinaire: «il ne s'agit pas d'y apprendre ce que connaît n'importe qui [...]»<sup>16</sup>, écrit Augustin. De même que quiconque parle dit quelque chose sans pour autant faire un discours ni être orateur, quiconque entonne une parole ou un air n'est pas pour autant chanteur. Il faut pour cela être maître de cette si haute discipline qu'est la *modulatio*, des principes et des lois de cette «science qui apprend à bien moduler»<sup>17</sup>, (*scientia bene modulandi*), c'est-à-dire à régler, mesurer le mouvement sonore selon l'ordre de la beauté<sup>18</sup>.

L'art du chant se développe sur ce fondement rationnel qui, par le rythme et la proportion, en assure la qualité. C'est le même ordre rationnel qui, dans les œuvres de la vue, fait apprécier la régularité et la symétrie, révélées par la lumière, des intervalles

---

<sup>10</sup> CICÉRON, *De Natura deorum*, II, 141, 144

<sup>11</sup> CICÉRON, *De Natura deorum*, II, 148.

<sup>12</sup> Voir P.-J. SALAZAR, *Le culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995, p. 218.

<sup>13</sup> SAINT AUGUSTIN, *De ordine*, II, 49; trad. franç. *L'ordre*, par S. Dupuy-Trudelle, *Œuvres*, I, Paris, Éditions Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, p. 182.

<sup>14</sup> *Id.*, *De musica*, I, IV, 5.

<sup>15</sup> *Ibid.*, I, IV, 6-9.

<sup>16</sup> *Ibid.*, I, II, 2, p. 557.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> «moduler» vient de *modus*, mesure.

composant les éléments architecturaux. Dans les œuvres des hommes qui se voient, on appelle cette justesse de proportion, qui prend le nom de «raison» (*ratio*), «beauté»; dans les paroles qui s'entendent, «suavité»<sup>19</sup>. C'est donc selon le critère de la douceur, dont relève aussi la composition poétique<sup>20</sup>, que l'on pourra juger d'un chant, signe et présence dans la matérialité sonore de la rationalité humaine. Sans cette douceur, il n'est plus de chant véritablement humain<sup>21</sup>.

Le rationnel se complète en outre d'une troisième catégorie, la signification, qui advient par l'intermédiaire de la sensation, de sorte que la beauté sonore, la douceur de la sensation, est la messagère de la beauté de la signification: «*la beauté du mouvement, — écrit Augustin —, procure une douce sensation, mais c'est à l'esprit que, par l'intermédiaire de la sensation, la beauté de la signification du mouvement est agréable. Cela est encore plus évident pour l'ouïe, car tout ce qui sonne agréablement plaît à l'oreille et la charme, mais ce qui, par le même son, est bel et bien signifié ne se rapporte pas au message de l'ouïe mais à l'esprit seul*»<sup>22</sup>. Telle est la trace de la raison dans les œuvres sonores, propédeutique à la contemplation bienheureuse de la beauté des choses immortelles et divines.

C'est par une telle science rationnelle que le chant acquiert sa noblesse et sa précellence. L'exigence de cette «connaissance du meilleur» est totale. Elle ne ménage pas d'intermédiaire: on la possède ou ne la possède pas. «*Celui qui vraiment juge meilleur ce qui est le pire n'a sûrement pas la connaissance du meilleur*»<sup>23</sup>, lance sans appel Augustin. Elle condamne d'ignorance, de bassesse et de vilénie celui qui, sans faire appel aux trésors de l'esprit, se livre à la pure sensualité et séduction vocale<sup>24</sup>; tout comme celui qui, par appât du gain ou pour rechercher l'assentiment de la multitude, prend quelque latitude par rapport à cet art de l'excellence et à son caractère fondamentalement désintéressé<sup>25</sup>. Le simple écoutant ne

---

<sup>19</sup> *De ordine*, II, 33-34. «Nous avons découvert, pour autant que nous avons pu chercher, certaines traces de la raison dans les sens et, en ce qui relève de la vue et de l'ouïe, dans le plaisir même. [...] en ce qui concerne les yeux, on a coutume d'appeler "beau" ce en quoi la convenance des parties est dite "rationnelle". En ce qui concerne les oreilles, quand nous disons que l'harmonie est "rationnelle" et que la composition du chant rythmé l'est aussi, "suavité" est le mot que l'on utilise alors dans son sens propre. Mais ni dans les belles choses qui nous charment par la couleur, ni dans la suavité auditive d'une corde pincée au son limpide et pur, nous ne disons qu'il y a de la rationalité. Reste donc que le plaisir qui nous vient de ces différents sens, et dont nous avons qu'il a rapport à la raison, est celui qui comporte quelque proportion ou rythme», II, 33, *op. cit.*, p. 169-170.

<sup>20</sup> *Ibid.*, II, 34, p. 170. «Dans les vers, dont nous disons qu'il y a en eux une raison expliquant le plaisir des oreilles, qui ne sent que c'est la mesure qui est la maîtresse d'œuvre de la suavité du tout?».

<sup>21</sup> C'est à ce critère que se soumet toute la tradition humaniste du *canto poetico*. Trouvant ses sources dans la modulation de la parole latine théorisée par Cicéron et Quintilien, la douceur du *carmen* est transmise à l'Occident moderne par la parole italienne, magnifiée par Dante, Boccace, et Pétrarque. Cf. DANTE, *De vulgari eloquentia*; PÉTRARQUE, «De dulcedine musica», *De remediis utriusque fortune*, I, 23 ; «de eloquentie memorandis effectibus ac musicis», *Familiars*, III, 22 ; BOCCACE, *Genealogia Deorum gentilium*, XIV-XV. Voir B. PINCHARD, «Le cristal et les larmes. Structure du poème et modulation musicale de Dante à Monteverdi», *Poésie*, n° 28, 1984, p. 91-103. Cette esthétique de la douceur est celle qui modèle entièrement encore l'art noble de chanter de l'école ancienne du chant italien (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Elle cesse avec l'apparition du *stile emetico*, en «vomissements» (*a vomito*), appelé «hurlement à la française» ou «grand cri». Voir N. ANFUSO, *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.)*. *Dei principî e degli stili*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>22</sup> SAINT AUGUSTIN, *De ordine*, II, 34, *op. cit.*, p. 171.

<sup>23</sup> *De musica*, I, VIII, 12, ; trad. franç. *La Musique*, par J.-L. Dumas, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 568.

<sup>24</sup> *Ibid.*, I, IV, 5, p. 560 : «Ne te paraissent-ils pas semblables à ce rossignol, tous ceux qui, conduits par un certain instinct, chantent bien, c'est-à-dire en mesure et d'une voix agréable, mais qui, interrogés sur les nombres ou sur les intervalles des sons aigus et des sons graves, ne peuvent pas répondre?». Cf. aussi *De ordine*, II, 49.

<sup>25</sup> *Ibid.*, I, VI, 11-12.

reste pas non plus extérieur aux dictats qu'impose la noblesse du chant<sup>26</sup>. Peut-on juger de la hauteur des cimes sur lesquelles celui-ci évolue, sans comprendre la science qui permet d'y accéder? Absolument pas. Le déni d'humanité frappe également ceux qui, sans aucun jugement de l'esprit ni véritable éducation musicale permettant la constitution d'un goût authentique, jouissent du plaisir des mélodies par un sens musical inné, constitué de la tendance à l'imitation, du sens auditif et de la mémoire, qu'ils partagent avec les bêtes<sup>27</sup>.

Le véritable savoir musical, comme celui de toute discipline libérale, suppose une purification morale<sup>28</sup> sans laquelle l'âme rationnelle ne peut progresser vers la vérité et se subordonne à une inspiration éthique qui permet le passage du savoir à la sagesse, le dépassement de la pure intellectualité et perfection technique dans l'accomplissement de la vie heureuse<sup>29</sup>. À l'opposé de cette double voie conjoignant intellectualité et moralité se tient le vulgaire, le «tâcheron du théâtre»<sup>30</sup>, celui qui, troquant les biens de l'esprit pour les fastes de l'œil et de la scène, aura fait de sa personne et de son art un spectacle. Augustin, témoin de la décadence de l'Antiquité tardive, stigmatise un phénomène que la modernité et la post-modernité, pour l'avoir lentement et sûrement accru, connaissent mieux que jamais: le règne des histrions<sup>31</sup>.

### ***DE LA SENSIBILITÉ À LA RATIONALITÉ***

S'il peut s'avérer le plus fragile des arts, comparé à l'architecture qui institue la matière dans l'espace et la soustrait à l'évanescence de la temporalité<sup>32</sup>, le chant tient son pouvoir du lien privilégié qu'il entretient avec la signification. Le néoplatonisme ficinien a porté à son acmé une telle conception intellectualiste de la musique suscitant l'envol du chant de la sensibilité vers la rationalité. Affranchissant la musique du seul domaine de la technique, Marsile Ficin en fait de nouveau, comme elle l'était chez les Anciens, un élément essentiel à sa conception du monde et de l'homme, en la reliant à la question centrale de l'immortalité de l'âme.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, I, IV, 5, p. 560-561 : « Que dire de ceux qui les écoutent volontiers sans cette science, alors que nous voyons des éléphants, des ours, et plusieurs espèces animales s'agiter au son de la musique, les oiseaux se charmer de leur propre chant (ils n'y ont pas d'avantage extrinsèque, et ils n'agiraient pas ainsi avec tant de zèle s'ils n'y prenaient plaisir): ne peut-on comparer ces gens à des bêtes?».

<sup>27</sup> *Ibid.*, I, V, 10.

<sup>28</sup> *De ordine*, I, 28-30 ; II, 6 et 52.

<sup>29</sup> *Ibid.*, I, 24. Voir aussi II, 50-51, p. 182-183 : «[...] c'est graduellement que l'âme parvient aux mœurs et à la vie meilleure, non plus désormais par la foi seule, mais par une raison certaine. À celle qui observera attentivement la force et la puissance des nombres, il semblera indigne et absolument déplorable d'utiliser sa science pour bien composer un vers et jouer de la cithare, et de laisser sa propre vie, et elle-même, qui est une âme, suivre un chemin de traverse et, dominée par son désir, produire le honteux bruit dissonant des vices. Mais lorsqu'elle se sera accordée et ordonnée et se sera rendue harmonieuse et belle, l'âme osera alors voir Dieu, fontaine même d'où sourd toute vérité, Père même de la Vérité». Cf. le dialogue philosophique de *La Vie heureuse*.

<sup>30</sup> *De musica*, I, IV, 8, *op. cit.*, p. 564.

<sup>31</sup> *Ibid.*, I, VI, 11-12. Notons toutefois que l'Antiquité connut quelques hommes de théâtre, experts de la récitation, du chant et de la danse, appréciés des hommes de bien, tel le célèbre Roscius immortalisé par l'amitié et le plaidoyer de Cicéron (*Pro Q. Roscio comoedo*). La figure la plus détestable de l'histrion est sans nul doute Néron dont la passion du chant n'avait d'égale que la barbarie. Cf. SUÉTONE, *Vie des douze Césars*, «Néron», 20-21, 54.

<sup>32</sup> Voir Ch. TROTTMANN, *op. cit.*, p. 12.

Comprenons les traits de sa philosophie musicale, qui trouve en son centre l'identification de la musique à la poésie dont sont directement issues les théories du chant humaniste. La musique relève du domaine de la Beauté, que seules les puissances de l'âme ayant affaire à l'esprit, — la raison, la vue et l'ouïe —, ont la capacité de faire naître: «[...] les raisons incorporelles de la vérité, les couleurs et figures et les sons n'émeuvent point le corps ou à peine et bien peu: mais elles aiguïsent au plus haut point vers la recherche la pointe de l'esprit, ravissant à elles son désir»<sup>33</sup>. Ainsi la Beauté musicale enchante-t-elle l'âme par le son qui tire son pouvoir de l'air, élément qu'il a en commun avec le *spiritus*, vapeur aérienne de sang assurant le lien entre le corps et l'âme. Par leur nature médiatrice, tous deux affectent tant le corps que la raison, s'élevant jusqu'à l'intelligence qui contemple les idées incorporelles et éternelles<sup>34</sup>. C'est donc par son contenu intellectuel que l'esprit musical peut toucher la plus haute partie rationnelle et immortelle de l'âme. Il fait du son le véhicule aérien de la signification, capable de communiquer d'intelligence à intelligence<sup>35</sup>. De même nature que le *spiritus mundi* reliant le corps et l'âme du monde, le chant est ainsi le plus puissant des opérateurs<sup>36</sup>.

En outre, la musique relève de l'inspiration divine grâce à laquelle l'âme immortelle pour remonter vers l'Un, sa patrie céleste. Le *furor poetico* est le premier stade de ce ravissement et procède par l'harmonie musicale au réaccordage de l'âme troublée par sa chute dans le corps<sup>37</sup>. La musique est un simulacre sensible grâce auquel l'âme se souvient des essences divines et prend désir de les contempler à nouveau<sup>38</sup>. Elle est le reflet de la musique divine, qui réside dans l'intelligence divine. Marsile Ficin distingue alors deux types de musique sensible:

«[...] certains imitent cette céleste musique avec les rythmes et les consonances des voix, et divers instruments, ce que nous pouvons considérer comme une musique légère et de peu de valeur. De nombreux autres ensuite, imitant la divine et céleste harmonie avec un jugement plus grave et plus sûr, ordonnent et composent en vers, en pieds, et en rythmes ce dont ils ont par les sens le concept; et aidés de l'esprit divin ils composent de très graves et doctes vers. Platon considère cette musique plus digne et l'appelle diversement poésie, et elle est une très puissante imitatrice de l'harmonie céleste. Car l'autre musique rappelée précédemment délecte seulement par la concordance et la suavité des voix.

---

<sup>33</sup> M. FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, texte établi, traduit, présenté et annoté par P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, V, 2, p. 90.

<sup>34</sup> Lettre à Francesco Musano de Cesis *Che la Medicina ha cura del corpo, la Musica dello spirito, la theologia dell'anima* et le *De Vita libri tres*, I, 2. Voir D. P. Walker, «Ficino's Spiritus and Music», *Annales musicologiques*, 1 (1953), p. 131-150, republié dans *La magie spirituelle et angélique de Ficin à Campanella*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 19-24; B. BOCCADORO, «Musica, medicina e temperamento», dans *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2002, II, p. 361-386; P. GOZZA, «Mousikè, hêdonè et aretè. La psychologie de la musique chez Ficin et Giacomini», dans *Mousikè et Aretè. Musique et éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, actes du colloque tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003, sous la dir. de F. Malhomme et A.-G. Wersinger, à paraître Paris, Vrin, collection « de Pétrarque à Descartes ».

<sup>35</sup> *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, VIII, 1; X, 4; X, 7.

<sup>36</sup> *De vita libri tres*, III, 21. «Et souviens-toi que le chant est le plus puissant imitateur de toutes les choses: il imite en effet les intentions et les affections de l'âme, imite les paroles, reproduit les gestes et les mouvements du corps, les actions et les mœurs des hommes, et il imite et reproduit toutes ces choses avec une telle force, qu'il incite instantanément à les imiter et à les reproduire tant le chanteur lui-même que ses auditeurs».

<sup>37</sup> *Commentaire sur le dialogue de Platon Ion*, trad. E. Mehl, Paris, Ellipses, 2001, p. 89.

<sup>38</sup> Lettre *Si disputa del furore divino* à Peregrino degli Agli, *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino, tradotte in lingua toscana da F. Figliucci Senese*, a cura di S. Gentile, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, I, p. 11r-v.

*Mais la Poésie (ce qui est aussi le propre de l'harmonie divine) avec certains rythmes des sons et des mouvements de l'âme, exprime beaucoup plus efficacement les très hauts sens divins. C'est pourquoi elle ne plaît pas seulement aux oreilles mais porte à l'intelligence une très suave nourriture semblable à la céleste ambrosie [...]*<sup>39</sup>.

Seule donc la *musica poetica* qui exprime un concept et s'adresse à l'esprit, est capable de susciter la danse, l'incandescence, l'illumination de l'âme que l'on nomme enthousiasme, de la détacher du sensible et la porter vers la contemplation de la vérité éternelle. Ainsi seul le chant, par l'intelligence qu'il porte, est musique, ramenant l'homme au divin et se faisant extase.

### UN CHANT SANS CHANTER

On comprend avec ces présupposés pourquoi la noblesse du chant tiendra moins à chanter qu'à se faire «*canto senza cantare*», pour reprendre la dénomination la plus paradoxale dans laquelle le chant humaniste a voulu se reconnaître. Mais entendons bien. Ne croyons pas qu'il s'agisse d'un chant élémentaire, primaire, — déni de l'art auquel le primat de l'idée réduirait la matière musicale. Le culte de la vérité, auquel le chant néoplatonicien se voue, exige la plus haute technicité. Rien n'est plus difficile à obtenir que l'émission parfaite, le *portamento* qui lie le passage d'une note à l'autre, l'augmentation et la diminution de voix (*crescere e scemare della voce*) jusqu'au silence, qui fondent l'art de la déclamation propre au *canto affettuoso*<sup>40</sup>. Entre outre, ce chant qui se dépouille pour réaliser son ambition de seulement parler, — *parlar cantando* et non *cantar parlando*<sup>41</sup> — s'offre le luxe d'inventer la virtuosité! Trilles, qui font le prestige du chant<sup>42</sup>, passages,

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 11v-12.

<sup>40</sup> Voir N. ANFUSO, «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», *Principes pour une connaissance renouvelée du chant*, *op. cit.*, p. 24-30. On lira avec intérêt ces lignes consacrées à la subtilité et à la difficulté technique d'une telle réalisation: «[...] la réalisation du *Parlar cantando* (parler en chantant) requiert cette même émission parfaite, due aux caractéristiques de la parole et qui rend identique le *Parlar cantando* aux notes *spiccate* (détachées) des *passagi* de virtuosité. On comprend alors clairement pourquoi la réalisation pratique du *Parlar cantando* ou du *Recitar cantando* est en réalité beaucoup plus difficile qu'on pouvait le penser. *Parlar cantando* (parler en chantant) signifie techniquement parler en utilisant la pure résonance obtenue grâce à une émission parfaite. De tout cela découle une gamme expressive inimaginable, supérieure à tout ce que l'on peut supposer; variété donnée par les innombrables possibilités de la déclamation, caractérisée par les accents principaux et secondaires, tout comme la possibilité de varier les sonorités qui dérivent du jeu de la résonance [...]; toute cette variété des différentes "expressions", c'est-à-dire des *affetti* », *op. cit.*, p. 33-34.

<sup>41</sup> C. MONTEVERDI, Lettre à Striggio. Voir N. ANFUSO, *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.)*. *Dei principj e degli stili*, *op. cit.*, Ch I «Il canto umanistico e di seconda pratica. Il Parlar cantando», p. 53-68; B. PINCHARD, *Une juste plainte, une juste prière. Ariane et Orphée aux origines du chant orphique de Claudio Monteverdi*, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, 1997; Ch. TROTTMANN, *op. cit.*, chapitre XI «Parlar cantando», p. 143-148.

<sup>42</sup> Cf. P. F. TOSI, *Opinioni de' Cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, L. della Volpe, 1723; trad. franç. *L'Art du chant. Opinions sur les chanteurs anciens et modernes ou Observations sur le chant figuré*, traduit et augmenté d'exemples et de notes par Th. Lemaire, Paris, J. Rotschild, 1874, reproduction en fac-sim. Paris, L'Harmattan, «Les Introuvables», 1998, p. 51 : «Celui qui possède le trille dans toute sa perfection, fût-il privé de tout autre ornement, a toujours l'avantage d'arriver facilement aux cadences, où cet agrément est généralement fort essentiel; mais celui qui ne sait pas le faire, ou qui ne le possède que défectueux, ne sera jamais un grand chanteur, quelle que soit son instruction dans l'art du chant». Et sur sa difficulté d'exécution: «[...] le trille qui se fait entendre souvent ne plaît pas, quelle que soit la perfection apportée dans son exécution; celui qui est battu d'un mouvement inégal déplaît; le trille chevroté provoque l'hilarité, parce qu'il se produit dans la bouche comme le rire de l'homme ou comme le bêlement de la chèvre; le trille parfait se fait par le mouvement du larynx: celui



appoggiatures, sauts (*agilità di sbalzo*), notes répétées (*agilità martellata*), notes groupées (*gruppi*), notes pointées (*ribattuta di gola*), détachées (*spiccato*), exclamations, notes aiguës et graves, parfois situées dans le même passage, micro-intervalles chromatiques et enharmoniques, suspensions de silence allant jusqu'à la double-croche, etc.<sup>43</sup>, soumis aux critères implacables de justesse, mesure, précision, égalité et vitesse d'exécution sans lesquelles il n'y a de véritable virtuosité, rivalisent de difficulté, d'invention et de variété, jusqu'à l'ébahissement.

Pourtant, cet idéal humaniste du chant ajoutera encore le paradoxe de d'être virtuosité sans virtuosité, ornementation sans ornementation, puisque l'ensemble de ces prouesses techniques ne sont pas extrinsèques, mais absolument essentielles à l'expression de la parole. La subtilité de ce chant est encore d'être représentation sans représentation, puisque celle-ci n'a nul besoin des artifices de la scène pour se réaliser<sup>44</sup>, ni d'un «pléonasmе d'intentions»<sup>45</sup> transformant l'expression de l'*affetto*, c'est-à-dire le concept et l'émotion qu'il contient, en un sentimentalisme voire dolorisme des plus douteux. Roland Barthes a su relever la faiblesse et l'échec d'un tel art signalétique, imposant «non l'émotion, mais les signes de l'émotion»<sup>46</sup> : «*ayant, par exemple, à chanter une tristesse affreuse, il ne se contente ni du simple contenu sémantique de ces mots, ni de la ligne musicale qui les soutient: il lui faut encore dramatiser la phonétique de l'affreux, suspendre puis faire exploser la double fricative, déchaîner le malheur dans l'épaisseur même des lettres; nul ne peut ignorer qu'il s'agit d'affres particulièrement terribles. Malheureusement ce pléonasmе d'intentions étouffe et le mot et la musique, et principalement leur jonction, qui est l'objet même de l'art vocal. Il en est de la musique comme des autres arts, y compris la littérature : la forme la plus haute de l'expression artistique est du côté de la littéralité, c'est-à-dire en définitive d'une certaine algèbre : il faut que toute forme tende à l'abstraction, ce qui, on le sait, n'est nullement contraire à la sensualité*»<sup>47</sup>.

Tel est précisément le grand art du chant caccinien que de réaliser cette abstraction, faisant relever l'expression du concept de la seule perfection du matériau musical. «*L'expression, chez le chanteur, — écrit Caccini —, n'est autre que la force de notes et accents divers dans un juste équilibre du piano et du forte; une expression des paroles et des idées que l'on chante, capable de mouvoir les passions de celui qui écoute*»<sup>48</sup>. Faisant appel à la *sprezzatura* libérant le rythme de la phrase musicale pour atteindre au naturel du parler<sup>49</sup>, et mettant tout son art à «*cacher l'art*

---

qui est fait par deux voix en tierce est désagréable; le trille lent ennue; celui qui n'est pas d'une intonation parfaite est affreux», *op. cit.*, p. 57.

<sup>43</sup> Voir N. ANFUSO, «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», *Principes pour une connaissance renouvelée du chant*, *op. cit.*, p. 36-40.

<sup>44</sup> Sur le «*stile rappresentativo*» ou «*genere rappresentativo*», voir N. ANFUSO, *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.). Dei principî e degli stili*, *op. cit.*, p. 64-65.

<sup>45</sup> R. BARTHES, «*L'art vocal bourgeois*», *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, p. 158.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 157-158.

<sup>48</sup> G. CACCINI, Préface aux *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze, Zaboni Pignoni, e Compagni, 1614.

<sup>49</sup> Sur la *sprezzatura* dans le chant, voir G. CACCINI, Préface aux *Nuove musiche*, Firenze, Maescotti, 1601 : «*Voyant donc, ainsi que je l'ai dit, que de telles musiques, et musiciens, ne procuraient d'autre plaisir que celui que peut donner à l'ouïe seule l'harmonie, puisqu'elles ne pouvaient toucher l'intelligence sans l'intelligence des paroles, j'eus l'idée d'introduire une sorte de musique grâce à laquelle on puisse presque parler en harmonie, en utilisant (comme je l'ai dit ailleurs) une certaine et noble sprezzatura de chant, en passant parfois par quelques dissonances [...]*»; «*[...] j'appelle noble manière celle que l'on emploie sans se soumettre à une mesure régulière, en faisant souvent la moitié moins de la valeur des notes selon le sens des paroles, d'où naît alors ce chant qu'on a appelé en sprezzatura*». Et dans la Préface aux *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* de 1614: «*La sprezzatura est cette grâce que l'on donne au chant avec le passage de plusieurs croches et doubles-croches sur diverses cordes qui, en*

par l'art même», le chant humaniste nous donne une leçon sans laquelle il n'est ni art, ni vie, — celle, si précieuse et si rare, de la grâce<sup>50</sup>.

### EXCELLENCE DE LA VOIX HUMAINE

De cette philosophie humaniste du chant se dégage une conception unique de la voix, — véritable éducation, véritable culture alliant la recherche de la beauté vocale à un sens profond de l'intelligence et de la vie<sup>51</sup>. Il convient, à l'heure où une telle conception a laissé place à un «fétichisme de la voix», d'en retrouver la beauté et la vitalité. En 1938, Theodor Adorno dénonçait déjà ce culte excessif et dégénéré porté à la voix : «*Au comble de son fanatisme, le fétichisme musical s'empare du respect du public pour les voix des chanteurs. [...] "Avoir une voix" et "être un chanteur" sont, pour les matérialistes vulgaires de la musique, des expressions synonymes. Dans les époques antérieures, on exigeait au moins des stars du chant, des castrats et des prima donna, une véritable virtuosité technique. Aujourd'hui, c'est le matériau comme tel, en dehors de toute fonction, qui est célébré. Il n'est plus du tout nécessaire de commencer par s'interroger sur la capacité d'interprétation musicale d'un chanteur. À vrai dire, même l'ordonnance mécanique des moyens n'est plus attendue. Une voix particulièrement grave ou particulièrement aiguë suffit à faire la gloire d'un chanteur*»<sup>52</sup>. Ainsi voit-on le fétichisme de la voix faire régresser le grand Art du chant à la

---

enlevant en temps opportun au chant une certaine étroitesse et sécheresse, le rend plaisant, libre et souple, de même que dans le parler l'éloquence et la faconde rendent aisées et douces les choses dont on parle. Aux figures et aux colorations rhétoriques dans l'éloquence j'assimilerais les passages, les trilles et autres semblables ornements que l'on peut quelquefois par extension dans tout *affetto* introduire ».

<sup>50</sup> Sur la *grazia* dans le chant, voir G. CACCINI, Préface aux *Nuove musiche* de 1601: «[...] d'un effet tout contraire sera de diminuer [la voix], puisque lui donner au moment de la quitter un peu plus d'esprit la rendra toujours plus *affettuosa*, outre qu'en utilisant aussi quelquefois l'un ou l'autre on pourra varier, la variété étant dans cet art très nécessaire, lorsqu'elle est dirigée à une telle fin. De sorte que, si c'est là la plus grande partie de la grâce [*grazia*] dans le chant capable d'émouvoir l'*affetto* de l'âme, dans les concepts où il convient véritablement d'utiliser de tels *affetti*, et si on le démontre par d'excellentes raisons, il s'ensuit par conséquent de nouveau que l'on apprend également des écrits cette grâce [*grazia*] très nécessaire que l'on ne peut en raison de son intelligence d'une meilleure façon et par une plus grande clareté décrire ni parfaitement acquérir, à moins qu'après l'étude de la théorie et des règles précédentes l'on ne mette en acte la pratique grâce à laquelle l'on devient dans tous les arts plus parfait [...]»; et aussi: «[...] nous pouvons encore comprendre de ces notes combien plus de grâce [*grazia*] ont les quatre premières croches sous la seconde syllabe du mot *languire*, retenues par la seconde croche pointée, que les quatre dernières égales ainsi décrites par exemple. Mais puisque nombreuses sont les choses employées dans la bonne manière de chanter qui, pour avoir plus de grâce [*grazia*] décrites d'une certaine manière, font l'effet contraire dans une autre, d'où l'on dit d'aucuns chanter avec plus de grâce [*grazia*] ou moins de grâce [*grazia*], je montrerai maintenant la façon dont je conçois le *trillo*, et le *gruppo* [...]». Sur la philosophie de la *sprezzatura* et de la *grazia*, voir B. CASTIGLIONE, *Libro del Cortegiano*, I, 24-28, en particulier I, 26: «Mais j'ai déjà souvent réfléchi sur l'origine de cette grâce [*grazia*], et, si on laisse de côté ceux qui la tiennent de la faveur du ciel, il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait et que l'on dit, c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture [*sprezzatura*], qui cache l'art et qui montre que tout ce que l'on fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser. C'est de là, je crois, que dérive surtout la grâce; car chacun sait la difficulté des choses rares et bien faites, si bien que la facilité en elles engendre une grande admiration. Et au contraire, faire des efforts et, comme l'on dit, tirer par les cheveux, donne beaucoup de disgrâce [*disgrazia*], et fait qu'une chose, aussi grande soit-elle, ne mérite pas l'estime. Pour cette raison, on peut dire que le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher, car, s'il est découvert, il ôte entièrement le crédit et fait que l'on est peu estimé », trad. franç. *Le livre du courtisan*, par A. Pons, Paris, GF Flammarion, 1991, p. 54-55.

<sup>51</sup> Elle est aussi éducation dans la mesure où le développement maximal des facultés vocales poursuivi à des fins esthétiques assure en même temps le respect et la santé de la voix humaine. Voir N. ANFUSO, «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», *Principes pour une connaissance renouvelée du chant*, op. cit., p. 19; *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.)*. *Dei principî e degli stili*, op. cit., p. 101-102.

<sup>52</sup> T. W. ADORNO, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, op. cit., p. 25-26.

simple couleur naturelle de la voix<sup>53</sup>, particulièrement en ce qu'elle peut présenter d'extravagant, voire de pathologique, afin de satisfaire le goût d'un public plus avide de sensationnel que de musique.

À l'opposé, le chant humaniste travaille à la promotion d'une voix proprement et pleinement humaine, expression d'un sujet mature, pleinement conscient de ses moyens intellectuels, esthétiques et techniques, maître de sa voix parce que maître de lui-même. Un tel chant s'oppose à tout naturalisme, tout infantilisme comme à tout attachement à la pure couleur. S'il n'attache de considération aux voix d'enfants, de falsettistes, ni à la classification des voix<sup>54</sup>, c'est-à-dire à tout particularisme, c'est qu'il vise l'universel.

Le chant humaniste promeut l'idéal d'une voix parfaite, appelée «*voix naturelle*»<sup>55</sup>. Mais ne nous laissons pas abuser par le mot. Nous sommes à l'opposé de tout naturalisme, et au comble de l'art, car la voix deviendra «naturelle» lorsque, au terme d'un long apprentissage visant à la fabriquer et à la maîtriser, elle sera devenue entièrement et parfaitement construite<sup>56</sup>.

Le grand Art du chant n'est pas ce que le profane pourrait imaginer. Il ne se juge pas selon le niveau d'expressionnisme, voire d'histrionisme, des manifestations audibles et visibles de l'extériorité. Il en est aux antipodes. Le grand Art se cache, jusqu'à se rendre invisible. «*Le grand art d'un chanteur doit être de rendre imperceptible à celui qui l'écoute ou le regarde la facilité ou la difficulté qu'il a de chanter [...]*»<sup>57</sup>, écrivait Mancini. Il est seulement, si l'on peut dire, la création d'un instrument parfait «*[...] qui rend pleinement justice à l'écriture vocale en la rendant complètement objective*»<sup>58</sup>.

Le concept de voix-instrument est essentiel, et il donne sa pleine valeur à l'art du chant. Chanter n'est rien moins que naturel. La capacité à parler n'entraîne pas nécessairement celle de chanter. Cet acte demande une connaissance, une conscience et une utilisation du corps qui s'éloignent de la nature, et la voix ne devient vraiment humaine que lorsqu'elle aura conquis l'artificialité de l'instrument.

La conception du son qui découle de cet idéal du chant est particulièrement remarquable. Le son de la voix chantée ne relève pas du domaine de la *phusis*, mais de celui exclusif de l'art. Si la vocalité émanant du gazouillement de l'oiseau ou du babillement de l'enfant ressortit à l'instinct, voire à l'imitation, le chant véritable ne peut se déployer sans un acte fondateur qui est acte de création: *creare il suono*. Cette création artistique du son, cause d'une beauté sonore primant sur toutes les expressions particulières de style et de virtuosité, est le cœur vibrant du chant. Elle ne s'acquiert non pas par une fuite de l'être — fuite dans les extrêmes aigu ou grave du registre, fuite dans la vitesse, fuite du souffle —, mais par la concentration absolue des moyens corporels et spirituels aboutissant à une

---

<sup>53</sup> Ce qu'on appelle communément le timbre. Comme le souligne Nella Anfuso, ce terme ne relève absolument pas de l'Art du chant, et ne désigne qu'une spécificité naturelle propre chaque individu. Cf. *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.)*. *Dei principî e degli stili*, op. cit., ch. XI «Timbro e vibrato», p. 40-41.

<sup>54</sup> Voir N. ANFUSO, «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», *Principes pour une connaissance renouvelée du chant*, op. cit., p. 22-23.

<sup>55</sup> Fondée sur un registre unique, étendu à trois octaves.

<sup>56</sup> Est au contraire considérée comme artificielle, et appelée *voce finta*, la voix qui n'est pas parfaitement construite et ne réalise pas l'union des deux registres ou privilège celui de tête. Voir N. ANFUSO, «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», *Principes pour une connaissance renouvelée du chant*, op. cit., p. 23-24.

<sup>57</sup> *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Galeazzi, 1777, cité par N. ANFUSO, «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», op. cit., p. 27.

<sup>58</sup> N. ANFUSO, «*Cet art ne souffre pas médiocrité...*», op. cit., p. 21.

conscience et densité ontologique dont résulte le beau chant. Ainsi le grand Art du chant est-il celui aussi exigeant que subtil du «point d'appui»<sup>58</sup>, de la proportion, de l'économie, de la maîtrise, de la distance, de la conscience: un art de l'ascèse, affectant tant les mécanismes fondamentaux de la voix (émission, respiration, souffle) que les mouvements du corps (front, yeux, bouche, main, etc.) qui permet l'épanouissement de la résonance, — vibration entière de l'être et du monde qui l'entoure, excellence d'une voix pleinement humaine.

Qui eût supposé que cette leçon de chant fût une telle leçon d'intelligence, et plus encore, une telle leçon de vie? Différencié de la composition musicale, dégagé de ses liens transcendants, le grand Art du chant conquiert de lui-même sa souveraineté. Au chant des anges qui tirait sa perfection musicale de la *visio Dei*, il répond par l'autonomie de ses lois et de son pouvoir. Il place l'homme devant le défi de l'art et de lui-même, face à face avec l'absolu de la perfection. Le chant polyphonique est la fusion des voix et des êtres dans la multiplicité. Le chant monodique est un combat singulier. Il n'existe pas sur la surface de la terre deux empreintes vocales identiques comme il n'existe pas deux interprétations semblables. C'est précisément ce qui fait la valeur unique du chant, voix humaine qui, par la purification, l'abstraction, la densité de signification et de communication que lui confère l'art, se fait expression non pas d'un individu, mais d'une singularité touchant à l'universel<sup>59</sup>.

### **L'INCARNATION DU CHANT PLATONICIEN: LE «MIRACLE FLORENTIN» ET SES INTERPRÈTES**

Il est bien rare que l'idéalité trouve quelque accord avec l'imperfection du monde humain et la labilité des temps historiques et l'on contemple l'Absolu au ciel des idées, à moins que l'histoire ne produise quelque miracle. C'est de «miracle italien» qu'il faut, à la suite du «miracle grec» de l'Athènes de Périclès, qualifier le modèle qu'offre à l'Europe politique, économique, intellectuelle et artistique la civilisation de l'Humanisme italien où, comme l'a si bien montré l'historien Fernand Braudel, «[...] la force donne rendez-vous à l'esprit, la puissance à la culture»<sup>60</sup>.

C'est précisément dans ce «miracle italien», et plus exactement dans ce «miracle florentin», qu'a pu s'accomplir le «miracle du chant» qui allait faire entendre à l'Occident, au seuil de sa première modernité, la voix de l'Hellade et de ses grandeurs. Il faut en effet parler de miracle puisque à Florence le chant platonicien, relégué dans une République idéale au temps de Platon qui assistait à la décadence de la culture, s'est bel et bien incarné. Tel fut le prodige que sut réaliser la *Camerata*<sup>61</sup> du comte Giovanni de' Bardi<sup>62</sup>, rassemblant

<sup>59</sup> Sur le «singulier universel», voir P. MAGNARD, *Questions à l'humanisme*, Paris, PUF, 2000, p. 195-214.

<sup>60</sup> F. BRAUDEL, *Le modèle italien*, Paris, Flammarion, «Champs», 1994. p. 10.

<sup>61</sup> C. V. PALISCA, «Camerata», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2<sup>nd</sup> ed. London, Macmillan Publishers, 2001, IV, p. 870; *id.*, «The Camerata Fiorentina: A Reappraisal», *Studi musicali*, 1 (1972), p. 203-236; *id.*, *The florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven, London, Yale University Press, 1989; H. MARTIN, «La Camerata du comte Bardi et la musique florentine du XVI<sup>e</sup> siècle», *Revue de Musicologie*, XVI (1932), p. 63-65, 69-70, 153, 159; D. GIACOTTI, «Il recupero della tragedia antica a Firenze e la camerata de' Bardi», *Contributi dell'Istituto di filologia moderna, Serie storia del teatro*, I, Milano, 1968, p. 94-132; N.

les humanistes florentins Vincenzo Galilei<sup>63</sup>, père de Galilée<sup>64</sup>, Jacopo Peri<sup>65</sup>, Girolamo Mei<sup>66</sup>, Jacopo Corsi<sup>67</sup>, Ottavio Rinuccini<sup>68</sup> autour d'un cercle intellectuel qui pensa la musique comme l'une des grandes disciplines de l'esprit et réalisa l'idéal platonicien de

---

PIRROTTA, «Tragédie et comédie dans la *Camerata Fiorentina*», *Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Colloques internationaux du centre de la recherche scientifique, Paris, 30 juin-4 juillet 1953, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1954, 2<sup>e</sup> éd. 1963, réimpr. 1973, p. 287-295; *id.*, «Temperamenti e tendenze nella *Camerata Fiorentina*», *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 173-195.

- <sup>62</sup> R. CANTAGALLI, L. PANNELLA, «Bardi, Giovanni de'», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, VI, 1964, p. 300-303; G. GASPERINI, «G. B. de' conti di Vernio», *La Rinascita musicale*, I, 12 (1910), p. 12-15; II, 4 (1910), p. 5-8; 5-6 (1910), p. 16-17; 7-8 (1910), p. 12-15; 10-11 (1910), p. 14-23; C. V. PALISCA, «Bardi, Giovanni de'», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2<sup>nd</sup> ed. London, Macmillan Publishers, 2001, II, p. 719-720; *id.*, «The Musical Humanism of Giovanni Bardi», in *Poesia e musica nell'estetica del XVI e XVII secolo*, Atti del convegno internazionale di musicologia del Centro Studi Rinascimento Musicale, 3-10 maggio 1976, a cura di H. Meyvalian, Firenze, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, 1979, p. 45-72; *id.*, «A Discourse on the Performance of Tragedy by Giovanni de' Bardi (?)», *Musica Disciplina*, 27 (1983), p. 327-343; «The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music», *Essays in Honour of Donald J. Grout*, ed. W. W. Austin, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1968, p. 9-38, repr. in *Studies in the History of Italian Music and Theory*, Oxford, Clarendon, 1994.
- <sup>63</sup> R. MELONCELLI, «Galilei, Vincenzo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LI, 1998, p. 486-489; F. FANO, «Alcuni chiarimenti su Vincenzo Galilei», *La Rassegna musicale*, X (1937), p. 85-92; *La Camerata Fiorentina. Vincenzo Galilei. La sua opera d'artista e di teorico come espressione di nuove idealità musicali*, a cura di F. Fano, Milano, Ricordi, 1934; C. ORSINI, «Vincenzo Galilei», *Il Fronimo*, XVI, n° 62 (1988), p. 7-28; C. V. PALISCA, «Vincenzo Galilei and Some Links between "Pseudo-monody" and monody», *The Musical Quarterly*, XLVI (1950), p. 344-360; *Vincenzo Galilei*, atti del convegno di studi svoltosi nell'aprile 1987 presso la Biblioteca comunale, a cura di D. Bertoldi, R. Cresti, N. Anfuso, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 1988; A. GIANUARIO, *Vincenzo Galilei, la dissonanza e la seconda pratica, Discorso di Vincenzo Galilei intorno all'uso delle dissonanze (Ms. di Firenze)*, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, 2002.
- <sup>64</sup> A. FAVARO, «Ascendenti e collaterali di Galileo Galilei», *Archivio storico italiano*, s. 5, XLVII (1911), p. 346-378; A. PROCISSI, *La collezione galileiana della Biblioteca Nazionale di Firenze*, I, Anteriori. Galileo, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1959; S. DRAKE, «Vincenzio Galilei and Galileo», *Galileo Studies: personality, tradition, and revolution*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1970, p. 43-62; D. P. WALKER, «Some Aspects of the Musical Theory of Vincenzo Galilei and Galileo Galilei», *Proceedings of the Royal Musical Association*, c (1973-1974), p. 33-47, repr. in *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, London, Warburg Institute, University of London, Leiden, Brill, 1978, p. 14-26; P. CANGUILHEM, «Tel père, tel fils ? Les opinions esthétiques de la famille Galilei», *IRASM*, XXIII (1992), p. 27-42.
- <sup>65</sup> W. PORTER, T. CARTER, «Peri, Jacopo», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2<sup>nd</sup> ed. London, Macmillan Publishers, 2001, XIX, p. 397-401; M. MILA, «Jacopo Peri», *La Rassegna musicale*, VI (1933), p. 219-227; C. V. PALISCA, «Peri and the Theory of Recitative», *Studi musicali*, XV (1982), p. 51-61, repr. in *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, repr. 2001, p. 452-466; T. CARTER, «Jacopo Peri (1561-1633): Aspects of his Life and Works», *Proceedings of the Royal Musical Association*, CVI (1978-1979), p. 50-62; *id.*, «Jacopo Peri», *Music and Letters*, LXI (1980), p. 121-135; *id.*, *Jacopi Peri (1561-1633): his Life and Works* (New York and London, Garland Pub, 1989).
- <sup>66</sup> C. V. PALISCA, «Mei, Girolamo», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2<sup>nd</sup> ed. London, Macmillan Publishers, 2001, XVI, p. 285-287; *id.*, «Girolamo Mei Mentor to the Florentine Camerata», *The Musical Quarterly*, XL, 1954, p. 1-20; D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei: dalla "poetica" alla musica*, con un'appendice di testi, Firenze, Olschki, 1990.
- <sup>67</sup> P. MALANIMA, «Corsi, Iacopo», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XIX, 1983, p. 576-577; W. V. PORTER, «Peri and Corsi's *Dafne*. Some New Discoveries and Observations», *Journal of the American Musicological Society*, XVIII (1965), p. 170-196; T. CARTER, «Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence: the Case of Jacopo Corsi (1561-1602)», *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, Firenze, Olschki, I, 1985, p. 57-104.
- <sup>68</sup> F. RACCAMADORO-RAMELLI, *Ottavio Rinuccini. Studio biografico e critico*, Fabriano, Gentile, 1900; M. SCHILD, *Die Musikdramen O. Rinuccinis*, Würzburg, Buchdruckerei R. Mayr, 1933; C. CALCATERRA, *Poesie e canto: studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli, 1951; B. R. HANNING, «Apologia pro Ottavio Rinuccini», *Journal of the American Musicological Society*, XXVI (1975), p. 240-262; G. A. TOMLINSON, «Ancora su Ottavio Rinuccini», *Journal of the American Musicological Society*, XXVIII (1975), p. 351-356; *id.*, «Monteverdi and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino», *Critical Inquiry*, VIII (1981-2), p. 565-589; B. BUJICS, «"Figura poetica molto vaga": Structure and Meaning in Rinuccini's *Euridice*», *Early Music History*, X (1991), p. 29-64.

*l'unicité* poésie-musique, un miracle qui n'a rien à voir avec le genre «opéra» qui naîtra quelques décennies plus tard à *l'opposé* de cet idéal.<sup>69</sup> La création de ce fleuron parmi les plus beaux du patrimoine intellectuel et artistique de la civilisation italienne et européenne n'aurait pu s'accomplir si elle n'avait trouvé les artistes hors pair pour lui donner vie. Seuls les Florentins, imprégnés depuis Dante par la question de la poésie et de langue toscane et initiés aux mystères néoplatoniciens, pouvaient donner chair à ce chant inspiré. Tel fût le rôle essentiel qui revint à Giulio Caccini<sup>70</sup> (interlocuteur privilégié du comte Bardi) et à sa fille Francesca<sup>71</sup>, cygnes les plus excellents de l'humanisme florentin qui en firent à la cour de France et en Europe résonner la voix. La Cecchina en donna l'expression la plus sublime, en développant de façon insurpassable cet art noble du chant italien par une virtuosité hors du commun au service d'une densité et d'une subtilité d'émotion rarement atteintes<sup>72</sup>.

Nella Anfuso est la voix qui, par un *miracle renouvelé*, nous relie à cette *catena aurea*. Son art, le seul véritable représentant de l'ancienne école italienne du chant, nous permet de comprendre en son sommet ce que doit être l'interprète, ce corps chantant qui, dernier maillon du processus conduisant de l'idée à la chair, est en même temps le *fiat lux* de toute musique. Porter le chant platonicien, c'est avant tout porter les valeurs qui le constituent. C'est être avant tout une *personne*, au sens idéal que l'humanisme a conféré à ce terme. Nous avons montré que le chant, véritable *cultura animi*, était formateur de la personne. Réciproquement, seule une personne pourra former un chant véritable, et en transmettre ensuite les plus hauts secrets.

Les traités de chant du XVIII<sup>e</sup> siècle livrent quelques règles d'instruction pour le chanteur: celui-ci ne doit pas être ignorant, savoir lire et écrire, afin de pouvoir comprendre le sens des mots! Comment ne pas être atterré par ces observations qui

---

<sup>69</sup> *Poesia e musica nell'estetica del XVI e XVII secolo*, Atti del convegno internazionale di musicologia del Centro studi rinascimento musicale, Villa medicea La Ferdinanda, 3-10 maggio 1976, a cura di H. Meyvalian, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, 1979; *Musica Umanistica da Poliziano a Rinuccini (XV-XVII sec.), estetica e prassi esecutiva*, Atti del XIX convegno internazionale de musicologia, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, 1995; J. W. HILL, «Oratory Music in Florence, I: *Recitar Cantando*, 1583–1655», *Acta musicologica*, LI (1979), p. 108-136.

<sup>70</sup> C. CASELLATO, «Caccini, Giulio», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XVI, 1973, p. 25-31; I. FENLON, «Giulio Romolo Caccini», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2<sup>nd</sup> ed. London, Macmillan Publishers, 2001, IV, p. 769-775; K. A. EHRICHS, *Giulio Caccini*, Leipzig, s. e., 1908; R. MARCHAL, «Giulio Caccini: l'union de la poésie et de la musique», *La Revue musicale*, VI (1924-1925), 4, p. 116-138; N. ANFUSO, *La problematica delle alterazioni nelle Nuove musiche di Giulio Caccini*, Firenze, OTOS, 1970; A. GIANUARIO, *La monodia di Giulio Caccini: la sua realtà artistica e le manomissioni in atto*, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, 1979; H. B. BROWN, «The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad», *Early Music*, IX (1981), p. 147-168; R. GIAZOTTO, *Le due patrie di Giulio Caccini, musico medico (1551-1618): nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Firenze, Olschki, 1984; T. CARTER, «Giulio Caccini (1551-1618): New facts; New Music», *Studi musicali*, XVI (1987), p. 13-31.

<sup>71</sup> L. PANNELLA, «Caccini, Francesca», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XVI, 1973, p. 19-23; I. FENLON, «Francesca Caccini», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 2<sup>nd</sup> ed. London, Macmillan Publishers, 2001, IV, p. 775-77; A. BONAVENTURA, «Un ritratto della Cecchina», *La Cultura musicale*, n° 6 (1922), p. 7-12; M. G. MASERA, «Una musicista fiorentina del seicento: Francesca Caccini», *La Rassegna musicale*, XIV (1941), p. 181-207, 237-251; XV (1942), p. 249-266; D. SILBERT, «Francesca Caccini, called La Cecchina», *The Musical Quarterly*, XXXII (1956), p. 50-62; S. G. CUSIK, «Thinking from Women's Lives: Francesca Caccini after 1627», *The Musical Quarterly*, LXXVII (1993), p. 484-507.

<sup>72</sup> Voir N. ANFUSO, «Problematica semiografica», in F. CACCINI, *Florilegio. Musiche, Libro I, Firenze 1618*, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, 2006, p. 7-14; *id.*, «La vocalità di Francesca detta la "Cecchina"», *op. cit.*, p. 15-17.

signalent la condition misérable du chanteur réduit à un organe? L'interprète lui aura su se faire poète, c'est-à-dire maître du mot tant dans l'organisation métrique de sa structure que dans la musicalité de sa chair. Sans doute un rapport spontané avec la parole ne saurait ici suffire et il faut comme Nella Anfuso posséder de véritables échafaudages intellectuels<sup>73</sup> pour parvenir à une telle perfection. Mais être poète, ce n'est pas en rester à cette littéralité. C'est créer une musicalité qui parvienne à l'au-delà du sens.

C'est sans doute ce que nous voudrions retenir du témoignage de Nella Anfuso et que seuls de très rares artistes, à la pureté proche de celle de l'ange, ont su délivrer au monde. C'est ce message de la musique que nous voulons entendre, celui qui nous plonge au cœur du mystère de l'expérience musicale, au cœur du mystère de l'expérience humaine. Celui d'une musique dont la perfection technique permet de faire entendre la pure résonance de l'âme. Celui d'un exercice spirituel qui élève le char de l'âme jusqu'à contempler le soleil des idées.

Remercions Nella Anfuso de ce don inestimable qu'elle nous fait et gageons qu'un tel art du chant, puisant son amour de la beauté et de la sagesse aux commencements du monde, ne laisse pour l'éternité de délivrer sa leçon d'humanité.

**Florence MALHOMME**

*Université de la Sorbonne - Paris IV  
Scala de Milan, le 18 septembre 2006*

---

<sup>73</sup> Voir N. ANFUSO, A. GIANUARIO, *Preparazione alla interpretazione della poiesis monteverdiana*, Firenze, OTOS, 1971; A. GIANUARIO, *Modalità e realtà fonetica nel Lamento d'Arianna di Claudio Monteverdi*, prefazione di N. Anfuso, Artimino, Fondazione Centro Studi Rinascimento musicale, 1999.

# LA VOCE E L'INTELLETTO

## *Per una filosofia del Canto*

La pubblicazione dell'ultimo *opus* de Nella Anfuso, dedicato a Francesca Caccini, e la nostra presenza in questo tempio della Musica che è la Scala, inducono ad interrogarci sul Canto. Una tale riflessione si impone in un'epoca in cui quest'arte, sebbene il fenomeno musicale non abbia paradossalmente mai conosciuto una più grande ampiezza, sembra aver perduto qualsiasi significato. Suoni, voci, parole, grida, rumori, slogans, produzioni sonore di qualsiasi specie e di qualsiasi provenienza, costituiscono oggi una nuova "musica del mondo", onda sonora puramente materiale che ha perduto ogni rapporto con l'armonia divina dell'antica musica delle sfere, che immerge, per non dire sommerge, la vita dell'uomo post-moderno dal mattino alla sera, dalla nascita alla morte.

Ma fermiamo qui la descrizione di questa cacofonia, contemporanea del mondo disincantato e ostile ad ogni valore, fino al nichilismo, che è il nostro, dove ogni espressione di cultura degna di questo nome, che cioè liberi ed elevi l'uomo verso lo sviluppo delle sue facoltà e la pienezza della vita, sembra aver ceduto il passo alla barbarie<sup>1</sup>. Più che mai conviene domandarci: "che cosa è la musica?" E più precisamente: "che cosa è il canto?"

### **CHE COSA È IL CANTO?**

A questa domanda, l'opera artistica, teorica e pedagogica di Nella Anfuso dà una risposta talmente elevata che conviene comprenderne i fondamenti. Non si tratta di voler riprodurre né conservare ciò che bisogna chiamare un "modello", nato da una delle sommità più alte della civiltà occidentale, l'Umanesimo italiano, che seppe realizzare la miracolosa unione dell'arte e del pensiero, ma di liberarne i principî di eccellenza che, poiché sono vitali, non possono cessare di fecondare il divenire dell'arte musicale.

Che cosa è dunque questa arte che "non patisce la mediocrità"<sup>2</sup>, questa "nobile arte del cantare"<sup>3</sup>, questa "età d'oro del canto"<sup>4</sup> che richiamiamo costantemente a una rinascita? Noi presentiamo che vi è là qualcosa di essenziale; e nello stesso tempo, sembra difficile prendere la misura di questa essenzialità, tanto il canto, divenuto divertimento, spettacolo, mercanzia<sup>5</sup>, appare oggi ridicolo, prestando il suo contributo e la sua voce al regno generalizzato del banale e dell'Insignificante.

Il fatto è che esiste un'altra concezione del canto, ben lontana dall'*hubris* di una vocalità troppo spesso narcisistica, esibizionista, patologica cioè teratologica, figlia della teatrocrazia e dell'idolatria dell'apparenza: quella di una voce incantata<sup>6</sup> che, sorgendo da un essere unificato e pacificato, libera il suo messaggio di Verità, di Bellezza, e di Saggezza. Non vi è altro canto che quello umano, espressione di una *humanitas* che conferisce dignità e sovranità alla voce.

Infatti che ne è della voce della natura, - musica degli elementi, della terra, dell'aria, e del mare, balletto delle stagioni e danza del tempo? Che ne è della voce animale, - gazze, pappagalli, che scimmiettano in maniera quasi perfetta la voce umana? E che dire ancora della voce che produce l'automa o la macchina, contraffazione meccanica della voce la quale proviene da una sensibilità? Sono esse canto? Per niente, poiché il canto è



prerogativa dell'uomo, per il fatto che esso è definito rispetto agli altri animali dalla ragione di cui il linguaggio è portatore.

### **UMANESIMO DEL CANTO**

Non vi è dunque canto all'infuori di questo umanesimo della parola che fonda la nostra civiltà occidentale. Creando un legame indissolubile tra *ratio* e *oratio*, esso non concepisce la voce che in quanto articolata, portatrice di linguaggio e di senso<sup>7</sup>, dalla quale deriva all'uomo la sua dignità.

Con la statura diritta, tesa verso il cielo e riguardante in alto, che distingue l'uomo dall'animale<sup>8</sup>, la voce è il *topos* della *dignitas hominis*. Essa non può sorgere che dal corpo umano che, per l'esistenza della mano<sup>9</sup> che permette alla bocca l'emissione della voce articolata, è lo strumento perfetto con il quale si possono esprimere il linguaggio e la natura razionale dell'uomo. Con la vista, la voce, associata all'udito, è il secondo dei due sensi, posti nella cittadella della ragione che è la testa, che conduce alla intelligenza<sup>10</sup>. Facendo penetrare la parola e il concetto nell'intelletto, essa è essenziale alla costituzione di tutti i saperi, umani e divini<sup>11</sup>.

Così la voce ispirata mescolando *neuma* e *pnóé*, soffio spirituale e fiato materiale della creatura, è il *medium* della rivelazione del Verbo creatore<sup>12</sup>. E il canto delle Muse non è altro che la voce dell' intelletto che lega tra esse le discipline e conduce al sapere enciclopedico elevando per gradi la ragione. Da Omero a Esiodo, Orfeo e Pitagora, Platone e sant'Agostino, la musica, nella parola che essa racchiude, è il cuore e il *nexus* di questa *enkuklios paideia*, di queste arti liberali che conducono alla filosofia e alla teologia, di questi *studia humanitatis* che conferiscono all'uomo la sua dignità e gli permettono, con la propria ragione, volontà e libertà, di abbassarsi al di sotto della bestia o di elevarsi fino alla natura divina. Non vi è musica se essa non è atto civilizzatore.

### **DAL SAPERE ALLA SAGGEZZA**

In questa prospettiva, la musica è sapere. “ (...) quando siamo migliori degli animali, e quando dobbiamo metterci al di sopra di essi?” domanda sant'Agostino. “Quando sappiamo ciò che facciamo<sup>13</sup>”. Di conseguenza, non è cantore colui che vuole e si proclama tale, alla sola testimonianza della sua vocalità e dei decibels che fuoriescono. Non è cantore colui che, come l'usignolo, modula per istinto naturale<sup>14</sup>. Nemmeno il virtuoso che, ben possedendo un'arte certamente superiore alla sola natura, deve la sua rapidità e la sua facilità al solo esercizio del corpo e all'imitazione, secondo gli aiuti della ragione<sup>15</sup>.

La differenza tra il *sapere-fare* e il *sapere di fare* è ciò che differenzia l'uomo dall'animale. La musica è scienza, ben lontana da ogni attitudine o conoscenza ordinaria: “non si tratta di apprendere ciò che è conosciuto da qualsiasi persona”<sup>16</sup>, scrive sant'Agostino. Come chiunque parli e dica qualcosa non fa un discorso né è oratore così chiunque intoni una parola o un'aria non è cantore. Bisogna, per essere tale, essere maestro di questa elevata disciplina che è la *modulatio*, dei principî e delle leggi di questa “scienza che insegna a ben modulare”<sup>17</sup>, (*scientia bene modulandi*), cioè a regolare, misurare il movimento sonoro secondo l'ordine della bellezza<sup>18</sup>.

L'arte del canto si sviluppa su questo fondamento razionale che, attraverso il ritmo e la proporzione, ne assicura la qualità. È lo stesso ordine razionale che, nelle opere della

vista, fa apprezzare la regolarità e la simmetria, rivelate dalla luce, degli intervalli che compongono gli elementi architettonici. Nelle opere degli uomini, che si vedono, viene chiamata questa giustezza della proporzione, che prende il nome di “ragione” (*ratio*), “bellezza”; nelle parole che si ascoltano, “soavità”<sup>19</sup>. È dunque secondo il criterio della dolcezza, che contiene anche la composizione poetica<sup>20</sup>, che si potrà giudicare un canto, segno e presenza nella materialità sonora della razionalità umana. Senza questa dolcezza, non c’è canto veramente umano<sup>21</sup>.

Il razionale si completa inoltre di una terza categoria, il significato, che avviene con l’intermediario della sensazione, di modo che la bellezza sonora, la dolcezza della sensazione, è la messaggera della bellezza del significato: *“la bellezza del movimento, - scrive sant’Agostino -, procura una dolce sensazione, ma è all’intelletto che, attraverso l’intermediario della sensazione, la bellezza del significato del movimento è gradevole. Ciò è ancora più evidente per l’udito, poiché tutto ciò che suona gradevolmente piace all’orecchio e lo affascina, ma ciò che, dallo stesso suono, è bello e ben significato non si riferisce al messaggero dell’udito ma al solo intelletto”*<sup>22</sup>. Tale è la traccia della ragione nelle opere sonore, propedeutica alla contemplazione felice della bellezza delle cose immortali e divine.

È da una tale scienza razionale che il canto acquisisce la sua nobiltà e la sua supereccellenza. L’esigenza di questa “conoscenza del migliore” è totale. Essa non vuole intermediario: la si possiede o non la si possiede. *“Colui che veramente giudica migliore ciò che è peggiore non ha sicuramente la conoscenza del migliore”*<sup>23</sup>, rilancia senza appello Agostino. Essa condanna di ignoranza, bassezza e azione vile chi, senza fare appello ai tesori dell’intelligenza, si abbandona alla pura sensualità e seduzione vocale<sup>24</sup>; così come colui che, per ingordigia di guadagno o per ricerca del favore della moltitudine, si prende alcune libertà in rapporto a quest’arte dell’eccellenza e al suo carattere fondamentalmente disinteressato<sup>25</sup>. Il semplice ascoltatore non resta neppure lui estraneo agli imperativi che impone la nobiltà del canto<sup>26</sup>. Si può giudicare la altezza delle cime sulle quali questo evolve, senza comprendere la scienza che ne permette l’accesso? Assolutamente no. La negazione di umanità colpisce ugualmente coloro che, senza alcun giudizio dell’intelligenza né vera educazione musicale che permette la costituzione di un gusto autentico, godono del piacere delle melodie per un senso musicale innato, costituito dalla tendenza all’imitazione, del senso uditivo e della memoria, che essi dividono con le bestie<sup>27</sup>.

Il vero sapere musicale, come quello di qualsiasi disciplina liberale, suppone una purificazione morale<sup>28</sup> senza la quale l’anima razionale non può progredire verso la verità e si subordina a una ispirazione etica che permette il passaggio dal sapere alla saggezza, il superamento della pura intellettualità e perfezione tecnica nella realizzazione della vita felice<sup>29</sup>. All’opposto di questa doppia via che congiunge intellettualità e moralità si tiene il triviale, il “lavoratore a cottimo del teatro”<sup>30</sup>, colui che, barattando i beni dello spirito per i fasti dell’occhio e della scena, avrà fatto della sua persona e della sua arte uno spettacolo. Agostino, testimone della decadenza della tarda Antichità, stigmatizza un fenomeno che la modernità e la post-modernità, per averlo lentamente e sicuramente accresciuto, conosce meglio che mai: il regno degli istrioni<sup>31</sup>.

## ***DALLA SENSIBILITÀ ALLA RAZIONALITÀ***

Se esso può rivelarsi il più fragile delle arti, paragonato all’architettura che promuove la materia nello spazio e la sottrae alla evanescenza della temporalità<sup>32</sup>, il canto

tiene il suo potere dal legame privilegiato che ha con il significato. Il neoplatonismo ficiniano ha portato al suo acme una tale concezione intellettualistica della musica suscitando il passaggio del canto dalla sensibilità alla razionalità. Liberando la musica dal dominio della tecnica, Marsilio Ficino ne fa di nuovo, come essa era presso gli Antichi, un elemento essenziale della sua concezione del mondo e dell'uomo, ricollegandola alla questione centrale della immortalità dell'anima.

Comprendiamo le caratteristiche della sua filosofia musicale, che trova nel suo centro l'identificazione della musica con la poesia da cui provengono direttamente le teorie del *canto umanistico*. La musica rileva dal dominio della Bellezza, che solo le potenze dell'anima aventi a che fare con l'intelletto, - ragione, vista, e udito -, hanno la capacità di far nascere : "(...) *le ragioni incorporee della verità, i colori e le figure ed i suoni non commuovono il corpo o appena ben poco: ma esse stuzzicano al più alto punto verso la ricerca della sommità dell'intelligenza, incantando a esse il suo desiderio*"<sup>33</sup>. Così la Bellezza musicale incanta l'anima attraverso il suono che ha il suo potere dall'aria, elemento ch'egli ha in comune con lo *spiritus*, vapore aereo del sangue, assicurando il legame tra il corpo e l'anima. Dalla loro natura mediatrice, tutte e due colpiscono tanto il corpo che la ragione, elevandosi fino all'intelligenza che contempla le idee incorporali ed eterne<sup>34</sup>. È dunque per il suo contenuto intellettuale che lo spirito musicale può toccare la più alta parte razionale ed immortale dell'anima. Egli fa del suono il veicolo aereo del significato, capace di comunicare da intelligenza ad intelligenza<sup>35</sup>. Della stessa natura dello *spiritus mundi* che lega il corpo e l'anima del mondo, il canto è così il più potente degli operatori<sup>36</sup>.

Inoltre, la musica rivela l'ispirazione divina grazie alla quale l'anima immortale può risalire verso l'Uno, sua patria celeste. Il *furor poetico* è il primo stadio di questo rapimento e procede attraverso l'armonia musicale all'accordatura dell'anima turbata per la sua caduta nel corpo<sup>37</sup>. La musica è il simulacro sensibile grazie al quale l'anima si ricorda delle essenze divine e prende desiderio di contemplarle di nuovo<sup>38</sup>. Essa è il riflesso della musica divina che risiede nell'intelligenza divina. Marsilio Ficino distingue allora due tipi di musica sensibile:

"(...) *alcuni imitano questa celeste musica con i ritmi e le consonanze della voce, e diversi strumenti, ciò che noi possiamo considerare come una musica leggera e di poco valore. Numerosi altri in seguito, imitando la divina e celeste armonia con un intendimento più grave e più sicuro, costruiscono e compongono in versi, in piedi, e in ritmi ciò di cui hanno attraverso i sensi il concetto; e aiutati dallo spirito divino compongono gravi e dotti versi. Platone considera questa musica più degna e la chiama diversamente poesia, ed essa è una potentissima imitatrice dell'armonia celeste. Poiché l'altra musica richiamata precedentemente diletta soltanto con la concordanza e la soavità delle voci. Ma la Poesia (che è anche propria dell'armonia divina) con certi ritmi dei suoni e dei movimenti dell'anima, esprime molto di più efficacemente gli altissimi sensi divini. È per questo che essa non piace soltanto alle orecchie ma porta all'intelligenza un soavissimo nutrimento simile alla celeste ambrosia (...)*"<sup>39</sup>.

Solo dunque la *musica poetica* che esprime un concetto e si rivolge all'intelletto, è capace di suscitare la danza, l'incandescenza, l'illuminazione dell'anima che si chiama entusiasmo, di staccarla dal sensibile e di portarla verso la contemplazione della verità eterna. Così soltanto il canto, per il concetto che contiene, è musica, avvicinando l'uomo al divino e facendosi estasi.

## UN CANTO SENZA CANTARE

Si comprende con questi presupposti perché la nobiltà del canto tenderà meno a cantare e a farsi “*canto senza cantare*” per riprendere la denominazione più paradossale nella quale il canto umanistico abbia voluto riconoscersi. Ma intendiamo bene. Non si creda che si tratti di un canto elementare, primario, - diniego dell’arte alla quale il primato dell’idea ridurrebbe la materia musicale. Il culto della verità, al quale il canto neoplatonico si vota, esige la più alta tecnicità. Niente è più difficile da ottenere che l’emissione perfetta, il *portamento* che lega il passaggio da una nota all’altra, l’aumentare ed il diminuire la voce (*crescere e scemare della voce*) fino al silenzio, elementi che costituiscono il fondamento dell’arte della declamazione propria del *canto affettuoso*<sup>40</sup>. Inoltre, questo canto che si spoglia per realizzare la sua ambizione di parlare solamente, - *parlar cantando e non cantar parlando*<sup>41</sup> - si offre il lusso di inventare la virtuosità! Trilli, che fanno il prestigio del canto<sup>42</sup>, passaggi, appoggiature, salti (*agilità di sbalzo*), note ripetute (*agilità martellata*), note raggruppate (*gruppi*), note con il punto (*ribattuta di gola*), staccate (*spiccato*), esclamazioni, note acute e gravi, perfino situate nello stesso passaggio, micro-intervalli cromatici ed enarmonici, sospensione del silenzio fino alla semicroma<sup>43</sup>, etc., sottomessi ai criteri implacabili della intonazione, tempo, precisione, uguaglianza e velocità di esecuzione senza la quale non vi è vera virtuosità, rivaleggiano in difficoltà, invenzioni e varietà, fino allo sbalordimento.

Pertanto, questo ideale umanistico del canto aggiungerà ancora il paradosso d’essere virtuosità senza virtuosità, ornamentazione senza ornamentazione, poiché l’insieme delle prodezze tecniche non sono estrinseche, ma assolutamente essenziali all’espressione della parola. La sottigliezza di questo canto è ancora quella di essere rappresentazione senza rappresentazione, poiché questa non ha assolutamente bisogno degli artifici della scena per realizzarsi<sup>44</sup>, né d’un “pleonasma di intenzioni”<sup>45</sup> che trasformi l’espressione dell’*affetto*, cioè il concetto e l’emozione che contiene, in un sentimentalismo cioè una dolorosità delle più dubbie. Roland Barthes ha saputo rilevare la debolezza e ed il fallimento di una tale arte segnaletica, imponendo “non l’emozione, ma i segni della emozione”<sup>46</sup>: “*dovendo, per esempio, cantare una tristezza orribile, non si contenta né del semplice contenuto semantico di queste parole, né della linea musicale che li sostiene: gli è necessario ancora drammatizzare la fonetica dell’orribile, sospendere poi fare esplodere la doppia fricativa, scatenare il dolore nello spessore stesso delle lettere; nessuno può ignorare che si tratta di uno strazio particolarmente terribile. Disgraziatamente questo pleonasma di intenzioni soffoca sia la parola che la musica, e principalmente la loro unione, che è l’oggetto stesso dell’arte vocale. Accade nella musica ciò che avviene nelle altre arti, compresa la letteratura: la forma più alta dell’espressione artistica è dalla parte della letterarietà, cioè in definitiva di una certa algebra: bisogna che ogni forma tenda all’astrazione, ciò che, lo si sa, non è per niente contrario alla sensualità*”<sup>47</sup>.

Tale è precisamente la grande arte del canto cacciniano, cioè realizzare questa astrazione, facendo rilevare l’espressione del concetto dalla sola perfezione del materiale musicale. “*Lo affetto in chi canta - scrive Caccini - altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti diversi in un giusto equilibrio del piano e del forte; una espressione delle parole e delle idee che si cantano, capace di muovere le passioni di colui che ascolta*”<sup>48</sup>. Facendo appello alla *sprezzatura* che libera il ritmo della frase musicale per raggiungere il naturale del parlato<sup>49</sup>, e mettere tutta la sua arte a “*nascondere l’arte attraverso la stessa arte*”, il canto umanistico ci dà una lezione senza la quale non vi è né arte, né vita, - quella così preziosa e così rara, della grazia<sup>50</sup>.

## ECCELLENZA DELLA VOCE UMANA

Da questa filosofia umanistica del canto si libera una concezione unica della voce, - vera educazione, vera cultura che lega la ricerca della bellezza vocale a un senso profondo dell'intelligenza e della vita<sup>51</sup>. Conviene, in un momento in cui tale concezione ha lasciato il posto a un "feticismo della voce", di ritrovarne la bellezza e la vitalità. Nel 1938, Theodor Adorno denunciava già questo culto eccessivo e degenerato portato alla voce: *"Nel colmo del suo fanatismo, il feticismo musicale si impadronisce del rispetto del pubblico per le voci dei cantanti. (...) "avere una voce" e "essere un cantante" sono, per i materialisti volgari della musica, delle espressioni sinonime. Nelle epoche anteriori, si esigeva almeno dalle stars del canto, dei castrati e delle prime donne, una vera virtuosità artistica. Oggi, è il materiale come tale, al di fuori di ogni funzione, che è celebrato. Non è più necessario cominciare ad interrogarsi sulla capacità di interpretazione musicale di un cantante. A dire il vero, anche l'organizzazione meccanica dei mezzi non è più attesa. Una voce particolarmente grave o una particolarmente acuta basta a fare la gloria di un cantante"*<sup>52</sup>. Così vediamo il feticismo della voce fare regredire la grande Arte del canto al semplice colore della voce<sup>53</sup>, particolarmente in ciò che può presentare di stravagante, ossia di patologico, al fine di soddisfare il gusto di un pubblico più avido del sensazionale che di musica.

All'opposto, il canto umanistico lavora alla promozione di una voce propriamente e pienamente umana, espressione di un soggetto maturo, pienamente cosciente dei suoi mezzi intellettuali, estetici e tecnici, maestro della propria voce poiché maestro di se stesso. Un tale canto si oppone a ogni naturalismo, a ogni infantilismo come ad ogni attaccamento al puro colore. Se esso non dà alcuna considerazione alla voce dei bambini, dei falsettisti, né alla classificazione delle voci<sup>54</sup>, cioè a ogni particolarismo, è perché mira all'universale.

Il canto umanistico promuove l'ideale della voce perfetta, chiamata *"voce naturale"*<sup>55</sup>. Ma non lasciamoci ingannare dalla parola. Noi siamo all'opposto di ogni naturalismo, e al colmo dell'arte, perché la voce diventerà "naturale" quando, al termine di un lungo studio dedicato a fabbricarla e a dominarla, essa sarà divenuta interamente e perfettamente costruita<sup>56</sup>.

La grande Arte del canto non è ciò che il profano potrebbe immaginare. Non si giudica secondo il livello di espressionismo, cioè di istrionismo, delle manifestazioni udibili e visibili dall'esterno. Essa è agli antipodi. La grande Arte si nasconde, fino a rendersi invisibile. *"La grande arte de' cantanti dev'esser quella di rendere impercettibile a chi li sente, o li vede cantare la minore o maggiore difficoltà, (...)"*<sup>57</sup>, scriveva Mancini. È solamente, se si può dire, la creazione di uno strumento perfetto *"(...) che rende pienamente giustizia alla scrittura vocale rendendola completamente oggettiva"*<sup>58</sup>.

Il concetto di voce-strumento è essenziale, e dà il suo pieno valore all'arte del canto. Cantare non è per niente naturale. La capacità di parlare non implica necessariamente quella di cantare. Questo atto domanda una conoscenza, una coscienza e una utilizzazione del corpo che si allontana dalla natura, e la voce non diviene veramente umana che quando essa avrà conquistato l'artificiosità dello strumento.

La concezione del suono che deriva da questo ideale del canto è particolarmente notevole. Il suono della voce cantata non proviene dal dominio della *phusis*, ma da quello esclusivo dell'arte. Se la vocalità proveniente dal cinguettio di un uccello o dal balbettamento del bambino proviene dall'istinto, cioè dall'imitazione, il vero canto non può esistere senza un atto fondatore che è atto di creazione: *creare il suono*. Questa

creazione artistica del suono, causa di una bellezza sonora che primeggia su tutte le espressioni particolari di stile e di virtuosità, è il cuore vibrante del canto. Non si acquisisce per mezzo di una fuga dell'essere - fuga negli estremi acuti o gravi del registro, fuga nella velocità, fuga del fiato -, ma dalla concentrazione assoluta dei mezzi corporali e spirituali che conducono a una coscienza e densità ontologica da cui risulta il bel canto. Così la grande Arte del canto è anche quella così esigente e sottile del "punto di appoggio"<sup>58</sup>, della proporzione, della gradazione, della gestione, dell'economia, della padronanza, della distanza, della coscienza: un'arte dell'ascesi che tocca tanto i meccanismi fondamentali della voce (emissione, respirazione, fiato) che i movimenti del corpo (fronte, occhi, bocca, mani etc.) e che permette il dispiegamento della risonanza, - vibrazione completa dell'essere e del mondo che lo circonda, eccellenza di una voce pienamente umana.

Chi avrebbe supposto che questa lezione di canto, fosse una tale lezione d'intelligenza, e più ancora, una tale lezione di vita? Differenziata dalla composizione musicale, liberata dai legami trascendentali, la grande Arte del canto conquista da sola la sua sovranità. Al canto degli angeli che deriva la sua perfezione vocale dalla *visio Dei*, essa risponde con l'autonomia delle sue leggi e del suo potere. Essa piazza l'uomo davanti alla sfida dell'arte e di se stesso, faccia a faccia con l'assoluto della perfezione. Il canto polifonico è la fusione delle voci e degli esseri nella molteplicità. Il canto monodico è un combattimento singolo. Non esistono sulla faccia della terra due impronte vocali identiche come non esistono due interpretazioni simili. È precisamente ciò che fa il valore unico del canto, voce umana che, attraverso la purificazione, l'astrazione, la densità di significato e di comunicazione che gli conferisce l'arte, si fa espressione non di un individuo, ma di una singolarità che tocca all'universale<sup>59</sup>.

## ***LA INCARNAZIONE DEL CANTO PLATONICO***

### ***IL "MIRACOLO FIORENTINO" ED I SUOI INTERPRETI***

È ben raro che l'idealità trovi qualche accordo con l'imperfezione del mondo umano e la labilità dei tempi storici e si contempi l'Assoluto nel cielo delle idee, a meno che la storia non compia qualche miracolo. È come "miracolo italiano" che bisogna, dopo il "miracolo greco" dell'Atene di Pericle, qualificare il modello che offre all'Europa politica, economica, intellettuale e artistica la civiltà dell'Umanesimo italiano dove, come ha sì ben mostrato lo storico Fernand Braudel, "*(...) la forza dà appuntamento all'intelletto, la potenza alla cultura*"<sup>60</sup>.

È precisamente in questo "miracolo italiano", e più esattamente in questo "miracolo fiorentino" che ha potuto realizzarsi il "*miracolo del canto*", che avrebbe fatto ascoltare all'Occidente, alla soglia della sua prima modernità, la voce dell'Ellade e la sua grandezza. Bisogna in effetti parlare di miracolo poiché è a Firenze che il canto platonico, relegato in una Repubblica ideale al tempo di Platone che assisteva alla decadenza dell'antichità, si è completamente incarnato. Tale è stato il prodigio che ha saputo realizzare la *Camerata*<sup>61</sup> del conte Bardi<sup>62</sup>, riunendo gli umanisti fiorentini Vincenzo Galilei<sup>63</sup>, padre di Galileo<sup>64</sup>, Jacopo Peri<sup>65</sup>, Girolamo Mei<sup>66</sup>, Jacopo Corsi<sup>67</sup>, Ottavio Rinuccini<sup>68</sup> in un circolo intellettuale che pensò la musica come una delle grandi discipline

dello spirito e realizzò l'ideale platonico della *unicità* poesia-musica; un miracolo che niente ha a che vedere con il genere "opera" che nascerà alcune decenni dopo, *in opposizione* a questo ideale<sup>69</sup>. La creazione di questo gioiello fra i più belli del patrimonio intellettuale ed artistico della civiltà italiana ed europea non avrebbe potuto compiersi se essa non avesse trovato gli artisti eccezionali per dargli vita. Solo i Fiorentini, impregnati dall'epoca di Dante della questione della poesia e della lingua toscana ed iniziati ai misteri neoplatonici, potevano dare carne a questo canto ispirato. Tale fu il ruolo essenziale che toccò a Giulio Caccini<sup>70</sup> (interlocutore privilegiato del conte Bardi) e alla figlia Francesca<sup>71</sup>, i cigni più eccellenti dell'umanesimo fiorentino che fecero risuonare la loro voce alla corte di Francia e in Europa. La Cecchina ne dà l'espressione più sublime, sviluppando in maniera insuperabile questa nobile arte del canto italiano con una virtuosità fuori del comune al servizio di una densità e sottigliezza di emozione raramente raggiunti<sup>72</sup>.

Nella Anfuso è la voce che, per un *miracolo rinnovato*, ci collega a questa *catena aurea*. La sua arte, la sola vera che rappresenti l'antica scuola italiana di canto, ci permette di comprendere nella sua sommità ciò che deve essere l'interprete, questo corpo cantante che, ultimo anello del processo che conduce dall'idea alla carne, è allo stesso tempo il *fiat lux* di ogni musica. Farsi portatore del canto platonico, è prima di tutto portare i valori che lo costituiscono. È essere prima di tutto una *persona*, nel senso ideale che l'umanesimo ha dato a questo termine. Abbiamo mostrato che il canto, veritiera *cultura animi*, era formatore della persona. Reciprocamente, solo una persona potrà formare un vero canto, e trasmetterne in seguito i più alti segreti.

I trattati di canto del XVIII secolo danno alcune regole di istruzione per il cantante: questi non deve essere ignorante, deve sapere leggere e scrivere, al fine di poter comprendere il senso delle parole! Come non essere prostrati da queste osservazioni che segnalano la condizione miserabile del cantante ridotto a un organo? L'interprete, lui, sa invece farsi poeta, cioè maestro della parola tanto nella organizzazione metrica della sua struttura che nella musicalità della sua carne. Senza dubbio un rapporto spontaneo con la parola non potrebbe qui bastare e bisogna, come Nella Anfuso, possedere delle superiori strutture intellettuali<sup>73</sup> per giungere ad una tale perfezione. Ma essere poeta non significa restare in questa letterarietà. È creare una musicalità che vada al di là del senso.

È senza dubbio ciò che noi vorremmo conservare della testimonianza di Nella Anfuso, e solo rarissimi artisti, dalla purezza vicina a quella degli angeli, hanno saputo svelare al mondo. È questo messaggio della musica che vogliamo ascoltare, quello che ci immerge nel cuore del mistero dell'esperienza musicale, nel cuore del mistero della esperienza umana. Quello di una musica di cui la perfezione tecnica permette di fare ascoltare la pura risonanza dell'anima. Quello di un esercizio spirituale che eleva il carro dell'anima fino alla contemplazione delle idee.

Ringraziamo Nella Anfuso di questo dono inestimabile che ella ci fa e impegniamoci affinché una tale arte del canto, attingendo il suo amore per la bellezza e la saggezza dai primordi del mondo, non manchi per l'eternità di svelarci la sua lezione di umanità.

Florence MALHOMME  
Université La Sorbonne- Paris IV  
La Scala di Milano, il 18 Settembre 2006